

ANE KARENJINE B. ROSEA I S. SOLOV'ĚVA – POLOŽAJ ŽENE KROZ OBLIKE FILMSKOG ZAPISA

TEREZA PAULINA CIUMACENCO
MAJA PANDŽIĆ

Sveučilište u Zadru
Centar za strane jezike
Ulica Jurja Bijankinija 2, HR – 23000 Zadar
tpaulinac@unizd.hr

Sveučilište u Zadru
Odjel za rusistiku
Obala kralja Petra Krešimira IV 2, HR – 23000 Zadar
mpandzic@unizd.hr

UDK: 791.63-055.2:821.161.1-055.2
Pregledni članak
Primljen: 26. 3. 2021.
Prihvaćen: 5. 10. 2021.

Filmska umjetnost raspolaže specifičnim sustavom postupaka koji poput književnih omogućuju oblikovanje narativa na specifičan način. Korištenjem raznih oblika filmskog zapisa, odnosno različitih vrsta kadrova, položaja kamere, objektiva, zvukova i sl. moguće je pridati vrijednost određenim predmetima, likovima, njihovim karakteristikama i odnosima. Američki redatelj Bernard Rose i ruski redatelj Sergej Solov'ev ekranizirali su isti Tolstojev roman *Ana Karenjina*, no svaki je to učinio na sebi svojstven način, razotkrivajući položaj žena u društvu iz drugačijeg aspekta. Primjerice, Roseova *Ana* prikazana je u prvom redu kao ograničena svojim položajem, zarobljena i uvijek pod nadzorom, dok Solov'evljevu karakteriziraju prkos i bijes koji se javljaju kao posljedica njezina položaja. Zadaću prikazivanja tradicije, koju u američkoj adaptaciji ispunjava Levin, u ruskoj uprizoruje Karenjin. Dok je u prvu verziju utkan motiv okvira kao metafore ženine zarobljenosti i ograničenosti u društvu, u drugoj dominira kontrastan motiv klizaljki kao simbola muške potencije i slobode. Drugim riječima, koristeći različite oblike filmskog zapisa, dodajući, izbacujući ili čak mijenjajući dijelove fabule, te dajući prioritete različitim motivima, likovima, pa i karakteristikama u njima, redatelji su stvorili drugačije i time nove narative od kojih svaki na specifičan način obrađuje bezvremenu problematiku ženskog položaja u društvu.

KLJUČNE RIJEČI:

Ana Karenjina, filmska adaptacija, oblici filmskog zapisa, položaj žena

1. Uvod

Ana Karenjina Lava Nikolajeviča Tolstoja slovi za jedno od najvećih književnih djela ne samo ruske nego i opće povijesti književnosti. Svjetsku popularnost romana mnogi su vidjeli kao čvrst temelj za mogućnost stvaranja drugih oblika umjetnosti, pa tako i filmskog. U svojoj knjizi *Književnost i film* Željko Uvanović ističe da se “sama književnost više ne smatra samo umjetnošću, nego i medijem, koji održava stalni interaktivni transfer tema, motiva, gradiva i drugih elemenata u kontaktu s drugim medijima” (2008: 14). Ona autorima filma¹ nudi cijeli kompleks predložaka na kojima je moguće stvoriti nevjerojatan umjetnički opus. Iako ga se često postavljalo u inferiorni položaj spram književnosti, kao što je to učinila Virginia Woolf u svojem eseju *The Cinema* iz 1926. godine (1966: 268–272), tvrdeći da kamera bilježi samo vanjske attribute likova i priču, pa je književne stilske figure i postupke nemoguće doslovce prenijeti u film, taj medij zapravo raspolaze specifičnim vlastitim sustavom umjetničkih postupaka. Štoviše, on ponekad uspijeva nadići svoj izvor i postati neovisna umjetnost (Makoveeva 2001: 112).

Sama definicija filma kao fotografskog i fonografskog zapisa izvanjskog svijeta (Peterlić 2000: 36) upućuje na to da film bilježi sve ono što se može zapaziti osjetilima vida i sluha, međutim taj izvanjski svijet na razne se načine prezentira gledateljima upotrebom filmskih tehnika, to jest oblicima filmskog zapisa. Ante Peterlić ih dijeli u pet skupina: prvu čine stalna svojstva filma – kadar (koji se razlikuje s obzirom na trajanje i s obzirom na promatrača) i okvir; druga se odnosi na položaje kamere (plan, kutovi snimanja, statično i dinamično stanje kamere); treća skupina mijenja slikovne odlike filma primjenom različitih objektivna, osvjetljenja, intenziteta boja, akromatske tehnike i sl.; zvukovi se ubrajaju u četvrtu skupinu (šumovi, glazba, govor); a posljednja, peta skupina odnosi se na montažu (2000: 50). Upotreba navedenih tehnika i njihove kombinacije donose veliku pokaznu snagu i ostvaruju retorički učinak nedostupan književnosti (Gilić 2007: 42). Svaki oblik, odnosno svaki pomak kamere, promjena objektivna, kutova ili boja i drugih parametara, rezultira novim situacijama i mijenja izvanjski svijet: dodaje, oduzima, ističe, sakriva, uveličava, umanjuje, riječju, oblikuje realan svijet na način koji kod gledatelja ostavlja specifičan dojam i formira njegov doživljaj (Peterlić 2000: 60–61). Dakle, iako kamerom nije moguće direktno zabilježiti unutarnje stanje čovjeka, njegove misli i osjećaje, oni se mogu “izvući” pred gledatelja korištenjem neke od film-

¹ Osobu koja u procesu proizvodnje filma stvaralački određuje cjelovitost filma naziva se glavnim autorom filma ili samo autorom filma, a onu osobu koja stvaralački utječe samo na neki vid filma naziva se autorskim suradnikom. Stvaralačkim, odnosno autorskim [zanimanjima], obično se drže zanimanja redateljā, scenaristā, skladateljā, glumācā, snimateljā, montažerā, scenografā, kostimografā, šminkerā i dr. (*Filmska enciklopedija*)

skih tehnika (Peterlić 2000: 200). Svaki prizor ispunjen je velikim brojem informacija, ali gledateljevu pažnju ipak će privući oni likovi, dijelovi radnje ili predmeti kojima je jednom od tehnika pridana dodatna vrijednost s ciljem izdvajanja iz okoline, bila to psihološka ili simbolička vrijednost.

Osim navedenog, treba u obzir uzeti da se pri adaptaciji književnog djela u film ne prenosi čitava fabula sa svim svojim značajkama i točkama, već tek neke od njih (Tynjanov 1977: 324). Autori imaju ne samo mogućnost nego često i obavezu izostaviti dijelove fabule jer je velika književna djela nemoguće prikazati u cjelini. Štoviše, gledatelj očekuje razumljivost sadržaja (Gilić 2007: 42). S druge strane, filmski autori imaju mogućnost detaljnijeg prikaza onih dijelova fabule koji nisu detaljno opisani u proznoj formi, kao i opciju promjene mjesta i vremena, te obilježja samih likova. Takva široka paleta mogućnosti dovoljna je da ukaže kako u procesu adaptacije, bez obzira na to što se glavnina fabule temelji na poznatome književnom narativu, filmski autori i suradnici imaju veliku kreativnu moć. James Griffith tvrdi da autor filma u procesu adaptacije donosi toliko odluka koliko i sam romanopisac, te da film i njegova adaptacija ne dijele puno više od samog naslova (1997: 41).

Čovjek je dio izvanjskog svijeta i kao lik najvažnija stavka u povezivanju svih oblika filmskog zapisa. On ostvaruje vezu s kamerom i filmskim prostorom, a svojim aktivnim djelovanjem ukazuje gledatelju na najvažnije sastavnice kadra. Kada se veliki naglasak stavlja na lika, kako ističe Peterlić, on se “izjednačava s temom, postaje gotovo sukladan temi filma” (2000: 213). Uzimajući u obzir činjenicu da se različitim oblicima filmskog zapisa mogu naglasiti i dubinski prikazati pojedini aspekti priče, pa tako i društveni problemi koji su dijelom književnog narativa, ovaj članak za cilj postavlja analizirati kako se u dvije adaptacije *Ane Karenjine*, točnije kroz priču o mladoj ženi koja preljubničkom aferom krši rigidni društveni kodeks svoje klase i vremena, ističe položaj žena u društvu – bezvremena problematika koja u promišljanje odvodi ne samo autora izvornog romana već i autore adaptacija. Kako piše Jurij Lotman: “[...] radnja *Ane Karenjine* odražava, s jedne strane, određeni uski predmet – život heroine”², a s druge “život heroine možemo smatrati odrazom života bilo koje žene koja pripada određenoj epohi i određenom društvenom miljeu, bilo koje žene ili bilo koje osobe” (1977: 211). Dakle, cilj je članka analizirati kako filmski autori, slijedeći činjenicu da je Tolstoj svojim kapitalnim djelom razotkrrio problematičnu prirodu institucije braka i obitelji (Mandelker 1993: 41), sami prikazuju i iz radnje različitim tehnikama izdvajaju problematiku ženskog položaja u patrijarhalnom društvu.

² Tekstove engleskih i ruskih izvornika u članku na hrvatski jezik prevele su autorice – Tereza Paulina Ciumacenco i Maja Pandžić.

Pojavu proučavanja ženskog položaja i prikaza ženskih likova u filmovima iznjedrila je feministička filmska teorija koja nastaje ranih sedamdesetih godina prošlog stoljeća pod izravnim utjecajem tekovina drugog vala feminizma i razvoja ženskih studija u akademiji (Gürkan i Ozan 2015: 73). Prvi pokušaji takve kritike vidljivi su u radovima autorica poput Marjorie Rosen i Molly Haskell koje su proučavale funkciju ženskih likova u filmskom narativu; naglašavale su prisutnost stereotipa o ženama na filmu, isticale u kolikoj su mjeri prikazane kao pasivne te koliko im je vremena dano pred kamerama (Erens 1990: 16). Njihovi su se pristupi proučavanju filma temeljili na sociološkoj teoriji, odnosno na tvrdnji da kinematografija odražava povijesni kontekst i općeprihvaćene predodžbe o ženama u određenoj kulturi. Claire Johnston odbacila je takav pristup koji “za polaznu točku uzima manipulaciju ženama kao seksualnim objektima” (1973: 3) tvrdeći da njegov nedostatak leži u tome što kinematografiju promatra isključivo kao pasivni odraz stvarnosti umjesto kao sredstvo koje promiče i potencira ideološke konstrukcije (McCabe 2004: 14). Tvrdila je da film nije transparentan komunikacijski medij već umjetna konstrukcija koja stvarnost prikazuje kroz prizmu vlastitih znakovnih praksi, da su slike u njemu kodirane, što iziskuje primjenu drugih teorija kako bismo ih mogli u potpunosti dekodirati i interpretirati (Chaudhuri 2006: 22). Johnston je tako filmsku teoriju spojila s marksizmom Louisa Althussera, psihoanalizom i semiotikom te potaknula čitav zaokret u filmskoj teoriji i kritici (McCabe 2004: 14). Primjena semiotike, koja proučava kako funkcioniraju znakovni sustavi, omogućila je feminističkim filmskim kritičarkama da uvide kako se značenje, a time i ideologija u filmu konstruira već na razini njegovih tekstualnih kodova, kroz međudjelovanje rasvjete, montaže, kadrova, položaja kamere, dijaloga i narativa (Chaudhuri 2006: 24). Osim toga, Johnston je, primjenjujući semiotiku Rolanda Barthesa, ženski lik u filmu prikazala kao tekstualnu tvorevinu, kao mit i projekciju muških fantazija i strahova (McCabe 2004: 19), odnosno demistificirala ga i razotkrila kao “prazan znak”, kao “u potpunosti kooptirani znak” (Butler 2002: 3). Kako je značenje tom znaku pridao muškarac, “žena kao žena zapravo je uvelike odsutna” bez obzira na to što ju kinematografija prikazuje kao spektakl, zaključila je Johnston (1973: 25–6). Laura Mulvey, čije je ime jednako neizostavno u okviru filmskih teorija, svojim je esejom “Vizualni užitek i narativni film” (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*) napisanim iste 1973. godine i objavljenim dvije godine kasnije u časopisu *Screen*, osigurala popularnost psihoanalitičkih pristupa u feminističkom proučavanju filma. S namjerom da otkrije kako je “podsvijest patrijarhalnog društva strukturirala filmsku formu” (Mulvey 1988: 57), oslonila se na teorije Jacquesa Lacana i razvila koncept “muškog pogleda”, te tako pozornost kritike preusmjerila od proučavanja žene kao spektakla na proučavanje muške psihe čije potrebe navedeni spektakl treba zadovoljiti. Drugim riječima, semiotički se pristup bavio

pitanjem kako filmski tekst konstruira ženu kao Drugu, a psihoanalitički produbio tu analizu i pomnije opisao “psihičke procese u praksama promatranja koji su uključeni u konstituiranje tog značenja” (McCabe 2004: 24). Laura Mulvey tvrdila je da je patrijarhat rodnu neravnotežu upisao u način gledanja filma. Muški se gledatelj “poistovjećuje s muškim protagonistom, projicira svoj pogled kroz njemu sličan surogat na zaslonu, tako da se moć muškog protagonista dok kontrolira razvoj događaja poklapa s aktivnom moći erotskog pogleda, pružajući mu zadovoljavajući osjećaj svemoći” (Mulvey 1988: 63). Ženski je lik na zaslonu pak stavljen u pasivnu poziciju, nema utjecaj na radnju, nego predstavlja tek objekt promatranja i erotski spektakl, “zadržava pogled, igra njegovu igru i označava mušku požudu” (Mulvey 1988: 62). Međutim, prikaz žene čiji je izgled kodiran na način koji izaziva snažan vizualni i erotski učinak (odabirom kadrova i sl.), istovremeno izaziva tjeskobu u muškarcu jer predstavlja prijetnju kastracijom s obzirom na to da je prema njegovu podsvjesnom shvaćanju i sama “kastrirana”. Kako bi se navedena tjeskoba ublažila, klasični filmski narativ “razoružava” ženski lik dvjema osnovnim strategijama, od kojih se prva temelji na “utvrđivanju krivnje (odmah povezane s kastracijom), nametanju kontrole i podčinjavanju krivca kroz kažnjavanje ili oprost” (Mulvey 1988: 64). U tom slučaju filmski se narativ bavi ženom da bi je demistificirao, nametnuo kontrolu i disciplinirao je, često uvodeći je u patrijarhalne institucije braka i majčinstva. Muški je lik pritom, kako Mulvey tvrdi, vidljivo “na pravoj strani zakona, a žena na krivoj” (1988: 66). Druga je strategija potpuna negacija kastracije pretvaranjem ženskog lika u fetiš, idealizacijom i predstavljanjem žene kao cjelovite umjesto “manjkave”, što smiruje promatrača prije negoli potiče anksioznost (Mulvey 1988: 64). Ona u tom slučaju “više nije krivac, već savršeni produkt, čije je tijelo, stilizirano i fragmentirano planovima izbliza” (Mulvey 1988: 65). Mulveyin je esej tako doprinio shvaćanju da “gledanje filma uvijek podrazumijeva rodno određene identitete” (Humm 1997: 17), te stvorio plodno tlo za daljnji razvoj feminističke filmske teorije, pa tako potaknuo pitanja koja se tiču identifikacije gledateljica s pasivnim ženskim likovima ili muškim protagonistom u filmu (Doane 1987: 6) i zvučnog zapisa ženskog glasa proučavanjem kojega se bavila Kaja Silverman. Film, kako potvrđuje Mulvey gotovo četrdeset godina kasnije, istovremeno odražava društvo koje ga proizvodi, ali prizori, forme i kinematografski jezik koje on koristi doprinose načinu kako društvo shvaća samo sebe (Mulvey 2010: 19).

Kada bismo kroz prizmu Mulveyine teorije o “muškom pogledu” promatrali filmske adaptacije *Ane Karenjine* mogli bismo u njima prepoznati sve sastavne dijelove prve strategije za “neutralizaciju” prijetnje koju predstavlja ženski lik. K tomu valja napomenuti da Ana kao žena koja krši norme aristokratskog društva svojim ponašanjem ugrožava patrijarhalne vrijednosti na kojima ono počiva i tako označava prijetnju

održanju falusa kao središnjeg elementa u organizaciji društva, tj. njegovu falocentrizmu, odnosno zaista prijeti kastracijom. Anina krivnja tako leži u preljubu i narušavanju sklada tradicionalne obitelji koja predstavlja temeljnu instituciju patrijarhalnog društva. Pokušaj da joj se nametne kontrola manifestira se prvenstveno u riječima i djelima njezina supruga. Kažnjavanje koje bi ju trebalo podčiniti očituje se u oduzimanju prava da viđa sina Serjožu i na ograničavanje njezina kretanja u aristokratskom miljeu, a kada to ne upali, i u njezinu samoubojstvu. Ukratko, narativ prikazuje Aninu demistifikaciju, pokušaje da ju se kontrolira kroz institucije braka i majčinstva, te krajnju kaznu – smrt. Međutim, kako je Tolstoj kao književni autor definirao glavne smjernice razvoja fabule, pitanje je je li Ana u adaptacijama mogla izbjeći sudbinu kakvu joj je predodredio književnik. Američki redatelj Bernard Rose i ruski redatelj Sergej Solov'ev zadržali su originalne točke razvoja radnje u svojim ekranizacijama, no razlike u prikazu ideologije, njezinu promicanju ili podrivanju mogli bismo uočiti na dubljoj razini, razini samih tekstualnih kodova koji proizvode značenje, kako tvrdi Johnston. Članak se stoga neće fokusirati na teoretiziranje o psihi filmskih autora i pitanje jesu li podsvjesno, želeći perpetuirati patrijarhalnu ideologiju, automatski prihvatili Tolstojeve smjernice, već će u prvom redu analizirati filmski jezik korišten u adaptacijama (međudjelovanje kadrova, položaja kamere, montažu, rasvjetu i sl.), kao i mikropromjene u narativu i dijalozima koji formiraju i proizvode drugačije karaktere.

Tolstojeva *Ana Karenjina* doživjela je brojne ekranizacije diljem svijeta, no za potrebe članka bit će dovoljno navesti tek neke od njih kako bi se pružili primjeri njihovih razlika u vjernosti romanu, primjeni postupaka koje književnost ne posjeduje pa i utjecaju stvarnosti na redateljske odluke. Već prva adaptacija koju je režirao Maurice Maître 1911. godine prikazuje dijelove fabule drugačije negoli Tolstoj: u njoj se Ana pod vlak baca s litice (Leving 2016: 105). U drugoj adaptaciji iz 1914. godine ruskog redatelja Vladimira Gardina Anino se samoubojstvo razlikuje od izvornog po tome što se s platforme baca pod lokomotivu, umjesto drugi vagon kao u romanu, što su kritičari pripisali utjecaju filma *Ulazak vlaka u stanicu* braće Lumière (Leving 2016: 106). Američka adaptacija iz 1935. godine u režiji Clarencea Browna s Gretom Garbo u ulozi Ane za koju je osvojila nagradu Udruženja njujorških filmskih kritičara (Makoveeva 2001: 128) i tako tu verziju učinila vrlo utjecajnom (Menashe 1997: 64), također donosi promjene u završetku. U njoj Ana samoubojstvo izvršava tek nakon što Vronski bez pozdrava otputuje na frontu (u romanu on odlazi na frontu poslije Anina samoubojstva). Takav završetak filma Anu i njezine postupke neminovno prikazuje u drugačijem svjetlu. U filmu uslijed cenzure toga vremena izostaju i prikazi Aninih porođajnih bolova (Makoveeva 2001: 115), zbog čega je producent David Selznick htio napustiti čitav projekt (Swenson 1997: 331). Verzija redatelja Juliena Duviviera iz 1947. s Vivien Leigh u

glavnoj ulozi uključuje samo dio navedene epizode, dok se sovjetski redatelj Aleksandr Zarhi u svojoj verziji iz 1967., s Tatjanom Samojlovom u glavnoj ulozi, oslanja na izvorni tekst kad god je to moguće. U njegovoj režiji snimljena je originalu najvjernija ekranizacija *Ane Karenjine* (Goscilo 2001: 6; Leving 2021: 105; Kondrat'eva 2013: n. pag.) s glazbom Rodiona Ščedrina i pokretnom kamerom koje uvelike pridonose dramtizaciji (Makoveeva 2001: 123). Prvi put Betsi Tverskaja postaje utjecajna ličnost kao utjelovljenje aristokratskih obrazaca, Lidija Ivanovna javlja se kao Karenjinova duhovna savjetnica koja uvelike pridonosi njegovoj odluci da Ani zabrani posjećivati sina, a sam Karenjin s namjerom se prikazuje kao dehumanizirani stroj (Makoveeva 2001: 123–124). Likovi tako skupno čine moćnu silu koja naposljetku Anu baca pod vlak, te s vizualnim metaforama predstavljaju strukturni princip te adaptacije (Makoveeva 2001: 124).

Među ekranizacijama novijega vremena ističu se dvije s kojima se upoznala šira publika: američka verzija redatelja Bernarda Rosea iz 1997. godine, te ruska verzija redatelja Sergeja Solov'ěva iz 2009, koje će biti predmetom ove analize zbog njihove dalekosežne recepcije, ali i činjenice da se radi o redateljima iz dviju nadasve različitih kultura. Nužno je spomenuti da je Solov'ěvljeva adaptacija produžena u oblik miniserije čija se premijera održala 2013. godine, ali će se za potrebe ovoga članka izabrati film zbog bolje kompatibilnosti po trajanju s verzijom američkog redatelja.

2. ANA KARENJINA BERNARDA ROSEA

Značajna ekranizacija *Ane Karenjine* Bernarda Rosea (1997), s vrhunskom kostimografijom i glazbom Čajkovskoga u pozadini, dobila je i pozitivne i negativne kritike. Sažimljući više od devetsto stranica romana u manje od dva sata filma, Rose je bio primoran određene dijelove preoblikovati, skratiti ili posve izbaciti, što je utjecalo na samu priču i prikaz likova, te rezultiralo proizvodom koji je tek sličio svojem izvoru.

Ipak, već u početnim scenama mogu se razabrati motivi koji daju naslutiti temu i problematiku djela, to jest otvaraju se pitanja tradicije, normi i ženskog položaja u društvu. Svijet *Ane Karenjine* Rose gradi kadrovima Rusije; njezina dva najveća grada – ujedno i mjesta radnje – te visokih društvenih krugova. Novodjevičanski manastir pored kojeg se klišu Levin (Alfred Molina) i Kiti (Mia Kirshner) na početku filma tako je primjer ne samo moskovske arhitekture baroknog stila već prije svega ženskog manastira – institucije koja simbolizira važnost odanosti, pokornosti i smirenosti u žena kakvo iziskuje pravoslavlje na kojemu počiva rusko tradicionalno društvo (vidi Shevzov 2012).

Scenom raskošnog bala u domu Ščerbackih, na kojemu se žene u veličanstvenim ha-

ljinama njišu poput lutaka na navijanje, prikazuje se ruska aristokracija. Ruski visoki krugovi “funkcionirali su na u osnovi sličnim principima kao i u većini europskih prijestolnica” (Lieven 1993: 134). Njihov je cilj bio zajamčiti produljenje aristokratskih loza, odnosno osigurati udaju kćeri za društveno ravnopravne muškarce, zbog čega se vršila stroga kontrola nad djevojkama, te zahtijevalo poštivanje rigoroznih pravila i konvencija navodno utemeljenih na moralu, a kršenje kojih je dovodilo do isključenja (Lieven 1993: 135–137). Plesne dvorane i saloni, gdje je bilo dozvoljeno druženje muškaraca i žena, stoga su predstavljali bitan dio aristokratskog života. Na okupljanju u domu Ščerbackih svaka žena vidljivo se trudi privući pozornost svojom ljepotom, haljinom i nakitom, ako ne da bi privukla prosce, tada da u najboljem svjetlu predstavi svoj dom. Naime, u patrijarhalnom društvu dio kojega čine i visoki krugovi, ženin izgled, uz reputaciju dobre supruge i majke, odražava njezin dom; ona postaje objektom, odnosno simbolom muževljeve sposobnosti te pridonosi njegovu ugledu (de Beauvoir 2016: 471, 567). Tradicionalna aristokratska obitelj, dakle, u svojoj je srži patrijarhalna; pravni status žene određen je statusom njezina oca ili muža (Bekker 2004: 25); muškarac “predstavlja glavu obitelji, a majka i djeca oblikuju svoja ponašanja na način koji najbolje odgovara njegovim potrebama” (Olson 1997: 529). Sam kršćanski nauk iz kojega je preuzet model patrijarhalne obitelji već navodi da je žena stvorena da bi bila “slavom muževljevom” (*Prva Poslanica Korićanima* 11, 7). Prema tome, bez obzira na prividnu raznolikost haljina, sve žene u plesnom salonu Ščerbackih naposljetku nalikuju jedna na drugu po svojoj podređenosti i ograničenom položaju.

Rose je uvod u taj društveno-kulturni kontekst naglasio dugim kadrom koji po svojoj definiciji gledatelju osim percipiranja sadržaja zbog svoje duljine omogućuje refleksiju o viđenom, odnosno daljnju intelektualnu razgradnju prikazanog sadržaja. Dok ju kamera vožnjom unazad snima u srednjem planu, osamnaestogodišnja Kiti u svoj svojoj gracioznosti s nevinim osmijehom na usnama i s vršcima prstiju preklopljenih na prsima, užurbano prolazi kroz anfiladu³ (*Anna Karenina*, 1997: 00:15:40). Pritom njezin prolazak kroz niz pozlaćenih dovratnika sve do dvorane za bal ne označava samo redateljev uvod u aristokratsko društvo, već i Kitin vlastiti ulazak u godine kada prema tradiciji treba uslijediti udaja. Sami dovratnici nalikuju na niz okvira za koje se može reći da predstavljaju ograničenja tada vladajućeg “kulta domaćinstva” koji propisuje uloge supruge i majke kao jedine ispravne ženske sudbine; iziskuje kako njezinu potpunu predanost domu i obitelji tako i nužnost vrlina i pobožnosti (Clements Evans 2012: 93, 117). Istovremeno, preklopljenih ruku i uokvirena dovratnicima Kiti se čini kao portret idealne žene, što će i postati kasnije u fabuli udavši se za Levina i rodivši mu sina. Upra-

³ Niz prostorija povezanih vratima na istoj uzdužnoj osi (fr. *enfilade*).

vo će kroz te iste pozlaćene dovratnike nakon kratkih trenutaka s Vronskim (Sean Bean) koji su je opili “poput svjetlosti koja se prosipala u tamu njenog života”, Ana (Sophie Marceau) protrčati u suprotnom smjeru (Rose 1997, 00:19:42). Takav čin postaje tim indikativniji ako se Anina kultivacija emocionalnoga života i afirmacija vlastite seksualnosti kakve će uslijediti promatraju kao artikulacija ženina nezadovoljstva ograničenim pravima i svođenjem njihova života na svijet domaćinstva i majčinstva (Waters 1985: 106). Prateći vožnjom kamere prema naprijed Anina leđa dok napušta dvoranu i udaljava se trčeći kroz anfiladu, Rose će ukazati na njezin pokušaj bijega iz nametnutih normi, ali i intenciju da promatra njezin bijeg, stigmatizaciju i konačni pad.

Rose je ukalupljenost žene posebno istaknuo tijekom prve scene u kazalištu kadrom koji predstavlja dvogled, točnije pogled Vronskoga fokusiranog na Anu okruženu gledateljima. Takav kadar, osim što Anu prikazuje kao uronjenu u uzoritu masu, to jest tradicionalno rusko društvo, naglašava i okvir koji čini Karenjin (James Fox) s njezine lijeve strane kao predstavnik institucije braka, te Lidija Ivanovna (Fiona Shaw) s njezine desne strane kao predstavnica pravoslavne vjere i Crkve koja smatra da je žena stvorena nakon i za muškarca (Vorošilova 2011: 30). Sam Vronski tada komentira: “Tako su staromodni, tako užtogljeni. Opolili su je” (*Anna Karenina*, 1997, 00:25:48). Doista, u sceni ranije, brak Karenjinovih okarakteriziran je kao monoton, ispunjen konvencionalnim ponašanjem i bez velikih iskaza bliskosti. Dok Ana zijeva, vrteći pramen kose između prstiju, a Aleksej Aleksandrovič suzdržano priznaje da mu je bilo dosadno večeravati sam u njezinu odsustvu, kamera se polako udaljava ostavljajući ih u centru bogate prostorije koja sugerira veličinu njihova doma, ali i njegovu prazninu (*Anna Karenina*, 1997, 00:24:31).

Prekretnica radnje u Roseovoj adaptaciji konjska je utrka tijekom koje će se Karenjinova sumnja u Anin preljub potvrditi. Usporednom vožnjom kamere koja kroz utrku prati natjecatelje uz bučan topot konja, ostvaruje se dodatna napetost i postavlja pozornica za veliki događaj. Sama kamera predstavlja pogled publike koja prati iskazivanje siline i muževnosti muškaraca. Iako se pozadina mijenja, natjecatelji ostaju u središtu pozornosti, čime se aludira na suvremenu usmjerenost fokusa na muškarca i njegove podvige. Prikazujući Vronskoga iz donjeg rakursa dok se probija u prve redove, Rose ga čini većim nego što uistinu jest spram ostalih, to jest dodatno naglašava njegovu superiornost i potentnost. Ana je, s druge strane, tek dio pasivne publike koja spektakl promatra dvogledom. No za razliku od ranije spomenutog kadra s dvogledom koji gledatelju prikazuje isto što vidi i Vronski – Anu uokvirenu poput slike – grof se ni jednom ne prikazuje kroz Anin dvogled pasivan i uokviren, čak ni nakon pada s konja. Upravo suprotno, on će konja ubiti u kadru koji ga pokazuje u srednjem planu, odnosno cjelovito, od glave do pete. Drugim riječima, dvogled prvenstveno služi kao predmet preko

kojeg se Ana povezuje s Vronskim. Ona odražava njegove osjećaje poput ogledala: osjeća napetost, strahuje i očajava, a njezin krik će ju pak pred društvom deklarirati kao njegovu ljubavnicu, odnosno uniziti. V. Woolf tvrdi da su žene “svih ovih stoljeća služile kao ogledala što su posjedovala magičnu i dražesnu moć da muški lik odražavaju u dvostrukoj veličini” (Woolf 2003: 39), to jest kao sredstvo za izgradnju muškarčeva samopouzdanja, a time i za konstituiranje njegova identiteta kao vladara i osvajača. Da bi muški lik koji se promatra u ogledalu mogao predočiti svoju (prividnu) veličinu, žene se činovi, doživljaji i razmišljanja podlažu oštroj kritici, osuđuju, ismijavaju ili trivializiraju. Dok Ana dvogledom prati Vronskoga i odražava njegove emocije, gledatelj promatra Karenjina kako budno nadzire svaku njezinu reakciju i uočava da “ogledalo” – “predmet od presudne važnosti” (Woolf 2003: 40), više nije u njegovoj vlasti.

Saznavši tako za Aninu prijevaru i činjenicu da je drugi muškarac u središtu njezine pažnje, poniženi i uvrijeđeni Aleksej Aleksandrovič u strahu od gubitka svog statusa u društvu i u želji da ponovno uspostavi kontrolu nad suprugom pokušava ju prisiliti na povratak u bračne okvire i ponižava ju. Rose je to prikazao kadrom u kojemu Karenjin pred očima posluge prisilno Anu povlači hodnicima kuće prolazeći kroz niz dovratnika sličnih onima s početka filma. Kamera koja ih prati vožnjom prema naprijed pak naznačuje ulazak u dubinu doma i spavaću sobu kao jednu od krucijalnih prostorija, ali obično skrivenu od očiju javnosti. Dom i svijet domaćinstva koji se tradicionalno definiraju kao ženin mjesto (Lukić 2001: 244), kao mjesto sigurnosti, vezanosti i ukorijenjenosti (Tuan 1991: 684–696), kamo se pojedinac može povući iz kaotičnog svijeta i kontrolirati sve što se događa (Seamon 1979: 78–85) tako se otkriva kao dvosmislena ili neistinita definicija. Dom je prije svega mjesto na koje je žena gotovo prisilno ukorijenjena društvenim normama, gdje njezine obaveze podrazumijevaju pokornost i ispunjenje muževljevih potreba: seksualnih, društvenih i onih vezanih za produljenje njegove obiteljske loze (de Beauvoir 2016: 592).

Muževljevu su apsolutnu vlast i instituciju moći u Rusiji devetnaestog stoljeća jačali i sami zakoni (Nižnik 2012: 403, Vorošilova 2011: 22) prema kojima je “Ženina obaveza slušati muža koji je glava obitelji, živjeti s njim u ljubavi, poštivati ga i neograničeno mu se pokoravati, te mu kao domaćica kuće pružati sav užitak i afekciju” (Wagner 1994: 62, 64; Veremenko 2008: 43). Despotizam muža ograničavao je ženu i narušavao njezino dostojanstvo (Engel 2015: 60), a nerijetko se manifestirao i fizičkom prisilom, uvredama i batinama (Sidorova 2012: 429), posebno ako ga je ona prevarila ili nije ispunila njegove prohtjeve. Podređivanje žene muževljevoj volji, njezino potencijalno kažnjavanje, ako se usudi suprotstaviti, te njezinu bespomoćnost u patrijarhalnom domu Rose predočava kadrovima u kojima Karenjin posjeda Anu na stolac, nadnosi se nad nju, na silu ju ljubi, a zatim, kada pokuša pobjeći od njega, hvata je s leđa, odvlači i baca

na postelju govoreći “Želim da budeš pokorna žena!” (*Anna Karenina*, 1997, 00:49:34). Drugim riječima, navedenim se kadrovima otkriva definicija doma prvenstveno kao mjesta patrijarhalnih odnosa (Rose 1993: 53).

Način na koji se prikazuje prvi spolni čin između Vronskoga i Ane također suptilno ukazuje na rodne odnose moći, to jest muškarčevu kontrolu nad ženom. Ustavši od stola, Vronski se nadnosi nad Anu čije se lice prikazuje u krupnom planu iz gornjeg rakursa, odnosno gledatelj ju promatra pasivnu i u inferiornoj poziciji. Kamera zatim slijedi ruke koje također dopirući iz gornjeg rakursa, otkopčavaju Aninu bluzu. Krupni plan Alekseja Kiriloviča sniman je potom iz donjeg rakursa, što ga postavlja u superiorni položaj spram Ane koja će se pod njegovim rukama doslovno savijati i na njega naslanjati. Sljedeći kadar prikazuje sam kraj spolnog čina i Anu kako klizi niz divan te njihov dijalog:

“Ana: Nije mi ništa ostalo osim tebe. Zapamti to.

Vronski: Ništa više nije važno. Čak ni *tvoj* život. [Isticanje naše.] Jedan trenutak ovakve sreće...

Ana: Koje sreće? Nemoj nikad više o tome pričati. Nikad” (*Anna Karenina*, 1997, 00:31:21).

Odbacujući sve ostale elemente Anina života kao nevažne, pa i njezinu stigmatizaciju u društvu, Vronski sebe postavlja u centar njezina svijeta i sam definira njezinu sreću. Drugim riječima, postavlja se kao nov gospodar Anina života, čime ona zadržava onaj isti podređeni položaj koji je imala i u braku. Takvim postupcima Rose je naglasio prioritet muškarčeve potrebe i elevacije ega te kontrastnu brigu o posljedicama koje će u prvom redu snositi žena.

Rođenju kćeri Vronskoga i Ane redatelj nije posvetio filmski prostor. Umjesto toga, Roseova Ana doživljava pobačaj. Žena se u patrijarhalnom društvu, osim kao supruga, definira i kao majka (de Beauvoir 2016: 443), posebice u kršćanskom koje Bogorodicu predstavlja kao ženski ideal i prema njoj stvara predodžbe o ženinim ulogama u obitelji, crkvi i društvu, odnosno formira ženinu esenciju (Shevzov 2012: 63, 65, 84). Prema crkvenoj simbolici, Majka je Božja “Kalež u kojem se utjelovio Krist”, a njezino se štovanje smatra jednim od najvažnijih dijelova kršćanske doktrine (Platonov 2009a: 213, 215). Stoga ne čudi da se u ruskoj povijesti, gdje je s prihvaćanjem kršćanstva odmah uspostavljen i kult Majke Božje, a njezino štovanje postalo jednim od najvažnijih obilježja religiozno-filozofske misli (Platonov 2009a: 213, 215), “majčinstvo uvijek smatralo glavnom ženinom svrhom; roditi dijete značilo je realizirati se i ispuniti svoju dužnost pred ljudima i Bogom” (Tonču 2012: 108). Roseova izmjena radnje stoga sa

sobom donosi značajnu težinu: s jedne strane naglašava Anin neuspjeh u majčinstvu, a s druge pridonosi Aninu očaju uz prikaze bunila, bolova, krvi i predosjećaja vlastite smrti. K tomu, valja napomenuti da je dijete u romanu djevojčica pa samim time inferiorno u društvu. Rođenje dječaka koji bi mogao nastaviti lozu i majci u patrijarhalnom društvu podići status, jer će “dati joj kuće koje nije izgradila, zemlje koje nije istražila, knjige koje nije pročitala” (de Beauvoir 2016: 556), donijelo bi drugačiju priču.

Ruska žena “imala je dužnost ne samo roditi dijete već ga odgajati i obrazovati. Na njoj je ležala odgovornost za moralnu klimu u obitelji” (Tonču 2012: 108), međutim napustivši supruga i sina (iako na posljednje primorana), Ana čini upravo suprotno. Kada javnost dozna za njezinu transgresiju, stigmatizirana je i prisiljena na izolaciju u domu Vronskoga poput bolesnika, čija bi prisutnost među drugima mogla proširiti zarazu. Rose je pokušaj da ju se isključenjem i zatvaranjem stavi pod kontrolu, odnosno “zauzda” još jednom prikazao s pomoću okvira, no ovaj put riječ je o okviru ogledala. Promatrajući u njemu tupo svoj odraz i Vronskoga u pozadini koji se sprema za odlazak na operu s majkom i njezinom novom družicom, kneginjicom Sorokinom koja budi sumnju u grofovju vjernost, Ana govori kako očajno želi izaći:

“Ana: Zašto ja ne mogu ići? Ti ideš.

Vronski: Naravno, nema pravog razloga.

Ana: Upravo to i ja govorim.

Vronski: Ana, zaboga, što te obuzelo? [...] Znaš da ne možeš ići na operu.

Ana: Zašto ne? Neću ići sama. Ići ću... Ići ću s kneginjicom Varvarom.

Vronski: Kneginjica Varvara je malo više od kurtizane.

Ana: Ona nije ništa gora od drugih. Uostalom, ne sramim se onoga što sam napravila. Ne sramim se svoje ljubavi prema tebi. [...] *Zašto ne mogu izaći?*”

[Isticanje naše.] (*Anna Karenina*, 1997, 1:17:11 – 1:18:59).

Odraz Vronskoga u ogledalu ispočetka je do neraspoznatljivosti zamućen pa može predstavljati glas bilo kojeg muškarca, odnosno glas patrijarhata koji propisuje način ponašanja i izriče zabranu izlaska. Budući da je čitav dijalog između Vronskoga i Ane prikazan u ogledalu, njegovim okvirom sugerira se da grof, odnosno glas patrijarhalnog društva, čini dio Anina (nametnuta) identiteta. Scena opere u kazalištu koja slijedi navedenu, prikazuje ženu u spavaćici kako u intimnoj atmosferi svoje sobe ustaje od ogledala i poput sablasti korača pozornicom. Ovakvom gradnjom scena po sličnosti, Rose sugerira da je Ana, iako isključena i zarobljena u sobi, zapravo izložena očima javnosti i podvrgnuta kritici društva poput lika na kazališnoj pozornici.

Taj će osjećaj dodatno pojačati i kadrovi u kojima kamera vožnjom unazad prati Anu

dok luta mračnim hodnicima praznoga doma, pokušavajući zaglušiti smijeh i šaputanje anonimnih masa koji odzvanjaju prostorijama doma. Zatim uslijedi plač njezina djeteta i Karenjinov glas: “Nisi ga vrijedna. Izgubila si svoje dijete! Ti si kurva! Ti si kurva! Napustila si ga!” (*Anna Karenina*, 1997, 1:21:02). Dojam zarobljenosti pojačava se i scenom koja ubrzo slijedi, a prikazuje Vronskoga kako otvara vrata njezine sobe i ulazeći unutra primjećuje da se Ana pakira. Ona želi napustiti grad odmah pa izgubi strpljenje kada joj Vronski odgovori da to nije moguće u tako kratkom roku: “Izgleda da ne možeš shvatiti moj položaj. Što misliš kako se osjećam zatvorena u ove sobe? Ali ti si slobodan, da, ti si slobodan...” (*Anna Karenina*, 1997, 1:23:24). Trenutak je to u kojemu se još jednom naglašava razlika između muškog i ženskog položaja. Ta razlika vidljiva je i u dvosmislenim kadrovima koji daju naslutiti da se između Vronskoga i kneginjice Sorokine također nešto događa.

Anino se psihološko stanje pod utjecajem osuda, ograničenja i sumnji narušava do te mjere da iz vanjske perspektive počinje nalikovati “luđakinji”. Psihologinja Jane Ussher, vođena pitanjima zašto je ženama u analima ludila posvećen pozamašni prostor, zašto brojčano premašuju muškarce u dijagnozama različitih vrsta “ludila”, od histerije osamnaestog i devetnaestog stoljeća, do neurotičnih poremećaja i poremećaja raspoređenja dvadesetog i dvadeset prvog stoljeća (depresija, anoreksija, granični poremećaj ličnosti itd.), nakon opsežne analize zaključuje da su svi ti “poremećaji” zapravo odgovor na kontekst njihova života, a time i da je riječ o primjerima “patologizacije razumnih reakcija žena na ograničen i represivan život” u patrijarhalnom društvu (2011: 11). Primjerice, “simptomi” histerije kod mladih žena srednje klase bili su u načelu odgovor na predbračnu izoliranost i tradicionalno udvaranje, a zatim jednoličan život u braku koji je podrazumijevao brigu za kućanstvo i djecu, samopožrtvovnost, pa i često nesretan romantični odnos (Brand 2007: n. p.). Ako se takvim okolnostima pribroji i faktor ženina nižeg statusa ne samo u društvu nego i u romantičnom odnosu, jasno je da će ona osjetiti kroničan manjak kontrole i bespomoćnost, te kao rezultat razviti neki od oblika “ludila” (Ussher 2011: 35). Većina navedenih faktora definira i Anin položaj, no njezino se psihološko stanje vidljivo narušava pod njihovom intenzifikacijom nakon preljuba, što takvo stanje istodobno razotkriva kao društveno inducirano, točnije, inducirano patrijarhalnom ideologijom.

Krajnji gubitak kontrole i osjećaj bespomoćnosti za koje Ussher tvrdi da prethode navodnom “ludilu” u žena, Ana će iskusiti kada joj Karenjin zabrani viđati sina Serjožu. Da bi naglasio važnost ovog čimbenika, Rose najprije uvodi nekoliko scena koje naglašavaju tijesnu majčinu povezanost s djetetom. Prije svega tu je scena Kitina porođaja koja služi kao podsjetnik na ženinu bol i patnju, kao i na bliskost s novorođenčeta (*Anna Karenina*, 1997, 1:13:23). Toj se sceni zatim suprotstavlja kontrastna scena Ani-

na posjeta sinu u tajnosti (*Anna Karenina*, 1997, 1:16:36). Prvi kadar prikazuje Anu na vratima Serjožine sobe ponovno uokvirenu dovratnikom. No njezina je pojava u potpunosti zatamnjena, “ocrnjena” u dvostrukom smislu te riječi, pa djeluje poput sjene iz prošloga života dječaka kojemu je rečeno da mu je majka umrla. Lice joj izbija na svjetlo tek kada se približi Serjoži i obaspe ga zagrljajima i poljupcima. Rose Ani ovdje pruža posebnu naklonost ubacujući kadar u kojemu stariji lakej prekorava mlađega zbog toga što je Ani htio zabraniti ulazak unatoč tome što im je ona godinama iskazivala samo dobrotu (*Anna Karenina*, 1997, 1:15:58). Anin i Serjožin susret ne traje dugo jer ju Karenjin tjera iz kuće. Sljedeći kadar pokazuje Anu iz gornjeg rakursa kako trči niz kućno stubište dok iz pozadine dopiru Karenjinove rečenice “Izlazi! Naša vrata su ti zatvorena! Nisi dobrodošla ovdje! Napustila si svog sina!” (*Anna Karenina*, 1997, 1:16:28), što jasno simbolizira Aninu bespomoćnost i poraz.

Anin očaj uslijed nemogućnosti da promijeni svoj položaj posebno ističu scene njezine konzumacije laudanuma kojim pokušava umrtviti bol. Boci, čaši i njezinim rukama Rose je posvetio čitav kadar pretvorivši ih u detalj koji eliminira okolinu i naglašava da su opijati jedini izlaz koji Ana vidi (*Anna Karenina*, 1997, 1:16:30). Ponavljanjem kadrova s tim motivom Rose će postići funkciju književne figure gradacije koja će gledatelju otkriti pravu dubinu njezina psihološkog stanja. Posebno je važna i scena u kojoj Ana usamljena i pod utjecajem opijata, kako se daje naslutiti iz prethodnih scena, hrani porculansku lutku u odsutnosti vlastitog djeteta (*Anna Karenina*, 1997, 1:26:17). Lutka ispunjava čitav kadar ističući s jedne strane Aninu potrebu za sinom kojega nema pravo vidjeti, a s druge gubitak novorođenčeta, što će ju uz ostale čimbenike nagnati na čin samoubojstva. Upravo se vlakom, pod kakav će se baciti Ana, Serjoža igra centriran u total kadru svoje sobe prije nego što ga posjeti Lidija Ivanovna i potakne njegova oca da Ani zabrani viđati dječaka (*Anna Karenina*, 1997, 1:04:32). Preko motiva vlaka u dječakovim rukama u kadru koji svojim proporcijama sugerira veličinu svijeta redatelj je povezao Anin kraj i odluku o zabrani viđanja Serjože.

Sekvenca kadrova zaokruženih segmentom radnje – Anine odluke o samoubojstvu – započinje prikazom društva koje ona promatra dok se vozi otvorenom kočijom. Počevši od starije gospode u frakovima i cilindrima koji šecu ulicom, preko dječaka u igri, do vojnika koji grupno marširaju ulicom kadrovi prikazuju različite stadije muškarčeva života i slobodu koju pritom imaju, dok ženska lica, izuzev Anina, izostaju (*Anna Karenina*, 1997, 01:30:08). Neposredno prije njezina samoubojstva na željezničkoj postaji Rose Ani posvećuje krupne planove kako bi istaknuo njezine emocije. Iako isprva pognutog lica, ona uskoro podiže pogled, a na usnama joj zatitra osmijeh koji se spajanjem dvaju različitih kadrova preobražava u osmijeh djevojčice. “Hajde, hajde! Gledaj, kako je lijepo!” riječi su kojima Ana djevojčica potiče samu sebe na skok u jezero i odraslu

Anu na “oslobođenje” (*Anna Karenina*, 1997, 01:32:52). S obzirom na to da djetinjstvo još ne poznaje sva ograničenja ženskog položaja, nije čudo da upravo djevojčica poziva Anu na posljednji skok izvan okvira društva. Odabirom i kombinacijom takvih kadrova Rose je Ani sućutno pružio svojevrstan osjećaj slobode.

Vronskog će na put u Srbiju na istoj željeznici ispratiti Levin kojemu je u ovoj ekranizaciji posvećeno više pozornosti negoli u verziji Sergeja Solov'ěva. Davši mu ulogu pripovjedača i izvanprizorni glas kojim adaptacija započinje i završava, redatelj je Levina postavio u vanjski narativni prostor; na povlaštenu poziciju, zvučno i vizualno transcendentalnu, s koje lik može, kako tvrdi Kaja Silverman, ne samo autoritativno govoriti već autoritativno promatrati i osluškivati (1988: 31). Anin je glas pak smješten u okvire unutarnjega narativnog prostora, koji je daleko uži i unutar kojega ne može posjedovati diskurzivnu moć kakvu ima muški izvanprizorni glas. Povrh toga, ženski je glas u navedenoj poziciji “dvostruko diegetiziran jer ga osluškuju ne samo gledatelji već i fiktivni prislušivač” (Silverman 1988: 57). U liku Levina redatelj prvenstveno pruža primjere priličnog života. Kada ga Kiti, u koju je zaljubljen, odbije prvi put zbog Vronskoga, Levin se naizgled povlači iz radnje, međutim nerijetki su kadrovi zemlje u Tulskoj oblasti gdje on zajedno sa seljacima obrađuje zemlju i pronalazi svoj mir i motivaciju u radu. Drugu njegovu prosidbu i Kitin pristanak Rose je prikazao kroz igru akronimima, odnosno kroz izmjenu kadrova izoštranih ruku koje pišu kredom i njihovih lica usmjerenih jedno na drugo, dok u zamagljenoj pozadini blješte svjetla. Sam akronim kao detalj lišen svega oko sebe upija moć vremena i prostora, a prvi poljubac Levina i Kiti prikazan je na veličanstven način – tako da ih izdvaja iz mase i postavlja pred kućno stubište. Udaljavajući se od njih, vožnjom unazad kamera otkriva prostor kuće, dajući na znanje da kao par predstavljaju idealni obiteljski dom. Sljedeća je scena njihovo vjenčanje pred masom ljudi, čime se sugerira da će postati brćni par koji ne samo da se uklapa u tradicionalni kalup već i da su dostojni biti primjerom društva jer se obitelj smatra stupom države, odnosno državom “u mikroobliku, a patrijarhalni odnosi unutar nje oponašaju one unutar države” (Waters 1985: 105). Rose je Levina i njegove postupke uzdigao na još jedan način: pretvorio ga je u samog autora izvornog djela, kako postaje očito iz potpisa “Lav Tolstoj” kojim taj lik završava svoju knjigu na kraju filma.

3. ANA KARENJINA SERGEJA SOLOV'ĚVA

Godine 2009. izašla je adaptacija *Ane Karenjine* ruskog redatelja Sergeja Solov'ěva, koja je u produkciji bila gotovo četrnaest godina. U prikazivanju scena i dijaloga Solov'ěvljeva verzija ostaje vjerna izvornom tekstu u većem obimu negoli Roseova.

Prvi kadrovi usredotočuju se na Stivu (Aleksandr Abdulov) i preljub koji je počinio, čime se gledatelja upućuje na glavnu temu i omogućuje mu da problematiku promatra kroz dvije prizme: onu u čijem je središtu muškarac (Stiva) i onu fokusiranu na ženu (Ana). Solov'ev ovdje također uvodi motiv klizanja (i klizaljki) koji će koristiti u više navrata tijekom filma. Nagovarajući ga da supruzi prizna krivicu i moli je za oprost radi djece i mira u kući, stari sobar Matvej mu govori: "Voliš se klizati. Zavoli voziti saonice!" (*Anna Karenina*, 2009, 00:01:59). Drugim riječima, savjetuje mu da obuzda svoje porive. Motiv klizanja tako se može povezati s muškarčevim performansom i potencijom u oba smisla riječi. Samo jednu scenu kasnije Kiti (Marija Anikanova) će se Levinu (Sergej Garmaš) obratiti upravo riječima: "Jako bih voljela vidjeti kako klizete!" (*Anna Karenina*, 2009, 00:04:59), te se kamerom uskoro izdvajaju detalj obuvanja klizaljki, a zatim njegov zalet pa spretni i brzi (p)okreti na ledu. Na povratku kući Kitina obitelj u kočiji pak ushićeno će komentirati Levinove sposobnosti i izvedbu na ledu. Istovremeno, u dihotomiji klizaljki i saonica može se nazrijeti razlika između muškarčeva i ženina života.

Muškarčevu nadmoć u društvu i ženin manjak izbora u navedenoj situaciji redatelj prikazuje detaljnije u bračnom odnosu Stive i Doli (Ingeborga Dapkunaite). Iako Doli prijeti mužu da će ga napustiti zbog njegova preljuba riječima: "Moj muž, otac moje djece, vara me s guvernantom svoje djece! To je gnusno, gadno! Ja odlazim, a vi živite ovdje! Ovdje živite! S vašom ljubavnicom!" (*Anna Karenina*, 2009, 00:02:30), svjesna je da ju definiraju uloge supruge i majke koje ju sprječavaju u naumu. Na to aludira i ovalno ogledalo u lijevom kutu kadra koje duplicira njezin lik dok izgovara te riječi, no prikazuje ga kao ograničenog okvirima. Doista, nešto kasnije u razgovoru s pristiglom Anom (Tatjana Drubič) ona nadopunjuje svoju raniju izjavu: "Sve je okončano! A najgore je to što ga ne mogu ostaviti. Djeca... Ja sam vezana! Moj muž, otac moje djece, vara me s guvernantom svoje djece! To je gnusno, gadno! Dakako, ona je mlada, lijepa. A tko je meni uzeo moju mladost, moju ljepotu? On i njegova djeca!" (*Anna Karenina*, 2009, 00:17:47). Pritom na Dolinu bezizlaznu situaciju dodatno upućuju njezin pogled u prazno, kao i to što sjedi za malenim stolom u kutu prostorije omeđena masivnim pokućstvom koje pojačava dojam skučenosti i zidova patrijarhalnog doma koji je pritišću. Nakon što ju Ana utješi, rekavši da ljudi obično razgraničavaju obiteljski život i "to" te ohrabri na oprost, Doli zaista i oprašta Stivi, međutim njezine se riječi ne prikazuju pred kamerom, što samo po sebi upućuje na umanjenu važnost njezina čina. Umjesto toga, ona nakon nekog vremena ulazi u prostoriju gdje sjedi Ana, pri čemu je Stiva prati te polaže poljubac na njezine usne (*Anna Karenina*, 2009, 00:20:57). Prema kršćanskome nauku, oprost pruža Bog, no s obzirom na to da religija utjelovljuje stavove svojih vjernika i njihova moralnog i društvenog kodeksa, te da su ti vjernici nositelji patrijarhalnih stavova, iza glasa Boga (i Božjeg oprosta), kako tvrdi Eva Figes, zapravo se skriva glas

muškarca (1970: 41), stoga je on taj koji oprašta. Upravo poljubac koji Stiva daje Doli, a koji Tolstoj ne navodi, niti prikazuje Rose, okrunjuje njihovu pomirbu.

U sceni okupljanja kod Betsi kamera vožnjom unatrag “dočekuje” Anu i ujedno gledatelju predstavlja aristokratsko društvo u koje ulazi. Na isti način prikazuje se i Karenjinov dolazak (Oleg Jankovski) koji primjećuje kako prisutni osuđuju to što Ana sjedi za stolom s Vronskim (Jaroslav Bojko). Težina društvene osude i uvrede koju Karenjin trpi gledatelju se prvenstveno prenose putem neutjelovljenoga izvanprizornog glasa koji upućuje na pozadinski glas društva i po svojoj pozicioniranosti unutar vanjskoga narativnog prostora predstavlja se kao autoritativni. Pored toga, sama kamera prateći Karenjinu u stopu sve do izlaza poziva gledatelja na suosjećanje s njim. Patrijarhalna podjela aristokratskog života na privatni i javni podrazumijeva da se privatni dio odvija unutar kruga obitelji, među bliskom rodbinom i prijateljima, međutim kako je sfera privatnog života prostor unutar kojega se pojedinac odgaja i formira; u kojemu se stvaraju preduvjeti za njegovo poštivanje društvenih vrijednosti, ona čini nadasve važan dio političke strukture, zbog čega je njezina stabilnost nadasve potrebna za stabilnost čitave (patrijarhalne) države (Mikešin 2015: 15). Zato ne čudi da kamera i izvanprizorni glas prioritetiziraju glavu patrijarhalne obitelji, ističu uvredu koju Karenjin trpi i suosjećaju s njim. Osim navedenog, još jedna suptilna osuda izriče se kroz lik lakeja po Aninu povratku kući: “Točno tako. Kod kuće je. I očekuje vas” (*Anna Karenina*, 2009, 00:35:39). Iako nižega društvenog statusa, lakej s obzirom na to da je muškarac djeluje kao produžetak iste spolne politike svoga gospodara i to daje naslutiti u svom tonu. Aleksej Aleksandrovič dočekuje Anu udobno sjedeći u naslonjaču pred kaminom, a ona sjeda na stolčić pored njega, čime se jasno ukazuje na odnos moći. Budući da ognjište predstavlja centar doma i obitelji (Biedermann 1992: 130), detalj-kadar vatre u kaminu pred kojim Karenjin sjedi ima zadaću naglasiti njegovu usmjerenost na tradiciju. Stoga će zvukovi pucketanja vatre (obiteljskog ognjišta) popratiti i čitav njegov monolog o Aninim neprijemljenim postupcima i bračnoj dužnosti: “Ja te moram upozoriti. [...] Tvoji osjećaji su pitanje tvoje savjesti. Ali ja sam dužan pred tobom, pred sobom i pred Bogom uputiti te u tvoje dužnosti. Naš život je svezan; nisu ga svezali ljudi, već Bog. Raskinuti tu vezu može jedino zločin, a zločin te vrste povlači za sobom tešku kaznu. Anja, osveta je moja i ja ću je vratiti” (*Anna Karenina*, 2009, 00:36:39). Tijekom Karenjinova monologa detalj-kadrom izdvaja se njegova ruka položena preko Anine s vjenčanim prstenom, čime se dodatno aludira na to da on njeguje tradicionalnu instituciju braka, ali i da je Anina sudbina barem djelomično u njegovim rukama jer on kao muž predstavlja instituciju obitelji pred Bogom i odgovoran je za duše svoje žene i djece; na njemu leži kršćanska dužnost moralnog obrazovanja, duhovnog usmjeravanja i poučavanja članova obitelji (Platnov 2009b: 309), pa mu je u tim okvirima dopušteno i kažnjavanje supruge. Među-

tim Solov'ev će Ani već ovdje usaditi dozu prkosa prikazavši u još jednom detalj-kadru njezine prste kako se igraju ordenima na Karenjinovu odijelu, odnosno istaknuti da ona ne uvažava njegov status.

U Solov'evljevoj adaptaciji kao i u Roseovoj korištenjem različitih oblika filmskog zapisa konjskoj se utrci pripisuje određeno značenje. Kamera prati jahače usporednom vožnjom, no total kadrovi svih natjecatelja kombiniraju se s planom-blizu Vronskoga kojima se suprotstavljaju kratkotrajni planovi-blizu Ane, predstavljene tek kao dio publike (*Anna Karenina*, 2009, 00:49:25). Takvim omjerom duljine kadrova i pozicijama koje zauzimaju protagonisti s obzirom na okolinu upućuje se na njihovu različitu poziciju u društvu, odnosno superiornost/aktivnost Vronskoga i Aninu inferiornost/pasivnost. Međutim, za razliku od Roseove adaptacije u kojoj Vronski nakon pada šutke sam puca u konja, u ovoj on naređujući kobili Fru-Fru da se ustane, očajno navlači njezine uzde. Tada mu se obraća drugi oficir pružajući mu pištolj: "Vronski, uzmi! S njom je gotovo. Slomio si joj leđa" (*Anna Karenina*, 2009, 00:50:22), no on pištolj daje drugome i odlazi. Uvevši kratak dijalog kojeg nema u romanu, redatelj je istaknuo pogrešku Vronskoga ne samo u utrci već i u odnosu s Anom, te istovremeno ukazao na njegov manjak sposobnosti da se suoči sa svojim činom. Okretanje leđa Vronskoga od Fru-Fru tako postaje istovjetno njegovu bijegu nakon Anina samoubojstva. Detaljem oka mrtvog konja na kraju scene redatelj produljuje trenutak i stvara vremenski procjep koji gledatelju omogućuje da poveže sudbinu konja s Aninom i prisjeti se da su oficirove riječi već jednom ranije bile navedene, i to na praznom (crnom) kadru koji prethodi trenutku kada Ana i Vronski prvi put zajedno sjede za stolom. Sudbine Ane i Fru-Fru tada se poistovjećuju: i jednom i drugom upravljao je Vronski; i jedna i druga poslužile su za kratkotrajni ushit; i jedna i druga pritom su bile izložene očima javnosti.

Kada Karenjin Ani govori da će zbog svojih postupaka izgubiti pravo na sina, kamera ju prikazuje na pragu između njezine sobe i one u kojoj stoji on, pa gledatelj može uočiti podudarnost s njezinim marginalnim položajem i na metaforičkoj razini. Saslušavši muževljeve namjere, ona očajno ulazi u polumračnu prostoriju i baca se ničice pred njega (*Anna Karenina*, 2009, 00:59:30). Osim što je na koljenima vizualno podređena muškom liku, mrak u koji Ana zaranja nagovještava njezinu izgubljenost i smrt, ali podsjeća i na raniji kadar živoga obiteljskog ognjišta pred kojim je sjedio osvijetljeni Karenjin, pa dva kontrastna kadra s pomoću rasvjete stvaraju novo značenje – naglašavaju razliku u njihovim pozicijama. Zatim se izmjenjuju također rasvjetno kontrastni krupni planovi Ane kako ljubi muževljevu ruku u polumraku te obasjanoga strogog lica uspravnog Karenjina. Pri tome se u njegovim očima pojavljuju suze koje pred gledateljem ublažavaju njegov postupak i izazivaju suosjećanje. Alekseju Aleksandroviču je u ovoj adaptaciji uistinu posvećeno više pozornosti negoli u Roseovoj, pa tako i posljednji kadar filma u

kojemu malenu kćer Vronskoga i Ane drži na rukama (*Anna Karenina*, 2009, 01:53:40). Rose je motiv novorođenčeta posve izostavio, odlučivši se za opciju Anina pobačaja, no Solov'ev se, čini se, njime koristi kako bi naglasio Karenjinovu ulogu kao oca i kršćanina, njegovu dobrotu i sposobnost oprosta koji će ga dodatno moralno uzdići i predstaviti kao utjelovljenje ruske tradicije i glavnog predstavnika ruskog društva, posebice ako u obzir uzmemo da se u ruskom društvu devetnaestog stoljeća čin oprosta visoko uzdizao (Platonov 2009b: 645). No, treba naglasiti da Aleksej Aleksandrovič i u romanu i u filmu oprašta izravno samo Vronskom, iako je Ana ta koja pri porodu u krupnom planu za njega moli, misleći da će umrijeti: “Jedno mi treba: oprosti mi, oprosti mi u potpunosti! Ne, ti ne možeš oprostiti! Znam, to se ne smije oprostiti [...] Upamti samo jedno! Meni je bio potreban jedino tvoj oprost, više mi ništa ne treba” (*Anna Karenina*, 2009, 01:09:00). Dok ju sluša na koljenima, Karenjin rukom pridržava njezinu ruku na svojem licu, obje s vjenčanim prstenjem koje simbolizira bračnu zajednicu. Nazvavši ga svecem, Ana ga potom zamoli da oprost pruži Vronskom, što on i čini. Njihovo rukovanje započeto uz njezinu postelju, nastavlja se i u sljedećem kadru u drugoj prostoriji, gdje Karenjin odlučna pogleda upravo Vronskom priznaje ono što mu stoji na duši. Pritom, dok govori kako je oprostio Ani, kamera se spušta i centrira na njihovo rukovanje, točnije čvrsti stisak koji ističe međusobno razumijevanje i jednak status u društvu, pa stoga i omogućuje oprost.

Nakon njezina oporavka od poroda i odluke da ne primi Vronskoga prije njegova odlaska u Taškent, Solov'ev Ani udahnjuje crtu bijesa i tako razotkriva da su smiraj i njezina uvjerenost u svoju odluku tek prividni. U romanu Ana iznervirano žali za tim što nije umrla, ali se naposljetku ispričava mužu i pribire se, dok Solov'evljeva Ana pada na koljena i kroz suze udara šakama o pod. Bijes, nervoza, plač, živčane prostracije, izrazi emocionalne labilnosti, “napadaji” kakve Ana demonstrira u devetnaestom bi se stoljeću definirali kao simptomi histerije (Smith-Rosenberg 1986: 201; Micale 1995: 220; Scull 98), koja je također, kako Ussher tvrdi, zapravo razumni odgovor na ograničen i represivan kontekst ženina života (2011: 11). Međutim, Solov'ev previše ne prikazuje Aninu psihi prije tog trenutka, pa prava dubina konteksta ostaje neizrečena. Karenjin ispočetka Anu drži u naručju, ali ju zatim pušta i u nevjerici se počinje križati (*Anna Karenina* 2009, 01:17:31). S obzirom na to da tradicionalno pravoslavlje ženin identitet svodi na dvije mogućnosti – onu koja ispunjava uvjete kulta uzvišenoga ženskog principa kroz majčinstvo i brak, i onu koja to ne čini, ne zauzda svoju senzualnost i djeluje kao “Sotonin instrument” (Platonov 2009a: 625), te da su simptomi histerije često pripisivani opsjednutosti vragom (Scull 2009: 15), a histerične žene ponekad nazivane i zlima (Smith-Rosenberg 1986: 207; Mitchell 1885: 266) nije čudno da Aleksej Aleksandrovič, ne shvaćajući što se događa, zaziva

Boga u pomoć i bježi iz prostorije. Takav čin također naglašava da je Anino ponašanje grješno. Navedeno je prikazano u total planu salona – reprezentativne prostorije tradicionalnog doma, čime se može ukazati kao prvo da takva situacija nije rijetkost u aristokratskim krugovima, te kao drugo da će Ana, nastavi li tim putem, zbog svojih postupaka naposljetku ostati sama.

Nakon što ipak napusti muža i s Vronskim provede neko vrijeme u Italiji, slijedi povratak i scena Anina posjeta Serjoži. Solov'ev kao i Rose ovdje se koristi igrom svjetla i sjene, no na ponešto drugačiji način. Kada Ana ulazi k sinu, njegova soba ispunjena je svjetlošću, a Serjoža obasjan poput anđela raširenih ruku stoji na svom krevetu; kada ga ljubi i spušta na krevet, kadrovi postaju polumračni, a kada izlazi licem okrenuta prema sinu, leđima polako ulazi u mrak. Tako se još jednom promjenom rasvjete nagovještava njezin kraj, ali i naglašava jedan od glavnih problema koji tište Anu odvođeći je prema kraju (*Anna Karenina* 2009, 01:22:55). Ipak, ugledavši Karenjina na stubištu iznad sebe, ona odlučnog pogleda prolazi mimo njega i uzlazi. Promjenom kuta snimanja najprije iz gornjeg rakursa, a zatim iz donjeg koji Anu iz inferiornog položaja vizualno postavlja u superioran, Solov'ev ističe njezinu ogorčenost i prijezir prema Karenjinu zbog izrečene zabrane (*Anna Karenina*, 2009, 01:24:30).

Anini pokušaji da zadrži dostojanstvo postaju sve teži, kako je vidljivo iz scene u kazalištu koja gledatelju obznanjuje odnos društva prema njoj, kao što je to slučaj i u samom romanu. Kada joj se u loži obrati poznanik Kartasov, njegova ljutita supruga zbog takva postupka najprije povišenim tonom napadne njega, a zatim Anu, udarajući pritom muža lepezom. Iako je Ana prikazana ponovno strogog lica i iz donjeg rakursa koji bi trebali sugerirati superiornost, radi se o prividnoj superiornosti jer navedeni kadar ne obuhvaća samo nju već Kartasove i cijelu situaciju koja se odigrala u loži, pa rakurs zapravo naglašava da je čin osude bio vidljiv čitavom gledalištu, odnosno društvu. Zaista, Ana, iako pred očima drugih suzdržana, njezin gotovo histerični smijeh u razgovoru s Vronskim, mahanje lepezom i nervozno hodanje po prostoriji nekoliko kadrova kasnije svjedoče o suprotnom: "Ti to nazivaš neugodnim? To je bilo užasno! Koliko god da živim, nikad neću ovo zaboraviti. Ti razumiješ, ona je naglas rekla da ju je sram sjediti pokraj mene!" (*Anna Karenina*, 2009, 01:29:09).

Raskorak između Anine vanjštine i njezinih osjećaja prikazuje se i u kasnijim kadrovima sukoba s Vronskim. Snimajući ih u panorami, kamera prenosi pažnju s nemirne Ane na nepomičnog Alekseja Kiriloviča i kao da ih uspoređuje. Anino koraćanje oko grofa, bacanje haljine, podizanje ruku, unošenje u lice i ukazivanje kažiprstom dok ju kamera prati upućuju na njezin aktivan stav, nadmoć i želju nametnuti svoje mišljenje, dok stav i ponašanje Vronskog odišu pasivnošću i inferiornošću. Međutim ono što Ana izgovara postavlja ju upravo u podređeni položaj:

“Ana: Ako me ne volite, onda je bolje izravno i pošteno to reći!

Vronski: Ana, ovo zbilja postaje nepodnošljivo! Anja, zašto iskušavaš moju strpljivost?

Ana: Što mi želite time reći?

Vronski: Želim reći... Ne, ne tako. Ja želim pitati *Vas*: što Vi želite od mene?

Ana: Što bih ja mogla od vas željeti? Mogla bih željeti samo jedno: da me ne ostavite! Iako Vi cijelo vrijeme o tome razmišljate! Ali ja to ne želim... To je sporedno. Ja želim ljubav. Želim ljubav koje nema! Među nama je sve svršeno.”

(*Anna Karenina*, 2009, 01:37:22)

U takvoj se situaciji gledatelju razotkrivaju Anini kontrastni osjećaji i sve veći raskorak između njezine vanjštine i nutrine, ali ujedno odražava i podsvjesni sukob, odnosno unutarnja borba između kontinuirane želje i samoosude uslijed internalizacije dominantnih društvenih normi, koja će se svršiti na željezničkim tračnicama. Njezin razdor dodatno naglašavaju i kadrovi konzumacije dvostruke doze morfija, kadar njezina odraza u ogledalu koji priznaje da se ne prepoznaje, te kadrovi sjećanja na Vronskoga, između ostaloga i njegova pada s kobile popraćenog uzastopnim odjekujućim ponavljanjem rečenice “Slomio si joj leđa!” (*Anna Karenina*, 2009, 1:42:15). Anin odlazak na željeznički kolodvor prikazan je mutnim kadrovima, prožet povremenim vriscima i obvijajućom parom vlaka, koji govore o njezinoj pomaknutoj svijesti, izgubljenosti i nemogućnosti razboritog razmišljanja. Nakon samoubojstva, njezino se tijelo odsječene ruke prikazuje u lokvi krvi, a lice je snimano gotovo iz istog kuta kao i oko mrtve Fru-Fru ranije u filmu, što dodatno povezuje njihove sudbine.

U posljednjim kadrovima Solov'ev koristi motiv klizaljki (i klizanja) predstavljen na početku filma: Karenjin iza zatvorenih prozora svoje kuće u naručju drži malenu Anu dok zajedno promatraju Serjožu kako se vani vješto kliže. Tako se na samom kraju filma u motivu klizaljki ponovno nazire muškarčeva potencija i sloboda, odnosno svijetla budućnost dječaka, nasuprot egzistenciji kakva čeka djevojčicu koja iz ograničenog interijera doma promatra vanjski svijet. Drugim riječima, patrijarhalni poredak ponovno se uspostavlja.

4. ZAKLJUČAK

Filmski medij raspolaže vlastitim znakovnim sustavom, sustavom umjetničkih postupaka pomoću kojih je književni narativ moguće oblikovati na specifičan način, točnije pridati vrijednost određenim predmetima, likovima ili dijelovima fabule. Američki re-

datelj Bernard Rose i ruski redatelj Sergej Solov'ev tako su pri adaptaciji Tolstojeva remek-djela svaki na sebi svojstven način prikazali priču o Ani Karenjinoj koja svojim postupcima krši društveni kodeks svoje klase razotkrivajući u procesu položaj žena u društvu; svaki je njezin svijet satkao od drugih elemenata. Dok Solov'ev u svojoj verziji Levinov lik prikazuje minimalno, Rose ga pretvara u pripovjedača koji otvara film riječima o potrazi za istinskom ljubavi i strahu da ju neće spoznati prije smrti, strahu koji dijeli i Ana Karenjina. Prikazujući scene iz njegova života i odnosa s Kiti, redatelj je gledateljima pružio primjere uzornog života i tradicionalne obitelji koji će poslužiti kao kontrast Aninu. Solov'ev pak svoju verziju temelji na drugačijem kontrastu otvarajući film Stivinin preljubom i tako naglašujući različito tretiranje muškaraca i žena u takvoj situaciji.

Ana je u Roseovoj verziji prvenstveno prikazana kao ograničena društvenim obrascima, kao zarobljena i uvijek pod nadzorom. Kada ju Vronski dvogledom promatra u kazalištu, ona je ujedno predmet muškoga pogleda, ali i "opkoljena" Karenjinom, predstavnikom institucije braka i Lidijom Ivanovnom, predstavnicom pravoslavne vjere. Dok promatra Vronskoga na konjskoj utrci, pod budnim je okom svoga muža, a po povratku kući on ju pred očima posluge vuče hodnicima, a zatim u spavaćoj sobi prisiljava na povratak u uloge supruge i majke, te zahtijeva njezinu pokornost. U odnosu s Vronskim njezina je inferiornost sugerirana rakursom pri spolnom činu i grofovim riječima na kraju iste scene. Slično, nakon posjete Serjoži Ana se na stubištu prikazuje iz gornjeg rakursa dok ju Karenjin stojeći na vrhu tjera iz kuće. Roseova Ana poslije preljuba ne odlazi na operu, već je primorana ostati kod kuće i gledati kako se Vronski sprema otići sam. Upravo mu o njegovoj slobodi i svojoj zarobljenosti rastrojeno govori kada ne uspijeva otputovati. Rose je tako kroz motiv okvira, prikaze Anina isključenja od strane društva, njezina lutanja mračnim hodnicima doma dok ju prate smijeh i šaputanje anonimnih masa, pa i prikaz razgovora s lutkom razotkrio njezino psihološko stanje kao društveno inducirano, točnije, inducirano patrijarhalnom ideologijom. Ipak, neposredno prije njezina samoubojstva uvodi kadar Anina povratka u djetinjstvo i pruža joj barem prividno oslobođenje.

Solov'evljevu Anu pak karakteriziraju doza prkosa i bijesa te elementi koji nalikuju simptomima devetnaestostoljetne histerije. Međutim, uzroci njezina stanja nisu elaborirani u toj mjeri koliko u Roseovoj verziji. Ana se ovdje poigrava ordenima na Karenjinovim prsima dok joj on govori o bračnim obvezama; uzvraća mu strog pogled dok prolazi mimo njega nakon posjeta Serjoži, pri čemu se rakurs mijenja i prikazuje ju kao superiornu; odlazi na operu unatoč savjetima Vronskoga i uzdiže glavu kada ju Kartasova verbalno napadne; tjera muža od sebe, baca se na koljena i udara šakama o pod kada se ne može pomiriti sa situacijom. Prema tome na Anin inferiorni položaj upućuje

se drugačijim elementima: poistovjećivanjem njezine sudbine s Fru-Fru u više navrata tijekom filma te gotovo svakom interakcijom s Karenjinom. Za razliku od američke verzije gdje se njegov lik koristi samo kao škripac⁴, točnije kao povremeni podsjetnik na dužnosti žene kao supruge i majke, ruska stavlja fokus na njega od samoga početka i konzistentno ga prikazuje. Primjerice, Rose uopće ne dovodi Karenjina na druženje k Betsi, ali Solov'ev pomno prati njegov dolazak i uvrijeđeni odlazak nakon što Ana odluči ostati za stolom s Vronskim. Zadaću prikazivanja tradicije koju je u Roseovoj adaptaciji uprizorio Levin ovdje ispunjava Karenjin. Njegovo lice obasjava plamen ognjišta koje predstavlja središte doma i obitelji; njegova ruka s vjenčanim prstenjem uzastopno prekriva Aninu; on joj kao predstavnik obitelji pred Bogom izriče presudu; on oprašta i u svom naručju na kraju filma drži kćer Ane i Vronskoga, dok se Anina smrt prikazuje u svojoj brutalnosti. Drugim riječima, proživljavanja prevarenog muža, njegovi pokušaji da spasi brak (tradiciju), osuda preljuba i put k oprostima čine se kao nadasve važni elementi Solov'evljeve adaptacije. Osim toga, u njegovoj verziji dominantan je motiv klizaljki kao simbola muške potencije i slobode, dok Rose upotrebljava upravo kontrastan motiv okvira kao metaforu ženina položaja u društvu, njezine zarobljenosti i ograničenja s kojima je prisiljena suočavati se. Taj motiv primjetan je u dovratnicima kroz koje prolaze ili u kojima se zadržavaju ženski likovi; u ogledalu koje uokviruje Anu kada pokušava otići na operu, ali je Vronski sprječava; na kraju krajeva i u samom Levinovu pripovijedanju koje omeđuje narativ o Aninu životu. Prema tome, američka verzija u prvom planu prikazuje položaj žene, dok se u ruskoj verziji muškarčevu položaju posvećuje isto toliko pažnje, pa čak i više.

Iz navedenog se može zaključiti da, bez obzira na to što je isto Tolstojevo remek-djelo korišteno kao temelj filma, redatelji Bernard Rose i Sergej Solov'ev u procesu adaptacije odlučili su se za posve drugačija rješenja. Dodavali su, izbacivali ili čak mijenjali dijelove fabule, koristili se drugačijim oblicima filmskog zapisa, davali prioritet različitim aspektima priče, različitim odnosima i likovima, pa i njihovim karakteristikama te u priče utkali različite motive značajnih simbolika. Njihove su odluke u prikazivanju bezvremene problematike ženskog položaja u društvu pokazale kreativnu moć i mogućnost filmskog medija da stvara uvijek drugačije i time nove narative koji odražavaju, ali i istodobno utječu na društvene predodžbe o muškarcima i ženama.

⁴ “Škripac nije dramski značajan kao točka zapleta i obično se sastoji od jedne scene koja služi kao podsjetnik na središnji sukob priče” (Kallay 2015: 42).

LITERATURA I IZVORI

- ANNA KARENINA. 1997. [DVD] Bernard ROSE, red. USA: Icon Productions.
- ANNA KARENINA. 2009. [DVD] Sergej Aleksandrovič SOLOV'EV, red. Rossija: Sine-ma-Lajn.
- BEAUVOIR, Simone. 2016. *Drugi spol*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- BEKKER, Sejmur. 2004. *Mif o ruskom dvorjanstvu. Dvorjanstvo i privilegii posledne-go perioda imperatorskoj Rossii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- BIEDERMANN, Hans. 1992. *Dictionary of symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. New York, Oxford: Facts on File.
- BRAND, Jo. 2007. "Glad to be Mad?" *The Guardian*, 8 May. URL: www.guardian.co.uk/society/2007/may/08/health.healthandwellbeing (pristup 15. ožujka 2021.).
- BUTLER, Alison. 2002. *Women's Cinema. The Contested Screen*. London i New York: Wallflower.
- CHAUDHURI, Shohini. 2006. *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London i New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- CLEMENS EVANS, Barbara. 2012. *A History of Women in Russia: From Earliest Times to the Present*. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press.
- DOANE, Mary Ann. 1987. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- ENGEL, Barbara. 2015. "The 'woman question', women's work, women's options." *Dostoevsky in Context*. Ur. Deborah A. Martinsen i Olga Maiorova. Cambridge, UK: Cambridge University Press: 58–65.
- ERENS, Patricia. 1990. Introduction. *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press: 2–8.
- FIGES, Eva. 1970. *Patriarchal Attitudes*. London: Faber and Faber.
- FILMSKA ENCIKLOPEDIJA. URL: <https://filmska.lzmk.hr/> (pristup 24. veljače 2021.).
- GILIĆ, Nikica 2007. *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: Zagrebački holding d.o.o. – Podružnica AGM.
- GOSCILO, Helena. 2001. "Editors' Introduction." *Studies In Slavic Cultures (SISC)*. University of Pittsburgh, siječanj, 2: 5–8. URL: <http://pitt.edu/~slavic/sisc/> (pristup 24. veljače 2021.).
- GRIFFITH, James. 1997. *Adaptations As Imitations: Films from Novels*. Newark: University of Delaware Press.
- GÜRKAN Hasan i OZAN Rengin. 2015. "Feminist Cinema as Counter Cinema: Is Feminist Cinema Counter Cinema?" *Online Journal of Communication and Media*

- Technologies* 5, 3: 73–90.
- HUMM, Maggie. 1997. *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- JOHNSTON, Claire. 1973. "Women's Cinema as Counter-Cinema." *Notes on Women's Cinema*. Ur. Claire Johnston. London: Society for Education in Film and Television: 24–31.
- KALLAY, Jasmina. 2015. *Napiši scenarij. Osnove scenarističke teorije i prakse* (drugo izdanje). Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- KONDRAT'EVA, Taisija. 2013. "11 ispolnitel'nic roli Anny Kareninoj." URL: *Tsn*. <https://lady.tsn.ua/zvezdy/zvezdy/11-ispolnitelnic-rol-i-anny-kareninoy.html> (pristup 10. rujna 2017.).
- LEVING, Yuri. 2016. "The Eye-deology of Trauma: Killing Anna Karenina Softly." *Border Crossing. Russian Literature into Film*. Ed. Alexander Burry i Frederick White. Edinburgh: Edinburgh University Press: 102–120. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1bh2kpb> (pristup 12. veljače 2021.).
- LOTMAN, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. University of Michigan.
- LUKIĆ, Jasmina. 2001. "Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri". *Treća* 1–2, 3: 237–251.
- MAKOVEEVA, Irina. 2001. "Cinematic Adaptations of Anna Karenina." *Studies In Slavic Cultures* (SISC). University of Pittsburgh, siječanj, 2: 111–134. URL: www.pitt.edu/~slavic/sisc/. (pristup 24. veljače 2021.).
- MANDELKER, Amy. 1993. *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel*. The Ohio State University.
- MCCABE, Janet. 2004. *Feminist Film Studies – Writing the Woman into Cinema*. London i New York: Wallflower.
- MENASHE, Louis. 1997. "Anna Karenina." *Cineaste*. Srpanj: 64.
- MICALE, Mark S. 1995. *Approaching Hysteria: Disease and its Interpretations*. Princeton, NY: Princeton University Press.
- MIKEŠIN, M. I. 2015. *Dvorjanstvo – ot istorii k metafizike*. Sankt-Peterburg: Sankt Peterburgskij centr istorii idej.
- MITCHELL, Silas Weir. 1885. *Lectures on diseases of the nervous system especially in women*. London: J. & A. Churchill.
- MULVEY, Laura. 2010. "Unmasking the Gaze. Feminist Film Theory, History, and Film Studies." *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Ed: Vicki Callahan. Detroit: Wayne State University Press: 17–31.
- MULVEY, Laura. 1988. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Feminism and Film Theory*. Ed: Constance Penley. New York: Routledge; London: BFI: 57–68.
- NIŽNIK, N. S. 2012. "Mužčina i ženščina, sostoajščie v brake: zakreplenie pravovogo statusa v zakonodatel'stve Rossijskoj imperii." *Ženščiny i mužčiny v kontekste isto-*

- ričeskih peremen. Tom I.* Ur. Natal'ja Andreevna Belova i Natal'ja L'vovna Puškarjova. Moskva: Institut etnologii i antropologii RAN: 402–406.
- LSON, Laura J. 1997. "Russianness, Femininity, and Romantic Aesthetics in War and Peace." *The Russian Review* 56, 4: 515–531.
- PETERLIĆ, Ante. 2000. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- PLATONOV, A. O. 2009a. *Svjataja Rus'. Bol'shaja enciklopedija Russkogo naroda. Russkoe pravoslavie. Tom 1: A – I*. Moskva: Institut ruskoj civilizaciji.
- PLATONOV, A. O. 2009b. *Svjataja Rus'. Bol'shaja enciklopedija Russkogo naroda. Russkoe pravoslavie. Tom 2: K – P*. Moskva: Institut ruskoj civilizaciji.
- ROSE, Gillian. 1993. *Feminism and Geography: the Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- SCULL, Andrew. 2009. *Hysteria: The Biography*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- SEAMON, David. 1979. *A Geography of the Lifeworld: Movement, Rest, and Encounter*. London: Croom Helm.
- SHEVZOV, Vera. 2012. "Mary and Women in Late Imperial Russian Orthodoxy." *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*. Ur. Wendy Rosslyn i Alessandra Tosi. Cambridge: Open Book Publishers: 63–90.
- SIDOROVA, V. S. "Ličnye prava i objazannosti suprugov v graždanskom i ugovnom zakonodatel'stve Rossii vo vtoroj polovine XIX veka." *Ženščiny i mužčiny v kontekste istoričeskih peremen. Tom I.* Ur. Natal'ja Andreevna Belova i Natal'ja L'vovna Puškarjova. Moskva: Institut etnologii i antropologii RAN: 429–434.
- SILVERMAN, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema (Theories of Representation and Difference)*. Bloomington: Indiana University Press.
- SMITH-ROSENBERG, Carroll. 1986. *Disorderly conduct: Visions of gender in Victorian America*. Oxford: Oxford University Press.
- SWENSON, Karen. 1997. *Greta Garbo: A Life Apart*. NY: Scribner.
- TOLSTOJ, Lav N. 1979. *Ana Karenjina*. Prev. Krunoslav Pranjić. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- TOLSTOJ, Lev N. 2003. *Anna Karenina*. Moskva: Ripol Klassik.
- TONČU, E. A. "Gendernyj aspekt roli materinstva v Rossijskoj istorii." *Ženščiny i mužčiny v kontekste istoričeskih peremen. Tom II.* Ur. Natal'ja Andreevna Belova i Natal'ja L'vovna Puškarjova. Moskva: Institut etnologii i antropologii RAN: 108–110.
- TUAN, Yi-Fu. 1991. "Language and the Making of Place. A Narrative-Descriptive Approach." *Annals of the Association of American Geographers* 81, 4: 684–696.

- TYNJANOV, Jurij N. 1977. *Poetika. Istorija literature. Kino*. Moskva: Nauka.
- USSHER, Jane M. 2011. *The Madness of Women – Myth and Experience*. London i New York: Routledge.
- UVANOVIĆ, Željko. 2008. *Književnost i film*. Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek.
- VEREMENKO, V. A. 2008. "Pravovye osnovy semejnoj žizni dvorjanok v Rossii vo vtoroj polovine XIX – načale XX veka." *Pravovoe položenie ženščin v Rossii: včera, segodnja, zavtra (Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 100-letiju Pervogo Vserossijskogo ženskogo s'ezda 1908 goda)*, 21 – 23 ožujka. Ur. Natal'ja L'vovna Puškarjova. Sankt Peterburg: 43–46.
- VOROŠILOVA, Svetlana Vjačeslavovna. 2011. *Pravovoe položenie ženščin v Rossii v XIX – načale XX vv.* Avtoreferat dissertacii na sosiskanie učenoj stepeni doktora juridičkih nauk. Saratov: Saratovskaja gosudarstvennaja akademija prava.
- WAGNER, William G. 1994. *Marriage, Property, and Law in Late Imperial Russia*. Oxford: Clarendon.
- WATERS, Elizabeth. 1985. "Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth- Century Russia." *Feminist Review*. Spring, 19: 104–108.
- WOOLF, Virginia. 1966. *Collected Essays*. Vol. 2. London: Hogarth.
- WOOLF, Virginia. 2003. *Vlastita soba*. Zagreb: Centar za ženske studije.

Анны Каренины Б. Роуза и С. Соловьева – положение женщин через виды
композиции фильма

ТЕРЕЗА ПАУЛИНА ЧУМАЧЕНКО
МАЙА ПАНДЖИЧ

РЕЗЮМЕ

Киноискусство располагает особенной системой приемов, которые подобно литературным, дают возможность формировать повествования особым образом. Используя разные виды композиции фильма, в том числе разные кадры, положения камеры, объективы, звуки и т.п., возможно прибавить ценность определенным объектам, персонажам, их характеристикам и отношениям. Американский режиссер Бернард Роуз и русский режиссер Сергей Соловьев экранизировали один и тот же известный роман Толстого «Анна Каренина», но каждый сделал это своеобразно, раскрывая положение женщин в обществе с разных точек зрения. Например, у Роуза Анна, в первую очередь, изображается ограниченной своим положением, заключенной и постоянно находящейся под наблюдением, в то время как у Соловьева Анну характеризуют упрямство и гнев, возникающие в результате ее положения. Задача представлять традицию, которую в американской адаптации выполняет Левин, в русской адаптации выполняется Карениным. в первую версию введен мотив рамки в смысле метафоры женского заключения и ограничения в обществе, а во второй преобладает контрастный мотив коньков как символ мужской потенции и свободы. Другими словами, используя разные виды композиции фильма, добавляя, удаляя или даже изменяя части сюжета и отдавая приоритеты разным мотивам, персонажам и даже их характеристикам, режиссеры создали разные и, следовательно, новые повествования. Каждый из них особым образом разрабатывает вечную проблематику положения женщин в обществе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

*Анна Каренина, адаптация
фильма, виды композиции
фильма, положение женщины*

ANNA KARENINA IN B. ROSE AND S. SOLOVYOV - THE POSITION OF WOMEN THROUGH THE FORMS OF FILM RECORDING

TEREZA PAULINA CIUMACENCO
MAJA PANDŽIĆ

SUMMARY

Film art has a specific system of procedures that enable the formation of narratives in a particular way, like literary ones. By using various forms of film shooting, i.e. different types of frames, camera positions, lenses, sounds, etc., it is possible to add value to particular objects, characters, characteristics, and relationships. American director Bernard Rose and Russian director Sergei Solovyov screened the same famous Tolstoy's novel "Anna Karenina". Still, each did it in their own way, revealing the position of women in society from a different aspect. For example, Rose's Anna is portrayed primarily as limited by her position, trapped and always under surveillance. At the same time, Solovyov's Anna is characterized by defiance and anger that arise due to her position. The task of presenting the tradition that Levin fulfils in the American adaptation, Karenin portrays in the Russian version. While the former weaves the motif of the circumstances as a metaphor for a woman's captivity and limitations in society, the latter is dominated by a contrasting motif of skates as a symbol of male potency and freedom. In other words, using various forms of film making techniques, adding, eliding or even changing parts of the plot, and giving priority to different motifs, characters, and even characteristics in them, the film-makers create different and thus new narratives, each of which deals explicitly with timeless issues of female position in society.

KEYWORDS:

*Anna Karenina, film adaptation,
film narrative forms, the position
of women*

