

Татјана З. Ристић¹

Универзитет у Београду – Филолошки факултет,
студенткиња докторских студија

ЕКФРАЗА У РОМАНУ И ТВ СЕРИЈИ МОЈА ГЕНИЈАЛНА ПРИЈАТЕЉИЦА

У овом раду анализирају се екфразе, књижевне репрезентације визуелних репрезентација, у романескној тетралогии *Моја генијална пријатељица*, списатељице која пише под псеудонимом Елена Феранте, као и екфразе у истоименој ТВ серији у продукцији Rai/НВО, чију режију потписује Саверио Костанцо. Након што су предочени досадашњи закључци о екфрази у Напуљској тетралогии, нарочито у погледу родне економије у њеном деловању (коју феминистичка читања стављају у први план), пажња је усмерена на у досадашњем критичком разматрању запостављени, иако централни мотив романа – ципеле – и њихов развој од скице до финалног (уметничког) продукта. Имајући у виду да је реч о појмовној екфрази, тј. о екфрази која нема темељ у стварном уметничком делу, посебно се испитује које су последице преноса овакве екфразе из књижевног текста у ТВ серију, када се реперезентацији која је претходно постојала само у текстуалној форми даје опипљив визуелни облик. Тиме овај рад настоји да понуди херменеутички допринос изучавању дела Елене Феранте, али и пример примене теорије екфразе и адаптације на конкретна уметничка дела.

Кључне речи: екфраза, *Моја генијална пријатељица*, трансмедијалност, адаптација

¹ Контакт подаци: tanja1326d@gmail.com

Увод

Такозвана Напуљска тетралогија² није прво дело Елене Феранте које је добило своју екранизацију. У италијанској кинематографији још је 1995. године снимљена адаптација *Мучне љубави* (1992), не много након објављивања самог романа, а слично је 2005. године направљен и филм по роману *Дани заборавља* (2002). Ови филмови сигнализирани су да је приповедање Елене Феранте погодно за аудио-визуелну адаптацију (Gambaro 2021: 210). Док је формат филма одговарао наведеним романима, за Напуљску тетралогију је због њеног обима адекватнији био медијум ТВ серије.

Критичарка Елиза Гамбаро сматра да живописност приповедања Елене Феранте подстиче транспозицију њених дела на екран (*Ibid.*). Реч коју она овом приликом употребљава, „живописност“ (енгл. *vividness*), од кључне је важности за теоријски појам који изворно настаје у старогрчкој реторици – екфразу. Ретор Теон, који први нуди појашњење појма, види екфразу као опис који свој предмет успева да „живописно“ предочи (грч. *enárgeia*), тј. изнесе пред очи реципијента (Webb 2009: 197). Овакво разумевање екфразе савременија теорија знатно је сузила. Најчешће цитирано одређење јесте оно које је дао Џејмс Хефернан: „Екфраза је вербална репрезентација визуелне репрезентације (Heffernan 1993: 3). И о модерно схваћеној екфрази можемо да говоримо у Напуљској тетралогији, а нарочито у њеном првом и другом делу. Неке критичарке то су већ и учиниле (в. нпр. Milkova 2016; Wehling-Giorgi 2018; Sarnelli 2020). Оно што је, међутим, карактеристично за читања дела Елене Феранте јесте да се она готово обавезно стављају у феминистички или гинеокритички оквир. Отуда не изненађује што све ауторке које говоре о екфрази у Напуљској тетралогији као егземпларну наводе Лилину фотографију у другом делу тетралогије, *Причи о новом презимену*.

Иако ћемо приказати на који начин су ауторке до сада тумачиле екфразу Лилине фотографије, у овом истраживању тежиште анализе померићемо на модни мотив који се налази у центру првог дела тетралогије: ципеле. *Моја генијална пријатељица* подељена је, наиме, на три врло несразмера одељка: „Пролог“ од неколико страница, „Детињство – Прича о дон Акилеу“ и „Младост – Прича о ципелама“. Последњи

² Четири романа, *Моја генијална пријатељица* (оригинал 2011. / српски превод 2018.), *Прича о новом презимену* (2012/2021, у даљем тексту Ferante 2021a), *Прича о онима који одлазе и онима који остају* (2013/2021, у даљем тексту Ferante 2021b) и *Прича о изгубљеној девојчици* (2014/2021, у даљем тексту Ferante 2021c), ауторка која пише под псеудонимом Елена Феранте, сматра једним романом, сагом коју је потребно читати као целину. Често се читавој тетралогији даје име првог романа, отуда и ТВ серија носи назив *Моја генијална пријатељица*. Ради дистинкције, када је реч о књижевном тексту, *Мојом генијалном пријатељицом* називаћемо само први део тетралогије, а Напуљском тетралогијом читаву сагу.

поднаслов означава око три четвртине романа, те су ципеле централни мотив како формално, тако и по питању симболичког значаја. Отуда делује као неправедно запостављање то што их досадашња критика само местимично помиње, првенствено у контексту Фројдове теорије фетиша, што је свакако плодотворно тле за феминистичка читања. Овом приликом, након што сумирамо досадашња виђења екфразе у тетралогiji, размотрићемо ципеле као књижевну појмовну екфразу (ону која нема темељ у стварном уметничком предмету, енгл. *notional ekphrasis*), а потом као кинематографску актуализовану екфразу (ону која има за предмет стварно уметничко дело, енгл. *actual ekphrasis*).³

Родна економија екфразе и напуљска тетралогija

Једна од последица сужавања екфразе од „живописног описа“ до вербалне репрезентације визуелне репрезентације било је и то да се створила дијалектика мушко-женско унутар њеног деловања. Наиме, када је у првој модерној дефиницији екфразе 1955. године Лео Шпицер инсистирао на изразу *objets d'art* (Spitzer 1962: 72), тј. на томе да је уметничко дело објектификовано, утицао је да многи потоњи теоретичари предмет екфразе виде као нем, замрзнут и пасиван. То је првенствено уочљиво у потоњој кључној студији о екфрази, монографији Џина Хагстрама из 1958. године.⁴ Хагстрам своје схватање екфразе оправдава етимологијом саме речи коју чита као „проговорити“, и за њега екфраза означава давање гласа иначе немом уметничком предмету (Webb 2009: 35). Мичел је у захтеву да објект екфразе буде тих и доступан посматрању видео маргинализованост каквој су подвргнути жена, дете и колонизовани субјект у односу на (белог) мушкарца (Michel 2007: 184). Из честе формуле да је жена „лепа као слика“ (односно тиха и доступна гледању) произилази, по његовом мишљењу, то да се слике третирају као носиоци женскости (184–185), те карактеристика екфрастичког жанра постаје да се „женско друго“ уметничког дела предочава као објект визуелног задовољства из мушке перспективе, често публици за коју се такође претпоставља да је мушка.⁵ Мичел је прилично радикалан у овој тврдњи: „Екфрастичка поезија као вербално дочаравање женске слике тада има призвук порнографског писања и фантазију мастурбације“ (190).

Не изненађује што критичари који говоре о екфрази у делима Елене Феранте то чине управо имајући у виду наведена Мичелова запажања.

³ У питању је чувена подела коју износи Џон Холандер у монографији *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*.

⁴ *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*.

⁵ Екфрастичко виђење жене истакла је и Стиљана Милкова када је запазила да у роману *Моја генијална пријатељица* насумични посматрач пореди Лилу са Ботичелијевом Венером, а овај закључак износи управо другим мушкарцима, игноришући у разговору жену о којој говори (Milkova 2021: 109)

Оно што је пак занимљиво у случају Напуљске тетралогije јесте што је у питању роман који је написала жена, у којем приповеда жена (Елена Греко, Лену) о другој жени (Рафаела Черуло, Лила). Приповедачица отуда, ако прихватимо мушко-женску дијалектику у деловању екфразе какву износи Мичел, бива постављена у позицију мушког субјекта. Ово су неке критичарке до сада и истакле. Најрадикалније свакако је читање Стефаније Лукаманте (Lucamante 2018), што се види и у самом наслову њеног текста,⁶ у којем она предлаже да је Еленина наративна моћ последица канибализације Лилиног талента (Milkova 2020: 94ф). Изабела Пинто (Isabella) види Еленину нарацију као (погрешан) превод и колонизацију живота и говора њене пријатељице (95ф). До сличних закључака дошле су и српске критичарке. Ирена Јовановић каже да Еленино и Лилино пријатељство представља парадигму односа субјекат–објекат, те да је Елена представница патријархалног поретка и у својој приповести успоставља се као субјекат, док је другој јунакињи „одузет глас“ (Jovanović 2017: 37–38). Јелена Лалатовић додаје да Еленин константан страх да ће Лила бити успешнија сигнализира одустајање од женске традиције и приклањање маскулинистичком принципу борбе за превласт између две индивидуе (Lalatović 2017: 45). Позивајући се на сам књижевни текст, додали бисмо да се Елена приклања маскулинистичким принципима зато што сматра да је то једини начин да успе у свету који је недвосмислено мушки: „[Н]ико није знао боље од мене шта значи давати мушко гледиште сопственим идејама како би биле прихваћене од других мушкараца“ (Ferante 2021б: 290). Отуда Јелена Лалатовић износи другачију поенту:

Но, да је Лила пуки објекат, муза једне поетске имагинације, па била она и женска, или да је Елена напросто женски еквивалент толиких мушких ликова опседнутих властитим ауторством, Напуљска тетралогija имала би далеко једноставнију приповедну структуру, а репрезентација жена била би крајње стереотипна. [...] Специфичност ривалства између Елене и Лиле не може се редукovati на типичну мизогину предрасуду да су жене женама увек конкуренткиње и супарнице.

(Lalatović 2017: 49)

Екфрза је сада већ традиционално виђена као маскулинистички поетички образац, па Елену у оквиру тог обрасца можемо разумети као ауторку која је себе свесно поставила у позицију мушког субјекта, што је имплицитно субверзивно, јер подрива изнутра екфразу као маскулинистички образац.

Она, дакле, пише текст који се ултимативно може читати као аутобиографија, али је написан у облику Лилине биографије (Ghezzeo,

⁶ “Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante”, што бисмо могли да преведемо као „укидање“ или „поништавање феминизма“.

Teardo 2019: 175). Први део тетралогije дат је у форми образовног романа. Међутим, док је Еленина прича типичан *Bildungsroman*, Лилина прича опире се очекивањима од овог жанра, постајући „обрнутообразовни“ роман, јер уместо да да облик јунакињи, он јој га укида (176ф). Лила то, заправо, чини самој себи у два наврата: на почетку тетралогije када нестаје, исекавши свој лик са свих фотографија, и у другом делу саге када мења своју фотографију са венчања. За Лилу се често користи појам „разлиставање“ (итал. *smarginatura*), што је екстремно искуство растакања сопства у виду пуцања и поништавања граница (181). Супротстављајући се „разлиставању“, Еленино писање даје облик Лилином неизрецивом нихилизму (186). Или, како то Ирена Јовановић закључује, правећи везу са формалним одликама романа: „Стварање јасно уоквиреног, структурираног наратива приповеданог у првом лицу, које искључује могућност мултиперспективности, фрагментарности или других постмодернистичких поетичких одлика, може се тумачити као Еленин покушај коначне диференцијације у односу на Лилу“ (Јовановић 2017: 36). Записавши Лилу у маскулинистички наративни образац, Елена је успела оно што ниједан од мушкараца у роману није – да задржи Лилу (у структури романа), или, како то каже на самом крају, да јој пружи „чврст облик“ (Ferrante 2021в: 478).⁷ Има, међутим, и оних критичара који овај чин виде као суштински феминин: Еленино задржавање Лиле у оквиру наликује заштитнички настројеним мајкама које покушавају да задрже дете у материци (Van de Ven 2019: 134).

Однос субјекат–објекат приповедања још је израженији у ТВ серији, јер је глас приповедачице дат из *off*-а (енгл. *voice-over*) изговорен смирено и помало монотono, што у телевизијском формату ствара утисак свезнајућег приповедача и нарушава концепт непоуздане нараторке романа. Ово за последицу, такође, има и то да се приповедање одељује у два слоја, која бисмо најбоље могли окарактерисати чувеном поделом Вејна Бута: приказивање (енгл. *showing*) и говорење (енгл. *telling*). У роману ова подела није (ни изблиза толико) осетна, те у ТВ серији приповедачица, недвосмислено одвојена од Лену као јунакиње коју тумаче друге глумице, својим говором заиста заокружује садржај своје приповести, па тако и Лилу, и не дозвољава им да се „разлистају“.

Лила и Лену, како се то неретко истиче, представљају варијацију чувеног књижевног мотива двојника, који чине контрадикторни и амбивалентни полови: добра, разумна и светла Лену, постављена је насупрот тамнокосој, демонски привлачној Лили. Кључна епистемолошка

⁷ Српски превод на овом месту није задовољавајући. У оригиналу стоји „una forma che non si *smargini*“ (Ferrante 2014: 462, наш курзив), што је директно у вези са „разлиставањем“, те није у питању „чврста форма“, већ форма која се не разлистава, односно она којој се границе не разводњавају.

дилема ових романа јесте, дакле, ко је генијална пријатељица (Lalatović 2017: 45). Обе су у извесном смислу уметнице, само што се Лену остварује као таква, а Лила уметност ствара успутно и често скривено. Њена уметност свакако нам је доступна искључиво кроз Еленину екфразу. Уметница се у том случају нужно дуплира: постоји она која је створила, на пример, ципеле, и постоји ауторка која их описује, што је једини облик у ком оне долазе до реципијента. У рецензији романа за *Атлантик*, Џудит Шулевиц истиче и мета-метафикционални заплет: ако је Лила обликовала Елену пре него што је Елена постала Лилина хроничарка, која је онда истинска ауторка? (Shulevitz 2015). Како било, Еленино екфрастично приповедање за последицу има „мањкаву ремедијацију“ у чијем се центру налази „утопијско одсуство трансценденције коју је могуће само замислити“, како то објашњава Инге ван де Вен (Van de Ven 2019: 133). Ово бисмо, природно, могли да тврдимо за сваку појмовну екфразу, те као што је чин Елениног „превођења“ Лиле у Напуљску тетралогiju илустрација италијанске пословице *tradurre è tradire* („превести је издати“), тако је и свако превођење из једног медијума у други донекле издаја, тј. само „сенковита приближност раду правог генија“ (Falkoff).

Све главне јунакиње дела Елене Феранте су уметнице које дестабилизују опресивну андроцентричну традицију кроз шивење, сликање, писање и друге видове креативног израза (Milkova 2021: 106). Већина ових техника наслеђује се од мајки и поништава патрилинеарни нагон за артистичком моћи (119). Облици Лилиног уметничког изражавања један по један, међутим, нестају, стварајући специјалну форму „екфразе изгубљеног (,)текста(,)“ (Van de Ven 2019: 132). То не морамо посматрати као случајну судбину Лилиног уметничког изражаја, већ као свестан естетски програм. У последњем тому тетралогije она каже да је немогуће испричати причу о *una cancellatura* (Ferrante 2014: 14), о једном брисању. Међутим, иако то тврди, кроз читаву тетралогiju управо се у томе успева.

Најчешће анализирана екфраза која ово илуструје јесте Лилина фотографија са венчања. Након што Лилин муж, брат и синови мафијаша Каморе одлуче да у продавици ципела изложе њену фотографију у венчаници, Лила на то пристаје једино под условом да јој се дозволи да изврши измене на слици. Финални продукт је комбинација колажа и деколажа – уклањања и додавања елемената фотографије. Ово је уједно и једини уметнички подухват у којем учествују Лила и Лену заједно, те је то једина инстанца у вези са којом можемо говорити о њиховом недвосмисленом коауторству, о томе да су заједнички *formate, sformate, riformate* (Ferrante 2012: 396) – добијале форму, губиле је и преобликовале се.

Изузетно је важно што овде говоримо о комбинацији двеју опречних техника – колажу и деколажу – јер оне нужно подразумевају истовремено

стварање и уништавање. Чак и када је реч о ципелама, Лену каже да је то био пар који је Лила направила „*шијући их и парајући* месецима, уништавајући руке“ (Ferante 2018: 331, наш курзив). Већина протагонисткиња Елене Феранте долази из митова о медитеранској женствености (Sarnelli 2020: 6), па је паралела и овде јасна: Лила, попут Пенелопе, плете и расплетава, а не смемо сметнути са ума да на старогрчком реч *text* значи и ткање, те се Пенелопино и Лирино ткање могу читати као метапоетско стварање и парање. Елена Феранте, међутим, у свом опусу никада не помиње Пенелопу на овај начин, већ се у том контексту позива на Дидонино распредање коже бика ноћу („ноћу се обављају пресудни радови“), говорећи да је њена мајка, као и Дидона „шила, рашивала“ (Ferante 2021г: 157–158). Овај речник поновиће се у случају Лиле више пута: „Морам непрекидно да стварам и рушим, да покривам и откривам, да утврђујем и кидам, да уништавам. [...] Оно што исплетеш током дана ноћу се расплете, ум увек нађе начин“ (Ferante 2021в: 175).

Измене које Лила и Лену чине фотографији истовремено представљају израз креативног и уништатељског импулса, али су и метонимијски портрет Лириног „разлиставања“, које коначно доводи до форме брисања себе (Wehling-Giorgi 2018: 11). Јунакиње, дакле, трансформишу фотографију младе, која је као таква у контексту тетралогичке знак објективирања и комодификације жена. Други том зове се *Прича о новом презимену* зато што чин промене презимена подразумева губитак идентитета. Као што је на ципеле лупљен печат „Черуло“, тако на Лилу бива лупљен печат „Карачи“. Она пак овакву фотографију претвара у комад модернистичке уметности. Екфраза је у случају неизмењене фотографије у служби механизма опресија, а кроз измењену фотографију она изокреће патријархалну парадигму изнутра (Milkova 2016: 160). Лила изврће свој лик од фетишизованог објекта до узвишене женске фигуре (Sarnelli 2020: 9), додали бисмо *кантовски* узвишене, јер се допада незадовољством које изазива у посматрачу. Себе, такође, трансформише из пасивног објекта слике у њеног активног креатора (12).

Елена о финалном уметничком продукту каже следеће:

Ја сам пак била толико заокупљена високим делом паноа, где више није било Лилине главе, да нисам могла да сагледам целину. Тамо горе, вирило је само једно живахно око, окружено ноћним плаветнилом и црвеном бојом.
(Ferante 2021а: 125)

Стиљана Милкова направила је паралелу ове екфразе са Шелијевом Медузом, онако како ју је прочитао Мичел. Милкова сматра да Лирино око које зури у посматрача постаје поглед Медузе, који након Мичеловог читања истовремено изазива и враћа екфрастички поглед, чиме ултимативно

скреће од себе мушко зурење које еротизује и објектификује (Milkova 2016: 176). Позиционирајући Медузино око као центар фотографије, Лила мења мизогину књижевну, визуелну и психоаналитичку традицију третирања Медузе као извора ужаса (Milkova 2021: 123).

Поређењем ове екфразе у роману и ТВ серији показале се несразмерна предност књижевног приказа. Елена испрва тумачи Лилину замисао као „насиљан али коначан излив свих напетости које су се у њој накупиле; или макар начин да ослободи главу и тело блокаде изазване накупљањем те енергије“ (Ferante 2021a: 118). Потом осећа да Лила „види нешто што ми остали не видимо, и да настоји да нам помогне да и ми то видимо“, па је обузима задовољство и схвата да на њу „прелази смисао који ју [Лилу] је испуњавао и који јој је излазио из прстију“ (119–120). Тада њихов заједнички рад на фотографији постају „величанствени сати игре, креативности, слободе“ (122). Интересантно је што се и у првом тому тетралогije за Лилине скице лајтмотивски понавља то да се она „игра“ када их ствара, што углавном изговарају мушкарци у пејоративном смислу. Овде је, међутим, игра у потпуности естетски акт, и никако не сме бити схваћена пејоративно, већ на начин на који је разуме Шилер у *Писмима о естетском васпитању*:

Човек са лепотом треба *само да се игра*, и *само са лепотом* треба да се игра. [...] [Ч]овек се игра само онда када је у пуном значењу речи човек, и *он је човек само онда када се игра*.

(Šiler 1967: 168)

Еленине речи су, ипак, у контрасту са виђењима осталих ликова који у фотографији препознају „страшило“ (120), „наказну слику“ (121) на којој је Лилино тело у венчаници „сурово искасапљено“ (121). Поред једног ока остала је рука која придржава браду, сјајна мрља од уста, дијагоналне траке трупа, линија прекрштених ногу и ципеле. Црним картончићима, зеленим и љубичастим круговима који су се провлачили око одређених делова тела и крвавоцрвеним линијама Лила је остварила „самопоништавање у *виду слике*“ (123). На крају од Лиле преостаје „заводљиво и ужасавајуће обличје, слика једнооке богиње која протеже своја раскошно обувена стопала ка центру сале“ (127). Два су момента симболички најзначајнија: прво, то што Лила белину венчанице замењује погребном црнином, и друго, што је она у тренутку ове „игре“ трудна, а на фотографији уништава свој стомак. Неке критичарке су овај чин виделе као још један протест против мужевљевог поседства над њеним телом (Wehling-Giorgi 2018: 10). Лила убрзо потом доживљава побачај, а у ТВ серији ове секвенце дате су без временског размака, чиме делују као да су доведене у узрочно-последичну везу.

На Прилогу 1 приказано је актуализовано решење ове појмовне екфразе. Једини „шум“ на фотографији је ван центра: Лилин лик је минимално нарушен. Нема Медузиног ужасавајућег погледа, као ни трака црнила преко венчанице. Присутан је само деколаж, првенствено у пределу стомака. Исцепане траке делују као стрела која упире у Лилин стомак, те имају пролептичку функцију каква се наслућује и у тексту. Епитети којима је овај приказ дочаран хиперболични су у контексту врло неубедљиве кинематографске метакфразе. Говорећи о Лилином модернистичком експерименту у роману, критичарке су поредиле Лилу са контекстом у ком је Дидона призвана у *Франтумаљи*: картагинска краљица је катализатор нових начина виђења и преобликовања историје (Ghezzi, Teardo 2019: 189). Али, када посматрамо само слику у серији, за Лилу би то била прејака тврдња.

Елени је деловало као да је Лила прилику за измену фотографије створила као савршен начин да означи „крај периода који је започела цртањем ципела, када је још увек била Лина Черуло, девојчица“ (Ferante 2021a: 122). Нама преостаје да се вратимо управо овом формативном периоду Лилиног стваралаштва који је у критици досада био прилично запостављен, иако је први том називан „ципелоцентричним наративом“ (Milkova 2021: 108).

Од скице до модног предмета: (мета)екфраза ципела

Већ се у делу *Моје генијалне пријатељице* у којем се говори о Еленином и Лилином детињству даје прва екфраза Лилиног стваралаштва. Учитељица Оливијеро показује остатку разреда Лилине саставе, решења тешких задатака, „чак и цртеже живих боја, који би очарали све нас у учионици када би их окачила. Крадучкајући *hoto* пастеле, цртала је врло верно принцезе са фризурама, накит, хаљине, ципеле каквих није било ни у једној књизи, па чак ни у парохиском биоскопу“ (Ferante 2018: 60). Овде је важно уочити две ствари. Прво, Лила је већ у нижим разредима цртала ципеле „каквих није било ни у једној књизи“, дакле, већ је у врло раном узрасту показала способност измишљања новог када су у питању ципеле. Друго, Лилин први цртеж ципела настаје као део портрета принцезе, што значи да су ове ципеле врло вероватно биле нацртане у контексту бајке. Касније Лила прави линију мушких делукс ципела које ће, попут зачараног предмета, променити економски статус њене породице, чинећи људе који дођу у контакт са њима богатим (Shulevitz 2015). И у бајкама ципеле неретко представљају промену у статусу, од успона Пепељуге до антропоморфне промене Мачка у чизмама (Sampson 2016: 239). Њен отац пак бајковитост, као што је то чинио и са игром, користи пејоративно. Када му син покаже ципеле, Фернандо их назива поклоном Бефане, доброћудне вештице која

у ноћи Богојављења деци поклања слаткише ако су била добра, односно угаљ ако нису. Он се руга сину говорећи да је једино Бефана могла да их начини тако савршеним и оригиналним (Ferante 2018: 177–178).

За Лилу ципела је агент промене. Обувањем ципела хероине у бајкама трансформишу се из сиромашних у богате, из ружних у лепе, из девојака у жене (Sampson 2020: 54). Последња трансформација нарочито је важна за јунакињу тетралогике, јер њено опредељење за ципеле насупрот књижевности означава одрастање и окретање (економској) реалности. Лила новим ципелама жели да измени судбину свог рејона. То се већ види у томе што су њени први цртежи пуни „живих боја“. Рејон је област без боја. Појаву ципела у излогу Лену стога описује кроз оштре контрасте:

За Божић, ципеле се појавише у излогу, излогу са звездом падалицом направљеном од вате. Поћох да их видим; био је то елегантан предмет, брижљиво обрађен; на први поглед, пружале су утисак благостања, што је било у нескладу са бедним излогом, с тужним крајоликом споља [...]. [Б]иле су то ципеле из наших великих дечјих снова који нису имали у виду стварност рејона.

(Ferante 2018: 305)

Лила жели да промени безбојну стварност у којој је одрасла⁸ и да од свог рејона створи свет у ком могу да буду виђене жене које су од главе до пете обучене у зелено, какве је виђала у богатом центру Напуља. Ципела се тако појављује као звезда падалица над рејоном, која ће свима обезбедити друштвено-економску промену. Оваквом реториком се и сама Лила служи када први пут угледа довршену ципелу: „као да се појавила нека вила и остварила јој жељу“ (304). Лену, с друге стране, Лилин рад на пару мушких ципела за пут назива пустоловином (Ferante 2018: 123): оне мушкарца који ће их носити треба да одведу из рејона, али сама њихова израда Лилу већ води на „пут“, иако се она до краја фабуле неће значајно удаљити од Напуља. У другом наврату, опет, служи се корпоралнијом реториком која делује натуралистички, иако је суштински у вези са радом на ципелама, радом на кожи, када се пита „да ли је [Лила] хтела да нас извуче из нас самих, да нам покида кожу и да нам неку нову, прикладну оној коју је она измислила“ (272).

Моћ обуће да прикрије или открије истину о човеку и његовој стварности свој најпотпунији израз, по мишљењу неких теоретичара, стиче на екрану (Ezra, Wheatley 2020: 9). Отуда не изненађује што је у овом случају, за разлику од приказа Лилине измењене фотографије, ТВ серија ефектнија у постизању контраста између света рејона и света

⁸ Лену постиже монохроматски ефекат у приказивању рејона када се и сама служи екфразом, упоредивши рејон са лоше развијеном фотографијом у новинама (Ferante 2018: 231).

ципела. Редитељ Саверијо Костанцо у првој сезони намерно се опредељује за претежно монохроматску палету боја у којој доминирају сива, плава и браон, док у другој сезони радије бира топлије и светлије тонове. Елиса Гамбаро промену палете тумачи као симболички прелаз јунакиња из детињства у рано зрело доба, у којем се свет протагонисткиња шири (Gambaro 2021: 221). У првој сезони, ипак, постоје два момента у којима боје оживљавају. Први је Еленин одлазак на Искију, који се поклапа са идејом о проширењу света протагонисткиње. Други је реновација продавнице ципела (в. Прилог 2). Сцену отвара кадар екстеријера земљаних боја који прекрива прашина, а затим се прелази у ентеријер препун разнобојних женских ципела, насталих на основу Лилиних скица. Контраст је, изражен филмским језиком, знатно упечатљивији него у роману.

Лили је опредељење да се бави ципелама у великој мери наметнуто. Родитељи јој забрањују да крене у више разреде и захтевају да почне да ради као испомоћ у обућарској радњи. Иако је њен отац врсни занатлија, он у ери масовне производње одбија да ствара оригиналне ципеле зато што верује да је у финансијском погледу то сулуд подухват. Лила пак, вероватно да би дала смисао ситуацији у којој се нашла, наводи брата Рина да, без обзира на очево неодобравање, започну кришом ноћу да праве пар својих ципела. Франко Галипи ово види као њихов покушај спасавања „уметности на рубу изумирања“ (Gallippi 2016: 114). Постоји, међутим, и друга димензија Лилине побуде/побуне: њен отац је отишао да ручно прави ципеле у жељи да се еманципује. Лилин креативни подухват такође је тежња за еманципацијом. Отуда се у критици *Моје генијалне пријатељице* ципела види као субверзија фројдосвог фетиша: она није више објект туђег задовољства, већ постаје израз Лилине креативне силе (Milkova 2020: 123), симбол еманципованог субјекта.

Пре него што се брат и сестра упусте у подухват израде ципела, Лила израђује скице:

Били су то прелепи цртежи, нацртани на хартији на коцкице, богати појединошћима, обојени врло прецизно, као да је имала прилику да разгледа такве ципеле изблиза у неком свету, паралелном с овим нашим, а затим их забележила на хартији. У ствари, она их је измислила у целости са свим појединошћима, као што је чинила у основној школи када је цртала принцезе, тако да, иако су то биле најобичније ципеле, уопште нису личиле на оне које су се могле видети у рејону, па чак ни на глумицама из фоторомана.

(Ferante 2018: 112)

Ово је други пут да се инсистира на оригиналности цртежа ципела, те да оне нису виђене ни у једном другом медијуму (књизи, филму). Потенцира се, дакле, да оне нису актуализоване екфразе постојећих

уметничких предмета иако делују као верна копија ципела из паралелног света. У том погледу можемо повезати Лилине скице са виђењем скице које Ива Драшкић Вићановић износи у својој студији о естетици недовршеног. Она, наиме, каже да је „скица резултат свесног напора ликовног уметника да ликовним средствима одреди суштину неког облика. Она по дефиницији (ако је добра, наравно) указује на само биће ствари“ (Драшкић Вићановић 2010: 94). Као таква, скица нуди својеврсну „ликовно-онтолошку пречицу“ ка суштини ствари и представља филозофско-ликовну редукцију на суштинско (95). Она је парадигма за финални уметнички продукт на начин на који је то *eidōs* у Платоновој онтологији (97). У питању је, дакле, метафизичка пречица ка супстанцијалној форми, ка *eidōs*-у (98). Паралелни свет о ком Лену говори може се управо схватити као платоновски свет идеја, те Лила подражава *eidōs* ципеле на својим скицама, а финални уметнички продукт нужно се удаљава од њега. Изведена ципела отуда је метаекфраза: она је актуализација скице, која је цртеж идеје.

Лила истиче несавршености финалног модног предмета, али га без обзира на њих љубоморно чува од руку мушкараца, означивши их као ципеле *черуло* – оне ће носити њено име и када га сама више не буде носила. Пар мушких ципела величине 43 тако постају својеврстан двојник јунакиње, па мушкарци који се надмећу за њену руку морају се надметати и за овај пар ципела. Попут мушких Пепељуга, они се труде да уђу у број 43. Ципеле отуда опет делују као магични предмет из бајке, који овога пута доводи до заљубљивања. Лену и Кармела сањају како им, када би имале ципеле какве носи глумица у магазину, Ђино и Алфонсо не би могли одолети (Ferante 2018: 96). Сада се ситуација преокреће.

Први у Лилине ципеле покушава да уђе Марчело Солара. Ово је још једна инстанца у којој филмска техника маестрално користи средства која књижевни текст просто не поседује. Костанцо неретко наротив Елене Феранте разлаже и поставља у нови оквир тако што компоује кадрове унутар кадрова (Sarnelli 2020: 22). То са ликом Марчела чини у два наврата. Први је у шпици прве сезоне (в. Прилог 3), у којој видимо Марчела из унутрашњости продавнице како посматра ципеле у излогу. Исти кадар видећемо и у петој епизоди, овога пута из Марчелове перспективе (в. Прилог 4). Испрва запажамо ципеле у излогу, а онда се фокус кадра мења и преко њих у рефлексији стакла препознајемо Марчела. Кадар са шпике отуда приказује како Марчело изгледа из перспективе ципела, Лилиног двојника, док их нетремице посматра, а кадар из пете епизоде открива Марчелове амбиције да уместо Черуло на овом пару ципела, тј. Лили стоји Солара. Костанцо субверзивно изокреће феминистичко тумачење Стиљане Милкове, која тврди да излог функционише као и рам (што ћемо убрзо видети): излог и рам материјализују мушки поглед и уједно не дозвољавају женски (Milkova 2016: 171). У форми ТВ серије није само

Марчело посматрач излога, већ су и гледаоци његови посматрачи – он, иако изван излога, бива стављен у позицију објекта посматрања у чину у ком се излогу симболично отварају очи, те и он, као и Медуза, узвраћа поглед.

Нарочито је интересантна интерполација која постоји у ТВ серији. У седмој епизоди, када Лила пристане да се уда за Стефана Карачија, у обућарску радњу улази Марчелов отац, Силвио. Он узима у руке урамљену скицу чувеног пара ципела и још једном се у одблеску на стаклу преко њих види лик Соларе (в. Прилог 5). Сцена је дубоко симболична – иако се Лила неће удати за његовог сина, Соларе су је заувек обележиле и бдеће над њом као сенка. У роману је ово наговештено када Лила пристане да јој Силвио буде кум, али решење које постоји у ТВ серији, иако неверно роману, симболички је много потентније.

Стефано, пре него што ће испросити Лилу, не само да купује овај пар ципела, већ купује и Лилине скице. Прагматична личност⁹ истиче се већ првом реченицом коју изговара пошто угледа скице: пита Елену да ли би купила такве ципеле. Ципеле су у Италији педесетих година коштале око 6 000 лира (Scarpellini 2019: 43), а Стефано их плаћа 25 000, док саме скице плаћа још 20 000 лира. Иако им цена може деловати превисоко, Стефано је спреман да дâ оволику суму новца зато што верује да је то, пре свега, добра инвестиција.

Као што смо навестили, он Лилине скице урамљује. Критика се и овог момента дотакла у феминистичком кључу: чин урамљивања Лилиних скица не позиционира Лилу као уметницу у Стефановом схватању, већ упућује на то да је он третира истоветно са робом – објектом који се стиче и конзумира. Без обзира што је Стефанов гест могао произићи из љубави према Лили, он открива место жене у Стефановом свету. Када Лила пристане да буде његова вереница, он урамљивањем скица ставља печат као доказ о свом поседништву на њу и претвара је у своју креацију (Milkova 2016: 168). Урамљене цртеже окачиће на зидове продавнице током реновирања како би упућивале на циљ којем тежи. Оне за њега не представљају естетску одличност, већ ствар која гарантује зараду. Из истог разлога побуниће се када буде видео изведбу Лилиних скица (в. Прилог 6): он одступања од скица не критикује због мање естетске вредности и удаљавања од *eidōs*-а, већ зато што мисли да такве ципеле имају мању шансу за продају. Овај кадар из ТВ серије може послужити и као метафорично упозорење за сваку адаптацију: актуализација екфразе

⁹ Сличан предузетнички дух демонстрира и Микеле Солара у другом тому тетралогije када види измене Лилине фотографије у венчаници. Пошто ципеле на њој остају једине непромењене, он сматра да су све остале измене у функцији њиховог истицања, те одлична маркетиншка одлука. Он ипак има и смисла за естетику, те каже да када Лила ради нешто, она ради то „како уметност налаже“ (Ferante 2021a: 121).

никада не може бити истоветна првобитној „слици“, нарочито онда када долази до промене медијума, јер је реч о онтолошкој различитости. То, свакако, не значи да у новом медијуму објекат екфразе неће добити нове естетске квалитете, али ће нужно у процесу трансмедијације доћи до додавања или одузимања и отуда до одступања од „оригинала“.

Пошто Лила сазна да ће јој Силвио Солара бити кум на венчању, она одбија да се уда. Стефано јој тада долази са паром ципела од којих је све почело, које су „никада ношене, држане као скупочено сведочанство њихове љубавне приче“ (Ferante 2018: 288). Још једном сувизуелна средства била речитија од речи, те је ова сцена у ТВ серији изванредно изведена (в. Прилог 7). Вереници држе ципеле тако да нас подсети на младенце којима се везује пешкир око руку за време венчања, симболишући свету везу, доживотни уговор. Галипи и у роману чита овај моменат као уговор чије би кршење имало озбиљне последице. Отуда ће он, када Стефано изда Лилу и поклони ципеле Марчелу, у овом чину видети љубавну издају којом се Лила још једном поставља у позицију Дидоне (Gallippi 2016: 109). То може бити разлог због којег се Феранте радије опредељује за паралелу са Дидоном него Пенелопом – Пенелопа је симбол верности, а Стефанов чин јој је дијаметрално супротан.

Роман и ТВ серија завршавају се истоветно: на Лилином венчању се, упркос забрани, појављује Марчело у пару мушких ципела величине 43. Ципеле у медијуму покретне слике наводе редитеље да се служе крупним кадровима. Најчешће ови кадрови почињу приказом ципела, затим се вертикалним швенком камера креће уз тело и напослетку се зауставља на лицу (Ezra, Wheatley 2020: 9). У случају приказа Марчела ситуација је обрнута: Костанцо полази од лица, а задржава се на ципелама. Приказ на доле сугерише како су се ципеле нашле у вредносно ниском положају, те да су оне важније од особе која их носи.

До овог момента ципеле су били неношене, што је симболички важно: у њих је била уписана само личност њиховог творца јер су стваралац и ствар увек преплетени (Sampson 2020: 125). Ношење је, међутим, активни процес апропријације, измене и компромиса (5). Одевни предмет се ношењем персонализује и преплиће и са сопством које га носи (9). Отуда Марчелово ношење ципела више него ишта друго што су чинили мушкарци у тетралогiji указује на поседовање Лиле и ступање у симболички брак са њом, против њене воље.

Елен Сампсон позива се на Барта и Бурдјеа када каже да су ципеле често виђене као симболи или метонимије: оне углавном упућују на нешто ван себе, те се у структуралистичким и семиотичким анализама моде ципеле разумевају као референт (49). Свако третирање ципеле као симболичког предмета дематеријализује их и претвара у објекат из маште, објекат без форме (57). Тако их можемо сагледавати, међутим,

само у књижевном тексту, где оне одиста немају чврсту форму, већ се „материјализују“ искључиво у имагинацији рецепијента, нарочито ако су израз појмовне екфразе. Како је то и сама Елена Феранте закључила, у филмској или телевизијског верзији дела све ће добити аспект прецизности и сви ће добити конкретно тело. Ово неизбежно дефинисање сваког детаља дешава се ван сценарија, док књига мора да каска за тим, али је зато филм/серија израз само једне од могућих инкарнација романа (Ferrante 2019: 88). Екранизација је, дакле, вид „разлиставања“, тј. поништавања граница. *Smarginatura* је термин који се користи у индустрији штампе и дословно значи „уклањање маргина“, те се адаптација може сматрати трансмедијалном *smarginatura*-ом (Sarnelli 2020: 17) – разбијају се маргине на страницама романа и текст се претаче у аудио-визуелну форму, али, иронично, унутар ње он не губи облик, већ поприма чвршће и дефинисаније контуре. Ако је Елена (а овде мислимо и на нараторку и на списатељицу) својим писањем Лили наметнула облик, Костанцо је то адаптацијом учинио на још опипљивији начин, трансмедијалном *smarginatura*-ом укидајући „разлиставање“ јунакиње.

Закључак

ТВ серија *Моја генијална пријатељица* показала је да екфраза заиста, као што Милкова тврди, структурише кључне моменте унутар текста и тиме постаје доминантни визуелни троп тетралогije (Milkova 2016: 159). У серији је то донекле и истакнутије зато што, за разлику од романа у којим поглавља немају називе, свака епизода носи одређено име. Пета епизода прве сезоне и сама зове се „Ципеле“, а осма, насловљена „Обећање“, указује на обећање које Стефано даје полагајући руке на ципеле, као што се то чини са светим књигама. Трећа епизода друге сезоне зове се „Брисање“, што упућује како на технику деколажа којом се Лила и Елена служе приликом измене фотографије са венчања, тако и на ефекат који посматрање измењене фотографије изазива у погледу посматрача.

Приклањајући се парадигми верности, Костанцо продужава трајање епизода како би гледаоцима омогућио уживање у суптилним кинематографским понављањима (Gambaro 2021: 213), што додатни акценат ставља и на сваку екфразу. Већина гледалаца отуда има утисак верног приказа, иако сâмо кинематографско окружење, заправо, не одговара ни једном реалном италијанском амбијенту. Оно ни не треба да буде актуализација стварности, већ актуализација књижевног текста који је само овлаш утемељен на сликама реалних амбијената. Појмовност књижевног текста се кроз кинематографску актуализацију нужно конкретизује, а анализом мотива из ТВ серије показали смо да се тиме некада долази и до успешнијег решења у односу на оно које се налази у књижевном тексту.

Упоредна анализа Напуљске тетралогije и ТВ серије *Моја генијална пријатељица* имала је за циљ да допринесе теорији адаптације, фокусирајући се на књижевно средство које је инхерентно визуелно – екфразу. Иако су текстуални и аудио-визуелни медијум онтолошки различити, екфраза служи као својеврсна метафизичка „пречица“ која омогућује трансмедијалну *smarginatura*-у.

Литература

- Draškić Vićanović 2010: Iva Draškić Vićanović, *Non finito – prilog zasnivanju estetike nedovršenog*, Beograd: Čigoja.
- Ezra, Wheatley 2020: Elizabeth Ezra, Catherine Wheatley, Introduction: foot notes, in: *Shoe Reels: The History and Philosophy of Footwear in Film*, E. Ezra, C. Wheatley (eds.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 1-17.
- Falkoff Rebecca, To Translate Is to Betray: On the Elena Ferrante Phenomenon in Italy and the US, *Public Book*, 3. 25. 2015, www.publicbooks.org/to-translate-is-to-betray-on-the-elena-ferrante-phenomenon-in-italy-and-the-us/ 2. 6. 2022.
- Gallippi (2016): Franco Gallippi, Elena Ferrante's My Brilliant Friend: In Search of Parthenope and the "Founding" of a New City, in: *The Works of Elena Ferrante*. G. Russo Bularo, S. V. Love (eds.), New York: Palgrave Macmillan, 101-127.
- Gambaro 2021: Elisa Gambaro, The TV Series *My Brilliant Friend*: Screen-shaping Ferrante's Storytelling for a Wider Audience, *MLN* vol. 136, book 1, 209-223.
- Ghezzi, Teardo 2019: Flora Ghezzi, Sara Teardo, On Lila's Traces: Bildung, Narration, and Ethics in Elena Ferrante's *L'amica geniale*, *MLN* vol. 134, book 1, 172-192.
- Jovanović 2017: Irena Jovanović, Motiv lutke u delima Elene Ferrante, *Genero* бр. 21, 19-42.
- Hagstrum 1987: Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts – The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Heffernan 1993: James A. W. Heffernan, *Museum of Words – the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Hollander 1995: John Hollander, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Lalatović 2017: Jelena Lalatović, Napuljska tetralogija pod lupom feminističke naratologije, *Genero* бр. 21, 43-59.
- Lucamante 2018: Stefania Lucamante, Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante, *Italica* vol. 95, book 1, 31-49.
- Mičel 2007: W. J. T. Mičel, Ekфраза i drugost, *Ulaznica* br. 204-205, 173-201.
- Milkova 2016: Stiliana Milkova, Elena Ferrante's Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*, in: *The Works of Elena Ferrante*. G. Russo Bularo, S. V. Love (eds.), New York: Palgrave Macmillan, 159-182.
- Milkova 2020: Stiliana Milkova, Side by Side: Female Collaboration in Ferrante's Fiction and Ferrante Studies, *gender/sexuality/italy* vol. 7, 92-102.

- Milkova 2021: Stiliana Milkova, *Elena Ferrante as World Literature*, New York; London; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic.
- Sampson 2016: Ellen Sampson, Dancing, Desire and Death: The Fairy Tale Shoe, in: *Fairy Tale Fashion*, S. Hill. et al. (eds.) New Haven: Yale University Press.
- Sampson 2020: Ellen Sampson, *Worn: Footwear, Attachment and the Affects of Wear*, New York; London; Oxford; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Visual Arts.
- Sarnelli 2020: Laura Sarnelli, Women Crossing Borders. Elena Ferrante's Smarginature Across Media, *California Italian Studies* vol. 10, book 2, 1-26.
- Scarpellini 2019: Emanuela Scarpellini, *Italian Fashion since 1945: A Cultural History*, Cham: Palgrave Macmillan.
- Shulevitz, Judith, The Hypnotic Genius of Elena Ferrante: An epic from Italy about female friendship and fate, *The Atlantic*, October 2015, www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/10/the-hypnotic-genius-of-elena-ferrante/403198/ 2. 6. 2022.
- Spitzer 1962: Leo Spitzer, The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar, in: *Essays on English and American Literature*, Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 67-97.
- Šiler 1967: Fridrih Šiler, Pisma o estetskom vaspitanju, u: *O lepom*, prev. Strahinja Kostić, Beograd: Kultura, 118-220.
- Van de Ven 2019: Inge Van de Ven, *Big Books in Times of Big Data*, Leiden: Leiden University Press.
- Webb 2009: Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate: Ashgate Publishing.
- Wehling-Giorgi 2018: Katrin Wehling-Giorgi, Rethinking Constructs of Maternity in the Novels of Elena Ferrante and Alice Sebold, *Women: A Cultural Review* vol. 30, book 1, 66-83.

Извори

- Costanzo 2018: Saverio Costanzo, *L'amica geniale*, Rai, HBO.
- Ferrante 2018: Elena Ferrante, *Moja genijalna prijateljica*, prev. Mirjana Ognjanović, Beograd: Booka.
- Ferrante 2021a: Elena Ferrante, *Priča o novom prezimenu*, prev. Jelena Brborić, Beograd: Booka.
- Ferrante 2021b: Elena Ferrante, *Priča o onima koji odlaze i onima koji ostaju*, prev. Jelena Brborić, Beograd: Booka.
- Ferrante 2021в: Elena Ferrante, *Priča o izgubljenoj devojčici*, prev. Jelena Brborić, Beograd: Booka.
- Ferrante 2021r: Elena Ferrante, *Frantumalja*, prev. Jelena Brborić, Beograd: Booka.
- Ferrante 2012: Elena Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma: Edizioni e/o.
- Ferrante 2014: Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni e/o.
- Ferrante 2019: Elena Ferrante, *Incidental Inventions*, trans. Ann Goldstein, Europa Editions.

EKPHRASIS IN THE NOVEL AND TV SERIES *MY BRILLIANT FRIEND*

S u m m a r y

This paper analyzes ekphrases, literary representations of visual representations (as famously defined by James Heffernan), in a novel tetralogy *My Brilliant Friend* written by the anonymous writer behind the pseudonym of Elena Ferrante, and the TV series of the same name in production of Rai/HBO and directed by Saverio Costanzo. The paper begins by outlining key moments in the theory of ekphrasis, especially those which have been used in the criticism of the Neapolitan Novels. In the forefront, we sum Mitchell's ideas about the gender economics of ekphrasis, which have been very popular within feminist readings of Ferrante's work. Those critics who approach the Neapolitan Novels from this perspective do so by focusing primarily on modifications that Lila and Lenu made to Lila's wedding photograph. The process of *smarginatura*, dissolving of boundaries, serves to disrupt the masculine narrative form which ekphrasis has traditionally been, by returning the object of the work of art and its gaze back to the artist. Freudian fetish thus stops being objectified but rather becomes an emblem of the emancipated female subject. This is especially true when it comes to the central problem of this paper – the representation of men's shoes that Lila made. This is a highly neglected motif in criticism of the saga's first part, *My Brilliant Friend*, even though it is its central motif. That is the reason why this paper primarily focuses on shoes and their development from sketches to the final (artistic) product. Given the fact that this is a notional ekphrasis, that is an ekphrasis which does not have a foundation in a real work of art, the consequences of transmission of such an ekphrasis are questioned in particular. In this process a representation that only existed as a textual form beforehand now obtains a palpable visual shape. By juxtaposing ekphrases in the novels and the TV series, these mediums' ontological differences and their individual strengths are also pointed out. Therefore this paper tends to offer a hermeneutic contribution to Ferrante studies, as well as an example of the use of the theory of ekphrasis and adaptation in a concrete work of art.

Key words: ekphrasis, *My Brilliant Friend*, transmediation, adaptation

Прилози



Прилог 1. Кадар из треће епизоде друге сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Брисање“.



Прилог 2. Узастопни кадрови с почетка осме епизоде прве сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Обећање“.



Прилог 3. Кадр из шпице прве сезоне *Моје генијалне пријатељице* који представља Марчела Солару.



Прилог 4. Промена фокуса у кадру из пете епизоде прве сезоне *Моје генијалне пријатељице*, „Ципеле“.



Прилог 5. Кадар из седме епизоде прве сезоне
Моје генијалне пријатељице, „Вереници“.



Прилог 6. Кадар из осме епизоде прве сезоне
Моје генијалне пријатељице, „Обећање“.



Прилог 7. Кадар из осме епизоде прве сезоне
Моје генијалне пријатељице, „Обећање“.