

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA

ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJO

Diplomsko delo

FILMSKE ADAPTACIJE NEKATERIH AVSTRALSKIH
ROMANOV

MENTOR: dr. Tone Smolej

Kandidatka: Anja Jan

Ljubljana, september 2016

Zahvala

Iskreno se zahvaljujem gospodu profesorju dr. Tonetu Smoleju za mentorstvo in pomoč pri diplomski nalogi ter svoji družini za vso podporo.

IZVLEČEK

Osrednja tema pričujočega diplomskega dela je prenos štirih avstralskih romanov na filmska platna, oziroma njihove adaptacije. Natančneje gre za naslednje romane: *Piknik pri Hanging Rocku*, pisateljice Joan Lindsay, *V središču viharja*, Nobelovega nagrajenca Patricka Whita, *Oscar in Lucinda*, dvakratnega Bookerjevega nagrajenca Petra Careyja ter *Moja sijajna kariera* pisateljice Miles Franklin. V procesu snemanja filma po knjižni predlogi lahko med njima nastane precej razlik. Nekateri deli romana (npr. vsebina in liki) so v filmu spremenjeni, okrnjeni ali dodani.

Diplomsko delo поблиžje predstavi avstralsko književnost ter film, naredi kratek pregled tipologij adaptacij, ključni del pa predstavlja analiza romanov in njihovih filmskih adaptacij. Ugotovljene razlike in podobnosti ne vplivajo na kakovost filmske priredbe in dokaj zvesto podajajo vsebino romana v filmski obliki.

Ključne besede: literatura in film, filmske adaptacije, zgodovina filma, Joan Lindsay, *Piknik pri Hanging Rocku*, Patrick White, *V središču viharja*, Peter Carey, *Oscar in Lucinda*, Miles Franklin, *Moja sijajna kariera*, avstralska književnost, avstralski film, Peter Weir, Fred Schepisi, Gillian Armstrong.

ABSTRACT

The central subject of the present thesis is the adaptation of four Australian novels into film. Specifically it is about following novels: *Picnic at Hanging Rock*, of Australian author Joan Lindsay, *The eye of the storm* of Nobel laureate Patrick White and *Oscar and Lucinda* of Peter Carey, who has won the Booker prize twice and *My brilliant career* written by Miles Franklin. During the process of making a film based on a novel, many changes appear.

Parts of the novel like characters and subplots, are sometimes changed, subtracted or added. The thesis in more details discusses Australian literature and film, typologies of adaptations, the key part in thesis discusses analysis of novels and their movie adaptations.

The established differences and similarities do not affect the quality of the adaptation and the film relatively faithfully transfers the story in a different form.

Key words: literature and movies, movie adaptations, history of the movies, Joan Lindsay, *Picnic at Hanging Rock*, Patrick White, *The eye of the Storm*, Peter Carey, *Oscar and*

Lucinda, Miles Franklin, *My brilliant career*, australian literature, australian movies, Peter Weir, Fred Schepisi, Gillian Armstrong.

KAZALO

1. Uvod	6
2. Teorija filma	7
2.1 Literarna in filmska umetnost.....	7
2.2 Kratka zgodovina filma.....	8
2.3 Film in literatura – vplivi avtorjev.....	13
2.4 Tipologije adaptacij.....	13
2.4.1 Fabula in siže	15
2.4.2 Filmska adaptacija in gledalec.....	15
2.5 Filmska adaptacija	16
2.6 Avstralski novi val	16
3. Avstralska književnost.....	17
4. Izbrani romani in njihove filmske adaptacije	19
4.1 Biografija Petra Careyja.....	19
4.2 <i>Oscar in Lucinda</i>	20
4.3 Filmska adaptacija romana <i>Oscar in Lucinda</i>	22
4.4 Biografija Miles Franklin	24
4.5 <i>Moja sijajna kariera</i>	25
4.6 Filmska adaptacija romana <i>Moja sijajna kariera</i>	27
4.7 Biografija Joan Lindsay	30
4.8 <i>Piknik pri Hanging Rocku</i>	32
4.9 Filmska adaptacija romana <i>Piknik pri Hanging Rocku</i>	34
4.10 Biografija Patricka Whita.....	37
4.11 <i>V središču viharja</i>	42
4.12 Filmska adaptacija romana <i>V središču viharja</i>	44
5. Tipologija izbranih filmskih adaptacij.....	48
6. Zaključek	49
7. Viri in literatura.....	50

1. Uvod

V pričujoči diplomski nalogi bomo predstavili štiri avstralske romane in njihove filmske adaptacije. Ideja za temo diplomskega dela se je utrnila ob ogledu izjemnega filma avstralskega režiserja Petra Weira, *Piknik pri Hanging Rocku*, ki je posnet po istoimenskem romanu Joan Lindsay. Ob nadaljnem raziskovanju avstralske literature seveda nismo mogli mimo prvega (in do sedaj edinega) avstralskega prejemnika Nobelove nagrade za književnost, Patricka Whita in pa mimo dvakratnega Bookerjevega nagrajenca Petra Careyja ter zelo poznane feministke Miles Franklin, po kateri se imenuje tudi najprestižnejša avstralska nagrada za literaturo. Vsi trije režiserji filmov izhajajo iz novega avstralskega vala, ki se je uveljavil v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Dva filma izmed obravnavanih adaptacij, že omenjeni *Piknik pri Hanging Rocku* ter film *Moja sijajna kariera* sta v avstralskem novem valu tudi nastala, ostala dva filma pa sta iz leta 1997 (*V središču viharja*) oziroma 2011 (*Oscar in Lucinda*).

V prvem delu diplomske naloge bomo torej predstavili filmsko teorijo ter kratko zgodovino filma, nekaj besed bomo tudi namenili avstralski književnosti in njenem razvoju, nato pa se bomo posvetili avtorjem izbranih romanov, analizi romanov in končno še samim adaptacijam. Za primerjavo med literarnimi deli in njihovimi adaptacijami smo se poslužili ogledov vseh štirih filmov in prebiranja romanov.

2. Teorija filma

2.1 Literarna in filmska umetnost

Film in literatura sta že od vsega začetka prvega, neločljivo povezana. Za film radi rečemo, da je sedma umetnost. Toda kaj film sploh je? Če pogledamo najprej, kaj je literatura, lahko citiramo Janka Kosa, ki ugotavlja, da je razločevalna posebnost literature kot samostojne umetnosti »jezik, t.j. besedna ali naravna človekova govorica« (Kos 1994: 47). Literatura je torej pogojena z besedo, film pa potemtakem s sliko, podobo. Tudi film je na nek način pogojen z besedo (scenarij, snemalne knjige, dialogi). Film je mlada umetniška zvrst, stara komaj dobro stoletje, klub temu pa je v tako kratkem času bliskovito napredovala, zahvaljujoč novim tehnologijam. Filmska umetnost se je že od vsega začetka zaradi neuveljavljenosti zatekala k drugim umetnostim, najbolj k literaturi.

Film nam v večini primerov ne dopušča veliko prostora za lastno interpretacijo, za razliko od literature. Ob branju literarnih del si sami ustvarimo različne podobe oseb, krajev in dogodkov, pri filmu pa smo odvisni od režiserjeve interpretacije, ki pa nas pogostokrat lahko zmoti in nam uniči že doživeto izkušnjo ob branju. Na filmskem platnu je tudi težje prikazati določena čustvena stanja, predvsem psihološko stanje oseb, njihovo razmišljanje in podobno.

Filmi običajno trajajo poldrugo uro, zato velikokrat ne morejo zajeti vseh oseb, ki nastopajo v romanu, zato se bolj posvetijo sami zgodbi, oziroma dogajanju.

Odnos med filmom in literaturo pa ni bil vedno enak. Prve filmske adaptacije knjižnih predlog so bile namreč zgolj mehanične ilustracije literarnega dela. Film je bil tako samo sredstvo za vizualen prikaz zgodbe, pri tem pa se je zanemarjala psihologija značajev in podobno in tako pravo bistvo literarnega dela ni prišlo do izraza oziroma sploh ni bilo prikazano.

Zdenko Vrdlovec loči **štiri tipe** razmerja med literaturo in filmom, glede na to, kdo je napisal scenarij: pri **prvem tipu** sodeluje pisatelj, ki sam predela svoje delo, pri **drugem tipu** scenarist, ki je tudi pisatelj predela literarno delo drugega pisatelja, pri **tretjem tipu** je pisatelj avtor scenarija (brez literarnega izvirnika), pri **četrtem tipu** pa literarno predlogo v scenarij predela sam režiser in tako nastopa kot scenarist oziroma koscenarist. (Vrdlovec 2002: 89)

2.2 Kratka zgodovina filma

Literarna dela so zelo pomembno vplivala na razvoj filmske umetnosti. Na začetku le-te so namreč romani, dramska dela in podobno filmskim ustvarjalcem služili kot sredstvo za prikazovanje. Sčasoma, ob razvoju filmskega ustvarjanja pa so se pojavili ustvarjalci, ki so poudarjali pomen filmske umetnosti kot same. Kljub temu pa sta obe umetnosti – filmska in literarna močno vplivali ena na drugo. Film je luč sveta ugledal 28. decembra 1895, v pariški kavarni, kjer sta brata Lumière premierno prikazala deset filmskih posnetkov. Leta 1903 pa se v filmu prvič pojavijo mednapisi, in sicer v adaptaciji romana ameriške pisateljice Harriet Beecher Stowe, *Koča strica Toma (Uncle Tom's cabin)*. Za zgodnje filmske adaptacije literarnih del je bilo zelo značilno preskakovanje in izpuščanje prizorov, kajti filmski koluti v zgodnjem nemem obdobju filma so trajali le petnajst minut. Filmske adaptacije so tako ponujale le kratek pregled zgodbe ali dogajanja, nikakor pa ne psihološkega vpogleda v like in podobno. Zelo priljubljene so bile na začetku adaptacije Shakespeareovih del, ki so bila med širšimi množicami dobro poznana. Dandanes so romani najpogostejša literarna zvrst, ki jo uporabljajo filmski ustvarjalci za adaptacije, v tistem času pa so prednjačile kratke zgodbe, anekdote, predvsem pa drame. Z razvojem filmskih pripovednih tehnik pa so filmi postajali daljši in bolj kompleksni. (Rudolf 2013: 25)

Avstralski film, *Zgodba o Kellyjevi tolpi (The story of the Kelly gang, 1906)* je trajal več kot uro in velja za prvi celovečerni film. Filmska zgodovinarja Kristin Thompson in David Bordwell ugotavljata (2009: 30), da so z uveljavitvijo celovečernih filmov za filmske ustvarjalce postala bolj privlačna daljša literarna dela (romani), ki so nudila dovolj materiala za le-te. Z uveljavitvijo vse daljših filmov so se filmski ustvarjalci morali osredotočiti na nove načine, s katerimi bi čim bolj razumljivo predstavili zgodbo, da bi bila razumljiva za občinstvo. Tako so se obrnili k pripovednim postopkom, ki so bili že uveljavljeni v gledališču in literaturi. Z različnimi novimi tehnikami montaže, osvetlitve, snemanja so tudi pripomogli k bolj jasni preglednosti zgodbe. Da bi gledalci lažje sledili sami zgodbi, so bili nekaj časa v kinodvoranah tudi pripovedovalci, vendar se to na dolgi rok ni obneslo, sploh zaradi praktičnosti. Tako so se filmski ustvarjalci zatekli tudi k mednapisom, ki so pojasnjevali dogajanje na platnu. Zelo dobro filmsko sredstvo je bila montaža, ki je omogočala hitrejšo menjavanje prizorov. S časom so uvedli tudi gibanje kamere in pa opustitev naslikanih ozadij in tako prizorišču dodali globino. Dobro se je uveljavila križna montaža, ki je omogočala izmenjavanje kadrov iz dveh sekvenc, ki sočasno potekata na istih mestih (Rudolf 2013: 29). Le-to je uveljavil David Wark Griffith, ki je po lastnih trditvah navdih za njo dobil v romanih

Charlesa Dickensa. Ravno tako je tudi sovjetski režiser Sergej Eisenstein velik vpliv na razvoj svojih filmskih pripovednih tehnik pripisoval Charlesu Dickensu. Ugotovil je, da je montaža pravzaprav iz literature prevzet oblikovni postopek, ki je v filmu postal izjemno izrazit. (Rudolf 2013: 30) Skratka, pri Dickensu je našel načela križne montaže, sekvenčni način pripovedovanja, značilne filmske prehode, filmske tehnike opazovanja. Dickens pa ni bil edini, ki je uporabljal tak način pisanja. Podobne tehnike so uporabljali še George Eliot, William M. Thackeray, Thomas Hardy in še veliko drugih piscev iz viktorijanskega obdobja. Tehnike pisanja je Dickens črpal predvsem iz gledališča, s katerim je bil pogosto v stiku. Kar se tiče filmskih adaptacij, velja omeniti leto 1911, ko je založnik dela Lewisa Wallacea *Ben Hur: zgodba iz Kristusovih časov (Ben-Hur: A tale of the Christ)*, tožil producentsko podjetje, ki je štiri leta pred tem posnelo film z naslovom Ben Hur. Vzrok za tožbo je bil ta, da so film posneli brez dogovora z založnikom. Film sicer traja samo petnajst minut, kljub temu pa je sodišče odločilo, da so producenti kršili avtorske pravice založnika, tako da so producenti od takrat dalje bili primorani pridobiti vsa potrebna dovoljenja založnikov za adaptacije literarnih del. Založnikom je bilo tudi potrebno plačati avtorske pravice za posamezno delo.

Leta 1917 se je že uveljavil nekakšen standard filma, ki so ga še posebej izpilili ameriški filmski ustvarjalci (klasični hollywoodski filmi). Na razvoj poznega nemega obdobja filma so zelo pomembno vplivala tri umetniška gibanja: francoski impresionizem, nemški ekspresionizem in sovjetski film montaže. Postopki, ki se se uveljavili, so sprva vplivali na evropske filme, sčasoma pa tudi na ameriško filmsko produkcijo, ki je že v tem času imela velik vpliv. Francoski impresionisti so največ prispevali denimo s tem, da so dognali, da lahko film uspešno prikazuje tudi duševna stanja junakov. V obdobju ekspresionizma je bilo po literarnih predlogah posneta polovica filmov, ekspresionistični filmi pa so odločilno vplivali na mračne kriminalke, ki jih boljše poznamo pod imenom film *noir*. Sovjetsko montažno gibanje pa je poudarjalo, da je za film zelo pomembna montaža in nakazalo je tudi možnost ustvarjanja filmov, ki bi lahko prikazovali tudi abstraktne ideje. (Rudolf 2013: 35)

Vsa nova gibanja in umetniška dela v Evropi je ameriški film s pridom izkoristil, množično so namreč odkupovali pravice za dramska in vsakršna literarna dela, avtorje le-teh pa najemali tudi kot scenariste. Prevzemali so tudi nekatere tehnike, ki so jih skupaj izpopolnjevanjem filmske tehnologije vključevali v filme. Ena takih je bila »tehnika trojne osvetlitve: glavna, dopolnilna in protiluč« (Rudolf 2013: 40). Eksperimentirali so tudi z gibanjem kamere na stojalih, vozičkih, žerjavih ipd. Tako se je z razvojem in izpopolnjevanjem v Ameriki razvil

visokoproračunski film, ki je velikokrat slonel na literarnih predlogah. Kot primera naj navedemo filma *Štirje jezdeci apokalipse* in *Ben Hur: zgodba iz Kristusovih časov*. Ob vsem tem pa so se oglasili nekateri umetniki in ustvarjalci, ki so bili mnenja, da se film ne sme naslanjati na literarna dela. Precej negativen odnos do filma je imela tudi pisateljica Virginia Woolf.

Prvi film, ki je vseboval nekaj zvočnih kadrov, je bil *Pevec jazza (Jazz singer)*, leta 1927. Zvok je sicer filmskim ustvarjalcem sprva povzročal številne težave, kajti zvok so morali snemati na prizoriščih snemanj, kar pa je motilo brnenje kamer, številni mikrofoni, omejeno gibanje zaradi le-teh in podobno. Vpeljava zvoka pa je kljub temu povzročila velik razmah filmov po celem svetu, kajti gledalci so jih želeli slišati v svojem jeziku.

Zaradi dokaj zgodnjega pojava cenzure, so se filmski ustvarjalci pri adaptacijah raje posluževali preverjenih in neoporečnih literarnih del iz 19. stoletja. Tako so nastali filmi po literarnih predlogah Dickensa, Thackerayja, Margaret Mitchell. Ravno film po romanu slednje je postal najdaljši film tistega časa, trajal je kar 238 minut, še danes pa velja za svojstven fenomen med filmi, ki je prodal kar 200 milijonov vstopnic.

Sistem za snemanje barvnih filmov je v tridesetih letih prejšnjega stoletja razvilo podjetje Technicolor. Med drugo svetovno vojno se je na ameriških tleh pojavil film *noir*, in sicer izhaja iz ameriške detektivske literature, kakršno so ustvarjali Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James M. Cain in Cornell Woolrich. Slogovno je na film noir vplival, kot že omenjeno, nemški ekspresionizem. Prvi primer takšnega filma je *Malteški sokol (The Maltese falcon)*, 1941), po istoimenskem romanu Dashiella Hammetta iz leta 1930.

Ravno tako je na literarnih predlogah temeljilo veliko francoskih filmov iz tridesetih let. Ti filmi so bili pogosto odmaknjeni od realnosti in so prikazovali različna romantična razpoloženja.

Po drugi svetovni vojni je filmska industrija postajala vse bolj globalna, vzniknile so tudi mnoge kinematografije manjših držav. Pred in med drugo svetovno vojno je bil povečan nadzor in cenzura v filmih, predvsem v Nemčiji, kjer je bilo filmskim ustvarjalcem prepovedano na kakršen koli način kritizirati nacistično ideologijo, v Rusiji pa je bilo v filmih zapovedana uporaba sočrealizma. V povojnih letih se je film srečal še z eno težavo, in sicer s pojavom televizije. Hollywoodski filmi so na to odgovorili z barvnimi in širšimi formati filmov.

V Evropi je v petdesetih letih François Truffaut napadel francoski film ter kritiziral njegovo naslanjanje na literarna dela in mu oponesel pomanjkanje izvirnosti. Zavzemal se je, da režiser postane umetnik v pravem pomenu besede, tako imenovani auteur. Kljub temu predstavniki francoskega novega vala niso povsem zavračali adaptacij literarnih del. Filmska zgodovinarja Thompsonova in Bordwell tako navajata, da je v novem valu od nastalih filmov, kar tretjina tistih, ki so nastali po literarni predlogi, med njimi celo film po pesniški zbirki Paula Eluarda. (Bordwell in Thompson 2009: 408) Poudarek je bil predvsem na tem, da avtor kljub adaptaciji, na filmu pusti svoj pečat.

V Hollywoodu so v šestdesetih letih velik uspeh poželi nekonvencionalni filmi, za primer naj navedemo filme, kot so *Bonnie in Clyde (Bonnie and Clyde)*, *Polnočni kavboj (Midnight Cowboy)*, *Diplomiranec (The graduate)*, od tega sta slednja dva posneta po istoimenskih romanih. Auteurja v Hollywoodu, čeprav v drugačnem smislu kot pri Francozih, sta bila Hitchcock in Kubrick, ki sta večinoma snemala adaptacije literarnih del. V sedemdesetih letih se v Hollywoodu pojavijo tako imenovani blockbusterji, to so bile velike filmske uspešnice, ki so prinašale visoke dobičke. Če jih omenimo samo nekaj (vsi naštetih so posneta po romanih): *Boter (The godfather)*, *Izganjalec hudiča (The exorcist)*, *Žrelo (Jaws)*. Pojavili so se režiserji, ki so filmom pustili svoj pečat, kljub temu, da so jih snemali po literarnih delih. Eden izmed takšnih je bil tudi Francis Ford Coppola, ki se je naslanjal na romane in jih adaptiral na svojstven način (*Boter, Apokalipsa danes / Apocalypse now, ...*). Ravno tako je Steven Spielberg posnel zahtevne filme, posnete po knjižnih uspešnicah (*Barva vijoličasta / The color purple, Cesarstvo sonca / Empire of the sun, Schindlerjev seznam / Schindler's list...*). Uspešno je klasični hollywoodski slog in novi evropski umetniški film v svojem delu združil Martin Scorsese, ki se je ravno tako opiral na knjižne predloge: *Pobesneli bik (Raging bull)*, *Zadnja Kristusova skušnjava (The last temptation of Christ)*, *Dobri fantje (Good fellas)*, *Rt strahu (Cape fear)*.... Ogromno filmov je nastalo po predlogah ameriškega pisatelja grozljivk, Stephen Kinga.

V Južni Ameriki je magični realizem v književnosti tudi veliko vplival na filmsko umetnost. Pogosto so namreč adaptirali dela znanih pisateljev te literarne smeri (Gabriel Garcia Marquez).

V osemdesetih letih so v Ameriki nastali uspešni filmi, zopet po literarnih predlogah, tokrat v neodvisnih produkcijskih hišah: *Bostončanke* (po istoimenskem romanu Henryja Jamesa, *The Bostonians*), *Howardov kot* (po istoimenskem romanu E.M. Forsterja, *Howard's end*), *Ostanki*

dneva (po istoimenskem romanu Kazua Ishigura, *Remains of the day*), *Angleški pacient* (po istoimenskem romanu Michaela Ondaatjeja, *The English patient*). Neodvisni ustvarjalci so se lotili tudi dramskih del Davida Mameta, Sama Sheparda in drugih.

Sodobni film v zadnjem desetletju pa je najbolj zaznamovala digitalna tehnologija, Velik razmah in razvoj le-te, pa tudi računalniške tehnologije je vzpodbudilo zanimanje filmskih ustvarjalcev za fantazijska dela. Zelo dobičkonosni in uspešni filmski franšizi, *Harry Potter* in *Gospodar prstanov* (*Lord of the rings*), sta nastali v letu 2001. Obe sta bili posneti po knjižnih predlogah, prva po delih britanske pisateljice J.K. Rowling, druga pa po delih J.R.R. Tolkiena. Filmi, posneti po fantazijskih knjižnih predlogah, vse bolj zgubljajo sam pomen in želijo le na spektakularen in s sodobnimi učinki podkrepljen način prikazati zgodbo. Na evropskih tleh je v zadnjem desetletju bilo malo filmov posnetih po knjižnih predlogah, med najodmevnejšimi naj omenimo *Parfum* (posnet po istoimenskem romanu Patricka Süskinda). (Rudolf 2013: 61)

2.3 Film in literatura – vplivi avtorjev

Kar tretjina vseh filmov, kar jih je bilo kdaj posnetih, je narejena na podlagi literarne predloge. Če k temu prištejemo še druge literarne oblike, kot so drame ali kratke zgodbe, potem je številka še višja. Francois Truffaut je nekoč izjavil: »ne želim delati filmov za ljudi, ki ne berejo« (Beja 1979: 73). Vpliv literature na film je bil vseskozi velik, ravno tako pa tudi vpliv filma na literaturo. William Faulkner, na primer, se je dobro zavedal možnosti, ki bi jih lahko ponudila filmska adaptacija. Tudi veliko drugih piscev, kot na primer John Steinbeck, Graham Greene, dramatika Tennessee Williams in Arthur Miller, vsi so ostajali zavezani svojemu delu, hkrati pa so se tudi z vso resnostjo posvečali tudi filmskemu delu. Nekaj piscev pa je svoje literarno ustvarjanje in izražanje celo enačilo s filmskim delom. To se je pojavljalo predvsem v Franciji, pri piscih kot so Jean Cocteau, Marguerite Duras in Alain Robbe-Grillet. Veliko pa je bilo tudi piscev, ki samega stika s filmom niso imeli veliko, so pa pri pisanju iznašli postopke oziroma metode, ki pa so jih ustvarjalci filmov s pridom uporabili. To so bili John Dos Passos, Ernest Hemingway, Albert Camus, Lawrence Durrell, John Barth, Thomas Pynchon, James Joyce in mnogi drugi.

Pri nekaterih piscih (James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Marcel Proust, Djuna Barnes, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov...) in režiserjih (Fellini, Cocteau, Renoir, Welles, Bergman, Antonioni...) pa se film in literatura stikata tako globoko, da je težko, če ne celo nemogoče ugotoviti, katera umetnost je dala prevladujočo idejo ali postopek, s katerim se film ali knjiga ponaša.

2.4 Tipologije adaptacij

Strokovne razprave o filmskih adaptacijah se že od samega začetka soočajo s pomanjkljivo metodologijo. Za prvo bolj poglobljeno študijo o razmerju med literaturo in filmom, velja delo *Novels into Film* Georga Bluestona iz leta 1957. Bluestone v njej s primerjalno metodo analizira filme in literarna dela ter išče podobnosti in razlike med njimi, kljub temu pa je mnenja, da oba pripadata različnim umetniškim zvrstem. Njegova metoda je bila povsem tradicionalna, kjer je ob ogledu filma in scenarija zapiske primerjal z zapiski ob prebranem literarnem delu. Tega dela ne moremo šteti za študijo poglobljenih filmskih adaptacij, kajti filma še ne priznava povsem kot avtonomno umetniško delo. Že v času te monografije pa so se pojavile težnje različnih teoretikov, ki si želeli, da bi se adaptacije uvrstile v različne

kategorije. V grobem bi lahko te kategorije razdelili glede na tip dobesedne, zveste in sodobne adaptacije. Kasneje pa se je pojavilo še več različnih klasifikacij te vrste. Če jih omenimo samo nekaj: Alfred Estermann loči **dokumentacijo** (dobesedna adaptacija), **filmski prenos** (zvesta adaptacija) in **umetniški film** (svobodna adaptacija), Geoffrey Wagner loči **prenos** (dobesedna adaptacija), **komentar** (zvesta adaptacija) in **analogijo** (svobodna adaptacija), Dudley Andrew loči **zvesto transformacijo** (dobesedna adaptacija), **izposojanje** (zvesta adaptacija) in **križanje** (svobodna adaptacija), Linda Costanzo Cahir pa loči **dobesedni prevod** (dobesedna adaptacija), **tradicionalni prevod** (zvesta adaptacija) in pa **radikalni prevod** (svobodna adaptacija). (Rudolf 2013: 79)

Najbolj se je celostnem metodološkem pristopu pri proučevanju filmskih adaptacij literarnih del približala Kamilla Elliott z delom *Rethinking the Novel / Film Debate* (2003). Avtorica je mnenja, da sta literatura in film hibridna medija ter poziva k intermedialnemu pristopu. Ponuja tipologijo s šestimi kategorijami:

1. Koncept adaptacije, ki upošteva duha izvirnika
2. Ventrilokvistični koncept adaptacije
3. Genetični / izvorni koncept adaptacije
4. Raz(se)stavljeni koncept adaptacije
5. Inkarnacijski koncept adaptacije
6. Presežni koncept adaptacije (Rudolf 2013: 83)

Tudi teoretik Thomas Leitch je v monografiji *Film Adaptation & Its Discontents* (2007) podal svojo klasifikacijo, ki pa jo je kasneje v celoti ovrgel. V njegovi tipologiji je mogoče naštetih kar 25 tipov, naj naštejemo nekaj izmed njih: **poklon, prilagajanje, neoklasična imitacija, revizija, kolonizacija, komentar ali destrukcija, analogija, parodija in pastiš, sekundarna, terciarna in kvartalna imitacija** ter **aluzija**. Kljub temu je Leitch mnenja, da je posamezno adaptacijo nemogoče uvrstiti v kategorije in je svoje tipe, kot že omenjeno ovrgel, saj je bil mnenja, da za posamezno adaptacijo veljajo različne kategorije. (Rudolf 2013: 86)

Pomembno ugotovitev je podal Dudley Andrew, ki je menil, »da so adaptacije uporaben prikaz zgodovinskih sprememb v določeni kinematografiji, če upoštevamo ozadje produkcijskih pogojev« (Rudolf 2013: prav tam).

2.4.1 Fabula in siže

Ruski formalisti so namesto razločevanja med obliko in vsebino, na to mesto vpeljali pojma fabula in siže. Fabula je neka zgodba, siže pa način, kako je fabula oblikovana in umetniško izpeljana. Naloga ustvarjalcev pa je, da za potrebe umetniškega dela fabulo pretvori v siže. Ta postopek pa je obrnjen s stališča gledalca / bralca, saj do nas večina zgodb pride z vrzeli, naša naloga pa je te vrzeli zapolniti in ugotoviti smiseln potek zgodbe ter povezave med elementi. David Bordwell je opisal štiri glavne načine, glede na to, kako siže predstavlja fabulo:

1. Klasična pripovedna naracija (hollywoodski studijski filmi med letoma 1917 in 1960)
2. Naracija v umetniškem filmu (evropski filmi, predvsem filmi francoskega novega vala)
3. Historično-materialistična naracija (filmi sovjetske montaže)
4. Parametrična naracija (poetični filmi ali filmi, kjer je slog izrazitejši kot vsebina)

Ob tem opozarja, da so to le okvirni modeli in da se posamezen film le težko uokviri v določen tip. (Rudolf 2013: 92)

2.4.2 Filmska adaptacija in gledalec

Linda Hutcheon meni, da bo gledalec, ki ve, da gleda adaptacijo, film interpretiral precej drugače kot pa tisti gledalec, ki se tega ne zaveda (Hutcheon 2006: 139). Gledalci, ki so z izvirnikom seznanjeni, bodo med gledanjem adaptacije preverjali ali je adaptacija izvirnik spremenila. Tako ne bodo osredotočeni samo na že poznano pripoved, ampak bodo pozorni tudi na samo strukturo filma. Medtem se bodo gledalci, ki literarnega izvirnika ne poznajo, osredotočili na samo zgodbo ne pa tudi na zgradbo filma.

2.5 Filmska adaptacija

Filmska adaptacija pomeni priredbo literarnega dela (roman, drama, kratka zgodba, ...) v scenarij, nato pa sledi ekranizacija. Veliko teoretikov poudarja, da je zelo pomemben vidik zvestobe literarnemu izvirniku, vendar Brian McFarlane meni, da je zvestoba originalni literarni predlogi neprimeren kriterij za vrednotenje in razumevanje filmske adaptacije (McFarlane 2007: 15). Kavčič in Vrdlovec pa sta mnenja, da pri adaptaciji ni nujno, da popolnoma sledi literarni predlogi ter, da si od njega lahko zgolj izposodi literarne like, teme in jih zatem po svoje asimilira v film (Kavčič in Vrdlovec 1999: 10).

Kamilla Elliott ugotavlja, da so filmske adaptacije dvojno zaničevane, saj jih zaničujejo literarni kritiki, ki menijo, da so manjvredne od literature, pa tudi filmski poznavalci, ki so mnenja, da adaptacije niso čisti film zaradi svoje navezave na literarne izvornike (Rudolf 2013: 136).

2.6 Avstralski novi val

Izraz novi val se je na filmskem področju uveljavil v zgodnjih šestdesetih letih dvajsetega stoletja, ko se je skupina francoskih kritikov pričela ukvarjati s filmsko umetnostjo. Povezan je bil predvsem z naslednjimi imeni: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivett, Eric Rohmer, François Truffaut. (Vrdlovec 2009: 1) Ta izraz se je uveljavil tudi drugod, kjer so uveljavila nova filmska gibanja, kot na primer na Japonskem (Shohei Imamura, Nagisa Oshima, Seijun Suzuki), Češkem (Miloš Forman, Jiří Menzel, Ivan Passer) pa tudi v Hollywoodu (Dennis Hopper, Arthur Penn, Roman Polanski, Woody Allen...). V Avstraliji se je novi val zgodil v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja in je trajal približno desetletje. To je za avstralsko umetnost pomenilo ponovno oživitev lastne filmske produkcije in hkrati najbolj plodovito in ustvarjalno obdobje. V zgodnjih sedemdesetih letih je namreč avstralska vlada podprla umetnost in ustanovila Avstralsko korporacijo za razvoj filma (Australian Film Development Corporation), katera je financirala režiserje, ki so ustvarili novi val. To so bili: Bruce Beresford (*Dozorevanje*, 1977), Phillip Noyce (*Novice s fronte*, 1978), Peter Weir (*Piknik pri Hanging Rocku*), Fred Schepisi (*Pesem Jimmija Blacksmitha*, 1978), Gillian Armstrong (*Moja sijajna kariera*, 1979), med igralci pa: Judy Davis, Bryan Brown, Mel Gibson, Jacki Weaver. Naj omenimo še snemalce, kot so: Russell Boyd, John Seale, Dean

Semler. Avstralski film je tako začel osvajati nagrade na velikih festivalih, kot na primer v Berlinu ali Cannesu, veliko filmskih ustvarjalcev pa je sodelovalo tudi v Hollywoodu.

3. Avstralska književnost

Avstralijo od vseh drugih zahodnih držav ločuje njena posebna pokrajina in način življenja v njej. Avstralci so namreč veliko pisali o le-tej. Pokrajina je namreč že vse od avstralskih kolonialnih začetkov predstavljala izpraznjeno notranjost, tako v geografskem smislu kot tudi v metafizičnem, predvsem v človekovem nepoznavanju samega sebe. Ravno tako je nasploh avstralska krajina s svojo značilno floro in favno literarnim ustvarjalcem nudila navdih in neskončne možnosti za pisanje. George Johnston je v knjigi *Avstralci (The australians)* tudi zapisal, da vsak Avstrelec prenaša s seboj naokrog fosilne odtise zgodnejše preteklosti, obrnjeno podobo izumrle puste dežele, vtisnjene v vsakdanje življenje. »Mislim, da je to dežela, ki ne bo nikoli zares polna ljudi. Mesta se bodo napolnila in razširila in postopoma se bodo ogromne daljave zmanjšale. A vedno bo, v večini krajev, človeku ostal občutek osamljenosti v velikem prostranstvu. Tako bomo na koncu imeli – če je že nimamo – to dvojno podobo o nas samih, shizofrenijo mest in dežele.« (Mahnič 2012: 227)

V pesmih, baladah, kratkih zgodbah in romanih iz starejšega obdobja se namreč pojavljajo klateži, zlatokopi, strižci ovac, gonjači živine, živinorejci, skratka vsi, ki so se za preživetje borili z muhasto naravo. Preobrat v avstralski književnosti pa se je zgodil šele konec 19. stoletja, ko so Avstralci začeli odhajati v tujino in se vračati z novimi idejami. Avtorji priznanih knjig so bili največkrat avstralski izseljenci. Tako je na primer Henry Handel Richardson (1870-1946), avtorica znamenite trilogije *Usoda Richarda Mahonyja*, ves čas živela izven Avstralije. Ravno tako so Katharino Susannah Prichard (1883-1969) najprej priznali v tujini. Christina Stead (1902-1983) ni izdala ničesar, dokler je živela v Avstraliji. Miles Franklin (1879-1954), po kateri se imenuje najprestižnejša avstralska literarna nagrada, je najplodnejše obdobje ustvarjanja preživela v Združenih državah in v Angliji. Najbolj prepoznavna značilnost avstralske književnosti v dvajsetem stoletju je bila izkušnja izseljenstva, oddaljenosti od rodnega kontinenta in hkrati močna navezanost na pokrajino. Tako tudi Patrick White v avtobiografiji *Razpoke v steklu* zapiše: »Bil sem bolj mačka kot pes. Pokrajina je bila tista, zaradi katere sem v šoli v Angliji hrepenel po Avstraliji in zaradi pokrajine sem se, bolj kot zaradi česar koli drugega, vrnil, ko je bila Hitlerjeva vojna končana.

Spoznal sem, da je bila idealna Avstralija, ki sem si jo slikal v času svojih izgnanstev in ki me je prignala nazaj, zmeraj samo pokrajina, brez ljudi.« (Mahnič 2006: 235) .

Že po drugi svetovni vojni je v Avstraliji vzniknila nova, zelo nadarjena generacija piscev, najbolj velja seveda omeniti Patricka Whita, do sedaj edinega Avstralca, ki je prejel Nobelovo nagrado za literaturo. Vsekakor je White najpomembnejši in najvplivnejši avstralski pisatelj, čigar pisanje presega samo avstralsko tematiko in pokrajino in uvaja občečloveške teme ter je s svojim pisanjem naredil avstralsko književnost enakovredno ostalim v svetovnem merilu.

Whitove domiselne sposobnosti, visoko zastavljena tematika, zapletena metaforika so močno presegle nacionalni okvir književnosti. Patrick White je svetu dokazal, da avstralski roman ni samo podaljšek suhoparnega časnikarstva, ali zgolj realistične podobe iz življenja delavskega razreda in je tako utrl pot popolnoma novemu pogledu na avstralsko književnost.

Avstralska književna produkcija je bila pred letom 1973 tudi zelo omejena, že zaradi ločenosti od tujih trgov, predvsem pa zaradi pokrajine sami, kajti izdajanje knjig so onemogočale velike razdalje med mesti ter precej maloštevilno prebivalstvo.

Z letom 1973 pa se je to precej popravilo, saj so ustanovili odbor za literaturo pri Avstralskem svetu, s tem pa je narasla tudi finančna podpora zvezne vlade za knjige domačih pisateljev. Sodobni avstralski pisatelji se od svojih predhodnikov razlikujejo predvsem v tem, da so iz njihovega pisanja izginili folklorni junaki, nadomestili pa so jih pretežno mestni obmorski prebivalci, s problemi vsakdanjih ljudi. Naštejmo jih vsaj nekaj: Robert Drewe, Beverley Farmer, Janette Turner Hospital, Tim Winton. Richard Flanagan, David Malouf, Peter Carey. Kljub temu, da je kratko zgodbo v današnjih časih po priljubljenosti nadomestil roman, ostaja na literarnem prizorišču. Skoraj vsak sodobni avstralski pisatelj je namreč izdal vsaj eno zbirko kratkih zgodb.

Na področju kratkih zgodb so v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja prednjačili predvsem Frank Moorhouse, Michael Wilding in Peter Carey. Bili so provokativni in škandalozni, v pisanje so vnesli veliko fantastičnih tem, vse od znanstvene fantastike, elementov grozljivega romana... Peter Carey je nato v osemdesetih prešel na pisanje romanov, v katerih se je še vedno loteval fantastike in tako kot mnogi postmodernistični pisci tudi vrinjal zgodbe znotraj zgodb.

Med pisatelji mlajše generacije, je vredno omeniti tudi Tima Wintona, avtorja romanov *Jezdec, Hiša na ulici oblakov, Rob zemlje*.

4. Izbrani romani in njihove filmske adaptacije

V sledečem poglavju bomo najprej predstavili posameznega avtorja izbranega romana, sam roman ter nazadnje njegovo filmsko adaptacijo.

4.1 Biografija Petra Careyja

Peter Philip Carey se je rodil 7. maja 1943 v kraju Bacchus Marsh v zvezni državi Victoria, Avstralija. Obiskoval je prestižno šolo Geelong Grammar School, ter eno leto študiral na univerzi Monash v Claytonu, Victoria. Kot glavna predmeta je študiral kemijo in zoologijo, vendar je študij opustil. Na univerzi je tudi spoznal svojo prvo ženo, Leigh Weetman, ki je študirala nemščino in filozofijo. Leta 1962 je začel delati v oglaševalstvu, pri tem pa spoznal veliko starejših pisateljev, ki so ga seznanili s trenutno evropsko in ameriško fikcijo. V tem času je začel intenzivno prebirati pisatelje, kot so: Samuel Beckett, William Faulkner, James Joyce, Franz Kafka in Gabriel Garcia Marquez. Ob tem je začel pisati tudi sam, leta 1964 pa je doživel prvo zavrnitev svojega dela. V tem času je napisal tudi pet romanov, ki pa niso dočakali izida. Proti koncu sedemdesetih sta z ženo zapustila Avstralijo ter začela potovati po Evropi in Iranu. Nazadnje sta se naselila v Londonu, kjer je Carey nadaljeval s pisanjem. Ob vrnitvi v Avstralijo, leta 1970 je Carey nadaljeval z delom v oglaševalstvu, tako v Melbournu, kot v Sydneyu, hkrati pa tudi nadaljeval s pisanjem, tokrat mu je uspelo tudi objaviti nekaj kratkih zgodb v časopisih in revijah. Večina teh je bila zbranih v njegovi prvi knjigi, *Debeluh v zgodovini* (*The fat man in history*), ki je izšla leta 1974. Leta 1976 se je Carey preselil v Queensland in zaživel z novo partnerko, Margot Hutcheson. V tem času je napisal tudi večino zgodb, ki so bile zbrane v zbirki *Vojni zločini* (*War crimes*, 1979) in pa tudi svoj prvi objavljeni roman *Blaženost* (*Bliss*, 1981). Leta 1980 je ustanovil svojo oglaševalsko agencijo, se ločil od prve žene, leto zatem pa se je preselil v Bellingen, kjer je napisal naslednji roman *Prevarant* (*Illywhacker*), ki je bil izdal leta 1985. Istega leta se je ponovno poročil, z gledališko režiserko Alison Summers. Leta 1988 je izšel njegov roman *Oscar in Lucinda* (*Oscar and Lucinda*), s katerim je pridobil mednarodno veljavo.

Leta 1990 je prodal svoj delež v oglaševalski agenciji ter se z ženo in sinom preselil v Združene države, kjer je postal profesor kreativnega pisanja na Univerzi New York. Leta 2005 se je ločil od Alison Summers, trenutno pa živi z založnico Frances Coady.

V svoji pisateljski karieri je Peter Carey osvojil mnogo nagrad in nazivov, med najpomembnejšimi naj omenimo nagrado Booker (*Oscar in Lucinda* – 1988 in *Resnična*

zgodba o Kellyjevi tolpi / *True History of the Kelly Gang* – 2001) ter nagrado Miles Franklin (*Blaženost / Bliss* – 1981, *Oscar in Lucinda* – 1989, *Jack Maggs* – 1998).

Peter Carey in njegova generacija, pri pisanju niso za navdih segali le v Anglijo, temveč so se obračali tudi k mnogim južnoameriškim piscem, še posebej k J.L. Borgesu, G.G. Marquezu. Carey sam pa omenja tudi druga velika pisateljska imena, ki so vplivala nanj: James Joyce, William Faulkner, A. Robbe Grillet. Carey se odlikuje v pisanju metafikcije, torej obvladuje pripoved na več ravneh, različne tipe diskurza, prelivanje fikcije v stvarnost. Romani Petra Careya so večplastni ter v več pomenih (zgodovinski, družbeni, estetski) prepojeni z avstralsko tematiko.

Kot pravi Miriam Drev, Carey »danes posebej avtorja, ki v avstralsko zgodovino posega drugače kot poročevalci in pisatelji dotlej ter zrcali njene projekcije v sodobnosti« (*Spodkopana tradicija, drugačen avstralski mit* 2014: 591). Careyjeva kritika Avstralije je odlično prikazana v romanu *Oscar in Lucinda* (*Oscar and Lucinda*), ki ga obravnavamo v naši nalogi. Meni namreč, da je zgodovina kaznjencev odločilno izoblikovala ljudi in kontinent ter, da so prebivalci Avstralije ujetniki v okovih, ki so v igrah na srečo zaigrali vse in zapustili vse poznano, da so prišli na ta kontinent. Je tudi zelo oster kritik genocida prišlekov nad prvotnimi prebivalci Aborigini. Meni, da »preteklost ni mrtva« (Drev 2014: 592). V večini Careyjevih del je prisotna ostra kritika, ki je predvsem uperjena v protislovja avstralske zgodovine pa tudi sedanjosti, v nasprotja med kolonialisti in prvotnimi prebivalci. Kljub temu, da Peter Carey že vrsto let živi v New Yorku, ostaja kritik brez dlake na jeziku. V svojih delih pa ne zajema samo Avstralije, temveč tudi Anglijo (v romanu *Jack Maggs*, 1997), Malezijo (v romanu *Moje življenje kot ponaredek*, 2003) in Ameriko (v romanu *Nenavadno življenje Tristana Smitha*, 1994). Večinoma pa prevladuje avstralski kontinent, njegova nacionalna identiteta, kolonializem in kulturna zgodovina.

4.2 Oscar in Lucinda

Zgodba se dogaja v drugi polovici 19. stoletja. Carey v romanu predstavi temeljne kulturne, etične, religiozne, filozofske probleme tistega obdobja in osvetljuje kako so si svet in le-te razlagali ljudje tistega časa. Delo je polno silovitih in hitrih časovnih preskokov in nam omogoča vzvraten pogled v nekatere pretekle dogodke.

V večini Careyjevih del je navzoča politična ostrina, tudi delo *Oscar in Lucinda* pri tem ni izjema. Ko Oscar v stekleni cerkvi pluje po reki, okrog sebe ne opazi starodavnih legend in

mitov, vpetih v prastari avstralski kontinent, s tem pa se ne more otresti zahodne svetopisemske kulture in s stekleno cerkvijo vred potone.

»Moj praded je plul navzgor po reki Bellinger kakor slepec, ki tipa po prehodu glavne cerkvene ladje v Notre Dame. Videl ni ničesar. V pokrajini je mrgolelo svetih zgodb, starejših od tistih, ki jih je nosil v svojem od potu spolzkem usnjenem svetem pismu. Niti sanjalo se mu ni o njihovi navzočnosti.« (*Oscar in Lucinda* 2011: 567)

Ob prehodu v to skrivnostno pokrajino pripoved prevzame staroselec Kumbaingiri Billy, ki nam prikaže drugačno dožemanje bivanja.

Steklena cerkev z mnogimi razpokami je več kot očitni simbol, s katerim je Carey želel prikazati vsa protislovja avstralske preteklosti. Pomen steklene cerkve je dvoumen, po eni strani predstavlja lepoto transparence in trdnost, po drugi pa krhkost in drobljivost, ki se v nekem trenutku lahko zdrobi na tisoče koščkov.

V romanu je vseprisoten pripovedovalec, sicer Oscarjev pravnik. Dogajanje je sprva postavljeno v Anglijo, natančneje v Devonshire, kjer Oscar odrašča z versko zaslepljenim očetom Theophilusom. Pri štirinajstih letih ga Oscar zapusti ter se naseli pri anglikanskem duhovniku Hughu Strattonu. V študentskih letih Oscarja prijatelj seznanja s konjskimi stavami, ki ga popolnoma obsedejo. Kljub temu, da veliko dobitkov nameni cerkvi, si svoja dejanja vseeno očita. Medtem na drugi strani sveta, v Avstraliji, spremljamo Lucindo, ki po materini smrti podeduje vse njeno premoženje, se preseli v Sydney, kjer kupi steklarstvo. Medtem tudi Lucinda podleže igram na srečo, postane namreč stalna udeleženka kvartopirskih večerov v visoki družbi. Ko Oscar z metom kovanca zapečati svojo usodo in se z ladjo nameni v Avstralijo, na njej sreča Lucindo. Njuno srečanje vzbudi v njima strast po igrah na srečo, nakar Oscar zbolí (ima namreč hidrofobijo) in njuni stiki se za nekaj časa prekinajo. Ponovno se srečata čez nekaj časa že v Sydneyju. Njuno več kot očitno naklonjenost ovira Oscarjevo samoponiževanje in samozanikanje. Ves čas je namreč prepričan tudi, da Lucinda ljubi drugega, častitega Dennisa Hasseta, ki je kazensko poslan v neobljudene kraje.

Ker Oscar Lucindi naklonjenosti ne zna izpovedati drugače, sklone z njo čudaško stavo: v kraj, kjer službuje Hasset namerava odpeljati kovinsko konstrukcijo in steklene stene za cerkev. Stava je visoka za oba, če mu uspe, se mora Lucinda poročiti z njim in mu prepustiti vse svoje premoženje, če mu ne, pa mora on Lucindi podariti vse premoženje, ki ga bo prejel po očetovi smrti.

Oscarju ambiciozen projekt začuda uspe, vendar se stvari zanj ne iztečejo dobro. Medtem, ko izčrpan od dolge poti leži v prostoru, kjer opravljajo mašo, se ga polasti vdova Miriam, ki z njim zanosi. Oscar na koncu romana potone s stekleno cerkvijo vred.

Roman v sebi nosi ogromno simbolike in skritih pomenov. Steklena cerkev ima dvojen pomen, na eni strani lepoto in ustvarjalnosti, na drugi pa krhkost in lomljivost. Učinkuje tudi kot ujetost v lastna duševna stanja ali pa kot ujetost v širše zablode, v nacionalnem pomenu.

Tudi v Oscarjevem popotovanju skozi neodkrito avstralsko divjino, lahko vidimo beg iz okolja, v katerega se ne prilega. Njegov podvig na koncu ne uspe, ne prinese mu katarze, ravno tako kot tudi bralcu ne.

Vizija Petra Careyja v romanu je temna. Potlačena bolečina, ki jo v sebi nosita oba protagonista, ju ujame in jima ne pusti zaživeti novega življenja. Kljub spremembam, ki sta jih vnesla v svoje življenje, se ne moreta izmotati iz začetkov, ki so ju izoblikovali.

Oscarja bi lahko označili kot antijunaka modernega romana, kajti je v konfliktu sam s sabo in z okoljem, ki ga obdaja. Kljub temu, da je razumen človek, ki z dosledno logiko zmaguje celo na konjskih stavah, je v nenehnem nasprotju sam s sabo, zato se njegovo obnašanje sprevrže v groteskno in tudi tragično.

4.3 Filmska adaptacija romana *Oscar in Lucinda*

Avtor, naslov literarnega dela in letnica izida: Peter Carey: *Oscar in Lucinda* (1988)

Žanr: drama, romanca

Scenarij: Laura Jones

Režija: Gillian Armstrong

Direktor fotografije: Geoffrey Simpson

Montaža: Nicholas Beaman

Kostumografija: Janet Patterson

Glasba: Thomas Newman

Glavni igralci: Ralph Fiennes (Oscar Hopkins)

Cate Blanchett (Lucinda Leplastrier)

Ciaran Hinds (Dennis Hasset)

Tom Wilkinson (Hugh Stratton)

Clive Russell (Theophilus)

Geoffrey Rush (pripovedovalec)

Dolžina in format: 132 min, 35 mm, barvni, 2.35:1

Produkcija: Australian Film Finance Corporation

Premiera: 31. December 1997

Brez dvoma je zgodba romana *Oscar in Lucinda* ena bolj ekscentričnih in nenavadnih, kar jih lahko najdemo na filmskih platnih, sama glavna junaka pa daleč od ljubezenskih parov, ki jih filmi upodablja. V filmu se tako posrečeno prepletajo krščanstvo, igre na srečo ter steklene cerkve. Film je režirala Gillian Armstrong, ki je debitirala s filmom *Moja sijajna kariera*, posnetim po istoimenskem romanu avstralske pisateljice Miles Franklin.

Sam roman *Oscar in Lucinda* je zelo izviren in nenavaden, obsežen (111 poglavij), zajema pa ogromno tem, vse od vere, kolonializma, medčloveških odnosov,... Zgodbo opisuje pripovedovalčev glas (Geoffrey Rush), in sicer o dveh najpomembnejših osebah, ki sta omogočili njegovo življenje, to je Oscar (Ralph Fiennes) in Lucinda (Cate Blanchett).

Rdečelasi, plahi Oscar, anglikanski duhovnik, izhaja iz Anglije, kot sin pridigarja Theophilusa Hopkinsa, kateremu greh in napuh predstavlja že božični puding, odločna in vihrava Lucinda je rojena Avstralka, ki se loti posla s tovarnami. Druži ju ista strast – igre na srečo. S slednjimi postaneta zasvojena, še preden se srečata. Režiserka Armstrongova odločno krmari med dolgo zgodbo glavnih junakov, vendar film izgubi veliko iskrovosti in duhovitosti romana. Zelo pomemben vidik filma, je njegov razkošen izgled, za katerega gredo zasluge Geoffreyju Simpsonu (*Sijaj / Shine*), ki se odlično poigra z naravno svetlobo in pokaže lepoto prizora, četude gre samo za čoln, napolnjen s cvetačami, na katerem se Lucinda pelje v Sydney. K izgledu filma izredno pripomorejo čudoviti kostumi, izpod rok oblikovalke Janet Patterson (*Klavir / Piano, Portret dame / Portrait of a lady*). Živahnost in življenjska moč Lucinde, ki jo igra odlična Cate Blanchett nas spominja na mlado Judy Davis v *Moji sijajni karieri*.

Adaptacija tako obsežnega, kompleksnega in večplastnega romana, kot je *Oscar in Lucinda*, v film, je zahtevna naloga. Režiserka Gillian Armstrong, ki izkušnje z režiranjem filmov, posnetih po literarnih predlogah že ima, je sicer posnela zelo vizualno všečen film, žal pa veliko izgubila na izraznih sredstvih, ki tako odlikujejo sam roman. Poskus, da bi v film zajela celotno Oscarjevo zgodbo (od zgodnjega otroštva, mladosti, študentskih let), v filmu ne izpade posrečeno. Filmski kadri nas zasujejo s prizori iz Oscarjevega življenja in kljub temu, da je film dolg kar 131 minut, zgodbe ne moremo zaobjeti v celoto. Tudi med glavnima junakoma, ki sta gonilo zgodbe v knjigi, njuna hazarderska – pa tudi medsebojna strast, v filmu ni dovolj globoko prikazana. Temu morda botruje pretirana igra in gestikulacija, sicer drugače odličnega Fiennesa. Režiserka je preveč poudarka v filmu dala zgodbi, ki jo je želela predstaviti gledalcu, ob tem pa zanemarila odnos med glavnima junakoma ter sam razvoj njunih likov. Film ni ohranil čudaškega humorja in bogate ironije, ki je tako značilna za dela Petra Careyja.

Zdi se škoda, da Carey, ki je pri pisanju scenarija (po svojem romanu *Blaženost*) že sodeloval, da ni sodeloval tudi pri scenariju za njegov najbolj občudovan in priznan roman, *Oscar in Lucinda*.

V filmu pa se od romana razlikuje tudi konec. V romanu Lucinda ostane brez Oscarja, ki umre, ter brez celotnega premoženja, ki ga mora predati materi Oscarjevega otroka, Miriam. Zatem se posveti politični karieri. V filmu pa Lucinda na koncu filma nadomesti pripovedovalčev glas ter sama vzgaja Oscarjevega otroka.

4.4 Biografija Miles Franklin

Avstralska pisateljica Stella Maria Sarah Miles Franklin ali krajše samo Miles Franklin se je rodila 14. oktobra 1879 v Talbingu, v Novem Južnem Walesu. Bila je najstarejši otrok Johna Mauricea Franklina in Margaret Susannah Franklin. Sprva se je šolala doma, nato pa v osnovni šoli Thornford blizu kraja Goulburn. Okrog leta 1902 se je njena družina lotila kmetovanja, vendar ga okrog leta 1915 opustila ter se naselila na jugozahodnem delu Sydneyja. V tem času se je Miles Franklin počasi začela zavedati feminizma in svoje želje po pisanju romanov.

Njeno najbolj poznano delo *Moja sijajna kariera* (*My Brilliant Career*) je bilo dokončano 1899 in bilo sprva zavrnjeno, kasneje pa je izšlo s pomočjo Henryja Lawsons iz založbe William Blackwood & Sons, Edinburgh and London leta 1901. Leta 1902 jo je prijateljica Rose Scott predstavila feminističnemu krogu, kar je verjetno precej vplivalo na njeno kasnejše razmišljanje. Nato je leto dni delala kot hišna pomočnica v Sydneyju in Melbournu ter si tako nabirala tudi snov za svoje pisanje. V tem času je tudi spoznala Josepha Furphyja, ki je bil njen navdih, Kate Baker in sestre Goldstein, ki so jo seznanile s krščansko znanostjo ter jo navdušile za selitev iz Avstralije. Leta 1905 jo je za roko zaprosil sorodnik Edwin Bridle, kateremu pa ni odgovorila ne pritrdilno ne nikalno, temveč se je 7. aprila 1906 vkrcala na ladjo, ki je plula v Združene države Amerike. Tam je prepotovala vse od New Yorka do Chicaga in tam ostala vse do leta 1915.

V Združenih državah je opravljala najrazličnejša dela, pisala je za časopise, bila je pomočnica urednika različnih publikacij, napredovala pa je tudi do samostojne urednice.

V prostem času pa se je učila petja in igranja na klavir. Pod vtisi ameriških doživetij pa je napisala tudi manj poznano delo *Mreža okoliščin* (*The Net of Circumstance*).

Za časa prve svetovne vojne si je Miles Franklin prišla na jasno glede nekaterih stvari v življenju: dokončno je spoznala, da poroka ni zanjo ter se v patriotski Ameriki ponovno zavzela za svojo nacionalno pripadnost. Ravno tako pa je v tem času odpotovala v Anglijo, kjer je delala kot medicinska sestra in oskrbovala ranjence.

Ob vrnitvi v Avstralijo leta 1927 je izdala kroniko šestih romanov o pionirskih časih prvih priseljencev. Življenje v Avstraliji, sploh literarna scena tedanjega časa, pa jo je razočaralo, zato je zopet odpotovala v London, nato pa v Ameriko. Za svoje literarne dosežke pa je leta 1935 prejela srebrno medaljo kralja Jurija V. To jo je opogumilo, da se je pridružila Združenju avstralskih pisateljev in avstralskemu klubu P.E.N.

Miles Franklin je umrla 19. septembra 1954. Velik del svojega premoženja je po smrti namenila osnovanju najprestižnejše avstralske nagrade za literaturo, ki se imenuje po njej.

4.5 Moja sijajna kariera

Moja sijajna kariera je fikcijska avtobiografija, katere pripovedovalka in osrednja protagonistka je Sybylla Melvyn. Sybylla je pravzaprav najstnica, ki jo v obup spravlja dejstvo, da so ženske tistega časa nekaj vredne samo, če se poročijo in so vdane možu. Njeno življenje se vrti okrog težaškega dela in monotomije vse do očetovega pijančevanja, s katerim zapravi imetje in ne more vzdrževati družine. Sybyllo tako pošljejo k babici. Sybylla se že pred tem odloči, da se ne bo podrejala moškim ter vztrajno zavrača poroko kot osmislitev življenja žensk. Na babičinem posestvu spozna Harolda Beechama, ki jo zasubi, ona pa ga kljub vzajemni privlačnosti zavrne. Kljub dejstvu, da bi s poroko omogočila sebi in družini bolj lagodno življenje, se odloči, da se bo posvetila izključno svoji karieri in pisateljstvu.

Že samo ime Miles Franklin sprva zveni kot moško ime. Pisateljica je s tem psevdonimom želela preprečiti že takojšnjo sodbo bralcev o razlikovanju pisateljev glede na spol. Pripovedovalka v romanu večkrat izrazi upanje, da bi si lahko podala roko z avstralskima pisateljema Lawsonom in Petersonom ter ob tem občutila mirnost ter vzajemno kolegialnost.

Sybylla Melvyn velja za prvo pravo uporniško junakinjo avstralske literarne zgodovine. Njena upornost se kaže na različnih ravneh. Odraščala je v avstralskem bušu, vendar se neomajno bori proti temu okolju in družbi, ki želi zatreti njen osebni razvoj. Neomajno si prizadeva za svojo neodvisnost in uporno naravo in s tem močno izstopa iz konformističnega okolja. Primitivnost buša in težaško življenje sta jo izoblikovala v robato, jezljivo osebo, ki pa je močna kot moški. V romanu spremljamo njene vzpone in padce ter pogosto menjavanje kraja bivanja. Že od otroštva pa je bila primorana garati v domačem gospodinjstvu, cepiti drva,

molzti, delati na polju, vse to pa je bilo v njenih očeh dolgočasno, monotono brez izziva za um in miselnost. V tem težkem, surovem okolju pa je Sybylla imela svoje sanje, ki so se močno razlikovale od povprečnih vaških deklet. Le-te so imele v življenju le dva cilja: delo in spanje, za razliko od Sybylle, katero je zanimala umetnost, predvsem literatura in glasba. Z veliko vnemo je namreč prebirala najbolj znana dela angleških piscev, sploh pa dela Avstralcev Lawsona in Petersona. Tako se je zatekala v svet umetnikov, pisateljev, vsako noč pa je tudi izmaknila papir ter se splazila iz postelje, da bi napisala svoj lasten roman. Z branjem pa je bolj in bolj občutila nezadovoljstvo s svojim resničnim življenjem.

»Kako neotesani in kričavi so bili zvoki okoli mene!« (*My brilliant career* 1980: 195)

Pri šestnajstih letih pride v konflikt s svojo družino, saj jo zaradi revščine in pomanjkanja želijo poslati na delo. V tem času tudi izgubi spoštovanje do svojega očeta, saj ta začne popivati in igrati na srečo, s čimer ogrozi materialni položaj družine. Zaradi očetovega obnašanja pa začne Sybylla čutiti več naklonjenosti do svoje matere, saj je mnenja da so ženske v tem okolju le lastnina in sužnje moških ter da ne poznajo drugega kot samožrtvovanje. Ravno to pa je vzpodbudilo Sybyllo k večjemu zavedanju o ženskih pravicah ter sami enakopravnosti z moškimi.

Postala je mnenja, da ženska vse pravice izgubi ravno s poroko, kar pa je tudi razlog, da jo tudi sama zavrne. Sybylla močno nasprotuje pohlevnosti, ubogljivosti in podrejenosti žensk moškim v zakonu kakor tudi tedanjemu mišljenju, da je bila edina kariera za ženske poroka oziroma zakon. Takšne ženske so bile namreč pravi zgled za tedanjo družbo.

Njen snubec, Harold Beecham, je vizualno privlačen, visok in močan pa tudi karakterno izjemno prijeten, s treznim razmišljanjem in talentom za glasbo ter spoštovanjem do umetnosti. Povrhu vsega pa je izjemno bogat, njegova družina ima v lasti številna posestva, vozila, igrišče za tenis in podobno. Kljub vsem prednostim pa Sybylla vztraja pri svojih načelih:

»Ne bi se poročila z njim, tudi če bi se lahko. Tako sem utrujena od ljudi, ki pričakujejo, da se bom poročila z njim samo zaradi njegovega imetja. /.../ Namesto metanja denarja stran za vsa draga darila, ki si mi jih kupil, bi imela raje, da bi mi priskrbel nekaj trajnega, kot na primer delo oziroma poklic, ki bi ga lahko opravljala vse svoje življenje in bila neodvisna.« (*My brilliant career* 1980: 132)

Po nekaj čudnih naključjih nato Beecham izgubi premoženje in za kratek čas Sybylla celo privoli v poroko z njim, misleč, da sedaj jo potrebuje, ko sta si po statusu enaka. Vendar si Beecham premoženje čez čas ponovno pridobi, kar pa Sybyllo dokončno odvrne od poroke z njim, saj meni, da ji je ponudil vse, razen nadzora nad lastnim življenjem.

Sybylline težnje po dokazovanju svoje neodvisne osebnosti in po prizadevanju za enakost med spoloma, odsevajo težnje feministk v 19. stoletju.

4.6 Filmska adaptacija romana *Moja sijajna kariera*

Avtor, naslov literarnega dela in letnica izida: Miles Franklin: *Moja sijajna kariera* (1901)

Žanr: drama, romanca, biografija

Scenarij: Eleanor Witcombe

Režija: Gillian Armstrong

Direktor fotografije: Donald McAlpine

Montaža: Nicholas Beaman

Kostumografija: Anna Senior

Glasba: Nathan Waks

Glavni igralci: Judy Davis (Sybylla Melvyn)

Sam Neill (Harry Beecham)

Wendy Hughes (Aunt Helen)

Robert Grubb (Frank Hawdon)

Max Cullen (Mr. McSwatt)

Dolžina in format: 100 min, 35 mm, barvni, 1.85:1

Produkcija: New South Wales Film Corporation

Premiera: 17. avgust 1979

Film *Moja sijajna kariera* je prav tako kot *Oscarja in Lucindo* režirala Gillian Armstrong. Že na začetku je vzbudil zanimanje svetovne javnosti in tudi osvojil številne nagrade.

Svoj igralski debi je doživela mlada Judy Davis, ki je svojemu liku Sybylle dala vitalnost in odločnost in v vsak prizor vnesla razigran kaos.

Že v uvodnem prizoru se nam prikaže izjemna nadarjenost režiserke za kinematografijo. Vidimo namreč osamljeno kmetijo in mlado Sybyllo, ki bere svoje zapise, hkrati pa zunaj na travniku dva delavca, ki se mučita s kravami.

V filmu je Sybyllina mati prikazana kot delovna, osredotočena na preživetje družine, kljub vsemu pa poskrbi za malo lepši izgled hiše s čipkastimi zavesami na oknih, slikami v srebrnih okvirjih in celo starim klavirjem. Edino, česar ne more prenesti, je njen len in pijanski mož, ki ga vedno znova mečejo iz pivnic in se mora z njegovim reševanjem ukvarjati Sybylla.

V knjigi pa je prikazana kot trda, nepopustljiva ženska s pomanjkanjem prijaznosti in razumevanja in popolnoma netoleranta do Sybyllinih želj in idej. Do Sybylle se obnaša kot do lastnine, ki jo je treba poslati k babici, ker je preživljanje velike družine postalo nemogoče. Sybyllo vidi zgolj kot breme, še posebej ker je neporočena.

Babica je tako v knjigi kot v filmu prikazana zelo viktorijansko, toga v svojih prepričanjih o položaju ženske v družbi.

Lik Sybylle v knjigi je bolj zbežan in nepredvidljiv ter navzven manj ljubeč kot v filmu. V knjigi je sovražila moški dotik ter se upirala vsakršnim poskusom, da bi jo kdo poljubil. V filmu pa smo priča prizorom, kako divja po sprejemnici s Harryjem ali se z njim obmetava z blazinami, kot da bi ga s tem želela vzpodbuditi h koraku naprej. Ko jo ta končno želi poljubiti, ga gladko zavrne. Ko kasneje Harry pride k njej po pojasnilo, ga v filmu sočutno zavrne in materinsko poljubi na čelo. V knjigi pa je prizor še bolj detajliran, kjer Harryja zavrne ter mu naroča naj se poroči s sebi primerno žensko. Poslovilnega poljuba tukaj ni, napiše mu le kratko sporočilo.

Film se konča s prizorom Sybylle, ki jo obkroža zelena in umirjena pokrajina, ki daje upanje na boljšo prihodnost. Konec v knjigi je podoben, kljub temu pa bralca pusti z nekoliko grenkim priokusom, kajti dobi občutek, da se stvari niso izšle kot bi se moralo in veliko vprašanj ostaja nerazrešenih.

Vse spremembe samih ženskih likov, ki so bile narejene na filmskem platnu, so po našem mnenju opravičene, saj tako ohranjajo gledalčevo simpatijo do glavne junakinje in ne posežejo v zgodbo, ki ostaja brez večjih sprememb.

Film tudi znatno zmanjša prisotnost Sybyllinega očeta v zgodbi. Na sploh se tudi bolj podrobno posveti feminističnim elementom, ki so v romanu.

Da bi film ustrezal neki standardni dolžini, je scenaristka tudi obšla nekaj začetnih poglavij v romanu. Tako se film začne z nezadovoljno Sybyllo, ki je obsojena na rutinsko in enolično življenje v Possum Gullyju. Najbolj nenavadno odstopanje od romana in morda najbolj sporna poteza v filmu je to, da je Sybylla prikazana kot sama avtorica zgodbe oziroma romana. Od romana se film razlikuje tudi v tem, da bolj poglobljeno prikaže tkanje prijateljstva med Sybyllo in Harryjevo teto Avgusto. Ravno tako je v filmu dodan prizor pogovora med slednjima ob dogodku, ko Sybylla Harryja ošvrkne z jahalnim bičem, da bi omilil celotno situacijo in popravil Sybyllin ugled. Roman v podrobnostih opiše Sybyllin šok ob lastnem izbruhu in ponuja kratek prizor sprave med Sybyllo in Harryjem, v filmu pa je njen napad na Harryja viden in potemtakem bolj šokanten, vendar odlaga prizor sprave, temveč se osredotoči na prizor med jokajočo Sybyllo in teto Gussie, ki jo tolaži. Teta ji prigovarja naj se s Harryjem poroči, saj vidi, da se imata oba rada, medtem ko Sybylla to možnost vztrajno zavrača in ostaja pri svojih načelih. Ta prizor osvetli položaj Sybylle kot junakinje, hkrati pa prikaže kompleksne razloge za njeno težavno odločitev.

Film *Moja sijajna kariera* je vsekakor pomagal utrditi položaj istoimenskega romana med klasično avstralsko literaturo, predvsem pa med pomembnimi ženskimi deli.

4.7 Biografija Joan Lindsay

Joan Beckett Lindsay se je rodila 16. novembra, 1896 v kraju East St Kilda, Melbourne, kot tretja hči odvetniku Theyru Beckettu Weigallu in njegovi ženi Annie Sophie Henrietti. Joanin dedek po materini strani, sir Robert Hamilton, je bil guverner na Tasmaniji med letoma 1887 in 1893. Odraščala je v situirani in urejeni družini, sprva se je šolala z guvernanto, nato pa je obiskovala Clyde Girls' Grammar School, kjer je občasno urejala šolski časopis in oblikovala šolski grb.

Med letoma 1916 in 1920 je študirala umetnost, s sostanovalko in dolgoletno prijateljico Maie Ryan pa sta napisali roman, ki je sicer ostal nedokončan, *Anin portret (Portrait of Anna)*. Leta 1920 je svoja dela tudi razstavljala.

Medtem ko je živela v Londonu, se je poročila z Ernestom Darylom Lindsayjem, in sicer na valentinovo, leta 1922. Dve leti kasneje, ko sta bila že nazaj v Melbournu, sta skupaj tudi razstavljala svoja dela, razstavo pa je otvorila njuna skupna prijateljica Nellie Melba, znana avstralska operna pevka.

Po poroki se je Joan Lindsay ponovno vrnila k pisanju. V dvajsetih letih je izdajala kratke zgodbe in članke, ki so govorili večinoma o umetnosti.

V tridesetih letih je ponovno odpotovala v Evropo, med tem potovanjem pa je napisala tudi parodijo na tedaj popularne potopisne knjige, pod psevdonimom Serena Livingston-Stanley. Po humorju so njeno knjigo primerjali z brati Marx.

V tem času je tudi pomagala možu Darylu v galeriji. Po njegovi upokojitvi sta nadaljevala z mirnim in složnim življenjem. Večji uspeh je Joan Lindsay dosegla s tremi deli. Nostalgično delo *Čas brez ur (Time without clocks, 1962)* prikazuje medvojna leta in njene poglede na percepcijo časa. Delo *Facts soft and hard (1964)* prikazuje njeno potovanje v Združene države Amerike leta 1952. Njeno najbolj poznano delo, *Piknik pri Hanging Rocku (Picnic at Hanging Rock, 1967)*, pa priključuje v spomin mogočen monolit, ki jo je vznemirjal vse od otroštva in okrog njega splete zgodbo o izmuzljivosti časa ter o brez sledu izginulih varovankah dekliške šole. Zaključno poglavje knjige je bilo na željo založnika izbrisano, in ni bilo izdano vse do leta 1987. Oblak skrivnosti, ki obdaja celotno zgodbo, pa je prinesel tudi velik uspeh režiserju istoimenskega filma, Petru Weiru (1975).

Leta 1969 je bila Joan Lindsay udeležena v avtomobilski nesreči, v kateri je utrpela več hujših poškod, ki so zahtevale dolgotrajno okrevanje. Po smrti moža leta 1976 se je začela udeleževati obiskov galerij, leta 1971 – mnogo let po tem, ko je nehala slikati, je zopet

razstavljala svoja dela z Lady Casey. Joan Lindsay je umrla 23. decembra 1984, svoj dom pa je zapustila Avstralskemu narodnemu skladu.

V svojem najznamenitejšem romanu *Piknik pri Hanging Rocku* je uporabila kar nekaj svojih avtobiografskih podatkov, in sicer datum, 14. februar (na ta dan sta se z možem poročila), ustavitve ur, kar se je redno dogajalo v njeni navzočnosti v hiši v Mulberry Hillu ter lebdenje, ki ga je uporabila v posthumno objavljenem 18. poglavju, omenja pa ga v svoji avtobiografiji: »Bili so dnevi, ko sem sedela za pisalnim strojem v prazni, zeleno obarvani sobi in se počutila kot globokomorska riba, lebdeča v svojem naravnem elementu. Ne le v mojem akvariju, tudi zunaj v zavetni dolini so bile vse stvari videti, kot bi lebdele, kakor se zgodi neposredno pred potresom. To je bila značilnost barja, in morda je imela kakšno zvezo s starimi vulkani, ki so vreli in kipeli tako daleč spodaj, pod zemljino skorjo, da jih celo geologi niso odkrili. Kakršenkoli že je bil razlog, ti mirni brezvetrni dnevi so bili idealni za slikanje na prostem, ko se v sadovnjaku ni premaknila niti vejica in so rožnati oblaki uro za uro viseli nad isto globeljo med hribi, kot bi bili že naslikani na ozadje svetlega, bleščečega neba, v plitvih rjavih mlakah Lederderga pa je nenaden skok ribe razpršil ulenjeno ozračje kot strel iz pištole.« (Mahnič 2012: 224).

4.8 Piknik pri Hanging Rocku

Piknik pri Hanging Rocku je prav gotovo ena izmed najbolj poznanih avstralskih knjig in pa tudi ena najbolj obravnavanih, ravno zaradi skrivnostnega izginotja, ki še danes buri duhove. Zgodba je postavljena v leto 1900, začne se na vroč sobotni dan, na valentinovo. Gojenke kolegija Appleyard se pripravljajo na piknik, ki ga bodo preživele v okolici izjemne naravne, ogromne skalnate tvorbe, imenovane Hanging Rock, ki je del gorovja Macedon. Sama pisateljica je to območje dobro poznala in pa tudi tesnobo in vznemirjenje, ki je obhajalo vse obiskovalce Hanging Rocka. To je opisala kot »ne nujno hudobno, vendar primitivno silo« (PHR 2012: 219). To območje je nekoč pripadalo aboriginskemu plemenu Wurundjeri, pripadniki le-tega pa so tu opravljali obred moške iniciacije. V romanu je prikazan razkol, ki vlada med starodavno avstralsko celino in novo evropsko civilizacijo. Slednjo predstavlja kolegij Appleyard, ki s svojo represivno vzgojo in viktorijansko konzervativnostjo predstavlja popolno nasprotje divji, neukročeni naravi, ki ne postavlja pravil.

Velik vpliv na uspeh knjige pa je imelo prav gotovo dejstvo, da so bralci mislili, da gre za resnično zgodbo, na to pa namiguje tudi Lindsayjeva že na začetku knjige: »Ali je Piknik pri Hanging Rocku resnica ali izmišljotina, se morajo moji bralci odločiti sami. Ker se je usodni piknik dogodil leta tisoč devetsto in so vse osebe, ki se pojavijo v knjigi, že dolgo mrtve, je to komajda važno.« (PHR 2012: 6).

Dokazov o resničnosti dogodkov v romanu ni, kajti policijska postaja v Woodendu je pogorela leta 1900, ravno tako pa je dan Sv. Valentina leta 1900 prišel na sredo in ne na soboto, kot je opisano v romanu.

V romanu se Lindsayjeva ukvarja tudi z negotovostjo časa, z razlikami med »pristnim časom, kakor ga meri narava, časom, ki ga je ustvaril človek, in časom, kakor se odvija v duhu« (Mahnič 2012: 219). Ravno tako je razumevanje različnih časovnih dimenzij potrebno za razumevanje konca romana, ki je opisan v osemnajstem poglavju, ki pa je izšlo šele samostojno in že po pisateljičini smrti. Tudi Lindsayjeva sama je verjela, da sedanji, prihodnji in pretekli čas sobivajo in da čas ne teče nepretrgano.

Roman ima pečat prvinskosti, ki ga prikazuje nedoumljiva narava, še posebej kamniti monolit, ki je večkrat opisan srhljivo: »naravnost spredaj se je siva vulkanska gmota, razsekana in stolpičasta, kot trdnjava dvigala iz prazne rumene ravnine« (PHR 2012: 20). Tja se odpravijo dekleta, varovanke kolegija Appleyard, z dvema učiteljicama in kočijažem. Že prva nenavadna stvar, ki se na pikniku dogodi, je da se vsem ustavijo ure točno ob dvanajstih. Po kosilu si štiri učenke izprosijo kratko raziskovanje Hanging Rocka, vendar se nazaj vrne le

ena, najmlajša Edith. Ta se ničesar ne spominja, skupina pa se pozno zvečer vrne v kolegij. Med izginotjem deklet poglešijo tudi učiteljico matematike, Greto McCraw, katero nihče ni videl oditi. Izginotje deklet in učiteljice ima pogubne posledice za sam kolegij in ravnateljico, kajti starši deklet se začnejo množično odločati za prekinitvev ali nenadaljevanje šolanja. Skrivnostno izginotje pa prične buriti tudi domišljijo okoliških prebivalcev, predvsem pa mladega Mika, ki dekleta opazi že na dan tragičnega izginotja. Odpravi se jih tudi iskat na Hanging Rock, kjer pa ga nezvestnega najde sluga Albert. Slednji se po Mikovih sledeh odpravi za dekleti in na gori najde eno izmed deklet, Irmo, sicer nezvestno, vendar brez hujših poškodb. Tudi ta se dogodkov ne spominja. Kasneje v romanu izvemo še za skrivnostno smrt gojenke Sare in pa same gospe Appleyard, ki si na Hanging Rocku sodi sama.

Roman *Piknik pri Hanging Rocku* vsebuje ogromno namigov ter prisposodob, s katerimi nam pisateljica nakazuje pot do pravilne rešitve, kljub temu pa se nam te razkrijejo šele ob večkratnem branju. Poleg časovnih ugank so najbolj skrivnosti namigi, v kakšnem razmerju sta Miranda in Sara (več kot le prijateljici?) pa tudi Mike in Albert (samo prijatelja?) ter Sara in Albert (brat in sestra?).

4.9 Filmska adaptacija romana *Piknik pri Hanging Rocku*

Avtor, naslov literarnega dela in letnica izida: Joan Lindsay: *Piknik pri Hanging Rocku* (1967)

Žanr: drama, misterij, romanca

Scenarij: Cliff Green

Režija: Peter Weir

Direktor fotografije: Russell Boyd

Montaža: Max Lemon

Kostumografija: Judith Dorsman

Glasba: Bruce Smeaton

Glavni igralci: Rachel Roberts (Gospa Appleyard)

Vivean Gray (Gospodična McCraw)

Helen Morse (Gospodična de Poitiers)

Kirsty Child (Gospodična Lumley)

Anne Lambert (Miranda)

Karen Robson (Irma)

Jane Wallis (Marion)

Christine Schuler (Edith)

Margaret Nelson (Sara)

Dolžina in format: 115 min, 35 mm, barvni, 1.66:1

Produkcija: Australian Film Commission

Premiera: 8. Avgust 1975 (Avstralija)

Film, ki nosi isti naslov kot roman, je bil posnet leta 1976, režiral ga je kultni avstralski režiser Peter Weir, scenarij je priredil Cliff Green. Film je na področju avstralskega filma povzročil pravo renesanso in velja za pravo mojstrovino. Peter Weir je tako zaslovel tudi zunaj Avstralije, kar pa je povzročilo tudi zanimanje za ostale avstralske režiserje, kot so Fred Schepisi, Gillian Armstrong in Bruce Beresford. Knjiga, čeprav z odprtim koncem, je režiserja Petra Weira takoj navdušila. Meni namreč: »Moja edina skrb je bila, ali bo občinstvo sprejelo tako nezaslišano idejo. Samemu se mi je to pri filmu vedno zdelo najbolj privlačno in zadovoljujoče. Ponavadi sem razočaran nad konci: popolnoma nenaravni so. Na platnu ustvariš življenje, in življenje ne pozna koncev. Ves čas se pomika dalje, k nečemu drugemu, in zmeraj vsebuje nepojasnjene elemente. /.../ Nekje proti sredini filma sem skušal neopazno

premakniti poudarek z elementa skrivnosti, ki je prevladovala v prvi polovici, in razviti moreče ozračje nečesa, kar nima razlage: razkriti napetost in klavstrofobijo v odnosih in na prizorišču. Zelo smo se mučili, da smo ustvarili halucinatoričen, hipnotičen ritem, tako da gledalec izgubi zavedanje o dejstvih, neha premlevati stvari in vstopi v to zadušljivo vzdušje. Naredil sem vse, kar je v moji moči, da hipnotizirano občinstvo odvrnem od pretehtavanja možnih rešitev. /.../ Navsezadnje vsi nosimo v svojih dušah stvari, o katerih vemo veliko manj kot o izginotju na Hanging Rocku« (Mahnič 2012: 220).

Film je precej zvest romanu. Joan Lindsay je sicer zatrjevala, da gre za zgodbo po resničnih dogodkih, vendar pa je v kratkem predgovoru napisala, kot že omenjeno, naj se bralci odločijo sami. Yvonne Rousseau je v svoji knjigi *Umori pri Hanging Rocku (Murders on Hanging Rock, 1980)* raziskovala kontroverzno ozadje zgodbe in ugotovila, da kolegij Appleyard ni nikoli obstajal in se leta 1900 nič podobnega ni zgodilo. Na to je Joan Lindsay odgovorila, da se pač v Avstraliji lahko zgodi karkoli.

V romanu gre za zgodbo o osemnajstih dekletih, varovankah kolegija Appleyard, in dveh učiteljicah, ki na Valentinovo organizirajo piknik pod monolitom, imenovanim Hanging Rock. Na pikniku tri dekleta izginejo, Miranda, Irma in Marion in kratek čas za njimi še učiteljica Greta McGraw. Po enotedenskemu iskanju najdejo Irmo, ki pa se ne spominja prav ničesar, kar se je zgodilo na Hanging Rocku. Škandal o izginotju pusti neizbrisljiv madež na kolidžu, v romanu nato skrivnostno umre še ena varovanka kolidža, Sara, življenje pa si vzame tudi upraviteljica, gospa Appleyard. V Weirovem filmu se vloga Sare poveča, iz tihe, šibke in neopazne deklice se v filmu prelevi v močno in bolj odločno junakinjo. Razkritje, da je Albertova sestra, je v filmu jasneje prikazano. Razkritje okoliščin smrti gospe Appleyard se na zaslonu ne pokaže, na kratko ga le opiše pripovedovalčev glas za razliko od podrobnega opisa njene smrti, ki ga Joan Lindsay ponudi v romanu. Weir uporabi filmska sredstva, ki gledalca prevzamejo in ga navdajajo s strahospoštovanjem ter nakazuje eroticizem ter skrivnostnost, ki sta nakazana v romanu. Že uvodni prizor v filmu prikazuje meglice, ki ovijajo vzpetine Hanging Rocka, popolnoma naznanja iracionalno silo, ki bo vdrla v svet razuma in reda. Že naslednji prizor prikazuje nasprotje med dostojanstveno mogočnostjo šole in med dekliško sobo, natrpano z rožnimi vodnicami, valentinovimi pisemci, polno hihitajočih se deklet, ki prizor navda s kančkom erotične energije. Peter Weir izredno mojstrsko prikaže Mirando (ki je v knjigi opisana kot Boticellijev angel), igra jo Anne Lambert, po izginotju pa je prikazana fragmentarno, eterično, izginjajoče. Primerjava z Boticellijevim angelom je v knjigi samo opisana v mislih gospodične de Poitiers, v filmu pa le-ta primerjavo izreče na glas.

Sam prizor piknika je v filmu podkrepjen z glasbo piščali, Beethovnovim klavirskim koncertom št. 5, ki učinkuje, kot da se je čas ustavil, k temu pripomore tudi mehka svetloba in čudovita fotografija v filmu. Dremava dekleta, poševni žarki svetlobe, celo brenčanje insektov – vse drsi v nekakšen nedoločen kontinuum prostora in časa. Formalna zgradba filma oblikuje popoln lok z vrhuncem na samem Rocku, ki se nato upočasnjuje v nejasnost. Kaj se je zgodilo na Hanging Rocku, je prepuščeno gledalcu. Pripovedovalčev glas pa tudi neprestano opominja, da ves čas ni šlo za nič drugega kot za sanje.

Usoda teh imenitnih, neverjetno uglajenih in samozavestnih mladih deklet odseva osnovno temo Weirovih del – trk oziroma nasprotovanje evropske civilizacije in primarne silovitosti aboridžinske kulture. Sam režiser je nekoč dejal, da večina njegovih filmov je nedokončanih, kajti zaključni udeleženec je gledalec sam.

Čas je zelo pomemben element v filmu. Na trenutke se celo zazdi, da ne teče tako, kot bi pričakovali. Na samem pikniku se zazdi, kot da se je čas ustavil, kajti nikakor ne morejo ugotoviti koliko je ura. Kot nalašč se je vsem, ki so imeli uro, ta ustavila točno ob dvanajstih.

4.10 Biografija Patricka Whita

Patrick Victor Martindale White se je rodil 28. maja 1912 v Londonu, kot najstarejši otrok staršev Victorja Martindalea Whitea in Ruth, oba angleška Avstralca. Že zgodaj je zbolel za astmo, ki ga je mučila celo življenje. Mati ga je že v rosnih letih jemala s seboj v gledališče, ki ga je navdahnilo, da je napisal svojo prvo igro *Prebujenje ljubezni* (*Love's awakening*), leta 1924 pa tudi prvo pesem, ki jo je objavil v šolskem glasilu. Leta 1925 je s starši odpotoval v London, kjer je začel obiskovati Cheltenham College. White v teh štirih letih na kolidžu ni užival, saj so se starši vrnili v Avstralijo, napredovala je astma in začel se je spopadati s homoseksualnostjo. Uteho je iskal v prebiranju knjig, pisanju pesmi ter z obiskovanjem gledališč. Ob vrnitvi v Avstralijo se je ponovil občutek nepripadnosti in izgubljenosti, tako kot takrat, ko je prišel v London. Kmalu zatem je dobil zaposlitev na posestvu očetovega prijatelja. Prve delovne izkušnje so navdahnile njegov prvi roman *Srečna dolina* (*Happy Valley*, 1939). Vendar White ni imel želje po nadaljevanju tega dela, zato se je vpisal na King's College, da bi študiral sodobne jezike. Nadaljeval je s pisanjem poezije, pri 21-ih letih je imel svoje prvo razmerje s kolegom z univerze. Po diplomi je prepričal svoje starše, da so ga denarno podprli, da je lahko ostal v Londonu in pisal naprej. Najel je stanovanje na Ebury Street in tam osnoval roman *Živi in mrtvi* (*The living and the dead*, 1941), čigar osrednji lik je pisatelj Elyot Standish, ki je tip človeka, kakršen White nikdar ni želel postati. Na Ebury Street je stanoval tudi avstralski modernistični slikar Roy de Maistre, ki je za kratek čas postal tudi njegov ljubimec hkrati pa je bil na nek način tudi njegov mentor.

Leta 1939 je White odpotoval v Združene države Amerike, da bi poiskal založnika za roman *Srečna dolina* (*Happy valley*), ob vrnitvi v London pa je ugotovil, da je založnika že dobil. Angleški kritiki so roman *Srečna dolina* (*Happy valley*) toplo sprejeli, White pa je tudi priznal močan vpliv Joycea in Lawrencea. V rodni Avstraliji kritiki niso bili tako zelo navdušeni, je pa White kljub temu za dotično delo prejel svojo prvo literarno nagrado za roman leta. Ben Huebsch je tako postal velik podpornik Whiteovega dela, po tem, ko so mu v Angliji vse založbe delo zavrnilo.

15. novembra 1940 je bil White vpoklican v zračne sile, zatem pa je služil vojsko v Severni Afriki, na Bližnjem Vzhodu in v Grčiji. Leta 1943 je napredoval v letalskega poročnika. Med vojno je v Aleksandriji v Egiptu spoznal Manolyja Lascarisa, Grka, ki je postal njegov življenjski partner. Že med bivanjem v Severni Afriki je začel snovati roman o ambicioznem raziskovalcu avstralske neodkrite zemlje, kasneje poimenovan *Voss* in izdan leta 1957.

Po vojni je White s partnerjem želel živeti v Grčiji, medtem ko je slednji za njuno domovanje izbral Avstralijo. Med krajšim obiskom v letih 1946 in 1947 sta se odločila tam ostati za vedno.

K vrnitvi v Avstralijo pa je pripomoglo tudi dejstvo, da se je medtem njegova mati, s katero se ni nikoli dobro razumel, kot vdova odločila oditi v London. Tam je naletela na uprizoritev njegove igre *Vrnitev v Abesinijo (Return to Abyssinia)*, ki je doživela zmeren uspeh.

Med Whiteovim potovanjem nazaj v Avstralijo v letih 1947-48 je medtem v Ameriki dober odziv doživela *Tetina zgodba (The Aunt's Story)*.

V Avstraliji je White kupil manjše posestvo v Castle Hillu, severo-zahodno od Sydneyja. Medtem je bil sprejem *Tetine zgodbe (The Aunt's story)* v Angliji precej slab, ravno tako prodaja, še na slabši odziv pa je naletela v njegovi rodni Avstraliji. White, razočaran nad neuspehom in v dvomih, če bo sploh še kdaj pisal, se je medtem popolnoma posvetil kmetovanju. Kljub trudu pa je veliko njunega pridelka bilo uničenega ali pa ga nista mogla prodati, povrh vsega pa se mu je poslabšalo še zdravje, kajti vlažno avstralsko podnebje je slabo vplivalo na njegovo astmo. Navkljub vsemu pa so ta leta vplivala na njegova najboljša dela, vključno z romanom *Človeško drevo (The tree of man, 1955)*, ki si za tematiko vzame klasično avstralsko zgodbo, pionirsko sago o Stanu Parkerju, ki obdeluje svoj košček zemlje, ki na koncu romana postane predmestno naselje.

Leta 1951 je White doživel nekakšno razsvetljenje ob padcu, začel se je namreč zavedati prisotnosti boga v vsem, to izkušnjo pa je pripisal tudi junaku romana, Stanu Parkerju. Njegov spremenjen pogled na svet pa je pustil tudi velik pečat na njegovem pisanju.

Napor, ki ga je terjalo pisanje romana *Človeško drevo (The tree of man)*, je močno vplival na Whitovo zdravje in pa na njegov odnos z Lascarisom.

Roman *Človeško drevo (The tree of man)* je sprva v Avstraliji naletel na ostro kritiko profesorja A.D. Hopa, kar White ni nikdar pozabil niti odpustil, kljub vsemu pa je že v prvih treh mesecih po izidu prodal osem tisoč izvodov in je to pomenilo večji pisateljski uspeh in pa že drugo zlato priznanje Avstralskega literarnega združenja. Medtem pa je White dokončal tudi roman *Voss*, ki je v Londonu naletel na zelo pozitiven kritiški odziv in je postal tudi prodajna uspešnica. V Avstraliji so do romana *Voss* kritiki ostali mlačni, kajti ni jih pretirano navdušila ponovna klasična avstralska tematika, namreč raziskovanje in na koncu tudi propad namesto uspeha. Je pa roman navdušil bralce, saj je postal prvi nagrajenec literarne nagrade Miles Franklin.

Leta 1958 sta White in Lascaris odpotovala v Evropo in ZDA, da bi obiskala svoji ostareli materi. Whiteovo srečanje z materjo v Londonu je bilo nepričakovano srečno in je botrovalo

tudi k spravi med materjo in sinom/hčerko v romanu *Zadeva Twyborn* (*The Twyborn affair*, 1979). Po vrnitvi v Sydney je White pričel s pisanjem *Na ognjenem vozu* (*Riders in the chariot*, 1961), gre za zgodbo o štirih jezdecih, izobčencev oziroma odpadnikov od obče avstralske družbe, Mordecai Himmelfarb, židovski begunec, Mary Hare, ekscentrična stara devica, Ruth Godbold, pripadnica delavskega razreda in mati in Alf Dubbo, aboridžinski umetnik. Delo je doseglo velik uspeh tako v Londonu, kot v domači Avstraliji, kjer je White zanj ponovno prejel nagrado Miles Franklin. Kasneje pa je White zavrnil uvrstitev svojih romanov v izbere za literarne nagrade.

Whitovo zanimanje za gledališče je ponovno oživelo po zavrnitvi njegovega dela *Hamov pogreb* (*The Ham Funeral*) na festivalu v Adelaidi, leta 1962. To ga je navdihnilo, da je napisal *Obdobje v Sarsaparilli* (*The Season at Sarsaparilla*, 1962), satiro na predmestno mišljenje, ki zavrača soočenje z realnostjo življenja. *Hamov pogreb* (*The Ham Funeral*) je doživela uspešno amatersko produkcijo v Adelaidi, kasneje pa jo je uspešno uprizorilo Avstralsko elizabetinsko gledališče v Sydneyju.

Obdobje v Sarsaparilli (*The Season at Sarsaparilla*) pa je postala največkrat uprizorjena Whitova igra.

V zgodnjih šestdesetih je White napisal vrsto kratkih zgodb, največ izmed njih je postavljenih v Avstralijo, nekaj pa tudi v Grčijo. Izhajale so v literarnih revijah, nato pa so bile zbrane v knjigi z naslovom *Zažgane* (*The Burnt Ones*, 1964).

Leta 1963 sta White in Lascaris zopet odpotovala, v Londonu je White obiskal mater, ki ga je navdihnila za upodobitev umirajoče a neuklonljive Elizabeth Hunter v romanu *V središču viharja* (*The Eye of the Storm*, 1973). Ravno tako pa si je v Londonu ogledal predstave, ki so jih uprizarjali po njegovih igrah. Kmalu po vrnitvi v Sydney je bil obveščen o smrti matere, po njej pa je podedoval polovico očetovega premoženja in se zatem preselil iz Castle Hilla v Centennial Park. To pa je postal dom vse do konca njegovega življenja. Leta 1970 je začel pisati roman *Vivisektor* (*The Vivisector*, 1970), ki je postavljen na območje Sydneya, v prvo polovico dvajsetega stoletja, kot osrednji lik pa nastopa umetnik. White se je v tem času tudi bolj intenzivno začel posvečati umetnosti, z denarjem, ki mu ga je prinesla dediščina, začel je namreč kupovati slike priznanih sydneyjskih umetnikov.

V naslednjih letih je White pisal uredniku časopisa Sydney Morning Herald, o različnih temah, kot so politika, literatura in podobno. Bil pa je tudi vključen v različne proteste, med drugim je protestiral tudi pred vpoklicem v vojsko v Vietnamu. To je bilo precej nenavadno za nekoga, ki je izhajal iz premožne, konzervativne družine, ki je podpirala anglo – avstralske vrednote. V letih 1970 in 1971 je White pričal v prid pisatelju Philipu Rothu, na dveh

sodiščih, tako v Sydneyu kot v Melbournu. Roth je bil namreč obtožen zaradi pornografskih vsebin v romanu *Portnoyjeva pritožba* (*Portnoy's Complaint*, 1969). Leta 1972 se je prvič pojavil na televiziji, kajti avstralska vlada je nameravala zgraditi športni park, gradnja le-tega pa je vključevala tudi rušenje nekaterih hiš, med njimi tudi Whitovo, za kar si je slednji prizadeval, da se ne bi zgodilo. Zagrozil je tudi, da bo v primeru uresničitve vladnega načrta, zapustil Avstralijo za vedno.

Med vsemi nagradami, ki jih je prejel za svoje literarno ustvarjanje, je White zavrnil viteški naziv, je pa leta 1973 sprejel Nobelovo nagrado, kot prvi Avstralec. V nagovoru so zapisali, da gre pri njegovem pisanju »za epsko in psihološko pripovedno umetnost, ki uvaja v književnost nov del sveta« (*Krajina kot odsev izsušene notranjosti* 1994: 514). To pa ni bilo priznanje le njegovim dosežkom, temveč tudi uveljavitev in priznanje avstralske književnosti po celem svetu. S tem pa so tudi utrli pot prejemanja Nobelovih nagrad umetnikom, ki izhajajo iz postkolonialnih območij. Kmalu za Whitom sta Nobelovo nagrado prejela tudi Nigerijec Wole Soyinka in Derek Walcott s Svete Lucije.

Nagrado je v Stockholmu v njegovem imenu prejel slikar Sidney Nolan, White pa je v opravičilo navedel slabo zdravstveno stanje. Denar, ki ga je prejel z nagrado, je porabil za ustanovitev nagrade, ki jo je poimenoval po sebi, namenjena pa je bila pisateljem, ki za svoje delo niso dobili ustreznega priznanja. Kot prva prejemnica je postala Christina Stead, katere delo je White globoko cenil.

Istega leta pa je White postal še Avstralec leta.

Leta 1979 je izšel njegov roman *Zadeva Twyborn* (*The Twyborn affair*), ki je požel veliko pohval, ravno tako pa so bili kritiki mnenja, da je to njegovo najboljšo delo. Vse te pohvale so Whitea vzpodbudile, da je napisal dnevnik spominov z naslovom *Razpoke v steklu* (*Flaws in the glass*, 1981). V tem delu je White iskreno razkril vse svoje napake, hitro jezo, ljubosumje in nezmožnost odpuščanja. Hkrati pa se je v tem delu tudi javno zahvalil partnerju Lascarisu za njegovo neomajno podporo.

V zadnjih letih svojega življenja, je White, kljub številnim boleznim, ki so ga pestile, pisal proti nuklearni vojni, katero je videl kot največjo grožnjo življenju na zemlji. Dokončal je tudi svoj zadnji roman *Memoirs of Many in One* (1987) in izdal zbirko pesmi v prozi *Three uneasy pieces*.

Vsa leta je bil tudi borec za pravice Aboridžinov.

Patrick White je umrl 30. septembra, leta 1990 na svojem domu v Centennial Parku. Posthumno je izšel njegov nedokončani roman *Viseči vrt* (*The hanging garden*), ki je bil med

rokopisi, za katere so ves čas mislili, da so bili uničeni, a jih je leta 2006 izdala Avstralska nacionalna knjižnica.

Patrick White se v svojih delih spopada z neskončnimi človeškimi napakami, šibkostmi, dvoličnostjo, hkrati pa je njegov jezik poln novih prispevkov. Njegovo pisanje je zelo zgoščeno in na prvi pogled velikokrat težko razumljivo. Whitovega pisanja ne moremo omejevati le na avstralski kontekst, v njegovih delih najdemo tako avstralsko kot občečloveško tematiko. Kljub šolanju v Angliji so njegove literarne vezi z Avstralijo zelo pomembne. Igor Maver je mnenja, da Whitova dela »ne nosijo drugorazrednega pečata postkolonialne književnosti in zmorejo zadostiti vsakršnim aksiološkim kriterijem in še tako zahtevnemu bralskemu okusu« (Maver 1994: 515). V njegovih delih ponavadi velika avstralska praznina predstavlja mesto odkrivanja občečloveških resnic. Whitova pripovedna tehnika je zelo značilna, kaže na pisateljevo iskanje novega izraza po pojavu fenomena toka zavesti, ki se je uveljavil v angleškem romanu. Izoblikoval je izrazito osebno pripovedni način, v katerem je združil širok spekter svojih zanimanj, vse od simbolizma, mysticizma, religije, filozofije in psihološkega vpogleda v notranje dogajanje. V svojih delih je združil različne pripovedne tokove, vse od realizma 19. stoletja pa do simbolističnega romana 20. stoletja. V pisanju briše mejo med sedanostjo in preteklostjo ter nudi bralcu globok vpogled v psihološko stanje junakov, prepletajo se podobe in spomini. Večinoma se v delih posveča posameznikom in ne toliko na okolje ali družbo. Njegov jezik je povzignjen, bogat, retoričen, sama pripoved njegovih del je ponavadi precej skrivnostna, fragmentarna.

4.11 V središču viharja

Zgodba romana *V središču viharja* se odvija predvsem okrog bolehnih ostarele matriarhinje Elizabeth Hunter in njenih dveh otrok, Basila in Dorothy. V romanu se vse vrti okoli Elizabeth, ki umira osamljena, prav tako, kot je živela. Kljub temu, da je celo življenje živela v obilju, imela moža, ljubimce, otroka, pa roman ponuja poglobljeno študijo duševne sebičnosti. Elizabeth se spominja tajfuna, ki ga je svoj čas doživela na nekem otoku, ko se je vse okrog nje raztreščilo, le ona je v osrčki viharja ostala živa. V romanu pa ne gre le za gole spomine bogate, samozadostne starke, temveč tudi za podzavest in za mistične globine iracionalnega. White tudi raziskuje preteklost, ki je vplivala na sedanje dogodke, eksperimentira s časom kot notranjim trajanjem, s prekrivanjem in součinkovanjem različnih plasti spomina, kar bogati posameznikov pogled na življenje.

Elizabeth močno vpliva na življenja vseh ljudi, ki so v romanu predstavljeni. Njena otroka pripotujeta iz Evrope, Basil, igralec z viteškim nazivom, in Dorothy, ločenka s plemiškim nazivom.

Whitovi liki so ponavadi polni značajskih hib, šibkosti, so kompleksni, težavni in zelo pogosto antipatični, vendar White v vsem tem zna odkriti čisto lepoto sveta, ki se nam pokaže kot jasno nebo po istoimenskem viharju, ki je razdejal otok, na katerem se je nahajala Elizabeth.

Oba Elizabethina otroka sta zgubi, Basil je igralec, čigar uspehi so že davno mimo, Dorothy pa je s propadlim zakonom zavozila svoje življenje. Oba materi zavidata njeno lepoto, promiskuitetnost, samoljubnost ter celo občasno namerno krutost. K materi prideta samo z enim razlogom – ker oba potrebujeta denar.

Roman vsebuje cele odstavke prizorov, ki naglo padajo iz enega v drugega, tako kot spomini naglo preplavljajo Elizabethine misli. Whitov pripovedni način bralca ves čas vznemirja in mu zbuja dvome v samega sebe kot bralca. Eden izmed pomenov romana *V središču viharja* je tudi to, da White prikaže prehodni položaj Avstralije, kot postkolonialistične kulture, ki je razpeta med Evropo in svojimi koreninami, ravno tako, kot sta Basil in Dorothy.

Elizabeth Hunter je osrednji lik v romanu, je hkrati razdiralka odnosov, ki ljudi okrog sebe spravlja v bes, a hkrati celotno dogajanje v knjigi drži skupaj prav ona.

Edini pozitiven lik v knjigi je negovalka Mary de Santis, s katero se roman tudi konča. Vidimo jo namreč na vrtu, v romantičnem prizoru, osvetljenem z jutranjo svetlobo, ko hrani

ptice. Po Elizabethini smrti Mary sprejme novo pacientko, kateri se nameni podariti vrtnico z Elizabethinega vrta.

V Whitovih romanih se bolj kot za življenje in smrt, ljubezen ali poroko, gre za razsvetljenje. Razsvetljenje lahko junake doleti v najbolj nepričakovanih okoliščinah.

Tako je Elizabeth razsvetljenje doletelo na otoku, kjer je doživela vihar, obkrožena s surovo močjo narave in s silami, ki jih ne more nihče nadzorovati.

»Brez ozira na svojo neurejeno zunanost, se je počasi začela spuščati po tistem, kar je ostalo od plaže. Pot si je utirala med polomljenimi vejami, jantarno travo, ribami, ki jih je ven nametalo podivjano morje, skupaj s štruco napihnjenega kruha, ki je postal puhasta, napihnjena guma. /.../ postala je dragulj, zaslepljujoč in drhteč hkrati.« (*The eye of the storm* 1977: 278)

Sam vihar oziroma neurje iz naslova je na nek način izziv oziroma preizkus za Elizabeth, ki oboje uspešno prestane oziroma preživi. Nevihta bi lahko bila tudi izraz za to izredno žensko težavnega značaja.

4.12 Filmska adaptacija romana *V središču viharja*

Avtor, naslov literarnega dela in letnica izida: Patrick White: *V središču viharja* (1973)

Žanr: drama

Scenarij: Judy Morris

Režija: Fred Schepisi

Direktor fotografije: Ian Baker

Montaža: Kate Williams

Kostumografija: Terry Ryan

Glasba: Paul Grabowsky

Glavni igralci: Charlotte Rampling (Elizabeth Hunter)

Maria Theodorakis (Mary DeSantis)

Geoffrey Rush (Basil Hunter)

Judy Davis (Dorothy de Lascabanes)

Alexandra Schepisi (Flora Manhood)

John Gaden (Arnold Wyburd)

Helen Morse (Lotte)

Dolžina in format: 114 min, 35 mm, barvni, 2.35:1

Produkcija: Paper Bark Films Pty. Ltd.

Premiera: 23. julij 2011 (Avstralija)

V središču viharja je prvi Whitov roman, po katerem je bil posnet film. Roman je izšel leta 1973, takrat, ko je Patrick White prejel Nobelovo nagrado za literaturo ter nagrado za Avstralca leta.

Film je režiral Fred Schepisi, avstralski režiser z bogatimi izkušnjami, ki jih je pridobil med drugim tudi v Hollywoodu.

Od ostalih Whiteovih romanov so želeli posneti film še po romanu *Voss*, vendar po dolgih letih predelave scenarija niso bili uspešni.

Otroka ostarele in bolehnne matriarhinje Elizabeth Hunter (Charlotte Rampling) se iz Evrope vrneta domov. Sin Basil (Geoffrey Rush), propadli igralec, in hči Dorothy (Judy Davis), ločena plemkinja, želita mater dati v dom za ostarele, da bi se čimprej dokopala do dediščine. Preskoki v preteklost v filmu nam po delčkih prikažejo Elizabeth, ki je vseskozi imela neumorno slo po življenju, ki je otroka navdajala s strahospoštovanjem. Otroka od nje odideta že zgodaj, Basil v London, da bi postal igralec, Dorothy pa v nesrečen zakon s francoskim plemičem.

Tako torej Elizabeth, z lasuljo in popolnim izgledom, pričaka otroka, okrog nje pa se odvija pravi vihar krhkkih čustev in odnosov med njo in njenima otrokoma ter tudi med njo in osebjem (medicinske sestre / negovalke, odvetnik...), ki ji služijo. Kljub temu, da je bolna in skorajda že senilna, je še vedno središče vsega, izjemno mogočna ter gospodovalna, kot je bila vse svoje življenje. K temu pripomore odlična igra igralka Charlotte Rampling, ki kljub temu, da je večino filma priklenjena na bolniško posteljo, ostaja ukazovalna in mogočna a hkrati strašljivo ranljiva in se je zelo dobro približala Elizabeth Hunter iz romana. Presenetljiv kontrast v filmu prikažejo tudi prizori z Elizabeth, kot šestdeset in nekaj letno, svobodomiselno, seksualno agresivno in Elizabeth kot starko, vse bolj izgublajočo stik z realnostjo.

Judy Davis je imela veliko težjo nalogo, saj je morala biti manj karizmatična od Elizabeth, hladna tam, kjer je bila Elizabeth čutna, zadržana, tam, kjer je bila Elizabeth drzna, vendar na tak način, da ni postala le nasprotje nje. Davisova je tako jezna, vseskozi napeta, skorajda patološko zadržana.

Basil, ki je prejel viteški naziv sir za svoje zasluge v gledališču, med katere pa ne prištevamo propadlega *Kralja Leara*, je izbirčno teatraličen, nastopaški, pred svojimi avstralskimi prijatelji vzdržuje videz nekoga, ki s strahom pričakuje materino neizgoibno smrt.

Omeniti gre še like iz spodnjega nadstopja, sestre, ki skrbijo za Elizabeth. Sestra Flora Manhood (Alexandra Schepisi) je podobna Elizabeth, obe sta željni pozornosti in občudovanja, izmenjaje sta lahko kruti in prijazni. Podobnost je tudi med nočno sestro Mary

(Maria Theodorakis) in Dorothy, obe sta zatirani in zavrti, čeprav zaradi različnih razlogov. Delita pa si tudi občutek zapostavljenosti. Kuharica in gospodinja Lotte (Helen Morse) je preživela holokavst, z Basilom pa si deli skoraj bolešno željo po nastopanju, kot da je to edina stvar, s katero lahko pritegne Elizabethino pozornost.

Film odlikujejo močna igra glavnih protagonistov, morda je malce predolg, toda že tako so iz romana izrezali veliko prizorov, tako da krajši skorajda ne more biti. Zelo zvesto tudi sledi romanu. Kar morda najbolj manjka filmski uprizoritvi, je prikaz Elizabethinega notranjega življenja, še posebno prikaz globjega pomena, kaj ji je naslovna nevihta dejansko pomenila in pa tudi njeno negovanje umirajočega moža, kar so v filmu popolnoma izpustili. Zaradi tega Elizabeth v filmu ni tako zaokrožen in kompleksen lik, kljub temu pa je še vseeno dovolj mogočna.

Zelo dobro Schepisi v filmu prikaže gnijočo hrano ter raztrgana oblačila, skrita v razkošju. S tem nakazuje na življenja glavnih likov, ki kljub temu, da celo življenje živijo v privilegiranem in bogatem okolju, stvari niso takšne, kot se zdijo na prvi pogled. Pod vsem zlaganim površjem, se jim življenje sesuva in stvari uhajajo iz rok.

Prizori v filmu so hitri, sublimni, s tem režiser želi gledalci olajšati nezadržno klavstrofobično družinsko ozračje, kar je povsem v nasprotju z Whitovim bogatim, gostobesednim pisanjem.

Zelo opazno nasprotje Schepisi poustvari tudi s prikazom dneva po nevihti, ki je obsijan z ostro in čisto svetlobo, nato pa sledi preskok na Elizabeth na smrtni postelji, v zadušljivi razkošni sobi natrpani z uvoženimi, ponarejenimi predmeti in pohištvom (perzijske preproge, stoli Ludvika XIV ...).

Proti koncu filma, ko se Basil skriva v podeželski hiši, Dorothy pa odhiti k umirajoči materi, se Elizabeth pretvarja, da je ne pozna.

Med stvarmi, ki so bile v filmu spremenjene, je prav gotovo konec filma. Roman se namreč konča s prizorom, napolnjenim z mirnostjo po Elizabethini smrti, ko vidimo negovalko Mary de Santis v Elizabethinem vrtu, kako hrani ptice, obsijana s svetlobo. Nato odide k naslednjemu pacientu.

Pri adaptaciji romana *V središču viharja* sta scenaristka Morrisova in režiser Schepisi želela poudariti skrivnostne elemente v samem romanu. Metafora igranja in nastopanja je prikazana bolj očitno kot pa v romanu, kjer se kaže s subtilnim nakazovanjem na Shakespearovega *Kralja Leara*. Bolj jasno je tudi prikazan pomen nevihte, oziroma prizora po njej, s katerim se film začne in konča ter tako simbolično zaokroži celoto. Film lepo uokvirja pripovedovalčev glas, ki sistematično podaja zgodbo, prizori si sledijo v logičnem zaporedju, kar je Schepisi odlično

prikazal v filmu, kajti sam roman je zelo obširen in razpršen, v filmu pa se zgodba kljub skokom v Elizabethino preteklost, prikaže jasno in dosledno.

5. Tipologija izbranih filmskih adaptacij

Pri primerjavi romanov in filmov je eden izmed ključnih elementov raziskave adaptacija. V diplomski nalogi se je pokazalo, da filmi po načinu adaptacije sovpadajo s tipom zveste adaptacije, kar pa ne pomeni, da filmi slepo sledijo zgodbi iz romana, ampak ji sledijo okvirno, spreminjajo pa detajle, ki na samo zgodbo ne vplivajo. To pomeni, da so filmi sicer preoblikovano delo, ki pa se po izvirniku še vedno zgledujejo. Vsebine ne spreminjajo, tudi tematika ostane enaka, opazimo le manjša odstopanja, ki ne vplivajo na zgodbo. Nekateri kadri so dodani, kot na primer začetek in konec, nekatera poglavja pa so izbrisana, da v film lažje zajamejo zgodbo, kar za tako obsežna romana kot sta *V središču viharja* in *Oscar in Lucinda* ni presenetljivo, kajti oba imata obseg več kot petsto strani.

Če pogledamo tipologije adaptacij, ki smo jih navedli pričujočem delu lahko rečemo, da bi po Estermannu lahko rekli, da gre pri vseh štirih adaptacijah za **filmski prenos**, po Wagnerju za **komentar**, po Andrewu za **izposojanje**, po Costanzo Cahirjevi za **tradicionalni prevod**, po Elliottovi za **koncept, ki upošteva duha izvirnika**, po Leitchu pa za **poklon in prilagajanje**. Če si za posamezen film izberemo samo po eno tipologijo adaptacije, bi za film *Oscar in Lucinda* lahko rekli, da gre za filmski prenos, saj režiserka na filmsko platno prenese bistvo zgodbe, ki je za film pomembna, vendar ob tem marsikatero poglavje iz romana izpusti zaradi same obsežnosti, ravno tako pa v filmu ni zaznati kritičnosti, ironije ter humorja, elementov s katerimi se v romanu poigrava Carey. Za film *Moja sijajna kariera* bi ravno tako lahko rekli, da gre za prenos, saj je sama zgodba zvesto povzeta, se pa pojavljajo odstopanja pri prikazu samih likov, ki so v filmu prikazani tako, da jih gledalec hitreje vzljubi, bolj pa je v filmu poudarjen tudi feministični vidik. Za film *Piknik pri Hanging Rocku* bi lahko rekli, da gre za poklon romanu, saj z izjemno fotografijo in skrivnostno glasbo še poudari samo skrivnostnost in zagonetnost, ki je prisotna v romanu in v filmu, zgodbe se zvesto drži, edino konec je drugačen kot v knjigi. Za film *V središču viharja* lahko rečemo, da gre za koncept, ki upošteva duha izvirnika, saj se zgodbe romana razmeroma drži, spremeni pa začetek in konec. Slednja sta spremenjena tako, da smiselno zaokrožita celoten film, ki se začne in konča s prizorom glavne junakinje na plaži, ki je razdejana po viharju, ki se je odvijal dan pred tem. Film tudi izjemno obogati zgodbo z glasbo in izredno scenografijo.

6. Zaključek

V diplomskem delu smo prikazali štiri avstralske romane in njihove filmske adaptacije. Ugotovili smo, da je film že vse od svojih začetkov močno povezan z literaturo. Že na začetku dvajsetega stoletja so se začele pojavljati filmske adaptacije, ki so se sprva naslanjale na kratke zgodbe ali dramska dela (predvsem Shakespearova, ki je bil poznan širšim množicam), danes pa v večini primerov temu ni več tako, saj je najbolj priljubljena zvrst za adaptacije roman. Ravno štiri romane in njihove filmske adaptacije pa je pod drobnogled vzelo naše delo. Literarna dela veljajo za dela, ki nam nudijo globlji psihološki vpogled v junakovo notranjost ali v celotno dogajanje in, ki naši domišljiji dajo prosto pot, da si prizore iz njih naslikamo sami, film pa nam ponuja že določeno sliko, od prepričljive igre, režije in scenarija pa je odvisno, kako dobro bodo prikazali globino zgodbe ali likov.

V našem delu smo ugotovili, da so vse štiri adaptacije precej zvesto povzele samo zgodbo romana, na katerega so se naslanjale. V primeru filma *Piknik pri Hanging Rocku* smo ugotovili, da je film skorajda presegel sam roman - izvornik, še posebej kar se tiče vizualne podobe in zvočne spremljave filma. Treba pa je priznati, da je roman sam dovolj fotogeničen, za prenos na filmsko platno, kljub temu pa je Peter Weir opravil vrhunsko delo.

Tudi pri filmski adaptaciji romana *V središču viharja* gre za odlično delo, kajti režiser Fred Schepisi je z začetkom in koncem (prizor Elizabeth na plaži po viharju) simbolično zaokrožil film, kljub temu da v romanu začetek in konec nista enaka kot v filmu.

Film *Oscar in Lucinda* pa nam ponuja visok estetski užitek ob gledanju, zaradi izjemne fotografije in kostumografije, vendar režiserka v film ni ujela Careyjevega vpogleda v zgodovino in sedanost ter njegovega komentiranja, čudaškega humorja ter osvetljevanja bralcem, kako so svet dojemali prebivalci viktorijanskih časov.

Moja sijajna kariera ravno tako ne odstopa od zgodbe, s filmskimi elementi samo še bolj poudari Sybyllo kot junakinjo, ki presega okvire svojega časa, z določenimi prizori pa ublaži nekatere dele iz romana.

Če torej sklenemo, lahko rečemo, da so bile vse štiri filmske adaptacije delo treh vrhunskih in uveljavljenih režiserjev, ki so v glavnem ohranjali in spoštovali originalne literarne predloge in v večje vsebinske spremembe niso posegali. V določeni meri so dela tudi obogatili, s filmskimi izraznimi sredstvi (fotografija, zvok, ...).

7. Viri in literatura

VIRI

Carey, Peter (2011): *Oscar in Lucinda*. Ljubljana: Modrijan.

Franklin, Miles (1980): *My brilliant career*. London: Angus & Robertson.

Lindsay, Joan (2012): *Piknik pri Hanging Rocku*. Ljubljana: Modrijan.

White, Patrick (1977): *The eye of the storm*. Harmondsworth: Penguin.

LITERATURA

Beja, Morris (1979): *Film & Literature*. New York: Longman.

Bordwell, David in Thompson, Kristin (2001): *Zgodovina filma I*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Bordwell, David in Thompson, Kristin (2009): *Svetovna zgodovina filma*. Ljubljana: Umco in Slovenska kinoteka.

Catania, Saviour (2012): *The Hanging Rock Piper: Weir, Lindsay and the Spectral Fluidity of Nothing*. *Literature Film Quarterly* 40.

Drev, Miriam (2011): *Spodkopana tradicija, drugačen avstralski mit*. V: Peter Carey: *Oscar in Lucinda*. Ljubljana: Modrijan.

Hutcheon, Linda (2006): *A theory of adaptation*. New York: Taylor & Francis.

Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko (1999): *Filmski Leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

Kos, Janko (1994): *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.

Mahnič, Katarina (2006): *Kenguru na plaži*. V: *Antologija sodobne avstralske kratke proze*. Dob pri Domžalah: Miš.

Mahnič, Katarina (2012): *Vse se začne in konča ob točno določenem času*. V: Joan Lindsay: *Piknik pri Hanging Rocku*. Ljubljana: Modrijan.

Mahnič, Katarina (2000): *Sodobna avstralska književnost: »Ljudje ne bi smeli živeti tako daleč na jugu«*. Dialogi 3/4.

Mahnič, Katarina (1997). *Avstralska književnost*. Mentor 1/2 .

Matajc, Vanesa (2008): *Dva medija, dve besedili: primerjanje literarnega besedila in njegove filmske »adaptacije« z vidikov literarne teorije*. *Otrok in knjiga* 37.

Maver, Igor (1990): *Patrick White: Potovanje skozi pokrajine duha*. Delo 238.

Maver, Igor (1994): *Krajina kot odsev izsušene notranjosti*. V: Patrick White: *Voss*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

McFarlane, Brian (1996): *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

McFarlane, Brian (1993): *The Australian Literary Adaptation: An Overview*. *Literature Film Quarterly* 21.

Rayner, Jonathan (2012): *Meditative tangents: Fred Schepisi's The eye of the storm*. *Australian Studies* 4.

Rudolf, Matevž (2013): *Ko beseda podobo najde*. Ljubljana: Umco.

Vrdlovec, Zdenko (2002): *Knjiga in kino*. *Literatura* 14/127-128. 81-95.

Vrdlovec, Zdenko (2009): *Francoski novi val: začelo se je Truffautovim filmom 400 udarcev*. Dnevnik.

ELEKTRONSKI VIRI

www.imdb.com

adb.anu.edu.au

<http://www.nytimes.com/library/film/123197oscar-film-review.html>

<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-picnic-at-hanging-rock-1975>

<http://www.sfgate.com/movies/article/Oscar-and-Lucinda-Not-Quite-a-Sure-Thing-3015416.php>

<http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=18116&s=Reviews>

FILMOGRAFIJA

Armstrong, Gillian, 1979: *My brilliant career*. Avstralija: DVD.

Armstrong, Gillian, 1997: *Oscar and Lucinda*. Avstralija: DVD.

Schepisi, Fred, 2012: *The eye of the storm*. Avstralija: DVD.

Weir, Peter, 1979: *Picnic at Hanging Rock*. Avstralija: DVD.

Izjava o avtorstvu

Podpisana Anja Jan, rojena 17. 08. 1984 v Trbovljah, s svojim podpisom potrjujem, da sem avtorica diplomske naloge z naslovom *Filmske adaptacije nekaterih avstralskih romanov* ter, da so uporabljeni viri in literatura navedeni skladno z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Trbovlje, 15. september 2016

Anja Jan