

Čudnovate zgode šegerta Hlapića Ivane Brlić- Mažuranić u kontekstu medijskih transformacija

Embresić Dačnik, Maja

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:516402>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

HRVATSKI STUDIJI

Maja Embrešić Dačnik

***Čudnovate zgode šegrta Hlapića* Ivane Brlić
Mažuranić u kontekstu medijskih
transformacija**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2019.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

Maja Embrešić Dačnik

***Čudnovate zgode šegrta Hlapića* Ivane Brlić
Mažuranić u kontekstu medijskih
transformacija**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr. sc. Dubravka Zima

Zagreb, 2019.

SADRŽAJ:

SAŽETAK.....	1
SUMMARY.....	2
1. UVOD.....	3
2. BIOGRAFIJA – IVANA BRLIĆ MAŽURANIĆ	5
3. MEDIJSKA TRANSFORMACIJA	8
4. IGRANI FILM <i>ŠEGRT HLAPIĆ</i>	13
5. DRAMSKA ADAPTACIJA.....	20
6. IGROKAZ <i>ŠEST KONAKA ŠEGRTA HLAPIĆA</i>	22
7. DRAMSKA ADAPTACIJA TITA STROZZIJA	29
8. RADIODRAMSKA ADAPTACIJA.....	34
9. RADIODRAMA <i>ČUDNOVATE ZGODE ŠEGRTA HLAPIĆA</i>	36
10. ZAKLJUČAK	43
ŽIVOTOPIS.....	48

SAŽETAK

Roman *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*, autorice Ivane Brlić Mažuranić objavljen 1913. godine, zbog zanimljive fabule i dopadljivih likova postao je tekst koji je rado bio predmet medijskih transformacija. U ovome radu bit će riječ o adaptaciji romana u igrani film koji je izašao 2013. godine u režiji Silvija Petranovića. Spomenut ćemo i dramske adaptacije, jednu koju je 1930. napisala sama autorica Ivana Brlić Mažuranić pod naslovom *Šest konaka šegrta Hlapića* i drugu koju je napisao Tito Strozzi 1934. godine. Spomenut ćemo i radiodramu *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* koja je nastala tijekom 1981./1982. ali je 2004. godine redizajnirana za CD. Analizirat ćemo način na koji se provodi medijska transformacija i koliko toga se iz izvornoga predloška izgubi prilikom medijske transformacije.

KLJUČNE RIJEČI: *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*, medijska transformacija, igrani film, kazalište, igrokaz, radiodrama

SUMMARY

Novel *The Brave Adventures of a Shoemaker's Boy*, by Ivana Brlić Mažuranić was published 1913 and with its interesting plot had become text which had been transformed in other media. Topic of this paper are media transformation of novel: into movie in 2013, directed by Silvije Petranović, and two drama adaptations, first written by Ivana Brlić Mažuranić in 1930, by the name *Six Lodging of a Shoemaker's Boy*, and the second one written by Tito Strozzi in 1934. There is also radioplay *The Brave Adventures of a Shoemaker's Boy* made in 1981/1982. and redesigned for CD in 2004. We are going to analyze the way in which to transform the novel into other media and see how much of original meaning of the text is lost from in the process of media transformation.

KEY WORDS: *The Brave Adventures of a Shoemaker's Boy*, media transformation, movie, theater, musical, radioplay

1. UVOD

Godine 1913. kada je objavljen roman *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* autorice Ivane Brlić Mažuranić, Antun Gustav Matoš je istaknuo originalnost toga romana, poimajući ga već tada klasičnom proznom dječjom knjigom, i to ne samo zbog autoričina dobra stila, odnosno njezina epskoga, pripovjedačkog talenta, već i zbog pripovjednoga svijeta koji je u njemu ocrtao, a za koji smatra da nije izmišljen: "Taj svijet je stvoren, a magija pripovijetke je baš u tome, što je realni, obični i najobičniji, što je svakidašnji taj svijet čudnovat i bajan." (Matoš prema Engler, Mikulan 2015: 441) Tihomir Engler i Krunoslav Mikulan pišu da bi se takvu isprepletanju realnoga s čudnovatim i bajnim ušlo u trag, potrebno je detaljnije razmotriti način ustrojavanja narativnoga svijeta *Šegrta Hlapića* kako bi se odatle mogao sagledati ne samo mogući izvor opstojanja toga djela u meandrima protoka vremena i recepcijskih navika čitatelja, već i istaknuti načini njihove (pre)semantizacije u suvremenome multimedijском okruženju. (Engler, Mikulan 2015: 441)

Profilacija Hlapićeva lika usmjerena na moralno-etičku dimenziju teksta, smatraju Engler i Mikulan, dobro funkcionira u mediju knjige, odnosno njezine recepcije u osami, gdje čitatelj, usredotočen na značenjske markere, svojom moći uobrazilje može lako domisliti značenjske rupe u tekstu, ali i potaknut mitskim iskazima, promisliti o temeljneme značenjskom postavu teksta. Ali, ako želimo djelo pretočiti u drugi medij, tada u prednji plan izbijaju najmanje dva problema: s jedne strane vizualizacija tekstnoga predloška, a s druge očuvanje njegove moralno-etičke dimenzije. (Engler, Mikulan 2015: 460)

Dalje, autori sugeriraju da u prvome slučaju značenjska nezasićenost temeljnih narativnih figura predstavlja odrednicu koja posjeduje vrlo ambivalentan učinak. "Kao prvo, ogoljenost temporema i spacema teksta omogućuje vizualizaciju prostora i vremena zbivanja radnje na krajnje različite načine." (Engler, Mikulan 2015: 460) Kao drugo, autori navode kako semantička nesaturiranost psihematskih narativnih figura uvelike olakšava njihovu transpoziciju u nove, a pogotovo u animirane medije. U tu je svrhu dostatno psiheme obući u odjeću opisanu u predlošku pa da se već posjeduje repertoar hlapićevskih likova. Autori zaključuju da takav pristup mora izići na kraj s nekoliko problema. S jedne strane, s time da je u tekstu vizualni marker psihema tek njihova odjeća, koja kao takva ne predstavlja dostatni uvjet primjerenoga ostvarenja knjiškoga predloška. Time što autorica izvanjskim obilježjima psihema ne markira i njihova važnija, unutarnja svojstva, transpoziciju predloška suočava se s

problemom autentičnoga prenošenja svih, a to znači i izvanjskih i unutarnjih obilježja psihema. Ostajanjem na razini izvanjske karakterizacije bez odgovarajuće psihološke profilacije psihema u načelu se iznevjerava predložak. (Engler, Mikulan 2015: 461)

Engler i Mikulan zaključuju da se semantička nesaturiranost temeljnih narativnih figura teksta čini vrlo skliskim područjem: ono s jedne strane kao da olakšava transpoziciju predloška u nove medije, dok tu istu transpoziciju, s druge strane, suočava s dodatnim poteškoćama. To naročito utječe na rješavanje moralno-etičke dimenzije teksta kao njegova temeljnoga postava. Koncentrira li se obrada teksta u novim medijima tek na izvanjsku transpoziciju njegovih temeljnih narativnih figura, smatraju autori, lako se može dospjeti na stranputicu promašivanja središnje tematike djela tako da je se spusti na zabavnu, odnosno vodviljsku razinu. Autori pišu da je to naročito slučaj kada se mladoj publici nastoji podilaziti fantastizacijom predloška, što ni u kojem slučaju nije bila autoričina nakana. (Engler, Mikulan 2015: 461-462)

Autori zaključuju da se (pre)semantizacija teksta o Hlapićevim dogodovštinama u novim medijima čini prilično zahtjevnom zadaćom koja od animatora i animalizatora zbog opisanoga narativnoga ustroja teksta iziskuje gotovo onoliko pozornosti koliko i djela književnosti za odrasle. Ne pristupi li se tomu na takav način, postoji opasnost da se semantička nesaturiranost temeljnih narativnih figura teksta, koje unatoč svojoj značenjskoj ispražnjenosti uvelike pridonose njegovu obogaćenju, pretvore u disfunkcijsko zaleđe teksta koje tada u konačnici olakšava i njegovu malformaciju u sklopu transpozicije u nove medije. (Engler, Mikulan 2015: 462)

U ovome radu bit će riječ o igranofilmskoj, kazališnoj i radiodramskoj adaptaciji romana *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*. Najnovija adaptacija romana je igrani film *Šegrt Hlapić* redatelja Silvija Petranovića, koji je na velike ekrane došao 2013. godine, povodom stote obljetnice objave romana. Ivana Brlić Mažuranić 1930. godine prema romanu napisala je igrokaz *Šest konaka šegrta Hlapića* koji je trebao biti izveden u Hrvatskome narodnome kazalištu povodom njezina 60. rođendana, ali nažalost rukopis je odbijen. Četiri godine kasnije, 1934., Titto Strozzi je prema autoričinu romanu također napisao igrokaz i on je izveden u Narodnome kazalištu 17. travnja 1934. godine. Radiodrama *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* napisana je 1981./1982., ali je 2004. godine redizajnirana za kompaktni disk. Roman je dramatzirala Mejra Vindakijević, a djelo je režirao Ladislav Vindakijević.

2. BIOGRAFIJA – IVANA BRLIĆ MAŽURANIĆ

Biografiju Ivane Brlić Mažuranić preuzela sam iz djela Dubravke Zima, *Ivana Brlić Mažuranić* (2001.).

Ivana Brlić Mažuranić rodila se u Ogulinu 18. travnja 1874. Otac joj je bio Vladimir Mažuranić, sin Ivana Mažuranića, povjesničar, odvjetnik i književnik, član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti i njezin predsjednik od 1918. do 1921. Majka joj je bila Henrieta Bernath. Osim Ivane, u obitelji Mažuranić bilo je još troje djece: sestra Aleksandra i braća Božidar i Želimir. Ivana je dva razreda, jedan niži i jedan viši, završila u djevojačkoj školi u Zagrebu, dok je ostalo obrazovanje stekla u privatnoj obuci, i to pretežno na francuskom jeziku. Uz francuski učila je još i njemački, ruski i engleski jezik i na svim je tim jezicima čitala. Godine 1892., na svoj osamnaesti rođendan, udaje se za Vatroslava Bilića, odvjetnika iz poznate obitelji Brlić iz Broda na Savi. Iz Zagreba seli u Brod, gdje ostaje do 1935. Udajom u kuću Brlić dolazi u poznatu i uglednu hrvatsku obitelj koja je desetljećima bila aktivno prisutna u hrvatskom javnom i političkom životu, i čiji su članovi njegovali interes za umjetnost. Sljedećih deset godina Ivana je bila zauzeta majčinskim i obiteljskim obavezama. Do 1901., kada objavljuje svoju prvu knjigu *Valjani i nevaljani*, rodila je šestero djece, kćeri Nadu (1893.), Zoru (1897.) i Zdenku (1899.) i sina Ivana (1894.) te Vladimira (1895.) i Nikolu (1902.), koji su obojica umrli ubrzo nakon poroda. Ivana je kao šesnaestogodišnjakinja zaključila da se spisateljstvo ne slaže sa ženskim dužnostima i stoga je potiskivala svoju jaku želju za pisanjem, ali kad su njezina djeca dorasla do dobi u kojoj ih započinju zanimati knjige i čitanje, Ivana je s radošću pisala. Godine 1901. započeo je njezin sustavni književni rad. U početku je pisala dječje pripovijetke i pjesme koje nemaju neku zamjetniju vrijednost u hrvatskoj dječjoj književnosti. U prvih deset godina pisanja uz redovitu suradnju u književnoj i ponekad neknjiževnoj periodici, Ivana je objavila dvije zbirke pripovijedaka i pjesama za djecu *Valjani i nevaljani* (1901.) i *Škola i praznici* (1905.) te zbirku ne-dječjih pjesama *Slike* (1912.). (Zima 2001: 13-22)

Sljedeće četiri godine najznačajnije je razdoblje njezina stvaranja, 1913. objavljuje dječji roman *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića*, a 1916. zbirku bajki *Priče iz davnine*, njezina dva najbolja i najpoznatija djela. Sljedeće godine, 1917. rađa još jednu kćer, Nedjeljku pa ponovno na neko vrijeme zapušta književni rad. Ponovljeno neizmijenjeno izdanje *Priča iz davnine* izlazi 1920., a *Čudnovatih zgrada šegrta Hlapića* 1923. Te iste godine objavljuje *Knjigu*

omladini, knjigu pripovijedaka, pjesama, eseja i crtica već objavljivanih u periodici ili u knjigama, a te iste godine umire joj i suprug Vatroslav. Godine 1924. njezine *Priče iz davnine* prevedene su na engleski jezik pod naslovom *Croatian Tales of Long Ago* i objavljene kod uglednog londonskog nakladnika Georga Allena et Unwina. Zbirka je u Engleskoj dobila niz oduševljenih pohvala, a njezina je autorica prozvana *hrvatskim Andersenom*. Treće izdanje *Priča iz davnine* izlazi 1926., s dvije dodane priče, *Lutonjica Toporko i devet župančića* i *Jagor*. Sljedećih deset godina Ivana ne piše važnije djelo. Izlazi joj zbirka dječjih stihova *Dječja čitanka o zdravlju* (1927.), predavanje što ga je održala na Dan mira 11. studenoga 1929. pod naslovom *Mir u duši*, kao posebni otisak iz Hrvatske revije 1930., te tri sveska sređene građe iz obiteljskoga arhiva pod nazivom *Iz arhiva obitelji Brlić u Brodu na Savi* (1934.-1935.). Ivana još od ranih godina braka sustavno istražuje bogatu arhivsku građu koju sadrži obiteljska knjižnica, te je ta tri objavljena sveska popratila uvodom i raspravama o pronađenoj građi, napisala je *Uvod k zbirci starih pisama 1848-1852.*, gdje je opisala život Andrije Torkvata Brlića. Još jedan dio obrađene građe izišao je nakon njene smrti 1939., a priredio ga je Rudolf Maixner – *Andrija Torkvat Brlić, emisar bana Jelačića u Francuskoj*. Godine 1948. izlazi posljednji svezak na kojem je radila, *Iz korespondencije Andrije Torkvata Brlića*, kao separat za *Građu za povijest književnosti hrvatske*, izdanje JAZU.

Godine 1928. *Priče iz davnine* prevedene su sa engleskoga na švedski i objavljene u Stockholmu. Iste godine prevedene su na češki jezik i objavljene u Pragu. Sa švedskoga na danski prevedene su 1929. i objavljene u dva sveska u Kopenhagenu 1929. i 1930. Godine 1928. umire Ivanin otac Vladimir Mažuranić. Godine 1930. prvi put je preveden *Šegrt Hlapić* i to na češki jezik. Prvo češko izdanje Hlapića ilustrirao je Josef Lada. Godine 1931. dr. Gavro Manojlović, tadašnji predsjednik JAZU, uputio je prijedlog Kraljevskoj švedskoj akademiji u Stockholmu za dodjelu Nobelove nagrade za književnost Ivani Brlić Mažuranić. Godine 1935. Ivana seli iz Broda u Zagreb. Već od 1926. počinje češće pobolijevati, boraveći povremeno tijekom dužih razdoblja u raznim lječilištima u Hrvatskoj, Sloveniji i Austriji. Godine 1937. predložena je drugi put za dopisnoga člana u Umjetničkome razredu JAZU i 8. svibnja 1937. biva izabrana na godišnjoj skupštini u Akademijino članstvo, kao dopisni član i kao prva žena u JAZU od njezina osnutka. Prijedlog za dodjelu Nobelove nagrade za književnost ponovljen je 1935., potom 1937. i 1937. Krajem 1937. Ivana objavljuje dječji povijesno-pustolovni roman *Jaša Dalmatin, potkralj Gudžerata*, za koji je građu pronašla u povijesnim istraživanjima svoga oca. Godinu kasnije, 1938., Ivana priprema za tisak knjigu *Srce od licitara*, izbor pjesama i pripovijedaka iz prve dvije knjige, ali umire prije izlaska knjige. (Zima 2001: 22-29)

Ivana Brlić Mažuranić umrla je 21. rujna 1938. u šezdeset i četvrtoj godini života u tzv. Gotliebovu sanatoriju na Srebrnjaku u Zagrebu i pokopana je u obiteljsku grobnicu u arkadama na Mirogoju u Zagrebu. Nakon smrti objavljena joj je knjiga *Srce od licitara* 1938., a 1943. objavljena joj je još jedna knjiga, *Basne i bajke*, u kojoj su prikupljene basne i bajke prethodno objavljivane u periodici i pronađene u rukopisnoj ostavštini. U njezinoj ostavštini postoji još jedan dio rukopisne građe koji nije objavljen, a isto tako i obilna privatna korespondencija koja je samo djelomice proučena. (Zima 2001: 29-31)

Nakon velikog uspjeha prvih prijevoda Ivaninih djela na strane jezike, dva se glavna Ivanina djela prevode na većinu europskih jezika tijekom tridesetih godina, a zatim ponovno u pedesetim godinama i sve do danas. (Zima 2001: 31)

3. MEDIJSKA TRANSFORMACIJA

Nakon što smo se ukratko upoznali sa biografijom i time tko je ustvari bila Ivana Brlić Mažuranić, možemo se prebaciti na temu ovog diplomskog rada, medijske transformacije njezina romana *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića*. U sljedećem odlomku saznat ćemo nešto više o medijskim transformacijama i koliko je ustvari teško adaptirati knjigu u film. Nakon toga ćemo usporediti roman i igrani film *Šegrt Hlapić* da vidimo koliko se toga promijenilo prilikom transformacije.

Ante Peterlić u članku *Dodiri i međe između filma i književnosti*, na jednostavan način sročio je najbitnije o medijskim transformacijama i teškoći prilikom transformacije knjige u bilo koju vrstu filma. "Među temama što stalno privlače pažnju brojnih književnika i sineasta, a i velikog broja čitalaca i filmskih gledalaca spremnih da se zadube u pojedina teoretska ili estetička pitanja, nalazi se i upravo nepresušan izvor inspiracija za diskusije i polemike: odnosi, veze i sličnosti između književne i filmske umjetnosti. Povod za takve rasprave i razmišljanja jest činjenica da su ponekad i pedeset posto svih filmova godišnje svjetske produkcije zapravo adaptacija djela umjetnosti riječi. Sam taj postotak ne bi, međutim, bio toliko presudan uzrok pojavi spomenutih rasprava, koliko je za takvo posebno raspoloženje zaslužna očita činjenica da velik dio tih filmova uopće ne nalikuju svom literarnom predlošku ili uzoru." (Peterlić 2010)

Razmislimo li o filmovima-adaptacijama, smatra Peterlić, otkrivamo da je ustvari vrlo malo filmova koji bi mogli zadovoljiti ljubitelja knjige. Već na prvi pogled je očito da između književnosti i filma postoje neke lako prepoznatljive srodnosti, odnosno da obje umjetnosti posjeduju niz bliskih elemenata, što upravo navode na ovakva razmišljanja, čak i u slučajevima kad se ne radi o nekoj konkretnoj transpoziciji književnoga u filmsko. Razmotrimo li te istovrsne elemente ili srodnosti, primjećujemo da postoji određena baza koja je filmu i književnosti zajednička, i to ne tek u toliko što se radi o umjetnostima, o umjetničkim tvorevinama koje sve posjeduju nešto što pripada svim umjetnostima, već su i područja što te umjetnosti obuhvaćaju barem prividno slična po sadržajima i oblicima. (Peterlić 2010) "I književnost i film poniru u sve što je čovjeku vanjsko (fizički izgled, pokreti, radnje, ponašanja, mijene u vanjštini) i u sve što je čovjeku unutrašnje (misli, osjećaji, svi slojevi i oblici svijesti) i to na relativno direktniji način od svih ostalih umjetnosti. I jedna i druga umjetnost direktno iskazuju ili očituju sva čovjekova svojstva što ih mogu registrirati osjetila i

verificirati na egzaktan način sve znanstvene discipline. Zbog toga samo percipiranje djela tih umjetnosti stvara dojam da one biće čovjeka predstavljaju na sveobuhvatan način, u totalu. Pored toga, obje umjetnosti odlikuje mogućnost da putem najkonkretnijih sredstava izražavanja progovore o svom tvorcu. Također, strukturi obiju umjetnosti pripadaju i brojne slične ili prividno identične tehnike, npr. tehnike deskripcije, naracije, dijaloga i komentara." (Peterlić 2010)

Peterlić piše da književna djela kao povod i temelj scenarija brojnih filmova, toliko srodnih ili sličnih svojstava što obuhvaćaju književnost i film, više je nego dostatan stimulus i razlog popularnosti kompariranja ovih umjetnosti. Ujedno, te kvalitete upravo reklamiraju teoretsko tretiranje ove kompleksne problematike. Da bi se stvorilo uporište za analizu sličnosti ili proučavanje srodnih i podudarnih svojstava, uputno je da se najprije naznače, a zatim usporede bitni materijalni i strukturalni elementi filma i književnosti. Peterlić smatra da film ne posjeduje neku svoju autoritativnu poetiku budući da je misao o filmu ušla tek u prvu fazu zrelosti te ono što je u njoj sazrelo još nije dovoljno afirmirano kao najčvršće polazište. Po njemu najpraktičniji put razvijanja ove teme jest u utvrđivanju kvaliteta i karakteristika najtemeljnijih, najznačajnijih i neotuđivih svojstava filmskoga izraza. Peterlić smatra da mnoge autoritativne teorije filma gube uvelike od svoje vrijednosti zbog toga što se rasplinjavaju u krajnje nepreciznim definiranjima bitnoga u tehnici i umjetnosti filma. Autor filma uzima malo iz "jedne", malo iz "druge umjetnosti" pa zatim sve "komponira u skladnu cjelinu" ili se oslanjaju na samo jednu od umjetnosti pa dokazuju da je film "vizualna književnost", "varijanta kazališta" ili naprosto likovna umjetnost. Rezultat toga je stvaranje kaosa što onemogućava rješavanje najelementarnijih pitanja znanstvene teorije filma, a ujedno totalno zamućuje i komplicira pokušaje uspoređivanja s drugim umjetnostima. (Peterlić 2010)

Peterlić podsjeća da je film na ontološkom planu sukcesija fotografski i fonografski registriranih fragmenata stvarnosti i da sve njegove pojedine kvalitete proizlaze upravo iz ove njegove bitne kvalitete, tj. da je film umjetnost prizora iz stvarnosti. Peterlić to objašnjava time što na estetičkom planu film predstavlja naročito osmišljenu organizaciju tih prizora, svega što se u stvarnosti može vidjeti i čuti i kao takvo prenijeti na filmsku traku i ekran. "Na materijalnom planu film se oslanja o stvarnost, o cjelokupnu dijalektiku njena postojanja, što jednostavno i neposredno emanira iz viđenja i zvučanja svakog fragmenta te stvarnosti koji je registriran zahvaljujući filmskoj tehnici, gotovo u stupnju totalne mehaničke reprodukcije. Strukturalne elemente, elemente kojima umjetnik filma ostvaruje jednu transcendentnu ili

možda metafizičku kvalitetu, u filmu tvore tehnike i oblici viđenja i čuvenja te stvarnosti, npr, plan, rakurs, pokret kamere, montaža slike ili zvuka. Ti oblici i te tehnike, međutim, nikada ne smiju potpuno izmijeniti ili pokvariti identitet i samosvojnost bića i predmete što se vide ili čuju u filmu; one jedino mogu, smiju i trebaju otkrivati manje poznata i nova svojstva tih predmeta ili bića." (Peterlić 2010) Također Peterlić piše da se film ne može tretirati kao neki sustav jezičnoga tipa ni kao fenomen kojem prethodi neki određeni jezik kao eventualna podloga ili temelj njegove umjetnosti. Taj temelj jest jedino dijalektika ili dijalektičnost stvarnosti i događaja u njoj, zbog čega najpretenciozniji teoretičari filma smatraju da je film logos, dakle sama stvarnost od koje sineast uvijek mora polaziti jer se uvijek nalazi u ambijentu koji će na ekranu biti fiksiran upravo u svom najkonkretnijem obliku i jer se uvijek nalazi pred bićima koja će kamera fiksirati upravo onakvima kakva ona jesu. Stvarnost, međutim, nije materija koja bi se mogla kodificirati i artikulirati u formi ikakvoga preciznog sustava, barem ne takvoga koji bi bio relevantan i praktičan kao početni oslonac bilo za režisera filmskih reportaža, bilo za tvorca umjetnički izuzetno vrijednih filmova. (Peterlić 2010)

"Književnost je umjetnost riječi, a film umjetnost prizora iz stvarnosti, što znači da se sami 'osnovni materijali' tih umjetnosti bitno razlikuju. Dok se književnost eventualno može poimati kao estetički oblik jezika riječi, film se može poimati jedino kao specifična organizacija materijala što ih pruža ili može pružiti stvarnost. Dok se riječ može shvatiti i kao znak ili simbol za određenu stvar, biće ili pojam, ni jedan prizor iz stvarnosti ne može se shvatiti kao znak ili simbol, već jedino kao filmska slika same te stvari ili bića." (Peterlić 2010) Peterlić to objašnjava tako da riječ stablo označava i svako pojedino stablo i čitavu vrstu, dok se kadar snimljenoga stabla odnosi isključivo na to stablo i ni na koje drugo. U filmu ni jedan njegov zasebni dio ne ukazuje na nešto šire ili opće, već se svaka stvar predstavlja gledaočevim osjetilima kao unikat u svojoj vrsti. Film je "živa slika" stvarnosti pa gledaocu otkriva bića i predmete koji nužno sami po sebi imaju neku prepoznatljivu vrijednost i značenje (svoje boravište u prostoru, znake pripadnosti svojoj vrsti). Bez obzira na to što ta bića i predmeti posjeduju svoju autonomnu vrijednost, u filmu se ona uvijek pojavljuju samo kao dio stvarnosti, oslanjaju se na nju i nikad se ne pojavljuju samostalno. Pored toga, ta bića ili predmeti ili cjelokupan neki prizor iz stvarnosti predstavljaju uvijek jedino i samo sebe i nikad nisu sinonimi. Iz navedenih činjenica što ilustriraju različitost materijala književnosti i filma, naime iz činjenice da je jedna umjetnost napravljena od riječi, a druga od prizora iz stvarnosti proizlaze sve bitne razlike između te dvije umjetnosti. "Dok je književno djelo verbalno dovršeno ili dorečeno, a pruža mogućnosti doista različitih vizualizacija, filmsko je vizualno i

auditivno dovršeno, a pruža brojne mogućnosti verbalnog nadograđivanja i nadilaženja svoje građe. U književnom djelu opis neke osobe ili stvari može biti posve zaseban ili odvojen dio književne tvorevine, posebna rečenica ili posebno poglavlje, dok je u filmskom djelu, u prizoru iz stvarnosti, element deskripcije stalno prisutan sloj, jer sve što se vidi i čuje 'automatski' se i deskribira samim sobom, svojom pojavom. Ako se tehnika deskripcije u nekom književnom djelu upotrebljava i funkcionira kao rafinirani element ritma i kompozicije djela, ona kao takva u filmskom djelu jedva da može egzistirati, jer je stalno pristuna, jer je imanentna njegovoj bazičnoj tehnici." (Peterlić 2010)

Iako film ima moć da jasnije prezentira sve što je vidljivo ili vanjsko, pa tako i sve pojedine akcije, Peterlić podsjeća da njegova struktura ne dopušta, a njegova tehnika, bez obzira na postojanje eliptične montaže, ne posjeduje mogućnost da pojedine radnje krati, sažimlje i zgušnjava u smislu i stupnju efikasnosti dostupne književniku. "Medij književnog i medij filmskog bitno se razlikuju i u oblicima prezentacije čovjekovih misli, osjećanja i duševnih stanja. Mogućnosti filmske tehnike znatno su ograničenije ili neefikasnije kad je u pitanju dočaravanje događaja u unutrašnjem svijetu lika ili autora. Jezik i umjetnost riječi mogu znatno direktnijim postupkom iskazati sva objašnjiva i neobjašnjiva duševna stanja lika ili autora u svega nekoliko rečenica. Filmski režiser da bi ostvario iste ciljeve, uvijek se mora prikloniti znatno indirektnijoj metodi i postupku, indirektnijoj u usporedbi s mogućom metodom književnika. Pri adaptaciji književnih djela veće ili manje umjetničke vrijednosti i najtalentiraniji režiseri bijahu prisiljeni da već u scenariju mijenjaju književno djelo izmišljanjem posve novih situacija i radnji pogodnih za izražavanje i simbolizaciju pojedinih osjećanja, misli, poriva i dilema svojih likova. Zamišljeno lice i najboljeg glumca ne izriče uistinu ništa o stvarnoj prirodi njegovih osjećanja i misli, a bilo bi krajnje filmski neuvjerljivo da on publici priopćuje, od zgrade do zgrade, kako osjeća i o čemu upravo razmišlja. Za takvu svrhu najpreporučljivije je odabrati početne rečenice pojedinih djela, rečenice koje čitaocu donose prve predodžbe, prve dojmove i prve podatke o djelu, dakle ona mjesta ili one trenutke kad čitalac još nije upoznat s čitavim tkivom djela, s temom, građom, likovima, niti poznaje ideje ili eventualne tendencije djela, odnosno dok u njegovoj svijesti još ne postoje nikakve veće naslage značenja i emocija što izvire iz djela kao cjeline, a ne iz kojega konkretnog fragmenta." (Peterlić 2010)

Književnost kao oblik ili nadgradnja jezika riječi, od svih postojećih umjetničkih oblika posjeduje najveću i najistančaniju moć izricanja i konkretizacije svega što se zbiva u svijetu

autora ili pojedinog njegova lika, u ekspresiji i eksplikaciji svega pojmovnog, svega što se u svijesti kristalizira kao misao ili osjećanje, smatra Peterlić. S druge strane, film, umjetnost prizora iz stvarnosti, pojedine elemente stvarnosti najprije registrira kao puke objekte, kao objekte koji su se našli pred okom kamere, a tek nadilaženjem tog denotativnoga nivoa prezentacije stvarnosti postupnim prosedeom otkriva značenja, ono što je umetnuto pod nešto, što leži pod nečim. Svaki prizor filma djeluje i mora djelovati kao događaj koji se u zadanoj slici stvarnosti mogao dogoditi, bez obzira na to možemo li taj događaj procijeniti kao tipičan, čest, običan, neobičan ili fantastičan. Kako se taj prizor predstavlja kao isječak iz stvarnosti, kao identičan mogućemu takvom događaju u stvarnosti, najdublji sloj i konačna umjetnička vrijednost filmskoga djela neminovno se nalazi i manifestira u oblicima viđenja tog ili tih događaja. (Peterlić 2010)

Prema Peterliću, ako pokušamo rezimirati dosadašnja uspoređivanja tehnika i oblika filma i književnosti, deskripcija se uopće ne može smatrati tehnikom filma, jer je filmu imanentna, jer je nametnuta mehanizmima što proizvode filmsko djelo. Dijalog također nije bitno filmska tehnika, zbog toga što nije preuzet iz književnosti, već i zbog svoje pripadnosti prizoru iz stvarnosti i jer se u filmu pojavljuje i oblikuje kao izražaj što izrasta iz prezentirane slike stvarnosti. Na sličan način može se raspravljati i o naraciji, i to uz pomoć popularne izreke po kojoj sam život pripovijeda najrazličitije priče. Peterlić smatra da je najekspresivnija tehnika filmske umjetnosti komentar zato jer se umjetničko u filmu manifestira prvenstveno putem umjetnikovih načina i izbora oblika viđenja i čuvenja prizora iz stvarnosti, ali od svih umjetnosti film je najjasniji i najrealističniji u prikazivanju prizora iz stvarnosti. (Peterlić 2010)

Peterlić zaključuje: "Pokušaj transponiranja, pa bio on i plod istinske inspiriranosti djelom druge umjetnosti, autora će uvijek navesti na čin transformacije i poništavanja svega što izvorno i bitno pripada mediju koji ima u planu transformirati u svoj medij. Transpozicija će uvijek predstavljati transformaciju, a promjene strukture izmijenit će i duh djela. Umjetnik neće ostati vjeran originalu, izvoru svoje inspiracije, ali će zato možda stvoriti djelo koje samosvojno egzistira u ukupnom svijetu umjetnosti. Koliko god to zvučalo patetično, on će ostati vjeran umjetnosti." (Peterlić 2010)

4. IGRANI FILM *ŠEGRT HLAPIĆ*

Igrani film *Šegrt Hlapić* na velikim se ekranima pojavio 2013. godine u režiji Silvija Petranovića. Film je nastao u produkciji Maydi Filma, a sufinanciran je sredstvima Hrvatskog audiovizualnog centra. Distributer je bio Blitz film & video.

Petranović za film kaže: "Moj je cilj bio ostati što vjerniji romanu Ivane Brlić Mažuranić, smatrao sam to svojom obavezom. Zadržao sam sve što sam smatrao potrebnim da je ne iznevjerim u toj priči koja se odigrava šest dana i sedam noći, a da opet dodam i svoju viziju, pomaknem granicu i kreiram filmski svijet magičnog realizma. To je težak zadatak. Riječ je o djelu s elementima pikarskog romana, epizodama koje se nenadano događaju na putovanju, dakle u pitanju je 'road movie' s obratima koje djeca super kuže jer su nedavno čitala knjigu, a oni stariji će se morati podsjetiti." (Petranović prema tportal.hr 2013)

Tomislav Čegir drži da Petranović predlošku prilazi s punim poštovanjem, ali ga i vrlo malo rekonstruirao filmskom interpretacijom. Zbog toga adaptacija romana u igrani film ostaje zasjenjena izvornikom, te Čegir zaključuje da Petranovićeva prilagodba izgleda poput ilustracije. "Film se doima poput pokretne šarene slikovnice u vrlo ilustrativnom nizanju scena. Malo je sastavnica filmske građe učinkovito, a niz likova nije dostatno razrađen i njihov se razvoj ne percipira sa zanimanjem ili jasnoćom. Razvidan je primjer lik Grge, čija se uloga početno može vrednovati samo ako se poznaje roman." (Čegir 2015) Čegir smatra da su središnji likovi, dobri ili loši, odveć plošni. (Čegir 2015)

Petranović se držao predloška romana Ivane Brlić Mažuranić i sve je scene pokušao prikazati točno kao u romanu, ali to nije učinio baš najbolje. Čegir smatra: "U redateljskim postupcima naznačujemo i najveće propuste *Šegrta Hlapića*. Film je to spora ritma, nedostaje mu dinamike i emocionalnoga intenziteta. Preko niza bitnih scena Petranović prelazi kao da su usputne, nema bitnoga raskadriravanja, mizanscena je plošna i statična, a glumačka tumačenja nerazrađena i samim time i podigrana. Navedimo tek primjer scene u kojoj Hlapić zaustavlja kola s Crnim čovjekom i Grgom, a pogledima ih prate Gita i seoska dječica u plošnim i statičnim postavkama bez gotovo ikakvih reakcija koje bi bile receptori i gledateljeva ulaska u filmsku građu. Podjednako je to slučaj i s mogućim emocionalnim vrhuncem završnice, toliko redateljski neelaboriran da ostaje tek poput prijelaznoga segmenta nedovoljne snage." (Čegir 2015)

Čegir u filmu vidi sliku Hrvatske u međuraću poput pastoralne idile. Haljinice seoske dječice su bijele, njihova lica i ručice čisti, muškarci na polju u prijegornome radu prevrću sijeno, žene donose objed, a sve se kupa u blagu koloritu i podatnu svjetlu. (Čegir 2015) Jurica Pavičić smatra slično: "Petranovićev film, naime, zbiva se u svijetu koji ma kako bio igran, zapravo pokušava glumiti i sebi i publici da je animirani. U Petranovićevom filmu, Hlapićev svijet, svijet je čiste stilizacije, primarnih boja i nerealističkih rekvizita. Ujedno, to je svijet u kojem nema sjenki ni prljavštine. Svijet kroz koji se teškom mukom probija maleni šegrt svijet je bez znoja, prljavih košulja, stvarne prijetnje, suspense ili mraka. To je svijet bijelih čistih košulja, plavokose umivene dječice, svijet u kojem postolari imaju portrete predaka na zidu, svi govore urbani zagrebački, selo izgleda kao zemlja Dembelija, a Zagreb pet puta bolje nego danas." (Pavičić 2013)

Pavičić elaborira kako svijet šegrta Hlapića nije lijep i lagodan, a svijet Ivane Brlić Mažuranić daleko je od lijepoga kako je prikazano u filmu. U njezinu romanu, tj. svijetu postoje klasne razlike, siromaštvo, kriminal, nepravda i nasilje. (Pavičić 2013) U igranome filmu, dio gdje najbolje možemo vidjeti klasne razlike, ponudu stare gospođe da školuje Hlapića, ne pojavljuje se.

Petranović je radnju filma stavio u vrijeme između dvaju svjetskih ratova. Pomaknuo je radnju bliže našem vremenu i u film ubacio vozila kao što je motor koji vozi Crni čovjek. U filmu se Crni čovjek prvo pojavljuje na motoru, pa zatim na kolima jer je redatelj trebao iskoristiti kola za neke scene, kao npr. scena gdje Crni čovjek i Grga padaju s kola ravno pred Hlapića ili scena u kojoj Crni čovjek pada u provaliju kada mu kotač zapne o kamen. To bi sve izgledalo neprirodno da se te scene događaju na motoru, no nejasno je zašto su upotrijebljena kola umjesto motora: ako nam je već želio približiti vrijeme radnje, pogotovo u tim scenama gdje mu se žuri, motor je ipak brži od kola.

Petranović je humor u igranome filmu pokušao prikazati kao u romanu, neke scene su podudarne, kao npr. scena gdje Hlapić kao žaba skače u zelenim hlačicama, a neke scene su nepotrebne, npr. scena kada se pijani stanovnik vraća iz noćnog izlaska i nabaci šaljivi komentar gospodinu koji je išao naručiti čizmice od majstora Mrkonje. Iako se držao predložka romana, humor u filmu nije baš najbolje dočaran i film se doima monotono. Pavičić također smatra da Petranović slabo raskadrirava scene, kruto vodi mizanscenu i ne radi najbolje s glumcima. Pojedine scene su mu ravne i shematske. Unutar pojedine scene redatelj ne uspijeva uspostaviti dinamiku ni artikulirati perspektivu likova. Ne uspijeva postići suspens, sentiment,

ushit ili jezu. Dijalozi su mu usiljeno duhoviti, a motivi skicozno nabacani. U film je utrpao sve, pa i ono čega u romanu nema, a jednako tako je preko svega pretrčao. (Pavičić 2013)

M. Ćurić za film piše: "Film ima ozbiljnih redateljskih propusta, umjesto igre i emocionalne napetosti, one potrebne dječje opuštenosti i mašte, ali i za ovo vrijeme toliko potrebnog i dobrodošlog optimizma koji zrači iz ovog djela, dobili smo slikovnicu koju ne listamo, nego nam se kadrovi smjenjuju po nekoj svojoj logici pa se sve doima kao puko prepričavanje, a ne predočena iluzija. (...) Baš taj trenutak kada se Hlapić i Majstor vrate sa sajma u grad s Gitom i zajedno s Majstoricom otkriju da je to davno izgubljena Marica, najbolje govori o cjelokupnom dojmu filma. Naime, vrhunac koji bi morao izazvati potoke suza, susret koji ne može ostaviti nikoga ravnodušnim, na istoj je ritmičkoj razini kao svi ostali kadrovi, bez uspona i padova, naprosto bez odjeka." (Ćurić 2013)

Film započinje riječima "Jednom je netko rekao: cijeli je život putovanje, a onome tko ima jake cipele, čvrste šake i pametnu glavu, dobro je na putu." U romanu tu rečenicu nalazimo u poglavlju *Hlapić i kamenari*. Na početku filma, o Hlapiću doznajemo da je postolarski šegrt bez oca i majke, da živi kod majstora Mrkonje koji je bio tvrda srca i nepravedan, a majstorica jako dobra i draga. Za razliku od romana, ne spominje se Hlapićev opis da je bio malen kao lakat, veseo kao ptica...

Radnja filma smještena je u Zagreb, točnije na Gornji grad. U prvoj sceni vidimo i cirkus Barcone koji je došao u grad, dok se u romanu nigdje ne spominje ime cirkusa. Petranović je odlučio u film ubaciti scene noćnoga života u Zagrebu i svirke u kafiću koju Hlapić gleda kroz rupu u zidu. Također se prikazuju i pijani stanovnici koji idu kući iz noćnog provoda.

U filmu bogati čovjek i njegov sin naručuju crvene čizmice. U romanu boja čizmica nigdje nije spomenuta. "Čizme su bile vrlo lijepe. Njihove sare sjajile su se kao sunce." (Brlić Mažuranić 2014: 21) U filmu vidimo da majstor Mrkonja zabija klince u čizme, dok u romanu piše da je to radio Hlapić. "Sam Hlapić zabijao je klince u te čizme." (Brlić Mažuranić 2014: 21) Nakon scene s pretijesnim čizmicama gdje se majstor razljutio i udario Hlapića, pojavljuje se i scena u kojoj majstor i majstorica razgovaraju o tome da majstor prije nije bio ovakav te on kaže: "I taj prokleti sajam!", i već na tome dijelu filma možemo saznati da im se nešto strašno dogodilo na sajmu, dok u romanu saznajemo samo da im se "(...) jedanput u životu dogodila velika žalost i nesreća, pa je od onda bio vrlo tvrda srca." (Brlić Mažuranić 2014: 19)

Dok Hlapić piše svoje oprostajno pismo u romanu kao izvor svjetlosti koristi svijeću, dok u filmu ima svjetiljku. Hlapić je u romanu za put u torbu spremio: "[n]ajprije komad kruha i komad slanine. (...) U torbu metne jedan modar rubac, pa jedno šilo, malo dretve (...)" (Brlić Mažuranić 2014: 24) U filmu se to nigdje ne prikazuje. Također, u romanu "(...) uzme Hlapić konac i pokrpa lakat na svojoj crvenoj košulji (...)" (Brlić Mažuranić 2014: 24) dok se u filmu to ne prikazuje, vidimo samo kako na kapu šije crvenu vrpču, za koju u romanu ne znamo koje je bila boje, znamo samo da je bila iste boje kao čizmice. "Zatim Hlapić uzme komad sjajne kože, koja je ostala od čizmica i sašije od kože široku vrpču oko kape." (Brlić Mažuranić 2014: 24) Hlapić je na sebi imao: " (...) zelene hlače, crvenu košulju, krasne čizmice, sjajnu kapu i crvenu torbu preko ramena." (Brlić Mažuranić 2014: 24) Hlapić u filmu ima obrijanu glavu, crnu kapu s crvenim kožnim obrubom, kratke zelene hlače, crvenu košulju, crvene čizmice i crnu kožnu torbu. U romanu Hlapić ne odlazi Bundašu, "(...) jer je znao da bi Bundaš za njim cvilio." (Brlić Mažuranić 2014: 25), dok u filmu odlazi pozdraviti se s Bundašem. Bundaš je u filmu hrvatski planinski pas tornjak.

Hlapić bježi od kuće i na putu susreće mljekara kojemu je rekao da ga šalje car da njegovu sinu razgazi čizmice, na što ga mljekar upita: "Kako njegovo visočanstvo, vjerojatno ne tako dobro nakon što je izgubio rat?" i nasmije se. U romanu se taj dio s ratom ne spominje, što je i logično jer roman nastaje prije početka Prvoga svjetskog rata. U romanu Hlapić zvoni sluškinji na vrata i predaje joj mlijeko, dok se u filmu sluškinja nalazi izvan stana i pere stepenice. I u filmu i u romanu Hlapić pomaže starcu raznositi mlijeko, ali u filmu se ne vidi scena gdje je starac zahvalio Hlapiću tako što mu je dao da se napije mlijeka.

Hlapić nastavlja put, ali u jednom trenu je osjetio umor i legao pod drvo da se odmori. U filmu Hlapić sanja kako se igra s Bundašem i iz sna ga budi upravo Bundaš. Hlapić i Bundaš zajedno nastavljaju put i dolaze do Markove kuće. Ovaj dio filma je identičan kao u romanu, osim dijela u kojemu Hlapić posuđuje Marku svoj plavi rubac da obriše suze. "Marko je tako jako plakao, da mu je Hlapić morao posuditi svoj plavi rubac iz torbe da obriše suze." (Brlić Mažuranić 2014: 35) Večeru koju je napravila Markova mama u romanu Hlapić i Marko jedu na velikom kamenu ispred kuće iz jedne zdjele, svatko sa svojom žlicom, dok u filmu svi sjede za stolom i jedu. Hlapić i u romanu i u filmu spava u štali. Petranović u filmu ne prati dosljedno tekst po redu nego ga stavlja ili ranije ili kasnije, npr. u romanu Marko kaže Hlapiću: "Alaj tvoj Bundaš ima tako veliku glavu" (Brlić Mažuranić 2014: 37), nakon što su uhvatili guske, a u filmu mu to govori kada ga ide ispratiti do štale na spavanje.

Iduće jutro Hlapić nastavlja put i u filmu se prikazuje scena Grge kako sjedi na spomeniku Bogorodici Mariji na putu kojim Hlapić prolazi. Tada još ne znamo da je to Grga, ali poslije kad se prikaže lik Grge to shvatimo. U filmu je izbačena scena razgovora, a kamenarima i tuča Hlapića i teleta. U filmu Hlapić samo prolazi pored kamenara.

Hlapića je na putu uhvatilo nevrijeme i sklonio se pod most gdje susreće Crnog čovjeka. U romanu Bundaš reagira na Crnog čovjeka režanjem, "(...) Bundaš počne strašno lajati na njega." (...) "Bundaš je neprestano mrmljao na tog čovjeka (...)" (Brlić Mažuranić 2014: 45) U filmu lik Bundaša je pasivan, ne reži na Crnog čovjeka, cijelo vrijeme je na uzici i hoda Hlapiću uz nogu. Čegir piše kako je očigledan propust i površan odnos Hlapića i psa Bundaša. Bundaš je marginaliziran i nebitan da čak i ne reagira u sceni kada Crni čovjek Hlapiću ukrade čizmice. (Čegir 2015) U romanu zbog Bundaševa režanja na Crnog čovjeka možemo zaključiti da je on zao jer psi reagiraju na zle ljude, a u filmu do toga zaključka ne možemo doći.

Hlapić se u filmu prije spavanja ispod mosta prekriži i Crni čovjek to vidi i počne se na to zlobno smijati, što se u romanu ne događa. U romanu Hlapić promatra hoće li se i Crni čovjek prekrižiti. "Sad se Hlapić prekrsti naglas. A onda polako dignu glavu, da vidi, hoće li se i onaj čovjek prekrstiti. No on se nije prekrstio, nego se samo okrenuo i počeo hrcati kao vuk." (Brlić Mažuranić 2014: 46)

Nakon što mu je Crni čovjek ukrao čizmice Hlapić nastavlja dalje i na putu susreću Gitu. Gita u filmu ima plavu dugu kosu ispletenu u pletenicu, svijetloplavu haljinu, bijele čarape i bijele cipele i nosi šareni rubac. U filmu Hlapić i Gita razgovaraju o njegovu imenu šegrt Hlapić. Gita u filmu ima papigu zelene boje koja kao i u romanu pozdravlja Hlapića "Dobro jutro, dobro jutro!" Hlapić i Gita nastavljaju zajedno putovanje i dolaze do teškaka tražiti posao kako bi dobili večeru. U filmu se tu opet pojavljuje lik Grge koji promatra, ali kojega još uvijek nismo upoznali. Gita je u romanu dok izvodi točku kako bi zaslužila večeru odjevena u zlatnu opravu dok je u filmu u svijetloplavoj haljini. U filmu u njenoj plesnoj točki nigdje nema papige, samo se pojavljuje Bundaš, ali opet kao pasivan lik. U romanu papiga je bila na kolobaru, a Bundaš je vukao okićena kola. U filmu Bundaš je nažalost opet na uzici i Gita ga vodi. U filmu se i pojavljuje scena zajedničkoga plesa Hlapića i Gite.

U filmu, kada izbije požar, Grga se nalazi ondje i poziva ljude u pomoć, a potom bježi. Nakon što je Hlapić ugasio požar i postao glavnim junakom, Gita otkriva svoju brazgotinu koja se nalazi na početku kažiprsta koja je više nalik na slovo X nego na križ, dok se u romanu

brazgotina nalazi na palcu. Hlapić i Gita započinju razgovor o roditeljima i o tome kako su oboje siročad. U filmu i romanu Hlapić priča kako ga je majstorica uvijek branila od majstora, i u filmu napomene kako mu je uvijek davala mekoga kruha. U filmu Gita ne govori kako bi voljela da joj onda majstorica bude majka, kao što kaže u romanu.

Hlapić i Gita nastavljaju put i susreću pastire s kojima Hlapić razgovara o tome kako mora pronaći Grgu i dati mu novčić koji mu je poslala njegova majka. U tome trenu pojavljuju se Crni čovjek i Grga jureći na kolima. Hlapić staje ispred kola i viče "Stoj!", kola sa konjima se zaustavljaju, a iz kola iskaču Crni čovjek i Grga. U romanu kola se prevrnu kraj ceste. " (...) zanjšu se kola, nalete jednim kotačem na kamenje kraj ceste i prevrnu se velikom silom." (Brlić Mažuranić 2014: 82) U romanu Bundaš ponovno reagira na Crnog čovjeka, "Ali sada je Bundaš prepoznao Crnog čovjeka. Kao bijesan zareži na njega, skoči prema njemu i uhvati ga za njegovu crnu kabanicu." (Brlić Mažuranić 2014: 84) U filmu se Bundaš u ovoj sceni ne pojavljuje.

Hlapić i Gita odlaze na spavanje k pastirima. U romanu Miško papigu sprema u košaru, a u filmu on i njegova baka stave je u lonac. U filmu se ne prikazuju događaji s Miškom koji se spominju u romanu kao što su bacanje kamena sa ramena i Miškov pokušaj da obuče Hlapićeve čizmice. Iduće jutro, Hlapić je pokrpaio opanke svim pastirima pa i prosjakinji Jani koja ga je zamolila i upozorila na nesreću koja se dogodila prošlu noć i savjetovala mu da putuje samo po danu. Taj dio filma je podudaran kao i u romanu.

Nastavljajući svoje putovanje, naši junaci dolaze u grad gdje nailaze na sajam. U filmu se na sajmu prikazuje Zid smrti po kojemu se vozi motorima. Na tome dijelu Hlapić govori da će si kad odraste kupiti motor. U toj sceni vidimo kako na sajam dolazi i Crni čovjek koji se sad ponovno pojavljuje na motoru. Cijeloga tog dijela s motorom u romanu nema. Na sajmu kao i u romanu pomažu siromašnijem košaraču prodati košare i vlasniku vrtuljka vrtjeti vrtuljak. Nakon obavljena posla odlaze na spavanje. Hlapić kao i u romanu Giti priča bajku o kraljevni na zrnu graška. Iz sna ih budi rzanje konja za kojega Gita kaže da je to njezin Sokol i nagovara Hlapića da ide s njom da ga pronađu. Hlapić i Gita dolaze do cirkusa. Na šatorima vidimo natpis Cirkus Barcone, onaj isti cirkus koji se pojavljuje na početku filma.

Nakon što su čuli razgovor Crnog čovjeka i Gitina gospodara kako Crni čovjek planira opljačkati kuću s plavom zvijezdom, Hlapić i Gita kreću upozoriti Marka i njegovu majku. Na putu susreću košarača koji im ponudi prijevoz. Na ovome dijelu filma prvi put Bundaš daje

neki znak i emociju, zalajao je, vjerojatno od sreće što se vozi u kolima. U romanu Bundaš se ne vozi u kolima, već trčkara okolo njih. "(...) Bundaš je pak veselo trčao sad uz lijevi sad uz desni kotač, kako je to uvijek otkad imade na svijetu pasa i kotača." (Brlić Mažuranić 2014: 123)

U šumi se nešto čuje iz grmlja. Hlapić i Gita hodaju s velikim oprezom i odjednom iz grmlja izlazi majstor Mrkonja. Sav iznenađen grli Hlapića i govori mu "Mali moj postolaru!" U romanu majstor Mrkonja pali šibicu u mraku koja otkriva Hlapiću i Giti tko se nalazi u grmlju. "Žigica je planula. Oko onoga se čovjeka zasvijetlilo. Hlapić mu pogleda u lice --- To je bio majstor Mrkonja!" (...) "Majstor Mrkonja brzo je pristupio Hlapiću – digao ga k sebi i rekao: "O, mali moj Hlapiću'!" (Brlić Mažuranić 2014: 129)

U filmu Hlapić iskače ispred kola Crnog čovjek i viče mu "Stoj!", na što Crni čovjek viče: "Miči se!", i tome trenutku kotač zapinje o kamen i Crni čovjek pada u provaliju i umire. To možemo smatrati značenjskim odmakom od romana jer u romanu Hlapić odlazi do Markove kuće i upozorava Marka i njegovu mamu na Crnog čovjeka. Hlapić u romanu nema nikakve veze sa smrću Crnog čovjeka, a ovdje mu je zapriječio put. U romanu poslije saznajemo da su "(...) jednoga dana našli mrtvoga čovjeka koji je valjda u noći pao s one otkopane stijene." (Brlić Mažuranić 2014: 134) U filmu Crni čovjek je tada već mrtav. Hlapić i ostala družina dolaze do Markove kuće, Hlapić proviri kroz prozor i kaže "Pustimo ih neka spavaju." i nastave dalje svoj put kući. U filmu ne saznajemo ni što se dogodilo s Gitinom gospodarom, dok u romanu saznajemo da se ispovjedio i spokojno umro.

Na kraju filma svi su se sretno vratili kući. Majstor i Majstorica prepoznaju u Giti svoju izgublenu kćer Maricu na isti način kao i u romanu. Hlapić je ispunio obećanje koje je dao sluškinji i odnio joj buket cvijeća. Sluškinja mu je dala pismo u kojem mu je mljekar ostavio kola i magarca. U filmu se ne pojavljuje scena gdje ga je otmjena gospođa željela školovati koju nalazimo u romanu. Film završava scenom ručka i riječima koje su iste kao i u romanu. "U nedjelju popodne sakupili su se šegrti i djeca oko njih i oni su im pripovijedali 'čudnovate zgone šegrta Hlapića'. A čizmice su stajale i onda i uvijek u malom staklenom ormariću na velikom ormaru i tko god je htio, mogao ih je vidjeti." (Brlić Mažuranić 2014: 145)

5. DRAMSKA ADAPTACIJA

Dramatizacija je adaptiranje književnoga djela u kazališni komad. Kod dramatizacije književni tekst najčešće se krati i prilagođava izvođenju u nekoliko različitih scenografija, koliko ih je moguće pripremiti za kazališnu izvedbu. Dijalozi i monolozi također se prepravljaju kako bi se njihov sadržaj skratio i prilagodio izvedbi, ali da se istovremeno ne promjeni ni tema ni poruka djela. U novije vrijeme popularnost kazališne adaptacije uvelike je zamijenila filmska adaptacija. (Lektire.hr)

Godine 1913. Ivana Brlić Mažuranić objavljuje roman *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* koji je jako dobro prihvaćen. Vinko Brešić za roman piše da je odmah dočekan s najvećim pohvalama i da joj je objavom toga romana, popularnost naglo skočila. *Šegrt Hlapić* je s vremenom postao njezino najpoznatije djelo, njezin zaštitni znak i zaštitni znak hrvatske dječje književnosti. (Brešić 2014: 7) Kako navodi Berislav Majhut, Ivana Brlić Mažuranić sama je 1930. napisala dramatizaciju *Šest konaka šegrta Hlapića*. Ivana Brlić Mažuranić u pismu ocu 16. veljače 1925. piše kako je primila narudžbu od "Udruge učiteljica" koji su je zamolili za jedan dječji komad i kako je počela svog Hlapića obrađivati za pozornicu. I tako je Ivana Brlić Mažuranić 1925. godine započela rad na dramatizaciji svojega romana za koju joj je trebalo pet godina. (Majhut 2016: 179-180)

Dalje Majhut piše da su postojale neke kombinacije prema kojima je *Šegrt Hlapić* trebao biti izveden već 1931. i to potvrđuje pismom Camille Lucerne od 2. srpnja 1931. koja piše: "Rado bih čula kako je ispala predstava Šegrta Hlapića!" (Lucerna prema Majhut 2016: 180) Prva ozbiljna ponuda, piše Majhut, stigla je 23. travnja 1932. kada je Josipa Mondecara u ime Roditeljskog vijeća ženskih srednjih škola izrazila namjeru da naprave predstavu po adaptaciji Ivane Brlić Mažuranić. Mjesec dana poslije Ivana piše odgovor u kojem kaže: "Pristajem na to da roditeljsko vijeće preuzme prvu izvedbu moje dječje igre *Šest konaka šegrta Hlapića*", ali postavlja i nekoliko uvjeta: traži 15% od bruto prihoda iz čega će biti plaćen i angažiran kompozitor glazbe, želi da ju se obavijesti kad krenu pokusi kako bi mogla priopćiti svoje želje, ako bude morala poduzeti skraćivanje predstave želi da ju obavijeste jer ne želi da se izostavi nešto što je po njezinu sudu važno. (Majhut 2016: 180) Ali nažalost, ni od te predstave nije bilo ništa. Godine 1933. je na Sušaku gotovo došlo do školske izvedbe *Šegrta Hlapića*, ali je

ravnateljica vidjevši već postavljen prvi čin i shvativši zamašnost zadatka u koji se upušta, odustala od predstave. (Majhut 2016: 180)

Drugu adaptaciju romana *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* napisao je 1934. Tito Strozzi, a u njegovu je nastanku, piše Majhut, Ivana Brlić Mažuranić značajno sudjelovala. Što neizravno, kroz Strozzijevo preuzimanje rješenja iz njezine dramtizacije, a što izravno, tražeći od Strozziya da intervenira u vlastitu dramtizaciju. (Majhut 2016: 206)

Majhut piše: "Postavljanje obaju igrokaza naspram romana ne samo da pokazuje očekivane razlike, koje nastaju zbog specifičnosti medija u kojima se otjelovljuju, već omogućuju sagledavanje cijelog niza značajnih razlika i u diskursima i u konstrukciji pripovjednih svjetova. Suprostavljanje romana igrokazima omogućuje nam da uočimo neke specifičnosti romana, koje inače ne bi mogle biti opažene. Oba igrokaza izvanredno osvjetljaju osobitosti samog romana, koje bi ostale u sjeni: prije svega tretiranje zapleta, strukturu likova kao i cijeloga pripovjednog svijeta. Neke osobitosti romana ostale bi posve skrivene da nema dodatnih razjašnjenja u dramskim tekstovima (geografsko ili vremensko smještanje radnje). Upravo sučeljavanjem romana s gotovo dvadeset godina poslije nastalim igrokazom postaje očigledna sva jedinstvena neponovljivost umjetnosti *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića*." (Majhut 2016: 206)

Majhut dalje piše kako vremenska blizina nastanka igrokaza vremenu nastanka romana kao i sudjelovanje autorice u oblikovanju svih triju pripovjeda, doduše na vrlo različite načine, pritom je od naročitoga i presudnog značenja. Ivana Brlić Mažuranić imala je primjedbe na Strozzijevu verziju i prije postavljanja na scenu i poslije premijere pa su neke od njih ugrađene u daljnje izvedbe. Majhut piše da autoričine primjedbe bacaju novo svjetlo na njezino tumačenje romana. "S druge strane, postavljanje Strozzijeve adaptacije naspram romanu mnogo govori o tridesetim godinama, a prije svega o načinu na koji je duh vremena distorzirao priču o Hlapiću, kako bi što bolje odgovarala ukusu tadašnje publike." (Majhut 2016: 206)

6. IGROKAZ ŠEST KONAKA ŠEGRTA HLAPIĆA

Šest konaka šegrta Hlapića sastoji se od predigre i šest slika. Vrijeme radnje je prije 50 godina, znači oko 1880. godine, a mjesto radnje je u maloj postolarskoj radioni majstora Mrkonje u glavnom gradu, prva, druga, treća i peta slika su na selu, u polju i u šikari uz glavnu cestu kojom putuje Hlapić, četvrta slika je na godišnjem sajmu u pokrajinskom gradu.

U *predigri* mjesto radnje je postolarska radionica majstora Mrkonje. Ovdje upoznajemo Hlapića, Majstora i Majstoricu i saznajemo da su prije mnogo godina izgubili svoje dijete na sajmu i da je odonda Majstor tvrdoga srca. Bogati kupac odbija kupiti čizmice koje su krivo skrojene za njegovo dijete i Majstor za to optužuje Hlapića iako ih je on sam krojio, a Hlapić je samo zabio po tri klinca u svaku. Hlapić odlučuje pobjeći iz kuće majstora Mrkonje i otići u svijet razgaziti čizmice. Zastor pada.

U *prvoj slici* mjesto radnje je cesta kroz šumu. Uz cestu se nalaze dvije, tri velike hrpe kamenja na kojima sjede kamenari i lupaju kamen teškim čekićima. Neki od njih imaju crne naočale da im kamen ne upadne u oko. S desne strane pozornice penje se cesta napram nekom malom mostu. Pod tim mostom vidi se cijeli luk pod kojim ima nešto slame i pod kojega poslije ulaze Hlapić i Crni čovjek. Hlapić dolazi do kamenara i ispriča im što mu se sve dogodilo na putu, kako je sreo staroga mljekara i pomogao mu raznostiti mljeko i kako je pomogao dječaku Marku pronaći guske. U dramskoj adaptaciji Hlapić preuzima zaslugu pronalaska guski, dok je u romanu glavni heroj Bundaš koji se ovdje ne pojavljuje. Nakon što se pozdravi sa kamenarima, Hlapić nastavlja dalje svoj put i primjećuje da se sprema nevrjeme i odluči potražiti zaklon ispod mosta. Ispod mosta susreće Crnog čovjeka. U romanu pri prvom susretu Hlapića i Crnog čovjeka, Bundaš je taj koji nam svojim režanjem daje do znanja da je Crni čovjek zao, dok u igrokazu toga nema i to možemo naslutiti zbog načina na koji govori, "Hlapić: Dobra večer želim gospodine! / Crni čovjek: Kakva ti je ovo dobra večer, glupane" (Brlić Mažuranić 2014: 160) i po tome što se isto kao i u romanu nije prekrizio prije spavanja. Hlapić i Crni čovjek utonu u san i prepričavaju se njihovi snovi. Hlapić sanja san u formi baleta, žabe sa crnim naočalama, magarce s čizmama, guske sa srebrnim pladnjevima na kojima su žganci, orijaškog majstora Mrkonju i Majstoricu kako grli neku djevojčicu koja joj pobježe. Spušta se sivi zastor i s njim započinje san Crnog čovjeka koji je isto u formi baleta, seoski žandari sa nakaznim glavama, kokošinci iz kojih vire zlatne kokoši, seoske djevojke

koje plešu kolo i koje vrište kada dolazi Crni čovjek koji nasred kola pada u ruke žandarskoj nakazi. Kada se snovi završe, zavjese se polako odmiču, sviće dan. Hlapić se budi iz sna i shvaća da su mu nestale čizmice i kreće u potragu za njima. Putem susreće Gitu koja je u dramskoj adaptaciji ostala bez žute košarice na koju je bila privezana zlatna sviralica, dok je u romanu ostala bez škatulje u kojoj su joj bile zlatne naušnice. Hlapić Giti popravljajući njezinu rasporenu cipelicu i odlučuje zajedno krenuti na put i pronaći Crnog čovjeka. Pada zastor.

U *drugoj slici* mjesto radnje je proćelje seljačke kuće. Pred kućom nalazi se ogradica i unutra cvijeće. Lijevo pred ogradom nalazi se dugački stol i klupe. S desne strane nalazi se proćelje suše i hambara. U pozadini je čvrsta ograda s velikim otvorenim vratima, uz otvorena vrata hambara nalaze se klupa i oruđe. Na pozornicu dolazi Marko i za njim tri seljaka i nekoliko žena. Svi nose vile i grablje. Zadnji ulazi Hlapić koji nosi dva velika zemljana vrča, a preko ramena šarene prostirke u koje se sabire sijeno. Hlapić je pomogao seljacima raznositi sijeno, dok je Gita odmah otjerana jer nije htjela raditi. Spremaju se za večeru i pričaju kako su im svima ukradene neke stvari. Dok oni pričaju, dolazi Gita sa seoskim psom Kudrovom koji vuče ukrašena kolica i izvodi predstavu. Bundaš se u dramskoj adaptaciji uopće ne spominje, kao ni papiga. Zašto je autorica odlučila sama izbaciti Bundaša kao Hlapićeva vjerna pratitelja ostaje nepoznanica, iako joj je pas trebao za ovu scenu, ona ga i dalje nije ubacila nego je ubacila seoskoga psa koji nestaje nakon odigrane scene. Odjednom se u selu pojavljuje vatra, gori Grgin krov. Hlapić pomaže u gašenju vatre i pronalazi ukradene stvari na Grginu tavanu. Hlapić obećava Grginoj majci da će pronaći Grgu, dati mu novčić koji mu šalje i odvesti ga na pravi put. Zastor pada polagano.

U *trećoj slici* mjesto radnje je križanje dviju cesta. U pozadini su ravnica, polja kukuruza i livade. Uz križanje se nalazi neko grmlje uz koje sjede pastiri oko vatre i peku kukuruze. Hlapić i Gita sprijeteljuju se s pastirima kad odjednom dolaze jureća kola iz kojih ispadaju Crni čovjek i Grga. Hlapić pomaže pokrpati uzde i ispriča Grgi što se dogodilo i daje mu majčin novčić. Hlapić i Gita odlaze sa djecom njihovoj kući gdje im Dida Niko priča kako su kod Ljeskovice orobili nekog trgovca koji je pošao na sajam. Hlapiću to u romanu priča prosjakinja Jana kojoj je popravio cipele, a Dida Niko se u romanu ne spominje. Zastor pada.

U *četvrtoj slici* pozornica prikazuje sajam u jednom većem gradu. Večer je i trgovci se spremaju na odlazak. Opisuje se mnogo šatora i pred jednim šatorom nalaze se košare i

košarači. Scena sa vrtuljkom se ovdje ne spominje, Hlapić i Gita na sajmu samo pomažu siromašnom košaraču prodati sve košare. Nakon što su odradili svoj posao, spremaju se na spavanje i odlaze spavati u neku baraku. Spominju se i redari koji stoje na svakom uglu ulice. Hlapić priča kako ga boli noga od vatre i Gita ispriča svoju priču o tome kako ima brazgotinu na palcu u obliku križića, ali da se ne sjeća kako ju je dobila. Odjednom u baraku ulaze Crni čovjek i vlasnik cirkusa. Hlapić i Gita načuju plan Crnoga čovjeka kako će opljačkati Markovu kući i Hlapić odluči pomoći Marku i kreće na put zajedno s Gitom koja više ne želi ostati u cirkusu.

U *petoj slici* nalaze se u šikari kroz koju vodi seoski put. Mjesečina je. U sredini se nalazi vrlo velik grm divljih ruža, a na njemu iz zelenila vire veliki cvjetovi. Pod grmom se nalazi panj. Desno i lijevo se nalaze male uzvisine zemlje, a pod lijevom uzvisinom veliki kamen. Iz daljine se čuje pjesma prepelica i cvrčaka. Na jedan akord glazbe podigne se šest cvjetova koje drže plesačice te izvode ples na mjesečini. U pola pjesme pridružuju im se plesačice odjevene u cvrčke. Iza pozornice čuju se neki koraci, pucketanje grana, odjednom plesačice stave prst na usta i uplašeno šapnu "psst" i razbježe se. Na pozornicu dolazi Crni čovjek koji priča kako će ići prečicom do Markove kuće, preko provalije. Odlazi i putem mu ispadne šešir. Zatim na pozornicu ulaze Hlapić i Gita. Gita se cijelim putem žali kako ne može više hodati, ali Hlapić ne odustaje. Hlapić na putu nalazi šešir Crnog čovjeka i zaključuje kako je krenuo prečicom. Gita ostaje sjediti na panju i čeka Hlapića da se vrati. Odjednom se začuje pucketanje i iz šikare izlazi majstor Mrkonja i susreće Gitu. Odjednom iz grmlja dolazi i Hlapić govoreći kako je sve palo, kako je brvno preko provalije polomljeno i da ne može preko. Majstor Mrkonja prepoznaje Hlapića i ostaje u čudu. Ispričaju što im se dogodilo na putu i odluče svi otići kući, zajedno sa Gitom.

U *šestoj slici* vraćamo se opet u radionu majstora Mrkonje. Hlapić ulazi u radionicu i iznenađuje Majstoricu. Odjednom dolaze i majstor Mrkonja i Gita. Hlapić i Gita igraju se u radionici majstora Mrkonje. Gita pruža svoju košaricu Majstoricu i ona primjećuje na njenom palcu brazgotinu u obliku križa i prepoznaje svoju Maricu. Majstor i Majstorica su sretni jer su našli svoje dijete, a Hlapić je sretan jer se sve sretno završilo. Na kraju dramske adaptacije ne saznajemo što se dogodilo sa Hlapićem i Gitom kao što saznajemo iz romana da su narasli veliki i vjenčali se.

Majhut piše da u *Šegrtu Hlapiću* ima malo *tellinga*, a mnogo *showinga*, malo komentiranja pripovjedača i prikaza unutrašnjih stanja, a mnogo ima vanjske radnje i dijaloga. To znači da je već po svojoj unutrašnjoj strukturi dječji roman *Šegrt Hlapić* kao stvoren za adaptaciju na sceni ili filmu.

Majhut kao važnu razliku između romana i adaptacije uočava da se u romanu Gitina linija uvodi relativno kasno, točnije trećega dana Hlapićeva putovanja, a u adaptaciji *Šest konaka šegrta Hlapića* Maričina sudbina navješćuje se već na samome početku, u predigri. Hlapić se s Gitom susreće u majstoričinu pripovijedanju o svojoj tužnoj sudbini majke koja je ostala bez djeteta. Majhut zaključuje da je to zato da se što prije i što čvršće uvede Gitin lik. Majhut smatra da je to uvođenje Gitine teme izvedeno s dramske točke gledišta s dvojbenom učinkovitošću, majstorica s jedne strane priča tužnu sudbinu njihove obitelji te izaziva u Hlapiću sućut za Mrkonju, a istovremeno s druge strane u susjednoj prostoriji raste svađa između Mrkonje i gospodina koji neće preuzeti čizmice, te time i Hlapićev strah od Mrkonjina bijesa. U isto vrijeme razvijaju se dva potpuno suprotna i međusobno isključujuća osjećaja u Hlapiću i gledatelju prema Mrkonji. (Majhut 2016: 181) S obzirom na to da je Gitin lik dobio na važnosti u *Šest konaka šegrta Hlapića*, izostavljene su dvije epizode s početka, koje se dovršavaju na kraju romana, čineći tako pripovjedne kopče koje imaju u romanu funkciju što čvršće sapeti razliveno romanesko tkivo, navodi Majhut: naime staroga mljekara, sluškinju te magarca i Markovu kućicu s plavom zvijezdom. Nijedna od tih epizoda s "odloženim krajem" nema u sebi Gitu kao nekoga važnog čimbenika. Ivana Brlić Mažuranić obje epizode ne postavlja na pozornicu, već ih ostavlja u Hlapićevu izvješću. Također, autorica i predviđa vrijeme trajanja predigre (8 minuta). (Majhut 2016: 181)

U *prvoj slici* Hlapić nailazi na kamenare. Majhut piše kako se u toj epizodi, iako nepotrebnoj za daljnje pripovijedanje, Hlapić pokazuje kao lako zapaljiv i borben, "pa samo što se nije potukao s jednim od kamenara". (Majhut 2016: 181) Hlapić kamenarima pobaca crne naočale uz objašnjenje da je bolje da im u oko frčne kamen nego da imaju tamni pogled na svijet. Hlapić, tvrdi Majhut, nemotivirano pripovijeda kamenarima, a oni ga nemotivirano i slušaju, kako je susreo starca mljekara i kako je pomagao Marku spasiti guske. (Majhut 2016: 181) Majhut dalje piše, nakon što mu ispod mosta Crni čovjek ukrade čizmice, iduće jutro Hlapić susreće Gitu. (Majhut 2016: 181-182) Majhut spominje i da se u prvoj slici nalaze i

dvije baletne točke koje prikazuju snove Crnog čovjeka i šegrta Hlapića. *Prva slika* traje 17 minuta. (Majhut 2016: 182)

U *drugoj slici* prizor se nastavlja ispred seljačke kuće nakon cijelog dana sakupljanja sijena. Gita ima predstavu s velikim psom Kudrovom, koji se inače ne pojavljuje u romanu. To je pas koji je vezan za selo pa će i nestati čim Hlapić i Gita napuste selo. (Majhut 2016: 182) Prije nego što Gita dobije večeru, dolaze seljaci s viješću da je u selu vatra na Grginoj kući. Hlapić na tavanu nalazi ukradene stvari. Obećava Mandi, Grginoj majci, da će naći Grgu i prenijeti mu majčinu poruku. *Druga slika* traje 20 minuta. (prema Majhut 2016: 182)

Nadalje, u *trećoj slici* koja se odvija na križanju dvije ceste gdje pastiri peku pečenjake, Hlapić se potuče s nepravедnim najstarijim dječakom koji ima 13 godina i stariji je od Hlapića. Kada pred njih padne Crni čovjek, Hlapić s njim ulazi u trgovinu gdje će se Crni čovjek odreći čizmica, a Hlapić će mu zauzvrat pokrpati ormu na konjima. Majhut upozorava da nema traga onomu ljupkom Hlapiću koji daje bez naknade, daje iz čistoga užitka poklanjanja, slijeđenja naprosto svoje dobrodušne prirode. *Treća slika* traje 20 minuta. (Majhut 2016: 182)

U rukopisu koji analizira Majhut, brojenje slika je preskočilo *četvrtu sliku* pa se stoga na *treću* nastavlja *peta slika*. Majhut piše da se u *petoj slici* nalaze na vašaru u većem gradu. Kako se radnja odvija prije 50 godina, dakle 80-ih godina devetnaestoga stoljeća, Gita kao primjer velikoga grada navodi Beč. Scena s vrtuljkom je posve izostavljena. Dalje Majhut navodi kako je izvanredno određenje majke u romanu koje daje Hlapić, u igrokazu posve banalizirano i izgubljena je sva čar Hlapićeve naivnosti. Majka je ovdje sinonim za dom i sigurnost, a ne za ljubav. Također, gubi se i sva ona Hlapićeve naivnost i dobronamjernost iz romana u sceni gdje Hlapić nagovara Gitu da se vrati gospodaru cirkusa jer on mora požuriti do Markove kuće. "Ovdje je Hlapić hladni računčija, koji je ocijenio da ga je Markova majka zadužila mnogo više od Gite." (Majhut 2016: 83) Ova slika traje 15 minuta.

Mjesto radnje *šeste slike* odvija se u šumi i kao glavnu promjenu u odnosu na roman, Majhut vidi to što Gita sama doživljava strašan susret s Mrkonjom u mrkloj šumi. Također posve je izostavljena Markova kuća. "U *Šest konaka* iako i Crni čovjek s jedne strane i Hlapić i Gita s druge strane pokušavaju stići do kućice s plavom zvijezdom nitko nikada ne stiže do nje. Crni čovjek pogine pokušavajući prijeći preko brvna, a Hlapić uopće ne mora otići do kućice s plavom zvijezdom jer je pripovijedni mehanizam tako spretno udešen da je gledatelj čvrsto

uvjeren da je upravo Crni čovjek stradao prelazeći brvno tako da nikakva opasnost više ne prijete kućici s plavom zvijezdom. Naime šumski put kroz šikaru vodi do brvna. Na šumskom putu Hlapić je našao šešir Crnoga čovjeka. Dakle Crni čovjek je prošao stazom prije njega. Brvno, koje vodi na drugu stranu provalije je nestalo. Budući da bi Hlapić susreo Crnog čovjeka koji bi se morao vraćati istim putem nazad da nije prošao provaliju jer nije našao brvno-most, iz toga slijedi da je Crni čovjek stradao pokušavajući prijeći preko brvna. Da nije stradao Crni čovjek, stradao bi možda, a možda i ne bi jer je lakši, Hlapić. Usto gledatelj zna da i Hlapić nepobitno još kad je u šumi s majstorom Mrkonjom i Gitom, zna da je kućica s plavom zvijezdom sigurna." (Majhut 2016: 183-184) Dalje Majhut uočava da je u *Šest konaka* posve izostavljena početna scena s kućicom s plavom zvijezdom (traženje gusaka), a ovim opisnim mehanizmom omogućeno je da se izostavi i drugo pojavljivanje kućice s plavom zvijezdom.

Majhut uočava da je, usprkos očitu naporu koji je uložila da bi roman *Šegrt Hlapić* učinila što neovisnijim od bilo kakva lokaliziranja na neki prepoznatljivi stvarni geografski prostor, u *Šest konaka* autorica odustala od toga principa i na dvama mjestima vrlo precizno smjestila radnju. Prvo, Dida Niko priča kako su orobili trgovca kod Ljeskovice i majstor Mrkonja priča kako se vozio na sajam i da su ga kod Ljeskovice orobila dva zlikovca. (Majhut 2016: 184) Majhut smatra da autorica nije slučajno navela Ljeskovicu. Ljeskovica je stvarni geografski lokalitet 20 km sjeverno od Slavanskog Broda. To je lokalitet na južnim obroncima Krndije oko kojega je gusta šuma i na kojem je umobolnica. Sam spomen Ljeskovice morao je izazivati strah kod djece u Slavanskom Brodu i to je autorica odlučila iskoristiti. (Majhut 2016: 184) Drugo mjesto mora biti blizu Ljeskovice. Majhut piše da je majstor Mrkonja bio dva dana zavezan za drvo i od toga je bio iscrpljen te nije mogao daleko otići. "Znači da su mjesta gdje su majstora Mrkonju zaskočili, mjesto gdje je bio vezan, mjesto gdje je susreo Hlapića i Gita, te napokon Markova kuća, sva u neposrednoj međusobnoj blizini, da su sva u blizini Ljeskovice, i da je grad u kojem je radionica majstora Mrkonje, Brod na Savi." (Majhut 2016: 184-185) *Šesta slika* traje 16 minuta.

U *sedmoj slici*, Majhut uočava da su posve izostavljene epizode sa sluškinjom i cvijećem kao i sa mljekarevim magarcem kojeg je Hlapić dobio u nasljedstvo. Majhut piše: "Hlapić je na početku igrokaza prikazan kao nepriznati junak koji se ide boriti protiv nepravde u svijetu. Na kraju igrokaza on je općepriznati junak. Oba ta određenja ne pristaju skromnu i samozatajnu Hlapiću iz romana, kojemu je neugodno kada ga hvale, jer on ne vidi tu puno svoje zasluge, već

bi to radije pripisao Božjoj Providnosti. Hlapić iz igrokaza je ohol i samoljubiv te mu itekako godi ovo sveopće priznanje." (Majhut 2016: 185) *Sedma slika* traje 10 minuta.

7. DRAMSKA ADAPTACIJA TITA STROZZIJA

Za proslavu šezdesetoga rođendana Ivane Brlić Mažuranić odlučeno je da se u Narodnom kazalištu izvede predstava *Šegrt Hlapića*. Majhut piše da je dramtizacija u sporazumu s autoricom povjerena Titu Stroziju. Već krajem 1933. ili na samom početku 1934. Strozzi je dovršio svoj zadatak. U Arhivu obitelji Brlić koji se u cijelosti mikrofilmiran nalazi u HDA u Zagrebu čuva se nekoliko verzija Strozijeva igrokaza *Čudnovate zgođe šegrt Hlapića*. Berislav Majhut, koji je analizirao dramtizacije *Hlapića*, pomno je proučio verziju koju je 29. siječnja 1934. pregledala Ivana Brlić Mažuranić, unijela izmjene i tražila da ih se redatelj svakako pridržava. Druga verzija je morala nastati na temelju izmijenjenoga teksta. Izmjene su napravljene vjerojatno na intervenciju redatelja jer su neka mjesta skraćena. S druge strane Pričalo je uvijek prisutan, iako će lik Pričala biti izbačen u konačnoj verziji. (Majhut 2016: 191)

U *Prologu* se na pozornici čuje samo glas Pričala koji se tjelesno ne vidi na sceni. Prolog je zapravo prepričavanje onoga što je u romanu predgovor *Malim štiocima* kao i prvo poglavlje romana. (Majhut 2016: 191)

Prva slika odvija se u postolarskoj radionici majstora Mrkonje. Majstorica priča kako je nestala na sajmu njihova mala Marica. Po noći Hlapić se sprema na bijeg. U trenutku kada si stavlja kapu na glavu, Hlapić samodopadno kaže: "Pogledaj Bundaš, nije li divna? Izgledam pod njom ko pravi pravcati kraljević." Takvo viđenje sebe, upozorava Majhut, posve je nespojivo s Hlapićem iz romana. To se odnosi i na scenu malo dalje u tekstu kada iznenada izranja neki osvetnički Hlapić: "Sjećaš li se, veliki moj prijatelju, kako si prošle nedjelje razderao hlače onom zločestom krojačkom šegrtu, koji me je dražio da sam žabac?" (prema Majhut 2016: 191)

Druga slika je epizoda sa starim mljekarom i sluškinjom. U *trećoj slici* Hlapić se budi u travi, a pokraj njega je Bundaš. Odmah potom do njega dolazi Marko koji je izgubio guske. Na sceni se pojavljuje kuća s plavom zvijezdom.

U *četvrtu sliku*, piše Majhut, ubačena je *Pjesma kamenara* koja je preuzeta iz *Šest konaka*. Kamenari sjede na cesti, Hlapić im kaže da ga šalju dva cara da im obavi tri posla. Hlapić i Crni

čovjek spavaju ispod mosta gdje mu Crni čovjek ukrade čizmice. Ujutro Hlapić susreće Gitu. (Majhut 2016: 192)

U petoj slici, piše Majhut, pojavljuje se epizoda s košnjom sijena kod Gazde. Još dok Gita izvodi točku u predstavi, iznenada u selu izbije vatra na Grginu krovu. Hlapić otkriva Grgino blago. Baba Manda je Grgina majka koja se uzda da će Hlapić spasiti Grgu. I ovdje Gita i Hlapić razgovaraju o tome kako je to imati majku i ni ovdje nije ponovljena ona ljupkost Hlapićeve definicije majke. (Majhut 2016: 192)

U šestoj slici, Majhut piše da pastiri na livadi kod križanja peku pečenike. Luka (11) i Hlapić se tuku, Hlapić pobijedi, ali onda se športski poljube. Crni čovjek pada pred Hlapića, Hlapić mu popravlja uzde i daje Grgi majčinu srebrnu forintu. (Majhut 2016: 192) *U sedmoj slici*, piše Majhut, nalaze se na vašaru gdje je Gita prerezala konopac bogatu košaraču i prodaje košare siromašnoga košarača. Hlapić u razgovoru s vlasnikom cirkusa govori potpuno neprimjereno, poput gradskog derana gradskim slengom: "Kaži brzo jer imamo razloge, da čim prije uhvatimo maglu odavde." Osim toga, Hlapić iz pomalo praktično nespretna dječaka, kako piše Majhut, koji se u romanu ne može dosjetiti da bi mogao zaslužiti konak kod seljaka krpajući im opanke, već mu to mora predložiti puno spretnija Gita, iznenada postaje vješt trgovac: "A ja ću zvati ljude i pobirati ulazninu. Za to ćete nam dati večeru i konačište." (Majhut 2016: 192)

U osmoj slici dozivaju ljude na vožnju na vrtuljak. Majhut piše kako su u romanu bili prisutni samo konji i labudovi, a ovdje nalazimo i aeroplan. Nakon vožnje, Hlapić priča bajki o kraljevni na zrnu graška. Gita je čula svoga sokola i Hlapić i Gita se uvlače u cirkurski šator. (Majhut 2016: 192)

U devetoj slici, piše Majhut, Hlapić i Gita prisustvuju isplati Crnog čovjeka i čuju za njegov plan da orobi Markovu majku. (Majhut 2016: 193) *U desetoj slici*, piše Majhut, Hlapić i Gita kreću na put sa košaračem. Hlapić se ovdje osjeća kao vođa družbe. (Majhut 2016: 193)

U jednaestoj slici, nakon što ih je košarač prevezo s kolima do šume, Hlapić kaže: "Hvala, što ste nam pomogli." A košarač odgovara: "Vi meni, ja vama samo tako se može lijepo živjeti na svijetu. Sretno pošli, draga djeco!" Majhut piše kako je u Strozzijevoj verzije previše trgovačkoga, moralne trampe, onoga čega je roman u potpunosti lišen. U romanu djeca čine

dobro košaraču jer mu naprosto žele pomoći, a košarač ih preveze ne zato da im vrati uslugu već bi to svakako učinio i da je tek prije vožnje vidio djecu prvi put. Dalje Majhut izdvaja motiv srebrnjaka: susret Hlapića i Gite s majstorom Mrkonjom, Gigina i Mrkonjina promjena nabolje tumače se utjecjem čudotvornoga srebrnjaka. Ono što je u romanu bio šaljivi, a naravno, nepravi motiv, jer su se Grga i Mrkonja popravili zbog vlastite savjesti upravljane Božjom Providnošću, a ne zbog djelovanja čarobnoga sredstva, naglašava Majhut, kod Strozziya je posve izgubljeno. Hlapić je ovdje vođa družbe, što u romanu nikako nije. U romanu je on dječak koji se brine i pomaže svima oko sebe. (Majhut 2016: 193)

U *dvanaestoj slici* nalaze se ispred kućice s plavom zvijezdom. Do njih dolazi košarač i javlja da je Crni čovjek poginuo i pao s otkopane stijene. Majhut piše da ono u čemu roman vidi djelovanje Božje Providnosti, kod Strozziya je tek prilika da likovi izvedu neke kvazipouke. Strozziyeva adaptacija posve je lišena bilo kakve dublje religiozne ukotvljenosti, poput one u romanu, koja je ravnala postupanjem likova i uokviravala sva zbivanja. (Majhut 2016: 194)

Trinaesta slika smještena je u postolarsku radionicu majstora Mrkonje. Majhut smatra da je Strozziyev Hlapić prikazan kao komedijaš, drski deran, trgovac, vođa družbe i posve je drukčiji od Hlapića iz romana. (Majhut 2016: 194) *Trinesta slika*, završava tako što Mrkonja zamoli Gitu da priča svoj život. Ona počinje i pada zastor. Počinje *Četrnaesta slika* u kojoj Hlapić donosi sluškinji cvijeće, ona mu predaje mljekarevo pismo, a Hlapić doznaje da je dobio u nasljedstvo magarca. U *petnaestoj slici* radnja se ponovno vraća u radionicu majstora Mrkonje. U predstavi je međutim režiser izbacio *Četrnaestu sliku* pa su se *Trinaesta* i *Petnaesta slika* koje se obje događaju u radionici majstora Mrkonje spojile u jednu. (Majhut 2016: 194)

Ivana Brlić Mažuranić 29. siječnja 1934. vratila je Strozziyev rukopis Narodnomu kazalištu uz ove riječi napisane na zadnjoj, unutarnjoj stranici korica teke: "Srdačno zahvaljujem na susretljivosti i vraćam uz daljnje bilješke (crvenom olovkom) koje molim da gospodin režiser na svaki način provede." (Brlić Mažuranić prema Majhut 2016: 194-195) Autorica je prije svega izbacila lik Pričala. Tražila je i neke druge manje promjene u tekstu. Te promjene pokazuju prijezir prema jeftinu podilaženju publici. (Majhut 2016: 196-197)

"U rukopisu, na stranici s podjelom uloga, izdvojeno, u obliku egide, stoji tekst: 'Redatelj neka se posluži pripovješću autorice, po kojoj je komad udešen i u kojoj će se naći mnogo

upotrebljivih detalja.' Tu rečenicu treba shvatiti na sljedeći način: tekst Strozzijeve adaptacije, s jedne strane, mora udobrovoljiti povrijeđenu autoricu, čiju su adaptaciju odbili kao nezadovoljavajuću, a s druge, želi se reći kako će posegnuti za dodatnim detaljima i rješenjima iz romana, a ne iz autoričine adaptacije. U izvedbi je međutim više elemenata preuzeto iz *Šest konaka* negoli iz romana." (Majhut 2016: 202)

Premijera predstava održana je, uz prisustvo Ivane Brlić Mažuranić, 17. travnja 1934. u zagrebačkom velikom kazalištu. Režirao je Alfons Verli, scenograf je bio Edo Kovačević, Mato Grković igrao je majstora Mrkonju, Ljubiša Jovanović Crnog čovjeka, a kao Hlapić i Gita nastupili su Braco Reiss i Lea Deutsch. (Majhut 2016: 201) Majhut piše da je ovaj prvi kazališni, a k tome i jubilarni Hlapić izazvao mnogo oduševljenja, predstava je ponovljena do 8. rujna 1934. još osam puta. (Majhut 2016: 201)

Prema pisanju dijela tiska predstava je izvanredno uspjela. Kritičar *Narodnih novina* je napisao: "I sama predstava započela je u jednom lijepom toplom intimnom nastrojenju. Sva mjesta rasprodana, a u svim ovacijama spontana veza i iskrenost. Nije bilo ništa od onoga oficijalnog, što se, već po stoljetnim receptima, ponavlja od jubileja do jubileja. (I. F. prema Majhut 2016: 198) Za glumce piše: "Čitava predstava odvijala se u improvizaciji priče sa živim bićima na dobro inscenuiranoj pozornici. Glavni akteri su dvoje djece (Braco Reiss – Hlapić i Lea Deutsch – Gita). I oni su se potpuno osjetili u svome ambijentu, srodili s ulogama i sredinom i tamo, u izvjesnoj mjeri, natkrilili i samu čuvstvenu autoricu. Ništa naučenoga, ništa zametnutnoga, ništa pozerskoga. Sve sam zgoļjni život u ljupkoj bajci. Kao da majka, uz toplu zimsku peć, dočarava djeci carstvo priča, nešto što nije bilo niti će da bude, a što bi tako lijepo bilo da ipak bude!" (I. F. prema Majhut 2016: 199)

Majhut zaključuje da je zanimljivo da izvjestitelji s predstave jednoglasno ističu sjajnu glumu djece glumaca. Nitko od kritičara nije uočio da su dva glavna lika utjelovili sitna sedmogodišnja djevojčica i jako velik jedanestogodišnjak, čime je vizualno prejudicirana zaštitnička i pokroviteljska uloga Hlapića. U romanu su oni oboje istih godina i istog stasa i u različitim trenucima radnje bilo jedno bilo drugo ima inicijativu. Nadalje, piše Majhut, iz novinskih prikaza uopće se ne vidi kojeg je to Hlapića glumio Braco Reiss: Hlapića iz romana ili drskoga derana iz Strozzijeve verzije. U tome smislu ostaje posve nerazumljiva opaska I. F. da su glumci u izvjesnoj mjeri natkrilili i samu čuvstvenu autoricu. (Majhut 2016: 199)

Iako se većina prikazivača složila da je predstava uspjela, bilo je i posve suprotnih mišljenja. U *Večeri* 18. svibnja izašla je oštra kritika potpisana s GAMA: "Pubeki koji su jučer bili na predstavi, nisu bili zadovoljni. Ono što je u svom romanu Ivana Brlić Mažuranić napisala tako da može dati hrane dječjoj fantaziji, na pozornici je ispalo, ne krivnjom njezinom, prilično zbrkano i za sitne dječje mozgove previše glomazno. U romanu je sve jasno, autorica je sve prikazala na način dječjoj mašti pristupačan, dramaturgija je sve situacije komplicirala i previše se je ropski dražala teksta. Djeca su tako gledala osobe čije im značenje nije bilo jasno i mame su bile jurišne pitanjima: zašto je ovo, kako je ono. Dramaturgija Tite Strozzića je dosta površna. Velikima se može servirati, djeca su mnogo kritičnija, njima nije lako ugoditi..." (GAMA prema Majhut 2016: 201)

Majhut piše da sama Ivana Brlić Mažuranić nije bila zadovoljna predstavom i da je od upravitelja kazališta tražila izmjene, a on je obećao njezine zahtjeve proslijediti Strozziću. Međutim Verli, čija je riječ bila posljednja što se tiče postavljanja na scenu nije se odazvao na te primjedbe. (Majhut 2016: 205)

8. RADIODRAMSKA ADAPTACIJA

Popularnost romana *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* nesumnjivo je utjecala i na obradu u obliku radiodrame. Autorice Diana Zalar i Tea Sesar napisale su članak *Izazov medija – Šegrt Hlapić iz CD-playera* u kojem su obradile radiodramsku adaptaciju *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića*. Radiodrame sceneografiju stvaraju u slušateljevoj glavi, te su *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* predložak za čudesna i maštovita rješenja. Radiodrama je nastala tijekom 1982., ali je tek 2004. redizajnirana za kompaktni disk. (Zalar, Sesar 2015: 465-466) Prema Ladi Martinac-Kralj, hrvatska je godišnja produkcija radio-igre za djecu oko dvadeset premijera, od kojih gotovo polovica otpada na originalne tekstove domaćih pisaca. (prema Zalar, Sesar 2015: 466) Martinac-Kralj nije navela koliko bi u toj proizvodnji u dvadeset godina bilo tekstova koji su prerade romana i priča naših književnika, ali da je znakovit njezin navod kako je "raznovrsna žanrovska paleta u zborniku predstavljenih dramoleta. Tu možete naći antibajke, poetske igrokaze, radiofonske fantazije, groteskne komedije, basnolike bajke, melodrame, simboličke dramolete s poukom te tekstove raznih drugih žanrovskih oblika." (Martinac-Kralj prema Zalar, Sesar 2015: 466)

Nikola Vončina smatra da se slušatelj u realizaciji radiodrame pojavljuje kao presudni čimbenik i sustvaratelj jer umjetnički kazane riječi stvaraju posebnu sliku u njegovu unutarnjemu oku, potičući njegovu maštu. (Vončina prema Zalar, Sesar 2015: 465) On piše: "Riječi su naime tek simboli situacije te dobivaju i ostvaraju svoj puni smisao recepcijom u prostor slušateljeva unutarnjega vida prolazeći pritom proces reimagincije." (Vončina prema Zalar, Sesar 2015: 466) S obzirom na to da tekst radiodrame svojom izvedbom postaje radiofonsko djelo, upozorava Vončina, svojstva su izvedbe da se služi isključivo auditivnim znakovnim sustavom. Estetski se učinak postignut uporabom radiofonskih sredstava u terminologiji radiodrame naziva radiofoničnost. Radiofonična djela karakterizira vjerodostojnost događaja, tj. korištenje tehničkih mogućnosti (npr. jezik, glas, glazba, tišina, buka, rezanje i miksanje zvuka, elektro-akustična manipulacija...) da bi se pružila što potpunija slika dramskih zbivanja. (Vončina prema Zalar, Sesar 2015: 466-477)

Zalar i Sesar navode i Lindu Hutcheon koja se također bavi problematikom adaptacije i koja u svojoj knjizi *A Theory of Adaptation* daje svrhovite postulate za pristup adaptaciji i njezino proučavanje. Kao prvo, pojam adaptacije vrlo je široko shvaćen, obuhvaćajući čak i

interaktivne videoigre, zabavne parkove ili igračke. Adaptacija ima dvostruku prirodu, istovremeno je i estetski cjelovito, autonomno djelo, ali i djelo u izravnoj vezi s izvornikom/izvornicima. Upravo su zato mnoga proučavanja adaptacija zasnovana na komparativnoj metodi usporedbe s originalom. Međutim, pri analizi pojedine adaptacije sličnosti ili vjernost originalu ne bi trebali biti jedini kriteriji prosudbe. (Hutcheon prema Zalar, Sesar 2015: 467)

Prema Borislavu Mrkšiću, adaptacije suvremenih književnih djela odvijaju se u dva smjera: s jedne strane u obliku jednostavnoga kraćenja proznoga ili dramskoga teksta, a s druge kao adaptacija u kojoj nastaje nova forma. Dva su procesa na djelu pri adaptaciji pojedinoga književnog djela, kondenzacija polazišnoga teksta i dekompozicija strukture izvornika. (Mrkšić prema Zalar, Sesar 2015: 467)

9. RADIOGRAMA ČUDNOVATE ZGODE ŠEGRTA HLAPIĆA

Godine 1981./1982. roman *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* adaptiran je u radiodramu. Tekst je obradila i dramaturgizirala Mejra Vindakijević, režirao Ladislav Vindakijević, stihove je napisao Ivan Kušan, a skladao Pero Gotovac. Uglazbljeni dio izveli su Zagrebački puhački trio i glazbenici članovi grupe Azarak te Dječji zbor Trešnjevački mališani. (Zalar, Sesar 2015: 466)

Zalar i Sesar kao najveću i najvidljiviju razliku između romana i dramaturgije navode nepostojanje pripovjedača u radiodrami. Odlukom dramaturginje da ulogu pripovjedača preuzmu neke druge instancije znatno se utjecalo na novu strukturu radiodrame. Budući da cijelu priču ne vodi pripovjedač, pripovijedanje se ostvaruje na različite načine: neposredno dijalogom, posredno pričom nekoga lika, uglazbljenim dijelovima i zvukovima. Zvukovi poput glasova ljudi u pozadini, buke na sajmu, glasanja životinja, zvuka ubrzanih konja i kola, hodanja itd. funkcioniraju kao zvučna kulisa te su vrlo važan element izgradnje radiofoničnosti radiodrame kao i sustvaratelji auditivne scenografije, one koja se slušanjem stvara u slušateljevu unutarnjemu oku. Transponiranjem pripovijedanja događaji su morali biti rekontekstualizirani. To se ostvarilo ili u obliku uglazbljenih dijelova ili u obliku dijaloga. (Zalar, Sesar 2015: 467)

Autorice primjećuju da su uglazbljeni stihovi umetnuti na različite načine i s različitim namjenama. "Prvi otpjevani stihovi u trenutku susreta Hlapića i Gite na sajmu, vrlo dinamiziraju dijalog jer se umeću naizmjenično s razgovorom kao da djeca malo razgovaraju, a malo pjevuše i igraju se. Time se postiže autentično dječja lakoća pripovijedanja, dojam vedrine i veselosti situacije. Stih upada u razgovor i obrnuto. Iskorištena je prilika za upoznavanje dvoje djece, ali i upoznavanje slušatelja s Hlapićevim karakteristikama. Drugu pjesmu pjevaju seljaci na sjenokoši. Ona nije u prvome planu, preko nje se čuje razgovor koji jest u prvome planu, tako da ima funkciju zvučne kulise i informacije o prostoru gdje se odvija priča. Pomiješana je sa zvukovima zrikavaca, sijena koje se razmiče vilama, oštrenjem kose i pjevom ptica. Stihovi su organski uklopljeni u složenu cjelinu koja treba dočarati mnoštvo i radnu atmosferu na livadi. Treća pjesma prva je cjelovita otpjevana pjesma koja nije ni dio zvučne kulise ni dio dijaloga, već služi razrješenju sukoba između gazde na sjenokoši i male Gite. Hlapić i djeca pjevaju Giti dok izvodi svoje cirkuske točke kako bi bilo jasnije što ona to

upravo radi. Nakon toga slijedi pljesak okupljenih na sjenokoši i gazda oprašta Giti slabo obavljen posao na livadi. Četvrta pjesma opet je u pozadini kao dio slavlja koje seljani priređuju u Hlapićevu čast jer je zaustavio požar u selu i vratio im njihove ukradene stvari. Ona zapravo usporava fabularni tijek. Hlapiću i Giti ne ide se iz prijateljskoga okruženja iako moraju dalje na put. Kao i druga pjesma napisana je u tradicijskome stilu pjevanja žetvenih i obrednih pjesama u Slavoniji. Peta pjesma služi kao vremenski i prostorni most kad Hlapić i Gita kreću dalje na putovanje, baš kao i provodni glazbeni motiv koji podsjeća na zvuk vrtnje cirkuskoga vrtuljka i koji se ponavlja u trenucima kad se premošćuje određeni vremenski period. Šesta pjesma zamjenjuje zbivanje kad majstor Mrkonja, Hlapić i Gita žure u pomoć prema kući s plavom zvijezdom. Služi za munjevito ubrzanje fabularnoga tijeka. Kad završi, glavni likovi već su 'katapultirani' u dom majstora i majstorice. Moguće je izgovoriti epilog i na kraju smo priče." (Zalar, Sesar 2015: 468) Posljednja pjesma zapravo je odjavna špica radiodrame iz koje saznajemo važne informacije. "Hlapić i Gita, zaljubljeni par! Kada su odrasli, stali pred oltar! Sa četvero djece i šegrta tri živjeli su presretni i zadovoljni svi!" (Zalar, Sesar 2015: 468)

Autorice zaključuju da su uglazbljeni stihovi upotrebljeni iz različitih razloga i u različitim dramaturškim funkcijama. Riječ je o stihovima tradicijskoga, odnosno šlagerskoga karaktera, dakle njihova umjetnička vrijednost podređena je njihovoj funkciji u priči i pjevnosti. Time, a i njihovim različitim načinima umetanja u dramaturško tkivo postignuta je koherentnost djela i opravdano pojavačivanje pjevanih djela, baš kao u poetici mjuzikla. Ipak, u mjuziklu se češće veći dio fabule izriče pjesmom negoli dijalogom, pa ne bismo mogli ovu radiodramu nazvati mjuziklom. Bliže njezinu određenju bila bi kategorizacija radiodrama s glazbenim dijelovima. Analiza glazbenih dijelova pokazuje kako je žanrovsko pitanje organski povezano s pitanjem funkcije i smještanja uglazbljenih stihova u tkivo, a o načinu uspostavljanja veza među njima odlučuje adaptor, u ovome slučaju dramaturginja, pa njezina uloga postaje od presudne važnosti. Selekcijom najvažnijih dijelova romana, promjenom njihova redoslijeda, kraćenjem i prilagodbom pripovjednih i propovijednih (i pripovijednih) dijelova dramaturginja je intervenirala u izvorni tekst te metodom kolažiranja monoloških, dijaloških i pjevanih dijelova izgradila strukturu nove fabule ove radiodrame. Dijelovi su združeni u cjelinu bez narušavanja stilske jedinstvenosti djela. (Zalar, Sesar 2015: 469)

Autorice pišu da i dijalog u radiodrami ima specifičnosti koje ga u mnogo čemu razlikuju od dijaloga u kazališnoj izvedbi ili u ovome slučaju u romanu. "Način na koji posredno, preko radija, stječemo predodžbu o prostoru temelji se na svakidašnjem iskustvu. Uhom saznajemo samo za veličinu prostora. Mnogo više, gotovo sve doznajemo o prostoru iz govora aktivnih lica ili od zvukova koje ona proizvode." (Zalar, Sesar 2015: 469) Dalje autorice pišu da je dijalog u radiodrami zapravo montaža zvukova koji izlaze iz dvaju ili više prostora i imaju vrlo složenu paletu mogućnosti kombiniranja. Dijalog u radiodrami ne može se osloniti na gestu, kao što se ne može u tolikoj mjeri osloniti na pripovijedanje, opisivanje ili druge pripovijedne postupke na koje se dijalog najčešće oslanja u književnome djelu. (Zalar, Sesar 2015: 469)

Osim dijaloga, dramaturginja i redatelj pokušali su kad god je to bilo moguće u radiodramu staviti izvorne rečenice Ivane Brlić Mažuranić. Autorice pišu kako je i pripovijedanje transponirano u dijalogizirane dijelove tako da su odabrani najvažniji, ali i najomiljeniji dijelovi iz autoričina romana bez kojih on ne bi imao već proslavljeni dignitet "stavljeni u usta" Hlapiću i drugim likovima, i to najčešće u što dramatičnijim trenucima. Kao primjer autorice navode trenutak kada Grgina majka doznaje da joj je sin kradljivac, ona ne može prihvatiti tu činjenicu unatoč dokazima. Ulazi u mnoštvo i uvjerava seljane da Grga ima dobru narav, moli ih da joj povjeruju kako je za sve kriv Crni čovjek. U knjizi, u suprotnosti s time, plače u krevetu u samoći svoje sobe dok Hlapić ne dođe da je utješi. (Zalar, Sesar 2015: 470) Dramaturginja Vindakijević za svoj dramatuški postupak je rekla: "Ne krenemo iz samog pripovjedača, nego krenemo odmah iz glavnog lika. Pripovjedač je zapravo sam Hlapić. One dijelove koje Ivana Brlić Mažuranić ispriča, on sam priča nekome drugome. Danas se na neki način pripovjedač više vraća u dramsku formu, a prije ga u dramatizacijama gotovo nije bilo, uvijek bi glavno lice preuzimalo ulogu tumača događaja. Početna premisa bila je uvijek da se 'uđe u lik' i 'iz njega' pokuša što više. (Vindakijević prema Zalar, Sesar 2015: 470)

Radiodrama *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića* traje 49 minuta i započinje šestim danom Hlapićeva putovanja, na sajmu. Gitu i Hlapića upoznajemo kroz pjesmu koju su otpjevali, pjesma lako ulazi u uši. Također, u radiodrami u pozadini čujemo i Bundaševo lajanje i Gitinu papigu koji su njihovi glavni pratitelji na putovanju i zaslužuju svoje mjesto u radiodrami. U radiodrami Hlapić i Gita govore identične rečenice iz romana. Pjesma koja se pjeva u pozadini kada Hlapić i Gita susreću seljake na sjenokoši podsjeća svojim pritom na

tradicionalnu slavonsku pjesmu i pomoću te pjesme možemo dobiti dojam odvijanja mjesta radnje. Isto tako i pjesma koja se pjeva nakon gašenja požara.

"Promjenom perspektive glavni je junak na radiju obremenjen i funkcijom pripovjedača. Kazivanje u prvome licu na radiju kompleksno je već samom činjenicom da radiofonski izraz pretpostavlja jednoga predstavnika govora te neograničen broj slušatelja. Budući da se lica ne pojavljuju, nego objavljuju, slušatelj uvijek komunicira s jednim glasom, glasom koji govori, koju mu se toga trenutka objavio jer ostale ne može vidjeti, kao što to može u predstavi." (Mrkšić prema Zalar, Sesar 2015: 470) Autorice pišu da u ovome slučaju zaokret u fokalizaciji uzrokuje to da slušatelj sve događaje recipira iz Hlapićeve perspektive. Autorice citiraju Lindu Hutcheon koja "promjenu perspektive smatra adaptacijom na planu izraza." (Hutcheon prema Zalar, Sesar 2015: 470) Prema tome, autorice zaključuju da je ova adaptacija zapravo dvostruka, da se interveniralo ne samo na formalnome planu u žanrovskoj preinaci za novi medij, već i na planu izraza intervencijom u sam tekst, tj. promjenom žarišta pripovijedanja. U ovome kontekstu pazi se na motivacije likova, povezanost zbivanja i moguće nejasnoće u pripovijedanju koje mogu nastati zbog novoga načina pripovijednja. (Zalar, Sesar 2015: 470)

Autorice dalje pišu, da shodno tome, glasovi glavnih likova u radiodrami zapravo imaju dvojnu ulogu jer: "1. preuzimaju neke od funkcija pripovjedača: pripovijednje o događajima u kojima ne sudjelujemo izravno jer ih lik prepričava (život kod majstora Mrkonje, napad razbojnika u šumi), ta funkcija dijaloga kombinira se s uglazbljenim dijelovima, komentiranje prizora i događaja (prizor s prodajom košara siromašnoga košarača predstavljaju slušatelju Gita i Hlapić u međusobnome razgovoru), opisivanje drugih likova (opis majstora Mrkonje iz Hlapićeve razgovora s Gitom); 2. predstavljaju razmišljanja i postupke likova (Hlapić govori Giti što je napisao u oproštajnim pismima majstoru i majstorici, tj. čita tekst iz romana, Hlapić govori Giti: 'Teško je s djevojčicama, Sinoć si bila tužna, a sad si gladna.', dok u romanu govori sam sebi: 'Bože moj,' mislio si je potihom Hlapić, 'to je teška stvar sa djevojčicama! Malo prije je žalosna, a sada je opet gladna!'" (Zalar, Sesar 2015: 470-471)

Pripovijedanja je puno manje u adaptaciji, ali ako se pripovijeda onda je pripovijedanje "iz lika", slušatelju se već na početku nadaje određeni obzor očekivanja. Taj obzor očekivanja neprestano se puni novim elementima, on uključuje: "a) dinamičnu izmjenu dijaloga koji

ponekad prelaze u pjevane dionice; b) zvukove koji likovima daju vjerodostojni ambijent, (zvuci vergla koji su karakteristični za cirkus i sajam, folklorni elementi kad su zbivanja u seoskome okruženju, crkvena zvona, topot konja, Hlapićevo fućkanje, glasanje životinja...); c) uzvike i govor sporednih likova koji podupiru i dijalog i ambijent (seljaci, pastiri), ti uzvici, govor i zvukovi snažni su poticaji za vizualizaciju u unutrašnjem oku recipijenta; d) pjesme." (Zalar, Sesar 2015: 471)

Zajedništvo s čitateljskom publikom u romanu je postignuto invokacijama čitatelju, izravnim i neizravnim obraćanjima, podsjećaju autorice, dok je zajedništvo sa slušateljskom publikom postignuto u radiodrami na posredan način. Odabirom dječjega zbora čiji se glasovi čuju u izvedbama pjesama sugerira se malom slušatelju/slušateljici da mnoštvo djece prati zbivanja zajedno s njime/njom. Dijete koje sluša lako se identificira s drugom djecom koja pjevaju. (Zalar, Sesar 2015: 471)

"Osim izmijenjena redoslijeda zbivanja nekoliko epizoda je posve izostavljeno: *Mali mljekar*, *Velika glava pokazuje se travi*, *Kuća sa plavom zvijezdom*, *Hlapić i kamenari*, *Na vrtuljku*, *Strava*, *Kod Markove kuće*, *Hlapićeve baština*. Nakon što je izvršen proces selekcije, rekonstrukcija teksta za radiodramu izvršena je tako što su izabrani dijelovi romana raspoređeni da ih se prikaže u navedenim radiofonskim izražajnim mogućnostima, ponekad izdvojeno, a ponekad u simultaniteta (dijalog, zvuci, pjesma ponekad se čuju odjednom). Na taj način, kao i slobodnim odabirom zbivanja i njihovih redoslijeda, tj. dekompozicijom strukture izvornika postiže se reimaginacija recipijenta, stvara se nova homogena cjelina – stvaralačka adaptacija romana u novu formu." (Zalar, Sesar 2015: 471-472) Autorice ponovno citiraju Mrkšića koji kaže: "dobra stvaralačka adaptacija ima sve oznake i punu vrijednost originalnog radio dramskog djela." (Mrkšić prema Zalar, Sesar 2015: 472)

Autorice pišu: "*Čudnovate zgode šegrta Hlapića* u dramatisaciji Mejre Vindakijević započinju u trenutku kad je Hlapić na šestome danu svojega putovanja i nalazi se s Gitom u velikome gradu na sajmu. U knjizi poglavlje *Šesti dan putovanja* Ivana Brlić Mažuranić započinje potpoglavljem *Mali postolar i prosjakinja Jana* u kojemu Hlapić krpa opanke seoskoj djeci i razgovara sa staricom koja ga upozorava na zle događaje (zlikovci su orobili čovjeka koji je pošao na sajam). Za razliku od slušatelja mali čitatelj tada već dobro poznaje Hlapića, a donekle i Gitu. Poznato mu je tko je Hlapić i u kakvu je okruženju živio, kako je i

zašto pobjegao od kuće, kako je pomogao starcu mljekaru u gradu, kako ga je pronašao pas Bundaš. Već se dogodila epizoda s Markovim guskama, susret s kamenarima i Crnim čovjekom, gubitak čizmica i susret s Gitom, rad na sjenokoši i Gitina predstava, požar u selu i razgovor s Grginom majkom, druženje s pastirima i pad kola u jarak na kojima su se vozili Grga i Crni čovjek te noćenje Hlapića i Gite kod seljaka. U knjizi zatim slijedi potpoglavlje *Na sajmu* u kojemu djeca stižu u veliki grad, a Gita nagovara Hlapića da ostanu na trgu i pogledaju sajam, čemu se Hlapić isprva htio usprotiviti. Treće potpoglavlje *Dva košarača* je trenutak u kojem Vindakijević započinje svoju radiodramu." (Zalar, Sesar 2015: 472) Zašto se baš odlučila za to poglavlje kaže: "Nije to bilo – sad sam ja sjela pa sam dramatzirala otprve, nego je bilo, idemo vidjeti ovako za prvu inačicu, pa drugu inačicu... Potom se slika koju smo stavili na početak nije suprugu i meni činila toliko dojmljiva, zaključili bismo da je bolje zbog ritma priče da bude na kraju. Uzimali smo akcije iz priče, potom odvojeno svaku od njih tretirali pa mijenjali raspored. Nastojali smo sačuvati da ostane razumljiva." (Vindakijević prema Zalar, Sesar 2015: 472)

Autorice zaključuju da je na taj način postignuta primarna rekontekstualizacija događaja, a stavljanje u novi kontekst postignuto je prije navedenim izražajnim sredstvima. Prema svemu navedenom zaključile su da je radiodrama stvaralačka adaptacija izvornika i da je riječ o slobodnoj preinaci originala utoliko ukoliko je fabulativni slijed unutar zadanoga izmijenjen u odnosu na pozicije unutar priče, ali je priča u najvažnijim detaljima ostala konzistentna i dosljedna u odnosu na elemente koje je u nju utakala Ivana Brlić Mažuranić. (Zalar. Sesar 2015: 472) "Da bi se postigla potrebna živost u zadanoj minutaži radiodrame, ona počinje od dramatičnoga događaja na sajmu, smještajući početak u ambijent na kojemu se i dogodio davni psihološki preokret majstora Mrkonje, a istodobno i razriješile dileme ključnih likova u priči. Sajam kao čvorište fabulativnih silnica romana, u radiodrami i strukturno dobiva taj legitimitet. Oko njega se kao na vrtuljku kreću jahači, tj. likovi koji nose priču, on je magnetska sila unutar koje se razrješuju mračne tajne. Dramaturginja se ipak u razrješenju tajni između Hlapića i majstora Mrkonje, priklanja rješenju Ivane Brlić Mažuranić jer njihovu katarzu udaljava od mjesta majstorove nesreće. U toj gesti vidimo razumijevanje i pijetet prema izvorniku i njegovoj spisateljici." (Zalar, Sesar 2015: 473) Vindakijević je sama rekla: "Nikad nisam imala želju napraviti od *Čudnovatih zgoda šegrta Hlapića* nešto što one izvorno nisu. Upravo sam na to, moram sad upotrijebiti taj izraz, jako alergična. Ivana Brlić Mažuranić fantastična je autorica koja se nažalost tek u posljednje vrijeme otkriva na pravi

način. Međutim, u dosadašnjim turbulentnim vremenima mnogi su si dali za pravo mijenjati njezine tekstove. Čak i njezin leksik. Dramatizirala sam njezine priče za velike i male. Kako su one odlazile lektorima, oni su često lektorirali njezin stil i izraz! Bila sam užasnuta. Mora se znati što se smije, a što se ne smije. Ivani Brlić Mažuranić ne smije se dirati ni u zarez! Autor je uvijek samo jedan i vi možete njega obrađivati s punim poštovanjem, tako da zadržite bit onoga što je htio reći. Sudjelovala sam na mnogim skupovima gdje se pokušavalo objašnjavati da djeca to ne razumiju, da je to nejasno, da im treba pojednostaviti. Pa zato smo mi tu da im pojednostavimo. Zašto djeca ne bi čula taj lijepi jezik? Naš jezik je toliko lijep, pa nećemo ga zbog bogatstva valjda kljaštriti!" (Vindakijević prema Zalar, Sesar 2015: 473)

S obzirom na to da su likovi, siže, detalji fabulativnoga tijeka, etičko-moralni i cjelokupni kontekst kojim se kreća priča vjerni izvorniku, autorice smatraju da u radiodrami nije riječ o stvaranju posve novog djela prema motivima izvornika, već je dramaturginja poštujući sve što je iz izvornika mogla unijeti u novi žanrovski kalup to i učinila. Pri tome se najviše poslužila dijalogom u kojem sudjeluje glavni lik, dajući mu dvojnu ulogu: tvorca suodnosa, ali i pripovjedača kad je to bilo neophodno zbog jasnoće motivacija i razumijevanja djela. (Zalar, Sesar 2015: 473)

Radiodramska adaptacija je od svih spomenutih adaptacija u ovome radu po meni najbolje prenijela duh i vedrinu lika šegrta Hlapića i pouku romana. Iako je radiodrama nastala sedamdesetak godina nakon romana, autori su zadržali izvornost rečenica i radnju romana Ivane Brlić Mažuranić i za razliku od igranoga filma i kazališne predstave, u najvećoj mjeri pratili predložak romana Ivane Brlić Mažuranić i nisu ubacili događaje ili likove koji se ne spominju u romanu. Radiodrama je jako dobro ukomponirana, nije monotona, ugodna je za slušanje i pjesme koje se izvode uklapaju se u radiodramu i uz njih se lakše sluša. Od objavljivanja romana do objavljivanja radiodrame na CD-u prošlo je devedeset godina, ali je radiodrama zadržala originalnost romana Ivane Brlić Mažuranić.

10. ZAKLJUČAK

Ivana Brlić Mažuranić bila je jedna od najomiljenijih i najpoznatijih hrvatskih književnica. Njezin roman *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* objavljen je 1913. i to je jedno od najznačajnijih i najpopularnijih djela u hrvatskoj književnosti. Djelo je odmah osvojilo i publiku i književnu kritiku, te ga i danas djeca, a i odrasli čitaju s velikom radošću. Roman ima zanimljivu fabulu u kojoj nalazimo uzbudljivi zaplet, mnogo humorističnih, ali i mnogo tajanstvenih i strašnih scena. U romanu su zastupljene patrijarhalne vrijednosti, Hlapić se brine o Giti koja je prikazana kao pomalo lijena razmažena djevojčica. U romanu nailazimo i na klasne razlike, u motivu ponude otmjene gospođe Hlapiću da će ga školovati. Također su na suptilan način prikazani i brojni kršćanski elementi koje je autorica odlučila ubaciti u roman. Sve je prikazano u skladu s razdobljem u kojemu autorica živi i djeluje. U romanu nalazimo i pedagoške komponente, ali u mnogo manjoj mjeri nego što bi to bila uobičajeno za vrijeme autoričina djelovanja.

Igrani film *Šegrt Hlapić* prvi je put prikazan 2013. godine. Režiser Silvije Petranović prišao je predlošku s punim poštovanjem i pratio izvorni tekst romana. Igrani film izvedbom nije dočarao ljepotu teksta romana. Pripovjedač se pojavljuje samo na početku i na kraju filma. Humor u igranome filmu nije prikazan, životinje koje su bile izrazito važne u romanesknoj radnji, u filmu nisu prikazane adekvatno. Pogotovo se to odnosi na psa Bundaša koji je statičan i uopće ne djeluje kao Hlapićev najbolji prijatelj i pratitelj na putovanju. Petranović je vrijeme radnje odlučio približiti nama i na taj način modernizirao je prijevozna sredstva u filmu pa se tako u filmu pojavljuje motor koji je nepotreban za radnju. Radnju je odlučio smjestiti između dvaju ratova u Zagreb, ali u tome nije najbolje uspio jer Zagreb u filmu izgleda bolje nego danas i uopće nemamo dojam da se radnja događa između dvaju ratova. Iako je pokušao pratiti izvorni tekst Ivane Brlić Mažuranić, ipak je odlučio promijeniti scenu smrti Crnoga čovjeka i postaviti Hlapića da prepriječi put Crnome čovjeku. Petranovićeva ekranizacija nije najbolje prenijela vedrinu, živahnost i poletnost Hlapića, te duh i snagu romana Ivane Brlić Mažuranić.

Dramsku adaptacija *Šest konaka šegrta Hlapića* napisala je Ivana Brlić Mažuranić 1930. godine. Autorica je iz igrokaza odlučila izbaciti životinje, točnije Bundaša i Gitinu papigu. Zašto se odlučila na taj potez ne znamo, ali izbacila je Hlapićeva pratitelja na putovanju i njegova najbolja prijatelja. Hlapić je u igrokazu preuzeo Bundaševe zasluge za pronalaženje Markovih gusaka. U romanu pri prvom susretu Hlapića i Crnog čovjeka, Bundaš je taj koji nam

svojim režanjem daje do znanja da je Crni čovjek zao, dok u igrokazu toga nema i to možemo naslutiti zbog načina na koji govori, "Hlapić: Dobra večer želim gospodine! / Crni čovjek: Kakva ti je ovo dobra večer, glupane" (Brlić Mažuranić 2014: 160) i po tome što se isto kao i u romanu nije prekrizio prije spavanja. Kršćanskih elemenata u igrokazu, kao i u romanu, ima puno. Ivana Brlić Mažuranić je izbacila neke važne dijelove romana i na taj način se ponovno izgubio duh i snaga romana *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*.

Dramska adaptacija *Šest konaka šegrta Hlapića* u vrijeme nastanka nije bila izvedena, ali je zato 1934. godine Tito Strozzi napisao svoju dramaturgiju u kojoj je sudjelovala i Ivana Brlić Mažuranić. Strozijeva adaptacija danas nije dostupna, ali iz pročitanoga teksta koji je napisao Berislav Majhut možemo zaključiti da se Strozzi pokušao držati predloška teksta romana. Iako mu je Ivana Brlić Mažuranić predložila da izbacila neke dijelove, njeni zahtjevi se nisu poštovali.

Radiodrama *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* koja je nastala tijekom 1981. i 1982. godine u dramaturgiji Mejre Vindakijević i režiji Ladislava Vindakijevića tek je 2004. godine redizajnirana za kompaktni disk. Iako radiodrama počinje na sajmu na koji Hlapić u romanu dolazi šesti dan svoga putovanja i Gitu upoznaje puno ranije, točnije trećega dana putovanja, u radiodrami oni se upoznaju na sajmu i tamo ispričaju sve svoje dogodovštine koje su ih zadesile na njihovu dotadašnjem putovanju. Hlapić i Gita su u radiodrami ujedno i pripovjedači toga što im se dogodilo na putovanju. Pjesme opisuju točno što se događa u drami. Dramaturginja i redatelj su se držali predloška teksta romana i koristili što je više moguće rečenice koje je Ivana Brlić Mažuranić napisala u romanu. Radiodrama je uspjela prenijeti pouku romana i po meni na najbolji način prenijela lik šegrta Hlapića, ali i ostalih likova iz romana.

Svaka adaptacija romana pokušala je približiti roman tom razdoblju u kojem je ta adaptacija rađena, ali to nije tako lagan zadatak. Pogledamo li zadnju adaptaciju, igrani film *Šegrt Hlapić* gdje je redatelj Petranović radnju smjestio između dvaju svjetskih ratova i modernizirao prijevozna sredstva kako bi približio radnju suvremenoj djeci, ustvari ih je samo zbunio. Isto tako je i sa selom. Selo prije stotinu godina je potpuna suprotnost od sela danas, a u igranom filmu je prikazano jako modernizirano, kao i seoska djeca koja su jako lijepo odjevena, a znamo da nisu tako izgledala prije stotinu godina. Ali sve su to poteškoće s kojima se susrećemo prilikom adaptacije knjige u neki medij, jer ukoliko promijenimo samo jedan dio

predložka romana i moderniziramo ga kako bismo ga lakše približili razdoblju u kojem se nalazimo danas, gubimo duh i snagu izvornoga teksta.

LITERATURA

1. *Adaptacija književnoga djela*. U: Lektire.hr
<https://www.lektire.hr/adaptacija-knjizevnog-djela/> (zadnje posjećeno: 28. kolovoza 2019.)
2. Brešić, Vinko. (2014.) "Predgovor." U: Brlić Mažuranić, Ivana. *Čudnovate zgode šegrta Hlapića; Šest konaka šegrta Hlapića*. Zagreb. Večernji list. Matica hrvatska
3. Brlić Mažuranić, Ivana. (2014.) *Čudnovate zgode šegrta Hlapića; Šest konaka šegrta Hlapića*. Zagreb. Večernji list. Matica hrvatska.
4. Čegir, Tomislav. (2015.) *Hlapić (ni)je miš*. U: filmovi.hr.
<http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=2301> (zadnje posjećeno: 29. kolovoza 2019.)
5. *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*. (2004.) Skladatelj, dirigent i glazbeni producent Pero Gotovac, redatelj Ladislav Vindakijević, tekst obradila i dramatizirala Mejra Vindakijević, stihovi Ivana Kušan. Snimljeno tijekom 1981./82. godine. Studio SLS. Croatia Records. HDS/BIEM – www.crorec.hr. CD 5577829, ISBN 978-953-7011-17-8. U: <https://www.youtube.com/watch?v=SNCKWKAofRA> (zadnje posjećeno 29. kolovoza 2019.)
6. Ćurić, M. (2013). *Šegrt Hlapić – junak promašenog nadanja*. U: Glas Istre.
<https://glasistrenovine.hr/arhiva-portala/pregled-vijesti/segrt-hlapić-junak-promaseno-g-nadanja-429384> (zadnje posjećeno: KADA?)
7. Engler, Tihomir; Mikulan Krunoslav. (2015.) "O procesima (pre)semantizacije Hlapićevega lika u novim medijima." U: Međunarodna znanstvena konferencija. "*Šegrt Hlapić*" od čudnovatog do čudesnog: Zbornik radova. Zagreb – Slavonski Brod. Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti. str. 441-463
8. Majhut, Berislav. (2016.) *U carevoj misiji ili sto godina čudnovatih nezgoda*. Zagreb. ArTresor naklada.
9. Pavičić, Jurica. (2013.) *Čudnovate zgode šegrta Hlapića – Diletantski režiran klasik dječje literature*. U: Jutarnji list.
<https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/cudnovate-zgode-segrta-hlapića-diletantski-režiran-klasik-djecje-literature/918593> (zadnje posjećeno: 29. kolovoza 2019.)
10. Peterlić, Ante. (2010.) "Dodiri i međe između filma i književnosti." U: *Zapis: bilten Hrvatskog filmskog saveza*. br. XVIII. 69.

http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=34185#.XWgl2OgzZPY
(zadnje posjećeno: 29. kolovoza 2019.)

11. Zalar, Diana; Sesar Tea. (2015.) "Izazov medija – Šegrt Hlapić iz CD-playera." U: Međunarodna znanstvena konferencija. "*Šegrt Hlapić*" od čudnovatog do čudesnog: *Zbornik radova*. Zagreb – Slavonski Brod. Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti. str. 465-474
12. Zima, Dubravka. (2001.) *Ivana Brlić Mažuranić*. Zagreb. Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

ŽIVOTOPIS

Maja Embrešić Dačnik rođena je 2. 5.1993. u Zagrebu. Osnovnu školu i srednju školu za Hotelijersko-turističkoga tehničara završila je u Zaprešiću. Godine 2013. upisuje na Hrvatskim studijima preddiplomski studij, smjer Kroatologija, gdje je 2016. stekla naziv prvostupnica kroatologije sa završnim radom *Hrvatska kazališna kritika od Antuna Gustava Matoša do Ranka Marinkovića*. Godine 2016. upisuje diplomski studij nastavničkoga smjera Kroatologije na Hrvatskim studijima. Godine 2018. upisala je i preddiplomski studij Rani i predškolski odgoj i obrazovanje u Petrinji gdje trenutno završava prvu godinu. Zaposlena je kao asistentica djetetu s teškoćama u razvoju u vrtiću Mali kaj u Brdovcu.