

**Parfemistički Quasimodo pretvoren je u filmski dopadljiv lik.
Roman Patricka Süskinda *Parfem* (1985) i istoimena filmska ekranizacija
Toma Tykwera**

Sažetak

Tykwerova filmska adaptacija Süskindova romana *Parfem* predstavlja analognu transformaciju uz primjetno subjektivnu interpretaciju predloška. Vidljiva je tendencija historiziranja i hollywoodskog pojednostavljivanja. Postmodernost književnog djela nije adekvatno transponirana u filmski mediji i došlo je do preinake anti-junaka u donekle simpatičan lik vrijedan sažaljenja, ali unatoč tome, gledajući u cjelini, ipak se može procijeniti tvrditi da je očuvana relativna dijaloška kompatibilnost predloška i adaptacije.

Summary

Tykwere's film adaptation of Süskind's novel *Perfume* is an analogue transformation showing the tendency of a rather subjective interpretation together with historic restoration and hollywood-style simplifications. Although the postmodernity of the novel has not been adequately 'translated' into the film medium and although the literary anti-hero has been re-modeled as a partly pleasant figure deserving compassion, it can still be argued that a relative dialogue compatibility between the literary text and the film adaptation has been preserved.

1. Uvodno slovo

Patrick Süskind, filmski scenarist i povjesničar (rođen 1949. u Bavarskoj, u mjestu Ambach, uz Starnberško jezero) ubraja se u najčitanije njemačke književnike na svijetu, ponajviše zahvaljujući velikom uspjehu njegova bestsellera *Parfem* (1985.) koji je do sada preveden na čak 46 jezika, uključujući i latinski¹ – a koji je istovremeno i

¹ Sličan je uspjeh njemačka književnost imala na svjetskom tržištu s ratnim, pacifističkim romanom Ericha Marie Remarquea o Prvom svjetskom ratu *Na zapadu ništa novo* (1929.). Međutim, valja podsjetiti na činjenicu da je prvi njemački svjetski bestseller zapravo znanstveno-tehnološki roman Bernharda Kellermannna (1879-1951) pod naslovom *Der Tunnel* (1913.) s radnjom koja se bavi

longseller: čak 9 godina bio je na *Spiegelovu* popisu bestsellera! Dvadeset je godina trebalo čekati da ova književna zvijezda proda prava na filmsku adaptaciju ovog iznimnog romana. Tek nakon što je perfekcionista filmske umjetnosti Stanley Kubrick preminuo – a Süskind je potajno priželjkivao da upravo on režira ovu adaptaciju te je stoga bio odbijao ponude od strane Stevena Spielberga, Martina Scorsesea, Miloša Formana, Ridleya Scotta i Tima Burtona – autor se odlučio prodati prava na eksploataciju svog romana u mediju filma svom prijatelju Berndu Eichingeru, jednom od najpoznatijih njemačkih filmskih producenata, poznatom kao producenta u projektu uspješnog adaptiranja postmodernističkog romana Umberta Eca *Ime ruže* iz 1980. (adaptaciju je režirao Jean-Jacques Annaud 1986.). Međutim, Eichinger nije htio sam režirati film, nego se upustio u suradnju s poznatim otkaćenim postmodernističkim njemačkim redateljem Tomom Tykwerom, čije se ime automatski povezuje s filmom *Winterschläfer* (1997.) te s pop-postmodernističkim hitom *Lolla rennt* (1998.). Snimanje *Parfema* počelo je 12. srpnja 2005., trajalo je 67 radnih dana snimanja i bilo dovršeno u listopadu iste godine. Snimanja su obavljena u Münchenskim *Bavaria Studios*, u francuskoj Provansi, u Barceloni i Gironi. Svoju je premijeru film doživio u Münchenu 7. rujna 2006., a 14. veljače 2007. na berlinskom filmskom festivalu. No, film ipak nije uspio dobiti niti jednu značajniju međunarodnu, nenjemačku nagradu za postignuća u filmskoj umjetnosti.

Za očekivati je bilo da će ovaj filmski duo stvoriti u poetološkom smislu izrazito postmodernistički film, no finalni proizvod tek u vrlo maloj mjeri primjenjuje tehniku i stil postmodernističkog filma. Već sada možemo natuknuti glavni dojam iz usporedbe romana i filma: a to je da nema one razigrane dvostruke kodiranosti u asocijativnim labirintima. Također, u filmskom „prijevodu“ izgubljen je književni uvid u nutrinu glavnog lika, a napose olfaktorni kaos. Nedostaje ironičan i ciničan ton kojim književno djelo ukazuje na odsutnost neke naše predodžbe morala i humaniteta. Prevladava poetika prilagođena ukusu masovne publike, a naslućuje se i potreba da se zaradi novac (jer glumcima i ostalim članovima filmske produkcije valja isplatiti zaslužene honorare!) u žanru povijesnog *thrillera* s genijalnim, bizarnim serijskim ubojicom. Hollywoodski se doima i okvirna filmska priča koja iz retrospektive porađa linearnu radnju koja dodiruje početni okvir te iskoračuje do svoje fantastične, nadnaravne

kulminacije. Dakle, sama forma filma nije postmodernistička², izuzetak je tek dinamična vožnja kamere koja želi dočarati paranormalne olfaktorne osjete³ dok je adaptirani sadržaj romana, sa svojim magičnim realizmom, ostao postmodernistički, ali tek u osnovnim obrisima te u jako razvodnjenom intenzitetu u usporedbi s postmodernizmom književnog predloška.

Osvrnut ćemo se u nastavku odvojeno na književni predložak (Robert Stam naziva ga hipotekstom, a primjerice Eugenio Spedicato pretekstom – znanstveno pojmovlje svakog znanstvenika varira ovisno o prihvaćanju raznih teorijskih kontekstâ), te potom na filmsku ekranizaciju (Robert Stam naziva ju hipertekstom). Nakon toga ćemo dati izvadke i zaključke iz komparativne strukturalističke analize predloška i adaptacije, koja je već provedena u diplomskom radu Karoline Krajačić.

Zbog zadanog opsega rada, ovdje nije moguće predstaviti nekakav sustavniji teorijski i metodološki okvir za ovdje provedenu analizu intermedijalnog transponiranja iz književnog u filmski tekst.⁴ Također, budući da ne postoji sveobvezujući model (iliti „interpretacijski stroj“⁵, kako kaže Spedicato, str. 45) za unificirano provođenje intermedijalne komparacije, i ovdje provedena analiza i interpretacija postavljenog problema kretat će se slobodno i bez tereta procesualnih klišeja. Međutim, znanstveno

² Zapravo se može bez problema ustvrditi da „se u adaptaciji Toma Tykwera ne mogu naći izraziti postmodernistički elementi. Postoji malo naznaka da se u ovom filmu radi o postmodernističkoj produkciji.“ (Krajačić, 2009, str. 15)

³ Usp. Uvanović 2008a, str. 151 i d.

⁴ Intenzivne teorijske rasprave bave se primjerice i statusom same filmske adaptacije. Je li ona vrsta intermedijalnog prijevoda – ili je pak slobodna, kreativna, ponovna umjetnička redateljska interpretacija koja smije biti i 'nevjerna' izvorniku predloška? Ili je oblik filmske transmedijalizacije umjetnosti riječi? No, čemu pojam prijevoda u ovom kontekstu kada je pojam prijevoda odveć lingvistički determiniran, i to s konotacijom proizvodnje što adekvatnijeg i vjernijeg pandana za polazni uglavnom neumjetnički jezični materijal? Pa unatoč tomu, Eugenio Spedicato služi se 2008. godine lingvističkom tipologijom Josepha L. Malonea iz knjige *The Science of Linguistics in the Art of Translation*, Albany 1988. (zanimljivo je da Malone i u naslovu signalizira da jezično prevođenje nije znanost, nego bilingvalno umijeće pronalaženja ispravnih pandana; dakako, translatologija se smatra jednom od disciplina primijenjene lingvistike) te uspostavlja modificiranu pojmovnu mrežu za analizu intermedijalnih sličnosti i razlika književnih tekstova i njihovih filmskih adaptacija. Temeljni obrasci filmskog transponiranja ('trakcije', na engleskom 'trajectories') su prema njemu sljedeći: jednakost (equation), zamjena (substitution), amplifikacija (dva oblika: glosa ili adjunkcija), redukcija (dva oblika: pragmatičko kraćenje uz vjernost predlošku ili brisanje radi realizacije nove koncepcije), difuzija (segmentirana vizualizacija nedovoljno jasnih tragova u književnom tekstu), kondenzacija (stapanje dva ili više elemenata književnog teksta u jednu filmsku scenu) i promjena kronološke sintakse događaja. U diplomskom radu Karoline Krajačić primjenjuje se slična terminologija koja sadržajem uglavnom obuhvaća navedene Spedicatove pojmove.

⁵ Sve njemačke izvornike na hrvatski je preveo Željko Uvanović.

znatiželjnog čitatelja poziva se da samostalno prouči publikacije navedene u bibliografiji ovog rada.⁶

Cilj je ovoga rada na kraju ustanoviti i dvije bitne stvari. Prvo: o kojem je tipu filmske ekranizacije riječ.⁷ I drugo: utvrditi stupanj kompatibilnosti predloška (tj. preteksta) i filmske transmedijalizacije (tj. filmske interpretacije) istoga. Ovu problematiku Spedicato drži bitnom u proučavanju intermedijalnih adaptacija, te u tu svrhu konstruira „korisnu fikciju za empirijsku analizu“ (str. 121) – tročlani kompleks „pretekst / knjiga snimanja / ekranizacija“ kao *jedinstven* intermedijalni tekst, uz dodatak tonskog traga i filmske glazbe. Spomenuti tročlani kompleks je ili međusobno kompatibilan (ako nema bitnije semantičke opozicije te se omogućuje „konstrukcija hibridnog tekstualnog smisla“ – Spedicato, str. 14 – ako nema popuštanja zahtjevima tržišta ili ideologije) ili međusobno nekompatibilan (ako ekranizacija odustaje od bitnih diskursa predloška i ne vodi intermedijalni, kulturalni dijalog s njime). Konačno, tijekom istraživanja valjalo bi imati na umu sljedeću Spedicatovu opasku:

Nekakav pretekst filmski interpretirati znači pozabaviti se njegovom tekstualnošću kao sekundarnim sustavom, znači iznova ga istražiti kao adaptaciju i inovaciju, kao *proizvod kulture*. Mjera kojom se može mjeriti inovativnost neke filmske interpretacije ovisi o broju transformacijskih postupaka koji generiraju značenje, a prije svega supstitucija, relacija ekvivalencije i adjunkcija. (Spedicato 2008, str. 119)

⁶ Dobre osnove daje Gast (1993), dok Stam (2005) ulazi u dubinu problematike proučavanja filmskih adaptacija književnosti (prijevod na hrvatski je jedno od poglavlja u Uvanović 2008a, str. 279-405). Spedicato (2008) inovira terminologiju i daje primjer izvrsne analize i interpretacije odnosa između novele Thomasa Manna *Smrt u Veneciji* i istoimene adaptacije Luchina Viscontija. Na hrvatskom jeziku se nude tekstovi Željka Uvanovića (2008a) i to posebice poglavlja pod naslovom „Intermedijalnost – književnost i film. *Adaptation studies* u kulturološkom kontekstu“ te „Postmodernistička poetika u književnosti i filmu“, te „Vrijeme i prostor u filmskim ekranizacijama hrvatskih drama“. O pozitivnom odnosu prema ovom tipu proučavanja u najnovije vrijeme svjedoče konačno Tomislav Šakić (2010) i Maja Peterlić (2010) u kontekstu hrvatske književnosti.

⁷ Možemo se zajedno s Gastom (str. 47-49) u određivanju sinkronih tipova adaptacije držati poznate klasifikacije Helmuta Kreuzera. Spomenimo te temeljne obrasce ovdje nešto drukčijim redoslijedom: 1) adaptacija kao dokumentacija izvedbe kazališne predstave, 2) adaptacija kao vjerna ilustracija predloška, 3) adaptacija kao korištenje motiva iz predloška uz mogućnost potpune promjene tijeka radnje, 4) adaptacija kao transformacija odnosno analogno djelo, i to pod a) kao relativno vjerna transformacija u filmski medij i filmski izričaj te pod b) kao radikalno subjektivna interpretacija predloška. Međutim, Gast nadalje (str. 49-52) razlikuje, prema sadržajnoj koncepciji adaptacije, i aktualizirajuću, aktualno-političku, ideologizirajuću, historizirajuću, estetizirajuću, psihološku, popularizirajuću i parodijsku adaptaciju.

2. Interpretacija Süskindova predloška

Je li književni predložak povijesni roman, putopisni roman, krimić, horror s ublaženom verzijom vampira, umjetnički roman ili fantastični roman? Ili je zapravo sve to skupa odjednom, pa stoga i razigrani, zabavni roman s visokom dozom postmodernizma⁸ i odustajanja da se čitatelju ponudi lik vrijedan oponašanja? Süskindovo se djelo može smatrati i protu-bajkom s junakom koji je anti-junak, masovni ubojica žena, ali ne s očekivanom erotskom komponentom: on je „samo“ kradljivac njihovih tjelesnih mirisa! On im ne upropaštava tijelo, ne počinja spolna silovanja, ali im na svojevrsan način otima dušu, mirisnu kvintesenciju njihova bića. Pri tome je on sâm tjelesna nakaza (u filmskoj se adaptaciji odustalo od realizacije tjelesne ružnoće) koja svoju okolinu registrira na animalnoj razini, u obliku olfaktornih senzacija.

Njegov nos je poput infracrvene kamere koja „vidi“ u tami, bolje rečeno skener koji razlaže sve individualne komponente tjelesnih mirisa pojedinaca, biljaka, životinja i neživih predmeta pa bili oni udaljeni i bili oni iza debelih zidova. U prvoj fazi svoje opsesije ljudskim mirisima traži mirisnu kombinaciju kojom bi stekao vlastiti zamjenski mirisni ljudski identitet, svoju falsificiranu feromonsku osobnu iskaznicu – sve radi prihvaćanja od strane njegove okoline (no ovaj aspekt ipak nije tematiziran u filmu!). Jer tek kad se smrdi (Grenouilleu je izvorni ljudski miris zapravo smrad!) biva se prihvaćen od ljudi kao normalan čovjek! Dakle, protagonist je, prije nego li se pretvara u serijskog ubojicu, zapravo kolekcionar ljudskih mirisa, mirisa njegovih nesvjesnih pokusnih kunića. U toj fazi je bitan lik markiza de la Taillarde-Espinasse koji u Grenouilleu nalazi potvrdu za svoju teoriju „fluidum letale“ (*Das Parfum*, str. 179) te Grenouilleu omogućuje naučiti normalno ophođenje u javnosti kao i to da stvori svoj zamjenski, imitirani ljudski miris.

No, s vremenom onaj kojeg su htjeli uništiti u više navrata tijekom odrastanja, pretvara se u uništavatelja bez grižnje savjesti, svojevrsnog genijalnog „krepelja“ koji kreće u lov na ljudske mirise, bolje rečeno mirise lijepih žena koji bi poslužili za komponiranje savršenog parfema – a taj bi garantirao da konačno postane predmetom ljudske ljubavi. (Ako smijemo dati naslutiti kamo će nas ova interpretacija dovesti: motiv za serijska

⁸ O postmodernizmu usp. npr. Schnell (1993., str. 448).

umorstva jest svojevrsni indirektni narcizam.) Revolucionar na području parfema kao ukrasnih tjelesnih mirisa preuzima ulogu božanstva koje kreira novo, ali ne stvara iz *ničega* – nego iz živih, lijepih žena – i prkosi moralnim zakonima kršćanskog Boga i Crkve. Parodija biblijske *Knjige postanka* (usp. *Das Parfum*, str. 162) u tekstu romana korespondira s parodiranjem moralnih zasada iz *Biblije*: Süskindov lik stvara svoj novi amoralni, narcisoidni poredak u kojem se gaji preko leševa da bi se došlo do rajskih mirisa. U tako perverznoj vizuri i sâm kršćanski Bog postaje „smrdljivac“ i – „varalica“ (usp. isto, str. 200) koji je na svoju sliku i priliku stvorio druge „smrdljivce“. Umorstva počivaju na genijalno utemeljenom sustavu i bivaju počinjena tehnikom visoke umjetnosti ubojstva, tiho i strpljivo, skoro kao u svojevrsnom ritualu, i s minucioznom preciznošću hladnog uma lišenog komponente erotičnoga i etičnoga. Bezmirisni Grenouille, muškarac kojeg bi poneka na muške tjelesne mirise preosjetljiva žena obožavala, zapravo je biće bez seksa i seksualnih potreba, s onu stranu dobra i zla. On je umjetnik preživljavanja i nečujne, podmukle prilagodbe, parazit strpljiv u čekanju na pravi trenutak da usmrti ljudski spremnik koji sadrži dragocjeni miris. Bilo kakvo pokajanje je nezamislivo! Čak štoviše, njega odlikuje nadljudska animalnost svojevrsnog izvanzemaljca, koji se u tami svoje spilje na Plomb du Cantal hrani – reptilima! (usp. *Das Parfum*, str. 155-157) Süskind je u ovom liku, čini se, kreirao čovjekolikog, ali za čovjeka smrtonosnog *E.T.*-a iz 18. stoljeća, opremljenog „strašću i strpljivošću ribiča“ (isto, str. 45). Grenouille je hladnokrvi, proračunati estetski ubojica *par excellence*, izolirani genij bez osjećaja tjelesne gladi i bez sposobnosti registriranja vlastite boli, asocijalna šutljiva zvijer, aseksualno nadbiće u strogom kontrastu spram prikazane senzualnosti žena i topline pejzaža.

Süskind je napisao bizarnu krimi-priču u sjeni francuskog prosvjetiteljstva koje odaje svoj tamni, potisnuti polusvijet, u kojem se i rimokatolički svećenici bave alkemijom.⁹ Autor smješta rođenje svoje fikcijske nakaze u točne vremensko-prostorne koordinate: 17. srpnja 1738. godine u Parizu. U filmu Barcelona „dublira“ francusku metropolu, koja zaudara po urin, smeću, trulom drvetu, izmetu štakora i nizu elemenata u

⁹ Npr. svećenik Terrier, lik prisutan samo u romanu. Zašto taj lik nije i u filmu? Zato jer filmovi s ambicijom stjecanja popularnosti i zarade pokušavaju izbjeći nepotrebne neugodne detalje i nepotrebne sukobe s moćnim institucijama koje još uvijek u Njemačkoj prikupljaju državni porez – a poznato je da se za to rabi engleski termin *political correctness*. No, s druge strane ekranizacije djela Dana Browna dokazuju da paranoična fantazija oko takvih institucija može pojačati popularnost književnih predložaka i njihovih adaptacija. Možda su Eichinger i Tykwer u ovom segmentu zapravo izgubili na zanimljivosti filma.

kaleidoskopu raznoraznih smradova. Isto tako znamo, u cikličnoj strukturi romana, i kada taj anđeo smrti biva i sâm usmrćen: 25. lipnja 1767. u Parizu. Dakle, Grenouille je kao dijete svojim darwinističkim nagonom borbe za opstanak prevarilo majku čedomorku koja nije očekivala da će ono svojim krikom svratiti pozornost na sebe. Ali izgleda da taj opstanak nije baš bio povezan s kršćanskim „prstom Božjim“ nego naprotiv sa stanovitom luciferskom zaštitom. Zlo u njegovom miljeu bilo je pobijedeno ne dobrotom, nego još većom dozom nadmoćnih neljudskih zlih energija, koje su se između ostalog manifestirale i u fenomenu neposjedovanja vlastitog tjelesnog mirisa – s kompenzacijskom reakcijom registriranja svih vrsta mirisa u njegovoj okolini. Bezmirisna mikrokozmička „crna rupa“ morala je početi usisavati sve mirise oko sebe! Uz to, njegov genijalni njuh potiče ga na eksperimente s mirisima. Genijalnost goni u osamu, ali isto tako želi i pobjeći iz te osame, samoizolacije, možda traži ono, koliko god to možda zvučalo trivijalno, što nazivamo ljubavlju.¹⁰ Također, genijalnost koincidira s ludilom života bez prijatelja, bez ljubljene žene, bez ljubavi i traga tjelesnog mirisa, kao i bez sposobnosti osjećanja boli. Grenouilleu se može atestirati nedostatak bilo kakvog osjećaja ljubavi: on čak nije volio ni sve svoje mirise, nego ih je skupljao da bi na neki način bolesno uživao u njima – on nije htio da ga ljudi vole, nego pokazati da ih bez problema može posjedovati, ali na kraju mu ni to nije bilo dovoljno – nije našao u tome nikakvu satisfakciju. Zapravo nije ni sam znao što želi, na neki je način možda i tražio ljubav, ali ljubav kao osjećaj nikada nije poznao niti imao u sebi. Ovdje uistinu kao da se radi o sintezi nadljudske genijalnosti u samo jednom aspektu egzistencije te degeneričnosti u svim ostalim vidovima ljudskog života.

Jean-Baptist Grenouille je u tom smislu i metafora umjetnika koji se ekstremno intenzivno posvećuje samo jednom estetskom aspektu svoga bića te (ne) primjećuje da je zakazao na moralnom, erotskom i ljudskom polju. On je i narcis koji traga za ljubavlju publike i očekuje ju na indirektan način, a ako se jedenje može smatrati primitivnim oblikom iskazivanja ljubavi – onda je i kanibalistički čin na kraju romana (i filma) svojevrsni ljubavni čin primitivnih recipijenata iskazan prema autističkom kreatoru vrhunskih parfema – ili bolje rečeno čin ljubavi iskazan jedino prema parfemu

¹⁰ Da je Grenouille u potrazi za ljubavlju zapravo se više vidi iz filmske adaptacije: koliko god je redatelj htio naglasiti njegovu opsesiju za mirisima mi u Grenouilleu ipak vidimo nešto ljudsko dok Süskind to ne dopušta. Njegov antijunak je od početka bio gnjus, nakaza koji preživljava iz čiste zlobe karaktera (usp. str. 28), pri čemu on egzistira samo tjelesno, bez duševnih potreba – i bez potrebe za ljubavlju. On je sve mirise htio posjedovati, ali pri tome je bio gonjen elementarnom zlobom. On nije htio ljubav, bio je sam sebi dovoljan. Tražio je osamljena mjesta da bi bio što dalje od ljudi.

koji bilo koga može pretvoriti u zavodljivog, kvazi-božanskog anđela. Uistinu, na sličan način se događa i „smrt autora“ – dok sâmo književno i svako drugo umjetničko djelo živi odvojeno kod publike, obljubljenno ili omraženo. Dok autor rijetko može naplatiti i autorska prava.

Ubiti dvadeset pet (25) žena (u filmu naprotiv „samo“ trinaest, sukladno izmišljenoj dodanoj Baldinijevoj legendi o trinaest komponenti savršenoga parfema, pa se Grenouille identificira s tajanstvenim egipatskim tvorcem parfema¹¹) radi upijanja ljepote tjelesnih mirisa i komponiranja njihovih mirisa u savršenu kompoziciju – to može samo ženomrzac – koji voli ženske mirise, želi ih ekstrahirati i zadržati kao materijal za svoj vlastiti kreativni laboratorij. No, Grenouille je uistinu umjetnik koji i u mediju mirisa želi pronaći metodu fiksiranja senzualnih informacija. Dok književnik zapisuje svoje misli na papiru, slikar slika na platnu, kipar modelira trodimenzionalne likove u raznim materijalima, a filmaš kamerom i filmskom vrpcom (odnosno digitalnim pikselima u najnovije vrijeme) ovjekovječuje auditivne i vizualne znakovne komplekse, umjetnik komponiranja parfema ima puno teži zadatak fiksiranja prikupljenih mirisnih nota u materijalnom obliku. To je jasno pri prvom ubojstvu: miris ubijene žene može se udahnuti, ali pitanje je kako ga konzervirati. Međutim, ovaj bizarni razvojni roman prikazuje i razvoj u ovladavanju tehnikama konzerviranja i „pohrane“ mirisnih nota iz sirovina u obliku ljudskih bića: od destilacije, preko korištenja masti do postupka nazvanog „mazeracija“ te konačno hladne „enfleurage“ – postupka kojim se moglo isisati miris iz bilo kojeg predmeta!

Prikazan je nezaustavljivi uspon jednog lika od nakaze, preko jednakopravnog smrdljivog člana ljudske zajednice pa do mirisnog anđela smrti s onu stranu dobra i zla. Konačan proizvod je larpurlartist koji gazi po leševima. Dobre estetske namjere dovele su ga do pakla vlastite destrukcije u činu prepuštanja kanibalističkim nagonima pariškog kriminalnog miljea iz kojega je i ponikao – i time je krug zatvoren, i to bez izvršenja pravne sankcije od strane izvršnih organa vlasti. Međutim, dopuštena je još jedna perspektiva interpretacije: kralj parfema „abdicirao“ je jer mu moć nad ljudima nije

¹¹ Spedicato (str. 29-30) upravo ovaj element u Tykwerovu filmu koristi kao primjer amplifikacije (i to kao adjunkcije).

mogla nadomjestiti njihovu ljubav – te se je stoga dao pojesti u sakramentu vlastite andeoske epifanije.

U prikazu ubijanja žena i ekstrahiranja njihovih mirisnih nota autor je romana okom svojega pripovjedača naglasio erotiku ženskih tijela, ali njegov aseksualni protagonist to ne registrira. Međutim, u fenomenalnoj završnoj sceni gdje Grenouille prije namjeravane likvidacije svojim majstorskim parfemom manipulira masom, aktivira se iz tih mirisnih kombinacija čistokrvni Eros koji zamućuje točnu spoznaju, zasljepljuje uvid, thanatos smrtne kazne preobražave se u masovnu orgiju u kojoj – o blasfemije! – sudjeluju čak i predstavnici i predstavnice crkvene vlasti.¹² Sve je izokrenuto pa stoga i otac posljednje ubijene djevojke Antoine Richis masovnog ubojicu moli za oprost i želi ga usvojiti!

3. Interpretacija Tykwerove adaptacije

Najveći problem pri adaptaciji romana sastojao se u tome kako filmski predočiti fenomene osjetila njuha, odnosno kako audiovizualnim jezikom izraziti senzacije povezane s ljudskim nosom. Dakako, Süskindova knjiga kao konačni materijalni proizvod također „nije mirisala“, ali se autor na genijalan način potrudio stvoriti svijet smradova, mirisa i parfema pomoću sugestije umjetničke riječi. Nešto manje uspješan je u tome bio film. Koliko god se s jedne strane može reći da je jednostavno snimati filmove, isto tako vrijedi s druge strane da filmska tehnika još uvijek ne može stvoriti sugestiju mirisa pri recepciji gledatelja u kinu ili pred zaslonom televizora ili kompjutera.¹³ Pa ipak, u ovom je filmu zamjetljiva impresivna tehnika dočaravanja percepcije mirisa: Grenouille stoji zatvorenih očiju, kamera je usredotočena na njegov nos te se čuja tiha glazba koja postaje sve glasnijom dok kamera prati trag mirisa sve do njegova izvora. Vožnja kamere te zoom su u tom smislu najzastupljeniji tipovi kretanja kamere, a od planova je čest detalj, napose Grenouilleov nos koji je prikazan u dinamici detektiranja izvora mirisa.

¹² No, možemo li (i smijemo li) tu književnu i filmsku scenu masovnog zavođenja i manipulacije usporediti s filmski dokumentiranim dočekom Hitlera na bečkom Heldenplatzu 1938. i književnom refleksijom istoga npr. u poznatoj pjesmi Ernsta Jandla *wien heldenplatz*?

¹³ Možda bi primjena 3-D-tehnologije mogla svojim takoreći stvarnosno hipnotičkim vizualnim kanalom jače asocijativno djelovati na posredno, sinestezijsko stvaranje intenzivnije olfaktorne percepcije.

Međutim, postoje tri indirektna načina dočaravanja mirisa (i smradova): glazba, šumovi i prikaz tjelesne senzualnosti. Kada je riječ o glazbi, mora se priznati da filmska glazba (kompozitori: Reinhold Heil, Johnny Klimek i Tom Tykwer) upečatljivo dočarava u smislu svojevrsne indirektno sinestezije svijet mirisa i parfema, mirisi se „stapaju“ s glazbenim akordima. Kad je riječ o šumovima, dominira pojačan šum udisanja zraka kroz nozdrve pri samom činu Grenouilleovog njušenja svoje okolice – i to je zvučni motiv koji se proteže većim dijelom filma, motiv koji je istovremeno strašan i čaroban, začuđujuć i natprirodan, čak šokantan. Njušenje uvijek nagovještuje vizualni prikaz lociranih izvora mirisa do kojih se dolazi nizanem brzih rezova sve do približavanja mirisnom predmetu.¹⁴

Tjelesna senzualnost pak s druge strane biva hipertrofirana kod onoga koji tjelesnu senzualnost u vidu seksualnog odnosa nije poznao, i to u završnoj sceni masovne orgije koja asocira pulsiranje tjelesnih žlijezda, izlučivanje tjelesnih mirisa i sokova kao identifikatora osobnosti – a sve to u kontekstu krajnje senzualne španjolske mediteranske atmosfere (poznate primjerice i iz filmova Pedra Almodóvara). Erotske asocijacije i crvene ruže izazivaju bezuvjetno i konotacije mirisa. Medij seksualno nabijenog tijela u interakciji definitivno asocira tjelesne mirise u svim individualnim nijansama. U tom se je segmentu filmska adaptacija uistinu dokazala kao majstorski proizvod koji pokazuje odlike visoke umjetničke razine zajedno s književnim predloškom.

Uz ove čimbenike valja spomenuti i moć slikovne manipulacije bogatstvom vizualnih informacija, ponajprije slikovnim prikazima raznih vrsta cvijeća (lavanda, mirta, mošus, jasmin). Stoga se može zaključiti da opojnost mirisima biva dodano sugerirana i očaravajućim bojama, figurama i slikovnim kompozicijama u majstorski realiziranoj filmskoj adaptaciji: optika kaleidoskopa sugerira posredno olfaktornu dimenziju s mješavinom mirisa. Međutim, miris u romanu i filmu *Parfem* ima i diktatorsku

¹⁴ Šumovi zajedno s filmskom glazbom signifikantno modificiraju vizualnost filma. U takvom je kontekst znakovita i uporaba apsolutne tišine koja nastupa u sceni približavanja Grenouillea svojoj posljednjoj žrtvi. Sâmo umorstvo se ne prikazuje nego se izbacuje brzim rezom, a u narednoj sceni „gledatelj vidi samo valove koji se pjene i koji simbolično nagovještaju da je serija ubojstava okončana.“ (Krajačić, str. 74)

manipulativnu moć: masa pod utjecajem mirisa doživljava masovnog ubojicu kao pozitivnu ličnost *par excellence*: Lucifer je u novom „mirisnom“ kontekstu postao novim obećanim Mesijom! Grenouilleov vrhunski parfem postao je destilat koji „pomazuje“ ubojicu božanskom, andeoskom svemoći.

No, obratimo konačno pozornost nekinematografskim oblikotvornim tehnikama, i to još samo na razini filmske slike, što uključuje odabir glumaca, masku i kostime te pitanje rasvjete i uporabu boje u kadru. Pitanje izbora glumca za glavnu ulogu u svakom filmu je neobično važno. Obično je to poznati glumac koji ima dobru „produ“ kod publike i koji s druge strane donekle odgovara opisu lika u predlošku ili scenariju. U slučaju ove ekranizacije glavnu ulogu simpatičnog monstruma preuzeo je „veliki nepoznati talent“ Ben Whishaw – koji je londonsku publiku osvojio svojim tumačenjem uloge Hamleta. Pri tome su otpali Orlando Bloom i Leonardo Di Caprio (vjerojatno i zbog visine honorara koji se predviđa za takve zvijezde!). Whishaw je glumac s prirođenom nervozom, s pogledom prikovanim prema tlu, glumac koji je svojim karakteristikama unio dodatke u Süskindov lik, odnosno u interpretaciji scenografa i redatelja popunio „prazna mjesta“ književnoga teksta. Nadalje, valja istaknuti briljantnu glumu Dustina Hoffmana u ulozi parfemista Guiseppea Baldnija, pri čemu je očit status ovog glumca kao najveće ikone modernog hollywoodskog filma, ali ovdje u sporednoj ulozi. Dakako, sve korištene maske i kostimi bili su vrhunski, što odaje talent francuskim suradnika na filmu. Besprijekorne su bile sve kulise, scenografija, rekviziti i manipulacija rasvjete.

Parfem je uglavnom snimljen u *low-key*-stil rasvjete. Napose na početku prevladavaju sjene i neosvijetljeni dijelovi kadra. Neutralni stil rasvjete obilježava vrlo mali broj scena. *High-key*-stil rasvjete dominira u scenama sa Grenouilleovom posljednjom žrtvom Laure Richis što se bez sumnje mora protumačiti kao sredstvo skretanja pozornosti na to nedužno biće, utjelovljenje ženske ljepote i moralne čistoće – iz koje Grenouille izlučuje posljednju, bitnu komponentu svog parfema. Što se tiče odabira boja, ponovno se nameću crna boja i sivi tonovi u prvoj polovici filma – i to u funkciji stvaranja dojma bezizlazja, prljavštine i smrada bića u truleži, ali anticipira također tajanstven i strašan tijek događanja gdje su serijska umorstva osvijetljena u kadru tek bakljama, svijećama i indirektnom rasvjetom. Česti su i smeđi tonovi boja koji donekle sve umiruju. Tek po Grenouilleovu dolasku u Grasse široka paleta veselih boja dominira

filmskim kadrom, što se nastavlja sve do kraja filma. Iako je Grenouille masovni ubojica koji okončava život u kanibalskoj anihilaciji, ova razigranost svijetlih boja zaslijepljuje na svojevrsan način svu tragičnost koja thanatos pretvara u kulminaciju estetskog užitka.

4. Usporedba romana i adaptacije

U tijeku dosadašnje interpretacije ukazivalo se je na relevantne razlike između predloška i adaptacije. Naravno da nije bilo moguće upotrijebiti kompletan tekstualni materijal romana za pretvorbu u film. Čak štoviše, cijeli drugi dio romana (poglavlja 23 do 34, vremenski kontinuum od 1756. do 1763. s mjestom boravka Massiv centrale i Montpellier) izostavljen je iz filmske adaptacije. Detaljnu analizu i usporedbu predloška i adaptacije na razini radnje nudi diplomski rad Karoline Krajačić (2009, str. 24-34). Usporedba prostora u romanu i filmu također je provedena (str. 45-49), kao i usporedba likova (str. 51-56). Analiza svih varijacija, sažimanja, elipsi i dodataka te varijacija u kronologiji radnje na ove tri naznačene razine koje služe kao *tertium comparationis* dopušta sljedeće interpretacije.

Na razini radnje radi se većinom o varijacijama predloška u odnosu na adaptaciju. Kada je riječ o elipsama, valja istaknuti da je u filmskom „prijevodu“ izgubljena Grenouilleova eksplicitna mizantropija. Naime, „Süskind omogućuje s druge strane slobodan uvid u njegov nutarnji teatar, njegovo nagomilano gnušanje i mržnju prema ljudima.“ (Krajačić, str. 36) Zbog svih realiziranih varijacija u filmu moramo zaključiti da „varirani elementi radnje koji se tiču glavnog lika tek djelomično slijede srž radnje romana“ (isto). Taj zaključak nadopunjuje i činjenica da se Grenouilleov susret s markizom de la Teillade-Espinasse, inače ključni razvojni moment u romanu, potpuno izostavlja u ekranizaciji. (usp. isto, str. 40) Nadalje, primjena elipsa u realizaciji likova u filmskoj adaptaciji dovodi do smanjenja njihove psihološke uvjerljivosti i dubine. Međutim, kad je riječ o elipsama u realizaciji prostora, one zapravo slijede elipse na razini radnje i u biti doprinose koncentraciji filmske drame pred manjim brojem scenografija. Varijacijama prostora ostvareno je ispunjavanje praznih mjesta u tekstu romana na adekvatan i kreativan način, a mjesta koja su vjerno realizirana obiluju detaljima koji vizualno sugeriraju 18. stoljeće u Francuskoj.

Sâm roman oskudijeva pravim dijalozima te s druge strane obiluje opisima mirisa, raspravama i verbalnim akrobacijama pripovjedača. Međutim, u funkciji sažimanja i premošćivanja scena rabi se u filmu *off-screen*-pripovjedač – kojem pak pomaže filmska glazba kao medij koji dominira filmskim slikama. Tome se priključuje i pripovjedna montaža filma koja efektno povezuje scene u kronološkom tijeku, *flashbackove* i raznovrsna pretapanja u funkciji stvaranja uvjerljive dramaturgije radnje. Kada usporedimo pripovjedača u romanu s pripovjedačem u filmu, zanimljivo je primijetiti da Süskindov auktorijalni pripovjedač izrazito ironičan dok je Tykwerov propovjedač (glas Otta Sandersa) distanciran od svega, neutralno u diskursu izvješća pripovijeda, posreduje najbitnije informacije te Grenouilleove čulne zamjedbe i misli, ali izaziva i stav simpatije prema ovom Süskindovu anti-junaku.

Ono što filmska adaptacije sasvim sigurno nije mogla eksploatirati u svoju korist jest posebna kvaliteta romana u segmentu parodiranja književnih epoha i njihovih svjetonazora kroz prizmu razvoja glavnog anti-junaka, i to od razdoblja genija preko romantizma, esteticizma i dekadencije pa sve do postmoderne. Naime, film kao postnaturalistička umjetnost ne poznaje prethodne stilske epohe te se ne može poigravati s potencijalnim filmskim izrazom romantizma. Međutim, postmodernistički redatelj Tom Tykwer i producent Bernd Eichinger kao da su odustali i od poigravanja s postmodernističkom poetikom. Također, odustalo se je i od pretjerane ironije, sarkazma i ciničnosti Süskindova predloška. Süskindovo intertekstualno poigravanje s drugim književnim tekstovima (usp. Krajačić, str. 15) moglo se je „prevesti“ ludističkim filmskim citiranjem tematski relevantnih filmova iz povijesti kinematografije, ali ni za to se nije imalo vremena u postprodukciji!

Ukažimo na još jednu značajnu sadržajnu razliku: u romanu nalazimo naznake latentne incestuoznosti u odnosu između lika Laurie kao povučene, poslušne prelijepe djevojke i njezina oca dok u filmu Laurie ostavlja dojam djevojke koja se uspješno emancipira od oca a sam otac je brižan, roditelj koji sluti smrtnu opasnost. Ponovno filmski medij ne želi nepotrebno uznemiravati publiku nebitnim detaljima kojima s druge strane književnost na papiru rado provocira i golica psihopatološku maštu.

5. Zaključak

Tykwerova je adaptacija donekle popularni, hollywoodiziran proizvod – ali istodobno donekle i film u rangu klasika. Glavni lik izgubio je obilježja mizantropa i patološkog preziratelja ljudi, dobio je stanovitu auru žrtve prema kojoj je preusmjerena simpatija publike. Književna studija o monstruoznosti esteticističke zaludenosti s ciljem stvaranja parfema ljubavi po cijenu masovnih ubojstava pretvorena je u slikovno i glazbeno dopadljivu filmsku priču o neobičnom, „čarobnom“ antijunaku kakav možda postoji negdje u našoj okolini i kojega nismo spremni osuditi jer je i sâm žrtva životnih okolnosti. Gledano u kontekstu filma *Konačni pad* (*Der Untergang*, 2004., redatelj Oliver Hirschbiegel) gdje se i sâmog Hitlera htjelo vidjeti kao donekle pozitivnog lika s ponekim ljudskim obilježjima (Hitlera glumi Bruno Ganz), Grenouilleov je filmski lik očito dio (hiper)postmoderne tendencije sagledavanja i najvećih monstruma u kontekstu moralne relativnosti i razumijevanja za njihovu zlobu – leševi nevinih žrtava genijalnosti zlikovaca i opet se odveć lako zaboravljaju. Naravno da film nije mogao dati pregled francuskog društva u 18. stoljeću, a nije se niti htio uživjeti u to razdoblje primjerice odabirom filmske glazbe – za razliku primjerice od Petera Greenawaya i njegova filma *Crtačev ugovor* (*The Draughtsman's Contract*, 1982).¹⁵ Adaptacija je htjela izbjeći nepotrebne kontroverze u koje se književnost kao tip subverzivnog diskursa vrlo rado upliće. No, sve u svemu, radi se o zanimljivoj, kreativnoj analognoj interpretaciji romana (kategorija 4.b ako se pozovemo na fusnotu br. 7 u ovom tekstu), uz jaku dozu historiziranja i populariziranja. Adaptacije je očuvala svoju vlastitu dramaturgiju i nije previše odstupila od središnje ideje romana, razvivši istovremeno do maksimuma sva sredstva specifično filmskoga izričaja, kompenzirajući psihološku nutrinu predloška bogatim auditivnim i vizualnim efektima. Kompatibilnost predloška i filmske interpretacije očuvana je unatoč uočenim supstitucijama i adjunkcijama koje književni predložak na svojevrzni homologni način semantički obogaćuju te time dokazuju eksperimentalnu kreativnost scenaristâ i redatelja. Drugim riječima, proveden je relativno kreativan, od predloška emancipiran filmski dijalog s književnim pretekstom / hipotekstom.

¹⁵ O postmodernosti redatelja Petera Greenawaya i njegovih filmova usp. npr. Uvanović 2008b.

Bibliografija

Gast, Wolfgang. 1993. *Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg.

Krajačić, Karolina. 2009. *Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“ und dessen Verfilmung von Tom Tykwer. Ein Vergleich*. (diplomski rad na Filozofskom fakultetu u Osijeku; mentor izv. prof. dr. Željko Uvanović)

Peterlić, Maja. „Priča povezuje književnost s filmom. Razgovor: Goran Tribuson, Pavao Pavličić i Mate Matišić“. U: *Vijenac*, 18 (2010.), br. 423 od 20. svibnja, str. 16-17.

Schnell, Ralf. 1993. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler.

Spedicato, Eugenio. 2008. *Literatur auf der Leinwand – am Beispiel von Luchino Viscontis „Morte a Venezia“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Stam, Robert. 2005. „Introduction: The Theory and Practice of Adaptation“. U: *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Ur. Alessandra Raengo i Robert Stam. Malden et al.: Blackwell Publishing, str. 1-52.

Süskind, Patrick. 1994. *Das Parfum*. Zürich: Diogenes Verlag.

Šakić, Tomislav. „Filmski život književnih djela. O hrvatskim adaptacijama proznih tekstova u filmske scenarije“. U: *Vijenac*, 18 (2010.), br. 423 od 20. svibnja, str. 16-17.

Tykwer, Tom / Bernd Eichinger / Andrew Birkin / Verena Lueken. 2006. *Das Parfum. Das Buch zum Film*. Zürich: Diogenes Verlag.

Uvanović, Željko [sa Snježanom Opačak, Robertom Stamom i Phyllis Zatlin]. 2008a. *Književnost i film. Teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*. (Tekstove Roberta Stama i Phyllis Zatlin preveo Željko Uvanović). Osijek: Matica hrvatska (ogranak).

Uvanović, Željko. 2008b: „Post-moral u (izvan)bračnim odnosima. Žene kao

pobjednice u borbi spolova u trima filmovima Petera Greenawaya“.

U: http://issuu.com/z.uvanovic/docs/postmoral_u_izvan_bra_nim_odnosima (u tisku: zbornik *Etika i film* na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, ur. Hrvoje Jurić)

Waldmann, Günter. 1987. „Trivial- und Unterhaltungsromane“. U: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Ur. Horst Albert Glaser. 10 svezaka. 8. svezak pod naslovom *Jahrhundertwende: vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1918*. Ur. Frank Trommler. Reinbek: Rowohlt, str. 124-139.