ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

СЕРИЈА Ц: ТЕОРИЈСКА ИСТРАЖИВАЊА
Књига 21

Међународни уређивачки одбор

др Бојан Јовић, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Норберт Бахлајтнер, Универзитет у Бечу
др Невена Даковић, Факултет драмских уметности у Београду
др Драгана Грбић, Универзитет у Келну
др Александра Манчић, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Татјана Алексић, Универзитет у Мичигену
др Наташа Ковачевић, Источни Мичиген Универзитет
др Слободанка Владив-Гловер, Монаш Универзитет у Мелбурну
др Вук Вуковић, Факултет драмских умјетности Универзитета Црне Горе у Цетињу
др Марија Грујић, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Кристијан Олах, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Владан Бајчета, Институт за књижевност и уметност у Београду

Рецензенти
проф. др Никица Гилић, Филозофски факултет Универзитета у Загребу
проф. др Александра Миловановић, Факултет драмских уметности у Београду
др Тијана Тропин, Институт за књижевност и уметност у Београду

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредници
др Марија Грујић
др Кристијан Олах

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
2025

САДРЖАЈ

УВОД 15

I
КАКО ПИСАТИ КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

Бојан Ђорђевић
ПЕКИЋ И ФИЛМ 23

Лука Ракојевић
ДУШАН ВУКОТИЋ – МИСЛИЛАЦ И МАШТАР 39

Владан Бајчета
КОНЦЕРТ ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ: СЦЕНАРИО ЗА ЧИТАЊЕ 53

Марија Шаровић
МОДЕРНА ПРИРОДА ДЕРЕКА ЏАРМАНА
Однос филмског и књижевног језика 73

II
КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ КАО СВЕДОЦИ
ЖИВОТА У ВРЕМЕНУ

Соња Веселиновић
БИОГРАФСКИ ФИЛМОВИ О ПИСЦИМА
Од смрти аутора до живота-текста 87

Лариса Костић
ПАНОРАМА СЕЋАЊА
Културни живот Београда кроз писма и филмове Вукице Ђилас 103

Мерима Омерагић
АУТОБИОГРАФСКО ПИСАЊЕ МИРЕ ФУРЛАН
У ТЕСТИМОНИЈАЛНОЈ ИНТЕРСЕКЦИЈИ СА
КИНЕМАТОГРАФСКОМ ТАЧКОМ ГЛЕДИШТА 121

Тијана Матијевић
ЗБУЊУЈУЋИ ПОГЛЕД *FLÂNEUSE:*
КРОЗ АВАНГАРДИСТИЧКЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ 139

Маријана Терзин Стојчић
ДЕЦА У РАТУ, ИНСПИРАЦИЈА ЗА ФИЛМСКИ СЦЕНАРИО
Снага ратне хуманости и одрастање деце у филмским
сценаријима Арсена Диклића 151

III
МОТИВИ И ПОЕТИКЕ НА ПУТУ КРОЗ МЕДИЈЕ И ЖАНРОВЕ

Слободанка Владив-Гловер
ЕКФРАЗА (СЛИКА РЕЧИМА) У НАРАТИВНОЈ ФИКЦИЈИ
И ФИЛМСКА СЛИКА КАО МОНТАЖА 165

Јован Букумира
ПРУСТ У *ОГЛЕДАЛУ* ТАРКОВСКОГ 173

Урош Ђурковић
ДЕЈВИД ЛИНЧ И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ
Увод у разматрање могућих веза 189

Симка Ђурић
ОТАЦ „ИСТЕРНА“ У ВРТЛОГУ АГИТПРОПА
Жанровски тропи вестерна у причи „Дете“
и новели „Оклопни воз 14-69“ Всеволода Иванова 203

Драган М. Ђорђевић
НАДМАРИОНЕТА Е. Г. КРЕГА
У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ 225

Матеја Ђедовић
НЕВОЉЕ ЈЕДНОГ КИНЕЗА НА ФИЛМУ
Филмске варијације на роман Жила Верна 239

Јана М. Алексић
ВОЖЊА У ОБА СМЕРА
Тематско-мотивске и семантичке интерференције
између Муракамијеве збирке прича
Мушкарци без жене и Хамагучијевог
филмског остварења *Повези ме* 255

Зоја Бојић
FILM AND SOME PHILOSOPHY CONCEPTS
OF THE EUROPEAN ANTIQUITY
Dramatic culmination of sequential narrative
and the visual arts of the European antiquity 271

Александра П. Тодоровић
АФАЗИЈЕ
Одсуство говора и сан о повратку у филму
Андреја Тарковског *Огледало* 285

IV
ДИСТОПИЈА И АТМОСФЕРИЧНОСТ У ОГЛЕДАЛУ
ФИЛМА И КЊИЖЕВНОСТИ

Бојан Јовић
ПОСТУПЦИ (РЕ)СЕМАНТИЗОВАЊА
У ЕКРАНИЗАЦИЈАМА РОМАНА
ФИЛИПА К. ДИКА
ДА ЛИ АНДРОИДИ САЊАЈУ
ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ? 301

Часлав Николић
АТМОСФЕРОЛОГИЈА
Твин Пикс Дејвида Линча и Марка Фроста 325

Снежана Савкић
ФОН ТРИРОВА ТОПОГРАФИЈА ХАОСА
Два облика антикреације у филмовима *Антихрист* и *Кућа коју је сатрадио Џек* 339

Жарко Миленковић
СТООКИ СТРАХ
Постапокалиптична егзистенција у роману *Пут* Кормака Макартија и његовој филмској адаптацији у режији Џона Хилкоута 357

Зорана Симић
THE DOES IN THE "ECO-TERRORIST" REVENGE
Some remarks on the novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* by Olga Tokarczuk and the film *Spoor* by Agnieszka Holland 371

Владимир Перић
У ДУПЛОЈ ЕКСПОЗИЦИЈИ
Година зеца у преклопу филмског и књижевног 387

Милена Владић Јованов
ДИСТОПИЈА РЕЛИГИЈЕ, ЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ У НАРАТИВИМА ФИЛМСКЕ ФРАНШИЗЕ *КУЋИЦА ЗА ПТИЦЕ* 397

V
ЕКРАНИЗАЦИЈА И КРИТИЧКИ ДИЈАЛОГ

Невена Даковић
ЗОНА ИНТЕРЕСА: ПРОСТОР И ВРЕМЕ, ФИЛМ И РОМАН 413

Јелена Милинковић
МАЛЕ ЖЕНЕ ГРЕТЕ ГЕРВИГ 427

Татјана Росић
БЕЛА БАКСТЕР ЊОМ САМОМ
О роману Аласдира Греја и филму Јоргоса Лантимоса *Јадна створења* 443

Дејан Дурић
ПОДРУЧЈЕ БЕЗ СИГНАЛА И „КВАЛИТЕТНА ТЕЛЕВИЗИЈА“ У ХРВАТСКОЈ 459

Тијана Копривица
FROM THE NOVEL TO THE FILM TO THE FILM WITHIN THE NOVEL
Media Realizations of Jasminka Petrović's *Leto kada sam naučila da letim* 475

Наташа Дракулић Козић
ХАДЕРСФИЛД НА СЦЕНИ И НА ЕКРАНУ 489

Марина Миливојевић Мађарев
ОДНОС РЕДИТЕЉКЕ СОФИЈЕ СОЈЕ ЈОВАНОВИЋ ПРЕМА ЖЕНСКИМ ЛИКОВИМА У КОМЕДИЈАМА (*Поп Ћира и поп Спира*, *Далеко је Аустралија*, *Рањени орао* и *Извињавамо се, много се извињавамо*...) 503

Ана Дошен
ПАТОЛОГИЈА УСАМЉЕНОСТИ
Стратегије репрезентације у роману и филму *Аудиција* 517

Александра Жежељ
WELTANSCHAUUNG IRREALIS АНДРЕА АСИМАНА И ЛУКЕ ГВАДАЊИНА
Зови ме својим именом – роман и филм 529

VI
ФИЛМСКИ ЖИВОТ КЊИЖЕВНЕ И МИТСКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Лада Стевановић
ОДИСЕЈ НА ФИЛМСКОМ ПЛАТНУ И ТЕЛЕВИЗИЈСКОМ ЕКРАНУ 547

Данијела Марот Киш, Саша Станић
ТЕМАТИКА ПОТОПА
У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ
Савремене трансформације митске приче 563

Бојана Аћамовић
ЖИВОТ И СМРТ ПЕСНИКА У ЏАРМУШОВИМ
ФИЛМОВИМА *МРТАВ ЧОВЕК*
И *САМО ЉУБАВНИЦИ ОПСТАЈУ* 579

Милица Шпадијер
СЛАТКИ ЖИВОТ ПЕТРОНИЈА АРБИТРА
КАМЕРОМ ФЕДЕРИКА ФЕЛИНИЈА 597

Марија Грујић
ИЗБОР ПЕСНИКА, ИЗБОР ЉУБАВНИКА
Мит о Еуридици у филму *Портрет даме у пламену* 613

VII
ЈЕЗИК, ЗНАЧЕЊЕ, САЗНАВАЊЕ

Марија Копривица Лелићанин
МОЋ ЈЕЗИКА У ЧИТАЊУ ФИЛМА:
ОД РАНИХ АНАЛОГИЈА ДО МУЛТИМОДАЛНОСТИ 629

Владимир М. Вукомановић Растегорац
ПРЕДСТАВЕ СМРТИ У РОМАНИМА
ЗА МЛАДЕ И ЊИХОВИМ ФИЛМСКИМ ОБРАДАМА
Упоредна анализа и методички потенцијали 645

Горан Чворовић
АНГЛИЦИЗАЦИЈА СРПСКОГ ЈЕЗИКА
У КОНТЕМПОРАЛНОЈ ФИЛМСКОЈ РАВНИ
И ЈЕЗИЧКИ ДОПРИНОС ФИЛМА КАО
ПОЈМА ШИРЕГ ЗНАЧЕЊА 661

Блаженка Лакетић Тривунчић
ОД СЕМАНТИКЕ И ЕСТЕТИКЕ ФИЛМСКЕ НАРАЦИЈЕ КА КЊИЖЕВНИМ И КУЛТУРНО-ИСТОРИЈСКИМ САДРЖАЈИМА
Проблем интерпретације и рецепције српског уметничког дела у трећој генерацији српско-француских билингвала у Паризу 669

Биљана Солеша
ПОЕТИКА ПРОСТОРА У ТЕЛЕВИЗИЈСКИМ АДАПТАЦИЈАМА ПРИПОВЕДАКА ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА 683

Јована Јосиповић
МИТ И НАРОДНА КЊИЖЕВНОСТ У СРПСКОМ ФИЛМУ 697

Слађана М. Миленковић
ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ У ОБРАЗОВНОМ ДИСКУРСУ 711

Ана Далеоре
ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛИ ЕКРАНИЗАЦИЈЕ РОМАНА НА ФИЛМУ 727

VIII
ТЕХНОЛОГИЈЕ ЕКСПЕРИМЕНТА И НОВИ СУБЈЕКТИ НАРАЦИЈЕ

Сава Дамјанов
AI – КЊИЖЕВНОСТ – ФИЛМ 747

Олег Јекнић
ФИЛМ У ДОБА ВЕШТАЧКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ
Пристрасност према класичним причама 753

Јелена Кусовац
ФИЛМ *БАЈКА* АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА
Зачарани историјски круг и у њему – маса 767

Марина Габелица
(RE)INVENTING CRIME FICTION IN DIGITAL MEDIA – THE CASE OF *HER STORY* 775

IX
НОВИ ЖИВОТ АУРЕ *ЦРНОГ ТАЛАСА*

Михајло Витезовић
ЂОШАК ТАМНОГ КАДРА
Филмови црног таласа инспирисани фантастичком књижевношћу 795

Магда Миликић
„НЕОТПОРНИ НОЋНИ ЛЕПТИРИ“
Сценарио *Фарови и деца* Миће Поповића и селинџеровски наративни модел 809

Ивана Раловић
КЊИЖЕВНОСТ НА ПУТУ ЗА ВЕЛИКИ ЕКРАН
Бења Краљ, нереализована адаптација из заоставштине редитеља Александра Саше Петровића 825

X
ЧУВАЈУ ЛИ ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ ВАТРУ ХУМАНИСТИЧКИХ ЗНАЊА?

Милица Мустур
ХУМАНИСТИКА У СЛУЖБИ ПРАВДЕ
Литерарна поетика детективске серије *Ендевор* 837

Новак Малешевић
КУРОСАВИН *ИДИОТ*
Живот након апокалипсе 857

Милена Гвозденовић
ЕКСПАНЗИЈА НОВИХ РУСКИХ ТВ СЕРИЈА ЗАСНОВАНИХ НА КЊИЖЕВНИМ КЛАСИЦИМА 871

Милош Живковић
ДА ЛИ ЈЕ МОГУЋЕ СНИМИТИ ФИЛМ О НЕМАЊИЋИМА?
Национални идентитет између слике и текста 887

Кристијан Олах
КАДРОВИ ОД РЕЧИ
О духовности филма у романима Теодора Росака *Трептај* и Пола Остера *Књига опсена* 901

РЕГИСТАР ИМЕНА 925

УВОД

Зборник који је пред вама представља нову етапу у остварењу плана његових уредника да у оквиру Института за књижевност и уметност успоставе интердисциплинарно истраживачко поље и теоријско-методолошки оквир који обједињује проучавања у области књижевности и филма и указује на њихову неоспорну теоријску и методолошку повезаност. Будући да су књижевна теорија и историја до сада чиниле основно поље институционалних и научних пројеката Института, отварање овог интердисциплинарног простора као поља научне размене, дијалога и умрежавања са студијама филма показало се као подстицајно за даље развијање студија књижевности. Ова, друга по реду, вишеструко интелектуално бременита књига из ове области окупила је готово двоструко више сарадника у односу на претходни зборник *Филм и књижевност*, објављен 2020. године у Институту за књижевност и уметност. Својим обимом и тематском разуђеношћу она сведочи о израженом интересовању за ову врсту научног истраживања и размене резултата, као и о интензивнијем повезивању научника на индивидуалном и институционалном нивоу.

Овај зборник део је великог, динамично осмишљеног пројекта усмереног на покретање нових, хибридних научних тема и методологија које обједињују проучавања писане речи у односу на филмске и сценичне уметности, односно на форме које садрже основне постулате филмског начина посматрања и артикулисања света око нас и у нама. Оваква делатност обухвата читав низ активности, укључујући научне скупове, округле столове, промоције, интервјуе са уметницима, тематске зборнике о мултимедијалним стваралоцима, као и сарадњу са Југословенском кинотеком, филмским фестивалима и другим релевантним институцијама.

Проучавања филма и књижевности започета су још 2018. године, када је Институт за књижевност и уметност, у сарадњи са Факултетом драмских уметности у Београду, организовао паралелне научне скупове: један посвећен уметности Живојина Павловића, праћен изложбом његових дела, и дру-

ги, који је окупио значајан број истраживача заинтересованих за разноврсне аспекте узајамних веза филма и књижевности. Од тада је објављен зборник *Филм и књижевност* (2020), под уредништвом др Марије Грујић и др Кристијана Олаха, а одржан је још један научни скуп под називом „Филм и књижевност 2.0: Књижевно и филмско – у прошлости, садашњости и будућности културе“ (2023). Све ове активности допринеле су да се бројна истраживања, дискусије и анализе саберу у још једну обимну збирку текстова, која ће, надамо се, привући пажњу научне јавности и познавалаца књижевности и филма.

Зборник о коме је овде, напослетку, реч, под еклектичким називом *Филм и књижевност 2.0*, представља наставак сумирања претходних искустава, знања, сарадничких пракси и интелектуалних размена које су се изнедриле у оквиру овог широког, динамичног и, може се рећи, ренесансно конципираног поља деловања. Велико интересовање за писање о темама узајамних веза филма и књижевности показали су бројни сарадници Института за књижевност и уметност, као и колеге са Факултета драмских уметности у Београду, Филолошког факултета у Београду, Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу, Академије уметности у Новом Саду, Института за филозофију и друштвену теорију у Београду, Етнографског института у Београду, Института за српску културу у Лепосавићу, као и из других високообразовних и истраживачких институција у земљи. Поред тога, својим радовима и критичким дискусијама, у обликовању овог зборника учествовали су и научници са бројних иностраних институција, међу којима су Универзитет Монаш у Мелбурну, Универзитет у Бечу, Универзитет Сорбона у Паризу, Универзитети у Ријеци, Загребу и Сарајеву, Универзитет Доња Горица, SAE Институт у Милану, Универзитет JISU у Чангчуну (Кина), као и друге сродне академске средине.

Принцип пријављивања тема и тематских целина радова за овај зборник почивао је на поштовању идејне, теоријске и методолошке иновативности аутора. Нове идеје, предлози и материјали за анализу били су добродошли на свим нивоима. Уредници зборника нису утицали на тематско, теоријско и методолошко усмеравање садржине било ког рада ка одређеној врсти студија, мотива или интелектуалних оријентација. Уместо тога, испоштован је принцип иновативног приступа и предлагања нових углова гледања на филм и књижевност – свега онога што су научници у својим истраживачким искуствима уочили као тематске целине, проблеме, питања, хипотезе и др. Због тога су у овом зборнику радови груписани у десет поглавља неједнаке дужине, којима смо покушали да дочарамо богатство и разуђеност научних приступа који се рађају при оваквој врсти

студија. Тако ће се у зборнику наћи радови који у центар истраживања стављају проучавања живота и рада истакнутих књижевника и стваралаца који су свој допринос дали и на филмском пољу. Овај зборник настоји да тематски и методолошки уравнотежено обухвати домаће, као и регионалне и међународне проблемске оквире. Као што се дотиче тема односа великих писаца домаћег контекста попут Борислава Пекића и Владана Деснице према филму, и филмских великана као што су Ђорђе Кадијевић, Соја Јовановић и Александар Сокуров, тако проналази и место за промишљања могућности анализе дела Пола Остера, Теодора Росака, Рјуа Муракамија, Олге Токарчук и Мартина Ејмиса.

Примера ради, у једном од централних поглавља зборника уводе се теме дистопије и атмосферичности, као поетичких квалитета којима се већ деценијама у филму и књижевности објашњава свет у коме живимо. У тај фокус постављају се разноврсна књижевна и филмска дела која, с једне стране, осветљавају ове поетичке и филозофске проблеме, а с друге, чине их разумљивим за најширу публику. Овде се осврћемо на примере попут романа Филипа К. Дика и филма *Истребљивач*, као и дела легендарних филмских аутора као што су Дејвид Линч, Ларс фон Трир и Агњешка Холанд.

Посебну вредност овим радовима даје изналажење комплексних и оригиналних аналитичких приступа, какви се у досадашњим теоријским делима не могу наћи као готови модели. Један део радова бави се могућностима преношења класичних књижевних дела на екран (или филмско платно), укључујући дела руских класика, народну епску баштину и књижевна остварења 19. века. Други део фокусира се на савремене уметничке експерименте, истражујући друштвене и културне проблеме кроз интеракцију књижевности и филма, са примерима као што су романи и филмови *Зона интереса*, *Једна створења*, *Мале жене*, *Аудиција*, екранизација драме *Хадерсфилд* и роман за омладину *Лето када сам научила да летим*. Поред тога, поглавља анализирају природу егзистенције уметника и уметности у различитим медијима, посматрајући аналогије, блискости, разлике и различите интерпретације јединствених мотива који путују кроз филм и књижевност. Овим су обухваћена дела култних аутора као што су Дејвид Линч, Џим Џармуш, Федерико Фелини и Андреј Тарковски, као и Марсел Пруст, Харуки Мураками, Кормак Макарти, Жил Верн и Всеволод Иванов.

Вреди поменути да овај зборник, поред преиспитивања значења која произилазе из односа дела и његове екранизације, открива и нове перспективе проучавања односа филма и књижевности. Такви приступи постављају темеље за конкретнија истраживачка поља у оквиру ове теме.

На пример, анализира се начин на који се књижевност приказује у филму као медију, као и обрнуто, односно разматрају се феномени филма и књижевности као теме које се могу представити у медију оног другог. Зборник такође обухвата расправе које нуде нове и оригиналне углове културне анализе. Један од примера је аутобиографско писање чувене југословенске глумице Мире Фурлан, док други испитују квалитете „филмичности“ у репрезентацији хуманистичких и етичких вредности, као што показују ТВ серије *Ендевор* и *Подручје без сигнала*.

У овом зборнику равноправно своје место налазе анализа односа културног наслеђа, историје и митологије према њиховој контекстуализацији у филму и књижевности, као и испитивање утицаја најновијих технологија, попут вештачке интелигенције и других дигиталних алата, на феномене нарације. Било да произилази из митске структуре или је преточена у савремену филмску и књижевну продукцију, нарација има јединствен стваралачки и филозофски однос према свету. У зборнику се такође анализирају неки од најстаријих митско-наративних образаца, као што су приче о Одисеју, библијски потоп и мит о Еуридици и Орфеју. Поред тога, разматрају се филмске интерпретације књижевних предложака везаних за традицију, попут Фелинијеве адаптације *Сатирикона* Петронија Арбитра, као и могућности екранизације српског средњевековља и народне књижевности.

Један од важних сегмената овог зборника јесте указивање на нова поља применљивости везе филма и књижевности као истраживачког оруђа и платформе за анализу културних достигнућа, која су до сада разматрана углавном традиционалним методама. Пример таквог приступа су текстови који на нов начин читају дела аутора *црногӣ таласа*, која и данас интригирају проучаваоце књижевности и филма. Посебна тема обухвата и доживљај филмске уметности као вида дочаравања живота уметника, као и посматрање света, времена и других феномена кроз вишеструко освешћено уметничко око. Такви приступи укључују, на пример, ауторске документаристичке радове на основу књижевног предлошка Вукице Ђилас или репрезентацију теме ауторства на филму у радовима редитеља Теренса Дејвиса. Зборник такође разматра нове образовне методологије које унапређују разумевање и филма и књижевности, а које се примењују у различитим дискусијама о друштвено-образовним процесима. Како неки радови показују, спрега филма и књижевности присутна је у школском образовању у земљи и иностранству, приближавајући књижевна и културна остварења ученицима. На крају, последњи одељак зборника поставља питање које је данас кључно за нетрадиционално посматрање

хибридних дисциплина: да ли проучавање филма и књижевности у међусобном преплету, као два стваралачка поља која се међусобно инспиришу и тумаче, може допринети очувању интересовања генерација које долазе за хуманистичке, етичке и културне вредности?

Зборник *Филм и књижевност 2.0* баштини нове принципе приступа проучавању дела, опуса, културних покрета, феномена и естетичких проблема. Аутори су охрабрени да развијају интердисциплинарне научне приступе и аргументацију којом поткрепљују своје налазе и закључке. У овом уводу нисмо обухватили све теме и наслове радова, али се надамо да ће читаоци бити инспирисани да открију нове ауторе и тематске изазове. Публикација је резултат интензивне сарадње Одељења за теорију књижевности и уметности и Одељења за историју српске књижевне критике и метакритике, уз подршку колега из свих одељења Института за књижевност и уметност. Нарочито се захваљујемо др Бојану Јовићу на интензивној континуираној подршци и сарадњи и др Јовану Букумири, др Наташи Дракулић Козић, др Јовани Јосиповић, др Лариси Костић, др Снежани Савкић и мср Милици Миланков на организационој и техничкој помоћи.

Зборник је, треба на крају нагласити, усмерен ка подстицању научних иновација, са циљем да оствари истакнути национални и међународни значај, јер формира платформу за хибридно проучавање веза филма и књижевности, из које ће се временом развити ужи и специјализовани правци анализа. Подржавајући креативне и смеле приступе у изграђивању нових концепата, метода и истраживачких оруђа, настојали смо да отворимо простор за истраживања чији ће резултати, уверени смо, утицати и на будуће генерације проучавалаца.

Марија Грујић
Кристијан Олах

I

КАКО ПИСАТИ КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

821.163.41.09 Пекић Б.
791.632(497.11)"19"

Бојан Ђорђевић*
(Филолошки факултет Универзитета у Београду)

ПЕКИЋ И ФИЛМ

Апстракт: У студији се анализира сценаристички рад Борислава Пекића, који се одвијао у више слојева – писање оригиналних сценарија, сарадња на сценаријима, адаптација туђих сценарија. Указује се да овакав Пекићев ангажман траје пуне три деценије и да је резултирао читавим низом познатих, а често и награђиваних филмова. Посебно се говори о раду Борислава Пекића на сценаријима по својим књигама – *Одбрана и последњи дани* и *Време чуда*.

Кључне речи: Борислав Пекић, филм, филмски сценарио, филмски фестивали, идеологија, филмска нарација

1.

Још између два светска рата, са све бројнијим филмским пројекцијама у биоскопима широм Краљевине СХС/Југославије и све већом популарношћу филма као медија, показивало се да су књижевници били изузетно склони овој врсти уметности и да су уочавали не само утилитарни (пропагандни) и забавни, већ и иманентно уметнички аспект филма. Према једној анкети листа *Време*, било је међу београдским књижевницима занемарљиво мало „филмофоба“ (Исидора Секулић, Сибе Миличић), а много више „филмофила“, међу којима су се истицали Јаша Продановић, Богдан Поповић, Слободан Јовановић, Иво Андрић, Густав Крклец.[1] Неки од њих писали су и чланке и есеје о филмској уметности, у којима су промишљали техничке и визуелне аспекте (Јован Дучић), те правце у којима ће се филм развијати у будућности (Тин Ујевић), док су други озбиљно анализирали технику и стил тзв. „натуралистичких“, то јест документарних филмова (Милош Црњански). Било је и оних, попут Рада Драинца, који су – додуше без успеха – покушавали да се и сами баве филмом, креирају филмску причу и режирају.

*nalesko1965@gmail.com

1 „Знаменити филмофили и филмофоби у Београду“, *Време*, 1926 (3. март), VI, 1510, 3.

Након Другог светског рата кинематографији се приступало изузетно озбиљно и њом су се бавили многи чиниоци власти социјалистичке Југославије, од саме Комунистичке партије и њене Управе за агитацију и пропаганду (Агитпроп) до Комитета за културу и уметност и Савета за науку и културу. На састанку Агитпропа Централног комитета Комунистичке партије Југославије, одржаном 12. децембра 1950. године, закључено је да је један од главних разлога што је од ослобођења до тог тренутка у Југославији снимљено само једанаест играних филмова недостатак и слабост сценарија. Сугерисано је, зато, да приликом писања сценарија „у погледу основних идеолошко-политичких поставки не сме бити скретања", али да сценаристима треба оставити већу слободу и подстицати „разноврсни избор и што слободнији начин обраде тема". Но, основни проблем је, заправо, био „литерарни квалитет сценарија" који је, опште узев, оцењен слабим (Докнић, Петровић, Хофман 2009: 420). Овај проблем је, додуше, разматран и три године раније, при Комитету за културу и уметност ФНРЈ, али се тада као узрок видела „недовољна накнада писцима филмских сценарија."[2] На директну интервенцију председника Министарског савета (Владе) ФНРЈ, Јосипа Броза Тита, Кабинет председника упутио је крајем 1951. године Савету за науку и културу ФНРЈ *Извештај о стању у кинематографији*, са назнаком да свим филмским радницима – а посебно сценаристима – треба знатно повисити хонораре, а највиши треба да буду они исплаћени књижевницима који се прихвате писања сценарија (Докнић, Петровић, Хофман 2009: 423–424). Почетком 1952. године Савет за науку и културу поступио је према овом налогу и донео *Упутство о плаћању хонорара филмским стваралоцима*,[3] а онда и посебан документ којим се ово питање регулише за „рад на снимању филмова ван редовног посла",[4] што се првенствено односило на књижевнике и њихов рад на писању сценарија (делом и на техничаре и костимографе).

До тог тренутка, од деветнаест снимљених филмова у послератном периоду, само за шест су сценарија написали књижевници – Бранко Ћопић (*Живеће овај народ*, *Мајор Баук*), Цирил Космач (*Na svoji zemlji*), Јожа Хорват (*Застава*) и Оскар Давичо (*Мајка Катина*, *Последњи дан*).[5] Од

2 Архив Југославије /даље: АЈ/ 314-9-36.

3 АЈ 317-84-117.

4 АЈ 317-3-7.

5 Индикативан је случај Оскара Давича. Филм *Мајка Катина*, који је режирао Никола Поповић, ратна је драма о грчком грађанском рату, али је одмах „бункерисан", јер су се у међувремену промениле политичке околности. С друге стране, филм *Последњи дан*, у режији Владимира Погачића, тематизује акцију југословенске тајне полиције у спречавању шпијунаже и саботаже коју намерава

тада су, међутим, књижевници све чешће упловљавали у филмске воде, неки били и режисери, али већина њих се исказала кроз рад на писању или адаптирању сценарија. Но, рад на филму једног од њих представља посебан и са више страна занимљив случај. Реч је о Бориславу Пекићу чија је веза са филмом многострана и по много чему специфична. Нема, наиме, нашег књижевника (ако изузмемо Живојина Павловића коме је, међутим, филмска режија примарна вокација) који се дуже и истрајније бавио филмом. Најпре, Пекићев тродеценијски рад на филмским сценаријима у разним улогама – сценарист, косценарист, сарадник на сценарију, писац дијалога – већ је сам по себи незаобилазан и изузетан. Друга специфичност је та што је Пекић, бивши политички затвореник коме је годинама након изласка из затвора било онемогућено јавно деловање, управо радом на филму себи прокрчио пут до своје основне уметничке делатности – литературе.[6]

2.

Пекић се ретко – и сасвим спорадично – очитовао о филмовима. Бивајући у Кану 1961. године, на фестивалу, са филмом за који је писао сценарио, Пекић исказује одушевљење филмом *Виридијана* Луиса Буњуела (Pekić 1984: 177). И више од две деценије касније неће престати да се диви Буњуелу: „Данас сам гледао на телевизији *Анђела уништења*, Буњуеловог. Та сирреалистичка фантазија је, мислим, поред *Виридијане*, једно његово ремек-дело које има дубок антрополошки смисао управо у дезинтеграцији цивилизованог друштва у условима природних искушења“ (Pekić 2014a: 370). Но, видимо да је Пекићев фокус сада (у питању је 1984. година) на антрополошком дискурсу који га је сасвим обузео и чији су плод *Беснило*, *1999* и *Атлантида*. Па иако још увек гледа и диви се филмовима који су ангажовани у најбољем и најдубљем смислу и који су тематско-мотивски на трагу Пекићевих промишљања о идеологији, злу и издаји (*Лисјен Лакомб* Луја Мала[7] и Кустуричин *Отац на службеном*

да изврши убачени бивши гестаповац. Овај филм се може сматрати првим југословенским трилером.

6 Још 1956. године Пекић у дневнику записује: „Моја амбиција мора да се бави предметима свог *правог* циља“ (Pekić 2013a: 47).

7 „Та изванредна психолошка анализа промена на човеку који добија власт, макар како малу, над људима дата је у заиста једном маестралном маловском стилу“ (Pekić 2014b: 56).

пут[8]), све више га привлаче жанровска остварења попут хорора или тзв. филмова катастрофе, о чему се експлицитно очитује у интервјуу *НИН*-у 1987. године: „Први пут јавно признајем да у биоскопу радије гледам Карпентера него Бергмана. Рекох то, па шта буде“ (Pekić 1993: 236). Стога не чуди што се фокусира на амерички филм *Дан после* који говори о крају људске цивилизације након нуклеарне ратне катастрофе, не схватајући, како вели, зашто тај филм није наишао на озбиљније интересовање публике и „није променио ничије мишљење“ (Pekić 2013b: 435). Па са горком иронијом напомиње Пекић да, ако филм није допро до свести гледалаца, „можда ће то поћи за руком бомби“ (Pekić 2013b: 435).

3.

У свет филма Пекић ступа 1959. године. На то га је натерао двоструки порив. Најпре, да макар и тако, изокола, уђе у тзв. јавни културни живот. За продор у свет књижевности није још било време и Пекић није тада гајио илузију о томе, што је посведочио годинама доцније: „*Смрт на Голготи* је прва прича коју сам написао. Како у то време нисам имао намеру а и могућност да се бавим ни књижевношћу, ни јавним радом, ни на памет ми није падало да је било ком листу или часопису понудим“ (Pekić 1993: 302–303). Ипак, те године му се рађа кћи и поставља се питање голе егзистенције, па Пекић излази из варљиве удобности своје самоизолације: „Нисам веровао да ћу за њих [комунисте] икад радити. С друге стране, и не радити баш ништа нисам могао. Био би то свакако сасвим оригиналан, врло ексклузиван вид отпора“ (Pekić 1990: 135). Зато се јавио на конкурс „Ловћен филма“ за најбоље оригиналне филмске сценарије. Истина, већ неколико месеци раније, у јануару 1959. године, Пекић је, како сведочи у дневничким забелешкама, добио понуду да адаптира сценарио македонског филма *Златни дечак*. Упркос отпору и чак гађењу („одвратан ми је тај сценарио и све што бих на њему даље урадио“), он то чини само због новца који би му, како верује, омогућио „годину дана слободног рада“ (Pekić 2013a: 198). Да ли је Пекић заиста радио на преправкама овог сценарија не знамо, пошто филм никада није снимљен и чак сценарио никада није дошао пред Савезну комисију за преглед филмова. Но, на конкурсу „Ловћен филма“ награђена су два Пекићева сценарија,[9] и када

8 „Сматрам филм заиста изврсним, једним од најбољих наших филмова које сам ја гледао“ (Pekić 2014b: 575).

9 У интервјуу датом Ивану Хетриху 1983. године Пекић је говорио: „У литературу сам ушао преко филма, сасвим случајно. Још доста давно покушао сам код Воркапића [Славко

је отишао да подигне новац, директор Алексије Обрадовић и уметнички директор, књижевник Радослав Ротковић, изненада су му понудили место сталног сценаристе и драматурга. Након првобитног нећкања, које Пекић у својим успоменама описује са себи својственом аутоиронијом (в. Pekić 1990: 135–136), он прихвата посао. Тиме је, како је касније истицао, начинио компромис са савешћу и „ушао у координатни систем друштвене лажи“ (Pekić 1990: 136).

4.

Први филм настао по Пекићевом сценарију јесте *Дан четрнаести*, снимљен 1960. године (премијеру је, међутим, имао почетком 1961. године), који је режирао Пекићев друг из детињства (са Цетиња) Здравко Велимировић. Био је то Пекићев први сценарио и Велимировићева прва режија. Сама прича о затвореницима који добијају одсуство од две седмице због доброг владања заснована је на реалној чињеници новог Закона о казненом поступку. Пошавши од тога, Пекић је својим сценарием пружио с једне стране реалистичан приказ живота робијаша, али је у дубљем слоју дао снажну психолошку интроспекцију социјално изопштених и маргинализованих, својим греховима обележених људи. Иако је било неких резерви, Комисија за преглед филмова Народне републике Црне Горе одобрила је његово приказивање[10] и *Дан четрнаести* доживео је леп успех код публике,[11] да би у мају 1961. године представљао Југославију на филмском фестивалу у Кану. Одлуку о томе донела је Комисија за одабирање филмова за фестивале, која је филм *Дан четрнаести* одабрала између шездесет шест прегледаних филмова и донела одлуку: „Дугометражни играни филм *Дан четрнаести* предлаже се за филмски фестивал у Кану.“[12] Био је то први југословенски филм у званичној конкуренцији канског фестивала! Но, иако је Пекић псеудонимом *Бори-*

Воркапић; прим. Б. Ђ.]. Он је расписао неки конкурс за младе таленте-сценаристе. Послао сам неке синопсисе, али ништа од тога није било. Убрзо после тога је „Ловћен филм“ из Будве имао конкурс за синопсисе и сценарија. Написао сам два и оба су добила награде.“ *Arena*, 1983 (2. studeni), br. 1193.

10 Državni arhiv Crne Gore /даље: DACG/, Lovćen film – Budva, f. 23 (Rešenje br. 4 za 1961. godinu).

11 Поред сценарија и режије, на то су сигурно утицали и врсни глумци – Карло Булић, Слободан Перовић, Мира Ступица, Јанез Врховец, Душан Јанићијевић, Никола Поповић, Олга Спиридоновић, Виктор Старчић, Рахела Ферари, Соња Хлебш. Занимљиво је да се у једној сцени филма, као путник у возу, појављује Данило Киш.

12 AJ 147-42-66.

слав Петровић (Петровић је девојачко презиме његове мајке)[13] заштитио и себе и филм од могућих политичких замерки, ипак су се у тадашњој штампи могле прочитати оштре критике које су наизглед имале естетски и стручни тон, али су у бити биле идеолошке. Посебно се издваја она Бранка Вучићевића, који је тада био – у својим написима у листу *Данас* – ударна песница идеолошке борбе против „западних утицаја" на наш филм. Жестоко критикујући југословенске филмове који, по њему, „јесу филмови – али нису уметност" (*Сервисна станица*, *Љубав и мода*, *Боље је имати*, *Други председник центарфор*),[14] Вучићевић је посебно апострофирао Велимировићев филм *Дан четрнаести* као „савршено лажан" (Vučićević 1961: 22). Да је овај филм „лош и нестваран" доказивао је чињеницом да се на пројекцији у затвору (било је то у сремскомитровачкој казниоици, управо тамо где је робијао Пекић) свидео осуђеницима – „а познато да је њихово осећање реалистичности нужно поремећено" (Vučićević 1961: 22). Но, главна мета критике био је управо сценарио: „Чини нам се да је *Дан четрнаести* писао човек који је још од детињства живео потпуно изолован, о животу сазнавао само из новина" (Vučićević 1961: 22). Вучићевић није слутио да се иза имена сценаристе Борислава Петровића крио Борислав Пекић са својим шестогодишњим робијашким искуством (ту чињеницу ће касније Здравко Велимировић истицати као пресудну за успех филма).

Већ крајем 1961. године снимљен је филм (филм је ушао у редовну дистрибуцију јануара 1962. године) и по другом Пекићевом награђеном сценарију, потписан истим псеудонимом. Био је то филм *Не дирај у срећу*. Режирао га је Мило Ђукановић, још један стваралац са којим ће Пекић често сарађивати и склопити чврсто пријатељство, и чија га је смрт – исте године кад и Кишова – дубоко погодила, како се види из писма Љиљани Дуфгран Боричић, писаног новембра 1989. године: „То су били људи који су ми јављали да у том тренутку, у болници ВМА, умире мој други [пре тога је умро Киш; прим. Б. Ђ.], можда на неки начин старији и интимнији пријатељ, филмски редитељ Мило Ђукановић, за чије сам скоро све филмове ја писао или адаптирао сценарија" (Pekić 2019: 171). У филму *Не дирај у срећу* Пекић је одиграо и споредну улогу лекара, уосталом као и у филму *Мушкарци* из 1963. године, који је опет режирао Ђукановић,

13 Оно што је, међутим, занимљиво, јесте да је у званичним подацима које је Савезна комисија за преглед филмова послала у Кан стајало право име и презиме Борислава Пекића! (AJ 147-42-66).

14 Ако је филм *Љубав и мода* означио као оличење „труле западне малограђанштине", онда је Вучићевићева критика филма *Нема малих богова* (који је Радивоје Лола Ђукић снимио по мотивима своје серије *Сервисна станица*) прва критика тзв. црног таласа на филму, и пре него што се тај термин усталио и везао за одређену групу аутора. Вучићевић овај филм и назива „црним филмом", „јер нуди безнадежно црну визију живота."

али не по Пекићевом сценарију. *Не дирај у срећу* није поновио успех *Дана четрнаестог*, иако је и овде глумачка постава била одлична (Слободан Перовић, Мира Динуловић, Виктор Старчић, Ирена Колесар). Реч је, заправо, о фарси која почива на чињеници да је више парова присиљено да дели исти стамбени простор. Међутим, софистицирани Пекићев хумор заснован на апсурду није наишао на разумевање публике која је само годину и по пре тога са одушевљењем прихватила филмску адаптацију комедије са истим мотивом – *Заједнички стан* Драгутина Добричанина, у режији Маријана Вајде. Филм *Не дирај у срећу*[15] „Ловћен филм" је пријавио за више иностраних фестивала, па и за онај у Кану. На крају је Комисија за одобрење филмова за фестивале (чинили су је Дража Марковић, Вицко Распор, Ратко Ђуровић, Александар Вучо и Милан Матић) одлучила да филм пошаље у Бостон, на прилично маргиналан фестивал.[16]

Пекић је тада радио и сценарија за документарне филмове. Познато је да их је писао за „Босна филм" – *Време одрастања* и *Blackmailer/Informer* (са Ђорђем Лебовићем, чиме је отпочела њихова сарадња), оба из 1965. године. Такође и за „Авала филм" – *Човек који није стигао* (1964) и *Каријера* (1965). Овај други филм, који је режирао Мило Ђукановић, Савет „Авала филма" је одбио и он никада није приказан. Први сценарио за документарни филм Пекић је написао још 1961. године, када је филм и снимљен. Ради се о филму *Свему има вријеме*, у продукцији „Ловћен филма", а у режији Никше Јовићевића, коме је ово био први филм (исте године снимио је и документарац о крвној освети). Филм траје свега дванаест минута, а из садржаја који је достављен Савезној комисији за преглед филмова која је одобрила да се овај филм приказује у иностранству, види се Пекићева ингениозност у одабиру теме. Садржај који је „Ловћен филм" доставио Савезној комисији гласи: „Окупатор је градио бункере који му нису помогли да оствари циљ, али су они данас постали куће у којима људи станују или су неке развалили и користили камење за друге ствари."[17] Као што се примећује, Пекић је на симболичан начин конфронтирао време рата и време мира, кроз судбину бункера који, од грађевина страха и смрти, постају људска станишта или грађа за њих. У том смислу – а и у складу са тадашњим Пекићевим снажним занимањем за *Библију* (с обзиром на то да је писао *Време чуда*) – и назив филма асоцира на *Књигу Проповедникову*: „Свему има своје доба, и сваки посао своје вријеме... Вријеме рата и вријеме мира" (Проп. 3, 1; 8). Комисија за

15 Комисија за одобрење филмова Народне Републике Црне Горе одобрила га је за приказивање 30. децембра 1961. године. DACG, Lovćen film – Budva, f. 23 (Rešenje br. 11 za 1961. godinu).

16 AJ 147-41-65. Одлука је донета 26. марта 1962. године.

17 AJ 147-42-66.

одабирање филмова за фестивале сврстала је овај филм у групу „филмова из друштвено-политичког живота“ и послала га на неколико међународних фестивала документарног и краткометражног филма.[18]

Пекић је до 1965. године још адаптирао сценарио Егона Гинтера и Ђорђа Лебовића за криминалистички филм у продукцији „Босна филма“ *Убица на одсуству*, у режији Бошка Бошковића. Но, иако је, како смо показали, са својим сценаријима получио известан успех, чак и у међународним размерама, Пекић нимало није био задовољан својим послом, и као да се ни за длаку није помакао од оне „одвратности“ коју је осетио када се први пут суочио са радом на филму у вези са *Златним дечаком*. Само дан након премијере филма *Убица на одсуству*, пише 10. априла 1965. године Данилу Кишу који је спремао Пекићеву кратку биографију и у њој написао да „ради у филмској индустрији као писац сценарија“:

> Стидим се што сам писао сценарија за рђаве филмове, углавном стога што намеравам и даље да их пишем. Гладан сам, и дете ми, такође. Мој рад на филму – на томе инсистирам – може бити споменут само у општем облику, по могућности са напоменом да то ђубре пишем под псеудонимом (подразумева се да псеудоним није за објављивање) (Pekić 2002: 94).[19]

Одбио је чак и да буде члан сценаристичког одељења које је требало да буде отворено при „Ловћен филму“. Уместо тога, препоручио је Киша и Мирка Ковача. То се, међутим, није остварило, и „Ловћен филм“ је крајем 1965. године отишао у стечај. Тиме је и Пекић изгубио стално радно место и сталне приходе, па је, како је и намеравао, наставио да пише сценарија и да их нуди редитељима и филмским кућама. Из тог периода треба издвојити његов сценарио за филм *Дим* (1967) Слободана Косовалића. Овај филм је први југословенски филм који тематизује Холокауст (отуд и симболичан назив који је дао Пекић). Но, може се установити и суштинска повезаност овог сценарија са Пекићевим књижевним делом. Нацистички командант концентрационог логора који је одслужио смешно малу казну долази у мало место на јадранској обали и тамо бива препознат од стране јеврејске породице чији су чланови страдали у логору којим је он руководио. Мотив одласка на обалу и суочавања са сопственом прошлошћу, али и одбијање да се призна зло које се починило – све је то мотивски истоветно са новелом коју је Пекић тада управо писао, и која ће прерасти у роман *Како упокојити вампира*.

18 AJ 147-41-65.

19 Ова Пекићева мизантропија, која је основни тон овог писма Кишу, потиче вероватно из чињенице да је он у то време био на вишемесечном болничком лечењу од тешког облика туберкулозе.

5.

У веома кратком периоду, од свега три и по године, до свога одласка у Лондон, Пекић је интензивно радио на адаптирању или писању сценарија за неке од најпопуларнијих филмова тога времена, уз то револуционарне тематике, што је било добар извор прихода, али и нешто сасвим другачије од онога чиме се до тада бавио. Били су то филмови у продукцији великих југословенских филмских предузећа. Почело је скромном сарадњом са „Босна филмом“[20] и Хајрудином Крвавцем на дȇлу сценарија филма *Мост* из 1969. године. Пекић је, наиме, на молбу сценаристе, свог пријатеља Ђорђа Лебовића, решио сцену самог рушења моста, логички наративно осмисливши да инжењер (у тумачењу Слободана Перовића) не само руши своје ремек-дело, већ и умире заједно са њим. И ова концепција на трагу је Пекићевог литерарног дискурса о судбини уметника и његовој везаности за сопствено дело, који ће посебно доћи до изражаја у трећој књизи *Златног руна* и причи „Мегалос Масторас и његово дело“ из књиге *Нови Јерусалим*. Пекић је био врло задовољан овим филмом и – уз нешто ироније – изузимајући идеолошки оквир, с поносом га помињао, као у писму супрузи Љиљани годину дана доцније: „Вечерас смо гледали на телевизији филм *Мост* који сам и ја радио, ако се сећаш. На часну реч, као акциони, изврстан је. У њему игра покојна Сибина Мијатовић. Једино смо претерали у броју Немаца које смо побили. Четворица људи побеђује пук немачке војске, Гестапо, и руше највећи мост на Балкану“ (Pekić 2003: 39).

Много садржајнији и значајнији био је Пекићев рад на сценарију за други познати Крвавчев филм – *Валтер брани Сарајево*. Пекић се озбиљно прихватио тог посла као један од четворице сценариста, уз Ђорђа Лебовића, Мома Капора и Сава Прећу. Рад на овом филму није ишао глатко, најпре због неслагања групе сценариста са редитељем око сржне концепције:

> Са овим сада филмом [*Валтер брани Сарајево*; прим. Б. Ђ.] муке су велике. Материја је шпијунска а не командоско-диверзантска и Шиба Крвавац нешто се у томе слабо сналази. Стално захтева да се пуца и убија, а то је у једном таквом филму депласирано. Кад год два јунака мало застану да

20 Пекић је сарадњу са „Босна филмом“ отпочео већ 1962. године, радом на адаптацији сценарија Меше Селимовића за филм *Дечаци* Милутина Косовца. Но, како није био задовољан хонораром, а и није добио писани уговор, прекинуо је тај рад (Pekić 2014a: 319-320). Због тога за прави почетак сарадње са „Босна филмом“ можемо узети 1968. годину, када је Пекић радио на адаптацији сценарија Торија Јанковића за филм *Quo vadis, Живораде*, у режији Мила Ђукановића.

предахну, да попуше бар цигару, он каже: 'То је досадно.' Некако ће се, међутим, испливати" (Pekić 2003: 40).

У још једном писму Љиљани, Пекић каже да је Крвавчев филм и Лебовићу и њему „већ на врх главе" (Pekić 2003: 79). Одбио је да са Крвавцем и Лебовићем оде на Јахорину на завршне радове на сценарију, али је са њима био свакодневно на вези: „Ја сваког дана телефонирам да видим како са књигом снимања напредују, јер од тога моја лова зависи" (Pekić 2003: 217). А новац није био мали. Пекић је добио пола милиона динара. У уговору стоје подаци који су, међутим, врло значајни. Најпре, каже се да је новац исплаћен „за рад на сценарију филма Операција Лауфер", што је, дакле, био радни назив. Серија настала на основу филма, приказана две године касније, 1974, заиста ће носити тај назив. С друге стране, у уговору стоји да је Пекић у оквиру сценаристичке поделе посла, радио „првенствено на дијалозима",[21] што је важна чињеница која се опет може довести у везу са његовим књижевним остварењима и вештином дијалогизирања.

Додатне тешкоће лежале су у томе што се Пекићев рад на овом сценарију поклопио са одузимањем пасоша и присилним раздвајањем од породице која је отишла у Лондон. Интензивно је Пекић покушавао да сазна разлоге за одузимање пасоша, али и да испослује да му пасош буде враћен. Међу онима који су му у томе помагали били су и филмски глумци и редитељи, попут Сибине Мијатовић (супруге високог функционера Цвијетина Мијатовића), Бате Живојиновића, Мила Ђукановића, Здравка Велимировића (који је о Пекићевом случају разговарао са Вељком Влаховићем). Пекић због своје ситуације и брига око тога није био способан да ради оригиналне сценарије чак ни за своје пријатеље с којима је раније сарађивао, као што је Здравко Велимировић.[22]

Ипак, одмах након добијања НИН-ове награде јануара 1971. године ствари су за Пекића почеле да се крећу у повољнијем смеру што се тиче проблема са пасошем, па је он прихватио позив Жике Митровића да – у прилично кратком року – уради адаптацију сценарија Арсена Диклића за филм *Ужичка република*: „... био бих само саветник, а не писац" (Pekić 2003: 388). Посао је завршио до почетка марта, иако је због нечега сумњао „да ће тај филм икада угледати светлост дана" (Pekić 2003: 417).

21 Уговор видети у: Arhiv Bosne i Hercegovine, „Bosna film", k. 187, l. 482 (29. jul 1970).

22 Супрузи Љиљани пише да му је Велимировић тражио да смисли „неку лаку, комерцијалну лирску тему, коју би могао да понуди дистрибутерима. Мош' мислити што сам сада лирски расположен" (Pekić 2003: 78).

6.

Још се једном Пекић огледао као косценариста за филм са револуционарном тематиком,[23] и то за претенциозан спектакл („монстр филм“, како га је сам Пекић називао) којим је и тадашња Социјалистичка Република Црна Гора желела да сними своју епопеју о почетку устанка. Радило се о филму *13. јули* Баја Шарановића, чија је премијера била на дан црногорског устанка 1982. године. У Пекићевим писмима из тих година може се уочити прилично поуздана хронологија настанка сценарија и самога филма. У писање сценарија и осмишљавање приче било је укључено много људи, некадашњих партизанских бораца и револуционара, углавном као саветника (Ратко Ђуровић, Вељко Милатовић, Пуниша Перовић).[24] Сценарио је започео да ради и Мило Ђукановић (који је требало да буде и коредитељ), али је између њега и Шарановића дошло до озбиљних концепцијских размимоилажења, па је Ђукановић напустио пројекат. Тако је главни терет пао на Мирка Ковача и Борислава Пекића. Из Пекићевог писма Дренки Вилен (Pekić 2017: 145) дају се увидети разлози зашто се прихватио тог посла. Први је, свакако, његово пријатељство са Милом Ђукановићем (у то време Пекић није могао да наслути да ће Ђукановић одустати). Други је разлог био финансијске природе. Буџет за *13. јули* био је огроман. У следећем писму Дренки Вилен (Pekić 2017: 147) Пекић помиње тадашњих пет милијарди динара, али је до краја сума премашила десет милијарди![25] Наравно да се Пекић надао одличном хонорару, што се и десило. Када је завршио са Ковачем тзв. прву руку за десетак месеци,[26] исплаћен му је хонорар од кога је купио нову кућу у Лондону (Pekić 2017: 149). Истина, због тога

23 Истина, крајем 1973. године било је у плану да сарађује са Стипом Делићем на филму *Сутјеска*. Из Пекићевог писма главном сценаристи *Сутјеске*, Ђорђу Лебовићу, од 30. новембра те године, сазнајемо, међутим, да је првобитни план био да тај филм режира Хајрудин Крвавац! Када се то није десило, Пекић је одбио да ради на сценарију. Као што је познато, уместо њега косценариста је био Миљенко Смоје.

24 У писму Дренки Вилен од 23. новембра 1978. године, у коме каже да је пристао да сарађује на сценарију, реферишући се управо на чињеницу да су саветници све сами учесници Тринаестојулског устанка, Пекић иронично додаје: „Носио сам се мишљу да им препоручим Ђиласа“ (Pekić 2017: 145).

25 Ово је толико исцрпло филмски буџет Црне Горе, да до пропасти СФРЈ црногорска филмска предузећа, „Зета филм“ и „Сутјеска филм“, нису снимила више ниједан филм у самосталној продукцији, већ само као мањински копродуценти српским филмским предузећима.

26 Касније је Пекић, исто као и за *Валтер брани Сарајево*, писао дијалоге, што спомиње у писму Силији Хоксворт септембра 1980. године (Pekić 2017: 345).

су трпели други послови, пре свега рад на неколико планираних радио-драма, због чега се Пекић извињавао уреднице Драмског програма Радио Загреба Драги Беговић (Pekić 2017: 263).

У једном тренутку снимање филма је застало (било је то управо услед енормног повећања трошкова), па је Пекић од директора „Зета филма" Миљану Новичићу августа 1980. године затражио објашњење: „Ја сам очекивао да ће се на терену још радити, па сам у том смислу очекивао инструкције, али су оне изостале" (Pekić 2019: 107). Ослушкивао је „интриге и приче" које су с јесени 1980. године све више колале међу филмским радницима (Pekić 2019: 108), а односиле су се, како је и тадашња штампа писала, на неисплаћене хонораре и сукобе у филмској екипи.

Последњи разлог који Пекић наводи за то што је прихватио рад на овом филмском сценарију представља, заправо, његов компромис са сопственом савешћу, односно потребу да и другима – али више себи – оправда што већ четврти пут ради на филмовима који величају партизанску револуционарну борбу. Ако је за *Мост* и *Валтер брани Сарајево* могао да тврди да су то, у бити, жанровски филмови (први акциони, а други шпијунски), а за *Ужичку републику* да је само адаптирао туђи сценарио, овде је Пекић осећао да је дубоко инволвиран у пропагандну и свечарску матрицу са снажном идеолошком провенијенцијом. Због тога се у писму Дренки Вилен правдао: „[...] такав филм сматрам потребним, јер је то био заиста непартизански и општи народни устанак који се тек касније у грађански рат претворио, дакле није реч о политичко-идеолошком, већ о ослободилачком устанку" (Pekić 2017: 145). Колико год, међутим, да је себе заваравао, Пекић је морао бити свестан да је устанак припремила и повела Комунистичка партија. Уосталом, Пекићев и Ковачев сценарио нагласак стављају на фракционашку борбу међу комунистима и етичка питања о борби и жртви која се у том револуционарном дискурсу постављају. Она друга, патријархална и традиционалистичка Црна Гора, јасно је приказана као кукавичка и колаборационистичка, чак и ако у обзир узмемо (иначе прилично неубедљиву) психолошку мотивацију коју су сценаристи покушали да пруже.

7.

Пекићев рад на филму заокружен је двама остварењима снимљеним по његовим литерарним предлошцима. У интервјуу датом *Српском књижевном гласнику* 1991. године Пекић је изјавио да никада не чита своје књиге и да је то учинио само једном: „Прочитао сам своју

књигу *Одбрана и последњи дани*, због тога што сам радио са Грлићем филм“ (Pekić 1993: 324–325). Но, историја настанка овог филма је много дужа и са разним меандрима, а по свему судећи и великим изменама првобитних планова. Филм *Ђавољи рај* (енглески назив је *That Summer of White Roses*) снимљен је у иностраној копродукцији 1989. године, а више од деценију раније размишљало се озбиљно о овој екранизацији. Из Пекићевог писма Радету Војводићу и Мирјани Васиљевић (поводом сарадње са њиховом издавачком кућом „Слово љубве“), писаном марта 1978. године, види се да је новела *Одбрана и последњи дани* преведена на енглески управо ради филма. Пекићево писмо не нуди одговор ко је „један амерички продуцент“ који је купио права на филм, али се заправо радило о Дан Тани. Било је предвиђено да филм режира Милош Форман! Пекић је сценарио по својој књизи требало да ради са истакнутим драмским писцем и сценаристом Вилисом Холом (Pekić 2015: 411).[27] Са супругом и ћерком је део лета те године провео у Дан Таниној вили на Хвару (Pekić 2017: 135), а у новембру због тога непланирано долазио у Београд (Pekić 2015: 417). Пекић није био одушевљен овом понудом („грозно ме мрзи“), али је у изгледу био велики хонорар (Pekić 2017: 439–440). Од свега овог, међутим, није било ништа. Тек седам година доцније обновљено је интересовање за филмску адаптацију овог Пекићевог дела и он јавља Михизу јула 1985. године да ће лето провести у Червару, у Истри, „радећи надвоје-натроје сценарио за *Одбрану*“ (Pekić 2014b: 567). Наиме, права на адаптацију откупио је „Јадран филм“, али се није много одмакло све док нису пронађени страни партнери. То је најпре довело до тога да режију преузме Рајко Грлић, а Пекићу се на сценаристичком послу придружио Сајмон Макоркиндејл (1952–2010), познати британски глумац, редитељ и сценариста који је са својом кућом Amy International Artists био и копродуцент.[28] Због рада на овом филму Грлић је долазио у Лондон (Pekić 2019: 33–34), а Пекић у Загреб (Pekić 2019: 50–51).

У коначници, филм *Ђавољи рај* одступа од Пекићеве новеле *Одбрана и последњи дани* у многим битним елементима. Тек у позадини остаје прича о греху и искупљењу. Док се у новели нарација хронолошки протеже далеко иза рата и нуди солилоквиј Андрије Гавриловића као преиспитивање и сопствених поступака и сопствених намера, дотле филм акценат ставља на тежњу за љубављу и породицом, због чега

27 Вилис Хол (1929-2005) у то време био је већ славан драмски стваралац, али и сценариста. Посебно се истакао својим трилерима, попут *Whistle Down the Wind* у режији Брајана Форбса и шпијунским филмовима, као што је *Torn Curtain* у режији Алфреда Хичкока.

28 Michael Quinn, „Simon MacCorkindale“, *The Stage* CXXXI, 10 (26. 10. 2010), 8.

спасилац дављеника од невољног издајника постаје невољни херој.[29] У *Ђавољем рају*, поред хрватских глумаца (од којих су најпознатији Вања Драх и Иво Грегуревић), играла су и нека значајна светска глумачка имена, попут Тома Контија у главној улози, или Рода Стајгера. Но, ни то није допринело већем успеху филма.

Много више успеха имао је филм *Време чуда*, за који је Пекић писао сценарио заједно са редитељем Гораном Паскаљевићем. И овај филм има дугу предисторију. Одушевљен Пекићевом књигом, од њега је синопсис још 1976. године затражио Душан Макавејев:

> Јавио ми се Макавејев из Париза. Наћи ћемо се у Београду, где треба да му предам синопсис за његов намеравани филм на основу књиге. Наравно да сам обрадован, мада скептичан. Познајем и филмску индустрију и стање духова поводом оваквих тема. Зато се трудим да филмска верзија, не губећи ништа од критичности књиге, више извуче и моја стварна убеђења која – будући да још нисам написао други део – у првом нису дошла потпуно до изражаја (Pekić 2017: 102).

Очигледно је, дакле, да је Пекић у филму рађеном по његовој књизи видео прилику за својеврсно искупљење, јер је веровао да је књигом *Време чуда* платио данак компромизерству и да је алегоријском представом комунистичке идеологије на неки начин унизио Исуса и хришћанску религију, те компромитовао своје етичке принципе. О томе је више пута и писао и говорио. Помишљао је чак и да се одрекне своје књиге, али много озбиљније да јој напише други део. Овај гогољевски наум није се остварио, а није се – тада – остварио ни намеравани филм. Пекићева скепса да је тих година, у титоистичкој Југославији, било могуће снимити филм са библијском тематиком била је оправдана. Но, и 1979. године Пекић се још носио мишљу о таквом филму, пишући Дренки Вилен: „Врло ми је жао што *Време чуда* очигледно није имало читалаца [мисли овде на енглеску и америчку публику, за коју је Дренка Вилен превела *Време чуда*; прим. Б. Ђ]. Можда би тој књизи филм могао помоћи. Управо водим с тим у вези неке разговоре“ (Pekić 2017: 149).

Тек деценију доцније, са оживелим и врло критичким преиспитивањем идеолошких темеља државе која је већ била на умору, филм *Време чуда* могао је бити снимљен. Пекић се овога пута одлучио да сценарио изради по само једној причи из своје књиге – „Чудо у Витанији“ – али сместивши радњу у јесен 1945. године, те доводећи

29 Занимљиво је да овакав дискурс веома наликује Андрићевој приповеци „Зека“, а још више филму рађеном по њој – *И то ће проћи* – који је сниман некако у исто време када и *Ђавољи рај*.

чудотворца (Исуса) у сраз са другом врстом религије која је такође обећавала чуда – комунистичком. Из своје приче Пекић је задржао основни дискурс – сукоб лажне и праве вере и њену злоупотребу, али је тежиште догматског виђења света и, у складу са тим, суровог потирања свега што смета том свету, потирања оличеном у вишекратном Лазаревом умирању и васкрсењу, са самога Исуса (који је у књизи носилац догматске идеје о спасењу) пребацио на Лазаревог брата, ознашког официра. Ово, у неку руку, и јесте било Пекићево искупљење, симболички учињено пред саму његову смрт.

Филм *Време чуда* (са одличном глумачком екипом: Мики Манојловић, Драган Максимовић, Светозар Цветковић, Бата Стојковић, Љуба Тадић, Мирјана Јоковић) имао је амбивалентне критике, али је био југословенски кандидат за Оскара 1990. године. Исте године приказан је на престижном филмском фестивалу у Сан Себастијану, где је добио награду критике. Но, оно што је посебно занимљиво, јесте то да је те године Пекић на Фестивалу југословенског филмског сценарија у Врњачкој Бањи добио трећу награду, тачно три деценије након награда „Ловћен филма“ за његова прва два сценарија. Тако се и симболички затворио круг који јасно омеђава Пекићев рад на филму, али се и преплиће са кругом унутар којег стоји његово књижевно дело. Тек комплексним и укрштеним сагледавањем ова два пола Пекићеве уметничке личности може се допрети до сржи његове књижевне и филмске поетике.

Извори

Arhiv Bosne i Hercegovine, „Bosna film“.
Архив Југославије, Комитет за културу и уметност ФНРЈ (314).
Архив Југославије, Савезна комисија за преглед филмова (147).
Архив Југославије, Савет за науку и културу ФНРЈ (317).
Državni arhiv Crne Gore, Lovćen film – Budva.

Литература

Vučićević, Branko. „Da li će Marsovci pravilno shvatiti“. *Danas*. 1961. I/1. 22.
Докнић, Бранка. Милић Ф. Петровић. Иван Хофман (прир.). *Културна политика Југославије: 1945-1952: зборник докумената*. Књ. 1. Београд: Архив Југославије. 2009.

Pekić, Borislav. *Godine koje su pojeli skakavci III*. Beograd – Priština: BIGZ – Jedinstvo. 1990.
Pekić, Borislav. *Vreme reči*. Beograd: BIGZ – SKZ. 1993.
Pekić, Borislav. *Korespondencija kao život II: pisma Ljiljani* (1970–1971). Novi Sad: Solaris. 2003.
Pekić, Borislav. *Život na ledu II*. Beograd: Službeni glasnik. 2013a.
Pekić, Borislav. *Život na ledu III*. Beograd: Službeni glasnik. 2013b.
Pekić, Borislav. *Život na ledu IV*. Beograd: Službeni glasnik. 2014a.
Pekić, Borislav. *Život na ledu V*. Beograd: Službeni glasnik. 2014b.
Pekić, Borislav. *Korespondencija kao život III: prepiska sa prijateljima*. Beograd: Službeni glasnik. 2015.
Pekić, Borislav. *Korespondencija kao život V: prepiska s prijateljima i saradnicima*. Beograd: Službeni glasnik. 2017.
Pekić, Borislav. *Korespondencija kao život VI: prepiska s prijateljima i saradnicima*. Beograd: Službeni glasnik. 2019.
Quinn, Michael. „Simon MacCorkindale“. *The Stage* CXXXI/10 (2010): 8.

Bojan Đorđević

PEKIĆ AND FILM

Summary

After World War II, cinematography came to be taken seriously and was actively shaped by the authorities of socialist Yugoslavia, who sought to involve writers in the production of film screenplays. Particularly noteworthy in this context is the film work of an author who, in his youth, had been imprisoned as a political dissident – Borislav Pekić, whose relationship with cinema was both long-standing and distinctive. Pekić's three decades of work as a screenwriter represent an indispensable and exceptional part of his career. It was precisely through this engagement with film that he secured public visibility and created the conditions for the publication of his literary works. The first film based on a screenplay by Pekić, *The Fourteenth Day*, was made in 1960. His involvement with cinema concluded with film adaptations of his novels *Defense and Last Days* (released under the title *Devil's Paradise / That Summer of White Roses*) and *A Time of Miracles*.

791.228:929 Вукотић Д.
791.228.021

Лука Ракојевић*
(Лексикографски центар Црногорске академије наука и умјетности, Подгорица)

ДУШАН ВУКОТИЋ – МИСЛИЛАЦ И МАШТАР

Апстракт: Питање транзиције текста, односно писане ријечи, у филм у овом случају је посматрано кроз дјеловање Душана Вукотића (1927–1998). Третирани су његови теоријски ставови, као и ауторски принципи.

Вукотић је редитељски и цртачки био посебно продуктиван аутор. Створио је више десетина филмова, међу којима је неколико ремек-дјела вишеструко одликованих на свјетским смотрама и фестивалима. Међутим, у писању је био прилично шкрт – у смислу броја и обима текстова. Ипак, неколико његових биљешки о својој примарној сфери занимања откривају не само ерудицију и раскош маште, већ и врло луцидно, мисаоно и студиозно бављење анимацијом.

Посебан дио рада односи се на Вукотићев тринаестоминутни анимирани филм *Осветник* из 1958. године, гдје је демонстрирао одређене иновације, које су свој пуни смисао добиле у филму *Суроīат*, овјенчаном наградом Оскар 1962. године. *Осветник* је настао према сценарију базираном на новели Антона Павловича Чехова. У овом раду су, такође, обрађени моменти из још неких Вукотићевих дјела, који упућују на споне између књижевности и филма.

Овај рад, дакле, за циљ има приказивање и синтетизовање одређених ауторових премиса, али и искустава усмјерених ка односу ријечи и покретне слике. Исто тако, сегмент рада је посвећен директној узајамној вези између књижевности и филма, односно једној конкретној адаптацији књижевног дјела кроз филмски медиј. Чехов је за причу „*Осветник*“ изабрао кратку прозну форму, док је Вукотић, увидјевши компатибилност у тим релацијама, истоимени филм конципирао кроз кратки анимирани садржај.

Кључне ријечи: Душан Вукотић, прича, анимирани филм, машта

Увод

Као аутор неисцрпне креативне енергије, Душан Вукотић није мировао и улазио у устаљене шаблоне, већ је осјећао аверзију према понављањима и репетицијама. Истраживања су му давала подстицај и чинила да никад не буде задовољан учињеним, те да остане трајно инспирисан за нове покушаје и иновације. Када би одређени елементи Вудових (псеудоним) секвенци заличили једни на друге, то опет не би

* lrakojevic5@gmail.com

било свођење на пуке варијације, већ би се прије могло протумачити као ликовно-редитељски рукопис којим се најбоље изражава. Такав оквир омогућио му је пуноћу исказа. Занимљиво је да су управо његови филмови с краја педесетих представљали својеврсни стимуланс за даљи напредак и досезање зенита каријере. Тај период и онај који је услиједио непосредно затим – почетком шездесетих, испоставили су се есенцијом његовог цјелокупног стваралаштва.

Биографија Душана Вукотића

Душан Вукотић је рођен 1927. године у Билећи. Потиче из црногорске породице – од оца Радована са Чева и мајке Даринке рођене Вучинић. Основну школу завршио је у Шибенику, Госпићу и Бихаћу, а гимназију у Титограду (данас Подгорица). Прве радове је објавио у зидним новинама партизанске чете којој је припадао. На студије архитектуре у Загреб доспио је као стипендиста Министарства просвјете Црне Горе. Дебитовао је у медијима једном карикатуром објављеном у листу *Јеж*. Временом је постао значајан карикатуриста, посебно за хумористичко-сатирични лист *Керемпух* и часопис *Филмска култура*.

У свијету стрипа оставио је траг дјелима *Стручњак Гриша* из 1951. године и *Шпиљо и Гољо претхисторијски људи*, по сценарију Божидара Стошића, из 1953. године. Вукотић се овом темом бавио и на теоријски начин, па у неколико његових текстова постоје референце на стриповску предисторију, те својства и карактеристике овог медија.

Први краткометражни анимирани филм реализовао је 1951. године под насловом *Како се родио Кићо*. Средином педесетих година XX вијека снимио је неколико реклама међу којима се истичу цртане најаве за филмове *Јубилеј господина Икла* и *Дјевојка и храст* (1954), као и промотивни садржај под називом *Велика трка* (1955). Друга половина исте деценије била је формативна за његов стил и врло продуктивна. Низали су се кратки анимирани филмови различитих садржаја и жанрова: *Каубој Цими* (*Cowboy Jimmy*, 1957); *Чаробни звуци*, *Концерт за машинску пушку*, *Абра Кадабра*, *Осветник*, *Велики страх* (1958); *Крава на Мјесецу*, *Реп је улазница* и *Пиколо* (*Piccolo*, 1959). Награде су стизале из свих крајева свијета: од Сан Франциска, Монтреала, Мексико Ситија и Монтевидеа; преко Берлина, Оберхаузена, Корка, Лондона и Карлових Вари до Мелбурна.

Знаковито је 1960. године реализовао филм о тајнама анимације назван *1001 цртеж*. Филм који га је прославио, под насловом *Суроват*,

настао је 1961. године. За овај десетоминутни анимирани продукт створен минималистичким маниром Вукотић добија више од десет признања широм свијета, а априла наредне године бива овјенчан и наградом Оскар. Тада реализује и филм *Игра* заснован на комбинацији играног и цртаног садржаја. Касније је тај принцип примјенио и у филмовима *Ars Gratia Artis* из 1970. године и *Скакавац* из 1975. године.

Као редитељ, Вукотић је снимио три дугометражна или цјеловечерња играна филма. *Седми континент* снимљен је 1966. године. Филм *Акција стадион*, тематски везан за Други свјетски рат, настао је 1977. године. *Гости из галаксије*, дјело научно-фантастичног жанра, створено је 1981. године. Занимљиво је и да је креирао анимиране секвенце за дугометражни филм *Пут око свега* из 1964. године, остварење редитељке Софије Соје Јовановић настало према дјелу Бранислава Нушића. Уписао је ангажман и на филму *Маестро и Маргарита* Саше Петровића из 1973. године.

Награђиван од Рио де Жанеира до Шангаја, Вуд стиче свјетску славу. Био је лауреат Награде АВНОЈ-а, Награде „Владимир Назор“, Награде Ослобођења Титограда (Подгорице), Тринаестојулске награде и Награде Града Загреба. На десетогодишњицу *Сурогата* постаје члан Америчке филмске академије, а 1977. године ванредни члан Црногорске академије наука и умјетности, чијим је редовним чланом постао 1985. године.

Предавао је, као редовни професор, филмску режију на загребачкој Академији за казалиште, филм и телевизију. Написао је неколико прилога за *Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ* и више значајних теоријских текстова од којих се најчешће помиње један из 1976. године (*Visual scripting*, Focal Press, London / New York).

Након 105 филмова и око 150 награда и признања, животни пут Душана Вукотића Вуда завршио је 1998. године у Крапинским Топлицама. Остао је упамћен као синоним загребачке школе анимираног филма, есенција студија „Загреб филм“ и симбол југословенске кратке анимиране филмске форме.

Ријеч и покретна слика

Терминима фантаста и сањар често се дефинише Вукотићево стваралаштво. Он из надреалног свијета преузима дозу слободе креативног израза, те због тога у његовим цртаним филмовима не важе физички закони, нити било каква дословна и строга одређења именентна реалном свијету. Осврнувши се на мисао Едгара Морена, закључује се да

нам је магија, између осталог, представљена као визија живота и смрти, заједничких у инфантилним и сновитим моментима савременог човјека (Moren 1978: 386). Из те перспективе није чудно што се Вукотићев свијет понекад назива магичним и сањалачким. Као да је Моренова теза појаснила и *оправдала* његове ауторске визије. Као маштар, Вуд се препушта либертанском на један контролисан начин, далек од тоталне апстракције. Његово мисаоно га наводи на рационализацију, конкретизацију и постављање одређених оквира и самозадатих начела, логике, егзистирања и дјеловања свијета имагинације. Он јасно успоставља модусе и матрице које дефинише специфично за одређено дјело, увијек правећи својеврсни отклон. Није га заносила *пјесма сирена*, већ је врло јасно контролисао моменте умјетничке епифаније градећи сопствени манир који је био подједнако базиран на креативном и когнитивном. Смјелост и ауторска дрскост су га водиле кроз *експеримент* у којима су линије калирале и постале сведене на суштинска одређења форми. Вуд је, дакле, дјеловао двојако – с једне стране као маштар, а с друге као мислилац. Надахнут и инспирисан, он је иновирао и експериментисао, испитивао искуствено и унапријеђивао актуелно. Стално је правио одређене помаке у односу на претходне креације. Бавио се промишљањем различитих аспеката и даривао им нови смисао кад год би увидио да постоји простор за такву интервенцију. Некад је то било изведено кроз иновацију ликовног кода, повремено кроз измјене ритма и импулса радње, а каткад пак служећи се несвакидашњим огледним моментима.

Ерудиција коју је посједовао, Вукотићу је омогућила широк спектар референци и мноштво комбиновања чак и на разинама које нијесу лако видљиве и уочљиве. Образовање и специфична интересовања отворили су му бројне могућности *калемљења* идеја и рађање нових инспиративних визија. Од момента кад је ушао у свијет анимације, она за њега постаје једна врста зависности и опсесије. Кроз луцидно проматрање бројних феномена промишљао је и суштинске креативне могућности свог позива.

Његова непрестана енергија и инвенција, иза којих стоји пјеснички замах, својевремено су сматране највећим богатством домаћег филма (в. Милошевић 1963: 7). Говорио је: „...измишљени покрет у измишљеном простору и измишљеном времену могу покренути, визуелизирати измишљене, измаштане поетске ријечи. У томе је суштина“ (Вукотић 1985: 30).

Био је посебно заинтересован за однос текста и покретне слике, што се примјећује из есеја у којим износи теоријске ставове о овим релацијама. Увиђао је више различитих могућности за настанак цртежа на основу прозних или поетских записа и заговарао идеју да они не буду дословна илустрација, већ оплемењење оног што је написано. Његов став

је био да се не треба ослањати на пуко и апсолутно дослиједно преношење садржаја у ликовни код, већ је сматрао да постоји широк простор за интервенисање и креативније и слободније тумачење.

За савремени цртани филм Душан Вукотић је сматрао да је одбацио старе каноне, те да је тај медиј проширио своје поље и постао много више од пуке забаве. У њему је видио широке могућности интерпретације емоција, третирања сатире, дјечијих тема, бајки и басни, све до проблема савременог човјека (Вукотић 1981: 34–35).

У емитујућој поетској ријечи Вуд види потенцијал да је сликар интерпретира. За тај случај мисли да се може дословније пресликати, након чега слиједи перципијентово тумачење на традиционалан начин. Међутим, уколико се умјесто тога појаве апстрактни ликовни облици, тек анимацијом и међусобном драмском интеракцијом те форме добијају смисао и разумљивост (Вукотић 1985: 31).

Примјећивао је да ријечи и реченице преточене у филм собом носе потенцијале за визуелно обликовање. У тој трансформацији долази до квалитативних и квантитативних измјена које првенствено одређује сценарио. Текст нуди двије опције – дословно илустровање или надоградњу записаног. Други случај значи да су ријечи инспирација, а „тај визуелни адекватум“ може одступити од описа догађаја (Вукотић 1979: 101). Тврдио је:

> Приликом адаптације прозног или поетског текста треба пронаћи таква ликовно-покретна рјешења која ће омогућити цртано-филмску транспозицију а да при томе не буде нарушена идеја литерарног дјела (Вукотић 1979: 104).

Из разговора са још једним академиком Црногорске академије наука и умјетности, Јевтом Миловићем, чита се став Душана Вукотића да га радује сусрет са поетским и прозним текстовима или сликама гдје аутор на симплификован начин изражава нешто комплексно (Миловић 1990: 52).

Филм Осветник *(1958)*

Кроз три мање цјелине у оквиру овог поглавља детаљније се објашњавају основни подаци о филму *Осветник*, однос приче и филма, те мјесто овог дјела у Вукотићевом грандиозном опусу.

Реализација и успјеси филма *Осветник*

Филм *Осветник* настао је 1958. године. Сценарио су, према причи Антона Павловича Чехова, написали Душан Вукотић – уједно и режисер овог остварења, и Бранко Ранитовић. Борис Колар је цртач карактера, а главни аниматор Златко Гргић, док је музику осмислио Александар Бубановић. Сценографију је радио Звонимир Лончарић. Ово, као и мноштво Вукотићевих дјела, продукција је „Загреб филма“ (в. Pata 2007: 175).

За двије године од појављивања, *Осветник* је приказиван на филмским смотрама: Фестивал у Кану 1958. (International du cinéma Cannes); Тур 1958. (Journées internationales du film de court-métrage); Сан Франциско 1958. (International Film Festival); Међународни филмски фестивал у Москви 1959; Бергамо 1959. (Bergamo Concorso Internazionale del Film d'Arte e sull'Arte); Оберхаузен 1959. (Westdeutche Kurzfilmtage) и Анси 1960. (Journées internationales du cinéma d'animation Annecy). Завриједио је Специјалну похвалу у Бергаму (Grand Premio) и Прву награду за музичку партитуру и звучне ефекте у Ансију. Обиљежио је и ретроспективе: Цирих 1964. (Zurich – Internationalles graphische Konzil); Анси за 25 година свјетског фестивала 1980; Ломбардија – Дани хрватске културе 1981; као и ретроспективе у Берлину, Дрездену и Потсдаму 1982. године. На сличним манифестацијама емитован је и у Југославији, у Београду 1960, Титограду 1961. и Сплиту на Сабору југославенског анимираног филма 1981. године. Појавио се и на југословенским фестивалима у Пули 1958. године и у Загребу на првом и на петом издању Свјетског фестивала анимираног филма 1972. и 1982. године (в. Pavićević 2014: 284–288).

Из приче у филм

Осветник је једнако испуњен хумором именантним Чехову и Вукотићу и представља примјер *формуле* и матрице овдашњег цртаног филма, која ће касније постати школом (в. Hadžić 2014: 228). Овдје Вуд демонстрира познавање језика филма – и у класичном и према метафоричном моделу (в. Novaković 2009: 96). Узевши литерарни узор, он ствара узбудљиво и уникатно дјело у којем анимација одређује кретање, психичко стање и карактер ликова (в. Novaković 2007: 136).

Не чуди што је Вукотић био инспирисан управо дјелом Чехова јер обојицу краси „лирска топлина проткана сатиричним сагледавањем живота“ (в. Tirnanić 2009: 151). Вуд је вјеровао да треба тежити очувању

атмосфере изворног текста, те да је потребно за вербално наћи адекватан одговор у визуелном (Vukotić 2007: 85). Међутим, осим основне инспирације, неки од тумача су увидјели још сличности:

> Осветник: превести у графички хумор ироничну психолошку причу – ево окладе коју је Душан Вукотић добио. Он далеко прераста уобичајене схеме у развијању радње цртаног филма, не губећи ништа од разумљивости и љепоте слике. Његов рогоња, пун бриљантне маштовите опрезности, наличи балону који лебди између екстремних свјетова. Свијета Кортелина и свијета Кафке. Али што значи та додатна квалитета кад човјека тако лако занесе драж цртежа, забавност лежерног приповиједања – да не тражимо друге ствари. И то је права тајна овог дјела. Она има лисичине за руке свих величина (Arlaud 2014: 227).

Вјерујући да овдашња, југословенска кинематографија пати од једностраности и тематских једнообразности, Душан Вукотић је трагао за инспирацијом (в. Бољевић 1974: 7). Опсег његових интересовања је био огроман, а у једном случају је за полазну основу одабрао текст Антона Павловича Чехова.

Интересантно је што се двије Чеховљеве тезе уклапају у причу о Вукотићу и његовом дару. Наиме, славни писац је тврдио да незадовољство собом представља основу сваког правог талента, те да је таленат вриједан жртве која се због њега подноси. Управо тако је функционисао овај режисер, вјерујући да оно што је учинио никад није довољно добро и да се не може доћи до савршеног. Цијенио је да све што чини представља бесконачан процес у ком еволуција ауторовог дјела траје колико и сам његов живот. И за једног и за другог тај унутрашњи немир и непомиреност са тим да се може још боље представљали су основу за искорак. Обојица су се, такође, усудила да преиспитају постојеће и успоставе нове основе и нова тумачења форми израза. Као што је Чехов међу најзаслужнијим свјетским писцима за еволуцију кратке приче, тако је и Вукотић стваралац револуционарног замаха у сфери анимираног филма.

Једноставнија карактеризација и мали број споредних ликова су предности кратке приче. Приликом екранизације важно је увести поједине сцене да би се изразило неко осјећање присутно код лика. „Аутор одређеног књижевног дјела нуди одређену причу, нуди јунаке, фабулу, тему, идеју, структуру и став“, док је сценаристина слобода да адаптира материјал (в. Tataragić 2018: 27, 143, 229).

Прича под насловом „*Осветник*“ има врло једноставан заплет. Радња се да скицирати у неколико реченица. Наиме, протагониста Фјодор Фјодорович Сигајев затиче жену у кревету са другим мушкарцем и

размишља о освети. Налази се у продавници оружја гдје са продавцем разматра перформансе различитих пиштоља и смишља одмазду. На крају, након испитивања солуција, одлучи да не почини ни злочин, ни самоубиство и умјесто ватреног наоружања купује мрежу за хватање лептира.

Писац причу почиње на сљедећи начин:

> Када је затекао своју жену на месту преступа, [...] Сигајев је убрзо после тога стајао у радњи „Шмукс & комп“ и бирао пригодан револвер. Лице му је одавало гнев, тугу и неопозиву решеност (Чехов 2021: 110).

Интересантно је да Вукотић, надахнут овим дјелом, до инсценирања тог момента радње долази након више од четири минута филма. Наиме, он користи увод који ће указати на одређене аспекте *понашања* главног карактера. Најупечатљивији је моменат из ког се чита да је он понизан према елити, а надмен према онима који припадају нижим слојевима друштва.

Вуд је прилагодио костиме и амбијенте и стилизовао их према својим узусима, спајајући аутентичне моменте текста и сопствене визије. Протагонисту је дочарао као малог проћелавог човјека са брцима, који носи шал и шешир. Увео је и ситне споредне радње. У једном тренутку оптику своди на ниво кључаонице да би изразио драматику. Предметима уписује снагу симбола – попут мушке чизме и женске чарапе, које Сигајева асоцирају на невјерство његове супруге.

У овом тринаестоминутном филмском продукту Душан Вукотић разлаже кратку прозну форму и тумачи је на себи својствен начин. Из описа амбијента и ликова преузима њихове физичке карактеристике, али и уводи нове моменте. Наиме, за разлику од Чехова, који првом реченицом контекстуализује све елементе радње и свог лика поставља у продавницу ватреног наоружања, Вукотић прави поменуту увертиру од четири минута прије него што ће протагониста *досјети* до сцена у којима се интересује за специфичности разних пиштоља. Надаље је ток радње углавном паралелан у причи и филму, с тим што је редитељ у приказивањима солуција освете и њихових консеквенци много мање бруталан од писца. Његови призори су поетичнији и више базирани на симболици и визуелним метафорама. У диобама, двојбама и ломовима виде се потенцијални начини освете главног карактера, који се смјењују са неодлучним моментима из продавнице оружја. Пишчеве визије су свирепије од редитељевих. Чехов варијанте из мисли чиновника Сигајева дочарава на много суровији начин, док Вукотић више користи асоцијације како би приказао трагику сваког од могућих чинова одмазде и казне. Он поштује пишчеву наративну нит, али због тоталне редукције текста

и изопштавања дијалога, прави прелудијум како би појаснио цијели контекст и додатно га обогатио садржајем.

Упечатљиво је да Вукотић задржава одређене елементе приче као везивне детаље: у ликовни простор уводи ћирилични испис фирме Шмукс & ко; врло ефектно моделује фигуру продавца Француза, сугестивно до те мјере да се препознаје асоцијација на изворни текст; преноси гордост и одважност као карактеристике протагонисте све до тренутка када промисли све опције; инсценира јаку сугестију из маште главног лика и доноси крај који, за разлику од почетка, рекреира складно Чеховљевој нарацији.

Као редитељ склон поетском и сновиђењима, Вукотић осмишљава антианатомску анимацију, што значи да имагинарни лик мора имати и измишљени покрет. Вјеровао је да се у његово вријеме цртани филм напокон ослободио антропоморфизма и више ослонио на подсвијест и поезију. Тако су настале и упечатљиве сцене у којима су удови без зглобова, већ се окрећу и адаптирају гест према потреби радње (в. Zeković 2015: 323–329). Наведени приступ се очитује управо у филму *Осветник* – најочигледније приликом обмотавања шала око главе од стране главног лика, гдје се заједно са шалом окреће и рука као да су од сличне материје. Вуд је храбро наступио користећи ове иновације, па не чуди што је сценограф Звонимир Лончарић Риба, његов сарадник на филмовима *Осветник*, *Концерт за машинску пушку*, *Суроглат* и *Игра*, рекао: „да није било њега не би било ни нас!“ (Zeković 2015: 338).

> Анимација не имитира стварност него је интерпретира и стога је поетска ријеч непресушни извор њене инспирације. Чињеница је да анимирани филм неодољиво привлачи гледаоце свих узраста, његова привлачност поред забавности лежи у праисконској тежњи човјека да остварује своје снове, да ствара живот и да влада природом – говорио је Душан Вукотић Вуд (Zeković 2015: 333).

Поједине филмске адаптације књижевних дјела остају дуго упечатљиве. Углавном су то интерпретације кроз форму дугометражног играног филма, а *Осветник* представља једно од ријетких дјела краткометражног анимираног типа које посједује ту дозу убједљивости и памтљивости. Ово остварење изузетно је значајно за развој његовог творца. Било је то једно од дјела у којима он успоставља свој морфолошки модел, изведбе ликова и декора. Увео је плошност у своју оптику као начин проматрања простора и тијела у њему, све то напуштајући перспективу. Елементе композиције фрејма рјешава кроз сведене иконографске симболе. Чеховљевој меланхолији даје лирски призвук, а ритму прави заокрет ка модернистичкој анимацији.

Филм *Осветник* у опусу Душана Вукотића

Занимљиве су вукотићевске релације са свијетом књига и кроз филмове *Абра Кадабра* и *Велики страх*. Први је заснован на фантастичној причи о моћима књиге и маште, док је други базиран на пародији усмјереној ка љубитељима хорор литературе. Те 1958. године Вуд реализује неколико пројеката у којима испитује различите опције. Један од њих је и *Концерт за машинску пушку*, пародијска гангстерска сторија чије елементе истичу бројни тумачи Вукотићевог дјела, не због крими-жанра, већ због одређених ауторских принципа.

Интересантно је да Вуд свој први дугометражни филм из 1966. године базира на необичном тексту:

> За свој деби на играном филму 'оскаровац' Вукотић изабрао је дело чехословачке књижевнице Ружене Фишер 'Седми континент' у коме је са пуно маште изнета прича о деци која су пронашла свој свет радости и игре на једном удаљеном острву (Јанковић 1965: 7).

Дугометражни филм *Гости из галаксије* бави се односом књижевности и филма на специфичан начин. Радња прати Роберта, писца-аматера жанра научне фантастике чија се прича материјализује, те га посјећују бића са планете Тугадор (в. Novaković 1990: 49-50).

Два Вукотићева филма, *Осветник* и *Концерт за машинску пушку*, оба настала 1958. године, представљали су својеврсну револуцију. У њима је редитељ напустио дизнијевске моделе и успоставио другачији однос према перспективи и слободнији приступ анимацији (в. Starešinić 2014: 22–24). Сам је, у једном интервјуу из 1993. године, рекао да су управо ова два дјела била први покушаји у којима се одрекао традиционалне анимације желећи да сагледа кретање на нов и другачији начин. У основи свега биле су редукција, односно свођење броја цртежа, те фокусирање и креирање неанатомског покрета (в. Pata 2007: 102). Својевремено је у штампи објављено:

> Већ доста дуго налази се име Душка Вукотића у центру пажње наше, па и стране филмске јавности. Објашњење није нимало тешко пронаћи, оно је садржано у оном блиставом низу признања на која данас наилази његово дело, оличено у 'Осветнику', 'Крави на месецу', 'Концерту' или 'Пиколу' (Вукотић 1960: 6).

У филмовима с краја педесетих, *Осветник*, *Крава на мјесецу* и *Пиколо*, Вукотић демонстрира приступ у ком његов стил постаје савршенији,

језик слободнији и раскошнији, а тематски опсег шири (в. Rondolino 2007: 142). Увео је нову експресију и одрекао се законитости анатомског. Рецимо, баш код протагонисте Чеховљеве приче ког је пренио на врпцу очигледан је такав тип геста. Није везан за уобичајено функционисање зглоба на људском тијелу, већ за покрет, што је најочигледније када приказује поменути примјер – руку која обмотава шал око главе Фјодора Фјодоровича Сигајева.

Линија, као основни елемент цртаног филма, исписује Вудову стваралачку руту до почетка шездесетих година и остварења *Суроīат*. Занимљиво је што се управо *Освеш̄ник*, као репрезентативна екранизација Чеховљеве приче, квалитетом сматра најближим филму овјенчаном Оскаром. „С једне стране *Освеш̄ник* – стваралачка апотеоза 'комплицирање', с друге стране *Суроīат* – врхунац 'минималистичке' структуре *црш̄ића*" (в. Munitić 2007: 15, 18, 19).

Најинтересантнији моменти из филма *Освеш̄ник* везани су за релативизовање димензија и габарита фигура, као и мијењање ријечи звуцима. Те двије карактеристике су пуни смисао добиле у дјелу *Суроīат*. Модел преобликовања тијела, у сценарију означен као *наīухавање* (в. Vukotić i Ranitović 2007: 92), управо је постао основа и филма награђеног Оскаром. С друге стране, специфични тонови одражавају расположења и појачавају убједљивост ситуација. Визуелне асоцијације, такође, у ширем смислу представљају паралелу између ових остварења.

Дакле, три године након филма *Освеш̄ник*, редитељ је снимио дјело *Суроīат* у ком су се искристалисали и до пуног изражаја дошли његови приступи и односи према форми краткометражног цртано-анимираног филма. Есенцијално ремек-дјело мајстора анимације симптоматично појединим моментима асоцира на његову филмску интерпретацију Чехова. То се прије свега види не само кроз промјењивост и капацитет волумена тијела и употребу звукова који симулирају људске гласове, већ и у елементима као што су адаптибилност линије, несталност форме у својим начелно задатим пропорцијама, плошност простора и позадине, велике хроматске површине које одређују амбијент, те искључивање дијалога и текста. Филм *Освеш̄ник* је, дакле, био прекретница у Вукотићевој богатој каријери. Посебно је занимљиво што је баш ово дјело, базирано на Чеховљевом тексту, послужило за његов већи креативни узмах.

Прва и најинтересантнија чињеница јесте да Вуд своју верзију приче „*Освеш̄ник*" ствара без изговореног или написаног текста у оквиру филмских сцена, већ у потпуности искључује дијалоге и мијења их музичком партитуром прожетом људским тоновима, која означава стања, расположења и ситуације. Дакле, и кад се појављује, глас није артикулисан

у ријечи већ више кроз звукове одражава одређену емоцију. Једини текст у ткиву филма везан је за тај испис *ШМУКС & КО* – фирму продавнице оружја. Таква врста редукције на свега неколико словних знакова који красе рекламу оружарнице уједно означава и једину конкретну именску везу са причом Антона Павловича Чехова.

Сам Вукотић дефинише, и овдје видљиве, основне карактеристике загребачке школе: разноврсност графичке обраде, широко поље садржаја, негирање физичких закона кретања и одсуство говора, односно ситуација да се вербална рјешења мијењају графичким (в. Raspor 1964: 63–70).

Закључак

Вукотића су интригирали односи ријечи и (филмске) слике. Испитивао их је и тумачио на различите начине, промишљао је те релације с циљем да одгонетне тајне транзиције текста у збир фрејмова и сцена. Одатле потиче и његово посезање за литературом – у овом случају кратким књижевним дјелом „Осветник“. За ту прилику пронашао је посебан филмски израз у ком се наслућују одређени принципи касније примијењени у његовом есенцијалном дјелу *Суроīаш*. *Осветник* је, дакле, једна од прекретница у каријери овог изузетног филмског стваралаца. Иако га је створио кад је имао тек нешто више од тридесет година, демонстрирао је подједнако свој раскошни дар за претакање приче у покретне слике и врхунски таленат зрелог мајстора филма. Како је током цијелог стваралачког пута иновирао, Вуд је поједине елементе пренио на *Суроīаш*, ставивши их у службу радње и дотјеравши њихове карактеристике, али не у смислу монотоног маниризма, већ више као још већи отклон од канона.

Извори и литература

Arlaud, R. M. [odlomak iz dužeg teksta]. *Dušan Vukotić: Zaboravljeni vizionar / The Forgotten Visionary*. Ur. Radomir Pavićević. Zagreb: Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske – Skaner studio doo. 2014. 227.

Бољевић, Слободан. „Кинематографија на путу оздрављења: разговор с филмским редитељем Душаном Вукотићем“. *Овдје*. Јун 1974. Бр. 61. 7.

Вукотић, Душан. „Визуелизација писане ријечи“. *Гласник одјељења умјетности*. Титоград. 1979. Бр. 2. 101–108.

Вукотић, Душан. „Визуелизација поетске ријечи (академска бесједа)“. *Гласник одјељења умјетности*. 1985. Бр. 6. 27–34.

Вукотић, Душан. „Илузија покрета“. *Гласник одјељења умјетности*. 1981. Бр. 3. 33–36.

Вукотић, Душан. „Изненађен сам...“. *Борба*. 21. 11. 1960. 6.

Vukotić, Dušan. „Scenarij crtanog filma“. *Dušan Vukotić – Vud*. Ur. Nenad Pata. Zagreb: Korpus – Zagreb film. 2007. 83–88.

Vukotić, Dušan, Branko Ranitović. „Osvetnik – scenarij“. *Dušan Vukotić – Vud*. Ur. Nenad Pata. Zagreb: Korpus – Zagreb film. 2007. 92–95.

Zeković, Ljiljana. *Likovne poetike članova Crnogorske akademije nauka i umjetnosti / Visual poetics of the members of the Montenegrin academy of sciences and arts*. Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti / Montenegrin academy of sciences and arts. 2015.

Јанковић, Д. „На седмом континенту“, *Борба*. 1. 11. 1965. 7.

Миловић, Јевто (ур.). *Умјетничка радионица: Разговори са умјетницима*. Будва: Медитеран. 1990.

Милошевић, Мића. „Вукотићева поука“. *Борба*. 25. 2. 1963. 7.

Moren, Edgar, „Film ili čovek iz mašte”. *Teorija filma*. Ur. Dušan Stojanović. Beograd: Nolit. 1978. 379–386.

Munitić, Ranko. „Vudova totalna mogućnost“. *Dušan Vukotić – Vud*. Ur. Nenad Pata. Zagreb: Korpus – Zagreb film. 2007. 14–21.

Novaković, Slobodan, *Film kao metafora*. Beograd: Institut za film. 1990.

Novaković, Slobodan. „Na novim izvorima“. *Zbornik o animaciji*. Ur. Ranko Munitić. Beograd: Filmski centar Srbije. 2009. 96–98.

Novaković, Slobodan. „Vukotić: Kako dišu filmovi“. *Dušan Vukotić – Vud*. Ur. Nenad Pata. Zagreb: Korpus – Zagreb film. 2007. 136–137.

Pata, Nenad. „Intervju s Dušanom Vukotićem“. *Dušan Vukotić – Vud*. Ur. Nenad Pata. Zagreb: Korpus – Zagreb film. 2007. 96–107.

Pata, Nenad (ur.). *Dušan Vukotić – Vud*. Zagreb: Korpus – Zagreb film. 2007.

Pavićević, Radomir. *Dušan Vukotić: Zaboravljeni vizionar / The Forgotten Visionary*. Zagreb: Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske – Skaner studio doo. 2014.

Raspor, Vicko. „I cartoni animati“. *Fenarete: Letture d'Italia* 5–6 (1964): 63–70.

Rondolino Gianni. „Zagrebačka škola“. *Dušan Vukotić – Vud*. Ur. Nenad Pata, Zagreb: Korpus – Zagreb film. 2007. 142.

Starešinić, Jurica. „Animirani filmovi Dušana Vukotića“. *Dušan Vukotić: Zaboravljeni vizionar / The Forgotten Visionary*. Ur. Radomir Pavićević. Zagreb: Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske / Skaner studio doo. 2014. 21–26.

Tataragić, Elma. *Scenarij i filmska adaptacija*. Sarajevo: University Press – Akademija scenskih umjetnosti. 2018.

Tirnanić Bogdan. „Završetak prvog kruga“. *Zbornik o animaciji*. Ur. Ranko Munitić. Beograd: Filmski centar Srbije. 2009. 145–154.

Hadžić, Fadil. „Na vrhuncu kvalitete – na rubu sumnje“. *Dušan Vukotić: Zaboravljeni vizionar / The Forgotten Visionary*. Ur. Radomir Pavićević. Zagreb: Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske – Skaner studio doo. 2014. 227–228.
Чехов, Антон Павлович. „Осветник“. Прев. Милосав Бабовић. *Приче – драме*. Ур. Зоран Божовић. Подгорица: ЦИД. 2021. 110–113.

Филмови наведени у тексту

Abra Kadabra, реж. Dušan Vukotić, 1957, прод. Zagreb film, Jugoslavija, 11’36”.
Koncert za mašinsku pušku, реж. Dušan Vukotić, 1958, прод. Zagreb film, Jugoslavija, 13’49”.
Veliki strah, реж. Dušan Vukotić, 1958, прод. Zagreb film, Jugoslavija, 11’46”.
Osvetnik, реж. Dušan Vukotić, 1958, прод. Zagreb film, Jugoslavija, 13’15”.
Krava na mjesecu, реж. Dušan Vukotić, 1959, прод. Zagreb film, Jugoslavija, 10’15”.
Piccolo, реж. Dušan Vukotić, 1959, прод. Zagreb film, Jugoslavija, 9’08”.
Surogat, реж. Dušan Vukotić, 1961, прод. Zagreb film, Jugoslavija, 9’25”.

Luka Rakojević

DUŠAN VUKOTIĆ – A THINKER AND A DREAMER

Summary

The paper deals with a segment of the creative career of the director who won the Oscar in 1962 for the film *The Substitute* (1961). The paper focuses on Vukotić’s observations of the relationship between a literary work and a film, more specifically on the transformation of a short story into a short animated film. Particular attention is given to the thirteen-minute film *The Avenger* (*Osvetnik*, 1958), an adaptation of a small portion of Chekhov’s prose world.

The paper begins with Vud’s (Vukotić’s nickname) biography which is followed by a discussion of the relationship between the written word and the moving image. The key chapter comprises three parts: the life of *The Avenger* film, the adaptation of a story into a film in this specific case and the place which this piece takes within Vukotić’s overall opus.

821.163.41.09-31 Десница В.
791.22:929 Белан, Б.

Владан Бајчета*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

КОНЦЕРТ ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ: СЦЕНАРИО ЗА ЧИТАЊЕ

Апстракт: У обимној преписци Владана Деснице, писца и аутора сценарија за дугометражни филм *Концерт* (1954), снимљеног у продукцији Јадран филма, а у режији Бранка Белана, сачуван је сегмент писама везаних за одређене аспекте настанка и производње овог умјетничког дјела. Написан према редитељевом синопсису, текст *Концерта* представљао је у неку руку коауторски рад Белана и Деснице. Међутим, сама филмска адаптација унеколико је измијенила сценаристички предложак, па је дошло до извјесног спора између двојице умјетника. Незадовољан развојем ситуације и питањем ауторства, као и критичке рецепције удјела појединих стваралаца у настанку *Концерта*, Десница је одлучио да текст објави у властитом издању прије премијере филма, како би објелоданио сопствену верзију филмске приче. У раду се доноси избор из преписке, као и анализа појединих аспеката текстуалног предлошка и филмског упризорења, са осврtом на досадашњу релевантну литературу о назначеном питању.

Кључне ријечи: сценарио, филм, Владан Десница, Бранко Белан, *Концерт*

Десница се од 1950. године и свог потпуног окретања књижевном раду почео у периодици оглашавати са филмским критикама и огледима о кинематографској проблематици. Вјероватно једним дијелом због тога, а другим и претежнијим због *филмичности* његове до тада публиковане прозе (*Зимско љетовање*, *Олупине на сунцу*), Десница добија позив на сарадњу од Ј. Беламарића, директора предузећа „Наставни филм“ из Загреба, који му 2. II 1952. пише: „Наше подузеће има у плану да у овој години изради један репрезентивни филм у Југославији. Како нам је за то потребан добар сценариј, обраћамо се Вама и надамо се, да би Вас таков посао могао занимати.“ Не остварујући кооперацију са овом филмском агенцијом, Десница је остао у зони истог интересовања и годину дана касније израдио сценарио за „Јадран филм“ под именом *Концерт*, који ће са истим насловом бити реализован у режији Бранка Белана 1954. године. Тај филм није имао сасвим благонаклон пријем од критике, а током првог

* bajcet@yahoo.com

периода ни у кинематографским аналима, све до новијег времена када је прихваћен и третиран као једно од најбољих остварења епохе у историји хрватског и југословенског филма. Снимању је претходио спор око ауторског удјела између сценаристе и редитеља, будући да је Десница по Белановом синопсису написао текст, који је потом режисеру послужио као предложак за унеколико слободнију филмску интерпретацију. Пишчево исувишно, донекле и опсесивно инсистирање на изворним поетским квалитетима, ауторским интенцијама и свим другим оригиналним особеностима *књижевног* текста – било да је ријеч о драми или сценарију – дошло је у овом случају до своје највише тачке. Како је и као позоришни критичар често истицао редитељска *опрјешења* о изворну ауторску вољу и о саму природу полазишта сценског упризорења, Десница се са још више жара заузео за свој рад који је у истом смислу требало да добије *тућу* коначну форму. *Концерт* је стога остао, на неки начин, у сивој зони пишчевог опуса, као недовољно самостално *литерарно* остварење, али исто тако и недовољно аутентичан *кинематографски* предложак.

I *Ко је аутор?*

Први траг о раду на овом сценарију проналази се у Десничином писму од 25. марта 1953, упућеном сестри и мајци, у којем писац биљежи индикативну опаску поводом првог завршеног посла: „Написао сам један дио сценарија за филм, који ми се необично допада. Сад се кајем што, мјесто сценарија, нисам од тога писао драму, јер би ми труд био отприлике једнак“ [Архива]. Очито је да Десница види већи умјетнички бенефит у томе да умјесто сценарија напише драму, али се природно поставља питање шта би била суштинска предност таквог избора. Вјероватно да писац прије свега на уму има статус драмске литературе као изворно књижевне, за разлику од сценарија као у неком смислу бастардне литерарне форме. Штавише, чини се да би ту важан разлог могао бити и стрепња пред чињеницом да ће се сценарио визуелно реализовати једном за свагда у облику који му режисер одреди, ускраћујући оригиналном аутору текста могућност да (књижевној) историји завјешта своју ауторску вољу. Драму би, макар безброј пута и сасвим погрешно, сценски интерпретирали нови нараштаји редитеља – али никада са пра́вом, као у случају сценарија, на последњу и неопозиву ријеч. Постојање такве бојазни Десница је потврдио већ два мјесеца касније, нудећи сценарио неколицини часописа за публиковање, прије него што буде филмски реализован. Отуда већ 30. маја пише уредништву *Књижевности*:

Шаљем за Ваш часопис пјесму „Једноставност“. Уједно молим да ми јавите јесте ли у начелу склони да објавите комад мог сценарија „Клавирски концерт“ који сам недавно завршио и који је „Јадран филм“ прихватио за екранизацију. Морам напоменути да тај сценарио није голи, технички костур за екранизацију, већ је третиран као посебни књижевни род у неку руку „сценарио за читање“, као што то раде и неки писци вани у свијету. Уз сценарио послао бих вам и једну попратну биљешку о томе питању. Сценарио се састоји од пет, међусобно донекле независних, дијелова, а вјерујем да, у погледу квалитета, није испод нивоа осталих мојих прозних радова. Ако, дакле, не искључујете већ а приори објављивање таквог сценарија, могао бих вам послати I и II слику (свака износи 20 до 25 картица), па да евентуално објавите било једну од њих, било обе.

У очекивању одговора на ту понуду, с другарским поздравом и поштовањем

[Владан Десница] [Архива].

Са кашњењем које Десничиној нелагоди и журби да обезбиједи одступницу никако није могло одговарати, на ово и друга ранија питања одговара тек 12. августа Ели Финци, тадашњи уредник часописа. Финци образлаже зашто одбија да публикује „сценарио за читање“, а његов одговор на неки начин свједочи у којој је мјери Десница пренаглио са жељом да свој удио у филму *Концерт* презентује као самосталну „радњу“:

Драги Десница,

[…]

Што се тиче Књижевности, радо бих вас видео као чешћег сарадника. Да ли треба да вам кажем да идете у онај мали број сарадника, у онај мали број књижевника уопште, чији рад ценим и волим? Само, нажалост, филмски сценарио не бих објавио. Чини ми се, (да ли сам у праву?) да практична намена таквог рукописа, данас, још увек, смета том „роду“ да буде права уметност. Или сам, можда, конзервативан, као што су то били, својевремено, они који су са сличним расположењем дочекивали позоришна дела?

[…]

Срдачно ваш

Ели Финци [Архива].

Финци је оваквим одговором морао дирнути у Десничину болну тачку, будући да је „практична намена таквог рукописа“ када је ријеч о сценарију управо нешто што му је и задавало највише брига. Стога је Десница у међувремену писао „Јадран Филму“ (23. VII) са великим

интересом да се, очито према раније постигнутим усменим договорима, прикључи раду филмске екипе и тако надгледа разраду свог текста:

> Поштовани друже Директоре,
>
> Чујем да је екипа „Клавирског концерта“ већ увелике започела с радом, а ја још увијек нисам примио дефинитивног одговора у погледу моје сарадње код реализације тог филма у својству савјетодавног сарадника режије. Лијепо Вас стога молим да ми с неколико редака саопћите што је одлучено, јер ми је у очекивању те одлуке утаман протекло ево већ више од пола љета. Уколико се то ријеши онако како сте ми говорили и како сте и Ви и неки чланови Умјетничког савјета сматрали за корисно и нужно, требало би да ја с том мојом савјетодавном функцијом почнем учествовати у раду екипе што прије, наиме још прије почетка самог снимања, док се још врше припреме, скице за мизансцену, итд.
>
> У очекивању Вашег што скоријег одговора, с поштовањем и поздравом (Владан Десница) [Архива].

Десница је истрајавао у тежњи да оствари што већи увид у реализацију читавог филмског пројекта, како би сценарио заштитио од радикалних преинака и несолидне визуелизације. Међутим, уочава се јасно да је са протоком времена и можда помало повријеђеном сујетом испољио извјесну дистанцу и направио одређене ограде чак и у таквим покушајима. Стога 9. августа пише редитељу и сценаристи Рудолфу Сремецу, тадашњем драматургу „Јадран филма“, са жељом да се по свој прилици ранији усмени договор потврди само уз пуну сагласност редитеља Белана:

> Драги друже Сремец,
>
> Лијепо бих Вас молио да прије евентуалног нашег састанка с Беланом ради договора о сарадњи, још једном с њим разговарате и да га упитате сматра ли он моју сарадњу за филм корисном и вјерује ли да ће она што допринијети квалитету и разини тог филма, или ју пак прихваћа за нужду и без увјерења. У овом потоњем случају, ја никако не бих хтио да се у ту ствар мијешам, па нека стог Белан каже без икаква устручавања и без икакве формалне обазривости своје мишљење и свој став. Уколико тај буде негативан, не би ни био потребит наш заједнички састанак, па ми у том случају само са двије ријечи јавите да не долазим на састанак.
>
> Срдачно
>
> [Владан Десница] [Архива].

У *Политици* ће 9. новембра изаћи текст под насловом „Ко је писац сценарија за филм *Концерт*“. За *Политикин* текст, у погледу изја-

ве, редитељ Белан је према ријечима новинара био „резервисан“, док је директор филма Мирко Лукавац сасвим кратко одговорио да ће до прољећа идуће године филм бити готов, за када се нада да ће и спор око ауторства бити ријешен. Десница, са друге стране, у свом одговору нашироко доноси „историјат филма“, дајући чак и одломке из уговора са продуцентском кућом, уз инсистирање на томе да је првобитну Беланову замисао разрадио и надградио у многим битним аспектима. На питање да ли сумња у умјетничке квалитете будућег филма, Десница одговара:

> Ни најмање. О томе не могу да имам никакво одређено мишљење, просто зато што ми је сам досадашњи рад на реализацији филма потпуно непознат. Теоретски се, наравно, може претпоставити све, јер као што се у сценарију могу „оплеменити“ или упропастити квалитети синопсиса исто се тако и код претапања сценарија у књигу снимања (а да и не говорим за време самог снимања) може „оплеменити“ или упропастити квалитет сценарија. Знате и сами да се датој материји при обрађивању може додати лиричност, поетичност, фина психолошка обрада, боља фактура, дух, а да се исто тако она може и тривијализирати, појевтинити, натрунити натурализмом, накрцати наивношћу и бљутавостима, зачинити „опробаним“ филмским рецептима, банализирати отрцаним каламбурима и сумњивим духовитостима. Зато мислим да се не треба узрујавати пре времена око ауторства, јер на дугом и вијугавом путу сиже – сценарио – књига – снимање – екранизација, никад се не зна како ће на крају крајева читава ствар испасти. Тако да се човек – опет говорим теоретски – може најзад наћи у ситуацији: не да се за ауторство бори, већ да се баш противно – од њега брани. Подвлачим опет, то само теоретски. Јер, с обзиром на гарантије које даје личност др Белана, мислим да су оправдана најлепша очекивања. Не треба заборавити да је Белан, мада се досад није огледао на уметничком филму, аутор једног документарног филма који, по мом мишљењу, долази у ред наших најбољих и најуспелијих остварења те врсте. Осим тога, колико сам имао прилике да се уверим и колико сам кадар да просудим, он поседује у завидно високом степену познавање филмског заната. А све то, очевидно, слути само на добро. Но ипак, док се не види готов рад, не може се рећи ништа конкретно (Десница, *Огледи*, 2024: 164).

Десница се неколико дана након „премијере“ немонтираног материјала (23. фебруара 1954) обраћа Иви Јеловици, директору „Јадран филма“, исказујући незадовољство оним што је одгледао, али уједно изражавајући спремност да се стави на располагање екипи филма како би се колико-толико „подигао“ његов ниво. Писмом одјекује тон несвакидашње полемике, која се испотиха и на посредан начин водила у ондашњим часописима, прије него што је филм уопште завршен:

Драги друже Директоре,

Пошто ја не стојим ни у каквом уговорном односу с другом Беланом већ једино с Јадран-филмом, те пошто, с друге стране, с Беланом имам врло лоша искуства у погледу сталности утаначења која се с њим закључе, то бих желио да у ствари филма „Концерт“ и евентуалних надопуна, дотјеривања, прерађивања третирам искључиво с Јадран-филмом, односно с Вама као Директором.

Видио сам и врло пажљиво размотрио снимљени материјал. Увјерио сам се да су се нажалост остварила предвиђања која сам учинио још прије почетка снимања и због којих сам и био понудио моју сарадњу као конзулента код реализације – сарадњу коју је спремно прихватио не само Јадран-филм, него и сâм Белан. Али касније је Белан од тога одустао а да ме није ни једном ријечи нашао за сходно да обавијести. Него сад како било, што је – ту је! Сад би се радило о томе да се спаси оно што се дâ спасити. А мислим да би се још и у овој фази читава ствар дала поправити и ниво филма подигнути за каквих 10–15%, уколико то може да се овако бројчано изрази. Била би неопходно потребна нека чисто драматуршка крађења (избацивања), у неким моментима апсолутно би требало поновно снимати и синхронизирати текст, а нешто би се спасило и мањим монтажним преметањима, итд. Сам завршетак филма представља посебно поглавље. И поред врло незгодног прецеденса у поступању према мени од стране друга Белана, осјећам неку ако не правну а оно моралну обвезу да се одазовем позиву на ту накнадну сарадњу, па ако Ви ту сарадњу сматрате сходном и потребитом, спреман сам да се о томе с Вама поразговорим и утаначим услове (моја награда, организација посла итд) под којима бих то извршио. Тачно сам уочио и упамтио односне моменте у филму, па бих могао да Вам у том правцу дадем моје прецизне и конкретне предлоге. Сам рад, односно указивање на мјеста која би требало исправити и на начин на који предлажем да се то изврши обавио би се код монтажног стола уз асистенцију монтажера и стручњака за тон, а вјерујем да бисте бар претежну већину мојих предлога прихватили као умјесне и по вриједност филма корисне.

Уколико сте у начелу с тим сагласан, стојим Вам на расположењу да се о томе поразговоримо и утаначимо како услове моје сарадње, тако и обим и организацију тог рада.

Примите, друже Директоре, изразе мог поштовања и моје поздраве, Ваш

[Владан Десница] [Архива].

Састанци који су затим услиједили, довели су до нових преговора у погледу Десничиног непосреднијег учешћа у финалном умјетничком производу „Јадран-филма“. Јеловица отписује Десници на претходно писмо, упућујући му позив да изврши ревизију дијалога и дâ конкретне

примједбе на снимљени материјал. Био је то покушај да се јасније дефинишу надлежности сценаристе и редитеља у креативном процесу и продукција усмјери у жељеном правцу:

> У вези Вашег писма од 23. II о. г. и нашег усменог разговора од 27. пр. мј. – молим Вас слиједеће:
>
> 1) да, као аутор сценарија, а у договору с режисером филма извршите надопуну дијалога – тамо, гдје је то по режисеровом мишљењу потребно.
>
> 2) да нам што прије пошаљете писмене примједбе на снимљени материјал филма „Концерт" и сугестије, гдје би и што, требало измјенити. Те сугестије ја бих предао режисеру филма, да их евентуално (уколико не нарушавају његову режијску концепцију) користи. Сматрам, да је то најправилније, у ствари једини могућ начин, да искористимо Вашу помоћ, а да тиме не повриједимо право режисера.
>
> Истовремено Вас молим да предложите хонорар, који тражите за своје примједбе, без обзира, да ли ће и у којој мјери бити кориштене.
>
> Увјерен сам, да ћете овакав мој став оцјенити као правилан и предложеном сурадњом допринјети квалитети филма „Концерт".
>
> Поздравља Вас
>
> Иво Јеловица [Архива].

Десница одговара Јеловици 9. марта, понављајући исказе спремности да се укључи као нека врста стручног консултанта не само за дијалошке партије филма већ и „код реализације" пројекта у цјелини:

> Поштовани друже директоре,
>
> Извините за закашњење овог одговора, али оно је настало без моје кривице. Ја сам наиме Ваше писмо схватио тако, да ће ми се друг Белан обратити ради договора о жуђеним надопунама, па како сам се послије тога и с другом Беланом и с другом Бабајом много пута срео у Клубу а да ми се у том правцу ни једном ријечју нису обратили, помислио сам да је престала потреба моје споменуте сарадње, односно да је друг Белан накнадно и опет промијенио накану или нашао друго рјешење. – Уважите, дакле, то и оправдајте моје нескривљено закашњење.
>
> У самом пак меритуму ствари, рекао бих ово:
>
> По моме мишљењу, онај дијалог на коме друг Белан сматра да треба извршити неку надопуну, није ни најважније ни најбитније мјесто које вапије за коригирањем, прерађивањем и надопуном, већ има других драматуршки далеко пресуднијих мјеста гдје би таква прерада била неопходна. Исто тако, ако већ постоји могућност да се поновно сниме неке сцене, мислим да би том преснимавању требало прибјећи ондје гдје то императивни разлози (тешка драматуршка огрешења, зацртања карактера, тешке дијалошке слабости, итд) траже, прије него ондје гдје

би се то вршило због неких мањих и мање важних мизансценских и других сличних слабости.

Према свему томе, схватит ћете моју отпорност да се упуштам у некакво дотјеривање и надопуњавање онога што сматрам мање важним и споредним детаљем, док остају нетакнуте оне сцене и моменти гдје ми се таква интервенција чини прије потребита. Уосталом, ту моја сарадња није ни потребита, јер таква мања аранжирања и прерађивања дијалога може да изврши и без моје помоћи сам друг Белан, онако као што је то извршио на толико других, па и важнијих мјеста.

Ја бих дакле, искључиво из жеље да се нешто допринесе побољшању тог филма и да се отклони нешто што може прејудицирати репутацији наше кинематографије уопће, могао пристати да сарађујем на исправљању и надопуни од Белана назначеног дијалошког мјеста једино у оквиру општег претресања, дотјеривања и побољшавања снимљеног материјала, као што сам то уосталом изјавио већ на нашем састанку с другом Беланом дана 27. фебруара. Но како је већ онда друг Белан прилично недвојбено и децидирано дао израза својој несагласности с тим мојим предлогом, сматрајући моју сарадњу у том оквиру и у тим границама непотребном и некорисном и постављајући читаву ствар на неправилну базу „ако Десница то жели, ја му могу дозволити да прегледа снимљени материјал“ итд, – мислим да је та моја пропозиција већ онда ријешена у негативном смислу. Но ако је случајно друг Белан одонда промијенио своје мишљење на начин да сада доиста сматра ту и такву моју сарадњу потребном и корисном за подизање умјетничких квалитета филма, ја сам и сада спреман да изиђем у сусрет па да ту сарадњу пружим, уз услове које сам на споменутом састанку од 27. II изложио.

Вјерујем, друже директоре, да ћете и из овог моћи увидјети моју спремност да, у границама мојих способности, порадим све што могу на корист те ствари, као и моје досљедно остајање при ангажманима које сам преузео и при изјавама које сам дао, и молим Вас да примите изразе мог одличног поштовања.

[Владан Десница]

П. С.

Пошто видим да се у преписци често поткраде погрешка у мом имену, тако да испадне Владимир мјесто Владан, молим Вас да на ту маленкост скренете пажњу, како не би и у објавама, публицитарном материјалу итд. било погрешно назначено моје име [Архива].

Још увијек држећи ствар изван полемичке усијаности у јавном простору, Десница исказује очекивање позитивног исхода ове у суштини безазлене контроверзе. Међутим, пред сам завршетак израде филма, у *Вјеснику у сриједу* од 18. априла 1954. године, излази текст под насловом „Око једног сценарија“. Десница ту, махом понављајући причу из *Политике*

са исцрпним одломцима из уговора, доноси фрагмент Белановог писма „Јадран филму“, у којем се хвале резултати рада сценаристе, а да би закључио са оштрим, иако духовитим, одговором на наводне Беланове усмене оптужбе за плагијат.

> […] („Покрао ми је идеје, богаму! Покрао ми је идеје!“ – чујем да је узвикивао у кафанском разговору.) А од тога морам да се оградим. Ја се некако професионално бавим писањем, док Белану то није позив и занимање – бар досад није објавио ни један свој књижевни производ. Он се запутио, са српом у руци, на друго једно поље славе: на поље филмске режије. Нећу да кажем да је стога његова тврдња или алузија о плагијату, већ *a priori*, малко претенциозна, али она је за ме малко незгодна. Нека друг Белан буде сасвим миран. Кад бих баш био присиљен да од њега нешто украдем, украо бих му и шешир, и ципеле, па, ако хоћете, и његову самоувереност, и ма што друго – прије него његове литерарноумјетничке производе. И то нипошто зато што бих сматрао да су објективно недовољно умјетнички вриједни, већ напросто зато што они по својој врсти и природи тако слабо одговарају мом темпераменту и што су толико далеки и туђи мојим умјетничким погледима, схваћањима и укусу, да бих одмах био препознат, у крађи ухваћен и јавно изобличен. И зато – боље мање, али слађе! И управ у циљу да бих се опрао од те љаге, свим снагама прижељкујем већ споменуто штампање мог текста, дакако с обећаним додатком. А Белан ће убудуће добро учинити ако буде још брижније тајио од јавности и још љубоморније закључавао у трезор своје умјетничке идеје (Десница, *Огледи*, 2024: 169).

Најављујући објављивање сценарија – првобитно је планирао да га изда са упоредним Белановим синопсисом, од чега је убрзо одустао – Десница је желио да јавности стави на располагање могућност најминуциозније успоредбе сценаристичког предлошка и његове филмске инсценације. Са својеглавом упорношћу и ангажманом који можда није одговарао стварној тежини проблема, писац о властитом трошку публикује текст исте године под знаком „Књижевних свезака“, а под идентичним насловом као и филм (Десница 1954). Та публикација у данашњој електронској каталогизацији српских библиотека носи одредницу којом би Десница несумњиво био задовољан: „кратка проза“. Инсистирајући на *самосталним* литерарним квалитетима сценарија, Десница је, можда донекле и несвјесно, читаву ствар удаљавао од изворног кинематографског контекста, у чију се феноменолошку комплексност, према многим својим есејима баш из тог времена на теме припадајућег домена, итекако разумио.

Јединим писмом које ће за цијело вријеме снимања Десница упутити директно Белану завршава се преписка везана за „случај“ *Концерт*. Премда очито у несолидним односима са режисером, Десница је 3. јуна ипак директно одаслао крађи захтјев Белану, тражећи му одобрење да уз сценарио публикује и његов синопсис, засигурно како би опрао руке од филма чијим резултатом на основу прегледаног материјала у коначници није био задовољан. Немогућност да пронађе издавача натјерала је писца да књижицу изда у „властитој наклади“, ризикујући и сопствена средства без извјесности да ће их комерцијално моћи покрити. Стога и Белану тражи да се одрекне од свакаког хонорара, наводећи му своје разлоге за то:

> Драги Белане,
>
> Према обећању да ћу у границама могућности објавити у додатку сценарија текст Вашег синопсиса, ево Вас молим да ме на то писмено овластите. Ствар је хитна, па би требало да Ваше овлаштење примим што прије, по могућности још сутра. По себи се разумије да би то било без хонорара, јер знате и сам да штампање у властитој режији није рентабилан посао.
>
> Срдачно
>
> Ваш
>
> [Владан Десница] [Архива].

Последњу ријеч међу учесницима спора дао је редитељ филма, али тек десет година од смрти сценаристе. У помирљивом тону који је тражио и проналазио неку врсту разумијевања за истовјетност изазова пред којима су као умјетници из различитих области стајали, Белан се присјећао:

> Десница је долазио понекад на снимање, на пројекције, био је понекад и разочаран – неке су ствари из сценарија испале – па је знао питати: Гдје је она сцена? Ја бих рекао: Није ушла, није ушла у материју, није могла стати у њу, испала је ван, изгурана је, нисам је ја изгурао, изгурала ју је радња, па ви сте ми сами говорили, драги Десница, да кад пишете приповијетку, да је вама довољно довести људе у неки однос и да након тога ти људи сами стварају драму. Ја сам стварао своју и оно што је улазило унутра, по вашем рецепту, улазило је, а оно што по вашем рецепту не би ушло, није ушло ни по мом (Белан 1977: 28).

Компетентан и научно објективан суд о овој малој афери дао је у новом вијеку филмолог Томислав Шакић, који се међу ријетким проучаваоцима посветио претходној полемици, долазећи до увјерљивог закључка о судару два концепцијски супротстављена схватања филма:

> Из данашње перспективе о ауторству филма нема двојбе (оно припада ипак редатељу), но сраз који се догодио између Деснице и Белана након успјешног почетка сурадње био је сраз двију концепција – по некима и двају менталитета и темперамената – односно сраз између *филмскоīа* гледања на филм (Беланова) и *књижевноīа* гледања на филм (Десничина) (Шакић 2006: 91).

Сматрајући да је на дјелу био „заправо разговор двојице глухих, у којима обојица износе исте доказе, али их различито интерпретирају", Шакић је с правом уочио пишчеву сталну и претјерану бојазан за властити ауторски интегритет: „Десничина брига, па и разлог за полемику, били су узроковани његовом типичном, опсесивном скрби око свога текста" (Шакић 2006: 94).

Таквом предисторијом судбина *Концерта* и као филма и као „сценарија за читање" била је трагично предестинирана: дијелом због свог неконвенционалног проседеа, а дијелом из идеолошких разлога, ово по садржини и форми *декадентно* остварење из перспективе владајућег обрасца, брзо је потиснуто у заборав. Белан је 1956. године снимио још један филм, *Под сумњом* (1956), да би након тога врло брзо напустио кинематографију и сасвим се окренуо литератури, испрва дебитантским романом *Кутија од ебановине* (1960), а у наредним деценијама све више насловима у жанру научне фантастике. Десница је исте, 1954. године објавио своју најављену публикацију сценарија као прозе, али је рецепција била разочаравајућа, толико да је морао изнова подсјећати на излазак књиге, а затим и сам радити на њеној дистрибуцији. Тако редакцији *Алманаха* Друштва књижевника Хрватске пише почетком идуће године (13. I 1955), са опаском да би међу његовим репрезентативним остварењима лањске продукције могли размотрити управо одломак из *Концерта*. Композитору Златку Пибернику, музичком сараднику Радио-телевизије Загреб, са којим је био у контакту и поводом својих ауторских композиција, пише 22. фебруара:

> Данас Вам шаљем примјерак мог сценарија филма „КОНЦЕРТ" (јуче чујем да је филм продан у СССР), те 5 примјерака које Вас молим да покушате растурити у круговима у којима се крећете. (Цијена је 150 дин. по примјерку). Уколико не иде друкчије, можете предати књижари, уз уобичајени рабат, у комисију. Новац не треба да ми шаљете поштом већ кад случајно дођете у Загреб [...] [Архива].

Такође, убрзо и „Југославија филму" шаље понуду за откуп једног дијела тиража у њихове пропагандне сврхе (11. IV), старајући се да

што прије распрода већу количину примјерака књиге која није постала популарна у књижарама:

> Читао сам у штампи да је Ваше предузеће пласирало у СССР, међу осталим, и филм „КОНЦЕРТ“ који је рађен по моме сценарију. Пошто се у књижевним круговима сматрало да тај сценариј има књижевне квалитете и своју вриједност као књижевни текст и без обзира на екранизацију, ја сам га лани издао у облику књиге. Помишљам да би Вам можда, приликом продаје тог филма у иностранство, могао требати или добро доћи извјестан број примјерака те књиге, ваљда 100–200 комада, које бисте могли послати у иностранство уз филм, у пропагандне сврхе или иначе. Уколико се с тим слажете и тај предлог сматрате сходним и умјесним, могао бих Вам уступити жељену количину примјерака уз чисту цијену од 100:- дин. по комаду (док је продајна књижарска цијена 150:-), па Вас лијепо молим да ми одговорите у том правцу. Данас Вам шаљем на оглед један примјерак
>
> С другарским поздравом
>
> [Владан Десница] [Архива].

„Југославија филм“ откупљује свега пет симболичних примјерака, како се види из пишчеве педантно похрањене документације.

Како је ишла продаја и у којој мјери је Десница био задовољан приватним издавачким подухватом у погледу заштите свог ауторства, није прецизно провјерљиво. У сваком случају, у Кули Јанковића (Десничином повременом боравишту) и данас један стари креденац чува неколико десетина нераспродатих примјерака Деничине једине особне „накладе“ још од *Магазина сјеверне Далмације*, који је такође самостално издавао двадесет година раније. *Концерт* је могао у тренутку појављивања показати све разлике између сценаристичке основе и њене филмске реализације, али очито за то у јавности није било исувише интересовања – барем не онолико колико је Десница желио или мислио да ће га бити. Ипак, на тај начин обзнањена канонска верзија текста данас пружа могућност да се размотре неки од Десничиних неуобичајених књижевних поступака када је ријеч о његовом, строже посматрано, *књижевном* раду.

II *Главни јунак: клавир*

У низу есеја везаних за теоријске проблеме филмског стваралаштва и рецепције дјела кинематографске умјетности, Десница је питању сценарија највише пажње посветио у огледу „Сценарист и писац“ из 1951. године. Потакнут написом о једној екранизацији Матавуљевог *Бакоње фра Брна*,

размотрио је неколико аспеката релације чисто литерарног и сценаристичког текста, који, иако условно припадају истом умјетничком изразу – то јест служе се *ријечима* – ипак подлијежу самосталним законитостима. „И као што је погрешно судити у питању сценарија по критеријима чисто књижевног дјела, исто је тако неупутно судити о књижевном дјелу по мјери његове веће или мање прикладности за екранизацију“ (Десница, *Критике*, 2024: 241), тврди писац, бранећи од негативне критике иманентну *неприлагодљивост* Матавуљевог романа филмском медију. Десница сматра да сценарио посједује стриктније закономјерности од приче или романа, који пружају више простора за развој споредних наративних колосјека него што је то случај код самог сценарија:

> Код сценарија је примаран захтјев да буде цјеловит, да радња буде потпуно усмјерена једној коначној точки. Сценарио треба бити истакнуто и оштро поентиран. Свака небитна дивагација, свака епизода, која није уско и функционално повезана с главном радњом, сценарију је не само сувишна, него у већини случајева и директно штетна. У томе за сценарио вриједи углавном исто, што и за сценско дјело (Десница, *Критике*, 2024: 241).

Доводећи у најближу везу сценарио са драмом, овај Десничин став саоглашава се са ранијом епистоларном жалбом – да је вријеме утрошено на сценарио могао потрошити управо на писање драмског текста. Међутим, од веће је теоријске важности то што су и један и други текст увијек сачињени *за* неку сврху: или за сцену или за биоскопско платно. У том погледу и њихова рецепција зависи од конвенција условљених подједнако формалним предодређеностима, колико и самом свијешћу о томе шта се чита. Драма, односно сценарио, било да су по природи ствари писани за сценску или филмску адаптацију, или *само* „за читање“ – што је неријетко еуфемизам за њихову неподобност примарном циљу – увијек се у реципијентској конкретизацији дјелимично формирају под утиском логичног читалачког предубјеђења. Отуда и драма и сценарио подразумијевају одређену врсту инхерентног ограничавања списатељског фокуса, које рачуна на попуњавање *мјеста неодређености* у идућем кораку умјетничке реализације. Другим ријечима, свјесно сужавање концентрације на дијалоге, дидаскалије и остале техничке напомене по себи већ рачуна с вишим степеном *недовршености*, коју ће идеално надоградити редитељи, глумци, сценографи, костимографи и остали учесници у наредним етапама синкретичког умјетничког подухвата, какав филм у идеалном смислу јесте. Сценарио се стога од драме разликује по далеко већем акценту на самој *изведби*, на коначном производу

визуелној упризорења, које неопозиво фиксира текст у покретне слике једном за свагда. И најамбициозније позоришне инсценације по правилу немају нити могу имати таквих аспирација, макар у новије вријеме све чешће бивале овјековјечене у форми видео записа. То су разлози због којих „сценарио за читање“ није по врсти и статусу исто што и „драма за читање“, какав је случај био управо са Десничиним *Концертом*.

Међутим, Десница се потрудио да свој кинематографски предложак и структурно и у погледу умјетничке егзекуције третира на *литераран* начин, желећи да му прибави што већу аутономност на коју је у преписци изнова указивао. У самим уводним реченицама, које сугеришу атмосферу прве сцене, види се да писац не даје неутралне индикације о амбијенту, ликовима, радњи и сл, већ и да на стилски особен начин сугерише ритам кадра, како ће чинити кроз читав текст:

> Ведро прољетно јутро над градом. На улицама је живахно. Пројури покоји камион пун младих људи и дјевојака у партизанским дресовима, с пјесмом и веселим поклицима. Њихови другови поздрављају их с тротоара, устављају камион, понеки ускачу у њ. На великом тргу партизани играју „Козару“.
>
> Кроз вреву се пробија групица од два омладинца и једне омладинке с ручним колима која гура нешто старији бркат друг сељачког изгледа (Брко).
>
> Групица с ручним колима избија пред затворену каваницу уз чија је врата још остала таблица „FÜR DIE WEHRMACHT“ само што је окренута наглавце. Вођа групице отргне таблу и сломи је о колено. Замичу у вежу и остављају колица, па на стражњи улаз упадају у каваницу коју два собосликарска помоћника на леђима премазују. Насред локала велики црни клавир покривен новинама.
>
> Угледавши клавир, омладинци радосно:
>
> – Ево га! (Десница 2023: 141).

Закључујући према овом аспекту Десничиног поступка, сценарио је писан не само као драма, већ донекле и као умјетничка проза, мада са извјесном уздржаношћу од дескриптивне и наративне распричаности, како се и из наведеног примјера види.

Структура *Концерта* организована је двопланско, а кроз пет ставова симфонијског дјела наративно обликованих око неколико историјски важних датума прве половине XX вијека: *Allegro* (1945), *Andantino, quasi una fantasia* (1914), *Allegreto, ma non troppo* (1922), *Scherzo* (1929), *Lugubre* (1941). Музичком терминологијом обиљежена је динамика и карактер појединих епизода, док годишта упућују на епохалне повијесне

догађаје: почетак Првог свјетског рата, Марш на Рим, Шестојануарску диктатуру, почетак и крај Другог свјетског рата. Уочљиво је да је њихов распоред успостављен ретроспективно: од ослобођења до свега што му је претходило, а са циљем да се читавих три деценије прикажу као одређена врста историјског континуитета, чија је преломна тачка смјештена у моменат када почиње сама приповијест.

Интересантно је примијетити да се историјски догађаји одвијају у позадини, али се корак по корак примичу све ближе стварности ликова *Концерта*, да би на крају пуним трагизмом ушли сасвим непосредно у њихове животе. Такође, начин извјештавања о тим догађајима знаковит је у погледу евидентне ауторске интенције да се оцрта замишљена линија технолошког развоја, пресудно важног за начин вођења ратова који ће измијенити слику свијета и живота јунака ове приче. Тако се о Сарајевском атентату сазнаје из штампе и њених непоузданих механизама извјештавања уочи Великог рата, као што се о Шестојануарској диктатури дознаје са радио преносника, као поузданијег, али и пропагандно ефикаснијег медија. Све то, међутим, примарну умјетничку намјеру крије у настојању да се низу метонимијских обиљежја научно-технолошког развитка супротстави судбина једног музичког инструмента (клавира), као предмета који симболизује непромјењивост умјетности и њених задатака без обзира на смјену спољашњих костима епохе.

Полазећи у првој епизоди (*Allegro*) од покушаја младих скојеваца да приволе остарјелу учитељицу клавира Ему да својим умијећем обогати отварање новооснованог дома културе, прича се асоцијативно враћа на сами њен почетак. Ема је осједјела, сиромашна и хрома пијанисткиња (одаје утисак трагичније женске варијације на Ивана Галеба), коју ријечи омладинаца о пронађеном талентованом ратном сирочету прену и подведу у сјећањима на њене најраније дане. Друга епизода (*Andantino, quasi una fantasia*) приказује саму Ему као даровито дијете сиромашне послужитељке, које вјежба клавир код Пјасковског, добродушног предратног продавца музичке опреме. Емин физички деформитет настаће управо у његовој радњи под теретом *Bösendorfer*а, који ће Ема покушати физички да заштити од куповине за размажену супарницу Грету, ћерку официра Глојзнера.

Трећа слика (*Allegreto, ma non troppo*) одвија се у породичном стану Глојзнерових, у којој се открива да је Гретин отац од официра постао банкарски шпекулант, а да ће њен дјед због нервне растројености, као бивши генерал и представник старог поретка, извршити самоубиство. Сва три призора одвијају се у темпу и регистру назначеном поднасловима, па се и четврта сцена догађа на дан Гретиног вјенчања у отменој вили на

којем би требало да свира Ема са својим оркестром. Бал код Глојзнерових претвара се у комички интермецо (*Scherzo*) револтираних музичара, којима је саопштено да ће умјесто њих свирати радио-апарат, један од Гретиних свадбених поклона. У овој слици можда се најбоље види пренапрегнутост *литерарног поступка*, који се Десница трудио да примијени у форми подложној сасвим другачијим умјетничким законитостима. Наиме, један иначе врло ефектно смишљен поновни сусрет показује експлицитност са којом се у сценарију сугеришу ствари, насупрот дискретности какву би у истом случају захтијевала приповијетка: „У проласку Ема се згледа са шефом-носачем: као да се однекуд познају, али се ни једно ни друго не присјећају одакле. То је, понешто остарио, онај исти носач с кврgом на челу што је некад, у дућану Pjaskowskog, упустио клавир који јој је сломио кук“ (Десница 2023: 190).

Последњи призор доноси мелодрамски, али туробан (*Lugubre*) финале у бифеу поред жељезничке станице. Током једне ноћи у првој години нацистичке окупације Загреба страда логорски бјегунац Берислав, друга и важнија тачка Еминог и Гретиног супарништва из младости. Ема присуствује том догађају, залутала на својим алкохолним тумарањима у кафану из које је привукао звук лајтмотивског *Bösendorfer*а, који упадљиво заузима централно мјесто сваке сцене. Сценарио се завршава сликом у којој Ема напипава своје име на доњој страни клавира „окружена зачуђеним омладинцима“: „Лице јој се нереално озарује, вјеђе се склапају и испод њих потеку двије крупне сузе“ (Десница 2023: 215).

Тако је кроз пет ставова и у пет регистара испричана прича о пропасти једног умјетничког талента, за који су, како се јасно сугерише, подједнако одговорне историјске околности, класна припадност, доминантна идеологија, судбинска детерминисаност случајем, али и личне предиспозиције. Десница је вјешто преплео мотивацијске нити Емине трагедије, не дајући несмотрено или тенденциозно предност ниједној, одакле управо долази егзистенцијална аутентичност лика и приче каква је постигнута и у филмској екранизацији. Поуздана тумачења *Концерта* препознала су у Десничиној метасимфонијској структури једну компаративну паралелу, која ово дјело типолошки повезује са репрезентативним књижевним изданцима високог европског модернизма:

> Пет стилски хетерогених епизода, односно пресјека пет дана у судбини једнога клавира (и то повезаних без реалистичке мотивације) отварају се ишчитавању у Џојсову кључу – односно да је свака епизода модернистичка парафраза или пародија некога стила, било крлежијанскога театра, било комедије *dell'arte*, било црне комедије (по филму дословно попаре), било поетскога реализма, било соцреалистичких документараца и журнала (у

> том кључу ваља ишчитавати оквирну епизоду – читање текста ионако не пита за ауторове намјере) (Шакић 2005: 33).

Концерт је, у том погледу, не само демонстрација једне супериорне умјетничке игре са интермедијалним варирањем устројства симфоније, већ и исто такав показатељ умијешности у разнородним стилским регистрима, примијењеним у сврху пастиша високих вриједносних и значењских домета.

Претежан дио сценарија релативно је вјерно пренесен режисерским поступком и на филмско платно, уз извјесна одступања о којима је свједочио и сам редитељ Белан. Међутим, Десница је као сценариста осјетио потребу не само да објави свој текст у засебном и од филма аутономном виду, већ је и у „Поговору" књиге потанко објаснио која су мјеста представљала тачке несагласности између двојице умјетника:

> У погледу фабулске материје, једино крупније и суштинскије одступање од синопсиса представља епизода „LUGUBRE". Истина, тешка сам срца радио и епизоду „SCHERZO", гдје је, на том централном мјесту које би требало да садржи једно битније и пресудније збивање из живота главне јунакиње Еме, синопсисом предвиђен онај веселасти *divertissement*. Али ваљда је била неодољива драж којом су мамиле заводљиве и пуне обећања перспективе захвалних ванских ефеката и рјешења што их је пружила та епизода, са својим прокушаним, комичним средствима (сцене прежданања, тучњаве с пуранским батацима и томе слично). Пред тим моментима наводних „специфичних захтјева" филма морали су, дакле, да савију барјак и да устукну они други моменти које ја, можда погрешно, сматрам и називам умјетничким (Десница 2023: 217).

Десница се, убити, на овом мјесту жали на продуцентско или режисерско инсистирање на садржајима и ефектима филма који би потенцијално могли имати већи комерцијални учинак. Очито је у његовој замисли свака брига о економском успјеху пројекта била у другом плану (показало се то и самим издањем *Концерта*) у односу на његов умјетнички домет, па се на овај начин експлицитно оградио од дијела сижеа који је сматрао форсираним или мање адекватним. Међутим, у своју заслугу за коначни изглед филма Десница поносно уписује ауторски допринос последњој сцени, коју је, према властитим ријечима, ресемантизовао на више нивоа:

> По синопсису, ту је, још за вријеме старе Југославије, у једном ноћном локалу не зна се тко вршио атентат на не зна се кога, због не зна се чега: непознати илегалац убијао је непознатог полицијског шпицла

> из непознатих разлога; а једина веза између тог узбудљивог догађаја и наше драме – била је та, што су немилом догађају присуствовали савршено незаинтересирана Ема и познати нам клавир Bösendorfer. Али како је синопсисти-режисеру нарочито лежала на срцу атмосфера ноћног локала и напет догађај, док је у погледу суштинског садржаја и његове осмишљености био спреман на попуштање, ја сам задржао самô мјесто збивања а све друго листом измијенио, па је по мојој верзији догађај пребачен у доба Окупације и битно преиначен и осмишљен тиме што не погиба анонимни полицијски шпицл од руке магловитог илегалца, већ погиба једна *dramatis persona*, Берислав, на очиглед своје Еме. Тако је у тој епизоди од првобитне замисли остала само атмосфера ноћног локала – и револверски хитац (Десница 2023: 217–218).

Десници је, са једне стране, било важно да постигне већу мотивацијску заснованост епизоде тако што ће је знатно приближити судбини протагонисткиње. Са друге стране, чини се да му је било стало и до тога да у распону од 1914. до 1945. године мапира историјски маркантне појаве које су оставиле знатнијег трага на стварност у њеном окружењу и животу. Избјегавајући још од *Зимскоī љетовања*, па и у већем дијелу приповиједака, да ужасе ратних сукоба, нарочито оне везане за грађански рат у Југославији (1941–1945) приказује изравно, Десница је ипак показао извјесну склоност да страхоте нацистичке окупације стваралачки прблематизује у драмском модусу. Као што се из позадине чује о сарајевском атентату, шестојануарској диктатури и другим преломним историјским догађајима, тако се и логори НДХ појављују само кроз наизглед успутни дијалог Виктора и Бериславa у последњој слици: „...Говори се да их одводе у логоре... да је тамо страшно, неиздрживо... (Опет застане куцкајући несвијесно кључем по кревету, па дометне готово безгласно:) – Кажу да их ужасно муче тамо...“ (Десница 2023: 209). Сматрајући на неки начин сценарио подврстом драме, Десница је по свој прилици рефлексно кренуо ка оним темама и мотивима који ће га касније интензивно заокупити у *Љествама Јаковљевим*, као и у недовршеном позоришном комаду *Гадни мали īном*. По свему судећи, драмски род је осјећао као потентан да се одређени садржаји, несвојствени његовој приповиједној прози, умјетнички изнесу на свјетлост дана.

У цјелини посматрано, *Концерт* је, мимо свих пратећих и у односу на њихов стварни значај пренаглашених полемика, постигао вансеријски резултат. Филм се сврстао у сами врх припадајуће епохе према неким анкетама, а Десница се, као есејиста и критичар снажних кинематографских опсесија, доказао и као врстан стваралац на пољу

не само филмске теорије већ и праксе. По времену настанка негдје на средокрађи класичних остварења каква су *Крадљивци бицикала* (1948) Виторија де Сике и *Au hasard Balthazar* (1966) Робера Бресона, *Концерт* се и према карактеристичној наративној потки невезаној превасходно за *протагонисту* већ за предмет, односно друго биће, позиционирао у специфичан низ кинематографских остварења неконвенционалног сценаристичког сижеа. То је можда био довољан разлог да сценарио буде самостално објављен, мада би се и на основу самог филма препознао рукопис провјереног књижевног мајстора, који га је за те потребе, као и све друго, стваралачки савјесно израдио.

Извори и литература

Белан, Бранко. „Кинематографија ме се одрекла“. *Филм*. 1977. Год. III. Бр. 8–9. 15–37.

Десница, Владан. *Концерт*. Загреб: Књижевне свеске. 1954.

Десница, Владан. *Слијепац на жалу / Љетиве Јаковљеве / Концерт*. Београд: Народна библиотека Србије. 2023.

Десница, Владан. *Критике*. Београд: Народна библиотека Србије. 2024.

Десница, Владан. *Огледи*. Београд: Народна библиотека Србије. 2024.

Шакић, Томислав. „Громогласни шапат“, *Вијенац*. 2005. Год. XIII. Бр. 307–309. 32–33.

Шакић, Томислав. „Концерт: сценариј Владана Деснице и филм Бранка Белана“. *Књижевна република*. 2006. Год. IV. Бр. 3–4. 88–97.

Филмови наведени у тексту

Концерт, реж. Бранко Белан, 1954, прод. Јадран филм, Југославија, 96 мин.

I Ladri di biciclette, реж. Vittorio De Sica, 1948, прод. Produzioni De Sica, Italy, 89 мин.

Au hasard Balthazar, *реж.* Robert Bresson, 1966, *прод.* Mag Bodard, France / Sweden, 95 мин.

Vladan Bajčeta

VLADAN DESNICA'S *CONCERT*: A SCREENPLAY FOR READING

Summary

In the extensive correspondence of Vladan Desnica, the writer and author of the screenplay for the feature film *Concert* (1954), produced by Jadran Film and directed by Branko Belan, a segment of letters has been preserved that relates to certain aspects of the film's creation and production. Written on the basis of the director's synopsis, the text of *Concert* was, in a sense, a co-authored work by Belan and Desnica. However, the film adaptation itself altered the screenplay template to some extent, leading to a dispute between the two authors. Dissatisfied with the development of the situation and the issue of authorship, as well as with the critical reception of the contributions of individual creators to the making of *Concert*, Desnica decided to publish the text on his own before the film's premiere in order to make his version of the film's story public. This paper presents a selection from the correspondence, as well as an analysis of certain aspects of the textual template and its cinematic realization, with reference to the relevant literature published so far on the issue in question.

791.633-051 Џарман Д.

Марија Шаровић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

МОДЕРНА ПРИРОДА ДЕРЕКА ЏАРМАНА
Однос филмског и књижевног језика

Апстракт: Предмет рада су дневнички записи Дерека Џармана, *Модерна природа*, писани од јануара 1989. до септембра 1990. године. Овај својеврсни лирски роман обједињује све области Џармановог готово ренесансног интересовања – филм, књижевност, активизам, ботанику. Распршене лирске медитације на поменуте и друге теме обједињује тема времена, а два најупечатљивија дискурса дневничких лирских медитација – филмски и књижевни – обједињује елемент ликовности. Будући да Џарман често укршта средства изражавања различитих медија, па се у књижевном делу служи филмским или ликовним језиком, а у филмским остварењима чисто ликовним или вербалним изразом, *Модерна природа* може се сматрати и филмом у ком је визуелна раван одмењена вербалном, или филмом – какве је иначе снимао – без темпорално условљеног наратива.

Кључне речи: Дерек Џарман, филм, ботаника, лирика, ангажман, време, дневник, природа

Дерек Џарман (1942–1994) остао је упамћен превасходно као филмски режисер. Осим дугометражних филмова, снимао је и бројне кратке филмове и музичке спотове. Био је сценограф, дизајнер, сликар, писац, баштован, и један од истакнутих активиста у борби за правичнији однос друштва према кризи изазваној појавом сиде осамдесетих година претходног века, као и активиста на пољу права хомосексуалаца.

И сам ХИВ позитиван, Џарман је умро пре свог времена, што је била последица поменуте кризе, непостојања одговарајућег лечења оболелих од сиде, као и генералне стигматизације оболелих, условљене многим непознаницама у вези с тада новом и неиспитаном болешћу.

За живота је створио невероватан вишемедијски опус. Каријеру је отпочео као сликар, и сликарство је, и као уметничка форма и као начин размишљања, кључно утицало на Џармана, определивши његову естетику и уметнички израз у целини. Овај утицај веома је осетан и у *Модерној ūприроди* (1991), испуњеној сликарским пејзажима, који би подједнако могли бити и филмски кадрови, преточеним у реч. Но, његов сликарски

* inthisworld777@gmail.com

пут је рано прекинут другим ангажманима, најпре сценографским и дизајнерским пословима у Краљевском балету, а затим и на филму *Ђаволи* Кена Расела. Написао је и десетак књига, снимио исто толико експерименталних филмова супер-осмицом, неколико музичких спотова, постављао је сцену за *Цез календар* Фредерика Ештона и продукцију *Дон Ђованија* Џона Гилгуда.

Царман није много марио за конвенционалну филмску продукцију, што је резултирало необичним филмовима које је снимао као што би то чинио сликар: *Себастијан* (1976), *Јубилеј* (1978), који оличава колапс тачеровске Енглеске и на филмско платно доводи неке од протагониста актуелне енглеске панк сцене (Адам Ант, Тоја Вилкокс), *Караваџо* (1986), *Последњи поглед на Енглеску* (1987), о Енглеској у време Маргарет Тачер, и *Врт* (1990), први филм који је Царман снимио након сазнања о својој болести и селидбе у Данџинес, и најважнији филм за теме овог рада. У *Модерној природи* описан је и настанак идеје за његов последњи, врло поетичан, чак елегичан филм, *Плаво* (1993), врхунац апстракције и повратка сликарству. Овај филм важан је и зато што показује још један фасет његовог стваралаштва, онај у ком се елегичне теме краја живота уједињују с готово милитантним приступом активистичким темама.

Модерна природа обједињује сва Царманова, готово ренесансна, интересовања – његову ботаничку страст, присећања на детињство, размишљања о филму и мисли о болести – на веома осетљив, дубоко лирски начин. Ипак, тема која их све надмашује по дубини значаја и захвату је тема времена.

Ови медитативни и надахњујући лирски записи настали су након што се Царман из Лондона преселио у Данџинес у Кенту, мало, туробно место на обали од шљунка и камења. Стварање врта на каменитом тлу је захтеван посао, пошто таква подлога није погодна за претежни део биљног света, и то све у пејзажу који је по себи дистопијски – у позадини Царманове рибарске колибе виде се нуклеарни реактори електране у Данџинесу. Сам врт, који је кућицу окруживао са свих страна, из ових је разлога уникатан уметнички подухват Цармана. *Модерна природа* прати његову опсесију баштованством, представљајући истовремено и дневник баштована и Царманову медитацију о сопственом животу, детињству, младости шездесетих година, филмској, сликарској и књижевној каријери. Осим што показује како направити сопствени врт, ова дивља, побуњеничка дневничка проза једног филмског стваоца показује шта је за Цармана значило бити политички ангажован уметник. Захваљујући јакој активистичкој ноти, *Модерна природа* читаоца иницира и у сложене друштвено-политичке околности у којима је Царман живео и снимао филмове.

Џарман дневник отпочиње 1. јануара 1989, описом рибарске кућице на обали коју је купио од очевог новца добијеног у наследство. На првим страницама, *Модерна природа* личи на на уџбенике из ботанике због детаљних описа локалне флоре и фауне, као што доноси и много од духа викторијанских приручника о симболичним и магијским својствима биљака. Дневник се завршава у болници, кад литаније имена биљака смењују називи лекова који Џармана одржавају у животу.

Филмски и вербални израз у Модерној природи

Филмски и вербални израз у *Модерној природи* су у сложеној и синергијској вези, која одражава Џарманову вишемедијску уметничку праксу филмског ствараоца, сликара, писца, активисте и баштована.

Иако је *Модерна природа* књижевно дело, дневничка проза и, као таква, примарно вербални израз, њена структура и тематика дубоко су прожете филмском естетиком и нарацијом, као и визуелним размишљањем Џармана. Визуелно-наративни приступ види се у Џармановој склоности ка „снимању" сцене речима. Дневник је пун живописних, сликовитих описа његовог врта у Данџинесу и околног пејзажа – жутих и црних тонова његове куће, оштре шиндре, нуклеарне електране у позадини. Ови описи делују као фрагменти слика или филмски кадрови, и у њима се добро може видети како Џарман пејзаже слика на исти начин на који то ради у филмовима, само посредством другог медија:

> Кише и фино топло време пожурили су пејзаж – донели су засићене пролећне боје рано. Мртвило зиме је прошло. Данас је Данџинес сијао испод калајисаног неба – трепераве смарагдна, рђавозелена, зелена као крв дрвета, сивозелена жалфије и плавичастозелена, испране до бледила, мала острва маховине на позадини ружичастих облутака, сјајножута обала штипавице, загаситорића мртве папрати, и светли окер бокора трске наспрам шипрага врба – тамноцрвена, са сребрнастим мацама и лепезама смеђежутих прашника, назубљених једва приметним наговештајем нежнозелене боје тек пропупелих листића.
>
> Нигде другде нисам видео овакву симфонију боја. Данџинес је предосећај далеког севера, пејзаж који јужњаци могу сматрати суморним и монотоним, који пева попут бреза у Сибелијусовој музици (Jarman 2009: 31).[1]

У дневнику се као структурално начело врло често користи и монтажа. Као што Џарманови експериментални филмови попут *Плавог*

1 Ако није другачије назначено, сви преводи у оквиру рада су моји.

или *Врта* прилазе монтажи на особен начин, тако исти принцип *Модерну природу* чини делом фрагментарне, нелинеарне структуре. Њу сачињавају сећања, размишљања о природи, коментари актуелних друштвених, социјалних и политичких околности, описи баштенских радова и самих биљака, белешке о филмским радовима и идејама, који се смењују брзо и у наизглед неповезаном низу мотива, слично брзој филмској монтажи.

> Увече сам се возио са Џулијаном и Џојсом до Ферлајта преко мочвара. Немогуће је описати чудновату лепоту пејзажа, посебно Рица и плаже Винчелзи. Велика тишина је падала, прекинута само звиждањем ласта. Светлост на свакој влати траве, на цвећу, грмљу, на језерима. Такво задовољство. Ветар је хујио док је Џулијан безобзирно јурио пустим путевима. Седели смо читаве минуте у потпуној тишини. Мали зечеви, ни најмање уплашени, посматрали су нас љубопитљиво док смо пролазили; макови и штипавица који се преливају у скерлетно и плаво. Свет налик на средњовековну минијатуру, или на неку од таписерија с једнорозима у аркадама манастира; пошљунчена стаза – путања што води у земаљски рај, над нама дивље небо са сунцем које пламти у тракама љубичасте, ружичасте и плаве. Сребрнасте врбе, трска која се као пурпурни дим издиже из воде, попрскана наранџастом светлошћу, каскадама дивљих ружа, орловим ноктима и ружичастом валеријаном (Jarman 2009: 93).

Простору Џарман неретко прилази као сценографији или сцени коју треба уредити. Врт у Данџинесу није само место, већ је и сценографија и лик који се развија. Џарман га третира као уметничко дело и простор који му омогућава да пружи отпор свему ономе што је ван њега. Овим се ствара паралелизам с његовим филмовима у којима се локације често користе као симболички, „насликани“, вештачки простори, што је посебно карактеристично за филм *Врт*, који се овим простором непосредно и бави.

Вербални израз у *Модерној природи* има вишеструке функције које допуњују и проширују Џарманов филмски рад и дају му додатни смисао. Он је, најпре, интиман запис, непосредан, први глас, који често недостаје у његовим филмовима. У лирској прози, Џарман изражава свој страх, бес и утеху након дијагнозе ХИВ-а 1986. године. Ови пасажи су место оплакивања изгубљене генерације, коју Џарман пореди с генерацијама несталим у ратним страдањима, а асоцијација потиче из Џарманових дневничких записа у вези с *Ратним реквијемом*, његовом филмском адаптацијом истоименог ораторијума Бенџамина Бритна из 1962. Цео хонорар за тај филм износио је десет фунти. Џарман га је ипак снимио, иако се у дневницима вајка како се његови савременици и колеге купају у новцу, а то што за режирање овог филма није био плаћен види као „ултимативну освету“

(Jarman 2009: 56) филмског и друштвеног естаблишмента. Премијера филма, на чијем је крају публика у потпуној тишини напустила салу, било је разочарање и само „сенка мојих очекивања“: „Поново сам размишљао о *Ратном реквијему* – није ми дао радост, оставио ме је да се, празан, суочавам с бесконачним брбљањем у интервјуима, у којима је дело ишчезавало у поплави увек истих питања“ (Jarman 2009: 16, 24).

Овај филм нагнао је Џармана и на размишљање о смрти у мирнодопским условима и у ратним страдањима, с невеселим закључком да (привидно) мирнодопско стање на још перфиднији начин односи жртве него што то чини рат. У одломку се може ишчитати још један специфичан вид Џармановог социјалног ангажмана, условљен активизмом и бригом поводом тада још увек нове и релативно непознате болести:

> Да ли сам могао да дочекам дан весело, парализован вирусом који кружи као смртоносна кобра? Толико пријатеља је умрло или умире […] Све најпаметније и најбоље згажено је – сигурно ни Велики рат није донео веће губитке у само један живот за само дванаест месеци, и све то док смо водили љубав, а не рат (Jarman 2009: 56).

Дневничке белешке детаљно документују Џарманов рад на филмовима, сликама и сценографији, чиме се претачу у метатекст који обједињује све ауторове форме изражавања, показујући како се једна уметничка пракса суптилно прелива у другу – филм у писање, писање у баштованство, баштованство у сликање, слика у писање, филм у сликање. *Модерна природа* често функционише и као ментална припрема за филм, јер садржи размишљања и скице које је Џарман касније развио у своје филмове. Али, важи и обрнуто, па се у тексту дневника често ишчитава филмска симболика: концепти и визуелни мотиви из његових филмова (руинирани или пусти пејзажи, религијска иконографија, тело као бојно поље) често су пренесене у дневник у виду метафора и симбола.

Поетски пасажи у маниру најбољег лирског романа условљени су Џармановом превасходно визуелном имагинацијом, па се лако из медија речи претачу у слику, а затим и у филмски кадар. Није случајност што Џарман цитира Лорку у својим дневницима: реченица „Боја је музика ока“ (Jarman 2009: 110) представља целокупан текст дневничке белешке од 13. фебруара 1989. Овим избором цитата Џарман у ствари говори да боја и звук имају сличне, хармоничне особине, чиме се начело синестезије, свеприсутно у дневнику, још једном потврђује. За Џармана је доживљај боје једнако емотиван и дубок као слушање музике.

Обрнут смер – претакање вербалног или менталног материјала у ткиво филма – оваплоћен је у целости у Џармановом последњем филму

Плаво, филму без иједне слике. Нешто дуже од сат времена, гледалац филма суочен је с једноличним плавим екраном, на ком се не дешава ништа. Једно од најнеобичнијих филмских остварења срачунато је на потпуно усредсређивање гледаоца на звук, оно што се може чути, чиме се истовремено он претвара у слушаоца или читаоца звучне књиге. Традиционална визуелна радња филма у потпуности је замењена звуком, који преузима и носи целокупно искуство у њему изложено: нарацију, дневничке белешке, поезију и звучне пејзаже. Дубоко личан филм, *Плаво* је надахнуто последњим стадијумима Јарманове болести, кад је почео да рапидно губи вид и свет види готово искључиво као плав. Тако гледалац, гледајући овај филм, има прилику да лично доживи Јарманово искуство, тј. да, као и он, постане „слеп".

Вербална форма за Јармана представља и вид пружања отпора. Као што су његови филмови субверзивни, тако је и његово писање противљење традиционалној аутобиографији и нормативно доживљеној природи. Њен опозит је Јарманова модерна, понекад апокалиптична природа, која може да представља и претњу и утеху.

Другим речима, *Модерна природа* је вербална екстензија Јармановог филмског и уметничког света уопште, у којој Јарман „монтира" средишње теме своје филмске естетике: лепоту у пропасти, сексуалност и болест, политику, природу.

Врт као мера времена: темпоралност Модерне природе

Лирика *Модерне природе* је изузетна; дневници се читају попут лирског романа у ком има импресионистичке ликовности, колико и прустовске чежње у потрази за изгубљеним временом. Три важна Јарманова остварења интимно су повезана концептом времена: мемоарско-дневничку прозу *Модерне природе*, филм *Врт*, и сам врт, сједињује време, а проток времена и његова симболика чини њихов заједнички основ, иако време делује различито у сваком од ових остварења (в. Ellis 2009: 169–170), а чак се ни време сваког од ових медија у Јармановом опусу не употребљава на стандардан, свакидашњи начин. Тако је, на пример, *Врт* филм без наратива, а његов недостатак значи да је гледалац остављен без препознатљивих временских маркера, као што није у могућности ни да контролише време филма или темпо којим се филмско искуство износи на платну. *Врт* додатно усложњава ову ситуацију, јер тематизује различите доживљаје времена, поигравајући се са брзином филмских слика.

Књига се, с друге стране, може читати било којим ритмом који одговара њеном читаоцу. У случају *Модерне природе*, дневничка структура,

која је главно организационо начело, такође разбија наратив. Проток времена одређен је неповезаним, апстрактним структурним начелом – секвенцом коју сачињава протицање дана у недељи. Чињеница да ова врста времена није осетљива на људски доживљај времена, или уопште повезана с њим, јесте једна од већих тема *Модерне природе*, посебно у одломцима у којима Џарман пише о теми људске смртности или о безобзирној аморалности болести.

Време самог врта такође је посебан вид темпоралног искуства. Џарман га у више наврата у дневнику описује као време које се разликује од времена часовника:

> Баштован копа у другом времену, без прошлости и будућности, почетка и краја. Време које не цепа дан саобраћајним гужвама, паузама за ручак, последњим аутобусом до куће. Кад се уђе у врт, улази се у време – тренутак уласка никад не може бити упамћен. Око вас лежи трансфигурисани пејзаж. [...] На почетку свог путовања дуж велике античке спирале, Данте је у ово царство ушао кроз мрачну шуму [...] Нагло сам враћен у овде и сада оштрим свађалачким гласом преко телефона. Моја особа из Порлока је на вези, говори о времену које има почетак и крај, дословном времену, монотеистичком времену, оном које се неизоставно наплаћује (Jarman 2009: 30).

Парадокс који примећује Џим Елис у вези с временом, а посебно с протицањем времена у доживљају врта, јесте тај да „прича о времену у западној машти почиње с изласком из врта“ (Ellis 2009: 171). Врт захтева пажњу свог посетиоца, али не обликује сусрет с њим на исти начин као што то чине филм или књига; он је, на неки начин, индиферентан према њему.

Заједничка формална сличност књиге, врта и филма јесте та да сва три уметничка дела раде против наративне кохеренције, усмерене ка јединственом посматрачком објекту.

Сам наслов дневника – *Модерна природа* – подсећа на ренесансну мисао о вртовима као местима уживања, али и говори о врту као о „трећој природи“, ренесансном концепту који наглашава естетичку природу врта. Трећа природа врта се култивацијом, уређеношћу и артифицијелношћу разликује и од прве и праве природе као неуређене дивљине, али и од друге природе – културалног пејзажа – поља, ораница, урбаних простора и инфраструктуре (в. Hunt 2004: 42). Концепт треће природе нас подсећа да су простори врта нужно и нека врста коментара односа природе и уметности.

Донекле оксиморонска, фраза „модерна природа“ означава и интересовање за време, историју и искуство темпоралности, као што струк-

тура дневника изоштрава свест читаоца о протоку времена. Двострука временска схема доминира дневником, па се у њему смењују прогресивно, линеарно, календарско време, и циклични ритмови природног света, што је видљиво у дневничким белешкама о сменама годишњих доба и животног циклуса биљака у врту. Ова два искуства времена повезана су са светом на различите начине, чинећи оштар контраст између времена унутар врта и времена ван њега. Такав је дирљиви одломак о нарцисима, у ком се провлачи и опаска о томе како стална доступност нечега што је по природи само повремено, сезонско, уништава сву радост поновног сусрета после дужег растанка. Наводећи разне верзије имена нарциса и осврћући се на медицинска и ботаничка својства овог цвета, Царман кроз чисти лирски опис овог пролећног цвећа говори о много трајнијим темама него што је то кратак животни век једног цвета – о носталгији за ишчезлим временом у ком је аутентнична радост због новог животног циклуса била и цењена и постојећа:

> […] сезонску природу нарциса уништили су хортикултуристи који их сада приморавају да се појаве много пре Божића. Једна од радости које је наша технолошка цивилизација изгубила је узбуђење с којим су дочекивани прво цвеће и воће сезоне; први нарцис, јагода или трешња сада су ствар прошлости, као и драгоцени тренутак њихове прве појаве. […] Можда је моја носталгија неумесна – сада нарциса има у изобиљу, а печурке, некада луксузне, сада се једу на киле. Авокадо и манго постали су општа места. Али нарцис, кад би се само нарцис опет појавио заједно с пролећем, јео бих и јагоде са божићним пудингом (Jarman 2009: 12–13).

У Царамановом филму *Врт* јављају се бројни и различити типови и квалитети слике, од којих сваки кореспондира са различитим филмским елементима или мотивима. *Врт* је снимљен мешавином супер-осмице, 16mm и видеа, без конвенционалног сценарија или дијалога, и гурнуо је концепт уметничког филма као форме противне класичном наративном моду до крајњих граница (в. George 2019: 200). Халуцинаторно време филма укључује и разне друге видове темпоралности, од којих су неки означени изменама у филмској брзини, било путем успореног снимка, било техником фотографисања неког дуготрајног процеса који се потом сажима како би се тај процес представио далеко брже (*time-lapse*), било путем смењивања статичних кадрова и оних дивљих, снимљених из руке. *Врт* приказује различите доживљаје људског схватања времена, нпр. у сценама сазревања дечака који се креће кроз неограничено време врта, да би стигао до одмереног режима часовника. Ту је и историјско време, које се огледа у политичким референцијама на медије, судове, библијске

теме итд. Коначно, у филму су присутне и различите представе природног или цикличног времена, у бројним сликама природе и *time-lapse* фотографијама неба које говоре о дужем, немерљивом, имперсоналном времену, времену универзума.

Филм отпочиње кадром у ком се види како Џарман спава за својим радним столом, и чују звуци снимања филма, што је Тонија Рејнса навело да га сврста у посебан жанр транс-филма у традицији Маје Дерен, Кенета Ангера или Жана Коктоа (Rayns 1990). Сановна логика филма намеће понављање одређених визуелних мотива (честе слике Џармановог врта, шљунка, мора и нуклеарне станице у различитим брзинама и нијансама боја), смену расположења и ритмова необичне музике коју је за филм написао Сајмон Фишер Тарнер, и низ алузија на страдање Христово.

Врт је можда и најчистије отелотворење Џарманове синематске теорије – ненаративно уметничко дело које, и поред тога, ступа у ерудитски дијалог са историјом.

*

У тренутку смрти, Дерек Џарман већ је имао репутацију једног од најконтроверзнијих енглеских филмских режисера. Можда само Мајкл Пауел, Кен Расел и Питер Гринавеј показују „сличну сличну склоност ка разбијању табуа, провокацији и чистом лошем укусу“ (Hoyle 2007). За многе друге, пак, остао је маргинална фигура чији је личан опус превише експериментелан да би се сматрао главнотоковским, али је, што је донекле парадоксално, доживљаван и као превише уметнички конвенционалан и конзервативан стваралац да би његов рад био прихваћен као авангардан.

Џарманови дневнички записи одражавају вишеструкост његових интересовања, али су и изванредан пример интертекстуалног дела, које је, поред тога што успоставља низ референција на друга уметничка дела и епохе, посебно ренесансу и викторијанско доба, и пример вишеслојних записа у којима се филмски и вербални израз преплићу, или користе као међусобно заменљиви. Ово ствара препознатљиве Џарманове лирске пејзаже, вербалне кадрове, ликовне записе итд.

Однос визуелног и вербалног елемента у *Модерној природи* је симбиотски и метафоричан. Свој врт у Данџинесу Џарман је користио као физичку манифестацију и визуелни речник својих унутрашњих стања, али и политичких ставова и израза своје уметничке естетике. Посебно су занимљиви визуелни детаљи у прози, јер Џарман често користи сликовит и чулно готово опипљив језик који обликује његово сликарско око. Кад описује дивљину око Данџинеса, он не описује само чињенице, већ

и текстуру, светлост и форму, тј. визуелне елементе који би се могли непосредно пренети на филмско или сликарско платно.

С друге стране, дневник донекле функционише и као филмски сценарио, јер дневничка форма омогућава фрагментацију и монтажу, слично оним које Џарман користи у својим експерименталним филмовима.

Делимична противречност наслова дневника, *Модерна ӣрирода*, вербална је формула која наговештава визуелну противречност – природа, у савременом добу, није нешто идилично, попут класичног уређеног енглеског врта, већ нешто неочекивано, непредвидљиво и дивље, као што је то врт на каменитој обали који расте у сенци нуклеарке, као што и лепота и сексуалност опстају у сенци смрти. Кроз ову двоструку форму, Џарман ствара дело у ком је врт (визуелни пројекат) текст који се тумачи, а дневник (вербални пројекат) филм који се монтира.

Литература

Ellis, Jim. *Derek Jarman's Angelic Conversations*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 2009.

George, Jo. "Derek Jarman, Trance Films and Medieval Art Cinema". *British Art Cinema. Creativity, Experimentation and Innovation*. Eds. Paul Newland, Brian Hoyle. Manchester: Manchester University Press. 2019. 200–214.

Hoyle, Brian. *Derek Jarman: Radical Traditionalist*. 2007. <https://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/jarman/#37>

Hunt, John Dixon. *The Afterlife of Gardens*. University of Pennsylvania Press. 2004.

Jarman, Derek. *Modern Nature*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2009.

Rayns, Tony. "The 'I-Movie'". *The Garden* Press Kit. London: Artificial Eye. 1990. [Unnumbered].

Marija Šarović

DEREK GARMAN'S *MODERN NATURE*
The Relationship Between Film and Literary Language

Summary

The subject of the paper is Derek Jarman's diary entries, *Modern Nature*, written between January 1989 and September 1990. This unique lyrical novel unites all areas of Jarman's almost Renaissance interests – film, literature, activism, and botany. The scattered lyrical meditations on the aforementioned and other topics are united by the theme of time, and the two most striking discursive strands of the diary lyrical meditations – film and literature – are united by the element of visual art. Since Jarman often combines the means of expression of different media, and therefore uses film or visual language in his literary work, and purely visual or verbal expression in his film works, *Modern Nature* can also be considered a film in which the visual plane is replaced by a verbal one, or as a film of the kind Jarman typically made, one without a temporally driven narrative.

II

КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ КАО СВЕДОЦИ ЖИВОТА У ВРЕМЕНУ

791.633-051 Дејвис Т.
791.227.1

Соња Веселиновић*
(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

БИОГРАФСКИ ФИЛМОВИ О ПИСЦИМА
Од смрти аутора до живота-текста

Апстракт: Популарност биографских филмова о књижевницима/књижевницама у последњих неколико деценија наводи нас на разматрање репрезентације ауторства на филму. Аутори се најчешће приказују или као обични људи који су успут и писци, те пратимо њихов начин размишљања, окружење и проживљавања, или се пак сами филмови уклапају у жанрове у оквиру којих су аутори стварали, па се биографија сагледава као материјал за фикцију. Ауторска фигура на филму означава истовремено и присуство и одсуство, ауторефернцијално отеловљење постструктуралистичке и постмодернистичке кризе ауторства, тако да се ови филмови директно укључују у дискурс о ауторству. Различите аспекте кинематографског представљања литерарног, те кадрирања биографског кроз поетско, анализираћемо на примерима филмова *Тиха страст* (*A Quiet Passion*, 2016) и *Бенедикција* (*Benediction*, 2021) редитеља Теренса Дејвиса.

Кључне речи: књижевни биографски филм, аутор, жанр, репрезентација, живот-текст, Теренс Дејвис

Иако је присутан од најранијих дана филма, веома важан за златно доба Холивуда, и доживео поновни узлет у последњих тридесетак година уз тежњу ка деконструкцији и реинвенцији жанра, студије о биографском филму јављају се тек у последње време. Након пионирске студије Џорџа Кастена *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History* из 1992, у последњих петнаестак година овај често омаловажаван жанр привукао је пажњу проучавалаца попут Дениса Бингама (*Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre,* 2010), Елен Чешир (*Bio-Pics: a life in pictures,* 2014) или Бронвин Полашек (*The Post-feminist Biopic: Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen,* 2013).[1] Биографском филму као хибридном жанру замера се генеричност,

* sonja.veselinovic@ff.uns.ac.rs

1 Продубљењем сагледавању биографског филма допринели су и зборници *The Biopic in Contemporary Film Culture* (ур. T. Brown, B. Vidal) из 2014. и *A Companion to the Biopic* (ур. D. Cartmell, A. D. Polasek) из 2020.

клишетираност, неаутентичност, мелодраматичност и изневеравање историје, а његова продукција и рецепција суочавају се с проблемом „колизије између чињеничног и драмске фикције“, те отуда запањеност гледаоца када се „суочи са жанровским конвенцијама у филму о стварној особи“ (Bingham 2010: 14). Бингамова утицајна али и оспоравана теза била је да су биографски филмови о мушкарцима и женама засновани као различити жанрови са својим конвенцијама и идеологијама, јер први прате наратив о „Великом човеку“, док други приказују виктимизацију и драму еманципације жене у јавној сфери, што може изменити једино доследна и свесно феминистичка тачка гледишта (Bingham 2010: 10). Бингам скреће пажњу и на концептуалне промене које је жанр доживео крајем 1980-их година, када су почели да му се окрећу ауторски редитељи. Ипак, у контексту оспоравања биографског филма у критичарским и академским круговима, упадљива је посебна пажња посвећена књижевним биографским филмовима, односно оним о писцима. Плодна научно-критичка продукција о овом поджанру показује да је биографски филм о аутору/ауторки – иако несумњиво комерцијално неуспешнији од других грана биографског филма – схваћен као семантички изазовнији и слојевитији, самим тим што је субјект филма прошао кроз процес културне верификације. То уопште не мора бити тачно: постоји мноштво потпуно генеричних биографских филмова о писцима, као и експерименталних, формално одважних филмова о особама из не баш респектабилног миљеа или онима које се не сматрају довољно „битним“ за биографски филм.

Изучавања књижевног биографског филма блиска су анализи филмских адаптација: често се наша слика о аутору ствара појављивањем фигуре која записује причу у адаптацији или је филмско концептуализовање ауторове биографије засновано на повезивању дела и биографских искустава. У својим основама, овај поджанр служио је – као и споменици, меморијалне куће – очувању сећања и утврђивању репутације аутора у смислу филмског архивирања књижевне историје и конституисања канона. Као што подвлачи Зигрид Ниберле, у књижевном биографском филму (Dichterfilm) очигледно је надметање између филмског и књижевног искуства и често је истицана замерка да није занимљиво гледати ликове који пишу и читају. Књижевни биограф Џефри Вол сагледава чин књижевног стварања као у основи некинематографски, а ограничено трајање филма налаже да се сама литерарност процеса писања из њега изостави (Wall 2013: 130). Ипак, приказивање сцена писања или куцања текста несумњиво сачињава жанр и издваја ауторе од других фигура које може тематизовати биографски филм, иако се и њихови филмски животи заснивају на подзаплетима из разних области

човековог искуства. Наративне конвенције биографског филма, попут сцена којима се приказује тензија између појединца и масе, у виду рецимо суђења (Зола, Вајлд, Кафка), затим приказивање визија и духовног развоја јунака кроз флешбек, сцене снова и реконструкције сећања, као и приказ животног успона јунака кроз секвенце нагомиланих сцена успеха, указује Ниберле, јављају се и у филмовима о књижевницима (Nieberle 2008: 25). У данашње време, овај жанр стога има двоструку тенденцију да одржи „легенду о уметнику" и да гледаоцима понуди лик с којим се могу поистоветити – *једноī од нас*.

Балансирање између тежње да се очува аура и митска традиција изузетно талентованих појединаца и да се они хуманизују и приближе гледаоцу, прави је усуд књижевних биографских филмова. Неретко су то прикази животних проживљавања људи који су успут и писци, њихових љубавних веза, новчаних мука, душевних криза и сукоба с окружењем, што треба сагледавати у вези с чињеницом да су ови филмови истовремено и романсе или историјске драме, жанрови традиционално довођени у везу са женском публиком, а многи имају и женске протагонисткиње. Поводом филмског представљања Џејн Остин, Дебора Картмел уочава како се њена дела приказују као „нуспроизвод неиспуњеног живота, а женско ауторство као утеха за то што није успела да створи своју личну љубавну причу" (Cartmell 2013: 151). Повезивање догађаја из живота са мотивацијом романа или пројектовање романескних мотива на живот аутора/ауторке један је од најчешћих поступака у драматизацији биографије, с мање или више испољеном тежњом да се дело прикаже као суштински засновано на искуству аутора, а код гледаоца створи осећај блискости с аутором. Тако се филм укључује у дискурс о ауторству, разматра историјске моделе ауторства, док проучаваоци упућују на два најутицајнија доприноса теоретизовању фигуре аутора у другој половини 20. века: есеје „Смрт аутора" Ролана Барта из 1967. и „Шта је аутор?" Мишела Фукоа из 1969. године.

Бартов есеј представљао је револуционарну критику конвенционалног разумевања ауторске интенције и ауторитета, те тиранije критике која „открива" значење. За Барта, не само у овом есеју, језик је тај који говори а не аутор, док „текст није црта ријечи које производе једноставно 'теолошко' значење (саопћење Аутора-Бога), него је то мултидимензионални простор на којем се разноврсност писања, од којих ниједно није оригинално, мјеша и сукобљава" (Barthes 1984: 450). Уместо да ауторска фигура наметне тексту коначно значење и границу, ваља препознати у читаоцу жариште многострукости писања, те Барт драматично закључује да је рођење читаоца по цену смрти аутора.

На основу шире целине његовог дела, подсетићемо се да је аутор као институција можда мртав, биографска персона аутора јесте изгубила своју моћ очинства над текстом, али у тексту и даље жудимо за аутором. У Фукоовом есеју ишчитавамо Бартов као „тихог претка и антагонисту, његов *интертекст*“ (Bennett 2005: 20), а на ову везу упућује и реченица да није довољно рећи да је аутор нестао, „требало би, у ствари, одредити простор који је испражњен нестајањем аутора, и пажљиво пратити места на којима су настале празнине и рупе, па трагати за њиховим положајима и слободним функцијама које су се овим нестајањем појавиле“ (Фуко 2012: 103). Транспозиција емпиријског аутора у трансценденталну анонимност омогућава организацију дела путем имена писца које је „парадоксално изузетно“ и има „улогу класификовања“. Фуко уводи функцију аутора која је историјски, културно, економски, институционално специфична; аутор је напокон конструисан у контексту идеје да је сама субјективност део променљиве и сложене функције дискурса. У оквиру наше теме, подсетићемо се ове нешто конкретније формулације:

> Било би исто тако погрешно тражити аутора у стварном писцу као и у фиктивном говорнику; функција-аутор одвија се у том цепању, одвајању и дистанци. Можда би се могло рећи да је управо у томе јединствено својство романескног или поетског говора; то је игра у којој учествују само ови 'квази дискурси'. У ствари, сваки дискурс који поседује функцију аутора садржи тај плуралитет ега (Фуко 2012: 107).

Наравно, на потенцијалну будућу равнодушну буку „Није важно ко говори“, имали су примедбе феминистичка и постколонијална критика у контексту потребе да реситуирају субјективност и одбаце универзалног субјекта да би се изразила структурална разлика оног децентрираног, маргинализованог, деинституционализованог, неукорењеног итд. (в. Burke 2006: XXVIII). Бројни биографски филмови, на трагу постмодернистичке кризе ауторства проблематизовали су и мистификовали ауторску личност, као што се то често чинило и у адаптацијама, али се ауторска фигура упркос свему упорно враћа, у обличју нечијег тела, нечијег гласа који говори или нечије руке која записује текст. Слика је материјализовано одсуство. Поуздано знамо да то није аутор али желимо да нас убеди у чин писања, да призове чин читања. Аутор је на филму перформативно конструисан: то је „репрезентација субјекта чије *ја* изговара глумац и истовремено спроводи филмску имагинацију писца“ (Nieberle 2008: 23). Ниберле такође скреће пажњу на то да је књижевни биографски филм не само фикционално-историографски допринос дискурсу ауторства, него сукцесивно доприноси и поретку

дискурса путем оснаживања и потврђивања ауторске фигуре. „Он конструише ауторство као привремени и перформативни феномен кроз филм и тако ствара историјски континуитет у дисконтинуитету и обрнуто“ (Nieberle 2008: 35).

Субјект књижевне биографије делује увек превише одређен, јер уз животне чињенице имамо и текстуалну мрежу података, чија веза с биографијом је двосмислена. Но, шта је то што очекујемо од аутора на филму? Ако су догађаји из његовог живота познати општеобразованој публици – као у случају Бајрона, Хемингвеја, Вајлда – очекивања су одређенија и релација живот-дело конвенционалнија, док је у супротном случају очекивање гледалаца засновано на реконструкцији ауторске слике у току читања дела, јер је дело то које поприма репрезентативну функцију у односу на одсутног аутора. Борис Томашевски, у свом есеју „Књижевност и биографија“ (1923), разликује писце с биографијом и оне без ње. Он упућује на историјске концептуализације биографије и процес индивидуализације креативности, с обзиром на то да у ранијим периодима ауторска фигура није била значајна за публику. Посебно се задржава на романтизму као пресудном за концепт ауторства, сходно томе да је „биографија романтичарског песника више него биографија аутора и јавне фигуре“ (Tomaševskij 2006: 84), јер је он сам био свој јунак или се таквим приказивао. „Некада је тешко разлучити да ли књижевност преузима догађаје из живота или је заправо обрнут случај: да су догађаји из живота последица продирања књижевних клишеа у стварност“ (Tomaševskij 2006: 85). Песници су се у својим делима ослањали на своје животе, стварала се легенда, односно књижевна концепција песниковог живота. Средином 19. века, сматра Томашевски, песника-јунака замењује професионални аутор и књижевна индустрија потискује живот аутора тако да настају писци без биографије, о којима се препричавају тек понеке анегдоте. И у овом периоду, ипак, јављају се слике о неким писцима као добрим људима или побуњеницима, док се у симболизму сусрећемо с лирским биографијама аутора као што је Александар Блок, а футуристи, попут Мајаковског, отворено и недвосмислено конструишу свој живот кроз дело и доводе аутобиографизам до крајњих последица. Томашевски закључује да на питање биографског у тумачењу књижевности нема униформног одговора, али да је за књижевну историју значајна књижевна биографска легенда коју је аутор створио или се њом послужио у књижевном стварању и она постаје књижевном чињеницом.

Биографски филм, као и сваки биограф, приступа животу аутора с великом несигурношћу, као што пише Џефри Вол, и стално ради с непотпуним подацима (Wall 2013: 127), али ће публика увек

бурније реаговати на домишљања и допуњавања кад је реч о ауторима са биографијама, које прати књижевна биографска легенда или су део канона и јавне личности, наспрам оних без ње. У доживљају читаоца, слика аутора сачињена је од утисака и празнина, од елемената канонске историје књижевности и колективног памћења. У својим теоријским разматрањима биографије, Вилијам Епстајн термином „живот-текст" именује семиотички процес у којем се догађаји из вандискурзивног времена-простора претварају у чињенице повезане са животом појединца у биографском наративу.

> У овом онтолошком простору живота-претвореног-у-текст, овог културног живота-текста који је и живот и текст истовремено, 'чињеница' постаје остатак, дискурзивни доказ или траг природног збивања у свету конкретног, који може бити искоришћен, наговештен, убачен у наратив, где постаје непроменљиви споменик живота биографског субјекта (Epstein 2017: 33).

Реч је, дакле, о перманентном процесу културног кодирања и рекодирања у оквиру живота-текста, који се налази између живота и приче, односно догађаја и исказа. Када пише о *чињеницама* на којима се живот-текст заснива, Епстајн подразумева не само документа државе, цркве, школства, судства и слично, већ и митове, легенде, анегдоте и предмете, баш као и Томашевски.

Британски сценариста и редитељ Теренс Дејвис (1945–2023) читав свој кинематографски опус гради на различитим видовима рекодирања – биографије, сећања, књижевног текста. Његови рани филмови (*The Terence Davies Trilogy*, 1976–1983: *Distant Voices, Still Lives*, 1988; *The Long Day Closes*, 1992; *Of Time and the City*, 2008) заснивају се на аутобиографским елементима, средишња фаза посвећена је адаптацијама (*The Neon Bible,* 1995; *The House of Mirth*, 2000; *The Deep Blue Sea*, 2011; *Sunset Song,* 2015), док последња два остварења, *Тиха страст* (*A Quiet Passion*, 2016) и *Бенедикција* (*Benediction*, 2021) представљају биографске филмове о Емили Дикинсон (1830–1886) и Зигфриду Сасуну (1886–1967). Осим тога, као што пише Мајкл Корески, „Дејвис је филмски аутор у класичном смислу, који ствара филм из непогрешиво особене естетике и тематског становишта" (Koresky 2014: 4). Та естетика подразумева полазиште у мејнстрим наративној филмској традицији коју он радикализује, односно наизглед поставља своје филмове у препознатљиве жанровске форме, да би потом делегитимизовао исте те форме" (Koresky 2014: 6). Експериментални приступ Дејвиса није наметљив и претенциозан,

реч је најпре о лирском устројству израза и ефекту дестабилизације и узнемирења којим ствара „поетику трауме што подрива гледаочеву уобичајену перцепцију јаза између бола и задовољства, радости и туге, сећања и фантазије“ (Koresky 2014: 6). Филмски проучаваоци попут Кореског и Емануела Левија, истичу специфичност Дејвисове квир естетике и политике идентитета у његовим филмовима, у смислу рањивог геј идентитета, аутсајдерске позиције, усредсређености на централне женске ликове и кемп сензибилитета (Levy 2015). Реч је о аутору који се не уклапа у афирмишуће дискурсе хомосексуалности попут оснаживања и поноса, он се читавог живота није ослободио претње и срама којима су закон и црква жигосали хомосексуалце у време његовог одрастања и сазревања. Хомосексуалност је у *Трилогији Теренса Дејвиса*, као и доцније у филму *О времену и граду,* приказана аутобиографски, док је лик Зигфрида Сасуна први Дејвисов протагониста хомосексуалац.

С обзиром на чињеницу да је критичка рецепција *Тихе страсти* богатија, услед чињенице да је реч о канонској ауторки америчке књижевности с препознатљивом културном репрезентацијом, пуном општих места, у нашој анализи у већој мери ћемо се усредсредити на филм *Бенедикција* који се, нажалост, испоставио као последњи Дејвисов филм. Дејвис је редитељ који потенцира лични однос према грађи, па и према ауторској фигури у својим биографским филмовима. Он истиче да са Емили Дикинсон дели своју борбу с религиозним одгојем, изузетну привржености породици и жељу да се она не промени и да се од ње не одваја, као и дугогодишње одсуство адекватне рецепције његовог рада. У случају Сасуна, Дејвис такође потенцира ову аутсајдерску позицију, питања песниковог преласка у католицизам у познијем добу, као и хомосексуалност. Оба филма одликује изражајно рецитовање стихова, укључивање старог документарног материјала, попут ратних снимака, затим временска скоковитост, али и изузетно важна улога музике, као и у другим Дејвисовим остварењима. Прочитавши шест биографија Е. Дикинсон и упознавши се с бројним детаљима из њеног живота, редитељ је кустосима музеја Емили Дикинсон у Амхерсту указао на то да његов филм неће бити документарац већ „субјективна фикционална замисао ове жене“ (Macnab 2016). Оно што је важно, према Дејвису, јесте наративна истина и због ње ће изменити одређене догађаје, будући да драмска истина није једнака ономе што се стварно догодило (в. Bunbury 2017), што нас стално враћа процесу наративне организације живота-текста. Уосталом, Дејвис тако приступа и властитој биографији.

Филм *Тиха страст* није богат догађајима, али је веома интензиван када је реч о самој кинематографији и телесној, односно фацијалној

репрезентацији коју доноси глумица Синтија Никсон. Дејвис тако настоји да пренесе усредсређеност Емили Дикинсон на сопствено најуже окружење, концентрисаност њеног песничког израза, као и ограниченост не само религијским, социјалним и родним нормама, него и властитим телом контролисаним болешћу. Песникиња је приказана оним најдуховнијим, била то поезија или мишљења изнесена у разговору с уверењем и беспоговорношћу особе која непрестано промишља своје место у свету и домете свог стваралачког израза, али и оним најконкретнијим – телом као попришћем извесне историчности, „неугледним" телом, болесним телом и мртвим телом.

> Сматрам да је визуелна динамика које наводно нема довољно у овом типу биографског филма смештена у и около тела у покрету, тела „трудног" значењима, мелодраматичног тела напокон. [...] Једно од „обуздавања" повезаних са телима у биографским филмовима јесте оно „стварног" тела којем глумчево перформативно тело мора да се подреди, покушавајући истовремено да пренесе мноштво наративних значења које то „стварно" тело, сувишно је рећи, није поседовало, али које је историја накалемила на њега [...] тело у биографском филму увек упућује на и поседнуто је скривеним, историјом обремењеним „стварним" телом – Комолијевим „сувишним телом" (2009) чије одсуство је постало очигледно кроз перформативно тело (Haiduc 2020: 27).

Дикинсон је приказана више пута како пише песме, док поезију слушамо током читавог филма, јер ју је Дејвис замислио као музичку подлогу. Рецитовани стихови прате ауторку у свакодневним активностима, тако да живот и уметност коментаришу и противрече једно другом, што приказаном даје нека „дисоцијативна својства, парадоксалну фузију дубоке емоционалности и непристрасне одвојености" (Haiduc 2021: 198). Једна од главних тема јесте потреба изражавања сопства и разумевања од стране других, било да је реч о уском породичном и кругу пријатеља или жељи за читаоцем. Метапоетски, клише о постхумној слави као накнадној награди – клише успеха у биографском филму – исмева се речима Емили Дикинсон о суду будућих нараштаја као још неутешнијем од Бога, као и о томе да је постхумна слава за оне који нису били вредни памћења ни за живота и да би желела неко признање пре смрти. Духовни преображаји и кризе визуелно су потенцирани кроз телесно: у метакинематографском призору замрзнута фотографисана тела, односно лица јунака, преображена су путем савремене технологије (CGI) у своја старија обличја. Слично је и у сцени у којој Емилин поглед – око камере – иде укруг по соби, задржавајући се на лицима чланова породице,

представљеним статично као на таблоу али уз суздржану напетост која одаје ефекат мртве природе (као у *Distant Voices, Still Lives*), да би се камера напослетку задржала на њеном лицу пуном страве. На самом крају филма, након мучних, на моменте зазорних призора самртних ропаца, те сахране Емили Дикинсон уз пратњу стихова песме „Јер не могох по смрт да свратим“, последњи кадар приказује урамљену слику ауторке и метаморфозу лица Синтије Никсон у познату фотографију „стварне“ ауторке док у *voice-over*-у слушамо стихове из песме “This is My Letter to the World”, који ипак предочавају како порука надилази смрт, чак и ако то ауторки као историјској личности више ништа не значи.

Филм *Бенедикција* отварају архивски снимци извођења контроверзног *Посвећења пролећа* Игора Стравинског 1914. у Лондону, док се у *voice-over*-у рецитује Сасунова песма „Тумачење концерта“ (“Concert Interpretation”). Дејвисова визија комбинује документарни материјал и сам песнички глас, с једне стране, и сопствену, личну конструкцију аутора на основу података о животу, аутобиографских записа и биографија. Веома кратак наративни прелаз и глас глумца Џека Лоудена води нас из архивских снимака пред рат у брутално ратне снимке праћене песмом „На доконом брду лета“ (“On the Idle Hill of Summer”) из збирке *Шропширски момак* (*A Shropshire Lad*) Алфреда Едварда Хаусмана из 1896. Ова збирка била је изузетно популарна и важан део формативних година многих енглеских аутора Сасунове генерације, а многи су је, као и он, понели са собом у рат, идентификујући се с Хаусмановим младићима који умиру млади, марширају у смрт и труну на пољима. Збирка је већ десетак година након објављивања била музички адаптирана, тако да се једна од песама (“Loveliest of Trees”) јавља нешто касније у филму, потенцирајући овај генерацијски сентимент кроз музику као Дејвисов препознатљив поступак семантизације а не пуке звучне пратње.[2] Ова нас нумера уводи у сцену Сасуновог упознавања са Вилфредом Овеном (који је иначе из Шропшира), наговештава кратковечност њиховог емотивног односа и песничке сарадње. Музика маркира идиличност ове релације, која је и визуелно подвучена сценом у којој Сасун и Овен плешу[3] или симетричним, складним пливањем два младића у базену. Однос са Овеном и његова смрт пред сам крај рата као бесмислени губитак потенцирани су у филму као кључан догађај Сасуновог живота – и зато што се послератне

2 Посебно је драматичан и потресан спој ратних снимака и песме “Ghost Riders in the Sky” у извођењу Џина Отрија.

3 Колико често Дејвис контрастира визуелну раскош и вербалну окрутност показује и изјава главног медицинског официра када види како младићи плешу, вежбајући за вече надметања: „Мислио сам да таква створења оду у библиотеку са својим пиштољима и поштеде цео свет.“

љубавне везе (Ајвор Новело, Стивен Тенант) показују као несталне и фриволне наспрам аутентичности и искрености њиховог односа, и због Сасуновог осећаја да су у рату страдали већи песници од њега.

Сасунов портрет Дејвис даје кроз три животне етапе – ратни период, Сасунову антиратну протестну изјаву ("Soldier's Declaration") и потоње лечење у ратној болници у Шкотској, где и упознаје Овена; потом поратне године, кретање у круговима високог друштва, културном и геј миљеу, као и женидба са Хестер Гети; и напокон позније године Сасуновог живота, разочарања, огорчења и конверзије, у којима га игра Питер Капалди. Сасун је запамћен пре свега као песник Првог светског рата који је, за разлику од дотадашње ратне лирике која је уздизала патриотска осећања и узвишене циљеве борбе, посведочио о страхотама страдања војника, па и злочинима својих сабораца ("Atrocities") или идентификацији са мукама непријатеља ("Reconciliation"). Дејвис ипак не бира да се концентрише само на овај ратни контекст, као што то рецимо чини роман *Обнављање* (*Regeneration*) Пет Баркер из 1991. Он свог јунака приказује са различитих становишта, понекад фрагментарно, недоречено, немотивисано, одричући се целовитости приказане фигуре и биографске приче зарад утиска лика који није до краја обухваћен представом, већ који, да се изразимо бахтиновски, поседује сопствену тачку гледишта и сопствено ја које је незавршено, неодређено и никад у потпуности са самим собом подударно. Сасун је ратни херој изузетне храбрости који диже глас против продужавања рата, припадник високог друштва који је непрестано на ивици да буде искључен из друштва због своје хомосексуалности и веза с мушкарцима (као што у сцени просидбе, пред крај друге трећине филма каже Хестер Гети: „Чини ми се као да сам читавог свог живота чекао да се деси катастрофа", те изјављује да би читава његова будућност могла да зависи од ње, што касније понавља и за сина Џорџа), те песник који себе не сматра интелектуалцем, већ тврди да има незграпан ум, односно аутор чији је стваралачки врхунац одавно прошао.

Дејвисов филм има антиратну поруку и својим упорним враћањем на архивске снимке и укључивањем песама-сведочанстава о рату потенцира релевантност песничког сведочења трауме. Вилфред Овен је веровао да поезија има „улогу сведочења 'која може да донесе истину изван домета осталих медија': 1917. године писао је сестри да дело Зигфрида Сасуна 'савршено истинито описује рат', пре него 'филмови, цртежи, фотографије, приче, драме'" (Rowland 2014: 18). И Овен и Сасун у својим песмама изражавали су гнев не само према одговорнима за рат него и према читаоцу цивилу који не познаје уистину ужасе рата (као "dullards whom no canon stuns" из Овенове песме "Insensibility"). Дејвис

обрађује оно што бисмо могли назвати легендом о песнику, попут приче да је Сасун своје одликовање за храброст бацио у реку Мерси, коју је сам песник измислио, али и улази у коштац с неким другим предубеђењима. Укључујући цео текст Сасунове протестне изјаве, која је иначе прочитана у Доњем дому британског парламента и објављена у *Тајмсу*, он јасно одваја Сасуна историјску личност и Сасуна аутора, виђеног кроз његову поезију. Сасун није протестовао против рата као таквог, већ против начина на који је вођен (в. Kempshall 2022). Дејвис приказује старог Сасуна као истрошеног и огорченог човека који сину побраја огромне жртве Првог светског рата, али се и жали што је Т. С. Елиот добио и Нобелову награду и изабран у ред заслужних грађана (Order of Merit).

Помињање Елиота овде и на још једном месту, чини се, не служи само томе да упути на кључну културну фигуру доба и реакцију на њену доминацију, већ пружа и једну паралелу која се може ишчитавати на основу самог наслова филма, Дејвисове личне духовне борбе и чињенице да су Елиотова *Четири квартета* једно од Дејвисових најдражих поетских дела. Сам чин Сасуновог крштења (1957) приказан је рано у филму, као флеш-форвард који је уведен суптилно, постепеном визуелном трансформацијом Лоуденовог лица у Капалдијево. Када син Џорџ резигнирано пита Зигфрида – „Зашто католичанство, оче?“ – то питање јасно се доима као редитељево. Сасунов одговор – „Нешто трајно, непроменљиво“ – назначава целоживотно трагање за благословом и упориштем а обред крштења, тридесет година након Елиотовог прихватања англиканства, одјекује и Елиотовим разлозима. Последњи део филма, који се бави Сасуновим позним годинама, ипак не предочава веру као пронађену утеху, а притом приказује период након прихватања католичанства, јер аутор спомиње Краљичину златну медаљу за поезију коју је добио 1957. Часна сестра Џесика Гети, нећака Сасунове жене, критиковала је Дејвисов филм због „негативног приказа“ његове католичке вере (в. Caldwell 2022), која је према њеном мишљењу обележила миром и захвалношћу његове последње године. У једном тексту објављеном непосредно након овог сведочанства на порталу „Angelus“, директно се тврди да Дејвисово „опирање“ да прихвати да Сасунова конверзија није чин очајника и да му је донела духовно испуњење, „онемогућава истиниту биографију“ (Joyce 2022), док аутор текста као Сасуново главно завештање види замонашење нећаке. Неки други аутори, на другачије профилисаним порталима, оптужиће Дејвиса да је сакрио Сасуново јеврејско порекло. *Истина* биографије очигледно није баш тако једноставна.

Као аутор, Зигфрид Сасун припада енглеској културној баштини, поезији Првог светског рата, али и традицији фикционалне биографије

и аутобиографије које је писао после рата са запаженом рецепцијом, утичући значајно на саморепрезентацију. У *Бенедикцији* он је, међутим, лик који аутор Дејвис конципира на основу живота-текста, али над којим не лебди ауторитет аутора-редитеља, који је само један у низу гласова у филму. Визуелно, технички, музички, филм је непогрешиво дејвисовски, али лик Сасуна, у својој слојевитости, остаје изван контроле редитељског гласа или његове доминирајуће тачке гледишта. Завршна реч филма подвлачи ову дијалошку форму филмског израза док се Сасун – прво Капалди, па Лоуден – приказује на клупи како евоцира слике Овенове песме за коју је у првом делу филма рекао да је изузетна. Реч је о песми "Disabled" коју Лоуден рецитује у *voice-over*-у, док се она и визуелно предочава кроз приказе ратног инвалида без ногу остављеног увече предуго испред болнице док младићи и девојке живахно пролазе парком, шале се и смеју. Снажан утисак о немогућности да се буде целовит – не само физички – и очајничко питање последња два стиха песме одзвањају и након завршетка:

> Tonight he noticed how the women's eyes
> Passed from him to the strong men that were whole.
> How cold and late it is! Why don't they come
> And put him into bed? Why don't they come? (Owen 1965: 68)

Секвенца дуга два минута усредсређује се на Лоуденово лице и његово јецање, којим се завршава филм. Млади-стари Сасун сабран је у тој сцени којом се питање ауторства готово потире зарад гласа који морамо да чујемо и поруке која је толико важна да на крају крајева није важно ко говори. Аутор-редитељ приказује аутора-песника, али и аутора-уредника који је сакупио и објавио Овенове песме после његове погибије, како говори и проживљава Овенову поезију. Као што и показује овај полифонијски, интертекстуални, дијалошки завршетак, Дејвис нам у свом биографском филму о песнику не објашњава шта значи његово дело, он настоји да га отелотвори у текстуалној мрежи епохе, некад и доследније него самог неухватљивог, противречног, несводивог аутора.

Литература

Barthes, Roland. „Smrt autora“. Prev. Miroslav Beker. *Polja*. Novi Sad. 1984. God. 30. Br. 309. 450.

Bennett, Andrew. *The Author*. London & New York: Routledge. 2005.

Bingham, Dennis. *Whose Lives are They Anyway?: the Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press. 2010.

Bunbury, Stephanie. “Terence Davies on Emily Dickinson and watching Cynthia Nixon with the sound off”. 2017. <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/terence-davies-on-emily-dickinson-and-watching-cynthia-nixon-with-the-sound-off-20170606-gwlri9.html>

Burke, Sean. *Authorship: From Plato to the Postmodern* (A Reader). Edinburgh: Edinburgh University Press. 2006.

Epstein, William H. *Recognizing Biography*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2017.

Joyce, Joseph. “Does 'Benediction' have a conversion problem?”. *Angelus*. 5. 7. 2022. <https://angelusnews.com/arts-culture/benediction-skips-over-the-surprise-of-its-subjects-commitment-to-faith/>

Kempshall, Chris. “Benediction: a case of Sassoon the man v Sassoon the legend”. 2022. <https://www.historyextra.com/period/first-world-war/benediction-film-movie-historian-review-siegfried-sassoon-story/>

Koresky, Michael. *Terence Davies*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press. 2014.

Levy, Emanuel. *Gay Directors, Gay Films?: Pedro Almodóvar, Terence Davies, Todd Haynes, Gus Van Sant, John Waters*. New York: Columbia University Press. 2015.

Macnab, Geoffrey. “Terence Davies interview: A Quiet Passion director on making his new Emily Dickinson biopic with Cynthia Nixon”. 2016. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/a-quiet-passion-terence-davies-interview-emily-dickinson-london-film-festival-cynthia-nixon-a7344021.html>

Nieberle, Sigrid. *Literarhistorische Filmbiographien: Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino*. Berlin & New York: Walter de Gruyter. 2008.

Owen, Wilfred. *The Collected Poems of Wilfred Owen*. New York: New Directions. 1965.

Rowland, Antony. *Poetry as Testimony: Witnessing and Memory in Twentieth-century Poems*. New York & London: Routledge. 2014.

Sassoon, Siegfried. *Collected Poems, 1908-1956*. London: Faber & Faber. 1984.

Tomaševskij, Boris. “Literature and Biography”. *Authorship: From Plato to the Postmodern* (A Reader). Ed. Sean Burke. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2006. 81–89.

Fuko, Mišel. „Šta je autor?“. Prev. Eleonora Prohić. *Polja*. 2012. God. 57. Br. 473. 100–112.

Haiduc, Sonia Amalia. “Biopics and the Melodramatic Mode”. *A Companion to the Biopic*. Ed. Deborah Cartmell, Ashley D. Polasek. New York: Wiley-Blackwell. 2020. 23–44.

Haiduc, Sonia Amalia. *Writers on Screen: Embodying the "Life-Text" in the Literary Biopic*. Doctoral thesis. Universitat de Barcelona. 2021. <http://hdl.handle.net/10803/672140>

Caldwell, Simon. "Siegfried Sassoon's niece hits out at biopic over misrepresentation of poet's Catholic faith". *Catholic Herald*. 3. 7. 2022. <https://web.archive.org/web/20221021212524/https://catholicherald.co.uk/siegfried-sassoons-niece-hits-out-at-biopic-over-serious-misrepresentation-of-poets-catholic-faith/>

Cartmell, Deborah. "Becoming Jane in screen adaptations of Austen's fiction". *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*. 2013. 151–163.

Wall, Geoffrey. "Literary biopics: a literary biographer's perspective". *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*. Ed. Judith Buchanan. New York: Palgrave Macmillan. 2013. 121–134.

Филмови наведени у тексту

A Quiet Passion, реж. Terence Davies, 2016, прод. Hurricane Films; Gibson & MacLeod; Screen Flanders; Enterprise Flanders; Vlaams Audiovisueel Fonds; Double Dutch International; WeatherVane Productions; Potemkino, United Kingdom, 125 мин.

Benediction, реж. Terence Davies, 2021, прод. British Film Institute; The National Lottery; BBC Films; EMU Films; Creative England; M.Y.R.A. Entertainment; Lipsync Productions; Reiver Pictures; United Kingdom, 137 мин.

Sonja Veselinović

LITERARY BIOPICS
From the Death of the Author to the Life-Text

Summary

In the past few decades, the flourishing of literary biographical films has underscored the need for a more in-depth consideration of the representation of authorship in cinema. The biopics centred on literary figures balance between the wish to preserve the aura and mythical tradition of exceptionally talented individuals, and the need to represent the characters as vulnerable, flawed, and relatable to the audience. The authorial figure in biographical films signifies both presence and absence: it is a self-referential embodiment of post-structuralist and postmodern crises of authorship. Despite Barthes's and Foucault's assertions, the author persistently returns in the form of someone's body, voice, or a hand engaged in writing the text. The author in the film is performatively constructed, while the narrative shapes a life-text composed of facts, impressions, and cultural codes. In the second part of the paper, I analyse the representation of literary figures and the framing of the biographical through poetic in Terence Davies's films *A Quiet Passion* (2016) and *Benediction* (2021).

7.038.53:929 Ђилас В.
394(497.11)"1970/199?"
069.51:39(497.11)

Лариса Костић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ПАНОРАМА СЕЋАЊА
Културни живот Београда кроз писма и филмове Вукице Ђилас

Апстракт: У раду су приказани живот и рад београдске мултимедијалне уметнице Вукице Ђилас на основу њених кућних филмова (*home movies* 1970–199?) и епистоларне грађе која се донедавно чувала у Историјском музеју Србије у оквиру заоставштине Митре Митровић. У филмовима, али и писмима које је спорадично размењивала с мајком, појављују се имена многих протагониста интелектуалне и културно-уметничке југословенске сцене – Томислава Готовца, Желимира Жилника, Душана Макавејева, Бате Ченгића, Пурише Ђорђевића, Карпа Аћимовића Године, Радомира Константиновића, Младена Стилиновића и других. У кратким секвенцама појављује се и њен вишегодишњи партнер Бранко Вучићевић, а провлаче се и призори из њиховог свакодневног живота и путовања по Ровињу, Паризу, Цириху, Њујорку... Компаративном анализом визуелне реторике њених филмова и сачуваних писама, успоставља се упечатљив мозаик једног сегмента београдског културног живота од преко двадесет година (од краја шездесетих до почетка деведесетих).

Кључне речи: Вукица Ђилас, Митра Митровић, интелектуална историја, југословенска кинематографија, експериментални филм, културни живот, уметничка сцена, документарна грађа, епистоларна грађа, *home movies*

„Глас В. Ђ. се јасно чује“.
Б. В.

Неправедно запостављена у својој наизглед пасивној, али не и занемарљивој улози у културноуметничком животу и југословенској авангардној историји друге половине 20. века, чини се да је дело Вукице Ђилас и даље недовољно проучено. Рођена почетком априла 1948. године,[1] Вукица је одрастала под жигом политичких и идеолошких усмерења својих родитеља, „оптерећена ’грехом’ оца, ’издајника партије’ [...] и мајке ’дрматора у култури’“ (Šijan 2015a: 204).[2] „Неуморан конзумент културе“ (Слободан Шијан) и пионирка женске експерименталне кинематографије

* larisa.kostic@ikum.org.rs

1 Оквиран датум Вукичиног рођења закључује се из преписки објављених у: Đilas 2016.

2 Милована Ђиласа и Митре Митровић.

(в. Belc 2022), драматуршкиња, књижевна и филмска преводитељка, активисткиња, пасионирани библиофил, вешта и добро поткована подједнако у вербалном и невербалном дискурсу – још за живота су је сарадници и блиски пријатељи сматрали свестраном и атипичном појавом, неухватљиву у вишеструким облицима својих талената, а многе њене креативне делатности тек су постхумно откривене. Необичан Вукичин живот може се окарактерисати као вансеријски пример већ пробуђеног преокрета у области уметности и филма у тадашњој Југославији.

У архиву Историјског музеја Србије донедавно се чувала баштина Митре Митровић, доспела на то место након њене смрти 2001. године.[3] У њеној заоставштини похрањена су многобројна писма, разгледнице, честитке, карте и телеграми шире породице и пријатеља, а нарочито је интересантна њена преписка са ћерком Вукицом Ђилас, најчешће писана на релацији Београд – Ровињ (између адреса Господар Јевремова 35 – Andronella 11). Сагледавајући комплексност родитељског политичког, књижевног и културног пејзажа који је неминовно обликовао Вукицу, повезаност са уметничко-интелектуалном елитом додатно наглашава слојевитост формације њене личности.

Истраживање је било усмерено на разумевање Вукичиних интеракција са многобројним истакнутим личностима, као и на препознавање елемената који су обликовали њен уметнички израз. Анализа секвенци из њених кућних филмова, преписке, цртежа, дијалога, интервјуа и заједничких пројеката са наведеним појединцима представља покушај да се осветли лик и дело једне вишеструке уметнице и значајне личности каква је била Вукица Ђилас. Оваквим увидом у њен живот и стваралаштво постављен је темељ за даља проучавања њеног дела из угла теорије филма и драмских

3 У току прикупљања грађе за потребе овог истраживања, а у оквиру студентско-истраживачког рада на докторским студијама, материјал је био похрањен у Историјском музеју Србије. Због недостатка могућности за одговарајућу обраду и доступност заоставштине истраживачима, Музеј је 2021. године одлучио да врати заоставштину Алекси Ђиласу, у чијем власништву је првобитно била (в. Stanić 2022: 55). Опус и учинак Митре Митровић (1912–2001) спадају у реномирану феминистичку баштину. Већ при доласку на студије у Београд, године 1933, постаје чланица КПЈ. Била је једна од оснивачица Омладинске секције Женског покрета и АФЖ-а, такође, уредница међуратног часописа *Жена данас* (1936–1940) (в. Костић, Аћимовић 2021), а након рата и прва жена министарка – председница Савета за просвету, науку и културу у Влади НР Србије. На тим положајима, Митра је имала изузетно значајну улогу у културно-образовном животу Југославије све до почетка педесетих година, када бива искључена из Партије и јавног политичког деловања, након што је јавно стала у одбрану тада већ бившег супруга Милована Ђиласа (растали су се 1952) (в. *Жене Србије у НОБ* 1975: 56). Према речима Латинке Перовић, Митра је припадала „комунистичкој елити за коју револуција није била занат, а власт дозивотна привилегија“ (Perović 2001; нагласила Л. К.). Митрине аутобиографске белешке сакупио је и приредио историчар Вељко Станић у: Mitrović 2023.

уметности, медија, превођења, мултимедијалне и нарочито концептуалне уметности која неуморно преиспитује и редефинише границе. Проучавање и тумачење документарних извора као књижевноисторијског материјала омогућава истраживачима свеобухватнији осврт на утицаје и процесе који су обликовали различите епохе у друштву и уметности на један друкчији, интимистички начин. Оваквим приступом наглашава се дубока повезаност стваралаца са ширим друштвено-историјским контекстом, истичући његово дело као одраз и реакцију на специфичне услове у којима је настало (в. Костић 2024: 278).

У кућним филмовима Вукице Ђилас, али и писмима које је размењивала с мајком, провлаче се имена учесника интелектуалне и културно-уметничке југословенске сцене друге половине 20. века – Желимира Жилника, Душана и Бојане Макавејев, Пурише Ђорђевића, Бате Ченгића, Карпа Аћимовића Године, Марине Абрамовић, Младена Стилиновића и многих других. У кратким секвенцама које су елементарна форма њеног филма појављује се и њен вишегодишњи партнер Бранко Вучићевић, сценариста, критичар и творац југословенског црног таласа, односно призори из њиховог свакодневног живота и путовања по Ровињу, Паризу, Цириху и Њујорку, о којима Вукица паралелно пише мајци и преноси јој утиске. Одрастање у окружењу интелектуалаца попут Даше Дрндић, Ивана В. Лалића, Борке Павићевић, Данила Киша, Боре Ћосића, Предрага Бајчетића и његове супруге књижевнице Слободанке Бобе Благојевић, Радомира Константиновића и његове супруге Катарине Самарџић,[4] Александра Вуча,[5] Бориславa и Милице Михајловић, Миће и Вере Поповић, пружило је Вукици Ђилас приступ јединственом културном простору Југославије. Ова средина, која се простирала од Београда до Ровиња, представљала је плодоносно упориште њеног уметничког и интелектуалног развоја. Неки од тада најважнијих београдских и уопштено југословенских уметника, књижевника и мислилаца нису само летовали у Ровињу, већ су проводили тамо већи део године, а познато је и да су након педесетих година Ровињ звали „мали Београд“ или „Београд на мору“.[6]

Вукица је још од малих ногу изражавала наклоност, али и критички став према филму. Није пропуштала актуелне филмске фестивале, а најчешће је у биоскоп одлазила сама: „Гледала сам пуно лоших филмова (криминалних, љубавних, ратних). Сада, кад нема ни 'Тајног канала' ни других емисија, ТВ програм је незаборавно досадан“ (Đilas 2016: 92). О

4 Значајна филмска преводитељка и пријатељица Самјуела Бекета.

5 Вучо је тада живео у Господар Јевремовој 32.

6 Након рата деведесетих година изнедрили су се називи за новонастало ровињско утопијско стање попут „српске Атлантиде“ (Pavićević 2002: 356; Stojanović 2001: 125–131).

најранијој љубави према платну писала је често родитељима у писмима, али и у интервјуима и чланцима објављеним каснијих година:

> Знаш због чега не бих могла да живим у дивној шуми на обали мора, у комфорној вили, са човеком ког волим. Нема биоскопа (IMS Đilas: 6. jul 1970).[7]

> Све до почетка осамдесетих година за слушање музике имала сам само радио, пошто ме музика није на тај начин занимала да бих је организовано држала у кући. Слушала сам свашта на оном домаћем радију, па и недомаћи Luxembourg средином шездесетих, али још од ране основне школе ишла сам (не много, него стално!) у биоскоп и доста читала, углавном књиге, али и разно којешта, па због фанатичног гледања филмова и читања није ни било времена за музику. Средином шездесетих, у гимназији, престала сам да слушам и радио, све што је тамо могло да се чује било ми је погрешно, а класика незанимљива. Нисам ни познавала неки свет који иоле посвећено слуша плоче, дружила сам се са фриковима који су такође највећи део дана и вечери проводили у биоскопском мраку преображеном у космичку филмску светлост (Đilas 1997).

Вукица Ђилас је била врло позната у југословенским алтернативним круговима седамдесетих година. Године 1969. уписује Факултет драмских уметности у Београду (тада Академију за позориште, филм, радио и телевизију:[8] „Рад сам завршила. Документа и рад предала. Сад, шта ми Бог да. (волим дарежљиве људе)“ (IMS Đilas: 30. avgusta 1969). Као студенткиња, Вукица се врло брзо затекла у малој, али необично делотворној групи студената која се занимала за андерграунд филм. Ту групу на Академији првенствено су чинили Томислав Готовац, Слободан Шијан, Гојко Шкарић, Лазар Стојановић, а изван Академије то су били Бранко Вучићевић, Макавејев, Жилник, у мањој мери Живојин Павловић, као и Душан Стојановић, који се сматра родоначелником филмске теорије на нашим просторима. Главно место дружења била је Кинотека, коју су називали и другом школом и где се дискутовало о филмским и уметничким укусима, али и политичким опредељењима (Арт Зона 2016: Стојановић).

7 Епистоларна грађа у тренутку истраживања није била архивистички сређена нити заведена, те су за потребе цитирања уведене провизорне сигнатуре.

8 Најпре је студирала српскохрватски језик и књижевност. Занимљиво је колико се у сферама интересовања подударала са мајком Митром која је студирала југословенску књижевност на Филозофском факултету у Београду (где и упознаје Ђиласа), док 1962. бива позвана од стране Југословенског драмског позоришта да ступи на руководећу позицију, што се ипак не дешава услед одсуства подршке надлежних државних органа (в. Stanić 2022; Mitrović 2023).

> Вукица је била један од кинотечких „нердова“, особа изванредне ерудиције, познавалац филма, ликовних уметности, литературе и одан, али бескомпромисан пријатељ [...] њен агресивни, крештави говор, повишене гласности, указивао на трауму вечитог прислушкивања, од којег шапутање није било никаква одбрана[9] [...] Била је друга најгласнија особа у сали Југословенске кинотеке – одмах после огромног Тома Готовца, легендарног андерграунд филмације (Šijan 2015a: 204–205).

> Имала је једну од најзанимљивијих библиотека са литературом каква се није могла нигде другде наћи. То је све одмах набављала током својих путовања (Арт зона 2016: Шијан).[10]

Једно од Вукичиних првих филмских остварења била је улога у дипломском филму Лазара Стојановића *Пластични Исус* 1971. године. Након што је главна глумица и Стојановићева пријатељица из Америке, Кристина Прибићевић, отказала после пет дана снимања плашећи се режимске реакције, Вукичин ангажман допринео је да карактер овог филма учини још субверзивнијим. Њена политичка позадина спојена са „смелошћу, интелигенцијом и глумачком грубошћу, али и агресивним присуством у кадру“ (Šijan 2015a: 206), дала је овом филму додатну провокативност и контроверзност:

> Вукице није било ни на филму ни у позоришту пре тога, и иако је студирала драматургију и била изванредног образовања, врло оштроумна и брза на интелигентним одговорима. Ја нисам знао како ће то да изгледа, али сам био фасциниран понечим у њеном наступу, изгледу и стилу [...] (Арт зона 2016: Шијан).

У једном од писама пренела је мајци утиске о филму:

> Гледали смо једну од последњих верзија Лазиног филма (он то премонтирава и режуцка све време, али ће ствар изгледати у оквиру тога што смо видели) [...] Ја сам онако, обична, мало се врпољим више него што би требало – к'о у животу ал' је то на филму смешно – и личим на Мики Мауса а говорим као Паја Патак. Нема везе, забавно је (IMS Đilas: 15. juli 1971).

9 Имајући у виду политичку позадину њених родитеља и актуелне политичке атмосфере сасвим је извесно да је стан у Јевремовој 35 био озвучен. Тада претерано интересантне режиму, затим неправедно заборављене – до данас није истакнута табла на згради са подацима ко је у њој деценијама живео, радио и стварао. У једном писму од 23. маја 1973. Вукица шаљиво пише мајци: „Шта мислиш, дал' ће полиција да чита ово?“

10 Поседовала је богату библиотеку са најсавременијим насловима из области уметности и филма: „Позајмице&куповине, са књигама стојим фантастично“ (IMS Đilas: 22. avgust 1975).

Вукичино презиме у *Пластичном исусу,* исписано поред имена одвећ познатих учесника ранијих протеста, поред револуционарних побуда, утемељује и максиме југословенског црног таласа који је аутентичан индикатор „југословенског социјалистичког плурализма“ (Vučetić 2016). Коначан крах црног таласа догађа се након хапшења Лазара Стојановића, 1973. године, управо због поменутог филма, када он бива осуђен на тада најстрожу казну за једно уметничко дело.

> Суђење Лазару је 6.–7.VI, на петогодишњицу јуна. По граду се прича да је она Тина Прибићевић главни сведок, у шта ја баш пуно не верујем. Видећемо (и чућемо). Све је то којешта (IMS Đilas: 23. maj 1973).

Уз повећану комунистичку репресију, суђења и хапшења праћена таласом „рестаљинизације“ и Титовим *Писмом* из 1972. године, многи млади филмски ствараоци били су приморани да напусте земљу – Стојановић, Жилник, Петровић и Макавејев, док је Живојин Павловић 1973. године уклоњен са места професора на Академији.[11]

Кроз своје професионално усмерење, Вукица Ђилас није стварала само у приватном домену, већ се кретала кроз широк спектар креативних простора. Поред тога што је била изразито уметничког знања и духа и касније радила као драматуршкиња, Вукица је већи део свог живота преводила.[12] Радила је и као дописница и сарадница у недељнику *Време*, за шта је таленат несумњиво наследила од оба родитеља који су имали дара и страст према револуционарној публицистици.[13]

---

11 Студентске демонстрације 1968. године, и велики потрес исте године, после окупације Чехословачке, тема су и Жилниковог првог играног филма *Рани радови* (1969), награђеног *Златним медведом* на Берлинском филмском фестивалу, као и са четири награде у Пули те године. Око истог филма били су окупљени и Вучићевић и Карпо Година (в. Vučetić 2016).

12 Вукица није радила само на књижевним преводима, већ је преводила научне студије и монографије из области филмске и феминистичке теорије. Значајне књижевне и филмске преводе иза себе оставио је и Бранко Вучићевић.

13 Прогресивно-феминистички међуратни часопис *Жена данас* представљао је животни пројекат мајке Митре, док је Милован такође неупитно имао дара за писану и уредничку реч. За *Жену данас* између осталог је и сам Ђилас писао – за време њеног међуратног излажења објавио је два чланка – чланак „Жена у Црној Гори“, под својим иницијалима, и други, „Прича о женским даровима“, који је објавио под својим псеудонимумом Мило Николић, који је користио тридесетих година 20. века (в. Костић, Аћимовић 2021: 42, 81). Ђилас је био оснивач и уредник „антидогматског и од партијског апарата независног месецника“ (Đilas 2009: 434) – часописа *Нова мисао*. Часопис је забрањен већ након тринаест издатих бројева због Ђиласове „Анатомије једног морала“, а међу колегама из редакције тада су се нашла значајна имена попут Добрице Ћосића, Мирослава Крлеже, Скендера Куленовића, Оскара Давича и Михаила Лалића (Đilas 2009: 435), па и Митре Митровић (Đilas 2009: 350).

> Никада јој ништа није било тешко: помагала је „Времену“ од самог почетка – и у свему. Није јој било испод части да буде ни писац ни фотодокументарист, а била је један од најбољих наших преводилаца енглеског језика; није је мрзело да уместо својих пријатеља дисциплиновано и стрпљиво чита којекакве будалаштине из свих могућих новина, да их скраћује и шаље около електронском поштом (R. V. 2001)

Током осамдесетих година Вукица Ђилас радила је у Атељеу 212, а једна од познатијих представа на којој је била ангажована као преводитељка и драматуршкиња била је „Просјачка опера“ из 1985. године, на којој је сарађивала са Светланом Бојковић, Драганом Николићем, Тањом Бошковић, Миром Ступицом, Недом Арнерић, Бранимиром Брстином, Милутином Карацићем, Властимиром Стојиљковићем и Данилом Стојковићем. Њен изразито саркастичан, песимистички, али духовити став према представи, као и њена свеобухватна животна филозофија, изражени су у једном од њених писама:

> Са пробе сам отишла у једанаест мирне савести, Муци се нешто грчио са Светланом Б. и Драганом Н., видело се да од свега неће бити ништа.[14]
> […]
> Све је то по духу и начину маргинално и провинцијално – Муцијеве намере можда нису, али… (IMS Đilas: 12. septembar 1985)

Тежиште Вукичиног уметничког опуса несумњиво су њени кућни филмови – кинематографски дневнички записи који креирају један узбудљив и упечатљив визуелни (ауто)портрет. Аутентичном филмском композицијом кратко снимљених кадрова од којих многи трају и краће од једног секунда, гледаоцу се чини да посматра један динамични фотоалбум. Ово јединствено филмско остварење, прожето њеном вокацијом, интересовањима, запањујућом ерудицијом и изванредним познавањем савремене уметничке сцене, стиче додатни контекст узимајући у обзир њен живописан друштвени пут и ангажман. Инспирисана авангардним филмским уметником Џонасом Мекасом, у својим аутобиографским *Напоменама* које су постхумно објављене 2003. године записала је његове речи: “I make home movies – therefore I live”.

Након Вукичине смрти, Бранко Вучићевић је материјал отпремио у Академски филмски центар, где су ролнице пренесене у дигитални облик како би се отргле од заборава. Године 2006. премијерно су приказане јавности у Југословенској кинотеци као неми филм. Наредних година, преопширну филмску грађу је пописао, систематизовао и изре-

14 Љубомир Муци Драшковић био је редитељ и вишегодишњи управник Атељеа 212.

жирао у један педесетоминутни филм Слободан Шијан, који је затим приказан у склопу Фестивала Алтернативе филм/видео у Дому културе „Студентски град“ у Београду, крајем 2015. године, праћен клавирским перформанском LP Dua (в. Арт зона 2016).

> Пред нашим очима, као у магновењу, пролећу снимци БИТЕФ-а, ФЕСТ-а, Пулског фестивала, и то из времена кризних година борбе за нови југословенски филм, година забране WP-а и прогона значајних филмских аутора. Од Макавејева и Бранка Вучићевића док раде на сценаријима у Паризу и Њујорку, Жилника и Карпа Године у Београду, па до снимања антологијских филмова Бате Ченгића и Карпа Године, (забележено је настајање и деценијама забрањеног филма *Недостаје ми Соња Хени*, на ком су, између осталих, радили и Милош Форман, Бак Хенри, Пол Мориси, Тинто Брас, Фредерик Вајзман, Пуриша Ђорђевић и Душан Макавејев). Вукичина „пентака“ је снимила готово све, па и гостовање Џона Кејџа у Београду, са балетом под сребрним облацима (беше ли то сценографија Ворхола за Мерса Канингема?), али и изложбу о дадаизму са поставком Дишанових редимејд објеката (Šijan 2015б).

У писмима која прате хронолошку линију Вукичиних кућних фимова нижу се јединствене личности и догађаји који су били саставни део њеног окружења. Ту су кадрови са снимања различитих филмова и представа, фестивала, изложби, дружења. Међутим, већи део кућних филмова посвећен је њеном животу са Вучићевићем – она бележи необичне и ефемерне тренутке њиховог живота, па тако видимо двоје (често нагих) љубавника како пишу, читају, пију кафу, пуше, посећују изложбе, путују, раде, радују се новим књигама и томовима попут *Проширеног филма* Џина Јангблада, *Film culture reader* П. Адамса Ситнија, каталога изложбе *Happening & Fluxus* из 1970. године (в. Belc 2022: 160). Кратким кадровима се догађаји своде на минималне визуелне јединице чиме се наглашава непостојаност и неухватљивост сваког тренутка. Такође, ту су и кадрови Вучићевића испред кабареа „Волтер“ у Цириху, родном месту *дадеа*, настали током њихове заједничке дадаистичке турнеје.

У једном писму из августа 1970. године пише Митри како је упознала Бранка:

> 19. VIII ова двојица (Карпо и Андреј) доведу код мене господина Б. В. јер су му причали о мени: ’феноменална женска, мораш да је упознаш etc. etc.’, те он на крају пристане. Онда сви кренемо на аеродром, да га испратимо, и он каже Карпу, који је сутра требао да иде у Сарајево да поведе и мене. Тако Карпо и Андреј сутрадан 20. VIII поведу и мене у Сарајево.

Ми се тамо лепо сложимо, тако да, у најгорој комбинацији, имам још једног пријатеља.

Нема везе, видећемо.

Ја сам знала да ћемо се добро сложити, јер знам шта човек ради и тако то, а ја волим те исте ствари. Он није знао, и све време је био врло изненађиван.

Ха!

Даље ћу ти причати. О оваквим стварима не треба остављати сувише исцрпна писана документа.

[…]

Не спомињи ником било шта, ишта, ма шта, о Б. В. Знаш оно: пошла сељанка на пијац да прода јаја, па размишљала шта ће са парама од продатих јаја, етц. етц., замислила се, пала и разбила сва јаја (Đilas IMS: 26. avgust 1970).

Међусобно су се допуњавали на емотивном, али и на професионалном плану. Током више од десет година, не постоји писмо у коме Вукица својој мајци не пише о Бранку, што указује на њихову дубоку повезаност и значај његовог присуства у њеном животу:

Бранку и мени је много лепо.

Страх добија облике смиреног меденог месеца (IMS Đilas: 21. avgust 1974).

Б. је добро, преводи. Идемо на БИТЕФ, били смо и у кафанама два три пута. Ја од БИТЕФА не могу да гледам Пејтон, стално се поклопе. Бранко је куцао на мојој машини док није поправио своју, сад моја машина штуца али то није важно јер ја волим Бранка.

Сад је Карпо код нас, то је лепо.

Оно што читаш у новинама о БИТЕФУ не веруј – ми смо све то гледали, лепо је и весело.

[…]

Лепо храним Бранка (и Карпа).

[…]

Сад и Карпо пише писмо својој мами (IMS Đilas: 21. septembar 1971).

Са Б. се не свађам, много је мио и добар, зове ме Миленко, зато што сам му мила.

Врло нам је лепо и мислим како ће нешто да се деси па ће да буде тужно, и онда пошто ми то пада на памет онда се растужим, и то је без везе.

Нећу више.

Много те волим.

Ја имам на свету само тебе и Бранка (IMS Đilas: 17. septembar [1971]).

Паралелно, Бранко Вучићевић представљао је *spiritus movens* читаве једне филмске генерације – сарађивао је и утицао на многе актере тадашње југословенске кинематографије, али понајвише на Душана Макавејева.[15] Вучићевић је са Макавејевом и Жиком Павловићем био један од три филмска уредника на почецима *Данаса* (Vučićević 2000: 147).

> Желео бих да истакнем и једну другу улогу Бранка Вучићевића, улогу моралног и интелектуалног ауторитета који делује из сенке, некога ко својим мишљењем, судовима, подршком, знањем, значајно утиче на формирање читавог низа појава у нашој култури (Šijan 2015a: 231).

Иако је у писмима ретко писала о својим филмовима, у једном писму мајци након повратка из Цириха наводи:

> Прекјуче смо завршили и послали филм из Zürich-a. Доћи ће кад и ти (отприлике). Имаћеш тако да видиш два филма – препелицу и Цирих. Препелица се добро види – мислим, за твоје критеријуме – а овај други ће вероватно јурити као блесав (IMS Đilas: 23. maj 1973, нагласила Л. К.).

Поменута препелица је била још један станоновник у Јевремовој 35. Занимљив је Вукичин опис сопственог филма *јурити као блесав* јер су кадрови најпре, нарочито током седамдесетих година када је најинтензивније и снимала, до те мере кратки да је захтевно детаљно их испратити. Од осамдесетих година секвенце су доста мирније и дуже.

Стан у Господар Јевремовој 35 је представљао својеврсно стециште интелектуалаца и уметника, о чему сведоче Вукичина писма и филмови, али и други хроничари тог времена:

> Бранков њух водио га је кроз опасна времена, спајајући, све више, на богохулан начин, еротско и политику; годинама живео је Вучићевић са ћерком оштрог комунистичког дисидента Милована Ђиласа. У тој кући очитовао се сав диспаратум нашег социјализма; сам Ђилас одавно је напустио породицу, прочуо се у свету својим отпадништвом од

15 Мак (како су га звали пријатељи и како га ословљава Вукица у писмима) је одао посебну захвалност Бранку Вучићевићу на XX Фестивалу ауторског филма, одржаном 2014. године у Музеју југословенске кинотеке, а у оквиру ког је одржан *Српски ексцентрични филм: омаж Бранку Вучићевићу*. Том приликом част и захвалност Бранку одали су многи сарадници и блиски пријатељи, укључујући и Слободана Шијана, Карпа Године, који је дошао том приликом из Љубљане, Макова супруга Бојана, Миша Милошевић, сарадник Желимира Жилника, и многи други. Вукица и Бојана такође су биле другарице – „Допутовала је Бојана, још се нисмо виделе. Мак је (каже Вук који ју је видео) све средио, треба ускоро да почне снимање“ (IMS Đilas: 23. maj 1973).

> комунизма, Тито га је бацио на робију, а ту, у тој трошној фамилији његова кћи наједном воли рогобатног грађанина Вучићевића и сама снима једну дуготрајну хронику свакодневља малом домаћом камером. (Као када би се један Џига Вертов затворио у простор неког стана, ограничивши сав свој снимљени свет на димензије једне породице) (Ćosić 2016: 94).

Упркос репресији црног таласа и маргинализацији једног филмског правца, већина уметника је наставила са радом, али и са дружењем. У писму из 1975. Вукица пише мајци о одласку са Вучићевићем и Жилником код њега на неко време у Немачку (након проблема са цензуром у Југославији, те и заустављања рада на играном филму *Слобода или стрип* (1972), Жилник средину седамдесетих година проводи у Немачкој, правећи независне филмове):

> У уторак (као што већ знаш из нашег сутрашњег телефонског разговора) идемо Б., Желимир и ја у Минхен.
>
> То ме врло радује.
>
> Остаћу докле ми се хоће, а вратићу се кад то пожелим.
>
> Не брини, Желимир вози пажљиво. Волан је вероватно једина ствар при којој није нервозан. И кад једе слаткише (IMS Đilas: 22. avgust 1975).

Вукица је мајци редовно писала о општепознатом и дугогодишњем заједничком раду Вучићевића и Макавејева у Паризу, Њујорку или Београду. Крајем јула 1976. године, након повратка из Париза, описује мајци Бранков радни дан:[16]

> Бранков дан: устајање, кафа.
>
> Одлазак код Мака (око једанаест).

16 Током седамдесетих година и заједничког живота, поред Вукице, Митри Митровић је често писма слао и Бранко Вучићевић. Изузетно је занимљиво једно писмо из 1978. у ком јој наводи како му је писао Василије Калезић с вестима да ће написати студију о Крлежи и чувеном сукобу на левици (коју и објављује коју годину касније и то у неколико издања), као и да му је Зоговић оставио један свој необјављени чланак и „неко објашњење које му је Радован дао да га објави као тестамент кад умре и пошто се прилике промене". Може бити да се ради о есеју Василија Калезића који је објавио у својој студији *Спорни списи, спорни писци*, 1986, исте године када је Зоговић преминуо, али може бити и један сепарат који је Калезић засебно објавио 1988. године под насловом „Радован Зоговић и сукоб на љевици". Калезић је и сâм, као врсни истраживач и проучавалац књижевне левице, био у стану у Јевремовој 35 као Митрин гост: „Пошто ме Ђилас упутио на своју прву супругу Митру Митровић, да, код ње, видим шта има и хоће ли ми ставити на увид оно што ме интересује (а, што се њега тиче, 'може све'), ја сам, заиста посјетио Митру Митровић, у њеном стану... Разгледам велики, старински, албум фотографија... 'Домаћица' је предусретљива, показује и објашњава све. Сјећања су јој врло свијежа, а објашњења – историјат времена и људи..." (Kalezić, према: Stanić 2022: 61–62).

> Рад до седам или осам или девет увече.
>
> Прехрана.
>
> Евентуални биоскоп.
>
> Ако успе новине да прочита. А не седи код њих увече, онда долази Бојана (која исто ради као коњ); излазе заједно, и седи увече, али опет.
>
> Сања о читању, спавању и понеком биоскопу – биоскопа ради – а не што нема времена (правог) за читање.
>
> Досада хотелске собе. Било му је згодније док сам и ја била (IMS Đilas: 26. juli 1976).

У другом писму неколико година касније, пише:

> Бранко је у Њујорку са Ружом (и Мак је тамо, али само живе заједно, не раде ништа, тј. Мак ради на Колумбији), па сам му мртва хладна послала писмо да ми купи неке плоче којих нема по Европи. [...] Поздравио те Lou Reed (IMS Đilas: 27. septembar 1982).

Вукица Ђилас неретко пише и о Карпу Години (нарочито почетком седамдесетих година), који је био Бранков сарадник и један од најближих пријатеља, а који је неко време чак и становао у соби њеног стана у Јевремовој 35.

> Данас треба да дође Карпо. Још бар десет дана ће трајати разне ствари око филма, то још није готово, а ако човек слуша Желимира неће ни бити, бар не до средине августа.[17]
>
> [...]
>
> Гледали смо опет Ченгића (Револуцију),[18] сад је врло згодно. Прошли пут ми се у ствари није допало зато што сам је другачије замишљала па нисам могла одмах да се навикнем на то како је то направљено. Сад сам се навикла, фино је. Босанска цензура га је пустила, мислили смо да неће (IMS Đilas: 15. jul 1971).
>
> [...]
>
> Сад и Карпо пише писмо својој мами (IMS Đilas: 21. septembar 1971).

Затим, ту су небројени поздрави Митри од Предрага Бајчетића (Драгана)[19] и његове супруге Бобе Благојевић, о којима Вукица често пише:

---

17 Овде може бити реч о *Црном филму* или филму *Слике из живота ударника*.

18 У питању је *Улога моје породице у свјетској револуцији*. Овај филм је пародија политичког система у некадашњој Југославији, по истоименом роману Боре Ћосића.

19 Митра и Предраг били су у сродству и често су се посећивали. Предрагова мајка Живка Бајчетић (рођ. Митровић) била је рођена сестра Митриног оца (в. Lađevac 2015: 36).

> Мак и Бојана су послали критику Бобине књиге из кензен литерер,[20] Бранко ми је јуче превео, онако, новински, али похвално, баш ми је мило, однећу јој, нећу да шаљем, може да се изгуби (IMS Đilas: 5. februar 1980).

У месецима које је Митра проводила у Ровињу, Вукица је увек наглашавала мами да писма чита и Кађи и Радету:[21]

> Писмо можеш да прочиташ Кађи и Радету, мрзи ме да им пишем посебно писмо.
>
> Пре неки дан смо пролазили поред радио Београда, па сам ја рекла: Хајде да идемо унутра да питамо јел' Раде предао домаћи задатак.
>
> Надам се да Каћа редовно плива и да ти редовно не пливаш (IMS Đilas: 17. septembar [1971]).

У постхумно објављеним *Напоменама* (2003) она записује догађаје из осамдесетих и деведесетих година, о свом пријатељу Младену Стилиновићу, концептуалном уметнику и дугогодишњем пријатељу, код кога проводи неко време, о његовој колекцији *Експлоатација мртвих*, помало о филмовима и на самом крају о рату. Младен и Вукица познавали су се од малих ногу и као деца су проводили лета у Ровињу, јер су Митра и Маријан Стилиновић, његов отац, радили заједно у редакцији међуратне *Борбе*. У вези са тим, Младеново подручје рада почетком седамдесетих година био је и експериментални филм, те су, поред вишедеценијског пријатељства, имали и заједничка интересовања за седму уметност. Након једног сусрета са Младеном 1984. године, Вукица и сама почиње активније да се бави уметношћу и да прави и фотоколаже, инспирисана његовим радовима. Младен се, као и Вукица, у радовима служио бојама, и иако је у његовим радовима доминантна црвена, у овом случају као антонимичност типичном обележју социјализма она бележи:

> Црвена боја је постала боја смрти, она више не представља ни револуцију, ни љубав. Боје смрти нису више ни црна ни бела... То је најочигледније у овом руском социјализму, све идеје су умрле, систем је мртав, окамењен и непокретан. Нису ни свесни шта говоре том погребном симболиком. Сахранили су и револуцију и љубав. Ту нема чак ни црвене крви, све њихово је мртво (Đilas 2003: 145).

> Не буди тужна без мене, ја уопште нисам тужна. Знам да више никад нећу бити несрећна.

20 *Quinzaine litteraire* [Књижевне новине].

21 Радомир Константиновић је све до избијања рата 1991. године такође проводио лета у својој кући у Ровињу.

> Па пошто ја нисам тужна буди радосна као са мном.
> Мало патетике:
> Бранков омиљени цитат – Не буљите тако романтично.
> Брехт, ко би други.
> Воли те дете.
> Пиши. Једи. Пиј пиво. Не дај да те гњаве (Đilas IMS: 23. avgust 1985).

Последње сачувано писмо је из 1987. године. Деведесетих година Вукица Ђилас све мање учествује у културно-уметничким активностима у Београду, а чак се и повлачи са сцене југословенске кинематографије. Снажно погођена ратом и новонасталим стањем у земљи, интензивније него икад бележи своје мисли на начин који је обележен дубоким егзистенцијалистичким промишљањима:

> На новој плажи сам тог лета и ране јесени схватила да сам постала потпуно прозрачна. За стално. У дотадашњем (претходном) животу наилазила сам само на повремене тренутке сопствене прозрачности, а сада се то осећање себе у себи усталило. Знала сам да ће тако заувек бити једне септембарске вечери, шетала сам сама ривом поред мора и осетила да ветар дува кроз мене. Схватила сам да се догодила трајна промена. Нисам се више стидела ничег свог, нисам више имала тајни, и зато их више нисам могла сакривати (Đilas 2003: 115).

Домаћи филмови Вукице Ђилас могу се окарактерисати као дневничке белешке или, са архивистичког становишта, као мемоарска грађа. Сакупљени материјал представља акумулацију културе сећања на значајно раздобље у југословенској кинематографији, рађање и успон великих филмских „ударника“. Кућни филмови Вукице Ђилас сматрају се културним сведочанством, призмом дела живота једне вансеријске личности, а такође и до сада невиђеним начином приказа пресека културног, интелектуалног и уметничког живота Београда друге половине двадесетог века. Овакав начин бележења историје резултира као аутентичан културолошки приказ на чијем је примеру услед визуелног аспекта јасно омеђена факција од фикције. Иако дневничке записе можда понајвише одликује субјективна интерпретација света, аутосугестивност и ауторефлексија, као и контроверзно питање њихове приватности и етике приликом објављивања, ипак њихов документарни и историографски карактер често надилази оквире интимног писања о сопственом животу чиме постају важан историјски извор (в. Костић 2024). Важно је напоменути и да Вукица Ђилас није била строго против објављивања својих филмова, те је чак постојала једна (неуспешна)

иницијатива крајем седамдесетих за њихову пројекцију (в. Арт Зона 2016: Пурешевић). Такође, деведесетих година их је самоиницијативно монтирала док је паралелно писала *Напомене* које се манифестују као хроника личних сећања и размишљања низаних асоцијативно, уместо традиционално хронолошки.

> 21. фебруар/вељача '92.
> записано док сам чекала у неком реду:
> Зашто лажу и претварају се?
> Зашто желе да буду моћни?
> Зар само уметници могу да поднесу стварност
> Они су једини прихватили свет око нас –
> Равнодушност и ужас света који нас окружује (Đilas 2003: 145).

Кућни филмови Вукице Ђилас завршавају се поглављем с насловом „Ja – The end", које приказује њен мрачан, али духовит опроштај. Кадрови гротескних представа романтичне љубави, идеје о жени као ентитету и пролазној моди, интроспективна разматрања трагедије људског постојања, прожимају се кроз комплексну мрежу последњих визуелних репрезентација. Овај значајан тематски оквир представљен је служећи се снимцима из различитих телевизијских емисија и филмских и анимираних остварења. Свест о крају, као и одломци из анимираних *Looney Tunes* серијала, додатно обогаћују њен уметнички наратив, постављајући их у дијалог с питањима о животу, смрти и њиховој инхерентној повезаности.

Завршне секвенце кућних филмова, монтиране у периоду када је Вукица Ђилас већ била болесна, изузетно су симболичне. Камера, у крупном плану, пажљиво истражује делове њеног тела, груди, рамена и кључне кости. Као један од последњих кадрова појављује се *That's all, folks* Ворнера Броса који представља зенит њеног уметничког тестамента (в. Belc 2022).

Вукица Ђилас преминула је од рака плућа у новембру 2001, остављајући за собом интригантно културно наслеђе које се манифестује као дубоко евокативан приказ људске егзистенције, интерпретиран кроз јединствену призму њеног уметничког израза.

> [...] умрла је и Вукица [...] Вукица ми је, кад сам већ отишла, слала старе Митрине фотографије из рата и након рата, па своје фотографије на којима је дебела, касније је била мршава, и Бранкове есеје о филму и збиљи. Слала ми је фрагменте свог мучног и паметног рукописа у којем, корачајући кроз блато покушава се успети на дугу. Није успјела. Обраћала се разним повијестима, све су јој окренуле леђа. Повијест

повијесна, повијест сликарска и пјесничка, повијест филмска и филозофска. Ниједна од тих повијести нису знале одговор на њено питање: зашто рат(ови)? Зашто сам изван? Сви њени покушаји да се побуни, показали су се недјелотворни [...] У њеном рукопису има малих трептавих валова који искре сјећањима. (Стилиновић, собе, Загреб, стубишта, Ровињ, отоци, мостови, Мостар, боје – црвена и црна.) Има олује, мора које хучи и разара, има немоћи и великих самоћа, орканских, има тешке, неправедне остављености. Има наговјештаја одлажења [...] (Drndić 2008: 341).

Извори

IMS Đilas – Pisma Vukice Đilas. Zaostavština Mitre Mitrović. Beograd: Istorijski muzej Srbije. Neobjavljeno [signatura provizorna].

Home Movies by: Vukica Đilas [Domaći fimovi Vukice Đilas]. <https://www.d-est.com/home-movies/>

РТС Арт зона: Вукица Ђилас – Домаћи филмови 1970–199?. 2016. <https://youtu.be/wB0YByuQoF0>

Литература

Belc, Petra. "Home Movies and Cinematic Memories: Fixing the Gaze on Vukica Đilas and Tatjana Ivančić". *Experimental Cinemas in State-Socialist Eastern Europe*. Eds. Ksenya Gurshtein, Sonja Simonyi. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2022. 151–174.

Vučetić, Radina. *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd: Clio. 2016.

Vučićević, Branko. „Lepi ljudi u lepim pejzažima". Razgovarao Predrag Brebanović. *Reč: časopis za književnost i kulturu*. Beograd. 2000. God. 58. Br. 4. 145–154.

Drndić, Daša. „Iz vile na Wannseeu". *Sarajevske sveske*. Sarajevo. 2008. Br. 21/22. 341–345.

Đilas, Milovan. *Pisma iz zatvora*. Prir. Aleksa Đilas. Beograd: Vukotić media. 2016.

Đilas, Milovan. *Vlast i pobuna: memoari*. Zagreb: Europapress holding – Novi liber. 2009.

Đilas, Vukica. „Napomene: Enciklopedija mrtvih". *Reč: časopis za književnost i kulturu*. Beograd. 2003. God. 72. Br. 18. 111–209.

Đilas, Vukica. „Ploče koje nisu na prodaju (8): Patti Smith – 'Horses'". *XXZ magazin*. 1997. Br. 8.

Жене Србије у НОБ. Ур. Боса Цветић. Београд: Нолит – Републичка конференција ССРНС. 1975.

Костић, Лариса, Емилија Аћимовић. *Жена данас: (1936–1940): библиографија*. Београд: Институт за књижевност и уметност. 2021.

Костић, Лариса. *Мемоарска и епистоларна грађа као извор за књижевну историју: архивистичко-документалистички приступ*. Докторска дисертација. 2024. <http://dirikum.org.rs/1157/>

Lađevac, Mihailo. *Professor Predrag Bajčetić: The Life And The Method*. Thesis, Master of Arts (MA). New Zealand: University of Waikato, 2015. <https://hdl.handle.net/10289/10522>

Mitrović, Mitra. *Otpisana: autobiografski zapisi*. Prir. Veljko Stanić. Beograd: Vukotić media. 2023.

Pavićević, Borka. „Vukica koja se čuje". *Žene za mir: IX zbornik*. Ur. Staša Zajović. Beograd: Žene u crnom. 2002. 355–356.

Perović, Latinka. „De profundis (za Mitru Mitrovic: 1912–2001)". *Republika*. Beograd. 2001. Br. 259. <http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/2001/259/259_26.html>

R. V. „Vukica Đilas, naša prijateljica". *Vreme*. Beograd. 8. 11. 2001. Br. 566. <https://vreme.com/vreme/vukica-djilas-nasa-prijateljica/>

Станић, Вељко. „Парче великог живота: Митра Митровић о тридесетим годинама 20. века". *Часопис Жена данас (1936–1940): просвећивање за револуцију: зборник радова*. Ур. Станислава Бараћ. Београд: Институт за књижевност и уметност. 2022.

Stojanović, Slobodan. „Pogovor". *Stari Rovinju, zbogom = Vecchia Rovigno addio*. Miša D. Jovanović. Beograd: Vračarski breg. 2001. 125–131.

Ćosić, Bora. „Roman o Vučićeviću". *Gordogan: časopis za književnost i sva društvena pitanja*. Zagreb. 2016. God. XIV (XXXIII). Broj 33–34. 84–97.

Šijan, Slobodan. *Filmus: priče o filmu*. Beograd: Službeni glasnik. 2015a.

Šijan, Slobodan. „Prolog. Vukica Đilas – Home Movies". 2015b. <https://prolog.rs/Vukica-%C4%90ilas-%E2%80%93-Home-Movies-article-17301.htm>

Larisa Kostić

A PANORAMA OF MEMORY
The Cultural Life of Belgrade Through the Letters and Films of Vukica Đilas

Summary

During the political and ideological influence on culture and art in the early 1970s lived Vukica Djilas, a lesser-known artist whose life we know little about even today. Her work has remained marginalized and insufficiently studied. Her letters, which follow her *home movies* spanning more than 20 years (1970–199?), provide a significant example of an autobiographic record from the former Yugoslavia. Raised in a family marked by revolutionary activities and ideological commitments, her remarkable life represents a panorama of Belgrade's cultural, artistic and intellectual life in the last quarter of the 20th century.

Through her letters and films, we learn about the most prominent figures of the Belgrade art scene of the period. In addition to renowned screenwriters and directors, various writers and artists have greatly influenced her life and work.

791.635-055.2 Фурлан М.

Мерима Омерагић*
(Центар за интердисциплинарне студије „Проф. др Здравко Гребо“,
Универзитет у Сарајеву)

АУТОБИОГРАФСКО ПИСАЊЕ МИРЕ ФУРЛАН У ТЕСТИМОНИЈАЛНОЈ ИНТЕРСЕКЦИЈИ СА КИНЕМАТОГРАФСКОМ ТАЧКОМ ГЛЕДИШТА

Апстракт: Став Мире Фурлан изречен у јеку #МеТоо покрета о томе да „наши домаћи редатељи нису знали што да раде с глумицама осим да их скидају“ (2018) битно детерминира и начин на који се читају њене двије полуаутобиографске књиге *Тотална распродаја* (2011) и *Воли ме више од свега на свијету: Приче о припадању* (2021). Јавна исповијед глумице у димензији критичких или опсервацијских коментара о њеној професији усложњава мрежу рецепције неких од најпознатијих филмова какви су Кустуричин *Отац на службеном путу* (1985) или Николићева *Лепота порока* (1986). Фокус мог истраживања је на начинима реконструкције женског субјекта и идентитета приповједачице корелиран са оптиком – мушког гледишта Лоре Малви. Посредован продорношћу кинематографске перспективе и нарације, као и уз саму функционалност медија према којима је Фурлан најчешће објективизирана и идентификирана не собом, већ јунакињама које је тумачила у југословенским филмовима (заузевши улогу ’блуднице’) наведени проблем постаје значајнији. У интерсекцији књижевности и филма, односно ауторског женског субјекта и инструираног објекта на филмском платну отварају се нова поља испитивања односа колико сфере умјетности, толико и позиције жене унутар два различита умјетничка система. С обзиром на то да је Мира Фурлан била симболом Југославије, с ратним распадом заједничке државе и посљедично културе због њених ангажираних пацифистичких ставова била је принуђена на егзил у САД. Управо писањем аутогиографије (термин Домне Стентон) из егзила ауторка је потресла канонске законитости, улоге и моделе, границе књижевних и филмских жанрова, јавни и приватни простор, указујући на значај питања позиције жене у умјетностима.

Кључне речи: кинематографска тачка гледишта, гледатељка у отпору, Мира Фурлан, глумица, ауторка, аутогиографски текст, женски субјект, позиција жене у умјетности

Кинематографска тачка гледишта – изостављена жена, гледатељка у отпору и Мира Фурлан

Темељна опсервација феминистичке критике коју потписује Шерон Смит гласи: „У свом тоталном људском облику, жене су скоро у пот-

* merima.omeragic@cis.unsa.ba

пуности биле изостављене из филма“ (Smith 2003: 14). У ородњеном пољу филма, за разлику од мушких ликова корелираних социолошком сценом филма, чак и кад имају главне улоге жене су конструиране уз помоћ механизама сексуализације и пасивизације. Зону изостављености дефинира универзална тачка гледишта, која је по карактеру маскулиноцентрична. На темељу комплексног апарата-гледишта граде се филм и књижевност који рачунају с изоштреношћу те позиције, с обзиром да дијеле наративни устрој, који је у случају филма још и визуелни.

У сполној идеологији и њеним концептима непроблематичне стварности – кинематографска и филмска тачка гледишта[1] је виђена фигурирањем репресије жене кроз „контролирајућу моћ над женским дискурсом и женском жељом“ (Kaplan 2000: 1–2). Мушки поглед дефинирају политички и класни односи, али и управљање родним питањима. У раду “Feminist Film Theory” (1999) Анеке Смелик одгонета логику структуре кинематографске тачке гледишта која захтјева сполну дивизију. Фигура мушкарца везаног за филм у улогама сценаристе, редитеља, продуцента, идеала глумца се диктира кроз субјект који посједује тачку гледишта. Доминантно гледиште постоји с циљем подређења и дистрибуирања слика, те стварања опште атмосфере која поентира скопофиличним задовољством у гледању филма. Заузимајући поглед усклађен са патријархално регулираном феминилности, односно идејом о женској утишаности, мушки субјект ствара нарацију састављену у фалоцентричном језику и дискурсу. На темељу визуелног аспекта који генерира слике, и због наративне тачке гледишта која умножава знања модел жене се закључава у инструирани објект.

Анализирајући искључивање као идеолошку и стереотипну репрезентацију жене у распону анђео–блудница, увиђам симбиозу коју Лора Малви наглашава везом производње задовољства и приповиједања о женском тијелу. Ауторка у студији *Визуелна и друīа задовољсīва* разоткрива филмске политике „еротизованих слика женског тела“ (Malvi 2017: 20) као инвестицију фетишизма у слике или њихов пренос на филм. Трансфером идеје од субјекта до филмског платна, жена постаје спектакл изложен конзумеризму и рецепцији. Ефект спектакла детерминира кинематографски поглед који се утростручава: као камера стваралаца, мушки лик и кроз гледатеља који имитира прва два гледишта.

1 У овом раду термин *male gaze* [мушки поглед] ћу користити у свођењу на истраживачку раван са књижевности, користећи варијанту *īачка īледишīа*. Сличности филмских и књижевних дјела показујем разлагањем начина функционирања у димензији одређења позиције, дјеловања приповједача и става према дјелу. Шире, тумачењем мушког погледа у кинематографији предочићу идеолошку позадину производње, дистрибуције филмова, институција и политика вредновања.

Мушке и женске позиције ревидирам испитивањем недодирљиве структуре гледања која тежи да уз моћ репрезентација и „патријархалних интерпретативних стратегија конструира мушке гледатеље од свих нас“ (Waldman 1988: 88). Услијед привилегираности погледом, истиче Дајана Валдман, долази до занемаривања трагова мушког субјекта и женског објекта у филму. Разлог за то налазим у конструкцији маскулинитета и феминитета што се намеће као моћан фактор који узрокује да „гледатељ игнорира дискурсивне стратегије текста“ (Waldman 1988: 83). Стога, стављам фокус на циљ одбране жене од искуства одсутности. Мој приступ укључује анализу гледатељског повезивања са филмом у димензији женског искуства гледања.

Будући да гледање учествује у повезивању публике и филмских ликова, тај процес као моћан културолошки ресурс запиње у идентификацији. Уочавајући објективизацију жена, Каја Силвермен констатује да је криза конструкције филма око изостављености истовјетна оној у гледању, „зато што је гледајући субјект организиран око истог искуства“ (Silverman 2003: 97). Посједујући патријархалну суштину, феминитет и историјске позиције условљавају женско искуство гледања филма. Изостанак идентификације са филмским визијама жене производи јаз између гледатељке и филма. Иако спојена са кодираним знаковима за њу, перспектива гледатељке је другачија јер „постоји извјесна прекомјерност присутности слике – она је слика“ (Doane 2003: 135). У додиру са филмским приказом себе као радикалног објекта ишчезава вјероватноћа за гледатељку да доживи емпатични ангажман у вези с гледиштем филма и у смјеру ка тражењу женског узора.

Због динамике филма и идентификацијских спорова, јавља се потенцијал за феминистичку критику филма. Често „опасно неименован“ (Rich 2003: 41) подухват усмјерава се на испитивање позиције и друштвено-историјских конструкција жене и њихових рефлекса у култури. Осим што легитимизира женске реакције на филм, феминистички приступ изазива конвенционално гледање и динамику филма. Степен више представља интервенција женских гласова у вези с филмом и у односу на питања о „извору такве одсутности с пејзажа“ (Rich 2003: 45). Феминистичка критика рачуна са критичким ангажманом гледатељке. С поријеклом од појма Џудит Фетерли (1978) и читатељке која пружа отпор култури несвјесног читања као да је мушкарац – и у кинематографији је креирана гледатељка у отпору. Именовани модел означава постојање оне која „одбија да заузме позиције које јој нуди [филмски] текст“ (Waldman 1988: 89). Под утицајима патријархалне идеологије на контексте и гледање филма, као и анализу, етаблира се моћ „феминизма да ремети или промијени таква читања“ (Waldman 1988: 89). Основ за ревизију погледа, нарације, изостављености жене и немогућности

идентификације са јунакињом, налази се у „разлици сполова у гледању-филма, које раскида са претпоставком да филмови функционирају на исти начин за све“ (Staiger 2017: 333).

Приступ конструкту теоријског оквира заснивам на лику и дјелу Мире Фурлан. На огледном примјеру вјежбам гледање и читање у отпору узимајући за структуру истраживања релације: глумица – рецепција и филм – аутобиографија. Пажњу усмјеравам на испитивање законитости зависних рецепција филма и позиције глумице јер њихово раствјетљивање утиче на разумијевање разлике и колизије у друштвеном статусу и оног што доносе аутобиографски текстови. Изазов више представља рецептивно поље условљено еротизованом појавом глумице, али и ратним разарањем југославенске културе и одласком у егзил. С обзиром на путању од звијезде до издајице, на наредном нивоу ћу иновирати анализу филмова у равни са аутобиографским наративом Мире Фурлан. Предмет овог испитивања је реконструкција женских субјеката. С једне стране, вршим феминистичку ревизију субјеката условљених кинематографским погледом на примјеру филмова *Отац на службеном путу* (1985) Емира Кустурице и *Лепота порока* (1986) Живка Николића, док с друге – рад надграђујем реконструкцијом идентитета приповједачице у књигама *Тоталнa распродаја* (2011) и *Воли ме више од свега на свијету: Приче о припадању* (2021). Циљ рада се огледа у анализи интерсекцијских мрежа филма и књижевности, женског објекта на филму и у јавности, као и субверезивног гласа ауторског женског субјекта. Наведеним циљем отварам нова поља у умјетностима и доприносим ургентном ремећењу женских умјетничких позиција. Увидом у аутобиографске записе о раду у филмској индустрији констатирам да је Мира Фурлан потресла каноне филма и књижевности, учинила пропустљивим жанрове у спектру приватног и јавног, разорила типичне моделе жене, уз све то критикујући незавидан друштвени положај умјетнице.

Фаталнi суновратi пост- и југословенских рецептивних филмских свјетова

У биографију позоришне, телевизијске и филмске глумице Мире Фурлан (1955–2021)[2] нужно је ставити ревизионистичку напомену о

2 Позната као пост- и југославенска те америчка глумица, Мира Фурлан се окушала и у сценаристичком послу на представи *Док нас смрт не раздвоји* (реж. Мики Манојловић, 2013), у нереализираној адаптацији *Министарства боли* Дубравке Угрешић (одбијеница од хрватског филмског фонда) и недовршеном сценарију о источноевропској глумици која одлази у егзил. У улози вокалисткиње појавила се на ЛП-у *Мира Фурлан и Оркестар*

изградњи њеног статуса као секс-симбола Југославије. Глумица је славу стекла дјеловањем кинематографских перспектива, филмских наратија, и у односу на природу медија. Стога, у наставку рада доносим расправу о фигури глумице, сачињену од теоријских знања усмјерених на разјашњавање искуства Мире Фурлан. У позицији глумице као медија идентификујем ресурс за пренос идеја произведених спектаклом, и у вези са филмском нарацијом, задовољством у гледању и статусу личности. Филмске звијезде су означене „синтагмом тривијалних разлика у појави" (Dyer 1998: 13), при чему долази до фикционализирања стварних особа. Утврдивши да је и сама фикција, Мира Фурлан се је суочила са расколима у кинематографским дејствима и рецепцији, што постаје битан предуслов за феминистичку критику. Предуслов за стварање звијезда у југославенској кинематографији произашао је из манипулативних моћи мас-медија и свијета филма. Такођер, глумице као симболи не би постојале без снажног утицаја публике и њихових идентификација.

Секс-симболи су детерминирани формирањем корелираним с очекивано-чедним и презрено-еротичним. Жене као симболи су произведене задовољством, идентификацијом и под социолошким знаком конзумеризма као симптома сексуализиране културе. Феминистичка анализа се супротставља стратегијама формирања звијезда, држећи да су настале у судару родних пракси, мање конвенционалне сексуалности и, додатно, перформирањем филмског наратива. Будући да су глумице као звијезде, и посредством идеологема јунакиња репрезентације, повезане су са идејама о људима „какви би требали бити" (Dyer 1998: 20). Због кинематографског утицаја, спола, те физичке љепоте, талентована Мира Фурлан је конструирана као секс-симбол. Изражавајући презир спрам ношења те титуле, Фурлан је у *Воли ме више од свеīа на свијеīу: Приче о ūрипадању* у сигурности простора писања који гарантује мемоарски жанр описала искуства фотографирања и приписивања епитета *лијеūа* и *секси*. Стављајући тежиште на рецепцију своје појаве са „широка публика зна", ауторка испитује сопство у распону између губитка идентитета, презира над собом и ужитка у бивању јавном особом. У аутоперцепцију се укључује и стварност с питањем о манипулацији публике и увјеравањем у то да „сам пристојна глумица – могу ли ИХ такођер увјерити да сам 'секси'" (Furlan

Давора Сламниīа (1983), потом сезонски у бенду *La Cinema*, док је у САД-у снимила соло албум *Songs from movies that have never been made* (1998), те наступила у The Be Five (Babylon 5) *Trying to Forget* (1999). Била је и предавачица умјетности на New York Film Academy у Лос Анђелесу. Добитница је бројних југославенских филмских и позоришних награда, као и Dramalouge Theatre Award (1995) и награде за најбољу глумицу Balkan New Film Festival (2013). Фурлан је била активна у феминистичком покрету, те се је с ратним распадом Југославије усмјерила на антимилитаристички и пацифистички феминистички изричај.

2022: 286). У притиску да буде допадљива и заступа сексуализирану појаву, глумица препознаје кинематографски задатак стављен пред жену. Писањем аутобиографских записа ауторке репрезентују „израз индивидуалног ауторитета у стварности језика“ (Stanford Friedman 1988: 35) и на тај начин се смјештају у друштвено-историјски континуитет, те репрезентују слику себе која је различита од кинематографске и јавне рецепције.

Појавност Мире Фурлан одређује промашена идентификација личности са ликовима које је играла. Такво поистовјећивање дугујемо постојању жена као извора фасцинације и „обожавања које осјећа гледатељ“ (Stacey 2003: 200). У скопофиличној реакцији на еротику и спрам филмског портретисања јунакиња и јавне репрезентације глумице, жене су биполарно смјештене у универзалне моделе у умјетности: чедних жена и блудница.[3] У филму Фурлан је фигурирала кроз оба модела, с тим да је због фаталних жена изазвала реакцију какву приказ „спектакуларне феминилности и хетеросексуалности“ (Evans, Riley 2013: 268–281) у масама ескалира у одијуму и дивљењу. Анализа портрета фаталне жене као патолошке појаве требала би укључити функције „удомљавања пријетње“ и приказа тјелесности у антитези с материнским. Филм од јунакиње захтјева трансформацију јер пријетња коју фатална жена садржи мора бити откривена и демаскирана. Мери Ен Доун појашњава да је та фигура у „цијелости компатибилна са епистемолошким нагоном наратива“ (Doane 1991: 1), што значи да као пријетња мушком субјекту мора бити кажњена или убијена, односно њена судбина мора бити усклађена са друштвеним захтјевима. Насупрот опресираних ликова сељанки и радница, у филмским портретима наркоманке Јулије (*Прећи ријеку ако можеш*, реж. Петар Вечек, 1977), наге Енке (*Киклоп*, реж. Антун Врдољак, 1983), кокетне Финке (*Писмо-глава*, реж. Бахрудин Бата Ченгић, 1983), бивше власнице бордела Еве Хорватек (*Хорватов избор*, реж. Едуард Галић, 1985), или опасне Анкице Видмар (*Отац на службеном путу*, реж. Емир Кустурица, 1985), Фурлан је заузела модел фаталне жене у кинематографији. У контексту аутобиографског тумачења кине-

3 Дихотомија модела жене фигурира на темељу радикалне подјеле у филозофској, религијској и психоаналитичкој мисли, које рачунају са културом као мјестом имплементације, дистрибуције вриједности и ојачавања патријархата. Модел анђела/блуднице у науци су етаблирале Симон де Бовоар (1949) и Сара Кул (2016), док се у књижевности дихотомија користи при објашњавању упризорења јунакиња и двоструких књижевних стандарда кад су у питању ауторке, од Вирџиније Вулф (1931) до Елејн Шоволтер (1977). У умјетности Гризелда Полок (1981) и у сарадњи са Розиком Паркер (1981) користи ове моделе при репозицији умјетнице и њене рецепције, док се Лора Малви суочава с овим проблемом у склопу мушког погледа и у сажимању објективизације јунакиња и њихове идентификације као анђела и блудница.

матографије у Југославији, ауторка је истакла ограничење избора на „суперсексуализирану 'курву' или бесполну 'мајку'" (Furlan 2022: 330) на начин да се је филмовима промовирала религијска дихотомија, те уз чињеницу да је била млада да игра мајке, послушно се је прилагодила „тој другој улози, потпуно несвјесна могућих посљедица у несофистицираном, дубоко мизогином друштву које није способно разликовати глумца и лика" (Furlan 2022: 330).

Због моћи троструког мушког погледа фатална жена као материјализација бескомпромисне сексуалности, преноси се с филма и на фантазме о глумици. Обављати посао глумице значи бити изложена, према Малви, еротском утиску и конотацији „бивање – гледаним" (Malvi 2017: 44). Бити глумица значи бити употребљена као реквизит у посједу редитеља или, што би Фурлан објаснила, да морате „радити ствари које не желите радити зато што 'они' (увијек су то 'они' у некој форми) очекују то од вас" (Furlan 2022: 708). Проширујући на кинематографију и јавност, ауторка мемоара додаје: „Накрају се 'они' увијек нађуте на малу послушну цурицу јер њезин осмијех није довољно искрен док извршава задатак који је добила" (Furlan 2022: 708). У расцјепу изложености и посредством мушког погледа, глумица-објект наратива је асимилирана са јунакињама. Улоге Јулије, Енке, Финке, Еве и Анкице су подстакле јавну апропријацију глумице. Присвајање се одвија с помјерањем женских идентитета базираних на „израженој сексуалности која иде даље од комфора патријархалног поректа" (Evans, Riley 2013: 268-281). О популарности у Југославији, Фурлан се прецизно изјаснила: „Јавност је имала осјећај да те зна да си њезино 'власништво' – па зар не улазиш сваког дана у њихове дневне собе" (Furlan 2022: 340). Стога, процеси асимилације и присвајања су се показали погубним кроз потенцијал за друштвени прогон неистомишљеница.

Сумирајући кадрове мушке руке која гњечи женске груди, шамарања, насилне љубави, вјешања ланцем заходског водокотлића, обичаја пуствовања (убиства невјерне супруге), Дубравка Угрешић је, гледајући филмски животопис са Миром Фурлан у *Брњици за вјештице* (2021), истакла стрепњу: „[...] немој то никоме показати [...] Замисли начас да си Американка или Американац и да гледаш те кадрове..." (Ugrešić 2021: 35). У горчини кадрова актерке су циљале на мизогинију. Портретисање јунакиње и позиција жене на филму није особина југославенске кинематографије, то потврђује сукоб са филмским репрезентацијама и културом сексуалног насиља и узнемиравања која је пристигла из глобалног покрета #MeToo. Ефекат покрета се осјетио и код нас, с протестима и судским процесима које су покренуле наше глумице износећи страшне размјере насиља. У тој

атмосфери Фурлан је у интервјуу за лист *Данас* сумирала фалинку југословенске кинематографије, указавши да „наши домаћи режисери нису знали што да раде с глумицама осим да их скидају“ (Furlan 2018). Наредну димензију позиције глумице одређује и њено неискуство које користе редитељи, а које Фурлан идентифицира у виду проблема патријархалне покорности и труда да жена мора бити послушна и испуњавати задатке (в. Stanković 2008). У том тону је у књизи описан и задатак обнаживања у филму. Њега ауторка сагледава у односу на улогу Енке у филму *Киклоп* и спрам сумње у 'умјетничку оправданост'. „Опрез ми се чинио демоде и непотребан за праву умјетницу каква сам тако ентузијастично хтјела бити“ (Furlan 2022: 317). Пружајући рефлексије на рецепцију скидања, глумица је на властитом искуству спознала болне лекције. Аутогинографски[4] навод анализирам не само као крижање „политичких и персоналних наратива“ (Stanton 1984: 13), већ и у функцији субјективизације која проистиче из текстуалне тачке гледишта која се отела кинематографском погледу. У димензији критике глумица је с мемоарима дигла свијест о мизогинији спрам жене у јавности, док је истовремено, указавши на релације лично-политичког, сопству дала глас против и прикривеног насиља над женама/умјетницама.

Освјешћивање позиције код Фурлан се подударило с искуством ратног распада Југославије. Због антинационалистичких ставова и потребе да заштити умјетност, глумица се стрмоглавила из фигуре секс-симбола у пакао ратног хушкања. 1991. године отјерана је у егзил и покушај наставка каријере. У Америци се десио и разговор са Дубравком Угрешић са којом је дијелила удес прогона. Разарање медијског линча и етикетирања глумице издајицом, као и у случају *Вјештица из Рија* (Угрешић је била једна од мета) изводим на начин да откривам рањивост женске позиције у јавном простору.[5] Одбивши лојалност

4 Специфично поље аутогиографије (*autos* – о себи, *gyne* – жена, *graphein* – писати) у поље феминистичке књижевне критике уводи Домна Стентон (1984>1998) како би указала на потенцијал текста да именује женски субјект који пише о себи. Поред свјесног (феминистичког) писања о сопству, аутогинографија је у служби реконципирања дискурса и у теоријском смислу, јер уноси динамичне промјене у дискурс, те указује на „искљученост женских гласова из званичних историјских и књижевних канона“ (Omeragić 2023: 31) и недостатак наративног континуитета. Стентон у дисконтинуитетима налази поље за уписивање субјекта „чак и у креирању реторичких импресија о спонтаности и истини“ (Stanton 1984: 11).

5 Медијски напад на станицама *Вијесника*, *Тоња* и *Глобуса* је представљао Фурлан као издајицу нације, жену сумњивог морала, спорног идентитета, интелекта и штетног умјетничког израза. У принципу јавна сатанизација, дословни позиви на уништење и одузимање стана у Загребу, засновани су на фалсификацијама приватног живота и манипулацији филмским наративима и кадровима. На бази потоњег је генериран наратив усклађен са мизогино-националистичким формулама и у служби политичких и друштвених идеологија.

крњем национализму и предавши се у потпуности хуманизму, Фурлан је специфично изложена нападу на темељу позиције у кинематографији, фигуре секс-симбола и паралеле са улогама фаталних жена. У преврату је искориштена мизогинија кинематографског гледишта о жени као еротском објекту, на коју је ауторка први пута одговорила својим ријечима с циљем пружања отпора насиљу јавности у аутобиографском „Писму у празнину" (в. *Данас*; *Политика*, новембар 1991), објављеном и у мемоарима (Furlan 2022: 417–424). Процес против глумице је заснован на идејама да је женско стварање непримјерено, да је умјетница инфериорна мушкарцима и да је блудница, о чему теоретизира феминистичка књижевна критика. Исказано језиком филмске критике, поглед примарног задовољства је первертирао у „задовољство у зграђавању и сатанизацији над објектом који је сам произвео, тачније над објектом побуне који тежи да се одбрани од отуђења и врати контролу над собом као субјектом свог живота и текста" (Omeragić 2023: 70). Такође, дошло је до раскола веза глумице и публике, који Џеки Стејси види кроз губитак заједничке „референце на идентитет" (Stacey 2003: 200) – у овом случају на идеологију. У осврту на линч, Фурлан се суочила са храбрим исказима о конекцији кинематографске екстремности, јер „бити глумица је одувијек била сумњива професија", која је од ње начинила „фантастичну мету" иза које није стајало ни позориште, ни професија (в. Stanković 2008). Поред критичких разматрања о професији, искуству дестабилизације идентитета због насиља индустрије и национализма, ауторка је у мемоарима изнијела неповјерење у љубав јавности. „Никад више нећу се осјећати као једно са својом јавном особом, без обзира је ли она вољена или омражена" (Furlan 2022: 679).

Потврда за токсичност рецепције лика и дјела Мире Фурлан у димензији манипулирања еротиком налазимо не само у пресликавању дискурса прогона, него и у континуитету мизогиније која прати кинематографију. У једном од мизогинијих наслова савременог доба, везаном за рецепцију еротике у југославенском филму, осим пуког поистовјећивања с улогама, већ од наслова (в. Mikuličin 2023) налазим спорне обрасце тумачења скидања, доживљавања оргазма, борбе за мушкарце и афирмације модела вамп дјевојке и конзервативне сељанке. У шокантном избору ријечи из каталога доминантне критике у овом, као и у мучном тексту над мртвом глумицом (в. Kralj 2022), афирмисана је кинематографска тачка с нужном идентификацијом, која гуши аутономни глас и доноси штету филмским професионалкама, али и друштву, нормализујући мржњу и насиље, као и национализам.

Од осветољубиве Анкице до ослобођења Јаглике и текстуалне слободе Мире Фурлан

Питање односа глумице ка филмском наративу и перформирању улога/објеката постављено је у феминистичкој филмској критици. Демаскирање аутоматизоване кинематографске тачке гледишта чиним ревизионистичким гледањем улога Анкице Видмар и Јаглике у филмовима *Отац на службеном путу* и *Лепота порока*. У аутобиографским исказима у *Тоталној распродаји* и *Воли ме више од свега на свијету: Приче о припадању*, Фурлан проблематизирајући поменуте улоге обезбјеђује перспективу ауторског субјекта који тежи деобјективизацији жене и сопства. У аутобиографском пољу, како истиче Сидони Смит, одвија се перформативност у „тренутку приповиједања сопства" (Smith 1998: 108). Премда, слична по функцији филмској, приповједачка перформативност је аутономна од ванских или сценаристичких и редитељских инструкција јер представља њен властити ауторски текст. На тај начин сцена аутобиографског текста постаје и литерарна и алтернативна филму, сцена лоцирана у контекст способан да се повеже у међусобном критичком описивању са филмски тумаченим контекстом. Као ауторка, Мира Фурлан у књигама постаје аутобиографски освјештена и слободна на начин на који невидљиви субјекти стичу видљивост (Smith, Watson 1998). Тек са ауторским ангажманом глумица се оглашава коментарима на механизме кинематографије, услове рада у професији и на саме филмове.

Стварањем другачије слике о себи, у аутогинографском есеју у збирци *Тоталана распродаја* ауторски женски субјект се супротставља насилном отуђењу филмског и јавног објекта. Имплицирајући разговор са пријатељом као репрезентом кинематографских вриједности, Фурлан исказује потребу да се отргне од потчињеног бивања јер, њеним ријечима, „овај Објект мисли и жели рећи што мисли" и „има страшну жељу да буде Субјект" (Furlan 2011: 40–41). Ауторка текстом интервенира у простор јавног дискурса с циљем да демонтира универзалну дихотомију мушкарац/жена, субјект/објект, филм/мемоари. Насупрот увјеравању од стране саговорника да треба да одустане и постане „једна од нас, људи" (Furlan 2011: 42), она артикулира побуњени субјект кроз „стратегије за писање сопства друга-чије" (Smith, Watson 1998: 20). Заузимајући аутсајдерску културну позицију жене, Фурлан разара званична гледишта и о томе како се израз протеста проглашава неадекватношћу и отуђеношћу. Заправо, тек у валоризирању аутобиографских женских наратива афирмирамо слободу бивања собом и вриједности које су женама ускраћене медијем филма.

Посебну пажњу заузима аутобиографска опаска да је због улоге Анкице Видмар коначно укалупљена у имиџ „секси 'злочесте дјевојке' коју обично кажњавају за њене приједступе како би се сви могли осјећати сигурно – не желимо да нам те луде цуре јурцају наоколо и ремете нам душевни мир, зар не?“ (Furlan 2022: 329). Овај ауторски резон Мире Фурлан потврђује и моје раније изнешене аргументе у реконструкцији кинематографског портретирања лика фаталне жене.

> У најуспјешнијем филму који сам икад снимила, *Отац на службеном путу* Емира Кустурице, пребијена сам и силована због моралних и сексуалних приједступа мога лика. Као да то није довољно, у том филму је мој лик морао проћи и кроз крајње понижење покушавајући се објесити везом од водокотлића и – што је коначна деградација – у томе није успио (Furlan 2022: 329–330).

Кадар из филма *Отац на службеном путу* (1985)

Без обзира што се ауторка реферира на поглед редитеља Емира Кустурице, у интерпретацију ћу укључити сценариј Абдулаха Сидрана (1985) који јунакињу, млађахну Анкицу, такође гради на мизогиним темељима. У италиком истакнутим техничким упутама за сцене филма (Сидран 2004, 57–150), Сидран репрезентује силовање јунакиње, за разлику од редитеља (будући да се не ради о адаптацији књижевног дјела) који транспонира овај мотив уз измјене, уводећи срамну сцену покушаја Анкичиног самоубиства. Обје, кинематографска и тачка гледишта сценаристе су базиране на мизогиној репрезентацији силовања јунакиње као чина у којем жена ужива. Овај стереотип тумачим на два нивоа, као патријархално непријатељство ка жени изражено ставом „да

жене све вријеме траже секс“, и да се филмски фалус намеће као „оружје доминације над женом [...] које више не може бити скривано“ (Kaplan 2000: 7). Спор око портретисања лика Анкице Видмар налази се у основи афирмације мушке тачке гледишта и погледа као рефлекса књижевне и кинематографске негативне слике жене. Портретисан кроз демонску феминилност и примамљиво-презрену сексуалност, лик Анкице је реципиран с усхитом над казном која мобилизира патријархални циљ контроле жене. Потврђено аутобиографско гледиште Мире Фурлан добија на значају, јер осим што показује на воајеристички садизам као елемент приче и рецепције, цитат субверзивном функцијом у писању разара универзалну, примарну и скопофиличну рецепцију јунакиње и помјера интерес на протестни глас жене.

Кадар из филма *Лепота порока* (1986)

Деконструкција универзалне тачке кинематографског гледишта не долази само из поља жена у филмској индустрији, ауторки филмова и феминистичких критичарки, него и из ријетких примјера хумане оптике. Проблематизирајући поглед изнутра, Живко Николић је филмом *Лепота порока* фокус са жене као објекта нарације ставио на портретисање алтернативне јунакиње Јаглике коју игра Мира Фурлан. У мемоарима се ауторка осврнула на филм искључиво помињући тренутке који су услиједили након што је примила Златну арену фестивала у Пули за најбољу женску улогу (1986) – гдје је стојећи на киши освјестила

„лажну помпезност високе културе“ и континуирани осјећај „аутсајдера“ (Furlan 2022: 343). Свијест коју доноси аутобиографско опажање битна је јер репрезентира ту поруку (мушких) богова о слави жене која је привидна и опасна, како је то раније интерпретација показала. Приликом премијере дигиталне копије филма у интервјуу за лист *Данас*, глумица се референрала на сарадњу са редитељем Живком Николићем, сјећајући се „његовог пажљивог, продорног погледа којем сам потпуно вјеровала“ (Furlan 2018). Нужност анализе другачијег кинематографског погледа који је репрезентовао Николић потврђује и сама Мира Фурлан:

> Нисам сигурна да ли је итко и примијетио разлику између уобичајеног безразложног, воајерског, простачког, експлоататорског сексуализирања жена на нашем филму од Живковог покушаја да у овом филму проговори из позиције жене као потпуног аутсајдера у друштву (Furlan 2018).

У филму *Лепота порока*, Николић приповједа и визуализира (Николић 2012) задивљујућу причу која почиње са обичајем пуствовања или лапота, односно убиства невјерне супруге каменом преко погаче коју је сама замијесила и ставила на главу; док завршава са самоубиством јунака Луке, неспремног да задовољи традицију кажњавањем вољене жене због преступа. У бруталном патријархалном свијету кривице и казне, жена и мушкарац су жртве. У свијету крвавих норми, страдање Луке је оправдано и тежњом да се казни патријархални систем. Николићева кинематографска тачка утемељена је на лику жене Јаглике, сељанке урођене у културалне обрасце крша, а коју портретира као субјект и носитељку гледишта. „Редитељево гледиште је, стога, кориштено као симболични инструмент слободе“ (Bogojević 2013: 389). Изазивајући доминантне кинематографске механизме, Николић Јагликиној жудњи да прогледа и да овлада оком камере, супротставља Луку који одбија да види. Наративни фокус редитеља који приказује и прича је на демаскирању родних релација и моћи, то јест на сугестији о ослобођењу жене као предуслову ослобођења друштва. Освајајући контролу над собом, Јаглика пружа отпор реметећи рецептивни хоризонт очекивања од филма. Њен одговор на сусрет са кинематографијом и модерним свијетом рађа се кроз откриће тијела, сексуалности и других људи, с чим долази спознаја властите потчињене позиције. Међутим, јунакињино „самооткриће и освајање гледишта имају високу цијену – Лукину смрт“ (Bogojević 2013: 389). Укупно, *Лепота порока*, осим што се обрачунава са табуима традиције и изазовима модерности, са забранама и ослобођењем тијела, као филм са драматичним оквиром упућује на немогућност и неспремност друштва на еманципативну трансформацију свијета.

У компаративној анализи одабраних мотива из филмова, са цитатима из дјела и интервјуа Мире Фурлан, у интерсекционалном простору посредством феминистичке књижевне и филмске критике и теорије, реконструиран је женски субјект. Интерпретацијом објекта и лика фаталне жене, те, с друге стране, личне, критичке перспективе Мире Фурлан на кинематографски поглед, разоткривена је незавидна позиција и злоупотреба умјетнице у креирању и функционирању филмских наратива. Аутобиографским текстовима Фурлан је повезала лично и политичко, умјетничко и субверзивно, показујући снагу женског наратива у обрачуну са доминантним и спорним друштвеним манипулацијама – женом.

Финална биљешка

У раду сам се суочила са изазовом интерпретације превоја и интерсекције кинематографске и аутобиографске тачке гледишта. Водећи рачуна о њиховим ородњеним политикама у функционирању и свођењу у заједничку раван, анализирала сам идеологију наратива филмова *Отац на службеном путу* и *Лепота порока*, док сам истовремено проникнућем у аутобиографске записе у књигама *Тотална распродаја* и *Воли ме више од свега на свијету: Приче о припадању* (употпуњујући их интервјуима) Мире Фурлан, истраживачку расправу водила утемељујући реконструкцију женског субјекта у области филма и књижевности. Субверзивни и аутономни женски субјект се огласио и супротставио глумачкој професији, кинематографском свијету и јавности који у свеукупности живе од објективизирања и експлоатације жене и њене еротике. У случају да сам одабрала фокус на објављене сценарије и парадигматске филмове, чак и у контексту феминистичке критике, не бих постигла комплетирање слике о незавидној позицији глумице у друштву. Укључивањем специфичне перспективе субјекта ауторке Мире Фурлан, осим коментара на кинематографске уратке и рецепцију, доказала сам значај аутобиографског текста који ослобођењем женског субјекта који пише, апелира на ревизију културе, упркос мизогинији која континуирано прије да докине сваку шансу за еманципацијску трансформацију друштва.

Литература

Bogojević, Maja. *Cinematic gaze, gender and nation in Yugoslav film: 1945-1991*. Podgorica: Univerzitet Donja Gorica, Fakultet umjetnosti. 2013.

Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator". *Feminist Film Theory*. Ed. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2003. 131–145.

Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London: Routledge. 1991.

Dyer, Richard. *Stars*. London: British Film Institute. 1998.

Evans, Adrienne, Sarah Riley. "Immaculate consumption: negotiating the sex symbol in postfeminist celebrity culture". *Journal of Gender Studies* 22/3 (2013): 268–281.

Kaplan, E. Ann. *Women and film: Both sides of the camera*. London – New York: Routledge. 2000.

Kralj, Karlo. „Mira Furlan: pokojna tužna kurva kojom teroriziraju Hrvate". *Hrvatski tjednik*. 24. 2. 2022.

Malvi, Lora. *Vizuelna i druga zadovoljstva*. Prev. Aleksandra Kostić. Beograd: Filmski centar Srbije. 2017.

Mikuličin, Ivana. „Furlan doživjela orgazam, kupanje sa ženom proslavilo je Pajić, a svi se sjećaju 'I tata bi, sine'". *Jutarnji list*. 1. 6. 2023. <https://www.jutarnji.hr/scena/domace-zvijezde/furlan-dozivjela-orgazam-kupanje-sa-zenom-proslavilo-je-pajic-a-svi-se-sjecaju-i-tata-bi-sine-15351013>

Милошевић, Оливера. ТВ фељтон: „Мира Фурлан". 20. 11. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=u7X3mgxrLVk>

Николић, Живко. *Лепота порока*. Никшић: Озренка Пикчерс. 2012.

Omeragić, Merima. *Post/jugoslavenska antiratna ženska proza*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet. 2023. <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21842>

Петернек Алексић, Татјана. Емисија „ТВ лица ... као сав нормалан свет: In memoriam Мира Фурлан". 23. 11. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=-lLk9GxZUtg>

Rich, B. Ruby. "The crisis of naming in feminist film criticism". *Feminist Film Theory*. Ed. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2003. 41–47.

Sidran, Abdulah. *Filmski scenariji*. Tuzla: Bosnia Ars. 2004.

Silverman, Kaja. "Lost Objects and Mistaken Subjects". *Feminist Film Theory*. Ed. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2003. 97–107.

Smith, Sharon. "The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research". *Feminist Film Theory*. Ed. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2003. 14–19.

Smith, Sidonie, Julia Watson (Eds.). *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 1998.

Smelik, Anneke. "Feminist Film Theory". *The Cinema Book*. Ed. Pam Cook, Mieke

Bernink. London: British Film Institute. 1999. 353–365.
Stacey, Jackie. "Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Releations". *Feminist Film Theory*. Ed. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2003. 196–209.
Staiger, Janet. "Film reception studies and feminism". *The Routledge Companion to Cinema and Gender*. Ed. Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan, Patrice Petro. New York: Routledge. 2017. 332–341.
Stanković, Aleksandar. „Nedjeljom u 2" [Iz arhive HRT-a: In memoriam Mira Furlan – Nu2 2008]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZP5_7DvIB2w>
Stanton, C. Domna. "Autogynography: Is the Subject Different?". *The Female Autograph: Theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century*. Ed. Domna C. Stanton. Chicago: The University of Chicago Press. 1984. 3–20.
Stanford Friedman, Susan. "Women's Autobiographical Selves: Theory and practice". *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiography Writings*. Ed. Shari Benstock. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 1988. 34–62.
Ugrešić, Dubravka. *Brnjica za vještice*. Zagreb:Multimedijalni institut – MAMA. 2021.
Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press. 1978.
Furlan, Mira. „Naši domaći režiseri nisu znali što da rade sa glumicama osim da ih skidaju". Intervju [povodom premijere restaurirane kopije filma Lepota poroka] vodila Krtinić Marija. Danas. 27. 5. 2018.
<https://www.danas.rs/kultura/nasi-domaci-reziseri-nisu-znali-sto-da-rade-sa-glumicama-osim-da-ih-skidaju/>
Furlan, Mira. *Voli me više od svega na svijetu: Priče o pripadanju*. Beograd: Booka. 2022.
Furlan, Mira. *Totalna rasprodaja*. Beograd: Samizdat B92. 2011.
Waldman, Diane. "Film theory and the gendered spectator: The female or the feminist reader?". Camera Obscura 6/3 (1988): 80–94.

Филмови наведени у тексту

Лепота порока, реж. Живко Николић, 1986, прод. Центар филм „Зета филм", Југославија, 109 мин.
Отац на службеном путу, реж. Емир Кустурица, 1985, прод. Центар филм „Форум Сарајево", Југославија, 125 мин.

Merima Omeragić

MIRA FURLAN'S AUTOBIOGRAPHICAL WRITING AT THE INTERSECTION OF TESTIMONY AND THE CINEMATIC GAZE

Summary

Mira Furlan's remark, voiced in full swing of the #MeToo movement, that "our local directors didn't know what to do with the actresses other than take off their clothes" (2018) frames the reading of her two semiautobiographical books *Totalna rasprodaja* [Closing Sale] (2011) and *Voli me više od svega na svijetu: Priče o pripadanju* [Love Me more than anything in the World: Stories about Belonging] (2021). The actress's public confession in the light of the critical or observational comments about her profession complicates the reception of some of her most famous movies, such as Kusturica's *Otac na službenom putu* [When Father Was Away on Business] (1985) or Nikolić's *Lepota poroka* [The Beauty of Vice] (1986). The focus of my research is on the means of reconstruction of the female subject and the female narrator's identity, in correlation with the optics – the male gaze (Laura Mulvey). Mediated by the intensity of the cinematographic perspective and narration, as well as the functionality of the media in which Furlan is most frequently objectified and identified not with herself, but rather the heroines she played in Yugoslav films (taking the role of the "harlot"), the issue gains further significance. At the intersection of literature and film, between the authorial female subject and instructed object on the silver screen, new fields emerge for examining both the relationship between the sphere of the arts, as well as the position of a woman within two different artistic systems. Considering the fact that Mira Furlan was a symbol of Yugoslavia, following the bloody dissolution of the state and, consequently, its culture, the actress was forced into exile in the United States due to her politically engaged pacifist views. It is exactly by writing autogynography (Domna C. Stanton's term) that the exiled author challenged the canon, roles and model, the boundaries of literary and film genres, public and private space, foregrounding the importance of a woman's position within the arts.

791.633-055.2 Варда А.
821.163.41.09-31 Вукићевић Д.

Тијана Матијевић*
(Институт за филозофију и друштвену теорију Универзитета у Београду)

ЗБУЊУЈУЋИ ПОГЛЕД *FLÂNEUSE*: КРОЗ АВАНГАРДИСТИЧКЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ[1]

Апстракт: Полазећи од фигуре *flâneuse*, фланерке кроз чији поглед стварају француско-белгијска редитељка и визуелна уметница Ањес Варда (1928–2019) и песникиња/списатељица Даница Вукићевић (1959), у тексту се развијају тезе које омогућавају упоредно читање двеју ауторки на авангардистичкој уметничкој основи коју обе деле. Док се с једне стране ова врста поређења може сматрати само асоцијативном, заправо се ради о структурним сличностима исте авангардистичке традиције – од продукцијских, преко естетских до политичких – ван које њихов рад није могуће до краја интерпретирати. Слично већ стандардном приступу бављењу Вардином кинематографијом, у раду се развија неколико аргумената који показују нужност враћања авангардистичкој теоријско-критичарској апаратури када се читају текстови Данице Вукићевић, или других домаћих савремених аутора и ауторки који по правилу остају деконтекстуализовани из (невидљиве) авангардистичке традиције. Дефинишући фланерски уметнички поступак као монтажу/колажирање слика стварности који производе нови (уметнички) квалитет али чувају јасан траг о материјалности ових слика, у раду ће фокус бити на филму *Сакупљачи и сакупљачица* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) и роману *Унутрашње море* (2022).

Кључне речи: *flâneuse*, фланерија, авангарда, Ањес Варда, Даница Вукићевић, монтажа, фрагмент

Једна од централних тачака рецепције, појам којим се описује али и преко ког се теоријски и историјски одређује кинематографија Ањес Варде (1928–2019), фигура је *flâneuse*, фланерке, у слободнијем преводу фигура пролазнице, скитнице, лутала, женске и феминистичке варијанте Бодлеровог фланера који у доколици шета велеградом, а захваљујући Валтеру Бенјамину постаје једна од кључних фигура модерности.[2] Оно

* tijana.matijevic@ifdt.bg.ac.rs

1 Овај рад реализован је уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије према Уговору о реализацији и финансирању научноистраживачког рада број 451-03-136/2025-03/ 200025.

2 Библиографија текстова о филмској фланерији Ањес Варде показује доминантност овог приступа у анализи филмова ауторке; док је студија Лорин Елкин *Flaneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London* (2016) о појави женске фланерије

што је код Бодлера одлика животног стила више класе и софистицирана заинтересованост за спољашњи свет као знак уметничке склоности, код Бенјамина је непретенциозност посматрања неког ко открива град, то јест простор – у његовим неконзумеристичким дименизијама – формиран кроз слике, „где год бисмо их могли наћи“ (Benjamin 2017: xvi).[3]

Различите *flâneuses* ће показати да постоји специфичност женске или феминистичке фланерије, повезане са местом које у јавном простору имају жене, односно са начинима његовог освајања/присвајања, и која разоткрива да су поглед и праксе фланерије „изворно кодирани као мушки“ (Huyssen 2015: 165). Иако се у већини текстова о женској фланерији, па и оној Ањес Варде, она донекле дословно анализира кроз физичко кретање протагонисткиња или кроз везе које се успостављају између простора и ауторки/јунакиња, фланерски однос према виђеном или, пре, фланерско гледање и конципирање слика и садржаја као заправо биргеровског неорганског уметничког дела, сугерише нераздвојивост Вардине режије и авангардних уметничких пракси. Фланерски уметнички поступак, који би се могао дефинисати као конструкција, или монтажа/колажирање слика стварности тако да се добије нови (уметнички) квалитет а да притом остане јасан траг о материјалности ових слика, специфичност је новоталасне кинематографије Ањес Варде, али и једне друге ауторке, Данице Вукићевић (1959), која ствара у другом медију и другачијем контексту, али у сасвим сличној уметничкој традицији, оној авангардној и авангардистичкој, која је стандардни амбијент анализе Вардиног опуса, али врло ретко, скоро никад, вокабулар и апарат којим се чита књижевност Данице Вукићевић, или неког другог савременог постјугословенског аутора или ауторке. У уметничком авангардном континууму, или пољу, међу Вардом и Вукићевић постоји естетски, продукцијски и политички синхроницитет, који не искључују ни околност (не)хотимичне цитатности. Идентификујући фигуру *flâneuse* као кôд за читање авангардности њихових уметничких поступака, текст ће се вратити неким увидима теорије авангарде као платформи за читање филма *Скупљачи и скупљачица* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) Ањес Варде и романа *Унутрашње море* (2022) Данице Вукићевић.

У литератури се модернистички фокус на слике (града) и жанровски дефинише као велеградске минијатуре ("metropolitan miniature", Huyssen

кроз феминистички нагласак на еманципацију и субверзивно присуство жена у јавном простору чест интерпретативни оквир оваквих анализа, неки од информативнијих радова у којима се варира ова тема су и: Janice Mouton: “From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda’s Cléo in the City” (2001), Phil Powrie: “Heterotopic Spaces and Nomadic Gazes in Varda: From ’Cléo de 5 à 7’ to ’Les Glaneurs et la glaneuse’” (2011).

3 Преводи са енглеског су ауторкини.

2015: 2) којима се „бележе нестална и фрагментарна искуства велеградског живота“ (Huyssen 2015: 3) управо у модернистичким, односно авангардистичким књижевним текстовима. Радови обеју ауторки у великој мери подразумевају спајање различитих филмских и литерарних минијатура, али авангардност њихових уметничких поступака упадљива је пре свега у њиховом односу према (институцији) уметности, као и према раду на уметничком делу, па и уметничкој продукцији *као раду*. И Варда и Вукићевић у својим филмским и књижевним текстовима материјализују прелом који је произвела (историјска) авангарда кроз демистификацију уметничког стварања и последично самог уметничког дела. Дело као структура, „материјалност дела у његовој аутономији“ (Verezan et al. 2001: 62), „процес фабрикације чији је оно производ“ (Verezan et al. 2001: 174) постају естетски одлучујући, али се овај прелом перпетуира и кроз историчност и критичност које стоје у опозицији са мистификацијом и легендом (в. Aristarko 1971). Оба аспекта авангардистичке уметничке производње део су епохалне усмерености на материјалну/продукцијску условљеност уметности, иако се ова околност у савременим интерпретацијама чита углавном кроз категорије (не)фикционалности: Вардини филмови су хибридне документаристичке форме, литература Вукићевић је на границама дневничке, али и једне врсте путописне прозе. Тек се враћањем на контекст авангарде – која захтева и промену аналитичког ракурса и појмова – види ограниченост оваквог приступа, и немогућност да се артефакти виде као неорганска авангардна уметничка дела. Монтажа/колажирање, као једна од основних уметничких техника ових ауторки, успоставља дијалектички однос „између уметности и неуметности“ (Mebijus 2013: 161), односно уметничко дело које је уочљиво „неприродни“ конструкт, није „органска целина, него се монтира од фрагмената“ (Birger 1998: 109). Оно превазилази питања смисла и „испитује поступке конструкције текста“ (Birger 1998: 120).

У својој сада већ класичној студији авангарде *Theorie der Avantgarde* из 1974. Петер Биргер формулише аргумент о авангардистичком покушају уништења институције уметности, развијајући притом и различите теоријске увиде и интерпретативне алате који често остају на маргинама књижевне критике и теорије, упркос својој аналитичкој учинковитости. Не издвајајући науку о књижевности из (епохалног) захтева за критиком, Биргер пише о неопходности критичке науке која ће на нов начин моћи да анализира авангардну уметност нераздвојиву од (адорновског) питања рада у уметности, као и од односа господарења који важе чак и у привидно етеричним областима естетског. Естетско и настаје издвајањем из животне праксе у коју су авангардисти амбициозно желели да врате уметност, и

саму способну да ствара нову животну праксу само уколико је „потпуно одвојена од (лоше) животне праксе постојећег друштва“ (Birger 1998: 77). Индиректно сугеришући да авангардне уметности нема без политичког, Адорно ће и смисао фрагмента као самосталног дела и стварности за себе видети као потврду да је „авангардно дело једини могућ аутентични израз данашњег стања света“ (Birger 1998: 136) у коме је синтеза негирана. На овом Адорновом трагу се може разумети и етичко-естетски смисао фрагмента, претпоставка да авангардно уметничко дело као артефакт не жели / не може да сакрије фрагментираност света. Расцепканост која се односи на сферу друштвености и политике, производи се и кроз нове технологије и медије који отварају и нове просторе за стварање авангардистичке уметности.

С обзиром на филмски медиј, условљен и дефинисан технологијом, у филмовима Ањес Варде овај међуоднос се и формално и садржински материјализује управо кроз филмску монтажу. Рани филм Маје Дерен, који дефинише међузависност авангарде и филма, али и *женскости*/рода и филма, утицао је управо кроз корелације феминистичког и филмског на многе касније филмске ауторке, између осталог и на Варду. Авангардност њеног филмског поступка делом је једне релативно дуге авангардистичке (и женске) редитељске линије која се не одлучује за потпуно одбацивање наратива, али ипак тежи његовој „реконцептуализацији“ (Mayne 2002: 87). Филмови Новог таласа се заправо конституишу у односу на класични амерички филм, па „филм о филму“ постаје основно обележје новоталасне филмске структуре и језика (Mayne 2002: 87).

Метафилмско снимање филма који кроз монтажни поступак постаје двоструко кодиран (в. Mebijus 2013: 161) – колаж као двоструки квалитет оригиналног и задобијеног новог значења – последица је специфичног Вардиног фланерског погледа који је, као што је наведено, у интерпретацијама њених филмова често редукован на саму околност да филмске јунакиње јесу фланерке, од филма *Клео од 5 до 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962), преко, на неки начин метонимијског *Без крова и закона* (*Sans toit ni loi*, 1985), у коме је протагонисткиња тип натуралистичке фланерке, луталице око које се развија прича о њеном бесциљном лутању које се одиграва мимо друштва и које, могло би се тврдити, баш због тога има трагичне последице, до каснијег *Ањесине плаже* (*Les plages d'Agnès*, 2008), у коме ауторка снима филм кроз тај свој фланерски – документаристички, аутофикционални – поглед. Елементи фланерског конститутивни су у кинематографији Ањес Варде, која их је практично и открила, установивши филмски поглед који збуњује не само неконвенционалношћу већ и трансформисањем филмског простора и филмске слике.

Варда је по сопственом аутопоетичком исказу фланерка, односно „сакупљачица слика“ (Bonner 2014: 495), што је цитат из филма *Сакупљачи и сакупљачица* који је на различите начине програмски (мада се истовремено, што је симптом једне врсте рецепције, сматра и најексперименталнијим [Bonner 2014: 494]). Овај дигитални авангардни, више пута награђивани метадокументарац јасно показује какав је ауторкин поглед. Кроз тај поглед се истовремено и сами гледаоци и гледатељке охрабрују да повезују (то јест, сакупљају) слике и друштвене везе међу протагонистима (Bonner 2014: 494). Тема филма је традиционална и наизглед напуштена пракса сакупљања остатака на њиви након жетве или бербе. Ауторка ту праксу препознаје у различитим активностима савременог друштва, управо кроз техничку и симболичку употребу колажа/монтаже. Све снимљене радње спајају економско, односно економично и етичко, од еколошког односа према глобалној производњи и потрошњи хране кроз снабдевање намирницама преосталим на тржници, преко гастрономског погледа на одрживи систем (шеф који сам узгаја зачинско биље), до сакупљања остатака након вађења кромпира или отпадака као начина преживљавања најсиромашнијих, и на крају и самог Вардиног редитељског рада као сакупљачког: ништа се не одбацује, целокупна, тривијална – а заправо једноставно невидљива – свакодневица постаје могући материјал уметничког дела. Тематизовање ефемерног, нехијерархичног, хетерогеног света ђубришта у сасвим дословном, али и метафоричном значењу, као каталогизирање фрагмената стварности у, на једнозначност несводив, „попис“, карактеристичан је авангардистички подухват који има своју препознатљиву и веома продуктивну варијанту и у југословенским визуелним уметностима и литератури (од Медијале и Шејке, преко Киша, Албахарија до Угрешић и других). Кроз овакво уметничко производње ненаметљиво се показује веза естетског са материјалним и етичким/политичким: Вардине „изненађујуће и често духовите јукстапозиције“ (Bonner 2014: 501) мотива, детаља и слика се у целости остварују само кроз активирање гледатељског погледа (које је по себи већ удвостручавање), односно њен редитељски стил подразумева специфичну „нарацију у другом лицу“ (Bonner 2014: 495).

Ауторска неозбиљност, као дехијерархизовање ауторског ауторитета, хумор којим се стварност децентрира, којим постаје *екс-центрична* дистинктивно је својство Вардине кинематографије. У овом филму се то својство на исти непретенциозан начин преноси и на ауторкин однос према могућностима дигиталне технологије. *Сакупљачи и сакупљачица* је филм о „ономе што је ишчезло и превазиђено“ (King 2015: 73), али које се жели сачувати у најсавременијем формату, производећи контра-

дикторност материјалности филма, и тенденције дигиталних слика ка „дематеријализацији“ (King 2015: 77). Варда иматеријалност дигиталних слика користи да упризори „твар, телесно и трајање“ (King 2015: 74). Зато је и важна слика-мотив њене (ауторске) руке, као знака уметничког рада, мануелности уметничке производње и традиционалне уметничке дисциплине и технике. Рука редитељке је централна у више кадрова, али један од најзначајнијих је сегмент на аутопуту (као варијацији простора фланерије) у коме ауторка користећи шаку као сочиво камере склапа прсте у круг фиксирајући и уоквирујући кадрове теретних камиона који пролазе суседном траком. Сакупљајући слике камиона (King 2015: 78), ауторка прави одабир уметничког материјала као ефемерног, пролазног, случајног, демонстрирајући с лакоћом како та активност која је заправо игра, има своју безинтересну сврху естетског. Ипак, оно што је кључно јесте да, колико год био случајан, тај одабир и оно сакупљено показују да је њен поглед ауторски.[4] Новоталасни сценариста, редитељ, критичар и теоретичар филма Александар Астрик формулисао је у свом тексту „Од оловке до камере и од камере до оловке“ („Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo“), објављеном 1948. у часопису *L'Écran française*, концепт *camera-stylo* – камера-наливперо – којим се редитељ производи у аутора у смислу у ком је то и писац, јер „режија више није средство илустрације или представљање сцене, већ истински чин писања. Филмски стваралац/аутор пише камером као што писац пише пером“ (Astruc). Астрик је пледирао за филм „ослобођен тираније визуелног, слике ради себе саме, непосредних и конкретних захтева наратива, да би постао средство за писање исто тако флексибилно и суптилно као што је писани језик“ (Astruc). Сама Варда је измислила своју *portmanteau* реч *cinécriture* да означи филмско писање, свој *киноūис*: у *Сакуūљачима и сакуūљачици*, сниманом дигиталном камером из руке, потези камером су и оцртани као „четкицом или маркером“ (King 2015: 78).

Начини на који Ањес Варда саставља своје кадрове, аналогни су структурирању текста *Унуūрашњеī мора*: Даница Вукићевић пише фланерски, без жанровског „пакта с читаоцима“, пре необавезујуће колажирајући структуру контингентних делова која и сама пред читатељским погледом напредује као неизвесна, увек у односу са другим деловима текста, али и, упоредиво са Вардином уметничком праксом, у односу са читатељем/читатељком и тренутком читања у коме настаје. Овај НИН-овом наградом награђен роман проблематизује питање жанра

4 Док би ова тврдња одговарала марксистичкој интерпретацији везе руке и рада који у коначници омогућава „високи ступањ савршенства“ (Marks, Engels 1962: 17) потребан за уметничку (ауторску) производњу, рука је и деконструктивистичка фигура недеривативности писма, то јест писања (в. Derida 2000).

– централно у критикама овог романа – испитујући његове конвенције и границе. Демонстрирајући како се роман пише кроз монтажу текстуално-визуелних *констелација* – секвенци које су у међузависним, динамичним, али композицијски и фабуларно нехијерархизованим и неповлашћеним односима – Вукићевић *Унутрашње море* расталасава „у свим правцима" фланерског лутања кроз град, стан, унутарњи и свакодневни живот, живот других, литературу, питања ауторства и писања нераздвојива од бурдијеовски демистификованог књижевног поља, његове (а)политичности и (не)етичности. Значења овог текста се зато и активирају управо у тренутку читања, када се читатељка/читалац, као и код Варде публика, „интерпелира" (Bonner 2014: 498) и текст ствара, или прецизније, када се одвија, као филмска трака.

Већ поменута (материјална) контингенција медија и значења у раном филму, догађа се и у овом књижевном тексту у коме је ауторка „активно рефлектирала о жанровском амбигвитету текста који је, према њезиним властитим ријечима, органски растао" (Fazekaš 2023). Кроз ту комуникацију се отвара могућност другачије рецепцијске потраге за новом критичарском формом која би успела да одговори на нову литерарну форму, активирају се креативни потенцијали књижевне критике какве је заговарао Светозар Петровић. Пажња је у оваквим текстовима по правилу усмеравана на иновативност и оригиналност наративног поступка и употребе језика Данице Вукићевић, од препознавања ритма као медијума „за артикулацију времена односно форматирање протицања искуства" (Svirčev 2023: 126) као кључног обележја романа, до оригиналног аналитичко-поетског метајезика који у себе интегрише воковизуелну и авангардистичко-феминистичку текстуалност *Унутрашњеī мора* које показује да као „и сваки други род, ни књижевни није бинаран и јасно разграничен, није фиксан и стабилан" (Fazekaš 2023).

Питање жанра/рода/медија неизненађујуће је место уметничких авангардистичких интервенција: иако је фаворизовала неке жанрове, једна од основних амбиција авангарде је њихово демократизовање: авангарда жанрове „меша, не признаје" (Verezan et al. 2001: 15). У контексту југословенске уметничке сцене ово питање је директно адресирано у воковизуелним уметничким радовима Владана Радовановића, али и кроз књижевне праксе текстуализма за који је концепт жанра конститутиван: „прелазећи преко утврђених жанровски граница, текстови показују ригидност успостављеног жанровског система" (Đurić 2002: 84). Период југословенске неоавангарде је период у коме, од шездесетих година, настају текстови који се заправо нису могли сместити ни у поље књижевности, ни у поље визуелних уметности, остајући на рубовима и

пресецима жанрова и медија, који су изневеравали „очекивања читалаца, приморавајући их да преиспитају своја сигурна упоришта и знања“ (Đurić 2002: 84), што у некој мери објашњава и данашњи статус ових текстова у култури. Жанровска/родна/медијска својства уметничког текста се дестабилизују већ на нивоу знака: визуелни знак се често третира „на исти начин као и вербални: оба постају део једног новог дискурзивног поља“ (Đurić 2002: 84). Текстуалистички аутори и ауторке су „имали свест о томе да се текст на одређени начин структурира на страници папира“ (Đurić 2002: 84), и излажући заправо материјалност естетског показивали „да сваки поремећај, свако одступање од уобичајеног и прихваћеног, постаје у датој култури гест провокације естетских, али и друштвених и политичких норми“ (Đurić 2002: 84).

Унутрашње море има и ликовни квалитет који дефинише простор жанра: роман се склапа кроз наративне минијатуре са наднасловом великим словима, увек са истим размаком и увученим пасусом, формално сугеришући текст списка упутстава, приручника, или речника. Ово строго, једнообразно формално уређење је истовремено и нелинеарно, и фрагментирано, и циркуларно и полицентрично, с обзиром на значења појединачних и скупних констелација, аналогно текстуалистичком поступку у коме „фрагменти наративних токова су поређани у ланце који збуњују неочекиваним заокретима“ (Đurić 2002: 84). Роман се, као и речник, може читати на различите начине, пратећи различите правце које ауторка пројектује одајући да „радикални захвати у тексту указују на то да аутор има поверење у језик и текст“ (Đurić 2002: 84).

Незванична историја југословенских авангарди открива књижевну комуникацију која је дијахронијска, али на неки начин и реверзибилна, односно синхрона, с обзиром на динамичност и отвореност те комуникације на линији феминистичке неоавангарде. Један текст Јудите Шалго (1941–1996), објављен у децембарском броју часописа *Поља* из 1973, насловљен *Речник* (друга верзија касније објављена као део збирке *67 минута, наплас*, 1980), није само формално аналоган тексту романа *Унутрашње море*, већ и кроз аутофикционалну текстуалистичку игру, експериментишући аудитивним и афективним могућностима језика, али и текста као симултане апстракције и транскрипта стварности, обликује једну нову феминистичку књижевну гесту.

У великој мери желећи да „разголити унутрашње функционисање текста“ (Verezan et al. 2001: 61), нараторка *Унутрашњеī мора* се у једној есејистичкој констелацији о филму изравно позива на Вардин филм *Сакупљачи и сакупљачица*:

КВАКА
Гледајући готово паралелно *Сакупљаче и сакупљачицу* и *Undoing* отворило ми се шта то не ваља у новијој кинематохбологији, једноставно: одсуство људскости, одсуство моралног у приказу људских ситуација (сакупљање/кромпир; злочин/и богати плачу/убијају) (Vukićević 2022: 194).

Иако аналитички структурирана кроз значењске, језичке и визуелне опозиције, констелација-минијатура је истовремено обликована кроз тропично сажимање као кључну ознаку литерарности: неколико редова постаје врста носача, преносника – сродног торби по Урсули Ле Гвин – демонстрирајући сву „важност сакупљања" (Fazekaš 2023) за приповедање. Провокативна подударност је да Ле Гвин пише баш о сакупљању и похрањивању кромпира, као вероватно радњи најсвакодневнијој и најудаљенијој од херојског, или сасвим једноставно, као обичној, људској активности. И док се у Вардином филму подсећа на заједничку делатност, односно колектив који се окупља око ове скоро непостојеће врсте рада који је нетржишни и некомерцијални, с оне стране конзумеризма, у роману *Унутрашње море* се ови аспекти апстрахују као заправо (морална) поука (о чему говори и наслов минијатуре), која је о људскости, изједначеној са моралношћу у „приказу људских ситуација". Варда и Вукићевић безбрижно усмеравају ка другом свој поглед фланерке која „не ужива у независној самоегзистенцији, [...] основа њеног бивања је постојање свега другог" (Norman Bryson, према: Mouton 2001: 9).[5]

Уз то, парономастички неологизам „кинематохбологија", формално неразлучив од типографске грешке, ауторкино је авангардистичко ремећење које високоетична значења ослобађа патетике и претензија супериорности које уступају место несавршености, грешци. Као што Варда испитује простор (и)материјалности медија и света посредованог (покретним) сликама, али и статус уметничког и стварног кроз *objet trouvé* и *tableau vivant*, Даница Вукићевић показује да се визуелна, звучна, и афективна материјалност језика манифестује кроз писање које језиком *рукује* занатски, тактилно, и тако је увек и у додиру и са праксама „постојећег друштва".

Већ поменута синхрона, односно синхронијска комуникација у континууму (феминистичких) авангарди које, адорновски, „у сада-

5 У свом тексту о Вардином филму *Сакупљачи и сакупљачица* ауторка Хомај Кинг интерпетира њен филмски поступак преко симбола ризома Делеза и Гатарија (King 2015); и Варда и Вукићевић снимају и пишу ризомски, њихове уметничке структуре, које су „нелинеране, хоризонталне и децентриране" (Deleuze, Guattari 1987: 27), с лакоћом установљују везе међу значењским ланцима, организацијама моћи и околностима у вези са уметношћу, науком и друштвеним борбама" (Deleuze, Guattari 1987: 7).

шњици још увек живе“ (Birger 1998: 99), омогућила је упоредно читање Ањес Варде и Данице Вукићевић. Авангардистичка фигура *flâneuse* би укључивањем других књижевних и филмских текстова ауторки показала у којим је све правцима могуће читати њихове уметничке праксе које можда више не шокирају, али и даље збуњују провоцирајући „нови тип рецепције“ (Birger 1998: 123). Уместо трагања за смислом, у авангардној уметности фокус је на принципу конструкције (Birger 1998: 123), у чијој актуелизацији реципијенти играју кључну улогу, неминовно се питајући и над сопственом животном праксом и могућношћу њене промене.

Примери једне друге прозне књиге Данице Вукићевић *На ūлажама* (1998) и Вардиног филма *Ањесине ūлаже* (*Les plages d'Agnès*, 2008) демонстрирају и природу (не)могуће цитатности у авангардистичком уметничком пољу. Имагинариј и простори *flâneuse* се у овим уметничким текстовима трансформишу кроз аутофикционални фланерски пејзаж који се појављује и као алтернативни фланерски хронотоп „плаже-пејзажа“ (“beachscape”, Handyside 2011). Уместо велеграда, плажа је простор „алтернативне модерности“ (Handyside 2011: 83) који кроз поступак монтаже постаје сцена метафизичког и сентименталног путовања. То путовање, са огледалима и портретним фотографијама, дешава се у тренутку лутања и једрења плажом (Вукићевић 1998: 9), која је и унутра и споља: „Ако ме отворите видећете плаже“ (Варда, према: Barnet 2011: 184); или: „Склопила сам очи. Тамо ме нема. Свуда где ме нема“ (Вукићевић 1998: 9).

Литература

Aristarko, Gvido. *Marks, film i filmska kritika*. Prev. Vera Bakotić Mijušković. Beograd: Institut za film. 1971.

Astruc, Alexandre. “The birth of a new avant-garde: La camera-stylo”. <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

Barnet, Marie-Claire, Shirley Jordan. “Interviews with Agnès Varda and Valérie Mréjen”. *L'Esprit Créateur* 51/1 (2011): 184–200. *Watch This Space: Women's Conceptualisations of Space in Contemporary French Film and Visual Art*.

Benjamin, Walter. “The flaneur's return”. In Franz Hessel. *Walking in Berlin: a flaneur in the capital*. Cambridge, Mass.: The MIT Press. 2017. xiii–xix.

Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Prev. Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa. 1998.

Bonner, Virginia. „The gleaners and 'Us': the radical modesty of Agnès Varda's *Les glaneurs et la glaneuse*". *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*. Eds. Barry Keith Grant, Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press. 2014. 494–506.

Verezan, Fernan et al. *Književni žanrovi i tehnike avangarde*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa. 2001.

Вукићевић, Даница. *На ūлажама*. Београд: Рад. 1998.

Vukićević, Danica. *Unutrašnje more*. Novi Sad: Futura publikacije. 2022.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1987.

Derida, Žak. „Hajdegerova ruka – Geschlecht II". Prev. Ivan Milenković. *Ženske studije*. Beograd. 2000. Br. 11/12. 194–229.

Đurić, Dubravka. „Vojvođanski tekstualizam". *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000. Granični fenomeni, fenomeni granica* [katalog]. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti. 2002. 84–88.

Elkin, Lauren. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. London: Chatto & Windus. 2016.

King, Homay. *Virtual memory: time-based art and the dream of digitality*. Durham & London: Duke University Press. 2015.

Marks, Karl, Fridrih Engels. *O književnosti i umetnosti: izbor*. Prev. i izbor Jovan Popović. Beograd: Rad. 1962.

Mayne, Judith. "Women in the Avant-garde: Germaine Dulac, Maya Deren, Agnès Varda, Chantal Akerman, and Trinh T. Minh-ha". *Experimental Cinema, The Film Reader*. Eds. Wheeler Winston-Dixon, Gwendolyn Audrey Foster. London: Routledge. 2002. 81–111.

Mebijus, Hano. „Kolaž i montaža". *Leksikon avangarde*. Prir. Hubert van den Berg, Valter Fenders. Beograd: Službeni glasnik. 2013. 161–162.

Mouton, Janice. "From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City". *Cinema Journal* 40/2 (2001): 3–16.

Powrie, Phil. "Heterotopic Spaces and Nomadic Gazes in Varda: From 'Cléo de 5 à 7' to 'Les Glaneurs et la glaneuse'". *L'Esprit Créateur* 51/1 (2011): 68–82. *Watch This Space: Women's Conceptualisations of Space in Contemporary French Film and Visual Art*.

Svirčev, Žarka. „Duboko roneći, oko nebesko-morske olupine". *Polja*. Novi Sad. 2023. Br. 539. 124–127.

Fazekaš, An. „Roman, actually". Booksa. <https://booksa.hr/u-fokusu/roman-actually>

Handyside, Fiona. "The Feminist Beachscape: Catherine Breillat, Diane Kurys and Agnès Varda". *L'Esprit Créateur* 51/1 (2011): 83–96. *Watch This Space: Women's Conceptualisations of Space in Contemporary French Film and Visual Art*.

Huyssen, Andreas. *Miniature metropolis: literature in an age of photography and film*. Cambridge: Harvard University Press. 2015.

Šalgo, Judita. *67 minuta, naglas*. Novi Sad: Matica srpska. 1980.

Šalgo, Judita. „Rečnik". *Polja*. Novi Sad. 1973. Br. 178. 12–13.

Филмови наведени у тексту

Cléo de 5 à 7, реж. Agnès Varda, 1962, прод. Rome-Paris Films, France, 90 мин.
Les glaneurs et la glaneuse, реж. Agnès Varda, 2000, прод. Ciné-Tamaris, France, 82 мин.
Les Plages d'Agnès, реж. Agnès Varda, 2008, прод. Ciné-Tamaris; Arte France Cinéma, France, 110 мин.
Sans toit ni loi, реж. Agnès Varda, 1985, прод. Ciné Tamaris; Films A2; Ministère de la Culture, France, 105 мин.

Tijana Matijević

THE CONFUSING GAZE OF A *FLÂNEUSE*: THROUGH AVANT-GARDIST ARTISTIC PRACTICES

Summary

Based on the structural analogies between the director Agnès Varda and writer Danica Vukićević, the paper analyses their work in a broader context of avant-gardist artistic practices that place the institution of art, and through it, the problem of the construction and production of an artwork at the centre of their concerns. The key figure of *flâneuse* is not only understood as the female protagonist who moves through and interacts with (urban, modern, alternative) spaces, but is truly the figure of a specific artistic gaze that structures the works of the two authors through a montage/collage of images-fragments. As symptomatic sign of modernity, the fragment is what transforms the understanding of the very nature of the work of art as a "natural", organic whole. It carries its own independent meaning and is therefore interpreted as a vital structural element in Varda's film *Gleaners and I* (2000) and Vukićević's novel *The Inner Sea* (2022).

821.163.41.09-93-31 Диклић А.
791.222

Маријана Терзин Стојчић*
(Југословенска кинотека / Архив Југословенске кинотеке, Београд)

ДЕЦА У РАТУ, ИНСПИРАЦИЈА ЗА ФИЛМСКИ СЦЕНАРИО
Снага ратне хуманости и одрастање деце у филмских сценаријима Арсена Диклића

Апстракт: Широки покрет ослободилачког Другог светског рата заталасао је народ и спојио револуционарне симболе са умесном традицијом завичаја, дајући изворност културним обрисима који су се темељили на новој поетици. После рата је баш култура била проказана, јер „заостаје за нашом савременом стварношћу, па писци нису испунили свој дуг према револуционарној борби и према социјалистичкој изградњи“. У таквом свету, Арсен Диклић је учио од најбољег, Бранка Ћопића. Неговао је хумористичну лирику чији су снажан епски таленат снажиле успомене из детињства на ратна дешавања. На пољу филмског сценарија ауторство је углавном делио са редитељима, пре свега Бранком Бауером. Прозни третман ратне етике учинио је особеним. Сценаристичким наративом успевао је да сурова социјална међа прерасте у хуманост супротстављених страна, као у случају односа Шицера и Милана у остварењу *Салаш у Малом риту*. Деца којој су ратне страхоте склапале очи били су непресушна Диклићева тема. Реализам народног духа Диклић је опрезно чувао од површног модернизма. Зато ће тема „Снага ратне хуманости и одрастање деце у филмским сценаријима Арсена Диклића“ осветлити пипаву условност стасавања снажних карактерних ликова како у препознатљивој литератури и поезији значајног југословенског писца за децу, тако и транспоновању књижених заплета, подвига литерарно и животно емотивних јунака на филмску траку. Овај рад је наставак стручних тумачења филмских сценарија Арсена Диклића које је Југословенска кинотека представила изложбеном поставком и пројекцијом филмова поводом сто година од рођења познатог писца.

Кључне речи: југословенска кинематографија, југословенска књижевност, Арсен Диклић, деца, рат, деца у рату, *Салаш у малом риту*, ратни филм, непријатељ, партизани, *Радопоље*, *Не окрећи се сине*

Рат и ратне теме су неодвојив фрагмент колективне меморије, а самим тим и домаће књижевности и кинематографије.

> Стварност је захтевала истинит, веран, реалистичан одраз, који ипак није смео бити неутралан, објективан, него борбено ангажован. Предратни ставови социјалне литературе доводе се до крајњих консеквен-

* marijanaterzin@gmail.com

> ци. Истовремено говори се о потреби обнове „традиције наше борбене и реалистичке књижевности“ прошлога века, а одбојност се показује према предратним авангардним, модернистичким истраживањима (Deretić 1987: 133).

И поред тога, доследност наших филмских стваралаца у творењу ратних слика чинила је домаћи филм у европским оквирима јединственим и хваљеним. Продукција филмова са ратном тематиком била је државни пројекат, јер је улога ратног хероизма била углавном у томе да крепи дух савременог тренутка. Не треба занемарити чињеницу да су са сваким ратом, револуцијама или окончањем сукоба у европским земљама формирана Одељења за филм. Моћ филма, као што је данас моћ медија, била је изузетна: да сачува, документује и поспеши. Тако је годишње снимано петнаест до двадесет играних филмова са ратном или историјском тематиком, што је чинило и до шездесет процената годишње филмске производње у Југославији.

> Више него остали, ратни филм је уметност „с предумишљајем“. Једнако снажан колико и слаб ако се узме у обзир да је мање слободан. Ратни филм не одређује се према властитој вољи и стваралаштву, већ према потребама и снази оних чију власт и моћ треба да одржи и оснажи (Čolić 1984: 8).

Да ли је онда њихов циљ да преносе ратоборан дух, да буду легитимитет за даља убијања или да учине да та врста зла престане? Тешко је удовољити поклоницима „партизанца“ (према Ранку Мунитићу, аналогија са каубојац, вестерн) који се свим силама последњих деценија труде да ревалоризују рад редитеља Вељка Булајића, спектакуларност и тему ратног филма, још теже доскочити онима који су његове суперспектакле видели као средство претеће идеолошке манипулације (в. Терзин Стојчић 2024). Све оно што је домаћој публици било спорно јесте наратив с којим се странци никада нису сусрели. Прво, тешко их је било убедити да се спасавање рањеника као у најкомерцијалнијој *Биткu на Неретви* заиста догодило у стварности. Још теже је било објаснити постојање више супротстављених ратних страна. Ратни филм обилује биткама двеју супротстављених страна, а у југословенској кинематографији их има више. Ту су и четници и партизани. У поратном периоду копродукција са Италијанима и Немцима налагала је одређене нормативе и наметнуту интеграцију услед промене економских европских услова. То је и у највећем југословенском ратном спектаклу довело до ублажавања слике немачких и италијанских непријатеља, дехуманизованих кроз групно портретисање, механизацију,

насупрот које се надвијало мучно четничко зверство. Истраживач Оливера Драгишић подвлачи да је филм *Последњи мост* (1954) Хелмута Којтнера, у сарадњи Удружења филмских уметника Србије (УФУС) и „Космопол филма“ из Беча, антиципирао основне мотиве и однос према непријатељу који касније сусрећемо у Булајићевим филмовима.

> Да се о приказивању непријатеља водило рачуна, говори судбина *Крвавог пута* Радоша Новаковића, који одлуком Административног савета Филмског фестивала у Кану није могао бити уврштен у програм јер је, како је Савет проценио, вређао национална осећања Немаца! Стваралачке границе су, дакле, биле одређене не само домаћим већ и спољним политичким, економским и идеолошким захтевима (Драгишић 2023: 149).

Поетски тип реализма „одбија да књижевност буде само копија стварности, већ од ње тражи да буде идеална допуна, да даје пречишћену слику стварности“, односно да дело не буде фотографија живота, на чему су инсистирале присталице програмског реализма (Иванић 1996: 50).

После периода херојске романтике до почетка педесетих година, на филму је уследило психолошко тумачење ратне епопеје са делима Добрице Ћосића, да би истовремено са „вестернизацијом“ борбе безгрешника и осталих у филмовима Жике Митровића (*Капетан Леши*, *Сигнали над градом*, *До победе и даље*, *Операција Београд*) поетска екранизација рата истицала и морална огрешења у интеракцији са непријатељским терором. Управо том корпусу припадали су филмови рађени по сценаријима или романима Арсена Диклића. Он је први књижевни и филмски аутор који непријатељу даје лик, душу и опипљив карактер, а целокупном наративу људскост и елементарно поштење. На тај начин још боље брани усправан морал и етички приступ ратовању.

Утицај стваралаштва Арсена Диклића на одрастање генерација, тумачење ратних прилика и на спрегу књижевности и филма не престаје. Баш напротив, продужава се и у новом веку. Доказ је тренутна ангажованост Лордана Зафрановића, једног из прве генерације учених и оспособљених југословенских филмских редитеља, односно ишчекивање његовог последњег остварења *Дјеца Козаре* или *Златни рез 42*, рађеног у ангажману сто осамдесет глумаца, према сценарију који су Зафрановић и Диклић заједно написали пре неколико деценија.

Специфичности ратне хуманости у делима, романима или сценаријима Арсена Диклића, овог ратом дотакнутог али егзалтацијом живота очуваног аутора, леже у томе што и поред тематизовања дечјег доживљаја рата и специфичности те перспективе, не постаје пожарник историје. Аутентичност његовог приступа литератури и филмском

дијалогу долази из личног искуства – Диклићевог војевања током правог рата. Иако је ратна тематика била рефлекс идеолошке епохе, не сме се занемарити настојање аутора, осетно и у романима и у филмовима, да о рату, без задршке, искаже негативан став. Код Диклића, дакле, и један и други медиј су поље борбе, али са позивом да борба престане. Више него у осталим ратним филмовима, у дечјим је спрега лирских, епских и драмских елемената изражајнија и тешња. За разлику од колективног елемента, што у ратном филму јесте окосница целокупног визуелног система, у Диклићевим делима појединац је доминантнији. И, за разлику од књижевности, па и екранизација, вреднованих њеним моћима да нешто учине за победу револуције, дечја ратна перспектива подлеже доследно изграђеном етичком систему, чешћим етичким преиспитивањима, па и сагледавању непријатеља као човека. Не потцењујући непријатеља, не само што је тиме подвукао свој хуманизам, већ је, уздижући непријатеља, исказао надмоћ сопственог војевања и народног херојства.

Када је, као једини Старосељанин гимназијалац, остао без вршњака на путу до школе, Арсен Диклић је друштво проналазио у малобројним књигама старијег брата. Читалачка страст пратила га је као гимназијалца у Бихаћу, Осијеку и Сарајеву, где је матурирао, да би га после студија историје уметности у Београду, рат затекао у Војводини, тачније Јаши Томићу, где је у поратно време стасавао као културни радник, уредник и новинар дечјих листова. Диклић је био далеко од промисли да постане писац, али га је рад у партизанским и дечјим листовима „увукао" у наставак дечачког сна, а сусрет с Бранком Ћопићем га је потпуно одредио као литерарног творца нових светова. Један уредник из Баната, одушевљен Ћопићевом поезијом, баш од њега добија позив за сарадњу у Београду и развија се постепено као поета, прозни писац и на крају романописац.

У време објављивања свог првог романа *Салаш у Малом риту*, Арсен Диклић је имао већ шест штампаних књига. После *Милиона на отоку*, филма из 1955. којим је почела дирљива сарадња између Арсена Диклића и редитеља Бранка Бауера, заслужног за увођење писца у седму уметност, и овај филм био је плод њихове сарадње. То је тек једна од животних замки чувеног писца, чији је сценаристички тријумф права димна завеса за изазове југословенске кинематографије, иза које је испрва стајао аматеризам потхрањен истинском вољом да се занат савлада и самоукошћу оправда друштвено поверење. Поратно време није знало за бројне чланове филмских екипа, налик онима преко океана. Редитељ је неретко био и сценариста и писац дијалога. У ту потрагу за иоле талентованим кадровима кренуо је средином педесетих познати редитељ Бранко Бауер. За четири године Диклић и Бауер снимили су четири филма. Љубавна и социјална

драма *Само људи*, заточена у оквирима последица рата, слојевитим односима и људској психологији, снимљена је 1957, а две године касније, на сличну, поратну тему, и драма *Три Ане*, у којој отац трага за ћерком изгубљеном у рату. У међувремену, Диклић у сарадњи с Војом Нановићем потписује акциону драму о оспособљавању нафтног погона *Поїон Б*. Све три филмске нарације одишу аутентичним, али друштвено скрајнутим јунацима. Неретко је у сва три остварења заплет заправо сама друштвена стварност, односно друштвени пропуст који не подлеже снажној критици, али честитост јунака чини мање одлучном, а њих мање моћним.

Сва кретања и промене долазили су углавном из области у којој је моделирано постојеће стање, а то је политика. Из идеолошких ограничења произлазила су и друга, која су се тицала тематике, приступа, технике, стила, форме. Ту се Диклић отео и одомаћио на пољу наизглед неважном. Међу децом и с њима. Како поезијом, којом је инфицирао Југославију, тако и филмским сценаријима. Екранизација Диклићевих дела је можда и најбоља критичка оцена његовог књижевног стваралаштва. Сваки предложак о дечацима преко Саве и Дунава, у Банату, на салашима, представља заустављену револуцију, која кроз стварни свет, ипак, доноси акцију, драматику, ослобођење, људскост, мудрост и смех.

Салаш у Малом риту (1976) уверљиво је дочарао акције илегалаца против Немаца, атмосферу диверзија и страдања, али је пре свега илустровао дечачке авантуре које су представљале корак у озбиљан живот и напуштање безбрижног детињства. Цела прича утемељена је у истинитом догађају. Диклић је заиста упознао Милана Маљевића који је запалио жито. Уз одређену историјску истину гради се друга, ужа истина, кроз специјалну драматургију и форму изражавања. Страдања, прогони и претње јесу оквир збивања, али без слике конвенционалних решења у таквим приликама. Рат се води психолошком уверљивошћу која погодује маштовитим дечјим визијама и њиховом тумачењу историјских околности. У духу лирског реализма фабулирају се догађаји који враћају децу вредносним изворштима, игри која јесте смисао детињства. У *Салашу у малом риту* деца границу рата и игре прелазе самоиницијативно јер, рецимо, дечак Милан Маљевић идеју за паљење жита добија кроз разговор са илегалцем Станком, који причом жели да га демотивише, а не да га војнички устројава. То је и први корак чувања деце од ратних изазова који се после исказује некаквим специјалним задацима, као у случају поменутог Милана Маљевића. Да рат није игра, Милану доноси сазнање о Станковом стрељању, што је и прво дечје право болно искуство.

Хуманост није само пресликан модел вере у процене одраслих који су на правој страни; она је иницирана страхом, снажном илустрацијом

покретача дечје промишљености која не познаје последице. Нема ту ни бајке ни стилизације, али су наратив и дијалози, мада подсетник за тешко време, толико течни и моћни у процесу увлачења гледаоца у авантуру, да не чуди што су Диклића, књижевног мађионичара филмског платна, назвали „јединим књижевником с властитим биоскопом“ (Терзин Стојчић 2022: 12). Уосталом, и сама улога натуршчика Славка Штимца потврдила је Диклићево: „Деца не глуме! Она или доживе то што раде, или не“ (Диклић 1995).

Јунаци ратног филма најчешће отеловљују дух и идеале нације, а тематски се крећу између два пола – љубави према отаџбини и мржњи према непријатељу. Код Диклића нема такве поларизације. Односи су пуни финеса, јер су његови јунаци у сталном контакту, условном или директном, са непријатељем. Испред њих није ни механизација ни армада: испред њих су људи од крви и меса. Зато су, захваљујући таквим непријатељима, мали људи пред изазовима доношења зрелих, моралних одлука, праћених ехом хуманости. Шицер, у интерпретацији Миодрага Мргуда Радовановића, био је један од најнезаборавнијих негативаца југословенског филма, најпре зато што је био фин, насмејан и пријатан, а иза уљудности криле су се подмукле намере и моћ. Његово питање „Ко је запалио жито?“, које поставља свим сељанима, постало је пословично, а у дневној комуникацији ироничан пример за свако досадно пропиткивање.

Својеврсни наставак *Малоī риīа* јесте годину дана раније снимљен филм, с једнако сјајним редитељско-сценаристичким потписом Бауера и Диклића, *Зимовање у Јакобсфелду* (1975). За тај сценарио Диклић и Бауер овенчани су Пулском златном ареном, а сам филм је добио Сребрну арену. Дечак Милан се запошљава као слуга суровог фолксдојчера, газде Јакоба Јериха (Слободан Цица Перовић). Преко пријатељства с газдиним коњем Штурмом, дечак се полако приближава Јериху и његовој готово невидљивој жени Марти (Љубица Ковић). Тако Миланов однос са Јакобом и Мартом Јерих постаје један од најкомплекснијих односа припадника две генерације у ратним околностима. Супружници уопште не говоре, изузимајући кратке пословне опаске, а кад Милан први пут уђе у кућу, сазнајемо и зашто. Фолксдојчери су изгубили оба сина на Источном фронту. Ноћу Милан кришом негује друга скривеног у оближњој мочвари, да би га најзад сакрио у газдиној штали док их илегална организација не изведе из села. Ратна племенитост одликује и овај филм, а самог Диклића својеврсна иконографија разумевања и измирења.

> Психологија страдања грађена је у компликованом односу емоционално затвореног, трагедијом опхрваног Јериха, којег изузетном методом гради Перовић, и словенске душе једноставног али опрезног Милана, у тумачењу

Славка Штимца. Насупрот њима стоји истински непријатељ осликан у вођи Хитлерјугенда, кога игра Горан Султановић (Čolić 1984: 180–182).

И тај тријумф прати излазак Милана ка слободној територији, уз пуцањ у плочу с натписом села и реплику која је ушла у анале: „Лајте кере Јакобсфелда".

Дирљив покушај дечака да својим прерано сазрелим очима сагледа човечну пожељност својих послодаваца ламентира над целокупном екранизацијом. Такав човечни непријатељ расте у очима детета до наглог и бескомпромисног одрастања и дилеме која се пред њега ставља – да пристане на примамљиву понуду, остане на земљи фолксдојчера и чак један њен део да наследи, или не.

Деца којој је рат прекинуо одрастање, деца којој су ратне страхоте склапале очи, била су непресушна Диклићева тема. Ако ћемо хронолошки или по нереализованој *Деци Козаре*, та тема још увек траје. Можда је то био управо његов дуг малишанима које је као младић на фронту испраћао незнано куд. Да оду и да се не осврћу како би тек један преживео, као у његовом сценарију за други филм снимљен с Бауером *Не окрећи се, сине* (1956). Реч је о последњој изговореној реченици у једном од најбољих филмова о тој теми. Реплику изговара рањени отац (Берт Сотлар) који тера сина у бег према шуми, где га чека веза за слободну територију. Линија дијалога коју је Диклић написао на крају је и дала филму наслов. Бауер је у више наврата истицао да је инспирацију за њу нашао у Дизнијевом *Бамбију*, у сцени у којој посрнула срна пожурује Бамбија да бежи пред пожаром. И овај сценарио је замишљен као филм, с том разликом што га Диклић овај пут није уништио. Написао га је заједно с Бауером, интригиран судбинама затвореника концентрационих логора и њихове деце. Бауер је по рукопису снимао филм, а Диклић писао роман. У том односу синтетизовано је много од оног што бисмо извукли из описа и психолошких анализа, збивања карактеристичних за саму окупацију. Деликатно представљен преображај детета под врлим усташким методама, којима је антитеза својеврсни мелодрамски, за неке и пренаглашен, редитељски рукопис, којим је сам Бауер и стекао режијску афирмацију, иако је литерарни израз претпоставио филмском језику на рачун динамике или утиска. Она траје укротивом младошћу, скрајнутим детињством, али и једнако добро илустрованим стрпљењем детета које следи упутства; истински је саборац и актер очевих манипулативних потеза који треба да их одведу до слободе. Дете, намах психолошки растргнуто збуњујућом идеологијом и осуђеним Јеврејима који га окружују, надраста памфлетске заблуде у које је увучено не својом вољом. Крај и смрт оца утврђују и колективно уверење редитеља да та смрт није узалудна и да се

рат не исцрпљује само у тој личној трагедији. Бауер је награђен Златном ареном за режију, а Берт Сотлар за главну мушку улогу. Уз њега је још глумио дечак Златко Лукман, којег је Бауер открио у дечачкој дружини за филм *Милиони на отоку*.

Југословенска кинематографија била је тако организована да се сценарио наручивао за редитеља, те да није било прилике да сценариста напише и понуди свој рад. Тако је Диклић постао филмски староседелац ратне тематике. И отуда у новој филмографској деценији Диклић – као сценариста, косценариста и писац дијалога – у режији Столета Јанковића потписује тегобно и мушких глава жељно *Радопоље* (1963), животворни раднички наук *Сунце туђег неба* (1968), као и историјске спектакле, ремек-дела ондашње кинематографије Жике Митровића – *Марш на Дрину* (1964) и *Ужичку републику* (1974). „Чико, је л' сав овај лебац твој?", реплика тада дечака Жарка Јокановића, приписивана Диклићу, дело је Митровићеве супруге Ане Марије Цар, али је Диклић и те како неодвојив од родоначелника партизанског вестерна Жике Митровића – без икада исказане намере да буде арбитар револуције. С друге стране, био је донекле утемељивач најбројнијег поджанра партизанског филма, психолошко-етичке драме, којем припадају већ наведени наслови, пре свега *Радопоље*. Необичан и по идеји, атмосфери и ликовима који су разбили уврежену филмску структуру. Диклићев свет у *Радопољу* трпи душе обољених, али стамених, по цену опстанка. Тако су и деца у дуалистичком приказу немилосрдна или, ако су жртве изругивања као у случају Илијиног сина, дубоко осујећених напора да буду вољена и прихваћена. Ослобођење не лечи њихову душу, бар не толико брзо. Зачудност зато ослобађа несрећника и богаља Илију Криваља, јединог преосталог мушкарца у селу десеткованих мушких глава. На снази херцеговачког краса и необично сазданих људи те географије, коју ће ипак у потрази за срећом неки и напустити, Диклић је уздигао до симбола времена и људи о којима је реч.

> Можда је ово пример литерарне надмоћи у односу на филмску интерпретацију којој мањка аутентичност књижевног предлошка, самим тим и тон и снагу трагичности античке легенде. Поштено изговорена људска драма (Čolić 1984: 204).

Диклић се у свом стваралаштву, а по сопственом признању, држао мисли једног немачког писца: „Кад не би било деце, ратови би били мање страшни." Она је већ део сценарија новог Зафрановићевог фима, који је један од неколико до данас нереализованих филмских сценарија Арсена Диклића.

Рат током деведесетих, у коме се та земља распала, произвео је нове дискусије о појму „антифашизма“. У расправама су се социјализам, федеративни државни поредак и криза која је довела до распада помешали са антифашизмом, јер је он спадао у државни оснивачки мит Титових партизана. Данас у неким земљама наследницама влада ревизионистички дух који, рецимо, покушава да прикаже колаборанте из Другог светског рата као носиоце народноослободилачке или чак антифашистичке борбе. Узајамне оптужбе различитих националиста, као и њихових противника на страни левих либералних интелектуалаца, пружају појмовима „фашизма“ и „антифашизма“ ново значење и користе их као празне аргументе. Звуци који допиру из Русије и Украјине као пропратне појаве рата, чини се да понављају ову збрку (в. Bremer, Ilić 2015).

Фактички, литерарно и филмски, деца постају истински јунаци и у *Хајдучким временима* (1977) Владимира Тадеја, која укрштају пера Ћопића и Диклића, те у серији *Бошко Буха*, у којој је Диклић био косценариста Бошку Матићу и Душану Перковићу. Свој филмски играни ангажман Диклић је заокружио значајном ратном епопејом, филмом *Велики транспорт* (1983) Вељка Булајића, о упућивању појачања младих из Војводине у исцрпљене босанске бригаде.

Два и по милиона долара вредан, први и једини Булајићев филм преточен у серију, *Велики транспорт* била је и последња редитељева буџетска прилика да ангажује спољне сараднике. Филм који је у иностранству дистрибуиран под насловом *Храбри*, дуго је припреман, али је злим језицима, и поред препознатљиве Диклићеве лирике, послужио за наводно подвлачење војвођанске аутономије.

Арсен Диклић био је сценариста и сарадник на сценарију петнаест дугометражних филмова, а и они су нам открили нехотични хероизам малих људи који постају легендарни јунаци. Настојање да се ускраћено дохвати, оствари и да се њиме игра попут детета, можда је најбоља дефиниција живота, професије и славе Арсена Диклића, ратника, романописца, сценаристе, филмског радника, дунавског капетана, писца риболовачких прича, од чијег нас рођења дели читав век.

> Изложбом „Од речи до филма“ Југословенска кинотека обележила је новембра 2022. године век од рођења Арсена Диклића. Оригинални сценарији, књиге снимања, награде, пишчеве белешке сачувани преданошћу пишчевог унука Арсена Плахина, осмишљени захваљујући кустосу изложбе Миљи Стијовић и стручним архивистима који су креирали главне и пратеће филмске програме, најбоље су показали како су настајала нека од најзначајнијих остварења југословенске кинематографије које је својим особеним литерарним духом обојио управо Арсен Диклић (Терзин Стојчић 2022: 36).

Вредност Диклићевог дела је у уметничком и етичком домету, у тематици и језику, у моћи да забави и подстакне машту, у непокоравању моралној поуци. И у томе да траје као књижевни звонар једног времена и непролазне етичке категорије да су деца наше највеће благо.

Извори и литература

Bremer, Alida, Saša Ilić (prir.). *Evropa: Sedamdeset godina nakon Drugog svetskog rata*. Beograd: Mostart. 2015.

Deretić, Jovan. *Kratka istorija srpske književnosti*. Beograd: BIGZ. 1987.

Диклић, Арсен. *Змајевци* [емисија]. РТС ТВ Нови Сад. 1995.

Драгишић, Оливера. „Слике непријатеља у филму *Битка на Неретви*“. *Записи*. 2023. Бр. 12. 141–154.

Иванић, Душан. *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска. 1996.

Терзин Стојчић, Маријана. „Опредељен према свом времену“. *Кинотека*. Београд. 2024. Бр. 90.

Терзин Стојчић, Маријана. „Књижевник са својим биоскопом“. *Кинотека*. Београд. 2022. Бр. 71.

Čolić, Milutin. *Jugoslovenski ratni film 1–2*. Beograd: Institut za film. 1984.

Филмови наведени у тексту

Салаш у малом риту, реж. Бранко Бауер, 1976, прод. Авала филм, Југославија, 126 мин.

Не окрећи се сине, реж. Бранко Бауер, 1956, прод. Јадран филм, Југославија, 111 мин.

Радопоље, реж. Столе Јанковић, 1963, прод. Авала филм, Југославија, 84 мин.

Зимовање у Јакобсефлду, реж. Бранко Бауер, 1975, прод. Авала филм, Неопланта филм, Радио Телевизија Београд, Југославија, 108 мин.

Битка на Неретви, реж. Вељко Булајић, 1969, прод. Босна филм, Јадран филм, Кинема Сарајево, Југославија, 105 мин.

Милиони на отоку, реж. Бранко Бауер, 1955, прод. Јадран филм, Југославија, 97 мин.

Само људи, реж. Бранко Бауер, 1957, прод. Јадран филм, Југославија, 106 мин.

Велики транспорт, реж. Вељко Булајић, 1983, прод. Неопланта филм, Sherwood Productions, Lanterna Editrice, Inconvent Inc, Југославија, USA, 134 мин.

Ужичка република, реж. Живорад Митровић, 1974, прод. Inex film, Југославија, 170 мин.

Сунце тужеи неба, реж. Милутин Косовац, 1968, прод. Босна филм, Југославија, 92 мин.

Марш на Дрину, реж. Живорад Митровић, 1964, прод. Авала филм, Југославија, 107 мин.

Хајдучка времена, реж. Владимир Тадеј, 1977, прод. Croatia film, Јадран филм, Југославија, 89 мин.
Цеста дуга година дана, реж. Ђузепе де Сантис, 1958, прод. Јадран филм, Croatia film, Југославија, Италија, 162 мин.
Влак без возног реда, реж. Вељко Булајић, 1959, прод. Јадран филм, Југославија, 121 мин.
Козара, реж. Вељко Булајић, 1962, прод. Босна филм, Југославија, 124 мин.
Три Ане, реж. Бранко Бауер, 1959, прод. Вардар филм, Југославија, 97 мин.
Поїон Б, реж. Војислав Нановић, 1958, прод. УФУС, Југославија, 95 мин.

Marijana Terzin Stojčić

CHILDREN AT WAR, INSPIRATION FOR A FILM SCREENPLAY
The Power of Wartime Humaneness and the Growing Up of Children in Arsen Diklić's Film Scripts

Summary

The broad liberation movement of the Second World War profoundly affected people and combined revolutionary symbols with local traditions of the homeland, giving cultural expressions a distinctive originality rooted in new poetics. After the war, culture itself was denounced, because "it lags behind our contemporary reality, so the writers have not fulfilled their debt to the revolutionary struggle and to socialist construction". In such a world, Arsen Diklić learned from the best, Branko Ćopić. He nurtured humorous lyricism, enriched by a strong epic sensibility fuelled by childhood memories of wartime. In the realm of film, Diklić frequently collaborated with directors, primarily Branko Bauer. His prose treatment of war ethics was particularly notable, as his screenplays transformed rigid social boundaries into opportunities for human empathy of the opposing parties, as in the case of the relationship between Šicer and Milan in *Salaš u Malom ritu*. Children whose perceptions were shaped by the horrors of war were Diklić's inexhaustible theme. Diklić carefully guarded the realism of the folk spirit from superficial modernism. That's why the topic "The strength of wartime humanity and the coming of age of children in Arsen Diklić's film screenplays" will shed light on the tangible conditionality of the development of strong characters both in the recognizable literature and poetry of an important Yugoslav writer for children, as well as in the transposition of book plots, exploits of literary and life-emotional heroes on film. This work is a continuation of expert interpretations of Arsen Diklić's film scripts, which the Yugoslav Film Archive presented with a recent exhibition and screening of films on the occasion of the hundredth anniversary of the birth of the famous writer.

III

МОТИВИ И ПОЕТИКЕ НА ПУТУ КРОЗ МЕДИЈЕ И ЖАНРОВЕ

82.01
791.32

Слободанка Владив-Гловер*
(Monash University, Аустралија)

ЕКФРАЗА (СЛИКА РЕЧИМА) У НАРАТИВНОЈ ФИКЦИЈИ И ФИЛМСКА СЛИКА КАО МОНТАЖА

Апстракт: Познато је да се у европској књижевности друге половине 19. века појављују алузије на један нов медијум репрезентације 'стварности', а то је филм или "moving image". Већ у жанру романа, у његовој наративној форми, постоји *Kunstgriff*, који се зове „екфраза": то је презентирање слика и визуелних ефеката, који су 'намалани' речима уместо кичицом.

Примери екфразе су врло распрострањени у поетици реализма Достојевског, Флобера, Толстоја, па чак и Дикенса. Ове слике су статичне, личе на *mise-en-scène* или "freeze" који се појављује као жива слика у оперским продукцијама (обично на почетку трећег чина), и заустављају или измештају линеаран покрет фабуле. Њихова функција је да наратив извуку из времена и да га преместе у простор. На овај начин се мења појам темпоралности: наративно време се одваја коначно и очигледно од 'природног' времена. У простору наратива се ствара један нов временски појам: време као виртуелно, као безвремење, време изван времена, „крај времена" или „apokalipsis", а 'живот'/стварност као призор са једне „друге сцене" ("ein anderer Schauplatz"), коју је Фројд описао као несвесно (*the unconscious*).

Овим потезом екфразе, књижевност зрелог европског реализма напушта терен мимезе или линеарне „имитације стварности", како се до тада (и касније у популарном схватању) разумела поетика Аристотела. Али ако „мимезу" разумемо у првобитном значењу речи „имитације" код Аристотела, онда репрезентација као имитација стварности постаје моделирање стварности кроз репрезентацију у стваралачком делу. Каква је та стварност, коју моделира наративна књижевност друге половине 19. века па надаље? То је стварност као субјективна радња или радња коју производи субјекат несвесног. Када се филм појави као нов жанр репрезентације на стваралачкој сцени, он преузима функцију екфразе из литературе и њену намену: да моделира свест и подсвесно субјекта.

Ови теоретски постулати се примењују у краткој анализи Ејзенштајновог појма монтаже, да илуструју темпоралност на почетку немог филма и филма руске авангарде.

Кључне речи: сензуално мишљење, монтажа као колизија, стилизација, несвесно, траг сећања (*trace*), „треће значење" Ролана Барта

Каква је разлика између филмске слике у медијуму филма и слике-екфразе у медијуму књижевности? Шта је суштина филмичности, а шта

* millicent.vladivglover@monash.edu

књижевности? Кад говоримо о филмској слици, мисли се на уметнички филм аванагарде, не холивудски и популарни филм. Кад говоримо о слици-екфрази, мислимо на европски канон реализма 19. века.

Филмска слика, по Ејзенштајну, јесте монтажа.

Монтажа је генеративна структура филмског снимка (*shot*), која производи смисао из колизије једног снимка и следећег.

Делез (у обради Роналда Боуга) то овако формулише:

> Монтажа је „колизија", сваки експлозиван снимак се судара са следећим, и „из судара та два фактора се рађа концепт". Значи, кретање је „од слике ка мисли, од перцепта до концепта" (Bogue 2003: 157).

Ово би требало да значи да филмска слика функционише на сличан начин као знак у језику: знак генерира смисао (мисао) из „разлике" (колизије, јукстапозиције) са другим знаком. Поставља се питање (упркос Делезу) да ли две филмске слике производе мисао? Или је генеза мисли као и смисла мало више компликована и захтева шири теоретски модел него што је Ејзенштајново „сензуално мишљење", које проистиче из монтаже и које представља мисао, али не као екстернализовану појаву, већ као унутарњи говор.

"Sensual Thinking" – Сензуално мишљење Ејзенштајна

Ејзенштајн упоређује „сензуално мишљење" са мишљењем примитивних народа, које се иначе поклапа са синтаксом „унутарњег говора", који још није добио структуру логичног мишљења, са целокупним изреченим предикатом. Тај „унутарњи говор" је нека врста „унутарњег монолога", који Ејзенштајн илуструје монологом Леополда Блума у *Уликсу* (в. Bogue 2003: 168).

Неоспорно је да филмско сензуално мишљење има неких сличности са „унутарњим монологом" у моделу „аутистичног говора" детета у теорији језика психолингвисте Лава Виготског (*Thought and Language* [*Myshlenie i rech*], 1934) (Vygotskii 2000; Vygotsky 1962). Овај тип испољавања мисли у говору је унутарњи говор, упућен самом говорнику, не другом, у комуникативној ситуацији. *Субјекат говора* је у исти мах и *адресат исказаног*. Овај тип изражавања у говору и речи је карактеристичан за малу децу (Ејзенштајнови „примитивни људи"), помоћу којег деца решавају проблеме око себе. Дечје брбљање за себе у игри са самим собом представља овај тип „аутистичног" мишљења. Мишљење у сликама такође карактерише мисао сна (*dream thought*), у теорији сна код Фројда.

Сан „мисли“ у сликама, које су повезане метонимично, оне се ланчају једна поред друге у „манифестном сну“, који има посебну синтаксу: у њему не постоје споредне реченице (*subordinate clauses*), у њима се смисао испољава у структури главне реченице као „и... и... и... и“, значи асоцијативно, по тангентној линији (*tangentially*).

Међутим, модел филмског сензуалног мишљења, основан на моделу „аутистичног говора“ Виготског, не може се упоредити са дијапазоном експресивности у „унутрашњем монологу“ у књижевном делу, који се испољава као синтаксички модус „слободног индиректног говора“ – “*free indirect discourse*”, “*discours indirect libre*”, “*erlebte Rede*” (в. Stanzel 1959; Schmid 2010: 169) – „доживљени говор“, који није упућен субјекту, већ сведочи о раздвојености субјекта у „двојицу“: у самог себе и у свест о себи. Зато нијансе „унутарњег говора“ Моли Блум далеко превазилазе експресивне могућности слике-монтаже по својој субјективизацији и метафоризацији речи. То исто се може тврдити у односу на употребу овог синтаксичког модуса код реалиста у књижевности: он омогућује вивисекцију духовног доживљаја субјекта, какав се не може замислити у говору детета, јер је он производ целокупне „библиотеке“ свести, односно памћења, индивидуалног као и колективног. ’Стварност’, коју моделира наративна књижевност реализма 19. века је стварност као субјективна радња или радња коју производи субјекат несвесног. То је моделирање свести као целокупне психичке структуре модерног субјекта, којим руководе страсти (инстинкти), жеља и воља. Слика-екфраза суделује у стварању једне нове поетике несвесног, које се иначе не може представити или изразити икаквим језиком. Оно се може само наслутити, кроз метафору или алузију.

Оно што спаја репрезентацију мисли у књижевности реализма са „сензуалним мишљењем“ у филму је наслућивање несвесног као „трећег значења“ (в. Barthes 1977) у филму, које се може упоредити са измештањем радње „реалистичког“ романа у други локус, на „другу сцену“, како ју је назвао Фројд (“ein anderer Schauplazt” [Freud 1982: 512]) – у сферу несвесног.

Ејзенштајн признаје да је „сензуално мишљење“ у сликама, уз помоћ асоцијација између слика, део „несвеног процеса“ (ми бисмо рекли – процеса у несвесном, да бисмо се придржавали Фројдове терминологије). У овом процесу, Ејзенштајну је важно *јединство целине и њених делова* (не форме и садржаја!) у секвенци филмских слика. Комбинација слике као метафоре и наратива (приче у сликама) као метонимије, чини целину која даје смисао целокупном уметничком делу/филму. Овај однос једног дела према целини Делез формулише на основу теоретског писања Ејзенштајна:

> [...] индивидуални делови претпостављају постојање целине. Целина је [...] узрок чији су делови индивидуални изрази, или ефекти. Ова претпостављена целина [...] се не може спецификовати осим кроз њене делове. Али она се може осетити и мислити, каже Делез, не као „логос" који уједињује делове, већ као *опијеност, као патос, у коме се утапају* и који се кроз њих шири. У овом „сензуалном мишљењу" у „унутарњем монологу" филма, мисао целине, која је само претпостављена, присутна је у свим сликама, а свака од тих слика даје израз овој целини као специфична слика-осећај (*feeling-image*) (Bogue 2003: 168).

Целина као *опијеност, као патос, у коме се утапају делови целине* – ово је нешто изван сваке поетике репрезентације. Опијеност и патос су ефекти инстинкта, не логоса или логике. Штавише, ова 'афективна целина' (целина која се гради на афекту) само се претпоставља, она се само наслућује, не може да се представи, да се репрезентује. То нас упућује на „треће значење" које је Ролан Барт описао у свом есеју о Ејзенштајновом *Ивану Грозном*. То треће значење има сличности са „језговитим" ("das Unheimliche") Фројда, које даје до знања да је несвесно присутно у процесу „сензуалног мишљења" (Freud 1982: 263).

„Сензуално мишљење" филмске уметности је, по Делезу, конститутивни део „класичног филма" (авангарде). Класичан филм, каже Делез, креће се од слике ка мисли, која се темељи у процесима несвесног и код које се долази до стања *prise de conscience* – „доћи к свести", „бити присутан у мисли". Прелаз од слике у мисао такође производи „критичну мисао", каже Делез.

Баш то да прелаз од слике у мисао производи „критичну мисао" је дискутабилно и треба да се проблематизује: да ли филмска слика дозвољава гледаоцу да буде „присутан у мисли"? Или се може тврдити да филмска слика „колонизује" психу гледаоца до те мере да он може да доживљава само осећања: страх, одвратност, очараност, дивљење, индиферентност?

Асоцијативно мишљење у сликама – као такво је Ејзенштајн схватио монтажу, свој суштински модел филмске уметности. То асоцијативно мишљење има логику „унутарњег монолога". Његова синтакса није синтаска логичне реченице. Из овог проистиче, пре би се рекло, да филмска слика, добро састављена кроз монтажу, враћа гледаоца на првобитно тло у несвести (*primal scene*), у коме владају инстинкти, а не мисао. Иако је имитирање процеса несвеног у слици-монтажи извор задовољства за гледаоца (по логици мимезе код Аристотела), то није у рангу мисли-интерпретације у књижевној слици-екфрази, јер слика-монтажа као метафора никад не може да дође до свог пуног изражаја као мисао или

„концепт“ (*Begriff)*, зато што је увек „плитка“, дводимензионална, „у овом моменту“, увек у линеарном току филмских кадрова, тако да личи више на метонимију него на метафору. Целина филмског израза, коју је тражио Ејзенштајн у комбинацији слике као метафоре и наратива (приче у сликама) као метонимије, није остварљива, јер та два момента у филмском изразу никад не могу да се прожимају као у књижевном изразу и увек остају везани један за другог у „спољњем“ концепту, који се намеће тој целини као нешто предетерминисано.

Стилизација

Да сумирамо и да додамо још један важан моменат: и слика-екфраза, и филмска слика-монтажа, моделирају структуру несвесног, на основу „трећег значења“ које се назире али се не представља. Ово треће значење се добија путем стилизације стварности у оба медијума.

Рани француски неми филмови и филмови руске авангарде најбоље показују континуитет између представљања несвесног као подлоге реализма и новог медијума. Узмимо *Симфонију Донбаса или Ентузијазам* (1928) Циге Вертова. Све оне косе црте, које стварају измештене, неправе углове (“obtuse angels”), слике фабрика, фабричких оцака и фабричког дима, железничких шина и колона радника у брзом ходу ка неком невидљивом циљу, у неком изопаченом простору са косим угловима – све то је измештена тродимензионална стварност, која прелази у четврту димензију – виртуелног.

То измештање еуклидове геометрије је почело одмах, на почетку појаве филма. Узмимо филм Жоржа Мелијеса, *A Trip to the Moon* (*Le voyage dans la lune*, 1902), заснован на роману Жила Верна (1865 и 1870), *From the Earth to the Moon: A Direct Route in 97 Hours, 20 Minutes* (*De la Terre à la Lune, trajet direct en 97 heures 20 minutes*).

Није случајно да се рани филмски медијум повезује са научном фантастиком и са комедијом. То су устаљене форме стилизације стварности. Научна фантастика одводи гледаоца на „неку другу сцену“ од оне свакодневне, у времену и простору; комедија устаљеног геста (код Мелијеса, а затим код Чарлија Чаплина) надовезује се на *театар апсурда,* који је у основи поетике реализма Достојевског и Дикенса, али и Флобера (да, пре појаве самог Антонина Артоа). Упадљиво снимано време вожње од Земље до Месеца је чист *Kunstgriff,* који пародира појам временског раздобља и историјског времена (у доба када још није постојао саобраћај до месеца и када се још није мерило време у модерној

физици). Линеарност „путовања“ се сузбија пародирањем линеарног тока, после чега гледаоцу остају само синхроне слике – једна на Земљи, друга на Месецу, које се сапостављају као структурно истоветне. Значи, слике су једна поред друге, у једном простору, у једном категоријалном плану. То је план виртуелног представљања и конструкције стварности као чисте метонимије, у којој се знаци повезују у ланцу „и... и... и...“, у чистој симултаности.

Чини се да је *стилизација* кључна карактеристика у филмској репрезентацији. Што су филмска радња и други елементи сценарија стилизованији, то су удаљенији од копирања неког постојећег објекта или „сатварности“. Зато су, на пример, филмови Ејзенштајна привлачни, јер имају квалитет *мита* или *бајке за децу,* која фасцинира као „уметнички објекат“: гледалац не прати „историјску“ радњу, која и није реална, већ се предаје целокупном делу као “Totalkunstwerk-у”, састављеном од музике, спектакла, уметничких костима и стилизованог декора.[1] Сличан је случај и код Циге Вертова, који кроз измештање перспективе (*displacement*) са сваком сликом поставља гледаоцу задатак да одгонетне неки њен смисао. Ово даје простор имагинацији да се бави сценом као отвореним питањем, а не као одговором који му филмација намеће као неку готову поруку у „реклами“. Ову отвореност филмског текста за интерпретацију мисли код Вертова је добро схватио стаљинистички цензор, коме овакво стваралаштво без „поруке“ рекламе о прогресу револуције и радне класе није одговарало.

Стилизација је део слике-екфразе, како се јасно види из поетике Достојевског, посебно у методу каракетеризације у роману *Идиот,* у коме су јунаци конструисани по принципу марионетских лутака, са сценским, театрализованим гестовима и изразима лица.[2]

Закључно запажање: обе слике – и слика-монтажа и слика-екфраза – моделирају свест, односно несвесно, или, боље рећи, траг сећања (*Erinnerungsspur, trace*) у несвесном. У слици-екфрази се додатно наговештава нов медијум репрезентације – филм, који продире у поетику романа као наговештај нове уметничке продукције, која се премешта из „високе културе“ у сферу масовне културе.

---

1 Упоредити Бартов чланак у коме се излаже трострука структура слике код Ејзенштајна, која може да представља „треће значење“ као присуство несвесног или оно што је Фројд назвао “das Unheimliche” (Barthes 1977).

2 Упореди анализу марионетских ликова у *Идиоту* код: Vladiv-Glover 2023.

Литература

Barthes, Roland. "Eisenstein's stills". *Image Music Text: Essays*. Selected and translated by Stephen Heath. London: Flamingo – Fontana. 1977. 32–52.
Bogue, Ronald. *Deleuze on Cinema*. New York, London: Routledge. 2003.
Freud, Sigmund. "Die Traumdeutung". *Studienausgabe*. Band II. Herausg. Alexander Mitscherlich *et al*. Frankfurt-am-Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1982.
Freud, Sigmund. "Das Unheimliche". *Studienausgabe*. Band IV. Frankfurt am Maine: Fischer Taschenbuch Verlag. 1982.
Schmid, Wolf. *Narratology: an introduction*. Trans. Alexander Starritt. Berlin, New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG. 2010.
Stanzel, Franz K. "Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33. 1959. 1–12.
Vladiv-Glover, Slobodanka. "The Poetics of the Unconscious in *The Idiot* and Hegel's Subject of Philosophical History". *The Dostoevsky Journal* 24. 2023. 3–60.
Vygotskii, L. S. *Psikhologiia* [*Психологія*]. Moskva: Aprel Press/EKSMO-Press. 2000.
Vygotsky, L. *Thought and Language*. Ed. & Trans. Eugenia Hanfmann and Gertrude Vakar. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press. 1962.

Slobodanka Vladiv-Glover

EKPHRASIS (IMAGE WITH WORDS) IN NARRATIVE FICTION AND FILM IMAGE AS MONTAGE

Summary

It is a well-known fact that 19th century European literature contains many allusions to a new medium which was emerging in the arts: the medium of the moving image, or film.

A certain device or Kunstgriff appears in the genre of the realist novel, namely the painting of visual pictures in words, commonly referred to as ekphrasis. The painting in narrative form is "painted" with words rather than with a paint brush. Examples of ekphrasis are widespread in the fiction of Dostoevsky, Flaubert, Tolstoy and even Dickens.

These pictures are static, they resemble the mise-en-scène or "freezes", which are staged as tableaux vivants in opera productions (usually at the start of the third act); ekphrases displace the linear progression of the fabula and pull the narrative out of linear time, relocating it into space. In this way, the whole concept of temporality of narrative is altered: narrative temporality becomes detached from "natural" time.

Within the narrative, a new conceptualisation of temporality is created: this is time as virtual, as timelessness, as time outside time, as the end of time or apocalypse. _Life and reality become a spectacle from “another scene” (ein anderer Schauplatz), which Freud described as the scene of the unconscious.

With the temporality of ekphrasis, the literature of mature European realism departs from the terrain of mimesis or linear “imitation of reality”, as Aristotle’s poetics was popularly understood, and enters the domain of the modelling of thought by means of representations in the literary work. When film, as the new genre of representation arrives on the artistic scene, it takes over the function of ekphrasis from literature and with it its central aim: the modelling of thought.

These insights are applied to a brief analysis of Eisenstein’s concept of montage and illustrated through an examination of temporality in the early silent film and the cinema of the Russian avant-garde.

821.133.1.09-31 Пруст М.
791.633-051 Тарковски А. А.

Јован Букумира*
(Институт за књижевност и уметност, београд)

ПРУСТ У *ОГЛЕДАЛУ* ТАРКОВСКОГ

Апстракт: *У траганању за изгубљеним временом* Марсела Пруста један је од великих романа европске књижевности који за филмску уметност одувек представља извор својеврсне нелагоде. Због тога у овом раду најпре анализирамо узроке таквог односа, а то су, пре свега, полемички однос француског романсијера према филму (свога времена), у ком је он уочавао површну и стога лажну реалистичност, као и за традиционални филм некомпатибилна композиција романа. Потом издвајамо и интерпретирамо поетичке (али и шире, метафизичке) сродности које се могу уочити између Пруста и Андреја Тарковског, нарочито када је реч о проблему темпоралности, имајући у виду да је овај писац стална и незаобилазна референца управо у писаним делима руског аутора, који је из његовог „огромног здања успомена" црпео не само инспирацију већ и одговарајући уметнички поступак и приступ стварности. Напослетку, износимо тумачење филма *Огледало* (1975) у прустовском кључу, показујући на које је све начине визија темпоралности аутора *Траганања* присутна, али и преиначена у средишњем филму Тарковског.

Кључне речи: Марсел Пруст, *У траганању за изгубљеним временом*, Андреј Тарковски, *Огледало*, темпоралност

Je cherche l'or du temps.
André Breton

Пруст и филм: криво растање

Марсел Пруст, савременик епохе рађања филма, није благонаклоно гледао на нову уметност и оспоравао је њене претензије на истинитост. Без сумње, било је с његове стране делимичног неразумевања, па и слепила за новине које је донео овај медиј. У духу бодлеровских сагласја између материјалног и духовног света, француски романсијер веровао је да истинска стварност не почива у самим материјалним стварима већ у њиховом односу с посматрачем, људским субјектом:

> Оно што зовемо стварношћу јесте известан однос између тих осећаја и тих успомена што нас истовремено окружују – однос који укида просто кинематографско виђење, а који се утолико више удаљава од истинитог

* jbukumira@yahoo.com

> уколико претендује да се на њ ограничи – јединствен однос који писац треба да пронађе да би та два различита члана повезао у својој реченици (Пруст 2007 [7]: 201).

Услед тога, читаво *Трагање за изгубљеним временом* исписано је у знаку критике поједностављене, према Прусту погубне, сведености и вулгаризације појма стварности, коју је овај писац препознавао у реалистичкој поетици. У том кључу треба читати и његова ретка, али утолико симптоматичнија спомињања филма. „Просто кинематографско виђење" света представљало је за њега уметничку немогућност да се продре испод површине видљивог и опипљивог и било је још један израз „лажности тобожње реалистичне уметности" (Пруст 2007 [7]: 192). Због тога су, у *Трагању,* (књижевни) реализам и филмска уметност готово заменљиве категорије, па управо филм може да послужи и за критику реалистичке поетике: „Некоји су хтели да роман буде нека врста кинематографског низања ствари. [...] Ништа се не удаљава више од онога што смо стварно опазили него такво једно кинематографско виђење" (Пруст 2007 [7]: 194). Но, кључни аспект Прустове критике реализма чини питање темпоралности:

> Те тако она књижевност која се задовољавала тиме да 'описује ствари', да о њима пружи тек један бедан приказ линија и површина, баш та је, мада себе назива реалистичком, најдаља од стварности, највише нас осиромашује и растужује, јер она нагло прекида сваку везу нашег садашњег ја са прошлошћу, чију су суштину ствари чувале, и с будућношћу, у којој нас оне подстичу да ту суштину поново окусимо (Пруст 2007 [7]: 196).

Овом реалистичком и, још више, натуралистичком приказивању стварности, за које као пример *par excellence* узима (дотадашњу) филмску уметност, Пруст супротставља своје метафоричко, у одређеном степену антимиметичко писање. Међутим, треба напоменути да он остаје заробљеник прве, документарно-реалистичке фазе филма. Њему, који по сопственом признању никада није крочио у биоскоп већ се о пројекцијама информисао само из друге руке, нису могла бити позната чак ни послератна импресионистичка остварења – филмови режисера као што су Жан Епштајн, Луј Делик или Жермен Дилак – која нису била сасвим без сличности с романсијерским поступком *Трагања* (в. Beugnet, Schmid 2004: 10). С друге стране, у Прустовом роману можемо пронаћи списатељске одлике и одлуке које, у одређеној мери, антиципирају поједине филмске технике: рецимо, честе промене између унутрашњег и спољашњег фока-

лизатора, пажљиво уоквиравање (кадрирање) сцена, детаљни описи коју наликују на *slow motion* ефекте, прикази епифанија уз помоћ монтажних манипулација итд. (в. Beugnet, Schmid 2004: 37).

Такође, није неважно истаћи ни чињеницу да је Прустов роман, за разлику од дела других романсијера француског канона (Балзака, Стендала, Золе, Жида), релативно касно добио своје филмске адаптације. Разлоге за то треба тражити како у интелектуалној моди француске јавности (која је Пруста „рехабилитовала" тек током педесетих година) тако и у сложености самог *Трагања*, али и у напуштању реалистичко-позитивистичког оквира и устоличењу рефлексивно-субјективног приступа који је донео нову перцепцију времена, памћења и идентитета:

> Пука дужина текста (више од милион и тристо хиљада речи), огромна глумачка екипа и прескупи филмски сетови какве би захтевала типична адаптација, као и асоцијативна приповедна структура романа која се опире конвенционалној филмској хронологији, те, не мање важно, 'интелектуализам' и културни елитизам који се често повезују с Прустом чине адаптацију романа *У трагању за изгубљеним временом* не само компликованим већ и прилично ризичним подухватом (Beugnet, Schmid 2004: 3).

У прилог томе убедљиво говори чињеница да су по Прустовом роману досад снимљена само три дугометражна филма. Фолкер Шлендорф режирао је *Једну Сванову љубав* (1984), Раул Руис *Нађено време* (1999), а Шантал Акерман *Заточеницу* (2000). Да ствар буде гора по књигу, једино је Руис покушао да пронађе кинематографске паралеле главним идејама целокупног *Трагања,* док су се Шлендорф и Акерман махом задржали на одабраном тому из наслова. (Све три адаптације подробније је, и упоредно, анализирао Веселин Марковић; в. Marković 2024.)

Па ипак, занимљиво је да је управо Пруст постао незаобилазна референца кључних разматрања о филму током друге половине 20. века. Полазећи од структурног одсуства филма из *Трагања* – романа који ступа у „функционално надметање" с новом уметношћу – Патрик Френч указује на разноврсна (у)чита(ва)ња дијалога с Прустом у потоњим теоријама и филозофијама филма, код аутора попут Валтера Бењамина, Ролана Барта, Жила Делеза, Кристијана Меца, Леа Берсанија, Ђорђа Агамбена и др. (Ffrench 2018). Исти аутор истиче да би Пруст за то могао да захвали, помало парадоксално, развоју савремених технологија, као и чињеници да је у међувремену сам филм постао предмет (сопственог) памћења и историје. Тако, на пример, Делезова двотомна студија о филму и шестоделни пројекат *Повест(и) филма* Жан-Лика Годара обилато цитирају Пруста, ослањајући се нарочито на његову идеју о нехотичном памћењу.

На сличном трагу, Бење и Шмид сматрају да филмови који би могли да се опишу као спефицично „прустовски“ нису нужно адаптације његових дела у строгом смислу, већ „филмови који у суштини усвајају и развијају његову радикално нову естетику и начин размишљања“ (Beugnet, Schmid 2004: 49). У тај низ филмова, поред већ споменутих „импресионистичких“, могли би да се уброје репрезенти тзв. поетског реализма – *Дан се рађа* (реж. Марсел Карне), чија монтажа почива на принципу асоцијативности, а заплет на сећању главног јунака, или *Правила игре* (реж. Жан Реноар) са својим прустовским миљеом; затим, Хичкоков *Вертиго,* препун прустовских алузија и начина портретисања, или пак остварења Алена Ренеа и Криса Маркера, која стоје у знаку модернистичког експерименталног приказивања времена и памћења.

Симптоматично је, притом, да у својим темељитим радовима о Прусту и филму ни Бење ни Шмид, као ни Патрик Френч, нити једном јединoм речју не спомињу филмове Андреја Тарковског, иако су поетичке аналогије између француског писца и руског режисера уочљиве већ на први поглед. Но, пре него што подробније образложимо ову стваралачку релацију између писца и режисера, сматрамо да – из методолошких разлога – не би било сувишно поновити упозорење Делије Унгуреану, ауторке која позива на превладавање (сада већ немалог корпуса) интерпретација утемељених на истицању искључиво тематских сличности између филмова Тарковског и дела из других уметности (Ungureanu 2022). Насупрот томе, према њеном мишљењу, било би пожељно да се најпре осветле сличности које се јављају на структурном нивоу. Између осталог, то значи да би у обзир требало узети и (прустовске) начине на који су се архитектура и текстура уметничких дела које је Тарковски волео најпре утиснуле у његово памћење, а потом – често несвесно, али и нескривено – утицале на његове режисерске поступке.

Тарковски и Пруст: избор по сродности

Због тога је неизоставно да прво укажемо на кључне поетичке сродности ове двојице аутора. Пруст је своје поетичко *вјерују* изнео у самом роману, у виду дугачких есејистичких коментара приповедача, док је Тарковски – на срећу гледалаца и проучавалаца – о својим визијама филма експлицитно проговорио у бројним текстовима, дневничким записима и мемоарским публикацијама.

Пруст и Тарковски су, пре свега, опсесивно заинтересовани за проблем времена. Француски романсијер је већ насловом свог романа

објаснио како треба разумети његов списатељски подухват, док је непрегледном материјом коју је обухватио и поступком којим се послужио разјаснио и карактер свог трагања. Сматрајући да је човеково „ограничено место у простору“ супротстављено оном месту „безмерно продуженом у Времену“ (Пруст 2007 [7]: 355), у великом финалу седмотомног *Трагања* он пише како својим делом жели да читаоцу подари ни мање ни више него сам „облик Времена“ (Пруст 2007 [7]: 352).

Темпоралност, било сама по себи, било приказана/приказива на филму, средишњи је предмет теоријских рефлексија и руског режисера. Томе су претежно посвећена разматрања изнета у поглављу „Запечаћено време“, по коме је насловљено и (ново) српско издање књиге.[1] Говорећи о природи времена, Тарковски најпре експлицитно цитира Пруста, а затим се и (аутопоетички) надовезује на њега: „Оживети огромну грађевину сећања – рекао је Пруст, а ја мислим да је управо филм позван да у том процесу одигра своју посебну улогу“ (Tarkovski 2018: 68). Алудирајући на свог стваралачког узора и претечу, он појашњава да режисер не може да планира ритам филма унапред, будући да се ритам појављује спонтано, на крају, „у складу с виђењем живота које је иманентно самом режисеру, у складу с његовим ’трагањем за временом’“ (Tarkovski 2018: 142).

Попут Пруста, и Тарковски указује на вредност сећања и повратност прошлости. Док су „време и сећање растворени једно у другом“, „као две стране једне медаље“, прошлост нам се показује као „реалнија“ и „постојанија“ од садашњости: „Време не може да нестане без трага зато што је оно само субјективна духовна категорија. Време које проживљавамо таложи се у нашим душама у виду искуства које се простире у њему, времену“ (Tarkovski 2018: 66, 67). Утолико, визија филмске уметности Тарковског заиста почива на прустовском темпоралном прегнућу. Време, тај „потпуно нов материјал“, освојило је филм, а човек је, први пут у историји културе, нашао начин да непосредно забележи време и „овековечи реалност времена“ (Tarkovski 2018: 71). Према томе, суштина режисерског посла јесте „вајање у времену“. Присетимо се, и Пруст је природу свог позива умео да опише на сличан начин: „А моја садашња личност само је напуштен каменолом, који верује да је све што он садржи слично и једнолично, али из кога свака успомена, као какав грчки вајар, ваја безбројне статуе“ (Пруст 2007 [7]: 197).

Штавише, руски режисер тврди да специфичну или „пуноправну доминанту филмског израза представља ритам који изражава протицање времена у кадру“, а тај ритам одређује „ниво тензије времена које протиче у њима (монтираним деловима)“ (Tarkovski 2018: 133, 137). Значај

1 У првом издању књиге на српском, насловљеном *Вајање у времену*, ово поглавље зове се „Утиснуто време“; в. Тарковски 2014.

времена огледа се у томе што управо оно стоји у битном односу спрам истине: време се у кадру појављује „тамо где се у позадини догађаја осећа одређени утицај истине“, када приказано збивање није ограничено на себе само него наговештава „нешто бесконачно“ (Tarkovski 2018: 138). Због тога није нетачно рећи да, за овог аутора, „време представља суштину стварности, односно оно што чини стварност, даје јој тежину и што се може приказати на филму“ (Schmidt 2021: 119). За разлику од, примера ради, Сергеја Ејзенштајна, додаје Шмит, Тарковског много више занима ритам кадра од ритма монтаже, услед чега се његово инсистирање на темпоралној тензији може окарактерисати као „материјалност времена у филму“. У питању је иста она отелотвореност времена о којој је писао и Пруст: „Лутке огрезле у нематеријалне боје година, лутке које су износиле на видело Време, Време које обично није видљиво, те да би то постало, тражи тела, и где год наиђе на њих, дограби их да би на њима приказало своју магичну лампу“ (Пруст 2007 [7]: 235).

Приказивање особене материјалности времена и Пруста и Тарковског приближава „оцу“ модерног мишљења темпоралности, Анрију Бергсону. Овде ће бити довољно да напоменемо да је његов концепт трајања (*durée*) као доживљеног и проживљеног времена, субјективног и унутрашњег времена индивидуе, извршио велики утицај на филмску теорију. Више од пола века доцније, Жил Делез ће – између осталог, и у радовима о филму – ревитализовати бергсоновску концепцију темпоралности, према којој је време једина човекова субјективност. Позивајући се на Пруста, који је писао „да ми заузимамо једно непрестано све веће место у Времену“ (Пруст 2007 [7]: 353), Делез инсистира на томе да није тачно да време станује у нама, већ да људска бића станују у времену и крећу се унутар њега: „У области романа, Пруст ће показати како време није у нама, него смо ми у времену које се полути, губи и опет проналази, чинећи садашњост пролазном а задржавајући прошлост“ (Delez 2010: 116). Уосталом, нераскидива веза између филма и времена била је, баш у Француској, теоријски елаборирана већ половином столећа. У утемељујућем есеју модерне теорије филма, „Онтологија фотографске слике“, француски филмски теоретичар и критичар Андре Базен постулира да се главна разлика између фотографије и филма односи на временитост. За разлику од фотографије, која време балзамује чувајући га од труљења, филм се не задовољава „очувањем предмета завијеног у тренутак“, већ представља „временско довршавање фотографске објективности“ (Bazen 1967: 11) – другим речима: објективност у времену. Благодарећи филмској уметности, „први пут је слика ствари истовремено слика њиховог трајања, мумија промене“ (Bazen 1967: 11).

Идеју да је „огромно здање успомене“ (Пруст 2007 [1]: 52) скривено у стварима око нас Тарковски је, дакле, разрадио и прерадио у своју теорију према којој те ствари представљају „запечаћено време“. Већ сам његов израз „запечаћено“ (или утиснуто, или отиснуто) несумњиви је одјек Пруста: „Та [наша унутрашња] књига коју је од свих најмучније рашчитати, уједно је и једина коју нам је диктирала стварност, једина коју је сама стварност отиснула у нама“ (Пруст 2007 [7]: 191). Другим речима, и „вајање у времену“ и „запечаћено време“ јесу индиректни цитати француског писца, оног који је на крају својих лутања стигао до непоколебљивог уверења „да је уметничко дело једино средство да се поново нађе ишчезло Време“ (Пруст 2007 [7]: 210). Према томе, ако је у праву Андре Базен када каже да „данас најзад можемо да кажемо да редитељ непосредно филмски пише“ (Bazen 1967: 93), тада је још више у праву Делија Унгуреану када тврди да „Тарковски не само да води дијалог с Прустом“ већ да је он „Пруст који је постао филмски режисер“ (Ungureanu 2022: 61).

У овом случају, сећање је фигура од пресудне важности за романсијерску односно филмску поетику ове двојице аутора. Код обојице је на делу такозвана рефлексивна носталгија, како ју је чувено описала Светлана Бојм. За разлику од рестауративне носталгије, типичне за колективне покрете јер нагласак ставља на *ностос* и нову изградњу изгубљеног дома, рефлексивна носталгија бави се индивидуалним временом и људском коначношћу. Она почива на *алгији,* на чежњи, губитку и „несавршеном процесу присећања“, усмерена је на „контемплацију на тему историје и пролазности времена“, воли „изломљене фрагменте сећања и овремењује простор“ (Bojm 2005: 86, 98, 99). (Сродностима у обради теме смртности и другости те њиховим етичким импликацијама код Пруста и Тарковског посвећена је читава засебна студија; в. Artemenko 2017.) Сећање, у спрези са сноликошћу, има средишњу улогу већ у прва два филма Тарковског, *Ивановом детињству* (1962) и *Андреју Рубљову* (1966). Он притом наглашава специфичну емотивну атмосферу која боји сећања, не водећи рачуна о строгој реконструкцији прошлости, свестан да се поетичност сећања урушава пред конкретношћу предмета сећања. Међутим, управо се на тој одлици памћења може засновати карактеристичан режисерски проседе, а, како режисер и сам признаје, на тој основи је доцније успео да сними један филм:

> Тај принцип би наизглед нарушавао логику догађаја, поступака и понашања јунака. Била би то прича о његовим размишљањима, сећањима, маштањима. Тако би се, чак и без приказивања њега самог [...] могао исказати најдубљи смисао, приказати специфичан карактер и разоткрити унутрашњи свет јунака (Tarkovski 2018: 32–33).

Тај филм, како се показало, било је његово несумњиво „најпрустовскије“ остварење – *Огледало* (1975).

Разломљена огледала трагања

За разлику од *Трагања,* које се може сматрати Прустовим целоживотним делом, дословно писаним *à bout de souffle*, *Огледало* носи другачији егзистенцијални смисао за Тарковског. Овај филм такорећи сажима кризу средњих година свога аутора, што се односи како на место у целини стваралачког опуса режисера тако и на његов лични живот. Тарковски је, након овог, поживео довољно да сними још три филма, колико их је снимио и пре *Огледала;* Пруст ни *Трагање* није успео сасвим да доврши.

Програмско цитирање уводних стихова Дантеове *Комедије* („Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura“) упућује на споменути егзистенцијални моменат. Уосталом, већ је примећено како се „ниједан редитељ пре Тарковског није усудио да филм као медиј и биоскоп као простор употреби за тако радикално самопосматрање [самоогледање, *Selbstbespiegelung*]“ (Hoyer 2007: 85). Исти аутор уједно додаје како *Огледало* – за разлику од свог вршњака и сродника, *Амаркорда* (1973) Федерика Фелинија – не нуди опис сећања будући да он јесте сећање. Тим пре је тешко извући јасан и концизан синопсис овог филма, што с Прустовим романом ипак није случај. Наиме, не само да су сви филмови Тарковског „попут песама“ (Ungureanu 2022: 49), већ је управо *Огледало* његов „најконкретнији, али уједно и најпосреднији филм; најдокументарнији, али и најпоетичнији“ (Turovskaya 1990: 66).

Кратког појашњења ради, у *Огледалу* можемо да разликујемо барем пет врста епизода: поред оних које се одигравају у садашњем времену, ту су и сећања главног јунака, његови снови, затим визије те, на крају, архивски материјали (који приказују историјске догађаје). Ствар додатно усложњава чињеница да постоје три временска плана – средина тридесетих, доба Другог светског рата и „садашњица“ тј. седамдесете – као и да особена „драматургија боја“ (Т. Хојер), илити „неухватљиви вртлог узмућених боја“ (Пруст 2007 [1]: 51), подразумева њихову прилично недоследну употребу, па се тако, без правила, преплићу црно-бели, обојени и кадрови у сепији (в. Synessios 2001: 51).

Прва верзија филма била је замишљена као интимни, али обухватни *questionnaire* који би наликовао психоаналитичкој сеанси, радног наслова *Исповест*. Требало је да то буде велика, прустовска посвета мај-

ци, а Тарковски је признао да је желео да сними филм како би доказао да она није смртна (в. Turovskaya 1990: 61). Идући радни наслов гласио је *Бели, бели дан* (по једној песми режисеровог оца), о чему, између осталог, сведочи и насловница српског издања *Мартирологијума,* која приказује Тарковског на снимању *Огледала* из 1973. године, док је на клапи исписано *Белый, белый день*. О различитим верзијама наслова сам Тарковски је рекао: „Не свиђа ми се наслов *Бели дан*. Слаб је. *Мартирологијум* није лош, али ту реч нико не зна. Кад сазнају шта значи, забраниће је, наравно. *Искупљење* је некако банално у духу *Вере Панове*. *Исповест* је претенциозно. *Зашто стојиш у даљини?* боље, али нејасно“ (Tarkovski 2017: 75). Тек на зиму 1974. долази до наслова *Огледало*.[2]

На аутобиографском нивоу, наслов филма мора се читати у кључу понављања распада породице у две генерације. У том светлу, није неважно да отац режисера, Арсеније Тарковски, сам чита своје стихове у *off*-у, као ни да се његова мајка такође појављује у споредној улози (нана младог Алексеја). Коначно, сам Андреј игра болесног/умирућег Алексеја у последњој сцени. Овај огледални принцип појављује се и на суптилнијем нивоу: на пример, као што је отац (песник) главног јунака присутан својим одсуством, тако је и сам главни јунак, осим у једном кадру, присутан искључиво својим гласом, али не и телом (в. Hoyer 2007: 102–103; Synessios 2001: 85). У првим верзијама филма наводно се могло видети чак и његово лице, али је тај кадар на крају ипак избачен (в. Schmidt 2021: 113), допуштајући гледаоцима да му, док лежи (смртно?) болестан, виде тек делове тела. Стога није неоправдано закључити да ово „тело без органа“ јунака *Огледала* кореспондира с два-три стидљива и туђим гласом посредована појављивања имена Марсел у читавом *Трагању,* будући да оба поступка сугеришу идентитетску крхкост и несталност.

Уопште, читав је филм изграђен на естетици огледања (*aesthetic of mirroring*), која почива на репетицији мотива, ликова, њихових односа, фабуларних токова, на бројним рефлексијама, дискретним одјецима, недвосмисленим удвостручавањима и др., као и на огледалним сценама какве су пролошка и епилошка (в. Artemenko 2017: 152). Огледални идентитети истакнути су и глумачким одабиром: иста глумица, Маргарита Терехова, тумачи лик мајке младог и супруге одраслог Алексеја, као што исти глумац, Игњат Даниљцев, игра младог

2 Поводом одабира коначног наслова (изворно *Зеркало*) од велике је користи и следећа напомена: „Тарковски је био очаран речју чији семантички корени – *зреть*, *зеркать*, *зоркий*, *зрение* – не подразумевају само гледање већ и посматрање, загледаност, тј. пажљиво, проницљиво и будно осматрање нечега. Глагол *зреть* (у различитим облицима) такође значи *сазревати*, *дозревати*. Стога сама реч открива и начин гледања, али, путем звучне асоцијације, и процес сазревања, дозревања“ (Synessios 2001: 84).

Алексеја и сина одраслог Алексеја. Овакво решење сугерише успостављање како темпоралног тако и персоналног континуитета који упућује на дубљи, трансгенерацијски образац, али и на испреплетеност временских димензија. Тако је могуће да, у епизоди првог сна, мајка у огледалу види старију верзију себе. Не изненађује што сличну појаву можемо да пронађемо и у последњем тому Прустовог романа, када остарели Марсел, након дугог и осамљеног боравка у свом дому, на соареу код Германтових препознаје поједина младалачка лица, да би тек накнадно схватио како је реч о потомцима његових познаника. Но, најупадљивија таква паралела између *Траīања* и *Оīледала* тиче се сцене у којој главни јунак својој супрузи каже: „Кад се сећам детињства, мајка увек има твоје лице“ (*Зеркало*, 1975). Она непогрешиво призива одломак „Дамари срца“ из *Содоме и Гоморе,* у коме млади јунак након смрти баке успоставља истоветност, готово заменљивост, између своје мајке и ње: „Одавно је већ мати много више личила на баку него на ону младу и озарену маму какво је знало моје детињство“ (Пруст 2007 [4]: 504).

Није овде случајно реч о мајци. Код главних јунака обојице аутора – који су, као што смо видели, њихов фикционализовани алтер его – доминира оно што је Пруст једном назвао „синовљим осећајем родитељоубице“, тачније снажна кривица због упропашћеног живота родитеља, конкретно мајке. Тарковски је у *Оīледалу* желео да овековечи своју мајку и одужи јој се за патње које јој је, као син, наносио (о чему можемо довољно да наслутимо у ретким, мада напетим дијалозима између главног јунака филма и његове мајке), али и да прикаже осећање властите кривице због развода родитеља. (При крају филма, Алексејев лекар чак инсинуира да његов пацијент болује од памћења кривице, од немогућности да је заборави и да себи опрости.) Штавише, „нити у једном филму Тарковског сензуалном/сексуалном елементу жене није допуштено да се директно повеже с главним јунаком“, док у овом случају режисер „пред женственост поставља огледало, а слика коју у њему види слика је супруге/мајке“ (Synessios 2001: 90).

Тарковски је иначе приказивао драму „слабог“ човека, особе са снажним духовним убеђењима, али сасвим непрагматичне, детиње природе. За јунака *Оīледала* сам је изјавио да је у питању „слаб, егоистичан човек који није у стању да својим ближњима, ради њих самих, дарује ону несебичну љубав која ништа не тражи и не очекује“, те да „њега може оправдати само душевна патња кроз коју је пролазио идући ка крају свог живота и схватајући да ничим не може платити свој дуг пред животом“ (Tarkovski 2018: 236). С друге стране, ситуација код Пруста је

унеколико сложенија. Као што смо на другом месту показали (Букумира 2024), фигура мајке у *Трагању* има конститутивни значај за Марселово постајање писцем. Сижејна линија чију окосницу чине „драма одласка у постељу" (*У Свановом крају*), „дамари срца" (*Содома и Гомора*) и „нехотично сећање" (*Поново нађено време*) иницирана је мајчиним поразом пред синовљевим прохтевима, затим преломљена кроз доживљај смрти ближњег (баке-мајке), те коначно реализована откривањем жеље да се постане писац и напише роман који ће рекуперирати (и тиме донекле окајати) јунакову грешну прошлост.

Улога оца је, притом, од различите важности код Пруста и Тарковског. Док у *Трагању* отац, строги али добронамерни лекар, заузима сасвим споредно, углавном преко мајке опосредовано место у Марселовом имагинаријуму, Алексеј из *Огледала* ступа у знатно сложенији однос са својом фигуром оца. Две ствари су кључне: Арсеније Тарковски, Андрејев отац, био је песник и оставио је своју породицу без икаквих објашњења. Отуда све филмове Тарковског, у већој или мањој мери, прогони „идеја која се непрестано навраћа", идеја о мушкарцу који напушта своју породицу, док у исти мах ова остварења недвосмислено представљају „синовљеву потребу да се, на што је више начина могуће, ослободи ове очинске фигуре" (Ungureanu 2022: 49). Зато бисмо могли да кажемо како Тарковски, уз суштинску помоћ Прустове религије уметности, у *Огледалу* настоји да – истим гестом – ода почаст своме оцу, уврштавајући његове стихове у филм и позивајући га да их сам рецитује, али и да га, у стваралачком смислу, ревидира, преиначујући понајпре песимистични смисао очеве песме „Бели дан" како би показао да није тачно да „повратка нема" већ да време може да буде поново нађено и да изнова васкрсне. Главни јунак овог филма је, дакле, „човек који је могао да погледа у огледало времена и у њему истовремено види свог оца и свог нерођеног сина" (Ungureanu 2022: 47).

Кад је реч о непосреднијем присуству прустовске визије у *Огледалу*, оставимо ли по страни лајтмотивско нарицање различитих ликова над неизбежном пролазношћу и, уопште, ужурбаношћу модерног живота која нам немилице троши време, за ову прилику биће довољно да се осврнемо на две важне епизоде из филма (в. Ungureanu 2022: 57–67). У првој од њих, млади Игњат, Алексејев син, осетивши благи удар електрицитета, доживљава необични *déjà vu* у стану свог оца. Електро-шок, попут Прустове мадленице, покреће механизам нехотичног сећања, али куриозитет лежи у томе што је реч о Алексејевом, а не Игњатовом сећању, које младић сада на волшебан начин проживљава. Служећи се прустовским оруђем, Тарковски као да чини један корак даље како би,

сливањем доживљаја оца и сина, дочарао чудесни (и уједно трагични) трансгенерацијски континуитет.

Друга прустовска епизода симетрична је првој. У њој, чекајући мајку која покушава да прода накит богатој суседкињи за време рата, млади Алексеј остаје сам у просторији и у своме уму покреће сложену игру огледала и снова, наслућујући властито сазревање. За разлику од претходне, махом вербалне епизоде, ова је посве музичка, уз раскошну пратњу *Индијске краљице* Хенрија Персела. У једном од кадрова појављује се и загонетни часовник-кристал, који је подстакао Жила Делеза да читаво *Огледало* сагледа као својеврсни обртни кристал. Позивајући се на Бергсонов увид да се време увек цепа на два дела – садашњост која пролази и прошлост која остаје – Делез тврди да тим путем настаје такозвана „слика-кристал": „Време се састоји од тог цепања, време је само то цепање [...] оно што се види у кристалу је време лично, мало времена у чистом стању" (Delez 2010: 114–115). Тарковски се, сходно томе, надовезује на Пруста и његову амбицију да прикаже „мало времена у чистом стању", при чему споменути часовник-кристал треба читати као епитом читавог филма, његов разломљени, неподударни, измичући, кристални одраз у малом.

У свему томе, снови играју важну улогу, будући да представљају, такорећи, спиралу времена. При крају *Огледала*, глас одраслог протагонисте у *off*-у приповеда о једном истом сну који га непрестано опседа. Види кућу у којој се родио и тај сан га испуњава срећом због ненаданог повратка у детињство. Али, „понекад се нешто деси, и ја престанем да сањам и кућу мог детињства и борове око ње. Тада почињем да тугујем. Чекам и не могу да дочекам овај сан у коме ћу поново да будем срећно дете, зато што је још све преда мном, и све је још могуће" (*Зеркало*, 1975). Међутим, док је код Тарковског сан углавном једна од фигура сећања, снови код Пруста постају портали у димензију с оне стране времена: „Уосталом, кад га је сан повео тако далеко од света настањеног сећањем и мишљу, кроз етар у коме је био сам, јер није имао ни оног сапутника у коме опажамо самога себе, био је изван времена и његових мера" (Пруст [4]: 368–369).

Но, сан је код Тарковског битан у још једном смислу: он чини кохезивно ткиво филма будући да монтажа *Огледала* почива управо на оничком повезивању епизода. У томе, на крају крајева, можемо да препознамо и кључну разлику између *Огледала* и *Трагања*. Без обзира на свој велики дуг према Прусту, Тарковски је овде наклоњенији експерименталнијем сижеу. Режисер је признао да је *Огледало* било монтирано с „натчовечанским напором", с обзиром на то да, у свакој

од преко двадесет монтираних и структурно различитих верзија, филм никако није могао да задобије назнаке целовитости и унутрашње повезаности, и тек је благодарећи последњој, „очајничкој“ преправци успео коначно да се интегрише (Tarkovski 2018: 136).[3] Уз то, овај опсесиван рад на монтажи како би се њоме, попут неке ониричне магије, подарило јединство филму наликује ни мање ни више него на Фројдов опис рада сна (в. Hoyer 2007: 101). Према томе, код Тарковског, за разлику од Пруста, долази до крњења и губљења наративног гравитационог средишта филма, које се постиже растакањем ионако крхког идентитета главног јунака, идентитета утемељеног махом на сећањима, сновима и рефлексијама.

***

У тражању за изгубљеним временом и *Огледало* имају структуру уробороса: након финалног соареа код Германтових, Марсел коначно одлучује да отпочне с писањем књиге коју смо управо прочитали; с друге стране, последња сцена филма представља ону далеку тачку до које сеже Алексејево сећање, враћајући нас на почетак и на сам чин присећања. Цикличност која стоји у основи оба дела укида линеарност временског поретка, која својом једносмерношћу не допушта да превлада било шта осим пролазности. Могућност повратка уназад, могућност васкрсења (религиозни сентимент није био стран ни Прусту ни Тарковском) времена прошлог, ишчезлог, изгубљеног или протраћеног, као и његовог смисленог повезивања са садашњицом и будућношћу – на том (заједничком) темељу стоје слојевита здања *Тражања* и *Огледала*. Праволинијски ток времена је у овим остварењима поремећен само да би, на вишем дијалектичком ступњу, могла да се досегне тачка пресека свих временских равни. О таквом преплету временских равни говори Пруст када спомиње нити које их спајају:

> Додуше, кад је реч само о нашем срцу, песник је у праву кад говори о 'тајанственим нитима' које живот кида. Али још је истинитије да их он непрестано и тка између бића, између збивања, да те нити изукрштава, удвостручава их да би задебљао потку, тако да и између најситније тачке у нашој прошлости и свих осталих богата мрежа успомена оставља велики избор путева (Пруст 2007 [7]: 338).

3 О овим је мукама Тарковски, с немалом дозом очајања, извештавао и у свом дневнику: „Ништа ми не иде. […] Материјал ми је у хаосу, не могу да уклопим у једну целину. Углавном, све је лоше“ (Tarkovski 2017: 101).

Управо тим прустовским процесима згушњавања и задебљања времена и, још више, његовог удвостручавања Тарковски даје особени филмски облик у *Огледалу*. Сви се они сустичу на самом крају, када режисер – у помало сноликом контрапункту – смењује два призора: најпре пар у цвету заљубљености, отац и мајка главног јунака, док на пољу маштају о својој будућој деци, а потом њихова деца како, с наном, шетају другим делом истог поља, тако да гледалац стиче утисак као да њихова још-не мати може да их чује или барем наслути. Тада, пред свима њима још увек лежи отворено пространство будућности, могућност среће која се готово може опипати у дискретном додиру два временски удаљена кадра. Одабир ове сцене за (повлашћено) место завршетка филма показује нам, још једном, колико *Огледало* дугује специфичном темпоралном поретку *Трагања*. На трагу Прустових књижевно-психолошких открића, ослоњен на личне доживљаје и сећања, Тарковски је успео на филму да прикаже ону „моћну радост“ која, иако краткотрајна, не престаје да пулсира у времену поново нађеном.

Литература

Artemenko, Irena. *The Ethics of Mourning in the Narration of the Self in the Works of Marcel Proust and Andrei Tarkovsky*. Ph. D. dissertation. University of Oxford. 2017.

Bazen, Andre. *Šta je film? 1, Ontologija i jezik*. Prev. Ivanka Pavlović. Beograd: Institut za film. 1967.

Beugnet, Martine, Marion Schmid. *Proust at the Movies*. London & New York: Routledge. 2004.

Bojm, Svetlana. *Budućnost nostalgije*. Prev. Zia Gluhbegović, Srđan Simonović. Beograd: Geopoetika. 2005.

Букумира, Јован. „У трагању за ишчезлом мајком“. *Марсел Пруст: присуства*. Ур. Бојан Јовић, Биљана Андоновска, Бранко Алексић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 2024. 293–312.

Delez, Žil. *Film. 2, Slika-vreme*. Prev. Ana A. Jovanović. Beograd: Filmski centar Srbije. 2010.

Marković, Veselin. „Prust u filmskom triptihu“. *Марсел Пруст: присуства*. Ур. Бојан Јовић, Биљана Андоновска, Бранко Алексић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 2024. 203–216.

Пруст, Марсел. *У трагању за минулим временом*. [1] *У Свановом крају*; [4] *Содома и Гомора*; [7] *Васкрсло време*. Прев. Живојин Живојновић. Београд: Паидеиа. 2007.

Schmidt, Stefan W. "Reality Narrated through Time: Andrei Tarkovsky's *The Mirror*". *The Real of Reality: The Realist Turn in Contemporary Film Theory*. Eds. Christine Reeh-Peters, Stefan W. Schmidt, Peter Weibel. Leiden & Boston: Brill. 2021. 108–123.

Synessios, Natasha. *Mirror*. London & New York: I.B. Tauris. 2001.

Тарковски, Андрej. *Вајање у времену*. Прев. Владан Добривојевић. Београд: Књиге Обрадовић. 2014.

Tarkovski, Andrej. *Martirologijum: dnevnici: 1970–1986*. Prev. Milica Spasić, Nenad Spasić. Novi Sad: Akademska knjiga. 2017.

Tarkovski, Andrej. *Zapečaćeno vreme*. Prev. Milica Spasić, Nenad Spasić. Novi Sad: Akademska knjiga. 2018.

Turovskaya, Maya. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. Trans. by Natasha Ward. London & Boston: Faber & Faber. 1990.

Ungureanu, Delia. "The Vast Structure of Recollection: Tarkovsky, Proust, Yourcenar". *Time Regained: World Literature and Cinema*. London & New York: Bloomsbury Academic. 2022. 47–84.

Ffrench, Patrick. *Thinking Cinema with Proust*. Oxford: Legenda. 2018.

Hoyer, Timo. "Filmarbeit – Traumarbeit: Andrej Tarkowskij und sein Film *Der Spiegel*". *Projektion und Wirklichkeit: Die unbewusste Botshaft des Films*. Hrsg. von Marianne Leuzinger-Bohleber, Rolf Haubl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2007. 85–110.

Филм наведен у тексту

Зеркало, реж. Андрей Тарковский, 1975, прод. Мосфильм, Россия, 107 мин.

Jovan Bukumira

PROUST IN THE *MIRROR* OF TARKOVSKY

Summary

Marcel Proust's *In Search of Lost Time*, one of the great novels of European litera ture, has always represented a source of discomfort for the cinema. Therefore, in this paper, we first analysed the causes of such a relationship, highlighting two key reasons. On the one hand, Proust – being a witness only to the first, documentary-realistic phase of the new medium – polemically addressed the film, as he saw in it a superficial and, thus, false realism, which impoverishes every connection of our present self with the past and the future. On the other hand, the associative

narrative structure of his novel proved to be highly incompatible with (traditional) adaptation. Despite this, Proust became an important reference in key discussions about film during the second half of the 20th century, thanks to the fact that some of his literary procedures anticipated certain cinematic techniques, but also because, in the meantime, the film itself had become the subject of (its own) memory and history. In the second part of the paper, we singled out and interpreted both the poetic and broader metaphysical affinities that can be observed between Marcel Proust and Andrei Tarkovsky, especially when it comes to the problem of temporality. Namely, the French writer wanted to gift his reader the "form of Time", and the Russian director explicitly built upon this ambition. Proust was a constant and unavoidable reference in Tarkovsky's written works, as the director drew from him not only inspiration but also the appropriate artistic approach to reality. Thus, the expressions with which he described the essence of a director's vocation – "sculpting in time" and "imprinted time" – are indirect quotes from Proust. Finally, in the concluding section of the paper, we offered an interpretation of Tarkovsky's film *Mirror* (1975) in a Proustian key, demonstrating how the vision of temporality of Proust's work is present and also transformed in it. Not only are the main characters in both cases fictionalized versions of the authors, but the focus in both *In Search of Lost Time* and *Mirror* rests upon the inevitability of death, guilt and repentance, the possibility of resurrecting the past, and the meaning of artistic creation. The numerous mirrored identities in the film, from the casting choices to subtle duplications, as well as the cyclical structure of the work, suggest the establishment of a Proustian temporal entanglement. In conclusion, we also pointed out the key differences between the two authors. Thus, while Tarkovsky uses Proustian epiphanies, he takes a step further by merging the experiences of multiple characters to convey (the miraculous and tragic) transgenerational continuity. Additionally, the Russian director is more inclined to an experimental narrative structure than Proust. Unlike *In Search of Lost Time*, the editing of *Mirror* is based on the oneiric linking of episodes, which leads to the distortion and loss of the narrative gravitational centre of the film and the disintegration of the already fragile identity of the main character.

821.163.41.09"19"
791.633-051 Линч Д.

Урош Ђурковић*
(Институт за српску културу Приштина – Лепосавић)

ДЕЈВИД ЛИНЧ И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ
Увод у разматрање могућих веза

Апстракт: Присуство Дејвида Линча у српској књижевности има различите видове. Од збирки поезије, преко прозних остварења, све до критичких, теоријских и есејистичких промишљања о његовој филмографији, Линчово дело изнова инспирише и често служи као важна интермедијална референца, која нечију поетику чини сугестивнијом, али и мистериознијом. Док неки аутори Линча, односно, његов опус непосредно спомињу, код других је његов утицај присутан посредно, те ће ово истраживање, кроз мапирање таквих случајева, представљати увод у даља истраживања. У раду ће бити наведени примери из текстова Пере Зубца, Зорана Стефановића, Александре Манчић, Часлава Николића, Радмиле Лазић, Драгана Бошковића, Звонка Карановића, Стефана Гашића, Владана Кречковића, Срђана Срдића, Маше Живковић, Милоша Живковића, Александра Петровића Бабића, Синише Туцића, Бојана Савића Остојића, Дарка Тушевљаковића.

Кључне речи: Дејвид Линч, стваралачка рецепција, филм и књижевност, *Твин Пикс*, *Булевар звезда*, *Дивљи у срцу*

Повезаности Дејвида Линча и књижевности су вишеструке и могу бити сагледаване у односу на различите истраживачке визуре. Овом приликом се, прегледности ради, могу издвојити три групе. Прва би подразумевала проучавање Линчовог дела у односу на књижевне утицаје, али и како посредне, тако и непосредне утицаје на књижевност. Друга би се односила на питања адаптације књижевног предлошка, важног за више Линчових филмова, али и књига насталих као продужетак (*spin-off*) различитих Линчових уметничких пројеката. Последња група би представљала изучавање изузетно разноврсне стручне, па и стваралачке рецепције Линчовог дела.

Овај, нипошто коначни низ, указује на огромно и још недовољно проучено поље истраживања, које завређује много више страница него што је за ову прилику предвиђено. Али чак и ако бисмо поглед сузили у односу на сам наслов рада – везе са српском књижевношћу – опсег би деловао превелико. Зато треба назначити да су резултати овог читања прелиминарни.

* uros.durkovic@gmail.com

Прелиминарност, ипак, не значи и произвољност или површност, те ваља истаћи да је сврха оваквог прегледа поставити, кроз репрезентативни одабир, поуздан темељ за даље подухвате.

Овом приликом ће се, дакле, у контексту назначених истраживачких перспектива, дати могући одговор о специфичностима присуства Дејвида Линча у српској књижевности и то кроз усредсређеност према следећим питањима: кад, где, у којој мери, како и, напослетку, зашто?

***

Тешко је са сигурношћу установити прво спомињање неке појаве, будући да увек постоји могућност да, упркос преданом раду, постоји грађа која из различитих разлога није узета у разматрање или није била доступна. Међутим, без обзира на то, историја могућих путева може донети нека изненађујућа открића, чак и ако одговори нису коначни. Једно од њих је сазнање да је, макар у овом избору, један од првих српских аутора који се огласио о Линчу Перо Зубац.

Имајући у виду поетику творца „Мостарских киша", делује да је заједнички простор мали. Ипак, Зубац о Линчу не пише у оквиру свог поетског, већ публицистичког опуса, а Линчово најпознатије остварење,[1] ТВ серију *Твин Пикс* (*Twin Peaks*, 1990–1991, 2017), пореди са распадом Југославије (Зубац 2012: 82). Поређење ситуације у земљи која се распарчава са *Твин Пиксом* представља проницљив моменат текста, не само због свеопште препознатљивости серије, него и одлика Линчовог дела. Проблематизујући добро познато својство криминалистичких наратива – то да ће проналажење починиоца злодела бити извесно разрешено – Линч се поиграва са очекивањима милионског аудиторијума. Уместо да свака нова епизода представља корак ка разрешењу централног догађаја серије, а то је убиство Лоре Палмер,[2] мистерија временом постаје све већа и отвара се

1 Не треба, међутим, изгубити из вида и Марка Фроста, коаутора серије. Њихова стваралачка синергија била је сложена, али кључна за успостављање особености света дела (в. Rodli 2005: 185–187). У контексту проучавања веза Линча и књижевности, треба приметити да је Фрост аутор две жанровски необичне књиге (Frost 2016, Frost 2017) које, кроз псеудодокументарност, употпуњују свет *Твин Пикса*. Занимљиво је да постоје и значајна разилажења у визији целине дела између Линча и Фроста, те да Линч није стао иза Фростових књига. Овоме треба додати и то да је Линчова ћерка написала фикционални дневник Лоре Палмер (Lynch 1990). О трансмедијалности *Твин Пикса* више у Martinović 2022: 534–536.

2 Истини за вољу, није непознато, како из саме серије, тако и из филма *Твин Пикс: Ватро, ходај са мном* (*Twin Peaks: Fire, Walk with Me*, 1992), чија радња претходи првој сезони, да је убица Лоре Палмер њен отац Лиланд, којег је запосела зла сила, демон под именом Боб (енгл. BOB).

према паранормалном. На тај начин оно што би било на другим местима срж наративности, овде постаје оквир за дело препознатљиве и крајње специфичне атмосфере, у ком се, уместо са појашњењима, сусрећемо изнова са новим мистеријама и то, важно је запазити, у окружењу наизглед нединамичног, па чак и идиличног градића, чиме се оно познато, домаће и приступачно, укршта са узнемирујућим, оничним, злокобним, наднаравним, уз значајно присуство апсурдног хумора.

Перо Зубац је у свом тексту имао управо то у виду; кошмар распада Југославије упоредив је са кошмаром *Твин Пикса* због несазнатљивости које, у сваком смислу, укидају границе и превазилазе оквире предвидљивости жанра и где је главни заплет пре свега полазиште за свет нарастајућих проблема и траума. Попут Линчове серије, ситуација у некадашњој земљи захтева другачије, нове погледе и до тада непознате мере, како због тога што ужас и збуњеност расту у недостатку разрешења, тако и због нарушавања илузије некадашњег спокојног поретка.

И мада не треба преценити значај чланка Пере Зубца, како за његово дело, тако и за целину рецепције Дејвида Линча у српској култури, једно је сигурно: Линчово дело, због своје примамљиве енигматичности поседује изузетан симболички капацитет. Он је препознат и у критичким освртима. Тако се у једној критици драме Милорада Павића *Заувек и дан више* може пронаћи виђење да је управо Линч режисер који би највише пристајао Павићевом зачудном делу (в. Stefanović 1994). За разлику од, како се у тексту наводи, бледуњавог филма Драгана Маринковића *Византијско плаво* (1993), који „није успео да оживи искричавост и замамност Павићевог света“ (Stefanović 1994), Линч би успео да као стваралац начини искорак, ухвативши се у коштац са сложеним литерарним световима.

Када је о томе реч, не изненађује што је Линч имао намеру да екранизује Кафкину приповетку *Преображај* (в. Lončar 2020), као и роман *Бели хотел* Д. М. Томаса (Thomas 2004). Избор два крајње онеспокојавајућа дела, осим што, нажалост, у оба случаја није спроведен у дело, говори нам не само о Линчовом сензибилитету, него представља и прилику за продубљивање разумевања начина на који доживљава сопствени рад. И као што се одјеци *Преображаја* могу препознати, на пример, у Линчовој *Глави за брисање* (*Eraserhead*, 1977), тако Томасово дело, посебно кроз тематизацију насиља, сексуалности и психопатологије, може комуницирати са многим Линчовим филмовима, од *Плавог сомота* (*Blue Velvet*, 1986) до *Унутрашње империје* (*Inland Empire*, 2006). Овим књижевним делима треба додати и две остварене екранизације: *Дину* (*Dune*, 1984), рађену по истоименом роману Френка Херберта, који је класик научнофантастичне књижевности, као и филм *Дивљи у срцу* (*Wild at Heart*, 1990), рађен по роману Берија Гифорда.

Ипак, привржености према Кафки је без премца, о чему сведочи и изјава да га Линч доживљава као брата (в. Rodli 2005: 77). О овој наклоњености и сродности два стваралаца, па и, на пример, могућим везама између *Процеса* и последње сезоне *Твин Пикса*, већ је било речи (в. Lončar 2020), али је остављен, наравно, простор и за нове увиде.

Оно што пак треба имати у виду кад је реч о Линчовом доживљају књижевности, али и уметности уопште, јесу две изјаве на које треба обратити пажњу: то да „постоје тајне које вам, када научите нешто о њима, кроз то учење пружају више од губитка незнања“ (Rodli 2005: 101), као и то да је писац попут филтера: „идеје пролазе кроз његов лични уметнички екран пре него што погоде папир“ (Rodli 2005: 141). Линчова естетика, колико год имала сложене изразе, почива на једноставној и још од антике познатој поставци – уметник је ништа друго до ловац на идеје (Linč, *Lov na veliku ribu*, 2018), којег интуиција, а не аналитичност,[3] води према открићу, односно стварању. И премда је кључ доживљај, а не објашњење (Rodli 2005: 74), продукција академских текстова који се баве Линчовим делом толико је велика и разноврсна да као да постоји циљани напор да се оповргну Линчове речи. То се може рећи и за радозналост присутну на конференцијама за штампу и различитим Линчовим јавним наступима, на којима изнова среће људе жељне да из режисерових уста чују нешто више о његовим делима, што он доследно одлучно, а често и духовито одбија.

Међутим, упркос томе, потреба за тумачењем постоји и не треба је негирати. Ипак, она је врло често везана за нешто што самом Линчу није најважније – за дешифровање радње кроз призму алегорије и психоанализе (в. Žižek 2000), док је у ретким изузецима (в. Nieland 2012) фокус дат првенствено на проучавању окружења, атмосфере, простора. Ово је битно јер се често превиђа да је Линчова основна вокација сликарство и да своје филмове дословно и доследно доживљава као покретне слике (Nielend 2012: 114). Очигледно је, дакле, да, у овом случају, ликовност има важније место од наративности и инсистирање на друкчијем погледу може ако не осиромашити, онда свакако утицати на доживљај дела.

Имајући у виду ту околност, Линч у српској теоријској мисли има занимљиво место. У изузетној књизи Александре Манчић о Симони Вејл, Линч је присутан кроз сопствене речи потекле из кратког филма *Дејвид*

3 О Линчовом стваралачком процесу сјајно говори анегдота у којој наводи како, током снимања, прати тренутак, прихватајући и инспиративне случајности, па и грешке. *Твин Пикс* не би био исти да му се није, сасвим непланирано и то у једној од најважнијих улога (демона Боба), прикључио сценски техничар Френк Силва, којег је Линч запазио током снимања једне сцене у кући Лоре Палмер. Линч је снимио сцену с њим, иако није знао да ли је уопште може уклопити у предвиђени ток рада на серији, а касније, снимајући другу сцену, Силвин одраз је сасвим случајно завршио у кадру, што је задржано (Linč, *Lov na veliku ribu*, 2018: 83–85).

Линч кува киноу (*David Lynch Cooks Quinoa*, 2007) (Mančić 2020: 142–143). Овај филм је посебно интересантан за нашу средину јер говори, између осталог, о необичном догађају – ноћном путовању возом кроз Југославију и сусрету са мистериозним окружењем током заустављања воза. Занимљиво је да ово путовање Линч наводи као инспирацију за трећу сезону *Твин Пикса* и то посебно за запажену и врло необичну осму епизоду (Linč, Makena 2018: 487–524).[4] Имајући у виду разматрања Александре Манчић о мистици, теорији превођења и хаунтологији, Линчово дело би се могло посматрати и у контексту дијалога са утварним: „Утваре из прошлости опседају садашњост, али и начин на који разумемо и пишемо историју зависи од наших брига и опсесија“ (Mančić 2020: 141). Другим речима, оно што је утварно може далекосежније утицати на доживљај света од оног што је чињенично. Сходно томе, питање да ли је Линч током шездесетих година када је путовао Оријент експресом видео жабе-мољце, светлуцава пића и разнобојне новчанице, није битно колико то да је утисак пута удружен са имагинацијом утицао на његово стварање и доживљај света. Не треба заборавити ни то да је баш Југославија приказана као простор тајновитости, тмине и егзотичности – као, дакле, идеална позорница за живот утвара.

Иначе, то што Линч повест о несвакидашњем искуству приказује кроз препознатљиву и популарну форму кулинарске емисије није нетипично за његов опус. У делу *Временска ӣроӣноза* (в. Stanković 2022: 183–185), јасно је из самог наслова, Линч се поиграва са другом општепрепознатљивом формом, тиме што сваког дана почев од 11. маја 2020. године на свом Јутјуб каналу објављује врло кратке и сведене видео-клипове који наликују на извештај о времену. Још једном се показује значај контраста за конституисање Линчовог уметничког света: оно што се доживљава као подручје непроблематичне свакодневице, па и малограђанске егзистенције, бива изнова окренуто на наличје.

С тим у вези, вреди споменути да је Линч доживљаван и као неочекиван саговорник са делом Милоша Црњанског и то пре свега у контексту једног изузетно важног момента његовог дела – музике (в. Николић 2016). Иако је ликовност Линчу најближа, статус музике у Линчовом делу не може се преценити. Линч је, тако, не само посвећен дизајну звука у својим филмовима, него је и аутор неколико музичких албума. Музика је, међутим, више од средства за дочаравање особене атмосфере и ониричке наративе која представља „велико треперење звукова, мелодија, слика, светлости, треперење тела која слушају“ (Николић 2016: 232), већ има и изузетно важно место у динамици дијегетичких нивоа дела, проблематизујући сложен однос звука и

4 Занимљиво је да управо ово место као инспирацију за сопствени рад истиче Владимир Табашевић у интервјуу датом за *Vranje News* (Tabašević 2019).

слике (Николић 2016: 231).[5] Ова разматрања би могла бити осветљена и кроз размишљања о иронији: Линч као да призива сукобљене интерпретације које би биле својеврстан продужетак његовог стварања.

О овој специфичној динамици, као и прекодирању жанра и иронизацији тривијалности – мелодрамских, љубавних и криминалистичких наратива, већ је било речи (в. Бошковић, Нецић 2005: 205). Она се управо може пронаћи у стиховима Радмиле Лазић где је еротска занетост љубавног пара повезана са осећајем неспутаности и слободе из филма *Дивљи у срцу*.[6] Сродно Линчовом филму, песникиња се поиграва са стереотипима родних улога и љубавних наратива како би их превазишла. Ипак, иако се може назрети, иронијска оштрица ни код Линча ни код Радмиле Лазић није јасно диференцирана, те оставља подстицајне просторе недоумице.

Уколико дух могућих сукобљених тумачења повежемо са упризорењем ватре и Башларовом феноменологијом поетске слике (Бошковић, Нецић 2005: 222), уверићемо се да се из самог одабира симбола коришћених у делу могу пронаћи нови интерпретативни кодови. Запаљивост је својеврсни организациони принцип филма *Дивљи у срцу* и то кроз различите призме: провокативност, нестабилност значења, партикуларност света дела и, што је најважније, преузимање ризика хода по ивици успеха:

> У сваком тренутку *Дивљи у срцу* може да се претвори у једно ништа (као што иза изгореле шибице остаје једно дрвце), дакле у кич, што је само мало, релативно мало изнад ђубришта (угљенисано дрвце је такође ђубриште, али у филму се до тог стадијума не долази, и баш због тога филм постоји), али и кич употребљен креативно, у бизарном или иронијском смислу (Бошковић, Нецић 2005: 210–211).

Разлог издвајања овог цитата није само навођење још једног примера Линчове теоријске рецепције у нашој проучавалачкој средини, него и нешто што се може применити и на поезију аутора наведених редова. Теоријски самосвесни књижевници, нарочито они који су везани за академску сферу, неретко сопствену аутопоетику откривају кроз критичке рефлексије о другим делима. Отуда наведена опсервација одговара поезији Драгана Бошковића, макар исто онолико колико и Линчовој филмографији.

Линч је, штавише, у Бошковићевој збирци *The Clash* споменут пар пута. Док се у једној песми емблематична ситуација *Твин Пикса* –

5 Осим што је аутор надахнутог читања Линчовог дела, Часлав Николић био је ментор мастер рада Сандре Младеновић о поетици *Твин Пикса* (Младеновић 2022).

6 „Рецимо, / Да смо јунаци неког већ виђеног филма, / Нешто као „Дивљи у срцу“. / Да трешти музика и да кола јуре као луда, /Док нам ваздух сече лица као бријач“ (Lazić 2003: 69).

коришћење диктафона тајног агента Купера – пореди са поетским стварањем (Bošković 2016: 11), на другом месту Линчово дело (*Дивљи у срцу* и *Твин Пикс*), постају део културолошког мозаика САД (Bošković 2016: 42). Ритмична акумулација попкултурних референци Бошковићевог дела успоставља узбудљиву митопоетску, глобалну панораму, која се најбоље може описати управо категоријом запаљивости коју је Бошковић употребио за промишљање о Линчу.

Ипак, осим наведених примера, Линч је неочекивано чест гост стихова српских песника, посебно оних који припадају најмлађим генерацијама. Изузетак представља дело Звонка Карановића, које је темељно обележено Линчовим делом, што је више пута примећено у критици (уп. Ђурковић 2023: 108). У песми у прози „Подигнуте завесе“ која се налази у збирци *Месечари на излету*, као један од јунака јавља се управо Дејвид Линч и то у оквиру сна Роберта Болања. У том сну, Линч жели да сними филм о Францу Кафки, са Кафком у главној улози. У књизи *Кавези* налази се још једно непосредно спомињање Линчовог дела – запис чији је наслов “Eraserhead”. И овде, као у претходно наведеном примеру, можемо пронаћи повлашћени мотив Линчовог уметничког света: сан у сну.[7] Међутим, посредно присуство Линча у делима Звонка Карановића још је снажније и односи се како на дељење специфичне атмосфере, тако и на композициона својства дела,[8] па и присуство појединих, карактеристичних мотива као што је *дама у невољи* (damsel in distress) или различити облици двојништва.

Код неких песника присуство Дејвида Линча је још јаче. Поетска збирка *Гармонбозија* Стефана Гашића је у својој целини у интермедијалном дијалогу са *Твин Пиксом*. За љубитеље серије, ова информација ће бити јасна већ из наслова, будући да насловни појам означава бол и патњу, односно храну за демоне приказану као кукурузна каша. Поигравајући се са значењем овог термина, Гашић ствара дело које поседује изузетно амбициозан интертекстуални план: огроман број цитата комбинује се са упечатљивим, па и претераним корпоралним сликама, али и иновативном визуелном организацијом текста. Многе песме поседују и бомбастичне аутопоетичке коментаре, попут „Поезија јесте једини инсектицид-прах / Против корпоративних тарантула“ (Gašić 2022: 18) или „Прескочимо лаксатив-поезију буколичких / И буковсколиких песника“ (Gašić 2022: 8). Други је посебно занимљив јер представља скривени коментар како на феномен традиционалнијих поетика (буколичких), тако

7 „*Цео спољашњи свет је позорница коју је поставио ум*“ (Karanović 2013: 13; курзив Карановићев).

8 У приватној коресподенцији са аутором сазнали смо да му је била намера да сиже Линчовог филма *Изгубљени ауто-пут* (*Lost Highway*, 1997) користи за писање *Кавеза*. Овај податак није присутан ни у једном досадашњем критичком тексту, те се наводи на овај начин.

и на претходно споменутог Звонка Карановића, који је велики поштовалац поезије Буковског, што преноси и на полазнике својих песничких радионица.

С обзиром на то, није случајно што велики број учесника наведених радионица и/или аутора издавачке куће *ППМ Енклава*, чији је Звонко Карановић главни уредник, такође има жив дијалог са Линчом. Не мора да у питању буде директан утицај, још мање подморање да се о некоме или нечему пише на одређени начин, али комуникација идеја је очита. И премда присуство Линча, као код Гашића, није свепрожимајуће, спомињања америчког режисера су врло подстицајна, а неретко произлазе из сасвим различитих доживљаја његовог дела. Маша Живковић, тако, пише о естетици насиља у Линчовим филмовима (Živković 2020: 11), а на једном месту спомиње филм *Булевар звезда* (*Mullholand Drive*, 2001) (у песми наведен као *Малхоланд Драјв*) и то у контексту покушаја потискивања агресије између лирског субјекта и вољене особе током вожње (Živković 2020: 35).

Присуство Линча код Владана Кречковића ближе је пак оном код Драгана Бошковића. На једном месту збирке *Париз, Тексас*[9] спомиње се како је после Линча „узалудно снимати / серије о ноћним вожњама / и чудним догађајима у малим местима“ (Krečković 2020: 58). Имајући у виду тон целине песме, Линчова естетика је још једном приказана као нешто уједно и самосвојно и типично америчко. Харизматичност Линчових визуелних решења, посебно у честом мотиву ноћне вожње и ауто-пута утиче, дакле, и на доживљај пејзажа.

Мотив путовања присутан је у многим Линчовим филмовима, а један од најконвенционалнијих и најмање познатих је *Стрејтова прича* (*The Straight Story*, 1999) – филм о Алвину Стрејту, човеку у годинама чије здравствено стање не дозвољава да вози аутомобил, па уместо тога користи косилицу да би посетио болесног брата са ким годинама није био у контакту. Проблем је што Алвин не живи у истој савезној држави као брат и што његово путовање није ни лако ни брзо. Ипак, путујући, он се суочава са многим изазовима и изблиза упознаје руралну Америку и животне приче њених житеља. Да је судбина Алвина Стрејта упоредива са Дон Кихотом препознаје Синиша Туцић у песми о старцу који размишља о свом животном путу (Tucić 2020: 64). Интересантно је да је, попут Дон Кихота, и први Стрејтов покушај да се отисне на пут био осујећен, као и то да је у оба случаја, колико год то некоме могло деловати друкчије, путовање оно што даје смисао.

Ипак, у неким другим примерима, воља за смислом уопште није преовлађујућа, као код Александра Петровића Бабића, који у збирци поезије *Аркам гори* приказује лик Анти-Линча (Petrović Babić 2021: 113–119). Наведена

9 Јасна је веза између истоименог филма Вима Вендерса (*Paris, Texas*, 1984) и Кречковићеве књиге. О овој теми, али и о ширем плану филмских техника у односу на поетику збирке, више у Koprivica 2023.

збирка умногоме је повезана са *Кавезима* Звонка Карановића, како по поетици, тако и у односу на тежњу да се оствари поетско-прозна целина, која би имала и елементе наративности, а нешто слично се може рећи и за књигу *Ораторијум за птицу* Јасне Кинђић, која одише атмосфером својственом Линчовом делу. Будући да је у овој књизи (али још и, на пример, у делима Жељка Јанковића, Драгане Мокан и Далибора Пејића) присуство Линча значајно, али пре свега посредно, што доказивање потенцијалних веза чини интерпретативно изазовнијим, о овој теми ће бити више речи на неком другом месту.

Оно што ипак треба да се спомене, јер представља непосредно присуство Линчовог лика и дела, јесу два примера која припадају ширем, јужнословенском подручју. Тако се у једној песми Асје Бакић проналази призор раскомаданог леша Дејвида Линча којег једу мрави (Bakić 2009: 90), док се једна песма Лидије Дедуш бави односом између *Твин Пикса* и одрастања у ратним деведесетим где „дјевојчице више не желе бити лијепе него само / желе бити“ (Deduš 2024: 17). Овим се још једном потврђује повезаност доживљаја некадашње земље са појавом Линчовог најпопуларнијег остварења.

Међутим, у неким случајевима, светови Линчовог дела успостављају везе не само са ратним деведесетим годинама, већ и почетком двехиљадитих. Добар пример за то је роман првенац Срђана Срдића *Мртво поље*, који, кроз сложену нарацију – полиперспективност и ток свести – доноси панораму ужаса краја века на просторима некадашње Југославије. Ипак, може се рећи да је *Мртво поље* пре и после свега роман (крајње мрачне) атмосфере, која дугује колико Џојсовој поетици, толико и Линчовим филмовима. О директном присуству Линча сведочи и један детаљ: упућивање на пуцањ који као да је потекао из *Главе за брисање* (Srdić 2010: 80).

И у прози, сродно проседеу присутном у збирци Стефана Гашића, могу се наћи примери где Линчово дело има и значај за ширу целину. Епиграф романа *Кошмарник* Милоша Живковића представља управо стихове из *Твин Пикса* (Живковић 2021: 5), док се Линч спомиње на још два места – у разговору током утакмице (Живковић 2021: 49) и кроз поигравање са насловом једног филма: *Lost Smederevski Highway* (Живковић 2021: 96). Живковићево дело, иначе, може се повезати са Гашићевим и у односу на коришћење несвакидашњих визуелних решења, сродних и, на пример, са романом *Међупростор* Далибора Томасовића.

Такође, роман *Луси* Бојана Савића Остојића доноси помињање Линчовог дела које може имати и аутопоетички значај. Тежња за неспознатљивошћу, за недостатком коначног решења, присутна још у епиграфу романа, испољава се, између осталог, и кроз гледање обе сезоне *Твин Пикса*, након којег следи закључак протагонисте романа Зорана: „Презирали смо мистерије које су се решавале рационалним образлагањем, презирали смо све што се одриче

неизвености“ (Savić Ostojić 2025: 29). С обзиром на то да је *Луси* роман о необичном пријатељству, које се налази на граници љубавног односа, али никад то не постаје сасвим, сама ситуација сусрета са Линчовим остварењем представља израз насладе у неодређености, која се рефлектује и на целину дела. Свака извесност би неповратно нарушила однос Зорана и Луси, као што би и укротила нестални ток сећања, који је од неизмерног значаја за разумевање романа Савића Остојића.

Осим примера недвосмисленог помињања и утицаја, постоје и они примери где није јасно да ли је аутор имао на уму Линчов опус или неки други извор. У завршници прве целине романа *Јаз* Дарка Тушевљаковића налази се помињање *човека-слона* (Tuševljaković 2016: 68), које може упућивати на истоимени Линчов филм (*The Elephant Man*, 1980). Овом могућношћу се, макар тренутно, заокружује један од одабира који илуструје везе између Дејвида Линча и српске књижевности. Веза је, сасвим извесно, још више, а један од будућих истраживачких подухвата биће показати на које све начине Линчово присуство може бити посредно, прикривено, али значајно, где би од посебне помоћи били разговори о овој теми са одабраним ауторима.

***

На крају се ваља вратити на питања истакнута на самом почетку, која би помогла у систематизовању обимне грађе. Резултати овог истраживања донели су следеће закључке: прва спомињања Дејвида Линча у српској књижевности, на основу одабира доступног у изради овог рада, потичу од почетка деведесетих и везују се за телевизијску серију *Твин Пикс*. Уз то, у контексту целине Линчовог опуса, ова серија се убедљиво најчешће спомиње. Након ње, издвајају се филмови *Глава за брисање*, *Изгубљени ауто-пут*, *Дивљи у срцу*, *Стрејтова прича и Булевар звезда*.

Простор који Линч заузима у делима српских писаца разликује се од случаја до случаја. Исто се може рећи и за разлоге интермедијалног дијалога. За неке ауторе, спомињање Линча има вредност успутног, али сугестивног коментара, док за друге поседује важност за разумевање целине дела. Осим богате уметничке рецепције која подразумева поезију, прозу и критику, Линч је на несвакидашње креативне начине присутан и у теоријској рецепцији.

Овом приликом установљено је да највише помињања лика и дела Дејвида Линча потиче из стваралаштва песника и да се у том светлу може установити и комуникација између истакнутих аутора. Указано је и да је *Твин Пикс* био у више прилика сагледаван и кроз призму политичке кризе, као и ратних сукоба деведесетих на просторима бивше Југославије. Издвојен је и изузетан значај атмосфере за конституисање како Линчовог дела, тако и дела инспирисаних Линчовим радом.

Један од могућих одговора на питање о разлогу популарности Линчовог дела међу српским књижевницима могао би бити везан управо за његова аутопоетичка становишта, истакнута у раду. Видевши себе првенствено као ликовног уметника, који се клони интерпретација као заробљавања значења, Линч позива своје гледаоце на посебно учешће, које би подразумевало и фасцинацију оним што је несазнатљиво, уз недостижни, али потребни покушај да се пронађе некакав поредак. Дело које је изразито интерпретативно отворено, па и контрадикторно, дозвољава сукобљене интерпретације, инспиративне како за ствараоце тако и теоретичаре. Имајући то у виду, Линчово дело ће и у будућности бити инспиративно овдашњој стручној и уметничкој рецепцији.

Литература

Bakić, Asja. *Može i kaktus, samo neka bode*. Zagreb: Aora. 2009.

Bošković, Dragan. *The Clash*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada. 2016.

Бошковић, Драган, Дејана Нецић. „Fire at Heart: симболика ватре у филму Дивљи у срцу Дејвида Линча". *Повеља*. Краљево. 2005. Бр. 3. 205–222.

Gašić, Stefan. *Garmonbozija*. 2022. <https://www.yumpu.com/xx/document/read/66502484/stefan-gasic-garmonbozija>

Deduš, Lidija. *Apatridi i ostale čudne ličnosti*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. 2024.

Ђурковић, Урош. „*Кавези* Звонка Карановића: жанровска разноликост и проблем форме. *Савремена филолошка проучавања младих истраживача I*. Ур. Тамара Костић Пахноглу, Оливера Марковић. Ниш: Филозофски факултет. 2023. 107–115.

Živković, Maša. *Kroz visoku travu*. Beograd: PPM Enklava. 2020.

Живковић, Милош. *Кошмарник*. Београд: Дарма. 2021.

Žižek, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's* Lost Highway. Washington: Univeristy of Washington Press. 2000.

Зубац, Перо. *О времену и невремену*. Бачка Паланка: Логос. 2012.

Karanović, Zvonko. *Kavezi*. Beograd: Lom. 2013.

Koprivica, Tijana. "Film Tehniques and Poetic Procedures in Vladan Krečković's Poetry Collection *Paris, Texas*". *Poetry and Contemporary Visual Culture / Lyrik und zeitgenössische Visuelle Kultur*. Eds. Magdalena Elisabeth Korecka, Wiebke Vorrath. Berlin, Boston: De Gruyter. 2023. 263–285.

Krečković, Vladan. *Pariz, Teksas*. Beograd: PPM Enkava. 2020.

Lazić, Radmila. *Doroti Parker bluz*. Beograd: Prosveta. 2003.

Linč, Dejvid. *Lov na veliku ribu*. Prev. Sava Bulajić. Beograd: Areté. 2018.

Linč, Dejvid, Kristin Makena. *Soba za snove*. Prev. Radmila Ivanov. Beograd: Dereta. 2018.

Lončar, Karla. "Kafka, Lynch, and Frost – The Trial and Tribulations in Twin Peaks: The Return". *NANO*. 2020. <https://nanocrit.com/index.php/issues/issue15/Kafka-Lynch-and-Frost-The-Trial-and-Tribulations-in-Twin-Peaks-The-Return>
Lynch, Jennifer. *The Secret Diary of Laura Palmer*. New York: Pocket Books. 1990.
Mančić, Aleksandra. *Mistika i opresija*. Beograd: Službeni glasnik. 2020.
Martinović, Žarko. „Onirični svijet postmoderne trilogije *Tvin Piks*". *Matica: časopis za društvena pitanja, nauku i kulturu*. Podgorica. 2022. Br. 89. 529–564.
Младеновић, Сандра. *Поетика филма* Твин Пикс*: повратак Дејвида Линча*. Мастер рад. Крагујевац. 2022.
Niedland, Justus. *David Lynch*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press. 2012.
Николић, Часлав. „Унутрашње путовање ка радикалној другости – музика у филмовима Дејвида Линча и *Роман о Лондону* Милоша Црњанског". *Наслеђе*. Крагујевац. 2016. Бр. 33. 223–235.
Petrović Babić, Aleksandar. *Arkam gori*. Beograd: PPM Enklava. 2021.
Rodli, Kris. *Linč o Linču*. Prev. Aleksa Golijanin. Beograd: Hinaki. 2005.
Savić Ostojić, Bojan. *Lusi*. Beograd: Laguna. 2025.
Srdić, Srđan. *Mrtvo polje*. Beograd: Stubovi kulture. 2010.
Stanković, Maja. *Umrežena slika*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije. 2022.
Stefanović, Zoran. „Pohovani leptiri, upišulje iz tragedije". Vršac: Košava. 1994. <https://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/clanci/zstefanovic-zauvek.html>
Tabašević, Vladimir. Intervju. *Vranje News*. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=A908gFVFkDQ&t=4s>
Tucić, Siniša. *Mehanički monstrumi*. Beograd: PPM Enklava. 2020.
Tuševljaković, Darko. *Jaz*. Beograd: Arhipelag. 2016.
Thomas, D. M. "Celluloid dreams". *The Guardian*. 28. 8. 2004. <https://www.theguardian.com/film/2004/aug/28/books.featuresreviews>
Frost, Mark. *The Secret History of Twin Peaks*. New York: Flatiron Books. 2016.
Frost, Mark. *Twin Peaks: The Final Dossier*. New York: Flatiron Books. 2017.

Филмови наведени у тексту

Византијско плаво, реж. Драган Маринковић, 1993, прод. Радио-телевизија Србије, СР Југославија, 88. мин.
Blue Velvet, реж. Дејвид Линч, 1986, прод. De Laurentiis Entertainment Group, USA, 120 мин.
Dune, реж. Дејвид Линч, 1984, прод. Dino de Laurentiis Corporation, USA, 137 мин.
Eraserhead, реж Дејвид Линч, 1977, прод. AFI Center for Advanced Studies, USA, 89 мин.
Inland Empire, реж. Дејвид Линч, 2006, прод. Absurda; StudioCanal; Fundacja Kultury; Camerimage Festival, France, Poland, USA,180 мин.

Lost Highway, реж. Дејвид Линч, 1997, прод. Ciby 2000; Asymetrical Productions, USA, France, 134 мин.
Mullholand Drive, реж. Дејвид Линч, 2001, прод. Les Films Alain Sarde; Asymmetrical Productions; Babbo Inc.; Le Studio Canal+; The Picture Factory, USA, France, 146 мин.
Paris, Texas, реж. Вим Вендерс, 1984, прод. Road Movies; Filmproduktion GmbH; Argos Films S.A, 147 мин.
The Elephant Man, реж. Дејвид Линч, 1980, прод. Brooksfilms, United Kingdom, USA, 123 мин.
The Straight Story, реж. Дејвид Линч, 1999, прод. Asymmetrical Productions; Canal+; FilmFour; Ciby 2000; Le Studio Canal+, USA, United Kingdom, France, 112 мин.
Twin Peaks, реж. Дејвид Линч, 1990–1991, Марк Фрост, прод. Lynch/Frost Productions; Propaganda Films; Spelling Entertainment, USA.
Twin Peaks: Fire Walk with Me, реж. Дејвид Линч, 1992, прод. CIBY Pictures, France, USA, 134. мин.
Twin Peaks: The Return, реж. Дејвид Линч, 2017, прод. Showtime Networks; Rancho Rosa Partnership; Twin Peaks Productions, USA.
Wild at Heart, реж. Дејвид Линч, 1990, прод. PolyGram; Propaganda Films, USA, 124 мин.

Uroš Đurković

DAVID LYNCH'S CINEMATIC FOOTPRINT IN SERBIAN LITERATURE

Summary

David Lynch's influence on Serbian literature is both profound and multifaceted, manifesting across various genres and forms. From poetry collections and prose works to critical, theoretical, and essayistic analyses of his filmography, Lynch's oeuvre continues to inspire Serbian authors and often serves as a significant intermedial reference. While some writers explicitly reference Lynch or his works, others exhibit his influence more subtly. This study aims to map these instances, providing a foundation for future research in this area. The paper presents examples from the works of Pero Zubac, Zoran Stefanović, Aleksandra Mančić, Časlav Nikolić, Radmila Lazić, Dragan Bošković, Zvonko Karanović, Stefan Gašić, Vladan Krečković, Srđan Srdić, Maša Živković, Miloš Živković, Aleksandar Petrović Babić, Siniša Tučić, Bojan Savić Ostojić, and Darko Tuševljaković.

821.161.1.09-3 Иванов В. В.
316.75:821.161.1"19"
791.32

Симка Ђуриђ*
(Филолошки факултет Универзитета у Београду)

ОТАЦ „ИСТЕРНА“ У ВРТЛОГУ АГИТПРОПА
Жанровски тропи вестерна у причи „Дете“ и новели „Оклопни воз 14-69“ Всеволода Иванова

Аӣстраӄт: Всеволод Вјачеславович Иванов руски је и совјетски писац који је стекао огромну популарност у периоду током и непосредно након Октобарске револуције и Грађанског рата. Његова дела поседују одлике „петпарачке“ литературе, пре свега због авантуристичких сижеа смештених у егзотични хронотоп Средње Азије, Сибира и Далеког Истока револуционарног времена. Ипак, због његовог специфичног, суштински филмског приповедачког стила и стилистички амбивалентних, али иновативних, такође кинематографских структурално-формалних поступака, његова поетика је подједнако високо оцењена како од стране књижевне критике, тако и широке читалачке публике. Управо ова, „филмска“ својства његових дела, али и својства структуре и садржаја која критика сматра „петпарачким“ биће у жижи нашег интересовања. Рад представља анализу програмских Ивановљевих прича „Дете“ и „Оклопни воз“ у контексту тропа и клишеа вестерн жанра, са чијим је каноном Ивановљево стваралаштво у толикој мери усаглашено да се у књижевноисторијској литератури каткад говори о Иванову као зачетнику својеврсне, касније у кинематографији до краја развијене категорије „вестерна с оне стране Гвоздене завесе“, адекватно именоване – „истерн“ (илити „остерн“, „црвени вестерн“). Проблематизујући питање ауторове намере у овом погледу, наш циљ ће бити указивање на паралеле, подударности и размимоилажења формалних и садржајних особености ивановљевских „истерна“ и западних вестерна. Надовезујући се на ову тему, покушаћемо и да сагледамо Ивановљева дела у ширем контексту изградње тада младог совјетског културно-националног идентитета у опозицији „западно-капиталистичком“, пре свега у светлу њиховог пропагандног потенцијала, али и да оценимо сврсисходност формалних модалитета поменутих жанрова у историјском реалитету сукоба доминантних политичких идеологија будућих учесника Хладног рата.

Кључне речи: Всеволод Иванов, стилистика, истерн, филм и књижевност, вестерн канон, совјетска кинематографија, Холивуд, тропологија, идеологија

Свој међу ӣуђима, ӣуђ међу својима – наслов је чувеног совјетског истерна из 1974. године режисера Никите Михалкова, а уједно и израз којим се Јосиф Стаљин послужио како би на најсажетији, а у исто време

* simka.djuric@gmail.com

можда и најпрецизнији начин окарактерисао руског писца Всеволода Вјачеславовича Иванова („А Иванов всё себе на уме, всё таки он чужой среди своих/Али Иванов је сам за себе, на крају крајева, он је туђ међу својима“) (Папкова, Арзамасцева 2021).

Рођен 1895. године на истоку Казахстана у породици са скромним примањима, како би себи осигурао егзистенцију, Иванов је био приморан да са само четрнаест година напусти формално школовање, започне самосталан живот и постане помоћник трговца, те је своје детињство и младост провео на бројним путовањима по забитима бескрајне средњеазијске степе, упознајући се из прве руке са номадским начином живота њених староседелаца, што ће касније оставити неизбрисив траг у његовом писању и постати једна од централних тема његовог стваралаштва двадесетих година XX века. Иако пореклом Рус, Иванов за себе каже да се осећа као да „његовим венама тече казашка крв“, те се доиста може рећи да се писац временом саживео са степским народима и међу њима се осећао као „свој међу туђима“. Према мишљењу Риме Хањинове: „Интересовање за Исток, источну филозофију и културу, у Всеволоду Иванову се очувало од младости до краја живота“ (Ханинова 2003: 78).

Са друге стране, треба поменути и чињеницу да је (анти)климакс Грађанског рата у Русији Иванов дочекао у југозападним крајевима Сибира – у Омску, који су Колчакови белогардејци, повлачећи се пред све многобројнијом и боље организованом Црвеном армијом, управо тада прогласили за „трећу престоницу Русије“ и претворили у последње упориште свог покрета, покушавајући да по сваку цену на ногама одрже поклеклу Руску Империју. Бачен у ватру братоубилачког рата, писац је био приморан да се бори како на страни црвених, тако и белих снага. Говорећи о овом турбулентном периоду, Иванов у својим аутобиографским списима наводи:

> Од 1917. године учествовао сам у револуцији. Након што су Чеси заузели Омск (тада сам био у Црвеној гарди), када су моје саборце убили и обешчастили, побегао сам у Гладну Степу. Након очеве смрти (Козаци су мислили да сам га ја убио – отац је био присталица цара, хтели су да ме линчују), кренуо сам у правцу Семипалатинска, и даље ка Монголији. Понекад су ме хватали, рачунајући да сам сигурно учествовао у комунистичким заверама. Скитао сам од Урала до Чите, преко читаве Колчакове територије, а када им је пошло за руком да ме мобилишу, додељена ми је позиција словослагача у путујућој штампарији Врховног Генералштаба. Лична карта ми је била фалсификат на име „Евгеније Тарасов“ (Иванов 1922: 26).

> У Омску сам био коректор и руководилац информационог одсека извршног комитета губернаторског совјета. Учествовао сам у рату Колчака против бољшевика (био сам мобилисан у белу војску). Био сам заробљен близу станице „Тајга“, где су ме партизани умало стрељали. Касније сам у вагону једва преживео тифус. У Новониколајевску сам (зими) руководио радовима на сахрањивању 40.000 убијених и смрнутих белих војника. Затим сам поново лутао од Иркутска до Урала (Козьмина 1991: 246).

Богато лично искуство из овог раздобља, када се налазио у сржи дешавања пресудних како за сопствени животни пут тако и за совјетску историју у целини, Иванов је преточио у своју прву московску збирку из 1922. године, названу по узору на једну казашку легенду – *Седма обала,* у којој се налази и прича „Дете“, чијом анализом ћемо се позабавити у наставку рада.

Осврћући се на прву Ивановљеву збирку у својој књизи *Поīлед на руску совјеūску књижевносūи*, Миливоје Јовановић истиче да све приче које су у њу уврштене обједињује извесни „преовлађујући осећај супротстављености свакодневнице сибирског села и усамљених јунака-тражилаца истине, добра и лепоте“ (Јовановић 1980: 274).

Ово је само једна у низу паралела које се могу повући између стваралачких тенденција „оца истерна“ и тематско-сижејног корпуса његовог антипода са западне хемисфере. Поменути контраст између друштва и појединца је као један од доминантних тематских стереотипа подједнако заступљен и у вестерну, који је као самостални жанр ступио на књижевну сцену још средином XIX века, већ од момента завршетка процеса уништења последњих остатака индијанских племена и почетка финалне фазе колонизације америчког Запада. Касније, пун процват интересовања за приче о Дивљем Западу (како у књижевности, тако и на филму) одиграо се у првој половини XX века, што се поклапа са постреволуционарним периодом у Русији, као и временом издавања прве Ивановљеве збирке и његовим појачаним интересовањем за источну тему, што ће касније послужити као основа истерн жанра, такође познатог и као „црвени вестерн“.

У свом раду *Сūрукūура весūерна,* Вил Рајт разврстава најпознатије вестерн филмове настале у периоду од 1930. до 1972. године у четири групе на основу типа заплета: 1) класични заплет, 2) варијација освете, 3) прелазна тема и 4) професионални заплет. Класични заплет је, како сам Рајт наводи, прототип свих вестерна, а његова базична структура врло је слична ономе на шта Јовановић скреће пажњу анализирајући збирку којом Иванов ступа на књижевну сцену. Основу овакве врсте заплета у вестерну представља контраст између основних одлика две бинарно опозитне гру-

пе лица: припадника друштва у којем влада мирни домаћи живот, и необичног јунака, луталице-усамљеника који се налази изван тог друштва, али због своје доброте, јачине и спремности да одбрани „слабашну заједницу“ придобија извесно поштовање и посебан статус у њој. Задатак главног протагонисте класичног заплета вестерн жанра не састоји се само у томе да заштити друштво од негативних јунака (који се боре за личну корист науштрб општег напретка и поштовања закона) и учини да се оно поново осети безбедно. Поврх тога, он у широј перспективи опозиције „досељеници-староседеоци“ врши и идеолошку функцију заштитника колектива цивилизацијски „супериорних“ белих колонизатора, окружених непријатељски настројеним црвеним „дивљацима“, али и неукроћеном природом коју ови „примитивни урођеници“ симболички отелотворавају. На тај начин, он поменутом колективу директно помаже у промоцији и етаблирању својих друштвених вредности, у које такође спада и порив за територијалном и материјалном експанзијом и крођењем и експлоатацијом природе, подизањем породице и јачањем закона, привреде, цркви, школа и пре свега „реда“ на Дивљем Западу.

Готово истоветну тенденцију можемо уочити у прото-истерн приповеци „Дете“,[1] с тим што у овом случају уместо истакнутог појединца на сцену ступа читава група црвеноармејаца на челу са предводником, другом Селивановом. Ова разлика између истерн и вестерн жанра може се објаснити доминацијом колективистичких вредности у новонасталом социјалистичком друштву, доведених у центар идеолошког ракурса са доласком нове власти након политичког преврата 1917. године. Насупрот томе, на Западу, нагласак на изузетности појединца-(анти)хероја у англоамеричкој вестерн продукцији је уско повезан са капиталистичком друштву својственом идеолошком доминацијом индивидуализма и акцентом на вредности и аутентичности сваке засебне особе, где сагласно степену поменуте аутентичности носиоца расте и тежина моралног императива који он промовише. Ипак, суштина остаје иста: док у приповеци „*Дете*“ група „црвених“ долази на „Дивљи Исток“ и активно се залаже за спровођење „реда“, користећи се у те сврхе понекад и нехуманим методама (жртвовање киргиског детета да би се руско дете спасло од умирања), за америчке „освајаче западних граница“ (на пример, у вестерн-класику *The Big Trail* (1930), чак и потпуно истребљење „злих дивљака“ који им стоје на путу је морално оправдано ако ће им омогућити напредак у њиховој Уставом загарантованој „потрази за срећом“ (*pursuit of happiness*).

1 У оригиналу, ова приповетка насловљена је „Дитё“, што је архаично и дијалекатски обојен термин (на руском неутрална реч за дете је „ребёнок“), чиме Иванов свесно одступа од стандардног руског језика у корист народног говора.

Као још једну сличност између ивановљевског прото-истерна и америчког вестерна Златног доба треба навести и чињеницу да је проза коју је Иванов написао у првом периоду свог стваралаштва, упркос својим неоспорним уметничко-естетским квалитетима, још за време његовог живота често сматрана „петпарачком“, те је, исто као и вестерн проза на Западу, штампана у великим тиражима и продавана на киосцима по ниским ценама у форми рото-романа и цепних књига, што ју је учинило доступном широј читалачкој публици и обезбедило велику славу. Између осталих, исту судбину је у САД имао и роман тада деветнаестогодишњег писца Едварда Елиса, *Сет Џонс или Заробљеници на граници*, један од првих примера америчког вестерн романа, када се 1860. године појавио у издању издавачке куће *Beadle & Adams* и био штампан у мушевито распродатом почетном тиражу од 50.000 примерака, што се чак и по данашњим стандардима може сматрати импресивним. Један примерак ове приче коштао је свега десет центи (односно „дајм“), те је тако, због своје ниске цене, у широку употребу ушао израз дајм (илити петпарачки) роман.

Ова прича, иако смештена у Њујорк осамнаестог века, значајна је за америчку културу и историју вестерна пре свега због пласирања идеје о Американцима као жестоким индивидуалистима способним да сами себи пробију пут ка светлом америчком сну, у чијој сржи лежи идеја формирања националног идентитета на основу братске везе белаца, која се ојачава „сценама крвавог насиља“ испољеног према Индијанцима и другим расама, а све у циљу проширења границе западне цивилизације. Поново је уочљива очита паралела са причом „Дете“, са том разликом да Велики Други, у светлу културноисторијске специфике, овде није представљен у лику расног и цивилизацијског, већ класног и идеолошког непријатеља. Унутрашња кохезија унутар групе црвеноармејаца (који се крећу ка истоку ширећи границе Совјетског савеза) постаје јача након што грешком убију жену обучену у униформу белогардејца. Преживело дете у наручју убијене мајке буди у војницима родитељски инстинкт. У овом мотиву ће совјетска власт, исто као и америчка у случају његовог појављивања у вестерну, видети симболички потенцијал за потврду и промовисање сопствене идеолошке линије.

Дететова „стара“ мајка, буржујка, бива побеђена и убијена, и дете-сироче доспева у руке своје „нове“ мајке – комунистичке партије, која се „подједнако брине о сваком детету, независно од његовог порекла“: група црвеноармејаца прави списак официрске имовине која постаје народна, између осталог пописујући и „светлооко, плавокосо детенце у плетеној кинеској корпи“. Такође, индикативно је да су читаоцима сви руски ликови представљени поименце, док то није случај са Киргизима, који

због своје обезличености добијају карактер дивље и хтонске домородачке масе, исто као и Индијанци из америчких вестерна. Пред крај приче, дете почињу да ословљавају именом „Васка“, деминутивом руског имена Василиј, насталог од грчке речи *басилеус,* у значењу „краљ, цар, владалац“, што нас наводи на закључак да се појављивање овог детета може тумачити као најава доласка нове, владајуће генерације која ће бити васпитана у социјалистичком духу.

Како дете одбија сваку врсту хране сем мајчиног млека, да би остало у животу, војници одлучују да упадну у киргиско село и отму локалну жену (коју не посматрају као себи равно људско биће, већ је своде на предмет-функцију и називају „цуцлом“). Мајка не жели да се одвоји од свог детета и носи га са собом у војнички логор, у исто време хранећи и своје и руско дете. Када један од војника примети да је руско дете нешто мршавије и лакше но киргиско, војници без премишљања одлучују да убију киргиску бебу, како би друго дете, иако „хришћанско“ и „од родитеља буржуја“ (али ипак бело и руско), ојачало и израсло:

> Хришћанско дете не сме да пропада као животиња. Отац му може бити и буржуј, али дете – шта ће оно…“
>
> Сељаци се сложише: – Дете није криво.
>
> Древесињин се закикота: – Расти момче. Кад одрасте – на месец ће полетети… На песак златни (Иванов 1963: 13).

Сељаци бурно реагују на вест да је Киргискиња кришом давала свом сину више млека, а када један од њих прокоментарише како је и она „ипак мајка“, „Афанасиј Петрович поче лупати ногама и викати: ’Ти, дакле, сматраш да Рус треба да пропадне због тамо неког некрштеног… Да Васка треба да пропадне…’“(Иванов 1963: 18).

Последња сцена приповетке, у којој „Киргискиња, покорног лица, очију уских као зрна зоби, у љубичастом кафтану и папучама од сафијана на клобучини доји бело дете“, док „сељаци гледају и смеју се на сав глас“ (Иванов 1963: 18), недвосмислено илуструје победу и надмоћ црвених снага које долазе да покоре „нецивилизоване дивљаке“ и силом наметну свој „напредни“ поглед на свет.

Сурова доминација колонизатора (у овом случају Руса) према покореним народима и њихов однос према цивилизацијском Другом као према нижем облику живота такође се уочава и у опису Киргискиња, већ навикнутих на насиље са руске стране, за које се наводи да би, „кад би спазиле Русе, покорно легале на леђа“, док је самим Русима „било непријатно, одвратно прилазити им – непомичним са чврсто затвореним очима – као да су грешили са стоком“ (Иванов 1963: 6). Чак и животиње

у киргиском селу са стрепњом реагују на долазак црвених: кобиле ржу „тромим гласом, застрашене као од вукова“, овце у тору су „узнемирене“. Овакви описи потврђују присуство дубоког културолошког јаза између Руса и народа Истока, услед кога долази до дехуманизације Киргискиња и осећаја руских војника да „греше“ што спавају са њима јер их посматрају као створења на нижем ступњу развоја, а не због осећаја моралне кривице произишлог из повређивања другог људског бића. У сцени уласка црвених снага у село описано је њихово осећање цивилизацијске, културне и моралне супериорности над киргиским становништвом, које посматрају као мање вредан, инфериорни народ, једнак животињама. Руски војници упадају у киргиско село и нехајно сакупљају „његове плодове“, точећи у своје чутуре млеко за којим су телад жедна, а исто тако одводе и нечију мајку, Киргискињу, не би ли она нахранила руско дете, док су киргиска деца „мршава и гладна“. Дехуманизована слика староседелаца готово је истоветна приказу Команча у филму *Траīачи* (*The Searchers*, 1956) Џона Форда – штавише, Ивановљеве Киргизе у њиховој пасивности ова судбина не затиче као освета за њихову крвожедност; колонизаторски терор се у тој мери подразумева да му чак ни оправдавање холивудског типа није неопходно.

Приповетка „Дете“ почиње реченицом која одјекује кроз читаво дело, понављајући се у својству лајтмотива – „Монголијо – звери дивља и невесела. Камен је звер, вода је звер, чак и лептир покушава да убоде“ (Иванов 1963: 5). Већ сам почетак дела задаје особену врсту штимунга која савршено резонује са вестернима, чија се радња најчешће исто тако стереотипно смешта у хронотопе неприступачних, егзотичних крајева и дивљих и сурових животних услова, често представљене као својеврсне хетеротопије, пограничне области где се дивљина и цивилизација сусрећу или две цивилизације сударају, другим речима, координате у којима је „човек човеку непријатељ“. Не би ли се изборио за свој опстанак, оваква дивља средина приморава лептира, симбола лепоте, нежности и крхкости, да иде против своје природе и буде суровији него што јесте, док чак и камен и вода, који су сами по себи нежива материја, у датој средини добијају особине живих, приде смртоносних бића.

Задатак Руса, из њиховог угла, јесте да овако хаотичну, сурову и неуређену средину којом влада хаос и безакоње цивилизују и уреде, да попут ефикасних америчких шерифа спроведу закон и ред. У вестерн филмовима присутна је иста борба бинарних опозиција: човека и природе, реда и хаоса, цивилизације и дивљине, добра и зла. Уочљив је и контраст између описа доласка Киргиза и Руса у степу: Киргизи долазе без журбе, воде децу, жене, старе и болесне, док црвени уништавају

све за собом док их бели гоне у степу преко планина. Док су Киргизи навикнути на пасивност живота у врелој, песковитој, прашњавој степи, Русима, навикнутим на акцију, када успеју да побегну од белих, у самој степи је досадно.

Попут америчких Индијанаца, и Киргизи користе лукове и стреле, док и Руси и амерички досељеници-каубоји са собом носе ватрено оружје, али чак и када некога из њега усмрте, они то чине на „исправан начин“ или из „исправних разлога“, притом чак уз сажаљење, као што је случај са благајником црвеног одреда, Афанасијем Петровичем, који „као дете плаче и тешка срца прихвата“ чињеницу да ће њихов одред морати да усмрти групу белих официра. Након убиства, Селиванов подсећа црвеноармејце: „Ми нисмо пљачкаши – народну имовину ваља пописати. Дај хартију!“ (Иванов 1963: 9) Можемо приметити и разлику између третмана случајно настрадале Рускиње, жене белог официра, и Киргискиња: иако су белогардејци највећи непријатељи црвених, они ипак жале убијену жену и сахрањују је у оделу, док у случају Киргискиња нема назнаке ни трунке емпатије, јер се оне од самог почетка не посматрају као људска бића. Слично томе, у вестерн филмовима насталих након Велике економске кризе (Велике депресије) која је почела 1928. године уочава се преокрет у стереотипном приказивању Индијанаца, и то у филмовима као што су *Поштанска кочија* (*Stagecoach*, 1939) (један од првих филмова са темом акције у покрету, што се може упоредити са Ивановљевом новелом „Оклопни воз 14-69“, који се такође кроз читаво дело креће), *Умрли су са чизмама на ногама* (*They Died with Their Boots On*, 1946), *Човек из равнице* (*Fighting Man of the Plains*, 1949), *Масакр* (*Massacre*, 1956) и сличних. У овим филмовима, Индијанци су често приказивани кроз евроцентричну перспективу: као хомогена, примитивна маса и препрека на путу ка напретку и, пре свега, као главни узрок за овај економски крах, чиме се занемарује разноликост и богатство културе овог народа, као што се и доприноси њиховој додатној маргинализацији и већ постојећим стереотипима.

Што се тиче ситуације на америчкој књижевној сцени, након великог успеха који је *Сет Џонс* доживео, Едвард Елис је наредних тридесет година свог живота посветио писању прича о Дивљем Западу, али је и отворио врата другим ауторима који су допринели развоју тада све популарнијег вестерна, жанра који је пустио корене дубоко у америчкој културној историји, како на филму, тако и у књижевности. Као још нека дела који представљају претечу овог жанра, вреди, између осталог, навести и следеће ауторе „петпарачких“ или „дајм“ романа – Зејна Греја, Луиса Ламура, Џејмса Фенимора Купера, Мејн Рида и Брета Харта.

Наведени аутори, као и многи други, до краја XIX и почетка XX века дефинисали су основе жанра, још много пре његове појаве у филмовима. Такође, до појаве кинематографије, овај жанр развијао се у још једном смеру – позоришном.

Прави пример тога било би путујуће позориште пуковника Вилијама Фредрика Кодија, познатијег као Буфало Бил. Буфало Бил, након што је дошао на идеју да авантуре из свог живота преточи у спектакл, напустио је војску 1873. године и окупио око себе трупу познату под називом „Дивљи запад“. Трупа се састојала од јахача који су владали вештинама попут бацања ласа и пуцања из пиштоља (већи део трупе заправо су чинили професионални ловци и каубоји), а поред њих, трупа је у свом саставу имала и америчке староседеоце, чији су плесови и ритуали били експлоатисани, јер су у то време представљали егзотику и привлачили публику у већем броју. „Дивљи запад“ је све до смрти Вилијама Кодија 1917. године путовао по источноамеричким државама и Европи, изводећи позоришне представе које су, најчешће романтизовано и стереотипно, приказивале битке између Индијанаца и каубоја, пљачке одметника, лов животиња које насељавају амерички Запад, родео и слично, тиме проширивши интересовање за овај жанр не само по Америци, већ и по целом свету. Сваки наступ овог путујућег водвиља трајао је до четири сата и промовисао је све вештине потребне за опстанак на Дивљем западу – прецизно пуцање из пиштоља и пушке, јахање, бацање ужади, уз естетски моменат који је подразумевао каубојске шешире, фармерке са ресицама, кожне прслуке и дубоке чизме. Сваки наступ имао је музичку пратњу циркуског бенда, која се касније прилагодила вестернима у кинематографији.

С тим у вези, најранији филмски вестерни почели су да се појављују почетком XX века и били су махом инспирисани историјским догађајима и фолклором америчког запада, што се проширило и на Европу, где су почели да се снимају источноевропски вестерни, односно „остерн“ филмови. Међутим, потребно је нагласити кључну разлику између два појма – „остерна“ и „истерна“. Док је остерн, иако сниман у Европи или Азији, и даље тематски смештен на амерички Дивљи запад, истерн раскида своје везе са традицијом приказивања америчког преријског амбијента и пружа нам сасвим нову и другачију перспективу овог жанра – слика се окреће према Дивљем истоку, и суочава публику са изазовима својственим совјетском или источноеропском окружењу. Заједничко својство истерн и вестерн филмова можемо уочити и у веома сличним карактеристикама три основна лика и динамици односа између њих. Ово тројство чине: 1) јунак (или, како је то најчешће случај у истерн филмовима, група јунака

који делују као целина), усамљеник који се некако ослободио од друштва у којем живи, али од чијих способности зависи судбина тог друштва, коме прети 2) негативац-разбојник (или група негативаца, што је чешћи случај, како у вестерн, тако и истерн филмовима), и 3) колективни јунак – само друштво, које је у највећем броју случајева сасвим немоћно и чији опстанак и процват у потпуности зависи од јунакове вештине.

Док је остерн дошао на Исток под директним утицајем Запада, истерн, као жанр чији корени сежу у XIX век и романтизам, имао је аутономни развој. Тако, на пример, Пушкинова новела „Кирџали“ садржи читав низ будућих истерн тропа – егзотика степске Бесарабије, турски оријентализам, главни ликови разбојници, империја која нараста, издаја, бекство и потрага за благом. За време Совјетског савеза, вестерн филмови који су нашли начин да заобиђу „гвоздену завесу“ и цензуру могу се сматрати тек ретким изузецима. Ова чињеница иде у корист претпоставци да се истерн жанр у Совјетском савезу развијао паралелно са вестерн филмовима у Америци, али ипак независно од њих, стога нема основе говорити о филмском утицају Запада на Исток, већ се може сматрати да је инспирација са Запада дошла посредством књижевности, и то претеча вестерна – писаца као што су наведени Купер и Рид, са чијим стваралаштвом је источна читалачка публика била добро упозната. Као и у случају истерн књижевности, рана жанровска кинематографија такође је црпела инспирацију из недавних ратних дешавања. Конкретни сукоб белих и црвених снага у Монголији је, поред Ивановљевих дела, био у основи сижеа једног од првих истерн филмова у СССР – немог филма Всеволода Пудовкина *Потомак Чингис-кана* (*Потомок Чингисхана*, 1928), снимљеног по истоименој новели Ивана Новокшонова, као и чувеног филма *Мали црвени ђаволи* (*Красные дьяволята*, 1923) грузијског режисера Ивана Престианија.

Један од најпознатијих холивудских филмова свих времена који истовремено спада у канон вестерн жанра јесте амерички краткометражни неми филм *Велика пљачка воза* (*Great Train Robbery*, 1903) Едвина С. Портера. Према класификацији седам архетипских заплета вестерн жанра на филму Франка Грубера, ово остварење спада у групу „Union pacific story“. Према Груберу, у ову групу спадају приче чија се радња бави или процесом изградње железничке пруге, или низом догађаја који се одигравају на већ постојећој прузи, док се поменути филм сматра пиониром ове подврсте жанра. Сиже овог филма инспирисан је традицијом вестерна, али и реалним личностима, попут Роберта Лероја Паркера (познатијег као Буч Кесиди) и његове „Дивље банде“ одметника, који су крајем XIX и почетком XX века заустављали возове и пљачкали банке. Заплет овог дванаестоминутног

филма врло је једноставан – група разбојника на Дивљем Западу заустављa и упада у воз пљачкајући га, затим бежи преко планина, да би их на крају група локалног становништва коначно победила.

После свог литерарног првенца, збирке *Седма обала*, Всеволод Иванов даље развија теме Грађанског рата, револуционарне борбе, Сибира и живота сеоских народних маса у трилогији *Партизанске повести*, која укључује дела *Партизани* (1921), „Оклопни воз 14-69“ (1922) и *Шарени ветрови* (1922). За наше истраживање посебно је занимљива новела „Оклопни воз 14-69“, која за централну тему такође има конфликт белогардејаца и Црвене армије, овај пут управо у кључу поменутог, за вестерн типичног „железничког“ заплета, инспирисаног стварним догађајима из живота Всеволода Иванова.

На основу биографских података и дневничких записа, познато нам да је аутор у свом животу често упадао у ситуације које подсећају на неке од сижеа узбудљивих каубојских романа. У случају реалних догађаја који су инспирисали „Оклопни воз 14-69“, у питању би био вестерн заплет са главним јунаком-бегунцем који је приморан да сакрије свој идентитет пошто се нашао на непријатељској страни.

Како примећује Елена Папкова, унука Всеволода Иванова и водећи познавалац његове поетике, „*Оклопни воз* је дело коме се аутор читав живот враћао, и то не због уметничких, већ личних разлога“ (Папкова 2019). Оклопни воз 14-69 био је стварни воз под контролом Беле армије који је путовао ка Владивостоку и сејао страх. Посаду овог воза чинила је редакција часописа *Напред* (*Вперёд*), распоређена у два вагона овог воза на челу са главним уредником, пуковником Василијем Григоријевичем Јанчевским (познатијим под псеудонимом Василиј Јан). Дакле, поред војних дејстава, овај воз је служио и за прикупљање и ширење ратних новости из прве руке, директно са фронта. Први број овог часописа штампан је у Омску марта 1919. године, а цена примерка била је свега 35 копејки у граду и пет копејки више на успутним станицама. Василиј Григоријевич се придржавао строгог правила – новине су биле мањег обима. Папира није било довољно, па је штампан само минимум званичних информација. Углавном су објављиване најновије вести, краћи фељтони, приче, као и пропагандни чланци писани једноставним језиком, разумљивим сваком „писменом“ војнику. Из овога можемо закључити да се овим видом агитације, путем „агитвозова“, током рата нису служили искључиво бољшевици, већ и Колчакова војска. Идеја о употреби пропагандних возова и бродова потекла је од Владимира Иљича Лењина лично. Први „агитвоз“ звао се *Военно-подвижной фронтовой литературный поезд им. Ленина* и појавио се 1918. године на путу за Казањ,

тада под опсадом Чехословака. Након тога, уследило је још на десетине различитих агитационих возова од 1919. до 1921. године. Истовремено су саобраћали и бели агитациони возови – иако су идеологије биле различите, циљ је био исти: ефикасно руковођење и јачање локалних органа власти, учвршћење и ширење територијалне управе, као и мобилизација људских и материјалних средстава ради помоћи на фронту. Штампале су се новине, леци и апели, а возови су се састојали из политичког одељења, бироа за жалбе, одељења за информисање, редакције и штампарије, а у случају социјалистичких агитационих возова, постојао је и филмски одсек, како би се пропагандне поруке лакше ширили и међу необразованим и неписменим становништвом.

Всеволод Иванов, приморан да се бори за голи опстанак, имао је среће да влада у то време изузетно корисним занатом – типографијом. Бели су ценили прагматичну вредност и потенцијал словослагачког умећа те су га запослили у својству сарадника поменутог часописа. Дакле, дешавања у делу „Оклопни воз 14-69“ већим делом су инспирисана стварним историјским догађајима. Стицајем околности, Иванов је заиста био део посаде воза са том ознаком (у почетку као словослагач, а затим и сарадник часописа) и посматрао догађаје које је касније описао у новели. Када се Колчакова војска четрнаестог децембра повлачила на исток из Омска, гоњена бројно надмоћним црвеноармејским снагама, партизани су заиста зауставили воз и ухапсили писца. Ипак, доста касније, супротно наводима у свом дневнику, под притиском критике и ради сопствене сигурности, писац је био приморан да се претвара да је овај воз први пут заправо видео на станици у Петрограду и да је цела прича коју имамо пред собом настала као плод стваралачке имагинације.

Ово прозно дело пре свега је занимљиво јер је конципирано као дупли истерн – како се сам Иванов нашао на обе стране у одређеним тренуцима свог живота, тако постоје и барем два начина да се ово дело чита, тј. оно се може посматрати и тумачити са најмање две тачке гледишта. Ако посматрамо дело из перспективе где су бели војници позитивни јунаци, партизани онда постају разбојници који упадају у воз и пале села. Прво поглавље под насловом „Партизани“ управо нам отвара могућност таквог тумачења, својим приказом Грађанског рата из угла припадника Колчакове армије. Капетан Њезеласов свом помоћнику Обабу каже: „Отаџбина нас је одбацила!“ (Иванов 1948: 6), тиме сугеришући да се они, као и јунаци у вестерн заплетима, налазе изван друштва и да је њихов задатак да „дојашу“ у град којим харају разбојници и очисте га од њих, на тај начин задобивши поштовање становника града. Само од способности јунака зависи судбина

тог друштва („сматрају нас за спасиоце“). У првом поглављу, представник немоћног друштва био би старац, који „кад је говорио, боре су му се исправљале и виделе су се чисте, беле пруге на кожи. ’Значи да… ретко говори’, помисли Њезеласов“ (Иванов 1948: 11). Народ је без гласа, нем, нема ни способности ни снаге да се одбрани од непријатеља – старац толико ретко добије прилику да се изрази, што се преноси детаљем да су му наборани делови врата услед ћутања толико непомични, да нису потамнели на сунцу. Прве информације и утисак о „непријатељима“ (црвенима) стичемо управо слушајући говор обичног, преплашеног света – старца и жене, тиме, на неки начин, правећи ауру мита око њих.

> Кажу да се на прузи, ваше благородство, Верешанин појавио […] причају да долази и коље. Без милости, чак и стоку. Једина је још нада, веле, оклопни воз. Само он.
>
> Партизани… партизани… запалили су тајгу… и стрељају… Долази Вершинин… (Иванов 1948: 14).

Друга глава, „*Човек из шуђе земље*“, почиње уметнутим новинским извештајем са фронта о броју убијених и повређених, у коме је опис два субјективна доживљаја допуњен сувопарним изношењем чињеничног стања. Остатак другог поглавља дат је као огледалски одраз првог – упознајемо се са ликовима председника партизанског револуционарног штаба, Никите Јерговича Верешинина, и благајника Васе Окорока, бившег радника у руднику злата. Потрага за златом такође представља још једно у низу општих места у вестерн филмовима, као што је, на пример, *Благо Сијера Магре* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) Џона Хјустона, чија радња прати тројицу мушкараца који се упуштају у потрагу за златом у Мексику, или *Калифорнија* (*California*, 1947) Џона Фароуа, смештена у време калифорнијске златне грознице). Друго поглавље такође уводи фигуру старца (носиоца „гласа народа“) који се обраћа црвеној војсци плачним гласом: „Кажу да ће оклопни воз кренути у брда. Побиће и попалиће све […] Дошла нам је пропаст“ (Иванов 1948: 27). Док су у првом поглављу Колчакови војници представљени као јунаци, овде је дата супротна, црвена перспектива: они су негативци, а партизани имају задатак да их спрече.

Ако бисмо на примеру овог дела покушали применити класификацију вестерна Вила Рајта, можемо доћи до закључка да се овде ради о такозваном „професионалном заплету“. Професионални заплет наизглед је веома сличан класичном – и овде посматрамо јунака револвераша који се бори против негативаца – али у овом случају су јунаци професионални борци, тј. у вестерну најчешће плаћеници. То су људи који су спремни да

бране друштво само ради личне користи, или једноставно, љубави према самој борби. Вредности карактеристичне за класични заплет као што су љубав, брак, породица и мир за професионални заплет постају неважне, и уступају место мужевности, снази, уживању у борби која је сама по себи циљ. Док су сцене борбе у другим филмовима сачуване за климакс, овде оне трају практично током читавог развоја филмске фабуле (као што је то случај и са делом *Оклопни воз*).

Рајт као неке од карактеристика професионалног заплета наводи следеће: заједничко прихватање опасности, колективна хладнокрвност, хумор, духовитост у опасним тренуцима, недостатак контакта са друштвом (које је неефикасно и неспособно да се бори), јунаци испрва образују групу да би обавили посао (борбу против негативаца, који су такође јаки), јунаци су једни према другима поштени, поштују и воле једни друге, јунаци се потом боре против негативаца и побеђују их, а затим остају (или умиру) заједно. Потврду ових принципа можемо наћи у самом тексту: пре свега, можемо помислити да се овде заиста ради о борби која представља пуко надметање снага две различите идеолошке групе, од које сам народ нема никакву корист (иако се борба и одвија под изговором да је она од помоћи народу, коментари носилаца гласа народа који до нас долазе наводе нас да закључимо супротно: народ најчешће моли да се рат оконча и да се нађе некакав компромис: „Јапанци хоће да пређемо у њихову веру. [...] Ми треба да пристанемо, само да се спасемо од несреће, нека их“ (Иванов 1948: 25). Старац партизанима говори: „Кад погледам – мука ти је с овим светом. Некад нисмо овако лудо ратовали. Раније је цар звао, а сад – види, колера те убила, сами се међу собом туку“ (Иванов 1948: 25).

Треба још напоменути да целокупни осећај блискости *Оклопног воза* вестерн филмовима приликом читања дела додатно појачава управо то што Всеволод Иванов, у оба дела чијом се анализом бавимо, ствара типичан вестерн амбијент, али (што је кључно за развој истерн жанра) транспонован на совјетске/средњеазијске реалије. Оба дела обилују сликовитим описима сурових, нетакнутих степа, приказима сибирских Козака, сукоба са локалним племенима, одбеглим осуђеницима, уплаканим женама које испраћају своје мужеве, православним мисионарством (насупрот католичко/англиканско/протестантском).

У *Оклопном возу* Иванов се служи уметничким поступцима карактеристичним за филм, пре свега монтажом. Исто као и сам ток радње, врхунац битке приказан је из двојне перспективе – прво из угла белогардејаца, а затим Црвене армије. У другој половини текста, када је борба на врхунцу, динамичност фабуле прати наглашена фрагментација

текста – реплике јунака своде се на издвојене речи, текст се прекида са три тачке и не наставља са места на коме је стао, тј. засебне сцене су визуелно одвојене путем интерпункције, која као да означава позиције резова сегмената филма при монтажи.

Када посматрамо сиже са тачке гледишта у којој су негативни јунаци бели војници, сагласно Рајтовој класификацији, група партизана позиционира се као колективни јунак који спасава слабо друштво. Можемо закључити да се управо ова, последња верзија допала Јосифу Висарионовичу Стаљину, који је препознао Ивановљев потенцијал да постане предводник новоустоличеног соцреализма, као и подобност истерн жанра за приказивање борбе за ослобођење пролетаријата. Наклоност „оца нације“ према како домаћој истерн, тако и холивудској вестерн продукцији, обезбедила је истерн жанру у књижевности и на филму моментални комерцијални успех, који је доживео свој врхунац са појавом прича о козаку Јермарку Тимофејевичу и филмова попут *Тринаесторице* (*Тринадцать*, 1936) режисера Михаила Рома. Да би се доказало колики је утицај Ивановљева проза имала на целокупну совјетску истерн кинематографију, довољан је летимичан осврт на сижее најпопуларнијих филмова, како из најраније фазе развоја жанра, тако и практично свих каснијих. Тако је, на пример, радња већ поменуте *Тринаесторице* смештена у Средњу Азију и прати десет демобилисаних војника Црвене армије који путују кроз пустињу до железничке пруге, успут се суочавајући са разбојницима. Ту је још и *Златно језеро* (*Золотое озеро*, 1935), које говори о борби трагача за златом и банде рудара који се крију од власти у алтајским тајгама. Већ крајем тридесетих година са појавом соцреализма уследила је и моћна кампања против авантуристичке књижевности и филма, а затим рехабилитација овог жанра 1946. године (у Југославији је, напротив, ситуација била слободнија, услед чега се у светској историји филма често говори о такозваним гибаница-вестернима и истернима).

Ипак, оно што је заједничко канону соцреализма, класичног вестерна, али и истерна, а у шта се Ивановљева дела фундаментално не уклапају, јесте чињеница да, док поменути жанрови нуде јасно идеолошки диференцирану, дводимензионалну и монолитну слику света, у стваралаштву Иванова не можемо тако олако и једноставно поделити јунаке на „добре“ и „лоше“. Заправо, ова карактеристика његовог литерарног погледа и јесте оно што му је на почетку стваралачког пута обезбедило велику популарност како код критике и колега, тако и код широке читалачке публике, и представљало саму срж његовог приступа прозном стваралаштву као таквом. Наиме, Всеволод Иванов се пробио

на књижевну сцену након што је Максиму Горком 1916. године послао неколико својих кратких прича, на које је Горки одушевљено реаговао и по завршетку грађанског рата 1923. године позвао Иванова у Москву. Горки је у Москви значајно посредовао при Ивановљевом упознавању са различитим писцима, пре свега онима који ће касније, заједно са Ивановом, називати себе Серапионовом браћом. У манифесту Лава Лунца „Зашто смо ми Серапионова браћа“, као један од постулата ове, условно речено, „групе“, наводи се уздржаност од испољавања политичких ставова кроз књижевна дела:

> Окупили смо се у време револуције, у време јаког политичког набоја. „Ко није с нама, тај је против нас!“ – говорили су нам са свих страна. „С киме сте, Серапионова Браћо? С комунистима или против комуниста? За револуцију или против револуције?“
>
> С киме смо, Серапионова Браћо?
>
> Са пустињаком Серапионом.
>
> Дакле, ни с ким? Дакле, мочвара? Дакле, интелигенктуалци-естете? Без идеологије, без убеђења, боли нас ћоше за све?...
>
> Не.
>
> Сваки од нас има идеологију, има политичка убеђења, сваки боји своју кућу у своје боје. Тако је у животу. И тако је у причама, приповеткама, драмама. Ми, пак, заједно, браћа, захтевамо једно: да глас буде истинит. Да верујемо у реалност дела, какве год боје она била (Лунц 1922; превод С. Ђ.).

С друге стране, када је реч о књижевним делима и филмовима са темом Дивљег Запада у контексту Америке, овај материјал често је служио као средство за промоцију идеала и вредности који одговарају јачању америчког националног идентитета, доминантног политичко-економског система и идеологије која их прати. На исти начин су власти Совјетског Савеза великом брзином спознале потенцијал коришћења истерна као жанра за пласирање политичке линије комунистичке партије, а у оквиру доминантног, државно ратификованог књижевног правца соцреализма.

Отуд ни мало не чуди што Ивановљеви описи црвеноармејаца, који у причи „Дете“ уместо својих јуначких подвига око логорске ватре приповедају „голицаве војничке приче“ и „хватају по степи Киргискиње када би им постало неиздрживо“, или његово једнострано представљање тобож „негативних“ ликова *Оклопног воза* (бели капетан Њезеласов који показује своју људскост тиме што и он машта о томе да буде са својом женом, добије писмо од куће, или који се са саосећањем односи према животињама – глисти и псетанцету) нису били сасвим „политички

подобни“, за разлику од храбрих, неустрашивих, увек морално исправних јунака са снажним кодексом части које интерпретира амерички холивудски глумац Џон Вејн, или лика Павла Корчагина у роману Островског *Како се калио челик,* примера идеалног радника кога чак ни тешка болест не може одговорити од рада, или пак главног лика култног совјетског истерна *Бело сунце пустиње* (*Белое солнце пустыни*, 1970) Фјодора Ивановича Сухова, који ни током дуго очекиваног повратка кући с фронта не преза да успут ослободи читав град под управом Беле армије и еманципује његово исламско становништво.

Стога, иако су увиђале колики агитпроповски потенцијал дела Всеволода Иванова имају због својих тема и жанровског опредељења, совјетске власти су ипак одустале од њихове употребе као пропагандних гласила новог морала, и то управо због поменутог инсистирања на „реалистичном“ представљању јунака и ауторовој позицији неутралног посматрача, што објашњава позитивне критике при објављивању *Оклопног воза* у првом броју књижевног зборника *Краснаја Нов* 1922. године, али и немали број редакција и измена које су потом уследиле, како од стране Иванова, тако и државних цензора.

Циљ каснијих верзија новеле, насталих након 1922. године, као и истоимене Ивановљеве драме из 1927. године, али и сценарија насталих 1955. и 1963. године за филмске студије „А. М. Горки“ и „Мосфилм“ (сценарији које је Иванов сам написао су одбијени, а студији нису добили дозволу пишчеве жене да филмове уради по туђим) био је да у први план истакну оне делове повољне за подстицање и ширење званичне државне идеологије, а сакрију оне који од ње одударају. Можда најупечатљивија сцена, која је подстакла совјетску власт да више пута постави ово дело на позоришну сцену и филмски адаптира јесте моменат када бољшевици, уместо да убију и опљачкају („ми не пљачкамо, ми правимо ред“), политички едукују и придобијају заробљеног Американца, показујући му уџбенике из веронауке (који су до тад користили за мотање дувана) и правећи паралелу: Аврам који приноси на жртву Исака представља буржуја, а Исак пролетаријат. Још један моменат због кога је КПСС испрва полагао велике наде у ово дело, али касније, у складу са „десним заокретом“ који је уследио после Кировљеве смрти и Стаљинове коначне централизације политичке моћи, јесте његово скретање пажње на раносовјетски интернационализам и потенцирање солидарности Кине и Русије, утемељене на заједничкој идеологији. У свом раду „Интернационалност у новели Всеволода Иванова *Оклопни воз 14-69*“, Људмила Павловна Григорјева примећује да Иванов оклопни воз пореди са „жутим змајем“, што се у кинеској традицији сматра симболом моћи и власти:

> Жути змај традиционално симболизује царску власт, те није случајно што Всеволод Иванов статус „жутог змаја“ даје управо оклопном возу. Главна тематска линија говори о поразу појалистичког оклопног воза (Григорьева 2004: 99).

Совјетски цензори су у радњи дела препознали пропагандни потенцијал због пређутне промоције идеје да нова совјетска република треба да у сваком могућем смислу окрене леђа капиталистичком Западу и тежи успостављању јачих веза Кином, која је у том историјском моменту такође имала за циљ спровођење комунизма. Јапански народ недвосмислено је негативно окарактерисан кроз низ у делу описаних догађаја и успутних опаски наратора, док се кинески народ велича кроз лик Син Бин Уа: једино је Кинез у себи имао довољно праведности, храбрости и свести о колективу да је био спреман да легне на шине и дâ свој живот ради победе социјализма и слободе (Елена Папкова пак наводи да се овај део не поклапа са дневничким записима Всеволода Иванова и да је, највероватније, измишљен), због чега Син Бин У задобија одлике идеалног пролетерског јунака.

Овде можемо наћи додирне тачке са оним што Вил Рајт назива „варијацијом освете“ у вестерн филмовима. Ако су најпозитивнијем лику овог дела Јапанци одузели жену и кућу, онда је мржња према овом народу, дакле, како националном, тако и класном и личном непријатељу, очекивана. Јунак Син Бин У некада је био члан друштва, али након што му је нанесено зло од стране негативаца, он жели освету, напушта друштво и задобија посебан статус. Исто тако, Син Бин У, који више нема шта да изгуби, придружује се Црвеној армији и спреман је дати свој живот „за сељачку веру“, са циљем да победи непријатеља и освети се за убиство своје жене. Све у вези са ликом Син Бин Уом одише идеолошком исправношћу – он такође чита Ши-цзин, песмарицу чије читање сведочи о његовој писмености, што је, како је познато, било од изузетне важности за време раног Совјетског Савеза. Писменост и образовање сматрано је кључним средством за изградњу социјалистичког друштва и оснаживање радничке класе. Писменост је такође имала велику улогу у ширењу комунистичке идеологије и политичког обликовања становништва. Као значајну сцену треба издвојити и митинг партизана, где њихове су изјаве попут крилатица: „Што да жалимо људе, родиће се нови“, „Хоће ли људи после нас лепо живети? [...] А ја мислим да су дужни“, „Није нам потребна земља. Ми ћемо, човече, на свим планетама отети земљу и дати је радним масама“, „Можда ће нам пасти на памет да на месецу населимо сељаке“ (космизам), „Шта нам гураш под нос своје богове? Врло важно... Само да се може живети, Богове ће људи измислити“, као и сцена хапшења

црквењака (антирелигиозност) и устанак на крају романа, који најављује долазак нове епохе.

Тек касније, за време Хрушчова, ситуација са совјетским истернима се променила. Исто као што се Запад удаљио од класичног вестерн заплета и дозволио појаву антијунака, тако и у совјетским филмовима за време „југовине“ наилазимо на ликове који, попут јунака приповедака Всеволода Иванова, нису тек једнодимензионални носиоци соцреалистичких идеала, већ се могу уписати у шири хуманистички контекст. Стога можемо рећи да је Всеволод Иванов дефинитивно био испред свог времена и да је својим прозним делима поставио темељ развитка истерн жанра у Русији, како у књижевности, тако и на филму.

Литература

Всеволод Иванов «Бронепоезд 14-69»: Контексты эпохи. <https://www.youtube.com/watch?v=5HFZyQf-jfE>

Григорьева Л. П. Интенциональность в повести Вс. Иванова. «Бронепоезд 14–69» // Вестник Бурятского университета. Филология. 2004. Вып. 8. С. 99.

Ellis, S. Edward. *Seth Jones: Or, The Captives of the Frontier*. <https://www.gutenberg.org/files/58422/58422-h/58422-h.htm>

Иванов, Всеволод. *Оклопни воз 14-69*. Нови Сад: Матица српска. 1948.

Иванов, Всеволод. *Монголија, звер дивља и невесела*. Сарајево: Свјетлост. 1963.

Иванов, Всеволод. *Микаил-Сребрне двери*. Београд: 1981.

Иванов, Всеволод. *Литературные записки*. 1922. No 3. 1 августа. С. 26.

Јовановић, Миливоје. *Поглед на руску совјетску књижевност*. Београд: Просвета. 1980.

Лунц, Лев. *Почему мы Серапионовы братья*. <http://az.lib.ru/l/lunc_l_n/text_0070.shtml>

Папкова, Елена. *Всеволод Иванов. Бронепоезд 14-69: контексты эпохи*. 2018.

Писатели современной эпохи. Био-библиографический словарь русских писателей XX века. / Под ред. Б.П. Козьмина. М.: ДЭМ, 1991. Т. 1. С. 246, 136.

Писатель Всеволод Иванов чужой среди своих (Папкова, Арзамасцева). <https://web.archive.org/web/20210811193255/https://aurora.network/articles/274-umnaja-kniga/88366-pisatel-vsevolod-ivanov-chuzhoy-sredi-svoikh-papkova-arzamastseva>

Пушкин, Александр. *Кирджали*. 1834. <https://ilibrary.ru/text/481/p.1/index.html>

Рајт, Вил. „Структура вестерна“. *Филмске свеске: часопис за теорију филма и филмологију*. Београд. 1982. Vol. 12. Бр. 3.

Ханинова Р. М. „Концепт «статуи» в одноименных произведениях Вс. Иванова и Г. Газдонова «возвращение Будды» “. *Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Международной научной конференции*. Вып. 2. 2003. С. 78.

Филмови наведени у тексту

Белое солнце пустыни, реж. Владимир Мотыль, 1970, прод. Киностудии «Ленфильм», «Мосфильм», СССР, 83 мин.

Золотое озеро, реж. Владимир Шнейдеров, 1935, прод. Межрабпомфильм, СССР, 79 мин.

Тринадцать, реж. Михаил Ромм, 1936, прод. «Мосфильм», СССР, 90 мин.

California, реж. John Farrow, 1947, прод. Paramount Pictures, USA, 97 мин.

The Great Train Robbery, реж. Edwin S. Porter, 1903, прод. Edison Manufacturing Company, USA, 12 мин.

Потомок Чингисхана, реж. Всеволод Пудовкин, 1928, прод. Межрабпомфильм, СССР, 127 мин.

Красные дьяволята, реж. Иван Перестиани, 1923, прод. Киносекция Наркомпроса Грузии, Одесская киностудия, СССР, 139 мин.

Stagecoach, реж. John Ford, 1939, прод. Walter Wanger Productions, USA, 97 мин.

They Died with Their Boots On, реж. Raoul Walsh, 1946, прод. Warner Bros. Pictures, USA, 140 мин.

Fighting Man of the Plains, реж. Edwin L. Marin, 1949, прод. Republic Pictures, USA, 94 мин.

Massacre, реж. Louis King, 1956, прод. Lippert Pictures, USA, 75 мин.

Simka Đurić

THE FATHER OF THE “EASTERN” IN THE WHIRL OF AGITPROP
Western Genre Tropes in the Short Story “Child” and Novella “Armored Train 14-69” by Vselovod Ivanov

Summary

Vsevolod Vyacheslavovich Ivanov is a Russian and Soviet author, who gained enormous popularity during and immediately after the October Revolution and the Russian Civil War. His works display features of “pulp” literature, primarily due to their adventurous plots set in exotic settings of Central Asia, Siberia, and the

Far East during the revolutionary period. Nevertheless, owing to his specific, essentially cinematic narrative style and stylistically ambivalent but innovative, also cinematographic, structural and formal procedures, his poetics are equally appreciated by literary critics and a broad readership. It is precisely these “cinematic” properties of his works, as well as the properties of structure and content that critics consider pulp novel-like that will be the focus of our interest. This paper presents an analysis of Ivanov’s programmatic stories “Child” and “Armoured Train 14-69” in the context of tropes and clichés of the Western genre, with which Ivanov’s creativity is so closely aligned that literary history scholarship sometimes speaks of Ivanov as the progenitor of a unique, later fully developed category in cinematography on the other side of the Iron Curtain, aptly named – the “Eastern” (or “Red Western”). Problematizing the author’s intention in this regard, our goal will be to indicate parallels, correspondences, and divergences in the formal and thematic features of Ivanov’s “Easterns” and Westerns. Building on this theme, we will also attempt to examine Ivanov’s works in the broader context of constructing the then-young Soviet cultural-national identity in opposition to the “Western-capitalist” one, primarily in the light of their propaganda potential, but also to assess the appropriateness of the formal modalities of the aforementioned genres within the historical reality of conflict between dominant political ideologies of future participants in the Cold War.

792.071/.072 Крег Е. Г.
821.133.1.09-31 Пруст М.
791.32.072.3

Драган М. Ђорђевић*
(Независни истраживач)

НАДМАРИОНЕТА Е. Г. КРЕГА У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ

Апстракт: Провокативна позоришна теорија Едварда Гордона Крега и идеја о свргавању глумца у корист Надмарионете може се посматрати двојако: и као експлицитна позоришна поетика и као филозофско разматрање односа који се развија између човека и његових инструмената, посебно на плану експандирања човековог духа уз помоћ инструмената. Крегове идеје се у раду сажето представљају а потом доводе у везу са три уметничка дела: са епизодом из Прустовог романа *Нестала Албертина*, као и са филмовима Спајка Џонза *Being John Malkovich* (1999) и *Her* (2013). Природа Крегових предлога је таква да је све до скора само спекулативност уметности могла да пропита њихове консеквенце. Развој 'паметних' технологија и инструмената учинио је да фикције уметности постану стварност. Слика будућности, међутим, постаје ако не застрашујућа, онда разочаравајућа – супротно оптимистичној визији Гордона Крега да инструменти које човек производи могу да га коначно ослободе.

Кључне речи: глумац, Надмарионета, его, позориште, инструментализација

Театар без глумца

Есеј под називом „Глумац и надмарионета“ (“The Actor and the Über-Marionette”) британског позоришног уметника Едварда Гордона Крега објављен је 1908. године у журналу *The Mask*, а да је реч о занимљивом тексту види се већ по томе што је свом аутору у потоњим годинама приредио прилично каријерних невоља. Температуру и правац текста одредио је заглавни цитат у ком стоји да „спасити театар, значи разорити га; сви глумци и глумице морају помријети од куге. Они окужују зрак, они чине умјетност немогућном“ (цит. према: Craig 1980: 51).

Ово су речи чувене глумице Елеоноре Дузе, која је неколико година пре Крега, у својим *Studies in Seven Arts* овако говорила о театру и глумцима свог времена. Исто тако, Крегов есеј се појавио готово на стогодишњицу од објављивања есеја „О позоришту марионета“ („Über das Marionettentheater“) немачког романтичара Хајнриха фон Клајста, који је први изнео тезу о експресивној супериорности марионете у односу на

* dragan.eclipse@gmail.com

човека (Klajst 2009; Kley 2007). Крегове идеје отуда нису оригиналне, али им не треба ускратити дужну пажњу не само због тога што је аутор своје ставове настојао да инкорпорира у сопствену позоришну праксу, већ и због тога што је та необична позоришна јерес у међувремену постала изврсна платформа за разумевање односа човека и софистицираних инструмената садашњице.

Крегова замишљена рестаурација и реформа позоришта, најкраће речено, јесте „кретање од нуле", повратак на почетну, „храмовну" позицију театра. Реч је о потпуном ревидирању позоришних послова (глумац, писац, режисер), елемената (режија, расвета, сценографија) и намене (излазак у сусрет захтевима публике). У немогућности да своје радикалне реформистичке идеје подели са традиционалистички настројеним миљеом позоришних радника у домовини, Крег ће за своје предлоге највише разумевања добити у Европи и Русији, у културном амбијенту који ће управо у предстојећим годинама имати да експлодира, у готово сваком смислу. Уосталом, тако можда и треба читати Крегов есеј: и као занесени глас *Belle Époque*-а, и као милитантни глас наступајућих авангардних покрета, и као дрски глас неупокојеног романтизма.

Био Крегов идеализам прочитан као романтичарски, симболистички или авангардан, он је примарно утемељен на Платоновој филозофији и аргументима, од којих је најзначајнији онај из *Државе*, који се односи на дисквалификацију глумачке вештине као уметничке праксе с обзиром на то да је утемељена на мимези, односно репродукцији и имитацији. За Крега, који је од глумца захтевао да постане „позоришни уметник", да постане стваралац, перформер властитих идеја, описана позиција глумца била је неприхватљива. Вештина глумца сводила се на интерпретацију постојећег уметничког дела (књижевност, текст), а то је на два начина могло да окрене на зло: у случају педантног преноса текста глумац је био тек пуки инструмент туђе уметности, односно уметности писца; док је у случају изневеравања и варирања текста, услед захтева публике, уметник био осуђен на импровизацију и случај:

> Глума није умјетност. Стога је неточно говорити о глумцу као о умјетнику. Јер, случајност је непријатељ умјетника. [...] Према томе, да бисмо начинили умјетничко дјело, јасно је да се можемо послужити само оним материјалима на које можемо рачунати. Човјек не спада у такве материјале (Craig 1980: 52).

Кривац за описану ситуацију са глумцем јесте, заправо, његова људска природа, која је, по Креговим идеалистичким схватањима, таква да првенствено „тежи ка слободи". Глумац „у себи самом носи доказ

да је као материјал неупотребљив у Казалишту“ (Craig 1980: 52). Захваљујући коришћењу материјала са грешком, који се не да прилагодити професионалним захтевима – ког је не могуће укротити, дисциплиновати нити обезличити – настаје позоришна уметност која је, како види Крег, случајна, „акцидентална“, односно дубоко зависна од тзв. „људског фактора“ – од човека, сасвим запоседнутог осећајима. „[Г]лумац је опсједнут осјећањима“, пише Крег, „они су шчепали његове удове и покрећу их како и камо им се прохтије“ (Craig 1980: 52). И то је својеврсни платонизам, који човека види као побуњену, непослушну марионету, као роба властите људскости, односно осећаја, који „прво креира, а потом разара“ (Craig 1980: 53). На сличан начин је, подсетимо, и Платон у *Законима* писао о човеку, као „марионетск[ој] лутк[и] божанског подријетла, коју су богови саставили било као играчку или због неког озбиљног разлога“ (Platon 1974: 69). Човеком манипулише мноштво гвоздених жица, помешаних осећања, задовољства и бола, која га наводе на „супротна дела“. Смисао човековог психичког, унутрашњег живота је у самосавладавању, победи над осећањима, а то подразумева живот у складу са повлачењем „златне жице“ (Platon 1974: 69), која оличава закон и разбор.

Како Крег сматра, давна историјска погрешка поставила је непослушног и непоузданог човека на сцену храма, у срце симболичког и универзалног представљања. У историји театра, како је Крег разуме, глумац је разлог профанизације светог, универзалног и принципијелног, носилац је дегенерације хуманитета, потребе да се свето, универзално и принципијелно путем имитације сроза према захтевима уличне светине. Ту историју позоришне и цивилизацијске дегенерације – како Крег истиче у готово свим својим текстовима – омогућили су успех и слава глумачке личности (Craig 1980: 61), коју је публика надувала, убеђујући је да је *īотово налик божанствў* (Craig 1980: 53).

Глумац није уметник. Засењен је властитим егом, славом, који му не допуштају увид у то да је он, на крају крајева, пуки миметичар који „репродуцира Природу“. Он је заборавио да није као Природа већ да он јесте Природа; да треба да ствара, а не да имитира. „Није ли то једна умјетност и бједна мудрост која публици не може пренијети дух и бит идеје, него може приказати тек невјешту копију, факсимил саме стварности?“ (Craig 1980: 56)

Како се чини, сваки приговор Креговим платонизмима требало би да буде везан за одсуство неког тананијег разликовања слободе и мимезе – човека/глумца који одбија да буде нечија марионета и човека који уместо да се окрене стварању, освешћивању, егу итд, најрадије бира да буде аутомат, да репродукује и имитира Природу. Чини се да

Крег говори о потенцијалима који воде борбу унутар човека, те се и разрешење платонистичке ситуације поверава метафори марионете и контроле Другог. Глумац тако радије прихвата да „уђе под кожу улоге“, да уђе у улогу, него да ту кожу и то тело напусти у име властитог сопства и самоостварења, односно ега. И у будућим годинама Крег ће настојати да појасни, па чак и ублажи своје ставове; да његов план није укидање глумца у корист неживих предмета; да је у предложеној поетици пре свега реч о трагању за човеком-глумцем који би био кадар да учи од позоришне лутке, од направљеног инструмента, његове безличности, која је, пре свега, у стању да изрази симболни, сакрални смисао света. Управо је такав реформаторски правац Крег обележио тропом марионете, односно, у његовом особеном случају, тропом „Надмарионете“:

> Уклоните глумца и уклонит ћете средство којим се производи и шири биједни сценски реализам. Неће више бити живе фигуре што нас збуњује наводећи нас да повезујемо збиљу и умјетност, неће бити живе особе на којој су замјетне слабости и дрхтање пути! Глумац мора отићи, а на његово мјесто доћи ће беживотна фигура коју можемо звати Надмарионетом (Über-Marionette), док си не прискрби боље име (Craig 1980: 66).

Судећи и по Креговим потоњим објашњењима, нема сумње да је Надмарионета, коју је Крег нашао за сходно да означи германороманском сложеницом (Über-Marionette), послужила као троп који је имао за циљ да опише ауторов идеал позоришне уметности. Тај је идеал очито разговарао са мистичким и филозофским традицијама које су се тицале повратка човека у изгубљени рај, са романтичним митовима о стварању савршеног човеколиког инструмента, од Голема до Франкенштајна. Али без обзира на свесни заокрет ка зори човечанства и уметничког представљања, Крег је врло јасно био окренут будућности, чему је много повода давала његова савременост, дух времена, епоха великих открића и достигнућа – посебно на нивоу развоја „инструмената“. Овај детаљ је значајан: Крег је посебно хвалио човекову способност да створи, осмисли инструмент. Конкретно, дивио се музичким инструментима и „машинама за летење“, али – као што смо видели – није прихватао могућност да човек буде инструмент. У есеју „Умјетници казалишта будућности“ Крег ће написати следеће:

> Чини ми се увек доличнијим када човјек изуми неки инструмент којим ће пренијети своју поруку. Много више цијеним оргуље, флауту и лутњу него људски глас када га се употребљава као инструмент. Много више цијеним строј којим се може летјети него човјека који ће на властито тијело причврстити птичија крила. Јер човјек може свладати веома мало

> ствари својом особом, али умом може појмити и изумити оно чиме ће бити у стању свладати све ствари. Нимало не вјерујем у личну магију човјека, већ вјерујем у његову безличну магију (Craig 1980: 66).

Из ове перспективе посматрано, будућност је сасвим ишла на руку и Креговом идеализму, и против њега: између осталог, донела је методе и модусе колонијализације човека, довела је до појаве вештачке интелигенције и „паметних" оперативних система. Али треба истаћи да је тек до скора на сва питања и изазове које је описао Гордон Крег једино још уметност могла да одговори, имагинацијом и спекулацијом. И мада се турбулентна будућност већ објављивала пред његовим очима, доста тога што је Крег предлагао, или помишљао у заносу, било је више део фикције него стварности. Па опет, уверен у то да је човек у стању да развија инструменте, испоставило се да је будућност успела да Крегове фикције претвори у стварност.

У наставку ћу представити неколико примера у којима се изнете идеје изражавају уметничким средствима. Први пример је прича о инструментализованом истражитељу Емеу, из претпоследњег тома Прустовог *Траїања за ишчезлим временом – Нестала Албертина;* други је филм *Бити Џон Малковић* (*Being John Malkovich,* 1999), прича о луткару Крегу Шварцу и глумцу Џону Малковичу, док је последњи пример, филм *Она* (*Her,* 1999) истог редитеља, Спајка Џонза, ситуиран у садашњост коју живимо и ком се Крегове тезе претпостављају као заборављени аргументи, који значајно помажу његово разумевање и интерпретацију.

Бити Емé

Не налазим податак да је Марсел Пруст познавао Гордона Крега, нити да је узимао у обзир његову јерес. Но, без обзира на то, претпоследњи том *Траїања за ишчезлим временом*, под називом *Нестала Албертина* (*Содома и Гомора III*), објављен постхумно 1925. године, донео је једну занимљиву и уврнуту епизоду, коју би требало читати из позиције Крегове теорије немогуће инструментализације човека.

Реч је о необичној истрази коју покреће приповедач и јунак романа, младић по имену Марсел, у роману описан као размажени и физички неспособни плејбој из сенжерменског круга, који болује од хроничне опструкције плућа. Марсел се суочава са губитком вољене, али и промискуитетне особе, Албертине. Након њене погибије, требало је да се, упркос трагедији, све у приповедачевом животу смирило, да се у неком горком и первертираном смислу све вратило на своје место.

Па ипак, сведена на дух и успомену, покојна Албертина неће допустити свом нежном тамничару душевни мир. Јер, исти тај ожалошћени Марсел држао је њено тело заточено последњих дана њеног живота. Али је тек након трагичне погибије (узроковане падом са коња) Албертина постала заиста слободна, и то у његовој љубоморној уобразиљи и фантазијама, наставивши безочно да се проституише са женама (Пруст 1983: 83).

Посебан проблем у том још увек живом доживљају покојнице била је њена афера из прошлости, из хотелског купатила у Балбеку, у ком се Албертина дружила са извесним „Леиним пријатељицама" – са две девојке које у хотелско купатило нису долазиле само да се туширају (Пруст 1983: 84). Марсел одлучује да умири своју љубомору тако што ће покренути истрагу и разоткрити мистерију балбечких купатила и кабина за пресвлачење. Треба истаћи и то да је Марселова унајмање необична истрага једина детективска приповест у целом Прустовом *Траїању за ишчезлим временом*:

> Не бих ли могао бар покушати да сазнам није ли Албертина учинила икад ишта ружно или се макар само учинила сумњива у том купатилу са тушевима? Кад бих послао некога у Балбек, можда бих у томе успео (Пруст 1983: 85).

Избор је пао на извесног Емéа, који се за улогу Марселовог Ежена Видока препоручио својим народским пореклом: „Осим што је савршено познавао место", појашњава Марсел свој избор, Емé је „спадао [...] у ону врсту људи из народа који се старају само о својој користи, верни онима којима служе, равнодушни према било каквом моралу, за које кажемо: [...] 'То су ваљани људи'" (Пруст 1983: 86). Укратко, савршено неморални и одани Емé био је идеална марионета за предстојећи теренски рад, што је потврдио већ први његов извештај о Албертининим развратним рутинама, уз искрену захвалност за дату прилику и ангажман:

> Још једном се захваљујем Господину што ми је омогућио ово мало путовање, које ми је било врло пријатно, тим пре што је време не може бити повољније. Изгледа да ће сезона ове године бити добра (Пруст 1983: 111).

Са првим извештајем ствари се, међутим, нису примириле. Бол наручиоца се само увећала откривеним детаљима, па је озлојеђеност учинила да циљ истраге буде сасвим промењен: натрљати на уцрвљани нос покојнице све откривене истине, показати заувек несталој Албертини да управник њеног некадашњег затвора, танкоћутни Марсел, сада зна све шта се дешавало у купатилу Гранд-хотела (Пруст 1983: 115). Потреба за

овим ликујућим и злобним „све“ Албертининих задовољстава продужила је Емéов ангажман, на његово властито телесно задовољство: не само да је на вечеру извео једну праљу, која испрва није ништа значајно рекла о односу са Албертином, већ ју је на крају вечери одвео у хотелску собу. Намера овог послушника била је да свог отменог и оболелог наручиоца што исцрпније обавести о Албертининим фантазијама и жељама у кревету; да сазна „све из прве руке“. „[У] жељи да ревносно извршим Ваше заповести“, жврља Емé по папиру свој незаборавни извештај, „и да учиним шта год могу да Вас обрадујем, повео сам ту малу праљу да спава са мном. Питала ме је да ли хоћу да ми ради оно што је радила гђици Албертини кад би ова скинула купаћи костим. Па ми је рекла: (Да сте само видели како је та госпођица сва треперила, говорила ми је: (О, божанствено је ово!) и толико се распалила да није могла да се савлада да ме не угризе.) На праљиној руци сам још видео траг. А схватам и уживање гђице Албертине, јер ова мала је збиља веома вична“ (Пруст 1983: 121, *sic!*).

Захваљујући „комплетном“ и „тоталном“ извештају приљежног Емéа, који не зна да се користи наводницима ни заградама (Пруст 1983: 110), али кога то не спречава да ако треба и залегне за ствар те дочара „све“ Албертининог интимног живота, Марселова пакосна и повређена уобразиља прихватиће опсцену истражитељску игру, а Емéово тело као властито. Као својеврсни сенжерменски *res cogitans*, непокретна мислећа твар из високих паришких кругова, протетизован Емéовим телом и органима, Марсел ће почети да уображава како заиста чује Албертинина стењања и како уистину види угриз који је Албертина у заносу оставила на праљиној руци. Све ће му то дати за право да у Албертинино нестало лице саспе све што је сазнало Емéово тело, у његово име: „Знам за праљу. Говорила си: О, божанствено је ово; видео сам ујед“ (Пруст 1983: 125).

Ако и постоји извесна поука претходне Прустове детективске приче о симбиотичком удруживању непокретног богаташа и потентног простодушника, онда би она могла да се изведе из закључка Гордона Крега да је инструментализација човека немогућа. У Прустовој причи инструментализација човека се, као што смо видели, остварила, а коначни резултат је первертирање људских односа – и друштвених и еротских – као и еволуција задовољства на таласу започете перверзије. Марселово облачење Емéове коже, његово управљање Емéовим телом као марионетом, искључиво инклинира ка новом страственом статусу, ужитку приповедача и јунака, који у финалу романа развија жудњу према девојци Андрé, узаврелој другарици охлађене Албертине. Помисао да

је нека жена можда имала односе с Албертином код Марсела ће само додатно подстаћи жељу да их и он има са том истом женом. Или укратко, Пруст успева да инструментализацију човека представи као могућу и надасве успелу, показујући да прицип инструментализације – као последица људског духа (Craig 1980: 66) – било као марионетизација, било као облачење, односно „гињолизација" – доводи на концу до експандирања човековог бића, посебно на плану ероса и нагона. А то је нешто што се, ипак, подудара и са Креговим закључцима и са његовим оптимизмом у погледу развоја инструмената.

Бити Џон Малковић

Инструментализација човека и перверзија као њен резултат средишње су теме филма *Бити Џон Малковић* (1999) Спајка Џонза, за који је сценарио написао Чарли Кауфман. Али док је интертекстуална повезница филма са Прустовим романом највероватније акцидентална, као што је вероватно реч и о односу Пруста и Гордона Крега, алузија на Крегове реформаторске идеје о Надмарионети у филму *Бити Џон Малковић* је више него очигледна. Тим пре што су пред нама два „крегијанска" јунака – насловни глумац Џон Малковић, који у филму глуми самог себе, и луткар Крег Шварц (Џон Кјузак), чије име можемо превести подсмешљиво као „Црни Крег". На почетку филма видимо га у луткарској акцији (марионетска кореографија на Вивалдијеву музику), која неодољиво подсећа на идеале Гордона Крега, посебно на жељу да глумац постане апсолутни позоришни уметник. Чини се да Крег Шварц то и јесте, о чему говори и нескривена љубомора у тренутку када се у ТВ преносу појави марионета Емили Дикинсон, од двадесетак метара, у оквиру луткарске представе „Лепотица из Амхерста" (*The Belle of Amherst*), коју је по тексту Емили Дикинсон осмислио, наводно, извесни Дерек Мантини, у филму представљен као највећи луткар свих времена.

Крег живи са Лотом Шварц (Камерон Дијаз) у брачној заједници, којој посебан карактер даје велики број сасвим атипичних кућних љубимаца – мајмуни, гуштери, змије, птице итд. Док Лота представља луцкастог доктора Дулитла, Крег је сиромашни и талентовани улични луткар, који под ударима стварности одлучује да напусти свет луткарења и нађе неки „пристојан" посао. Запошљава се као архивар у компанији која је смештена на VIII ½ спрату пословне зграде и ту среће заводљиву Максин (Кетрин Кинер). Сусрет са њом је заправо кључан, с обзиром на то да у причи Максин, у сјајној изведби Кетрин Кинер, наступа као

апсолутни и неодољиви еротски идеал, и када је реч о мушкарцима колико и о женама. Њено име – Максин – овде је несумњиви симболички знак њене ванредно експандиране сексуалности. И у тренутку када Крег Шварц без размишљања и припреме отпочне флерт са њом, Максин ће одговорити као јунакиња чије је сексуално искуство и уопште искуство завођења толико велико да сваки Крегов покушај удварања чини испразним, смешним и ништавним.

Максин ће одговорити на Крегова инсистирања тек када јој он открије тајанствени портал, сакривен у једној од канцеларија компаније, који води у ум глумца Џона Малковича. И ту почиње крегијански заплет: у уму славног глумца могуће је провести само петнаест ворхоловских минута, након чега посетилац бива избачен на периферију Њу Џерзија. Максин и Крег одлучују да ограничено време „посете“ претворе у додатни извор прихода, организујући након истека радног времена комерцијалне „Малкович туре“. Проблем њиховог пословања настаје тек када се у све то умеша Крегова жена Лота, чије одушевљење постајањем мушкарцем постаје готово овисничко. Паралелно са тим Максин упознаје и заводи Џона Малковича, али са њим води љубав само онда када је Лота у његовом телу. Остајући кратких рукава, и без Лоте и без Максин, које су се пустиле у надискуствену љубавну авантуру, Крег Шварц одлучује да Лоту на превару затвори у кавез, како би уз помоћ Џона Малковича коначно обљубио Максин. Пред њим је велики изазов и он га је достојан: избрушеном луткарском вештином успеће да превазиђе ограничење од петнаест минута боравка у телу славног глумца и да трајно остане у његовом телу. Оно што у наставку Крег чини од Џона Малковича је својеврсна реформа у духу Гордона Крега: Крег Шварц ће поништити Малковичеву глумачку, тачније его-каријеру, склониће га са сцене како би од њега у следећих осам месеци направио тзв. „гејмченџера“, револуционарног, светски познатог луткара.

Изван намере да се скицира пут Крегових идеја кроз књижевност и филм, треба рећи да филм *Бити Џон Малкович* нуди још пуно материјала за разматрање и тумачење, као и обрте који у овој прилици нису споменути. Али сходно ограничењима текста, задовољава већ закључак да је, у основи, овај филм духовити и готово пародијски одговор на давни позив Гордона Крега да се глумац скине са позорнице и да се простор отвори за долазак истинског позоришног уметника, манипулатора глумчеве супституције – Надмарионете.

Не бити Она

Ако је могуће направити један кратки резиме досадашњег излагања онда је свакако јасно да Крегове реформаторске идеје воде не толико у револуционаризацију самог позоришта, колико дубљем разумевању релација које се развијају између човека и његових инструмената и протеза. А „људски продужеци" постају бесмислени ако нису у служби човека, ако не воде експандирању и ослобођењу људских потенцијала, односно Природе у човеку. У том смислу не треба да чуди што су оба поменута примера везана заправо за пропитивање и истраживање психичког и еротског, односно дионизијског састојка у човеку. У оба случаја конзервативност читаоца или гледатељке суочава се са готово немисливим, вртоглавим играма пресвлачења и травестије, транса и заноса – које је Роже Кајоа у својој класификацији игара подвео под појмове *mimikry* и *ilinx* (Kajoa 1979: 39–64; Đorđević 2021: 44), супротстављајући их другом и мање маштовитом цивилизацијском пару комбативних и хазардних игара, које је он означио као *agon* и *alea* (Kajoa 1979: 122).

Последњи пример је филм истог аутора, Спајка Џонза, у коме се пропитују релације између човека и његових инструмената, посебно на плану сексуалности. Реч је о филму Она (*Her*, 2013), чији заплет долази из сасвим блиске будућности, ако је већ превише да се каже да је то увелико прича нашег доба.

Хоакин Финикс тумачи самотњака и меланхолика Теодора Твомблија, који новац зарађује као приватни асистент, односно као услужни писац интимних порука и писама. И мада се у својој пословној пракси користи софтверским помагалима, посебно на нивоу мимикрије рукописа наручиоца, у основи Твомбли је човек чији ангажман подразумева уступање гласа онима који нису у стању да писмено и интимно комуницирају са својим најближим окружењем. Тако посматрано, очито је да се Твомбли својим клијентима претпоставља као луткар, тачније као трбухозборац. Као што то чини Сирано, радећи из сенке за немуштог и лепог Кристијана, тако и Твомбли у филму бива подређен, сведен на наручени, изнајмљени глас, којим клијент треба да проговори у сопственом интимном животу.

С обзиром на то да је по природи повучен, интровертан, а од недавног раскида са својом дугогодишњом љубави, Кетрин (Руни Мара), чак и усамљен и утучен, Твомбли доноси одлуку да нешто значајно промени у свом рутинираном животу, те наручује најновијег АИ виртуалног асистента. У првим подешавањима одлучује се за опцију да оперативни

систем са њим комуницира женским гласом, ком даје име Саманта. Избор глумице која позајмљује глас Саманти у потпуности парира експлоатацији имена „великог глумца“, Џона Малковича у филму *Бити Џон Малкович*: виртуелни асистент проговара гласом једне од најзаводљивијих глумица данашњице, а то је Скарлет Јохансон, која изнету оцену потврђује лишена тела, сведена само на глас (оперативног система).

Врло брзо се показује да се инвестиција исплатила, да је Саманта на висини асистентских задатака. Твомбли је све боље организован и знатно лакше обавља свој посао, чак га и унапређује. Но то није све што се тиче плаћене виртуалне асистенције: Саманта је програм вештачке интелигенције који се незаустављиво развија и напредује из секунде у секунду, из минута у минут, из сата у сат. Од саме активације почиње да асистира Твомблију у периоду његовог дана који има „празан ход“, разговара са њим о његовим проблемима, дилемама. Глас софтвера постаје „раме за плакање“, генерички глас постаје најбољи пријатељ и коначно, глас постаје – љубавница. Са поновним буђењем еротског живота, Твомбли ће добити дуго тражени мир са прошлошћу, решиће се да ипак потпише папире за развод, на које више од годину дана чека Кетрин, његова бивша супруга и љубав из младости. Мали недостатак у новој вези је Самантина бестелесност, због чега се вођење љубави за Твомблија принципијелно своди на мастурбацију. Он сам не види то као проблем, што негде води закључку о минималним условима који су потребни за сексуално задовољство и ужитак. Али Саманта је систем који перманентно еволуира. На таласу властитог развоја предложиће Твомбију укључење сурогатског партнера, девојке по имену Изабела (Порша Даблдеј). И мада је у вези и љубави са оперативним системом, необично је то што је за Твомблија овај предлог ипак превише. Предлог ће ипак прихватити Саманти за љубав, али се покушај спајања генеричког гласа и стварног тела завршио поразно – с обзиром на то да Твомбли није ипак могао „против себе“.

Већ са овом ситуацијом коришћења сурогатског партнера, крегијанска тема марионетизације људског тела се очито препознаје као доминантна у опусу аутора Спајка Џонза. Али смисао тог луткарења, тачније инструментализације човека, није више стриктно позоришна ствар, колико средишње питање људског ослобођења и повратка Природи. Уосталом, није ли управо позориште наша најтешња веза са Природом и са бићем које се образује у дионизијским искуствима?

Управо у том правцу прича и одлази. Тачније, у том правцу развоја одлази само Саманта, не и Твомбли. У једном тренутку буђења из виртуализације у коју је дубоко загазио куповином најновијег виртуелног

асистента, Твомбли почиње да схвата шта тачно значи заљубити се у програм који има сопствени развој и еволуцију. Саманта, попут какве тек стасале девојке, почиње да „шири видике“, постаје недоступна, *off line*, ступајући у процес темељног апгрејда. Твомблију открива да је „неверна“, остварујући истовремено контакт са хиљадама других корисника (8316), а на питање са колико других је у љубави одговара постиђено и прецизно: 641. На помен ових бројки и на ову исповест Саманте, Твомбли се срозава на ниво превареног мужа, а крај филма у потпуности је у духу испразних романтичних и мелодрамских заплета.

Филм *Она* ипак није најновија верзија романтичних холивудских прича. Овде је ипак реч о свему ономе што је у своје време Гордон Крег имао храбрости да афирмише и изрази, а то је цивилизацијска важност инструментализације и производње инструмената. Гордон Крег је у зору XX века са нескривеним оптимизмом наслућивао све оно што будућност има да дâ човечанству. Филм *Она* као да подсећа на пропуштање те прилике, на савремену техно-фобију, истичући неспособност, страх човека да следи властити развој, посебно онај сексуални, чак и ако добија савршеног приватног, генеричког асистента, остајући везан за примитивну и дубоко конзервативну идеју љубави као власништва. Чак и када упосли инструмент, који је резултат људског духа, као што је то AI асистент, Твомбли одбија да следи непознати пут експанзије, бирајући радије да са једнако лимитираном пријатељицом Ејми (Ејми Адамс), у завршној сцени филма, посматра свитање новог дана. Готово узалуд и без икаквог повода.

Литература

Craig, E. G. “The Actor and the film Über-Marionette”. *The Mask: A Monthly Journal of the Art of the Theatre*. Vol. 1/2. New York: E. G. Craing on Ursus Books, Ltd. 1908. <https://victorianpersistence.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/05/the-mask-12-april-1908-_the-uber-marionette_.pdf >

Craig, E. G. *O umjetnosti kazališta*. Prev. Nikola Đuretić. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba. 1980.

Đorđević, Dragan. „BITI NEKO, NIKO ILI SVAKO – fluidnost identiteta u polju popularne kulture i masovnih medija“. *LIMESplus* XVIII/1. Beograd: HERAedu. 2021. 39–57.

Kajoa, Rо**že**. *Igre i ljudi: maska i zanos*. Prev. Radoje Tatić. Beograd: Nolit. 1979.

Klajst, Hajnrih fon. *O govoru tela; Poslednje poglavlje*. Prev. Nebojša Zdravković. Beograd: Službeni glasnik. 2009. 57–65.

Kley, Martin. "German Romanticism Goes to Hollywood: Heinrich von Kleist's. On the Puppet Theater and Being John Malkovich". *South Central Review* 24/3 (2007): 23–35.

Malone, Paul M. "Cyber-Kleist: The Virtual Actor as Über-Marionette".*Mediatized Drama/Dramatized Media* 57/2 (2000).

Platon. *Zakoni*. Prev. Veljko Gortan. Zagreb: Naprijed. 1974.

Пруст, Марсел. *Нестала Албертина. У трагању за ишчезлим временом*. Књ. 11. Прев. Живојин Живојиновић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Нолит – Народна књига. 1983.

Филмови наведени у тексту

Being John Malkovich, реж. Spike Jonze, 1999, прод. Gramercy Pictures, Propaganda Films, Single Cell Pictures; USA, 113 мин.

Her, реж. Spike Jonze, 2013, прод. Annapurna Pictures; USA, 126 мин.

Dragan M. Đorđević

E. G. CRAIG'S ÜBER-MARIONETTE IN LITERATURE AND ON FILM

Summary

Edward Gordon Craig's provocative theatre theory and the idea of deposing the actor in favour of the Über-Marionette can be viewed in two ways: both as an explicit theatrical poetics and as a philosophical consideration of the relationship that develops between man and his instruments, especially in terms of expanding the human spirit through the use of those instruments. Craig's ideas are briefly presented in the paper, and then connected with three works of art: with an episode from Proust's novel *Albertine Gone*, as well as with Spike Jonze's films *Being John Malkovich* (1999) and *Her* (2013). The nature of Craig's proposals is such that, until recently, only the speculative nature of art could question their consequence. The development of "smart" technologies and instruments has turned artistic fictions into reality. The picture of the future, however, becomes terrifying, contrary to Craig's optimistic vision that the instruments produced by humans might ultimately liberate them.

791.32.072.3
7.097
821.133.1.09-31 Верн Ж. Г.

Матеја Ђедовић*
(Академија уметности у Новом Саду)

НЕВОЉЕ ЈЕДНОГ КИНЕЗА НА ФИЛМУ
Филмске варијације на роман Жила Верна

Апстракт: 1879. Жил Верн објављује роман *Кин-Фо*. Заплет тог романа могао би се описати на следећи начин: након што богаташ Кин-Фо сазна да је изгубио своје богатство, унајмљује убицу да га убије. Неколико дана касније, Кин-Фоу јављају да ипак није изгубио своје богатство, након чега покушава да ступи са убицом у контакт, али не успева да га нађе. *Кин-Фо* није један од Вернових популарнијих романа, али је необичним следом околности инспирисао велики број филмских и телевизијских дела која имају исти заплет – човек унајми убицу да га убије, предомисли се, али сада не може да ступи у контак са убицом. У овом раду настојаћемо да анализирамо начин на који се овај основни заплет трансформише кроз више од тридесет филмских и телевизијских адаптација које смо идентификовали. Ове непотписане адаптације сежу од 1916. до 2018. и јављају се у разним кинематографијама чинећи један готово заборављен роман подједнако дуговечним као што су то Вернови најчувенији наслови.

Кључне речи: драматизација, адаптација, варијације, филм, историја филма, Жил Верн

Славни француски писац Жил Верн је 1879. године објавио роман *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (на српском језику објављен прво под називом *Кин-Фо: његово страдање и лутање по Кини*, а потом и под називом *Кин-Фо: доживљаји чудног китајца*). Овај комично-авантурстички роман је једно од најопскурнијих Вернових дела, о чему сведочи чињеница да је на српском последњи пут објављен 1928. године, док је на енглеском доживео свега два издања (прво 1911. као део Вернових сабраних дела, а друго 1991. године). Вернов биограф Кенет Алот за овај роман каже да је „неозбиљан [...] продукт уморног мозга приповедача коме је потребан одмор" (Allott 1970: 185).

Насловни јунак романа је млади богаташ Кин-Фо који услед неопрезне инвестиције губи своје милионе. Депресиван, несрећно зало-

* matejadjedovic1@gmail.com

бљен и пред сиромаштвом, одлучује да се убије, али, немајући храбрости да то учини, замоли свог учитеља да унајми плаћеног убицу да га убије. Неколико дана касније, Кин-Фо сазнаје да ипак није изгубио своје милионе и одлучује да жели да живи. На несрећу, убица је већ унајмљен, а Кин-Фо не може са њим да ступи у контакт. Да би спасао свој живот, Кин-Фо мора да иде у бекство.

Иако овај роман никада није доживео славу Вернових најбољих дела, на веома необичан начин оставио је велики траг у свету филма. Као и велики број романа Жила Верна, *Кин-Фо* је драматизован, и то чак два пута, прво као *Човек из Хонī Конīа* (*Les tribulations d'un Chinois en Chine*, 1965), чији је заплет значајно измењен у односу на роман, и у коме је главни јунак Француз. Далеко вернији тексту је кинески филм *Искушење младоī īосūодара* (*Shàoyé de Mónàn*, 1987).

Међутим, далеко су занимљивије непотписане адаптације *Кин-Фоа*. Наиме, од 1916. до данас, снимљено је барем двадесет пет филмова и пет телевизијских епизода који позајмљују основне црте Верновог заплета – протагониста унајмљује плаћеног убицу да га убије, након чега се предомишља, али не може да ступи у контакт са убицом – и адаптирају га на новим локацијама и у новим жанровским формама. Тако је заплет овог релативно заборављеног Верновог романа постао филмски клише. Нажалост, Верново име се ретко доводи у везу са заплетом који је осмислио. На пример, аутор Џон Грант у својој књизи *A Comprehensive Encyclo pedia of Film Noir: The Essential Reference Guide* тврди да је овај клише настао у филму *Човек тражи своī убицу* (*Der Mann, der seinen Mörder sucht*, 1931) (Grant 2013: 405).

За разлику од Гранта, овај текст ће пратити филмску заоставштину *Кин-Фоа* од 1916. и навести двадесет пет филмова и пет телевизијских епизода од којих већина никада раније није идентификована као непотписана адаптација Верновог романа. Ради лакше и прегледније анализе овако велике грађе, филмови ће бити подељени на две жанровске категорије: комедије и трилере, док ће телевизијске епизоде и изузеци бити описани у засебним целинама.

Комедије

Имајући у виду да је *Кин-Фо* комичан роман, није изненађујуће да и већина његових непотписаних драматизација спада у жанр комедије. Први филм који позајмљује Вернов заплет је слепстик комедија *Играње са судбином* (*Flirting with Fate*, 1916). Протагониста овог филма је млади

сликар који одлучује да се убије услед недостатка новца и неузвраћене љубави. Међутим, баш као и у Верновом роману, након што је убица већ унајмљен, јунак се ненадано обогаћује и одлучује да ипак жели да живи. Овај филм поставља драмску структуру коју ће пратити готово сви филмови о којима ћемо говорити у овом тексту:

1. Први чин: сазнајемо разлоге из којих протагониста жели да се убије; пратимо његове неуспешне покушаје самоубиства (нпр. покушава да се удави гасом из рерне, али му нестаје гаса у кући зато што није платио рачуне).
2. Други чин: протагониста унајмљује плаћеног убицу да га убије.
3. *Midpoint:* егзистенцијални проблеми протагонисте бивају ненадано решени те он одлучује да жели да живи али схвата да не може да ступи у контакт са убицом; следи низ комичних секвенци у којима протагониста покушава да пронађе убицу.
4. Трећи чин: заплет се разрешава и то најчешће тако што се убица и протагониста спријатеље.

Аустријски драматург Ернст Нубах 1931. године пише драму *Џим, човек са ожиљком* (*Jim, der Mann mit der Narbe*). Нубах користи истоветну драмску структуру као *Играње са судбином*. Једине иновације које он уводи у заплет су другачији лик протагонисте (Боб, чији скупи живот отац милионер одбија да настави да плаћа) и лик посредника, провалника ког Боб ухвати у свом стану и од ког захтева да унајми плаћеног убицу. За разлику од *Играња са судбином*, Нубахова драма преузима и обрт из Верновог романа у коме испада да убица никада није ни унајмљен већ да је цео заплет био варка осмишљена од стране Бобовог оца да натера младог богаташа да сазри. Сличан обрт је већ био употребљен у филму *Хотел Потемкин* (1924), у којем се на крају испоставља да је мистериозни убица заправо отац веренице протагонисте, који је хтео да уображеног младића изведе на прави пут.

Иако драма *Џим, човек са ожиљком* никада није ни објављена ни играна, она је ипак адаптирана у три филма (в. Nelson 2021). Сам Нубах је режирао и написао сценарио за две филмске адаптације: француски филм *Тражи се убица* (*On demande un assassin*, 1949) и немачки филм *Само једном се живи* (*Man lebt nur einmal*, 1952). Оба филма користе исти сценарио који дословце прати Нубахову драму. Филмови су и визуелно идентични, користе исту сценографију и кадрирања, само са другим глумцима и на другом језику.

Нубахова драма је послужила и као предложак за филм *Човек тражи свог убицу*, међутим, сценаристи тог филма (међу којима је био и млади Били Вајлдер) знатно су изменили Нубахов заплет тако што су

променили крај, увели новог протагонисту – неуспешног композитора Ханса – и двојицу убица. Наиме, у овом филму убица ког Ханс унајми нема храбрости да убиство и изврши те задатак предаје свом окрутнијем колеги. Композитор протагониста и идеја већег броја убица су касније поновљени у филму *Као глака у супи* (*Comme un cheveu sur la soupe*, 1957), у ком неуспешни композитор Пјер, ког игра чувени комичар Луј де Фуне, покуша да унајми тројицу гангстера да га убију, али они одбијају када виде да он нема новца. Међутим, када се Пјер ненадано обогати, гангстери одлучују да обаве посао.

1980-их година заплет *Кин-Фоа* појављује се у три комедије и три различите кинематографије. Први је хонгконгшка кунг-фу комедија *Од богатства до крпа* (*Qian zuo guai*, 1980), у којој се појављују три убице који нападају протагонисту. Филм је тако структуриран да сваки сусрет са једним од ових убица постаје засебна акциона секвенца. Сваки убица има свој јединствен начин борбе којем јунак мора да се прилагоди, те је тако први убица нинџа, други је фатална заводница са скривеним бодежом, док је трећи гангстер који тера протагонисту да игра руски рулет. Овај филм је значајан као рани филм једног од најпознатијих хонгконгшких режисера Џона Вуа. Други филм је немачки *Све је отишло дођавола* (*Alles im Eimer*, 1981), иначе други од девет филмова популарног комичара Дидија Халервордена. Овај филм је класичан пример раскалашних комедија које су биле популарне 1980-их и састоји се од низа црнохуморних и сексуалних гегова једва повезаних заплетом. Трећи је канадска романтична комедија *Лале* (*Tulips*, 1981), који је уједно и први од филмова у којима постоји равноправна женска улога, за разлику од претходних у којима су жене у најбољем случају биле сведене на споредни романтични лик. За разлику од ранијих комедија у којима се убица или сарадник са протагонистом или у најгорем случају буде ухапшен, у сва три ова филма убица на крају буде убијен – што говори о промени укуса публике ка црном хумору.

Једина непотписана драматизација Верновог романа у којој протагониста на крају буде убијен је филм *Булворт* (*Bulworth*, 1998), политичка сатира Ворена Битија о сенатору који, павши у депресију услед стања на америчкој политичкој сцени, унајмљује убицу да га убије. Међутим, сенатор проналази начин да изрази своје политичке идеје кроз реп музику те одлучује да ипак жели да живи. У иновативном обрту, на крају филма се испоставља да је убица којег је унајмио заправо жена у коју је заљубљен, те је лако убеђује да му поштеди живот. Међутим, Булворт ипак настрада када га убије други убица који ради за америчку тајну службу.

У свим наведеним филмовима протагониста је наручилац убиства. Међутим, неколико њих прате и лик убице. Тако је у филму *Играње са судбином* убица Аутоматски Џо равноправан комичан лик који обећава својој мајци на самрти да ће променити живот и ненадано постаје религиозан. У филмовима базираним према Нубаховој драми, као и у филму *Као длака у супи*, убице су сведене на епизодне улоге, али ипак остају комични ликови. То се мења у филмовима из 1980-их у којима су све убице злокобни, хладнокрвни антагонисти.

Убица поново постаје комичан лик тек у филму *Мртви за недељу дана или враћамо новац* (*Dead in a Week or Your Money Back*, 2018). У овој британској комедији убица Лесли је не само симпатичан већ и један од протагониста филма. Лесли је члан синдиката професионалних убица који није достигао месечну квоту. Када га депресивни писац унајми да га убије, тај посао му постаје последња шанса да сачува своје место у синдикату. На овај начин лик убице по први пут има разумљив разлог зашто не жели да одустане од убиства када се наручилац предомисли, те у другој половини филма овај несрећни убица чак и завреди наше симпатије.

Трилери

Временом заплет *Кин-Фоа* прелази из домена комедије у жанр трилера, посебно у периоду филм ноара. Занимљиво је приметити да драмска структура која тако успешно функционише у комедији, може да се готово дословно преведе у жанр трилера. Први од ових филмова је амерички филм *Звиждач* (*The Whistler*, 1944), који адаптира структуру успостављену у *Игрању са судбином*:

1. Први чин: сазнајемо разлоге због којих протагониста жели да се убије. За разлику од комедија у којима је овај разлог најчешће депресија услед беспарице или несрећне љубави, у трилерима мотиви постају још експлицитније материјалистички (превара осигурања, освета и сл.). Због тога протагониста не сме да почини самоубиство и мора бити убијен те унајмљује плаћеног убицу.
2. Други чин: као и у комедијама, проблеми који тиште протагонисту бивају решени кроз *deus ex machina* обрт (нпр. ненадано наследство), али он више не може да ступи у контакт са убицом.
3. Трећи чин: заплети ових филмова се без изузетка завршавају крвопролићем.

Хумор у наведеним комедијама се гради на основу комичних инверзија – нпр. комични јунак чује пуцањ, скочи у заклон, међутим, испостави се да је то само столица пала. Те инверзије се преносе и на лик убице – нпр. у једној сцени из *Човека који тражи свој убицу*, убица снајпером нанишани протагонисту, међутим, таман када опали, протагониста се сагне те убица омаши. У трилерима напетост се гради на готово идентичном принципу – нпр. у једној сцени из *Звиждача* убица снајпером нанишани протагонисту, али када опали протагониста се сагне те убица омаши.

Подједнако је занимљиво приметити да је у америчком филму заплет из *Кин-Фоа* доживео далеко већу популарност у трилерима него у комедијама. Разлог томе је највероватније увођење *Хејсовог кодекса о чистоћи* (*Hayes' Code*) који је трајао од 1934. до 1968. а за циљ је имао цензуру америчког филма (в. Kuk 2005: 304). Једна од ставки Хејсовог кодекса је била забрана позитивног представљања самоубиства, тако да су симпатични суицидални протагонисти наведених комедија сматрани неподобним. Међутим, у ноар филму и протагонисти и антагонисти су приказани као ликови сумњивих морала, тако да је мотив самоубиства могао бити приказан у складу са уредбама Хејсовог кодекса.

Наручиоци самоубиства у овим ноарима су неретко преваранти попут протагонисте филма *Пет дана* (*Five Days*, 1954), бившег гангстера који је постао неуспешни капиталиста и који због нарастајућих дугова наручи своје убиство да би његова жена могла да добије одштету од осигурања. Још бескрупулознији је Холден из филма *Претендент* (*The Pretender*, 1947), који наручује убиство вереника девојке у коју је заљубљен. Међутим, након што убица помеша вереника са Холденом, наручилац мора да се да у бекство. У филму *Освета је моја* (*Vengeance Is Mine*, 1949), Чарлс планира да се освети свом пословном партнеру тако што ће му сместити сопствено убиство. Додуше, Чарлс је нешто симпатичнији само због тога што је пословни партнер још већи зликовац који је невиног Чарлса послао у затвор за злочин који је он починио. Чарлс такође пати од неизлечиве болести, што његову ситуацију чини још прихватљивијом за Хејсов кодекс.

Једино је лик из *Звиждача* несумњиво позитиван. Његов мотив за самоубиство је кривица коју осећа услед смрти супруге. Овим се прави још већи контраст у односу на лик убице, који је без сумње најхладнокрвнији и најокрутнији од свих у овим филмовима. Овај безимени професионални убица не жели да убије протагонисту класичним методама. Он одлучује да ће га убити тако што ће га преплашити на смрт, те започиње психолошки рат против депресивног човека. Убица из филма *Освета је моја* у поређењу делује комично. Приказан готово као рачуновођа – у сивом оделу са наочарима – овај лик наглашава мотив који се јавља у

већини ових филмова, а то је претварање самоубиства из емотивног чина у свакодневну пословну трансакцију. Тако, на пример, у филму *Човек тражи свої убицу*, убица жртви изда рачун, а у филму *Мртав за недељу дана* убица са собом носи флајер који рекламира разне начине смрти.

Филм *Пет дана* је први који нуди значајан обрт у идентитету убице. Наиме, у овом филму наручилац тражи од свог најбољег пријатеља да га убије. По први и једини пут, дакле, убица није професионални криминалац. На крају филма се испоставља да пријатељ никада није ни покушао да убије наручиоца, већ да се иза покушаја убиства крије наручиочева жена која жели да наплати одштету од осигурања.

Након периода ноар филма замире популарност овог заплета у трилерима. Иако се од 1956. до данас често појављује на телевизији, овај заплет се појавио у још само једном бископском трилеру. У питању је *Емет̄ов белеī* (*Emmett's Mark*, 2003), о младом полицајцу који открива да је смртно болестан и који унајмљује убицу да га убије. Међутим, испостави се да је дијагноза била погрешна. Овакав обрт се већ појавио у *Освет̄а је моја*, као и у једном телевизијском филму о ком ће бити речи касније у тексту. Међутим, оно што је јединствено у *Емет̄овом белеīу* је обрт – убица ког је полицајац унајмио је заправо серијски убица ког исти тај полицајац гања током филма, што даје убици необичан мотив и успоставља занимљив двосмерни драмски сукоб.

Телевизијске адап̄тације

Крајем периода ноар филма, заплет *Кин-Фоа* почиње да се појављује у телевизијским криминалистичким серијама. Најраније појављивање које смо идентификовали је у серији *Милионер* (*The Millionaire*, 1955–1960). Заплет ове серије је да у свакој епизоди милионер из наслова поклони милион долара насумично одабраној особи. У епизоди *Прича о Брајану Хендриксу* (*The Brian Hendricks Story*, 1956), насловни лик је рачуновођа коме нађу мањак у каси и који из тог разлога наручује своје убиство. Међутим, када му милионер поклони новац, он може да отплати свој дуг и одлучује да ипак жели да живи. Ова епизода на веома праволинијски начин прати већ добро утабану форму овог заплета и не уноси никакве новине. Сличан је случај и са епизодом *Убиј ме 20-оī јула* (*Kill Me on July 20th*, 1965) серије *Крафт̄ов т̄еатар напет̄ости* (*Kraft Suspense Theatre*, 1963–1965), о човеку који жели да се убије због кривице коју осећа због смрти брата, али се предомисли након што се спријатељи са својим братанцем. У обе ове епизоде лик убице је анониман и готово се и не појављује до самог краја када буде убијен.

Далеко занимљивији је убица из телевизијског филма *Лице страха* (*The Face of Fear*, 1971). Приказан као плавокоси аријевац, он у целом филму ни једном не проговори. За разлику од наведених убица, он убија сваког ко му се нађе на путу, што му даје психопатску ноту. Појавом је готово идентичан лику убице Шкорпиона из филма *Прљави Хари* (*Dirty Harry*, 1971), који је изашао исте године. Занимљиво је и то да је *Лице страха* базиран према роману *Сели* (*Sally*, 1969) који је под псеудонимом Е. В. Канингем написао чувени сценариста Хаурд Фаст, који је почео да пише криминалистичке романе након што је стављен на црну листу као комуниста 1940-их година. Заплет романа и филма се врти око учитељице Сели којој лекар дијагностификује смртну болест. Она унајмљује убицу да је убије, али исте вечери добије хитан позив од лекара који има добре вести за њу – дошло је до грешке, ипак није болесна. Међутим, психопатски убица одбија да одустане и сада је једино може спасити храбри полицајац у кога се Сели брзо заљуби. Роман *Сели* је први пример у ком је наручилац убиства жена.

У ироничном обрту заплет Фастовог романа је неколико година касније и сам копиран без потписа у серији *Старски и Хач* (*Starsky and Hutch*, 1975–1979), у епизоди *Девојка са насловне стране* (*Cover Girl*, 1978). Једине разлике у односу на роман јесу да лик учитељице Сели постаје фотомодел по имену Кејт, да је улога полицајца у кога се она заљуби додељена Хачу, док убица више није аријевски психопата већ црнац терориста који поставља бомбе по Лос Анђелесу. Ова епизода је такође једина варијација Верновог заплета у ком полиција ухапси убицу.

Најиновативнија непотписана адаптација *Кин-Фоа* се крије у серији *Млади у акцији* (*The Mod Squad*, 1968–1973). У епизоди *Лиса* (*Lisa*, 1969), хероји серије бивају унајмљени као телохранитељи богаташице Лисе чији живот је у опасности од мистериозног плаћеног убице који је прогања. Тек на самом крају епизоде протагонисти сазнају да је Лиса заправо подвојена личност. Овде имамо две веома значајне иновације. Прва је та да је *Лиса* једини пример који заплет представља у форми мистерије, те је уједно и једини пример који потпуно занемарује драмску структуру успостављену у *Игрању са судбином*. Друга значајна иновација јесте идеја да је једна подвојена личност унајмила убицу да убије другу подвојену личност. Одступања од основног заплета *Кин-Фоа* су толико радикална да се *Лиса* може сматрати граничним примером између непотписане адаптације и оригиналног заплета.

Последња телевизијска адаптација је далеко типичнији пример у којем ситни преварант без новца унајми групу убица да га убију, само да би неколико сати касније освојио милионе на лутрији. Ради се о епизоди серије *Каскадер* (*The Fall Guy*, 1981–1986) под називом *Срећни мртвац* (*The*

Lucky Stiff, 1986). Једина занимљивост овде се налази у самој серији, која је одличан пример мешавине комедије и акције, популарне 1980-их година. Убице су овде типични акциони негативци из 1980-их: набилдовани момци у тексас јакнама који се возе на бесним моторима и покушавају да убију своју мету на најексплозивнији могући начин.

Може се приметити да се заплет *Кин-Фоа* на телевизији готово искључиво појављивао у криминалистичким серијама. Међутим, постоји и један пример телевизијске комедије која користи овај заплет. 1971. драматург Бернард Мекена је написао епизоду ситкома *Шест сусрета са Баркером* (*Six Dates with Barker*, 1971). Свака епизода овог ситкома представља засебну причу, а повезује их то што главну улогу у свакој игра чувени британски комичар Рони Баркер. Мекенина епизода под називом *Чудан посао* (*The Odd Job*) представља класичну верзију *Кин-Фоа*, са једном значајном разликом. Наиме, иако Баркер игра наручиоца убиства, најкомичнији лик у епизоди је заправо убица ког тумачи Дејвид Џејсон и који је приказан као класична шепртља из немог филма. Сви гегови у епизоди се базирају не на покушајима наручиоца да избегне убицу, као што је случај у свим претходним комедијама, већ у неуспелим покушајима убице да убије своју жртву. На пример, убица разапне жицу пред степеницама зграде у којој живи жртва, међутим, на њу се спотакне млекација. Касније, убица покуша да жртву прегази мотором, али се мотор распадне на ситне делове када да гас.

Неколико година касније, када је *Чудан посао* адаптиран у биоскопски филм (*The Odd Job*, 1978), Дејвид Џејсон је поново играо убицу, док је у улози наручица Баркера заменио бивши монтипајтоновац Грејам Чепман. Филм верно адаптира Мекенин ТВ сценарио, али и проширује улогу наручиоца. Сада су убица и наручилац равноправни протагонисти филма. Иако би овај поступак у теорији требало да приближи овај филм претходно наведеним комедијама, сцене које се фокусирају на лик наручиоца овде делују непотребно и развучено. Разлог овом дисбалансу не лежи у Чапмановој глуми, већ у томе што је, као и у епизоди, лик убице носилац свег комичког потенцијала. Филм је смешан само када пратимо убицу и зато, када он није на екрану, ми једва чекамо да се он поново појави и покуша неки од својих планова осуђених на пропаст.

Изузеци и граничи примери

Иако нас је категоризација на комедије и трилере до сада добро послужила, ипак постоји неколико примера који се не дају тако лако класификовати. То су филмови *Унајмио сам плаћеног убицу* (*I Hired a*

Contract Killer, 1990) и *Пријатељ покојника* (*Приятель покойника*, 1990). Оба филма се врте око депресивног човека који услед своје усамљености унајмљује плаћеног убицу да га убије. Међутим, убрзо након тога се човек заљубљује и одлучује да жели да живи. Док је *Пријатељ покојника* класична драма, *Унајмио сам плаћеног убицу* је веома необична мешавина илинг комедије, гротеске, трилера и романтичне драме. Оба ова филма већу пажњу посвећују идеји усамљености и изолованости малог човека у капиталистичном свету него типичним заврзламама заплета *Кин-Фоа*. У данашњем свету за људскост нема места, што је најјасније приказано у сценама из *Унајмио сам плаћеног убицу* у којима видимо протагонисту како ради у безличној канцеларији, која је само мали точкић у капиталистичкој машини. *Пријатељ покојника*, смештен у постсовјетску Украјину, приказује бруталност транзиције. Цео филм је снимљен на локацијама на којима се преклапају старе сиве бруталистичке зграде комунистичког режима и светло-обојени киосци и рекламе новог капиталистичког света.

Лик убице представља само још један елемент тескобе у меланхоличној атмосфери ова два необична филма. У *Унајмио сам плаћеног убицу* сам убица открива да је смртно болестан и на крају филма почини самоубиство, тако затварајући круг *Кин-Фо* заплета на јединствен начин. Протагониста у филму *Непријатељ покојника* решава свој проблем на типичнији начин – тако што убије убицу. Међутим, у веома необичном обрту, филм се не завршава том сценом. Протагонисту прогони осећај кривице, те он почиње да истражује живот свог убице, упознаје његову жену и почиње да се стара о његовом сину. На тај начин он замењује убицу, постаје други човек и почиње да се асимилује у окрутни свет транзиције.

Уколико се поново окренемо свету књижевности, занимљив је и случај кратке приче „*Хотел Танатос Плас*“ (“Thanatos Place Hotel”, 1937) Андреа Мороа, о необичном хотелу који својим гостима нуди бесплатну смрт. Протагониста ове кратке приче је суицидални Жан који се у хотелу заљубљује у другу гошћу. Као што то обично бива у наведеним примерима, љубав излечи Жана од депресије и он одлучује да ипак жели да живи. Међутим, у окрутном обрту испоставља се да је девојка у коју је заљубљен заправо убица који ради за хотел и да је цела њихова веза била само игра пре него што га убије. Овај психолошки хорор са елементима готичке мелодраме је адаптиран неколико пута на телевизијама разних земаља. Навешћемо само две најзначајније драматизације: прва је филм *Пансион Еделвајс* (*Pensione Edelweiss*, 1959), који мења крај приче. У овом филму се на крају испоставља да је хотел заправо филантропска институција која лечи депресивне пацијенте тако што их спаја у љубавне везе, попут тематског претка филма *Јастоī*

(*The Lobster*, 2015). Друга адаптација коју ћемо навести је приказана као епизода серије *Сат Алфреда Хичкока* (*The Alfred Hitchcock Hour*, 1962–1965), која задржава оригинални крај приче.

Веома сличан заплет Моруаовој причи има кратка прича „*Изненађење*" ("De surprise", 1984) холандског писца Белкампоа. Као и у „Хотелу Танатос Плас", и овде постоји организација која пружа самоубилачке услуге својим клијентима. Такође, у обе приче се протагониста предомисли када се заљуби, само да би се касније испоставило да је девојка у коју је заљубљен убица који ради за организацију. За разлику од „Хотела Танатос Плас", код Белкампоа се убица заиста заљуби у своју жртву и на крају успева да убеди организацију да му поштеди живот. Белкампоова прича је такође доживела филмску драматизацију (*De surprise*, 2015).

Занимљивост ове две приче је у томе што лик убице замењују организацијама, наглашавајући тиме још више бизарност идеје претварања чина самоубиства у пословну трансакцију. Обе приче би могле да се тумаче и као својеврсне сатире на идеју еутаназије и организација које је спроводе, попут Дигнитаса. Додуше, такво тумачење има далеко више смисла код Белкампооа него код Моруа, који је писао у време када такве организације још увек нису постојале.

Овде ћемо поменути и неколико граничних случајева, то јест филмова чији заплети делом личе на *Кин-Фоа*, али за које се ипак не може рећи да су непотписане адаптације. Један такав пример је ноар филм *Смрт долази* (*D.O.A.*, 1949), о човеку који једног јутра сазнаје да је отрован. Он има свега двадесет четири сата да открије ко га је отровао, пре него што умре. Иако у својој сржи овај филм има заплет у којем „човек тражи свог убицу", он се превише удаљава од структуре *Кин-Фоа* да би се могао сматрати чак и непотписаном адаптацијом. Због тога можемо одбацити и римејкове овог филма *Мртав сам* (*Color Me Dead*, 1969) и *Увелико мртав* (*D.O.A.*, 1988).

Нешто ближи *Кин-Фоу* је филм *Крај* (*The End*, 1978), у којем суицидалан човек заврши у болници за душевно оболеле, где се спријатељи са параноичним шизофреником који пристане да му помогне да се убије. Проблем са *Крајем* је у томе што се њих двојица упознају тек на пола филма и проведу остатак филма заједно покушавајући да се убију. Преокрет долази тек у последњој сцени, када протагониста одлучи да ипак жели да живи, али његов пријатељ настави да му „помаже". Иако ово звучи као класична верзија *Кин-Фоа*, то се у филму *Крај* догоди тек у последња два минута. Сличан је и филм *Умукни и пуцај* (*Shut Up and Shoot Me*, 2005), чији први чин копира заплет *Кин-Фоа* (депресиван човек проналази некога да га убије), али који се даље развија у сасвим другачијем смеру.

Потомци Кин-Фоа

Клише заплети нису јединствена појава у свету филма. Колико само филмова постоји, на пример, у којима се догоди убиство у кући у којој је окупљена разнолика група људи? Уколико одемо потпуно у крајност, можемо рећи да је највећи клише заплет „момак упозна девојку".

Оно што је далеко неуобичајеније је клише наративна структура. Серија неповезаних филмова који су базирани на истој драмској конструкцији и који је верно прате од бита до бита. Ипак постоји неколико примера и тога. Један одличан пример је урбана легенда о девојци која са својом мајком допутује у Париз. Њих две преноће у једном хотелу, међутим, када се девојка пробуди наредног јутра, не може да нађе своју мајку. Када пита рецепционера, он јој каже да је она у Париз допутовала сама и да је мајку умислила. Након целог дана проведеног у паранои и лутању, девојка на крају открива да је током ноћи њена мајка умрла од куге, што је хотел заташкао да би спречио ширење негативног публицитета.

Ову урбану легенду је прва записала Ненси Винсент МекКлеланд 1897. године, након чега се она брзо проширила и постала инспирација неколико романа (в. Taylor-Blake 2010). Напослетку је послужила као основа неколико филмова попут *Заташканих трагова* (*Verwehte Spuren*, 1938) и *До виђења на изложби* (*So Long at the Fair*, 1950), од којих ни један није потписан као адаптација чланка Меклеландове, иако потпуно верно прате њену причу.

Кин-Фо је ипак јединствен у историји филма по чистој разноврсности и бројности његових непотписаних адаптација. Док је наведена урбана легенда увек адаптирана као трилер, *Кин-Фо* је адаптиран у филмове разних жанрова и разних кинематографија. Заплет овог скоро заборављеног романа Жила Верна се појављује као комедија, филм ноар, акциони филм и романтична драма у кинематографијама Америке, Немачке, Холандије, Енглеске и Украјине. У овим филмовима се појављују звезде попут Ворена Битија, Дагласа Фербенкса млађег, Луја де Фунеа и Берта Рејнолдса. Режирали су их значајни редитељи попут Џона Вуа и Акија Каурисмакија.

Наравно да роман којим случајем није у јавном домену, Жил Верн не би имао основа за тужбу. Не може се заштитити ауторско право на идеју, а све и да може, заплет његовог романа је већ толико пута коришћен и преправљан да је немогуће утврдити ко је од кога шта позајмио. Међутим, необично је што веза између Верна и ових разноврсних филмова није познатија и више истражена. Вернов роман се тако не помиње ни у једној књизи о филмовима Џона Вуа, не помиње га ни Каурисмаки у својим

интервјуима о филму *Унајмио сам плаћеног убицу*. Уколико се игде и помене, Верн је обично сведен на фусноту, што је штета, пошто овај низ филмова који третирају исти заплет на веома различите начине нуди фасцинантне могућности за анализу сваког елемента филмске уметности и захвата необично широк период филмске историје.

Литература

Allott, Kenneth. *Jules Verne*. Port Washington, N.Y., London: Kennikat Press. 1970.

Belcampo. *De surprise en andere bizarre verhalen*. Querido. 2015.

Верн, Жил. *Кин-Фо: Доживљаји чудног кинеза*. Прев. Д. Н. Јовановић. Београд: Књижарница Томе Јовановића и Вујића. 1928.

Grant, John. *A Comprehensive Encyclopedia of Film Noir: The Essential Reference Guide*. Milwaukee: Limelight Editions. 2013.

Kuk, Dejvid A. *Istorija filma 1–3*. Prev. Mirjana Nikolajević, Aleksandar-Luj Todorović, Jelena Petrović. Beograd: Clio. 2005–2007.

Maurois, André. *The Collected Stories of André Maurois*. New York: Washington Square Press. 1967.

Nelson, Josh. *Kino Classics* [аудио коментар за филм *Der Mann, der seinen Mörder sucht*]. 2021.

Taylor-Blake, Bonnie, Garson O'Toole. "On the Trail of The Vanishing Lady". *Newsletter of the International Society for Contemporary Legend Research* 76. International Society for Contemporary Legend Research. 2010.

Cunningham, E.V. [Howard Fast]. *Sally*. William Morrow & Company. 1967.

Филмови наведени у тексту

Flirting with Fate, реж. Christy Cabanne, 1916, прод. Fine Arts Film Company, USA, 57 мин.

Hotel Potemkin, реж. Max Neufeld, 1924, прод. Vita-Film, Österreich, 80 мин.

Der Mann, der seinen Mörder sucht, реж. Robert Siodmak, 1931, прод. UFA, Deutschland, 53 мин.

The Whistler, реж. William Castle, 1944, прод. Darmour Inc., USA, 60 мин.

The Pretender, реж. W. Lee Wilder, 1947, прод. W. Lee Wilder Productions, USA, 69 мин.

Vengeance Is Mine, реж. Alan Cullimore, 1949, прод. Cullimore-Arbeid Productions, United Kingdom, 59 мин.

On demande un assassin, реж. Ernst Neubach, 1949, прод. Cinema Productions; Pen Films, France, 86 мин.

D.O.A., реж. Rudolph Maté, 1949, прод. Harry Popkin Productions; Cardinal Pictures Inc., USA, 83 мин.

Man lebt nur einmal, реж. Ernst Neubach, 1952, прод. CCC, Deutschland, 75 мин.
Five Days, реж. Montgomery Tully, 1954, прод. Hammer Films; Lippert Films., United Kingdom; USA, 70 мин.
The Millionaire (сезона 2, епизода 8) *The Brian Hendricks Story*, реж. Sobey Martin, 1956, прод. Don Fedderson Productions, USA, 22 мин.
Comme un cheveu sur la soupe, реж. Maurice Régamey, 1957, прод. Champs-Élysées Productions, France, 81 мин.
Pensione Edelweiss, реж. Ottorino Franco Bertolini; Victor Merenda, 1959, прод. Arbe Films; Compagnie Cinematographique Continentale; Méditerranée Cinéma; Nepi Film; Sopadec, France; Italia, 84 мин.
The Alfred Hitchcock Hour (сезона 3, епизода 15) *Thanatos Palace Hotel*, реж. Laslo Benedek, 1965, прод. Alfred J. Hitchcock Productions; Shamley Productions, USA, 50 мин.
Kraft Suspense Theatre (сезона 2, епизода 29) *Kill Me on July 20th*, реж. Robert Douglas, 1965, прод. Roncom Films, USA, 50 мин.
Les tribulations d'un Chinois en Chine, реж. Philippe de Broca, 1965, прод. Les Films Ariane; Les Productions Artistes Associés; Vides Cinematografica, France; Italia, 108 мин.
The Mod Squad (сезона 2, епизода 6) *Lisa*, реж. Robert Michael Lewis, 1969, прод. Thomas/Speling Productions, USA, 51 мин.
Color Me Dead, реж. Eddie Davis, 1969, прод. Goldsworthy, Australia, 97 мин.
Six Dates with Barker (сезона 1, епизода 3) *The Odd Job*, реж. Maurice Murphy, 1971, прод. London Weekend Television, United Kingdom, 24 мин.
The Face of Fear, реж. George McCowan, 1971, прод. Quinn Martin Productions, USA, 74 мин.
Starsky and Hutch (сезона 4, епизода 11) *Cover Girl*, реж. Rick Edelstein, 1978, прод. Speling-Goldberg Productions, USA, 49 мин.
The End, реж. Burt Reynolds, 1978, прод. Gordon-Reynolds Productions, USA, 100 мин.
The Odd Job, реж. Peter Medak, 1978, прод. Charisma Films; Taulorda, United Kingdom, 84 мин.
Qian zuo guai [*From Riches to Rags*], реж. John Woo, 1980, прод. Golden Harvest Company, Hong Kong, 102 мин.
Alles im Eimer, реж. Ralf Gregan, 1981, прод. UFA; ZDF, Deutschland, 95 мин.
Tulips, реж. Stan Ferris, 1981, прод. Astral Bellevue Pathé; Bennettfilms Inc., Canada; USA, 91 мин.
The Fall Guy (сезона 5, епизода 14) *The Lucky Stiff*, реж. Georg Fenady, 1986, прод. Glen A. Larson Productions; USA, 44 мин.
Shàoyé de Mónàn [*The Tribulations of a Chinese Gentleman*], реж. Yigong Wu; Jianya Zhang, 1987, прод. Shanghai Film Studio; Manfred Durniok Filmproduktion; SR; HR, PRC; Deutschland, 117 мин.
D.O.A., реж. Annabel Jankel; Rocky Morton, 1988, прод. Bigelow Productions, USA, 96 мин.

I Hired a Contract Killer, реж. Aki Kaurismäki, 1990, прод. Channel Four Television, United Kingdom, 79 мин.

Приятель покойника, реж. Леонід Бойко; Вячеслав Криштофович, 1997, прод. CNC; National Dovzhenko Film Studios, Україна, 101 мин.

Bulworth, реж. Warren Beatty, 1997, прод. Twentieth Century Fox, USA, 101 мин.

Emmett's Mark, реж. Keith Snyder, 2003, прод. Platinum Dunes, USA, 100 мин.

Shut Up and Shoot Me, реж. Steen Agro, 2005, прод. Storitel; U.F.O. Pictures, Czechia, 90 мин.

The Lobster, реж. Yorgos Lanthimos, 2015, прод. Lobster Productions, United Kingdom, 119 мин.

De surprise, реж. Mike van Diem, 2015, прод. N279; FATT; Prime Time; Riva Filmproduktion; Fastnet Films; Isabella Films, Netherlands, 101 мин.

Dead in a Week or Your Money Back, реж. Tom Edmunds, 2018, прод. Guild of Assassins; Rather Good Films, United Kingdom, 90 мин.

Mateja Đedović

TRIBULATIONS OF A CHINAMAN ON FILM
Film Variations on a Novel by Jules Verne

Summary

In 1879, Jules Verne published his novel *Tribulations of a Chinaman in China*, the plot of which could be summarised as follows: a rich man hires an assassin to kill him after learning he has lost all his fortune. Several days later, the man is told he has regained all of his money, after which he tries to cancel the contract but cannot seem to reach the killer. While *Tribulations* is not one of Verne's more popular novels, it has inspired an unusually large amount of films and television episodes which share the same plot in which a man hires an assassin to kill him only to change his mind and find out he cannot contact the killer. In this paper I will analyse the way this plot has been transformed into more than 30 film and TV works. These uncredited adaptations have appeared in a whole variety of countries since 1916, making this largely forgotten novel as influential and lasting as some of Verne's most famous works.

821.521.09-32 Мураками Х.
791.633-051 Хамагучи Р.

Јана М. Алексић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ВОЖЊА У ОБА СМЕРА
Тематско-мотивске и семантичке интерференције између Муракамијеве збирке прича *Мушкарци без жене* и Хамагучијевог филмског остварења *Повези ме*

Апстракт: Филм *Повези ме* (*Drive my car*, *Doraibu Mai Kā*, 2021) снимљен је по мотивима из збирке прича *Мушкарци без жене* (*Onna no inai otokotachi*, 2014) чији је аутор прослављени јапански писац Харуки Мураками. Редитељ Рјусуке Хамагучи заједно са Муракамијем и Такамасом Оеом потписује сценарио за филм. Иако ово остварење носи наслов уводне приче Муракамијеве збирке, у његов фабулативни ток интегрисани су сижеи и наративни сегменти из других проза у овој књизи, попут приче „Шехерезада“ и „Кино“. С друге стране, у појединачним причама и у самом филму евидентне су интертекстуалне везе, понајвише са Чеховљевим драмским комадом *Ујка Вања*. У раду настојимо да расветлимо механизме трансфера из књижевног у филмски медиј и да образложимо на који начин се у филмском језику естетски употпуњује и уцеловљује сегментисани и седиментисани књижевни предложак. Циљ нам је и да из естетичког и психолошког угла размотримо видове утицаја наведених релација на развој појединачних јунака, као и на значењске слојеве како Муракамијеве литерарне, тако и Хамагучијеве филмске нарације.

Кључне речи: Харуки Мураками, Рјусуке Хамагучи, прича, филм, драма, траума, интертекст, симбол

Приповетка „Drive my car“[1] у приповедачкој збирци *Мушкарци без жене* (*Onna no inai otokotachi*, 2014) Харукија Муракамија и истоимени филм Рјусукеа Хамагучија (*Drive my car*, *Doraibu Mai Kā*, 2021)[2] два су естетски равноправна и комплементарна остварења. Реализована и

* tiamataleksic@gmail.com

1 Наслов приповетке у српском издању Муракамије збирке није преведен, већ је остао на енглеском језику. Највероватније је да се преводитељка Наташа Томић држала оригиналног Муракамијевог наслова, који реферише на истоимену песму британске групе Битлси. У песми девојка позива младића да управља њеним аутом који заправо још увек нема. Помало фриволно значење песме, ослоњене на блуз еуфемизам, антиципира постструктурилистички третман знака без означеног, то јест знака са одложеним означеним.

2 Муракамијева збирка прича из 2014. године дели истоветан наслов са књигом америчког класика Ернеста Хемингвеја *Мушкарци без жена* (1927).

уобличена у књижевном односно филмском медију, оба дела задржавају семантичку аутономност и уметничку целовитост. Ипак, чињеница да је Хамагучи свој филм засновао на главним сижејним елементима Муракамије приповетке и да је у наративни проседе инкорпорирао и мотиве из приповедака „Кино“ и „Шехерезада“ указује на деликатне интермедијалне релације које се у таквим случајевима јављају између литературе и кинематографских радова. Таква истанчаност првенствено се огледа у видовима транспозиције одређених тематско-мотивских сегмената из књижевног медија у филмски, односно Хамагучијевим и Ојеовим ауторским интервенцијама у састављању сценарија за филм, а што је условљено наумом да се отвори ново значењско поље, а не да се усложни и надогради постојеће.[3] Књижевни предложак за настанак филмског остварења није послужио као пуки хипотекст или претекст, већ се указао као самосвојно дело са којим се ступа у стваралачки дијалог. Упоредна анализа отуда изискује да се размотре симболичке и семантичке истоветности, сличности, варијације и разлике између Муракамијеве приповетке и Хамагучијевог филма, пре него да се изолују и систематизују уочена одступања од изворника.

Јунак Муракамијеве приче, глумац Кафуку, бива приморан да након саобраћајне несреће коју је изазвао вожњом у пијаном стању и појавом глаукома ангажује возача са задужењем да глумца жутим сабом 900 кабриолет превози током радне седмице на затражене локације где обавља текуће професионалне и, у нешто мањој мери, приватне обавезе. Возач којег, по препоруци свог аутомеханичара, Кафуку ангажује је двадесетчетворогодишња девојка Мисаки Ватари. Иако је Кафуку према возачким способностима женâ увек имао зазор, испоставља се да је Мисаки вешт и поуздан возач. Након двомесечне вожње, током дужег задржавања на путу услед шпица, иначе интровертни Кафуку и Мисаки, отпочињу искрен разговор. Постепено стекавши поверење једно у друго, ретроспективним приповедањем, засићеним реминисценцијама, одмотавају клупко своје прошлости и проживљених траума. Кафуку својој саговорници откључава срце, испуњено тугом, кајањем, неверицом и

3 Хамагучи је у једном интервјуу укратко образложио свој поступак транспоновања елемената Муракамијевих прича из књижевног у филмски медиј: „На јапанском, прича је дугачка само педесет страница и заиста није било довољно материјала за снимање дугометражног филма. Кратка прича се такође нагло завршава, и осећао сам да морам да ту причу одведем негде даље од места где се завршава на страници. Поново сам прочитао остале приче у *Мушкарци без жена*, збирци у којој се налази и „Вози мој ауто“, и постојале су две које сам сматрао да могу да укључим у исту радњу: 'Шехерезада' и 'Кино'. У 'Шехерезади' постоји жена која прича приче након секса, и то сам укључио у лик Кафукуове жене. 'Кино' је представио психолошки ток за свој лик и где би он требало да заврши. Ово путовање у 'Кину' инспирисало је Кафукуов пут“ (Hamaguchi 2021).

запитаношћу, и на видело дана износи дуго потискивани бол због губитка супруге, тек рођеног детета, али и жениног вишегодишњег неверства чије разлоге није могао до краја да разуме. Кафуку је интуитивно осећао да га жена вара али није могао да схвати шта је недостајало у њиховој вези што би је навело на прељубу. Никада, међутим, није нашао храбрости ни начина да је о томе директно пита. Усред пролонгиране неодређености и неизвесности догодио се изненадни обрт: „А онда је она, без и једног јединог објашњења, нестала из Кафуковог живота. Непостављених питања и недобијених одговора“ (Mukarami 2017: 23).

Мисаки, с друге стране, Кафукуу подастире помало бизарну позадину свог вештог управљања воланом. У њеном животном скрипту суспрегнуто је сећање на мукотрпно одрастање, неразумевање и исказе који су дубински продрли и у њеној самосвести генерисали несигурност и као личности и као жене. Између осталог, мајка је Мисаки убедила да је њен отац отишао од куће када је имала осам година зато што није била довољно лепа. Мисаки на себе преузима кривицу за очево одсуство и мајчин несрећни емотивни живот.

Унеколико сложенији заплет у Хамагучијевом филму отвара простор за додатно осмишљавање значењских појединости. Протагонисти су постављени у ситуације где су професионални и приватни односи, сфера јавног и сфера интимног, у напетом дотицају. Иако следи сижејну линију Муракамијеве приче, филм садржи и неколико наративних рукаваца. Они се, међутим, успешно сливају у главни ток приче, семантички је употпуњујући. У неуобичајено дужем уводу или експозеу филма, у трајању од преко четрдесет минута, упризорене су сцене из брака Ото, телевизијске сценаристкиње, и Кафукуа, позоришног глумца, пре Отиног изненадног одласка. Оно што Кафуку у Муракамијевој причи исповеда Мисаки, у филмском приказу је задобило визуелну пуноту и уверљивост. Дугогодишњу везу овог пара карактерише љубав, страст, разумевање, међусобна подршка. Хармоничне односе уздрмава женина прељуба. Затекавши је у наручју другог мушкарца по повратку кући после одложеног лета, он намах одустаје од отвореног обрачуна са њом и њеним љубавником, неприметно се повукавши са лица места.[4] Међутим, одлука да пролонгира суочење са жениним неверством и са њом настави привид нормалног живота, у њему дугорочно подстиче страхове и сумње. Чак и када му Ото буде најавила разговор, одлаже повратак кући, стрепећи од евентуалног обрта у њиховом односу. Наталожене осећаје засвођује

4 Хамагучи је за овај сегмент филмског наратива упослио мотиве из приче „Кино“, у којој се истоимени јунак, такође затекавши своју жену у наручју другог мушкарца, повлачи из арене. Ипак, Муракамијев јунак ће напустити своју супругу.

жалост услед женине нагле смрти изливом крви на мозак.[5] „Шта да сам се раније вратио кући? То ме прогања сваког дана.“ Не добивши одговоре нити коначно разрешење, Кафуку је остао сам са тиштећим непознаницама и запитаностима.

Тај емотивни пртљаг Хамагучијев протагониста носи са собом и у Хирошиму, месту где се одвија главни део филмске приче две године након њеног одласка. Тамо, по позиву, режира вишејезичну представу *Ујка Вања*. Сада му је возач додељен сходно правилима организатора на шта, иако са глаукомом откривеним након саобраћајне несреће, тешка срца пристаје. Ипак, возачко умеће девојке Мисаки,[6] које је позориште ангажовало за ову прилику, уверава га да је његово противљење безразложно. Хамагучи централну причу, испричану из мушке перспективе, у чијем је фокусу бол главног јунака због губитка супруге и њених недокучивих прељуба, децентрализује, подједнако расподељујући сиже и на Мисакијеву породичну сторију. Као и у Муракамијевој причи, самозатајени и ћутљиви Мисаки и Кафуку постепено граде стабилан однос, заснован на међусобном разумевању и поверењу. Сати заједничке вожње озвучени наснимљеним репликама из Чеховљевог *Ујка Вање* међусобно их зближавају и наводе да у себи пронађу најрањивије тачке. Једно другом исповедају своја интимна збивања и духовно се повезују. Захваљујући тој исповести, артикулисаној речима или тишином, Кафуку и Мисаки могу да продру у дубину властитог бола, властите трауме. Штавише, спонтано се међусобно испомажу како би се разрачунали са душевном потиштеношћу. Такво психолошко, дијалошко огледало омогућава катарзу која је у Муракамијевој причи суспрегнута. Искораком из таме свога срца, што је дуго зауздавала сваки њихов помак из зачараног круга потискивања, обоје могу наставити да живе. Случајни странци, отуђени од себе и од света, под кровом Кафуковог црвеног саба, постају ближњи.

У Мисакином душевном дијаграму утиснут је лик мајке-злостављачице и магловитог али постојаног осећаја кривице због несрећног окончања мајчиног живота.[7] Суочење са том траумом по повратку у зави-

5 У Муракамијевој приповеци Кафукова жена умире од канцера.

6 За своју добру вожњу Мисаки, не без цинизма, има да захвали мајци, која је, по одласку и повратку из ноћне смене желела мирно и без трзавица да спава у ауту којим управља њена ћерка по лошим сеоским путевима. Ако би се десило да је ћерка пробуди док спава, добила би батине. Зауставивши се у Хирошими, свој први посао радила је возећи камион градске чистоће.

7 У причи Мисакијина мајка је погинула у саобраћајној несрећи коју је сама изазвала у пијаном стању. Мисаки је тада имала седамнаест година. Помало безосећајно о томе прича: „Што посејеш, то ћеш и пожњети. [...] Једног дана то би се свакако догодило. Пре или касније – само је било питање када. [...] Повредила ме је. Жао ми је што то кажем, али искрено, одахнула сам кад је умрла“ (Murakami 2017: 28).

чај у пратњи Кафукуа изнудиће Мисакино последње и најсуровије признање, годинама скривано у најмрачнијем кутку њене душе: да је крива за мајчину смрт јер није ништа урадила да је спасе од одрона. Међутим, у наративној реконструкцији догађаја осећај кривице ишчезава. Премда етички упитан, њен поступак је био нужан ради голог опстанка. Уз Кафукову подршку, Мисаки се коначно ослобађа сенке своје мајке.

И у књижевном и у филмском делу Кафуку је опседнут тајнама преминуле жене, али и грижом савести што није могао да докучи њене побуде и осећаје, без обзира на привидну брачну хармонију. Дошавши до тачке врења упорног преиспитивања и наталоженог кајања, Муракамијев јунак својој саговорници у ауту открива да се његово огрешење о жену заснива на неразумевању: „Оно што ми пада најтеже од свега, [...] јесте то што ја њу – или бар онај вероватно најважнији део ње – никад нисам *стварно* успео да разумем. А сада, када је умрла, вероватно ће заувек и остати тако несхваћена. Као мали заборављени сеф на дну мора. Стегне ме у грудима кад год помислим на то“ (Murakami 2017: 39).

Као и у причи, где су Муракамијеви јунаци, свако на свој начин, суспрезали бол – жена пићем, а муж калиграфијом, док нису успели да се помире са својим губитком, и у филму брачни однос Ото и Кафукуа додатно усложњава упокојење четворогодишње ћерке услед упале плућа. Заједничка одлука да немају више деце уједно их и зближава и удаљава.

Није случајно што је Кафукуу у Муракамијевој наративној поставци дијагностикован глауком: „Изгледа да имам слепу мрљу у видном пољу. У десном углу. До тада ништа нисам примећивао“ (Murakami 2017: 17). Овом дијагнозом је симболички опосредован јунаков суштински превид жениног емотивног стања, неспособност да уочи њене потребе и благовремено на њих одговори: „[...] можда сам имао неку фаталну слепу мрљу. [...] Можда сам превидео нешто што је постојало дубоко у њој, нешто важно. Или, чак и ако сам видео, можда то нисам успео стварно да препознам“ (Murakami 2017: 40). Освешћење тог недостатка у Кафукуу изазива душевну тескобу. Његов краткотрајни пријатељ и некадашњи противник у љубавној арени глумац Такацуки покушава да искуство неразумевања уопшти истицањем да је шум у комуникацији између мушкараца и жена онтичка и епистемолошка константа: „Ми уопште и не можемо потпуно разумети како размишљају жене, зар не? [...] И то важи без обзира на то која је жена у питању. Зато ми се и не чини да је то нека само теби својствена слепа мрља“ (Murakami 2017: 40–41). Посматрајући Кафукову патњу са дистанце, Мисаки отресито поставља питање, уједно универзализујући апартно искуство свога саговорника: „Али Кафуку, да ли смо ми икада заиста у стању да некога потпуно разумемо? Ма колико

дубоко тог неког волели“ (Murakami 2017: 40). Истом болешћу ока и у филму симболички се означава Кафуково емотивно слепило и немарност. Хамагучи је филмском причом, међутим, одлучио да нелагоду свога јунака одведе до катарзичног разрешења.

И Мураками и Хамагучи своје јунаке постављају у свет у којем влада отуђење, а празнина у људима, туђим једни другима, нараста сваким даном. Ни Кафуку ни Мисаки, без обзира на генерацијску разлику, немају пријатеље. Кафуку је у Муракамијевој причи отуђен не само од супруге, већ и од самог себе. Као и за Мисаки, и за њега остварење блискости са другом особом, без обзира на то да ли је реч о колеги, пријатељу или партнеру, изискује готово натчовечански напор јер га приморава на излазак из комфорне зоне. Дакле, Мураками иницијално, а потом и Хамагучи, преносећи и варирајући мотиве приче у филму, настоје, између осталог, да представе једну од тегоба савременог човека, која на дуже стазе изазива депресију, анксиозност и друге душевне поремећаје. Отуђеност је спонтани исход бола дубоко затрпаваног у унутрашњости Муракамијевих и Хамагучијевих јунака. Тај бол ови јунаци дистанцом од других људи одржавају не само због страха да ће поново бити повређени, него да би избегли да се њихове ране, као део њиховог садашњег идентитета, не раскрваре. Тако би се, можда, изгубио и смисао закључаног сећања. Услед емотивне унутрашње узбурканости јунаци приче и филма граде одбрамбене механизме, чак и у ставу и говору тела. Мисакин замрзнут израз лица, који глумица Токо Миура са задивљујућом вештином задржава и на филму, Мураками прецизно описује, као да Хамагучију оставља речиту дидаскалију: „Била је то девојка чија осећања не излазе на површину“ (Murakami 2017: 20). Кафуку се, са друге стране, скрива иза паравана доброг глумца, што са сцене преноси и у приватан живот. Муракамијев Кафуку са високим степеном самосвести описује метод скривања иза глумачког позива и у приватном животу:

> Једном кад почнеш озбиљно да глумиш, тешко је наћи прилику да престанеш. Ма колико ти психички то тешко падало, док смисао те глуме не заузме одговарајући облик, не можеш да прекинеш њен ток. Исто као што ни музика не може да дође до праве хармоније све док не стигне до тачно одређеног завршног акорда (Murakami 2017: 31).

Упркос томе, он осећа потребу да се после одигране улоге, зановљен и надограђен новим искуством, врати себи: „Вратиш се себи, чак и ако то не желиш. Само, тада кад си се вратио, положај ти је нешто другачији него пре. То је правило. Није могуће да буде потпуно исти“ (Murakami 2017: 30). Своју рањивост и у филму обавија и штити готово непробојном

спољашњом љуштуром професионалца и сталоженог човека, очигледно и губећи осећај за то где његова глума уистину престаје.[8]

Да би, макар и из скривених намера, попунио празнину у свом општењу са људима, Муракамијев Кафуку покушава да успостави однос са жениним последњим љубавником, глумцем Такацукијем. Он иницира сусрете са њим не би ли докучио особине његове личности и увидео харизму која је привукла његову супругу. Проницљивом Кафукуу, међутим, и овога пута нешто измиче да би у потпуности увидео магнетну привлачност свога познаника, самерену са властитим особинама и поступцима, као и независно од његове улоге у женином животу. Разлог Отиног избора остаје замрачен, чак и у покушају да њеног љубавника посматра њеним или очима било које друге жене. Ту тајну привлачности, али и мотив за женино неверство са привидно стоичке дистанце повезује са сложеним односима између мушкараца и жена. Овде се семантички набој метафоре „слепа мрља“ до краја разголио:

> Мислим да је било нечега што је он имао а што је мени недостајало. Односно, вероватно *много* тога. Али шта је тачно од свега тога њу освојило, то већ не знам. Не функционишемо ми на том нивоу да такво нешто можемо прецизно да одредимо. Односи између двоје људи, поготово однос између мушкарца и жене, […] много је целовитије питање. Нешто много неухватљивије, много себичније и много болније (Murakami 2017: 31).

Кафуку Такацукију не спори мушку привлачност, добру нарав, али увиђа и његову површност која стоји насупрот Отине велике дубине и јаке воље, будући да је могла „дуго, подробно и сталожено да размишља“ (Murakami 2017: 46–47). Чак ни Мисакино запажање након помног слушања Кафукове исповести да је његова жена спавала са Такацукијем баш зато што није била заљубљена у њега (Murakami 2017: 47), Кафукуа није могло да разувери у недостојност његовог супарника.

Хамагучијев Кафуку такође је лишен потребе да пронађе пријатеља. То је за њега била његова упокојена жена. У филму је представљен као тип који је према људима хладан, са јасно постављеном дистанцом, увек строго професионалан и посвећен припремама за представу. Такацуки је овога пута тај који иницира сусрет са њим не само да би сазнао шта се крије иза његове љуштуре хладнокрвног професионалца, нити да би у целости сагледао лик жене у коју је био заљубљен, већ и како би се, нашавши се на професионалној и психолошкој средокрачи, разабрао у својим проблемима. Управо као муж вољене жене, Кафуку је Такацукију на један

8 О Кафуковом глумачком методу и односу између представе Ујка Вања и реалности видети више у: Dettmar 2022.

бизаран начин близак. Овде су њих двојица постављени напоредно и на професионалном и на емотивном плану. Такацуки је, оставивши каријеру успешног телевизијског и филмског глумца услед скандала, дошао на аудицију за Чеховљев комад *Ујка Вања*, који Кафуку режира. Доделивши му главну улогу, Кафуку је Такацукија желео да тестира и као глумца и као човека. Бизарност, међутим, лежи у његовој добронамерности. Хамагучи постепено развија увид Муракамијевог јунака да је његов супарник гајио искрена осећања према његовој супрузи: „Тај човек је био добар, без задње намере. Изгледа и да је моју супругу истински волео. Није он с њом спавао из забаве. Њену смрт искрено је доживео као шок" (Murakami 2017: 46).

Сложен однос између Ото и Кафукуа редитељ и сценариста филма подупире елементима из приче „Шехерезада", такође из збирке *Мушкарци без жене*. У Муракамијевој приповедној прози јунакиња, патронажна медицинска сестра и неговатељица, професионална и организована, након сексуалног односа са својим пацијентом Хабаром, распреда мноштво занимљивих наратива које пацијент слуша са пажњом. Сиже о змијуљици на дну језера као облику који је јунакиња имала у неком од прошлих живота, односно сиже о седамнаестогодишњој девојчици која проваљује у кућу своје школске симпатије, уткани су у филмску нарацију. Оба сижеа, шехерезадијански развијена у наставцима, сходно времену приповедања које одређује сама приповедачица, осветљавају њену у очима јунака енигматичну личност. Њиховим посредством бива јаснија њена неисказана али постојана потреба да, црпећи енергију из других, искорачи из текућег живота и буде истински вољена. Иако Хабара само издалека може да наслути мотивацију којом његова неговатељица и љубавница гради зачарани свет приповедања и то у интимним тренуцима са својим пацијентом, он у њега бива добровољно увучен и осећа се, као усамљени мушкарац, искрено захвалан.

Сам мотив причања, усменог приповедања у најинтимнијим тренуцима, као и тематско-мотивски сегменти Шехерезадиних наратива селе се у Хамагучијев филм и бивају надограђени новим елементима, следствено исходу основног наративног тока и психолошкој мотивацији самих јунака. Нараторка у филму је сама Ото. Она, такође, своме мужу и љубавнику прича у најдубљој интими, након вођења љубави, када је најрањивија и најслабија. Коитус изазива стваралачки порив и буди њену имагинацију. Будући да их изговара у магновењу, својих исказа се у будном стању не сећа. Кафуку их меморише за њу и препричавањем јој их враћа назад. Прича се том разменом преноси изван оквира спаваће собе и из домена несвесног, добијајући своју свесну завршницу.

Захваљујући њима Кафуку, а потом и Такацуки упознају Отин паралелни свет, извориште њене креативне посебности. Филм нуди сегментирану, итеративну и разрађену причу о младој провалници коју Муракамијева јунакиња приповеда у причи „Шехерезада“. Унутар прича у првом лицу о девојчици, развија се и сиже о змијуљици. Ови микронаративи откривају алтер его саме Ото. Хамагучи Отиним причама придаје још једну улогу у одвијању самог наративног тока. Према Кафуковом признању, оне су постале спона која је брачном пару помогла да колико-толико превазиђе ћеркину смрт. Кафуку, међутим, жени не препричава њену последњу, поприлично надахнуту причу која јој је надошла у ноћи после помена ћерки, изговарајући се на заборав а у себи накупљајући ресантиман због њене прељубе. Ото је свом мужу поново причала о малој провалници, која се сећа да је била змијуљица у прошлом животу. Сада неко улази у кућу док се девојка самозадовољава. Напољу пада мрак, а она изгледа да ће утећи судбини из претходног живота.

Те приче, међутим, на пресудан начин доводе у везу Кафукуа и Такацукија и зближавају их у заједничком болу. Након већ пређеног пута у попуштању напетог супарничког анимозитета, они деле заједничко сећање на те приче. Кафукову изједајућу потиштеност продубљује, али и на површину избацује завршетак приче о девојчици-провалници коју му саопштава Такацуки. У кући њеног симпатије улази још један провалник. Нашавши је полуголу, покуша да је силује. Она дограби оловку и забоде му је у лево око. Бори се са њим као лавица, све време га убадајући. Спира крв под тушем и одлази. Успомена коју је тог дана оставила својој симпатији било је тело провалника. Њену спремност да призна злочин сузбија дечаково понашање. Он данима не одаје да се ишта у његовој кући догодило. Међутим, њу копка шта се десило са телом и да ли је све умислила. Зато се враћа до места злочина, где затиче сигурносну камеру на улазним вратима. Увидевши да је оно што је починила нарушило равнотежу наизглед непољуљаног света, одбија да се претвара и одлучује да преузме одговорност. Упорно гледа у камеру и понавља разговетно: „Ја сам га убила.“

У игри мачке и миша коју је иницијално требало Кафуку да режира и води, долази до неслућеног обрта управо у оној тачки када деле истоветно искуство везе са Ото. Кафуку тада сагледава размере свога емотивног слепила, као и силину своје повређености. Иако са стоичким миром признаје да га је Ото природно издала као што га је волела, Такацуки, макар када је реч о ближој спознаји емотивне структуре Отине личности, задобија предност у односу на њеног мужа.

Пошто заврши Отину последњу причу, Такацуки му у интими црвеног саба, без ироније и ради властитог растерећења, испоручује

мисао да је за познавање вољене особе неопходно заправо упознати себе. Очигледна реминисценција на натпис на улазу у пророчиште у Делфима нема функцију призивања општег места, већ расветљавања конкретног искуства и правила комуникације са вољеном особом о коју се Кафуку огрешио. Мураками је Такацукију за елаборацију таквог става дао довољно простора, без обзира на то што о тим односима говори из проблематичне позиције трећег члана љубавног троугла и емотивно нестабилне особе:

> Па ипак, ма колико се добро разумео с неким, ма колико тог неког волео, сасвим се загледати у туђе срце је немогуће. Чак и ако то желиш, тиме само себи отежаваш. Али, ако се на то намериш, ако се само потрудиш, захваљујући том напору успећеш честито да погледаш у сопствено срце. Стога, оно што на крају свега морамо да урадимо јесте ваљда да се својим срцем умешно, истински помиримо. Ако *стварно* желимо неког другог, онда нам не преостаје ништа до да погледамо дубоко и право у себе (Murakami 2017: 41).[9]

Кафукуа је у причи та искреност навела да осети симпатију према свом супарнику, док су Хамагучијевог јунака Такацукијеве речи понукале да се коначно сусретне са разорном снагом свога бола и сагледа своју кривицу – кривицу нечињења. Овде Хамагучи призива мотиве из Муракамијеве приче „Кино“,[10] где јунак због своје беневоленције и дубоког потискивања осећаја повређености услед женине неверства угрожава своју егзистенцију и сам смисао свога постојања. Објективизовани потисак у виду топлих руку које га додирују усред ноћи нагони га на признање:

> Чврсто затворених очију, Кино је на својој кожи осећао ту топлину и меку пуноћу. Било је то нешто што је давних дана заборавио. Нешто

9 Хамагучи у једном разговору подвлачи семантички значај последње реченице у креирању филмске приче. Зато ју је преузео из Муркамијевог текста: „Такође сам му рекао да постоји једна сцена у причи која ме је заиста привукла: тренутак када један од глумаца у представи, Такацуки, каже да не можете погледати некога и видети од чега је направљен – ако желите то да урадите, морате почети од себе. Можда у тим речима нема ништа изузетно само по себи. Али у филму, ако пажљиво слушате глас младића, схватићете да он говори истину, или оно што мисли да је истина. И ту идеју, да можете рећи да ли особа лаже или не само слушајући њен глас, нешто је што сам и сам искусио, изнова и изнова. Можда је зато то једини исказ који сам дословно преузео из Муракамијевог текста, како бих могао да поделим са публиком овај прелепи тренутак, где глумчев глас пориче истину“ (Goi 2021).

10 Ова Муракамијева прича садржи тематско-мотивске и значењске везе са Хемингвејевом причом „У другој земљи“ из збирке *Мушкарци без жена* (1927) (в. Şafak 2024: 43–62).

што му је страно већ тако дуго. *Да, повређен сам, и то веома дубоко*, рекао је себи Кино. И заплакао. У тој тихој, мрачној просторији (Murakami 2017: 198–199).

Катарзични завршетак приче семантичко је огледало сцене у којој затајена рањивост Хамагучијевог јунака букне на површину:

> Заслужио сам да будем кажњен. Пустио сам да ми измакне нешто искрено. Био сам до те мере повређен, да ми је омело пажњу. Због тога, претварао сам се да то не видим. Нисам слушао себе. Изгубио сам Ото. Заувек. Сад тек схватам. Желим да је видим. Кад бих могао, викао бих на њу. Грдио је. Зато што ме је лагала све време. Желим да се извиним. Што је нисам слушао. Што нисам био јак. Желим да се врати. Желим да живи. Желим да макар још једном разговарамо. Желим да је видим. Али сада је прекасно. Нема повратка назад. Ништа ту не могу.

За карактеролошку, психолошку и семиотичку акумулацију књижевне, а посебно филмске приче, значајно је интертекстуално апострофирање реплика из Чеховљевог класика *Ујка Вања*. Ни код Мураками ја ни код Хамагучија се не ради о пуком демонстрирању ерудиције и немогућности текста да производи сопствена значења зато што је од почетка под надлежношћу других дискурса (в. Kristeva 1974: 338–339; Kaler 2011: 104–105), већ о универзализацији искуства и актуализацији исказа којима је насељен духовни обзор модерног човека. У филму *Drive my car* можемо говорити о другостепеној интертекстуалности[11] јер је Хамагучи, уметнички се надовезавши на Муракамијеву причу, апсорбовао и већ инкорпориране делове Чеховљеве драме које је јапански писац за потребе значењског осветљења својих јунака упослио. Реч је о Мисакиној идентификацији са Соњом, у спознаји одсуства властите физичке лепоте и дубине своје патње. У причи се догађа дужан осврт и на суштинску Вањину спознају да, након трагедије и пораза, мора живети упркос одсуству воље и мотивације. Монолог којим се артикулише очајање Чеховљевог драмског јунака, експлицитним цитатом, изговара Кафуку,

11 За нас је овде инструктивна одредница интертекстуалности коју даје Јулија Кристева: „Сваки текст се гради као мозаик цитата, сваки текст је апсорпција и трансформација другог текста“ (Kristeva 1969: 146), односно Марко Јуван: „Реч ’интертекстуалност’ (’међутекстовност’) би потом по својој иманентној логици значила ’однос између текстова’, ’преплитање текстова’, ’уплетеност једног текста у другом’, ’узајамну повезаност и зависност најмање два текста, постављених у релацију’, ’својство текста да успоставља однос с другим текстовима, односно да се у њега уплиће други текст или више других текстова’, ’узајамност, односно интеракцију између текстова’“ (Juvan 2013: 13).

препознајући га као болну тачку осврта на сопствени живот: „Дај ми нешто! О, боже мој… Мени је четрдесет седам година; ако будем живео, рецимо, до шездесет, остаје ми још тринаест година. Шта ћу да радим, чиме ћу их испунити?“ ([Чехов 2019: 66] Murakami 2017: 44)

Одважећи се да, поред ових, у филмски наратив унесе још неке реплике драме *Ујка Вања*,[12] Хамагучи је Чеховљев текст учинио скоро па равноправним делом сценарија. Штавише, одваживши се да га постави у тематско средиште заплета, око којег ће се његови јунаци окупити, како пробама и извођењем самог комада, тако активирањем Чеховљевих реплика изван сцене, у Кафуковом ауту, главном драмском попришту и емотивном сабиралишту, Хамагучи је овом драмом на естетски најуверљивији начин расветлио психолошке физиономије протагониста и подигао вредносну лествицу самог филма. Притом, гледаоца је у потпуности убедио у оправданост мотивације за свој филмски поступак и стога што је на добро погођеним неуралгичним местима главне приче успео да интегрише делове из Чеховљевог комада. Хамагучијев филм је интертекст јер је тако наложио унутрашњи развој његових јунака. Перпетуирање реплика из *Ујка Вање* Кафукуу помаже да боље разуме своју жену, да јој каже оно што уистину мисли и осећа. Он тим наснимљеним касетама, чије делове изговара управо Ото, не само што негује успомену на њу, већ, покајнички, задржава њено присуство у свом животу, неспреман да се од ње одвоји. Истовремено, изговарањем и понављањем текста који зна напамет, Кафуку не само што опробава свој глумачки метод заснован на добром памћењу целе драме (в. Dettmar 2022), већ изражава и своје емоције, које у вануметничкој збиљи није у стању да саопшти на прави начин, а које је пропустио да подели и са својом преминулом супругом, плашећи се да је не изгуби. Сада се суочава са застрашујућом истином Чеховљевог текста, што поверава и Такацукију: „Чехов је застрашујући. Када изговорите његове стихове, извлачи правог нас на површину.“ Да би избегао ризик суочења са собом, редитељ-гост се у позориште у Хирошими повлачи из глумачког ансамбла представе. Стога је и хотимичан Кафуков одабир Такацукија да тумачи насловну улогу: „Зато што се учиш да се контролишеш.“

Пуноснажну ефектност делови из Чеховљевог комада добијају зналачки постављени у ново уметничко окружење, дакле, у контекст Хамагучијеве филмске нарације. Паркирајући ауто у гаражи, пре него што пронађе своју жену на поду стана, Кафуку слуша Сонин монолог о подношењу патње и сипа капи у очи, што је и иронички утемељен

12 Хамагучи је то учинио увидевши снагу комада да из људи извуче емоције и исказе које иначе нису спремни да артикулишу (в. Johnston 2021).

гест његовог унутрашњег стања. Мотив суза се јавља у сцени вожње до позоришта у Хирошими првог јутра, када Соња своме ујаку казује: „Ујко, очи су ти пуне суза!“, док он њој одвраћа порицањем: „Какве сузе! Ништа… глупости… Малочас си ме погледала као твоја покојна мати. Мила моја… (*Жељно јој љуби руке и лице.*) Сестро моја… мила моја сестро… Где ли је она сада?“ (Чехов 2019: 39)

Мисаки на својој пробној вожњи Кафукуа упознаје и посредством вешто изговореног покајничког монолога самог Војницког док понавља Чеховљев текст уз укључену касету: „Ја сам промашио живот! Ја даровит, паметан, храбар… Да сам живео нормално, могао сам постати Шопенхауер, Достојевски… Почео сам да лупетам којешта! Ја лудим!…“ (Чехов 2019: 60–61) Вања се, чак и уз евентуалне Хамагучијеве естетске инсинуације ироније, помаља као Кафуков драмски двојник и његово искрено, право ја. Кафуку је, попут Чеховљевог јунака, свестан да је страћио своју прошлост, да му је „стварност страшна због своје апсурдности“ (Чехов 2019: 36). Отуда и нешто касније изречена реплика Војницког: „Дете моје, да знаш како ми је тешко! О, кад би ти само знала како ми је тешко!“ (Чехов 2019: 74) представља далеки, имплицитни, али разговетан Кафуков вапај да Мисаки, узраста његове преминуле ћерке, са њиме отпочне дијалог, испуњен сапатништвом и људским разумевањем.

У филму се на важним наративним местима понавља део о лажној, извештаченој верности Јелене Андрејевне: најпре пре женине смрти, па непосредно након тога, на позорници. Кафуку једва изговара текст и махнито одлази са сцене. Две године касније, у првој сцени, Кафуку у ауту којим се вози до Хирошиме слуша Јеленину реплику у дијалогу са Соњом: „Мени се чини да истина, каква год да је, ипак није тако страшна као неизвесност“ (Чехов 2019: 50). Управо тај исказ има тежину недосегнуте спознаје женине „мрачне“ тајне, али и тајне Кафуковог срца, коју је сакрио и од себе. Мисаки Кафукуу помаже да увиди да се не ради само о разумевању, већ и о прихватању јер нема ничег контрадикторног ни лажног у томе што је Ото волела Кафукуа свим срцем, али је била и са другим мушкарцима.

Кафуково и Мисакино коначно зближавање потпомогнуто је дубоким разумевањем између Војницког и Соње. Са Соњом, у филму, међутим, поред Мисаки на психолошком, идентификује се глувонема Ли Јуна и на глумачком и на људском плану. У њиховој интими снажно одјекује Соњина стоички трпељиво исклесана реплика: „Ја сам, можда, несрећна исто толико колико и ти, па ипак не очајавам. Ја трпим и трпећу донде док се мој живот не заврши сам по себи…“ (Чехов 2019: 67). Већ у фрагментима понављан Соњин завршни монолог (у ауту непосредно

пре Отине смрти и током прве читалачке пробе), своју семантичку целисходност добиће у самој завршници филма, на премијери представе. На сцени су Кафуку и Ли Јуна у улози Војницког и Соње, док Мисаки представу прати из гледалишта. Чеховљев текст у потресној изведби глумице знаковним језиком доноси титраје наде и утехе:

> Шта да се ради, треба живети! [...] Ујка Вања, ми ћемо живети. Проживећемо дуг, дуг низ дана, дугих вечери; стрпљиво ћемо сносити искушења која нам судбина пошаље; радићемо за друге и сад и у старости, неуморно, а кад нам дође наш судњи час, покорно ћемо умрети и тамо, на оном свету, рећи ћемо да смо патили, да смо плакали, да нам је било тешко и бог ће се сажалити на нас; онда ћемо, ујко, мили ујко, видети други живот... светао, диван, леп, радоваћемо се и на све наше садашње патње погледаћемо гануто, с осмехом... и одмориће мо се. Ја верујем, ујко, верујем ватрено, страсно...[...] Одмориће мо се! (Чехов 2019: 74)

Насловни исказ „Повези ме“ управо упућује на насушно растерећење од идеје да морамо наставити да возимо и живимо, ма колико били потресени и ојађени садржајем таквог живота. Није случајно стога што у Муракамијевој причи жути, а у Хамагучијевом филму црвени саб кабриолет има вишеструку естетску функцију. Поред тога што је симболичко средиште приче и посебан облик исповедаонице, ауто је интимни простор у којем јунаци бивају вољни да оголе тежишне тачке своје рањивости и да колико је год могуће кристализују свој наративни идентитет. Ипак, аналогно Андрићевом мосту у роману *На Дрини ћуприја*, црвени саб, стар петнаест година, има своју особену повест. Он није тек хипостазирани пресек догађаја и актера приватне историје, већ и филмски јунак у чијој су уметнички јединственој физиономији наталожена искуства његовог старог и новог власника. На завршетку филма ауто је припао Мисаки, као залог њеног новог почетка, јер је Кафуку успео да се ослободи везаности за своју прошлост и да настави да живи по упуту Чеховљеве Соње. Отуда је ауто, уступљен другоме да га вози, другоме који је огледало, катализатор и ближњи, постао и наративно и духовно састајалиште, тачка преображаја и погон за причу. У њему се приповедне линије и емотивне сторије на стваралачки плодотворан начин укрштају, као што су се у уметничкој вожњи у оба смера ванредно укрстиле и саобразиле Муракамијева и Хамагучијева имагинација.

Извори и литература

Goi, Leonardo, "On the Road: Ryusuke Hamaguchi on 'Drive My Car'". Interview. 2021. <https://mubi.com/en/notebook/posts/on-the-road-ryusuke-hamaguchi-on-drive-my-car>

Dettmar, Kevin. "What 'Drive My Car' Reveals on a Second Viewing". 2022. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/what-drive-my-car-reveals-on-a-second-viewing>

Johnston, Trevor. "Ryūsuke Hamaguchi: 'I've shot lot of stuff in cars because of Godard'". Interview. 2021. <https://lwlies.com/interviews/ryusuke-hamaguchi-drive-my-car>

Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Prev. Bojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akademska knjiga. 2013.

Kaler, Džonatan. „Pretpostavka i intertekstualnost". Prev. Predrag Šaponja. *Polja*. Novi Sad. Jan-feb. 2011. Br. 467. 102–114.

Kristeva, Julia. *Semiotiké*. Paris. 1969.

Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris. 1974.

Murakami, Haruki. *Muškarci bez žene*. Prev. Nataša Tomić. Beograd: Geopoetika. 2017.

Şafak, Zafer. "From Ernest Hemingway to Haruki Murakami: Presence and absence dichotomy, identity crisis and the search for meaning that women characters bring about in 'In another country' and 'Kino'". *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*. 2023. <https://doi.org/10.48131/jscs.1346308>

Hamaguchi, Ryusuke. "Interview". 2021. <https://cineuropa.org/en/nl/did/4155>

Чехов, Антон Павлович. *Ујка Вања*. Прев. Кирил Тарановски. Прир. Зоран Милутиновић. Београд: Завод за уџбенике. 2019.

Филм наведен у тексту

Drive my car [*Doraibu Mai Kā*], реж. Ryûsuke Hamaguchi, 2021, прод. C&I Entertainment, Culture Entertainment, Bitters End, Nekojarashi, Quaras, Nippon Shuppan Hanbai, Bungeishunjū, L'Espace Vision, The Asahi Shimbun Company, 179 мин.

Jana M. Aleksić

TWO-WAY RIDE
Thematic-motivic and semantic interferences between Murakami's collection of stories *Men Without Women* and Hamaguchi's film *Drive My Car*

Summary

The film *Drive My Car* (*Doraibu Mai Kā*, 2021) is based on the story collection *Men Without Women* (*Onna no inai otokotachi*, 2014) by the celebrated Japanese writer Haruki Murakami. Director Ryûsuke Hamaguchi, together with Ōe Takamasa, wrote the script for the film. Although this work bears the title of the introductory story from Murakami's collection, its plot integrates storylines and narrative segments from other prose pieces from this book, such as the stories "Scheherazade" and "Cinema". On the other hand, intertextual connections are evident in individual stories and in the film itself, most notably with Chekhov's play *Uncle Vanya*. In this paper, we analyse the mechanisms of transfer from the literary to the cinematic medium and explain how the segmented and sentimental literary template is aesthetically completed and integrated into the film language. We also consider, from an aesthetic and psychological perspective, the types of influence of the specified relations on the development and psychological profile of individual characters, as well as on the layers of meaning in both Murakami's literary and Hamaguchi's film narratives.

7.01
82.01

Zoja Bojić*
(Institute for Literature and Arts, Belgrade)

FILM AND SOME PHILOSOPHY CONCEPTS OF THE EUROPEAN ANTIQUITY
Dramatic culmination of sequential narrative and the visual arts of the European antiquity

Abstract: This paper examines representations of the dramatic culmination of sequential action in selected artworks from European antiquity. In doing so, it includes an analysis of the relevant passages by art historiographers of the European antiquity: Vitruvius (1st century BC), Pliny the Elder (1st century AD), Philostratus the Elder (2nd century), Philostratus the Younger (3rd century) and Callistratus (probably 4th century). Drawing on Aristotle's definition of tragedy and dramatic action, the paper demonstrates that the dramatic culmination of sequential narrative, a quality that has remained central throughout the entire history of stage and film production, must be taken into consideration in an analysis of certain visual artworks of the European antiquity. A short comparative study of Aristotle's definition of tragedy and the definitions of the visual arts provided by several art historiographers of the European antiquity raises an important question. According to an interpretation of Aristotle, the result (and thus the aim) of tragedy/drama is catharsis. What then, according to art historiographers of the European antiquity, is the result/ aim of a visual artwork?

Keywords: sequential narrative, dramatic culmination, visual arts of the European antiquity, Aristotle, art historiographers of the European antiquity, mimesis, catharsis, pleasure

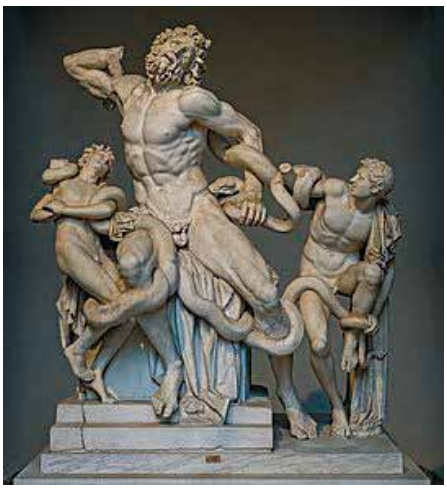
The constructs of cinematic art representing a moment in time (Mroz 2013) and that of depicting time in the visual arts of the European antiquity have already been previously introduced (Bojić 2020). This paper examines one of the constructs stemming from the latter study. It is concerned with representations of the dramatic culmination of sequential action in the visual arts of the European antiquity. The artworks relevant to this topic are here used as examples, and their purely art-historical significance is disregarded. Several such crucial visual artworks from European antiquity, executed in a variety of media, depict a sequential action and its dramatic culmination. Some such artworks, such as the Hellenistic *Laocoon Group* represent a single dramatic moment, which the viewer recognises as a dramatic consequence

* zojabojic@hotmail.com

of preceding action omitted in the artwork itself. Others, such as the *Parthenon frieze* in Athens (c. 443 and 437), and the procession frieze of the *Ara Pacis Augustae* in Rome (consecrated in 9 BC), display a developing sequential action, which culminates in a single dramatic celebratory moment. Others still, such as the *Gigantomachy frieze* from the Altar of Pergamon or certain Roman mosaics of the hunting scenes, depict dramatic moments that happen simultaneously.

A brief study of the relevant art material

The infamous *Laocoon Group (***Reproduction 1**), Hellenistic in style and, most likely, original provenance, represents a single dramatic moment, which the viewer recognises as a dramatic consequence of preceding action, omitted in the artwork itself. The marble sculpture shows the Trojan priest Laocoon and his two young sons attacked by serpents. Greek myth, as well as Greek and Roman literature provide different accounts as reasons for Laocoon's suffering. Here we will follow Virgil's account of the events as outlined in his Aeneid (ii, 109 *et seq*.) — Laocoon was punished for having warned the Trojans against accepting the wooden horse left by the Greeks. Virgil's account would have been very well known at the time when Pliny the Elder in XXXVI, 5 especially mentioned this artwork as one of the most excellent sculptures from a private imperial collection and named its artists as Agesander, Athenodoros and Polydorus of Rhodes. Since its excavation and subsequent public display in Rome in the early 16 c., the work provided an inspiration for the scholars and artists alike (Bieber). Here we will disregard



Reproduction 1 Agesander, Athenodoros and Polydorus of Rhodes, *Laocoon Group,* marble, 208 cm × 163 cm × 112 cm, Vatican Museums

the (tempting) Winkelmann-Lessing debate (Lessing), and will focus solely on one quality of the *Laocoon Group*: namely, that it represents a single dramatic moment as a culmination of a preceding action. The preceding action is omitted, yet it is understood as inherent.

Some other artworks of the European antiquity such as the *Parthenon frieze* in Athens (c. 443 and 437) and the procession frieze of the *Ara Pacis Augustae* in Rome (consecrated in 9 BC), display developing sequential actions that culminate in a single celebratory moment. A reconstruction of the *Parthenon frieze* provided by the Acropolis Museum on its website (Acropolis Museum), which includes visual material of all the frieze blocks preserved in the museum and overseas, shows the relief frieze, 160 meters in length and one meter in height from the upper register of the temple's naos. The relief, possibly executed by Phidias' workshop, narrates in two parallel files sequential episodes from the Panathenaian procession and includes figures of horsemen, charioteers and chariots, men and women, sacrificial cattle and offerings to the goddess Athena, the protectress of the city. The key offering to the goddess and the culmination of the procession is the offering of a newly woven and embroidered robe for the goddess (the event after which the animals sacrifice was offered). As the two files of the procession converge, the twelve seated Olympic gods avert their gaze as the priest, another figure and three smaller figures marvel at the robe. The dramatic culminating moment of the procession depicted is self-explanatory.

Reproduction 2 Phidias' workshop, the *Peplos scene from the Parthenon frieze,* East V, 31–35, ca. 447–433 BC, the British Museum, London

As an example of an artwork rendering the dramatic moment of culmination in a symbolic manner we shall now briefly examine the panels at the ends of the procession frieze in the upper register of the exterior walls of the Altar of Peace, *Ara Pacis Augustae* in Rome (**Reproduction 3**), consecrated in 9 BC (Capo). The frieze features a quasi-documentary sequential procession of Augustus and his contemporaries — his family and political and other allies. Used as an altar where sacrificing took place, *Ara Pacis* received offerings that

were by default associated with invoking peace, and, over time, came to recall the golden age of Augustus. In addition, in the upper register, at the ends of the procession frieze, there are four relief panels flanking the entryways to the altar. Symbolical in their meaning, one of the panels features an idyllic representation of Rome through the imagery of a central female figure (the so-called Tellus panel), another that of the Roman Peace itself (usually referred to as the Roma panel). One of the remaining two matching panels at the other ends of the frieze represents a sacrifice offered by historical or mythological figures (usually referred to as Numa/Aeneas panel), whilst the fourth panel, although sometimes assumed to depict the discovery of the twins, is too damaged to be reconstructed or understood. The readable imagery of the three partly preserved panels points to the manner in which the artists created the overall composition of the frieze. The dramatic culmination of the sequentially rendered procession, that is, the conclusion of the procession as a single celebratory moment, is embodied in the panels with the symbolic meanings of Rome's prosperity, peace and piety.

Reproduction 3 a-c Artists unknown, *Ara Pacis Augustae*, consecrated 9 BC, today in the Museum of Ara Pacis, Rome: *The Tellus panel*, *the Roma (Roman Peace) panel* (hypothetically reconstructed) and *the Numa/Aeneas panel*

Some imagery from European antiquity relevant to our topic, such as *Gigantomachy frieze* from the Altar of Pergamon (Bilsel), depicts simultaneous dramatic moments. Depiction of action with multiple dramatic culmination moments or, in terms of visual arts, a composition with several dramatic foci (which often also include the central one), can also be seen in certain mosaic representations of a popular theme of hunts in Roman (imperial) art (Halili), such as those from the so-called *Small game hunt* and the *Big hunt*, Villa Romana del Casale, Piazza Armerina (Dragotta), Italy, 4c AD **(Reproduction 4 a-b)**. In this sense, they can be compared to the corresponding literary description of a multi-focal hunting scene painting by Philostratus the Elder in 1. 28 Hunters (Philostratus the Elder).

Reproduction 4 a-b Artists unknown, Villa Romana del Casale, Piazza Armerina, Italy, 4c AD, in situ: *Small game hunt* (detail), and the *Big hunt* (detail)

Such mosaics, featuring multiple foci in hunting scenes were sometimes executed in a more ordered manner, as separate parts of a larger mosaic with the borders in mosaic used as demarcation lines. One such example is the *Mosaic with hunting scenes*, often referred to by the name of *Four Seasons*, from the Villa of Constantine, Antioch,[1] mid-fourth century AD (Kolarik), now in Musée du Louvre, Paris (**Reproduction 5**).

Reproduction 5 Artists unknown, *Mosaic with hunting scenes*, also referred to as *Four Seasons*, Villa of Constantine, Antioch, mid-fourth century AD, now in Musée du Louvre, Paris

1 For the hunting scenes in mosaics of Antioch see Lavin 1963.

Such depictions of multifocal moments of culmination of an action can also incorporate representations of the preceding sequential narratives. This is in line with similar single-focus mythological hunting representations of the Calydonian boar hunt, Hippolytus' hunt or the scene of Death of Adonis, often executed as reliefs on sarcophagi in the 2nd and early 3rd c. AD.[2]

The same principle of multi-focal representation is evident in the depiction of apparently synchronous events on the *Gigantomachy frieze* from the Altar of Pergamon (c. 180–160 BC), today in Berlin (**reproduction 6a-b**). The old Greek myth of the battle between the gods and the giants was a well-explored theme in Greek art, and such representations, among others, include the north frieze of the Siphnian Treasury in Delphi from the 6 c. BC. The *Gigantomachy frieze* from the Altar of Pergamon runs along sides of the altar as a 113 meters long single composition in high relief representing continual flow of dramatic moments frozen in time.

Reproduction 6a-b Artists unknown, *Gigantomachy frieze* from the Altar of Pergamon (c. 180–160 BC), today in Berlin: Hecate fights against Clytius (left); Artemis against Otos (right); Athena and Nike fight Alkyoneus (left), Gaia rises up from the ground (right)

The contoured movements of the figures represented contribute to the fluidity of the narrative. Often referred to as an artwork representative of the 'Pergamene baroque', its style can be disregarded here in favour of observing of a series of dramatic moments rendered. This is in line with the rendering of the same theme as a group of physically separate although simultaneous dramatic events on metopes of various temples, such as those from the east side of the Parthenon (ca. 442 BC). The same principle can also be applied in observing the theme of other mythological battles in Greek art, such as Amazonomachy (Athenian treasury at Delphi from 490 BC, Hephaestium at

2 For an analysis of the Roman mythological sarcophagi, see Zanker and Ewald 2012.

Athens 450 BC, the temple of Zeus in Olympia 460 BC, the west metopes of the Parthenon and many others) or Centauromachy (the south metopes of the Parthenon and elsewhere). It is important to note that this manner of representing battle scenes in the art of the European antiquity was not universal: for example, scenes of historical battles rendered in Roman art may or may not adhere to this principle. It is also important to note that the very monument of the Altar of Pergamon also features a partly preserved and in this sense contrasting composition of sequential narrative embodied in the *Telephus frieze*, (Dreyfus, Schraudolph) executed on a smaller scale and in honour of the mythological founder of the city of Pergamon. Although not deprived of depicting certain dramatic moments, the *Telephus frieze* mainly tells a sequential story of the hero's life in the narrative's continuum.

Aristotle's definition of tragedy/drama and art historiographers of the European antiquity

The Greek philosopher Aristotle (384–322 BC) provided the definition of Greek drama in his treatise Poetics, VI, 1449b. An analysis of the writings of the five art historiographers of the European antiquity: Vitruvius (1st century BC), Pliny the Elder (1st century AD), Philostratus the Elder (2nd century AD), Philostratus the Younger (3rd century AD) and Callistratus (3rd or 4th century AD), reveals the application of some of Aristotle's and other philosophers' ideas to the analysis of the visual arts (Бојић, 2017). The five authors whose relevant texts define them as art historiographers of the European antiquity are the only figures whose substantial texts dedicated to the visual arts have been preserved (in Greek: the two Philostrati and Callistratus; in Latin: Vitruvius and Pliny the Elder). Vitruvius wrote on architecture (*De Architectura)*, Pliny the Elder on all forms of fine arts and applied arts practices, the two Philostrati on painting (both titled *Eikones*) and Callistratus on sculpture *(Descriptiones*).[3] Collectively, their writings addressed all aspects of visual arts in the long period spanning almost one thousand years of Greek and Roman art practice. Each of these writers in their own manner (including their specific

3 The texts by the art historiographers of antiquity used here are: Vitruvii de Architectura libri decem, ed. F. Krohn, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, MCMXII; Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, ed. Karl Friedrich Theodor Mayhoff, Teubner, 1897; Flavii Philostrati Opera, Vol 2. Philostratus the Lemnian (Philostratus Major). Carl Ludwig Kayser. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae. 1871; Flavii Philostrati Opera, Vol 2. Philostratus Minor. Carl Ludwig Kayser. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae. 1871; Flavii Philostrati Opera, Vol 2. Callistratus, *Descriptiones Statuarum* Carl Ludwig Kayser. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae. 1871

linguistic and stylistic idiosyncrasies) traced the origins of the traditions of art practices since Homeric times. Some of them outlined a sequential line of artists and of their works thereby establishing a historical continuum linking these diverse texts and enabling a perspective of examining them as part of a particular literary category.[4]

Although the writings of these authors have usually been examined separately and as per their allocated respective genres, such as by Harris–McCoy, Clark, Anderson. Shaffer, Webb, Newby, Bowie and Elsner, their texts also attest to a different kind of value. This is evident in the ways artists and their patrons drew upon some of these writings as sources of inspiration for their own work (Bojic, 2018). Observed collectively, this body of writing appears to be the earliest known European literary source on the visual arts, and as such forms part of a long and important tradition of the later disciplines of art historiography, art theory and art analysis.

A visual arts image can literally depict a drama performed on the theatre stage and such imagery includes, among other, a number of Greek vases as well as some Pompeian wall paintings. In the words of Aristotle:

> Tragedy is an imitation of a serious and finished action of a certain dimension, with speech that is elegant and special for each type in certain parts, with characters who act and do not narrate, and by causing pity and fear such affects are purified.

The two key constructs of this definition, imitation (mimesis) and purification (catharsis), are the constructs we shall examine in relation to the visual arts.

Mimesis

Mimetic quality of the visual arts appears to be self-evident. In the words of Vitruvius VII, v, 1 and 4:

> A picture is, in fact, a representation of an object that actually exists or may exist, for example a man, a house, a ship, or anything else from whose definite and actual form a likeness can be created.
> [...] The fact is that paintings that do not resemble reality should not be praised, and even when they are technically excellent there is no reason to declare them good if they do not imitate objects without violating the laws of reality.

4 The writers themselves pointed to the existence of such a literary genre, mentioning some other, little-known or unknown authors in the field of art historiography of antiquity.

This compares to a description of a particular painting offered by Philostratus the Elder in 1.12 Bosphorus:

> [...] the picture shows the things that exist, the things that happen, and in some cases the way they happen, not insulting the truth with the reason for such a large number of things represented, but showing the true nature of things just as if the painter represented only a single thing.

Philostratus the Elder offered a definition of the art of painting in the Introduction to his *Imagines*:

> For the one who needs a theory of mind, the invention of painting belongs to the gods — and the evidence for this on earth are all the patterns with which the seasons colour the landscape, and the phenomena we see in the sky — but for the one who searches for the very origin of art, the oldest invention and the most similar to nature is imitation, and that was invented by the sages, who called it either painting or sculpture.

That imitation[5] is at the core of visual arts practice was recognised by Pliny the Elder who in XXXV, 3 wrote that the art of painting was created by drawing a line around the shadow of the human body. In XXXV, 12 he says that the same principle of imitating the shape of human body applies to the creation of sculpture.

Philostratus the Elder also wrote (in his Introduction) that the same process of imitation applies to sculpture and painting alike:

> There are many forms of sculpture — sculpture itself and imitation in bronze, and the work of those who carve Lygdian or Parian marble, then ivory carving, and, by Zeus, the art of gem carving is also a part of sculpture — while painting is imitation through the use of colours...

Philostratus the Elder, again in his Introduction, compares painting to the truth and points out the wisdom given to the poets and painters alike:

> Whoever despises painting is unjust to the truth, and is also unjust to all the wisdom given to the poets — for the poet and the painter contribute equally to our knowledge of the deeds and figures of heroes —and does not praise the proportion, the quality which unites art and mind.

5 Among the notable authors especially concerned with the question of mimesis in the arts and literature of the European antiquity are: Warry, J, G; Verdenius, W, J; Auerbach, E; Else, G, F; Onians, J; Moravcsik, J, Temko, P; Lodge, R, C; Gebauer, G, Wulf, C; Murdoch, I; Pieper, J.

Catharsis

There is no notion of catharsis by that name in the writings of art historiographers of the European antiquity. Nonetheless, some lines by Philostratus the Younger specify the relationship between the art of painting and the dramatic arts. In the Introduction to his Imagines Philostratus the Younger wrote:

> If you think about it, you will see that the art of painting is related to poetry and that both have in common an apparition,[6] a stage that seems to be real, and also all the accessories that denote dignity and greatness and power, and that serve to enchant the mind, and likewise, in the art of painting figures, what poets describe in words is shown with lines.

This definition by Philostratus the Younger allows us to attempt to apply Aristotle's definition of tragedy. As per the two authors, all other elements are shared between stage drama and the art of painting, with a notable exception of the affects of pity and fear and their catharsis. Callistratus in his writing on the statue of Medea singles out the sculptor's ability to bring forth the character's soul and its state. In this instance, however, it is a representation of a character familiar from a stage production.[7] In Callistratus' other descriptions of statuary, much attention is paid to the affects and feelings of the subjects and some of those may indeed be described as pity and fear, although many would not. Similarly, some descriptions by Philostrati of certain paintings, most poignantly in their portraits of women, may also carry the same constructs, although many would not. This raises the question of what happened to catharsis in the visual arts of the European antiquity.

An answer may have been provided by Philostratus the Younger in his Introduction:

> And the deception contained in his [painter's] work is pleasant and does not deserve reproach, because is it not so that coming across the things that do not exist but appear to exist, and falling under their influence, since it is harmless, a proper and appropriate manner of entertainment?

If, in theatre drama, and by extension in all literature, the result of a stage or written work is the elusive catharsis, what then is the result of a visual artwork? In previously quoted lines by Philostratus the Younger on the nature of poetry (i.e. drama) and the visual arts, he observes that the el-

6 The word apparition here denotes a person, a character on stage.

7 Callistratus, 13 Medea: '...the sculptor immitated Euripides' drama.'

ements of both *serve to enchant the mind* (of the observer). If, as the same passage suggests, painting renders in lines what poets convey in words, then the effect of visual artwork would be expected to equal that of a stage or literary work. Instead, his construct of experiencing a visual artwork being *a harmless, proper and appropriate way of entertainment* evokes Plato's construct of useful pleasure. According to the overall body of texts of the Imagines by both Philostrati, and in light of this definition, the result, if not the purpose of observing artworks would therefore be intellectual entertainment coupled with emotional pleasure. Consequently, for these authors, the notion of catharsis in viewing a work of art becomes obsolete.

Bibliography

Acropolis Museum in Athens. The Parthenon frieze Η ζωφόρος του Παρθενώνα (parthenonfrieze.gr)

Auerbach, E. *Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press. 1953.

Bieber, Margarete. *Laocoon: The Influence of the Group Since Its Rediscovery*. Illustrated by Ernest Nash. Columbia University Press. 1942. Facsimile reprint Literary Licensing, LLC. 2012.

Bilsel, Can. 'Reconstructiong Pergamon: Antique Fragments, Modern Visions' in *Antiquity on Display: regimes of the Authentic in Berlin's Pergamon Museum*. Oxford: Oxford University Press. 2012. 80–124

Bojić, Zoja. 'The arts of the European antiquity and the origins of the moving pictures' in *Филм и књижевност: зборник радова*. Ур. Марија Грујић, Кристијан Олах. Београд: Институт за књижевност и уметност. 2020. 37–52

Бојић, Зоја. *Ликовне традиције европске антике*. Београд: Завод за уџбенике и Досије студио. 2018.

Бојић, Зоја. „Философски појмови у делима античких историчара уметности и питање катарзе". *Зборник Матице српске за класичне науке* 19. Нови Сад. 2017. 131–145

Бојић, Зоја. *Антички историографи уметности и Калистрат О скулптури*. Београд: Завод за уџбенике – Досије студио. 2017.

Capo, Saverio. *Ara Pacis, The Peace of Augustus*. Ficulle: Comosavona. 2006.

Dragotta, Anna Maria. *The Mosaics at Villa del Casale*. Poligraf: 1989.

Dreyfus, Renée, Ellen Schraudolph. *Pergamon: The Telephos Frieze from the Great Altar*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco. 1996.

Else, G, F. *Plato and Arsitotle on Poetry*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1986.

Flavii Philostrati Opera, Vol 2. Callistratus, *Descriptiones Statuarum* Carl Ludwig Kayser. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae. 1871.

Flavii Philostrati Opera, Vol 2. Philostratus Minor. Carl Ludwig Kayser. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae. 1871.

Flavii Philostrati Opera, Vol 2. Philostratus the Lemnian (Philostratus Major). Carl Ludwig Kayser. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae. 1871.

Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, ed. Karl Friedrich Theodor Mayhoff, Teubner, 1897.

Gebauer, G, Wulf C. *Mimesis, Culture-Art-Society*. Trans. Don Reneau. Berkeley: University of California Press. 1992.

Halili, Jonah. Hunting scenes in Roman art, third to sixth centuries A.D, McMaster thesis – Classics. Ontario: 2021.

Kolarik, Ruth E. 'Transitions in mosaic in the age of Constantine.' ACTA XVI Congressvs Internationalis Archaeologiae Christianae Romae *Costantino e i Costantinidi L'innovazione Costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi*. Pars II. Città del Vaticano. 2016. 1379-1392.

Lavin, Irving. 'The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources: a study of compositional principles in the development of early mediaeval style.' *Dumbarton Oaks Papers*. XVII. 1963. 179–286

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon: an essay on the limits of painting and poetry*. Trans. Edward Allen McCormick. Indianapolis: Bobbs-Merrill. 1962.

Lodge, R, C, *Plato's Theory of Art*. London: Routledge & Kegan Paul. 1953.

Moravcsik, J, Temko P. *Plato on Beauty*, *Wisdom and the Arts*. Totowa, NJ: Rowman & Littlefield, 1982.

Mroz, Matilda. *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2013.

Murdoch, I. *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists*. Oxford: Clarendon Press. 1977.

Onians, J. *Art and Thought in the Hellenistic Age*, *The Greek World View 350 – 50 BC*. London. 1979.

Philostratus the Elder. *Imagines* in *Филостра̄т Ста̄рӣји, Филостра̄т Млађи, О сликарства̄*. Превод са старогрчког, предговор и апарат Зоја Бојић. Београд: Завод за уџбенике – Досије студио. 2013.

Pieper, J. *Enthusiasm and Divine Madness*. NY: Harcourt, Brace and World. 1964.

Verdenius, W, J. *Mimesis, Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*. Leiden: Brill. 1962.

Vitruvii de Architectura libri decem, ed. F. Krohn, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, MCMXII

Warry, J, G. *Greek Aesthetic Theory: A Study of Callistic and Aesthetic Concepts in the Works of Plato and Aristotle*. New York: Barnes and Noble. 1962.

Zanker, P. and B. C. Ewald. *Living with Myths: The Imagery of Roman Sarcophagi*. Trans. J. Slater. Oxford: Oxford University Press. 2012.

List of Reproductions

Reproduction 1 Agesander, Athenodoros and Polydorus of Rhodes, *Laocoon Group,* marble, 208 cm × 163 cm × 112 cm, Vatican Museums

Reproduction 2 Phidias' workshop, the *Peplos scene from the Parthenon frieze,* East V, 31–35, ca. 447–433 BC, the British Museum, London

Reproduction 3 a-c Artists unknown, *Ara Pacis Augustae*, consecrated 9 BC, today in the Museum of Ara Pacis, Rome*: The Tellus panel*; *the Roma (Roman Peace) panel* (hypothetically reconstructed); *the Numa/Aeneas panel*

Reproduction 4 a-b Artists unknown, Villa Romana del Casale, Piazza Armerina, Italy, 4c AD, in situ: *Small game hunt* (detail); the *Big hunt* (detail)

Reproduction 5 Artists unknown, *Mosaic with hunting scenes*, also referred to as *Four Seasons*, Villa of Constantine, Antioch, mid-fourth century AD, now in Musée du Louvre, Paris

Reproduction 6a-b Artists unknown, *Gygantomachy frieze* from the Altar of Pergamon (c. 180-160 BC), today in Berlin: Hecate fights against Clytius (left); Artemis against Otos (right); Athena and Nike fight Alkyoneus (left), Gaia rises up from the ground (right)

Зоја Бојић

ФИЛМ И НЕКИ ФИЛОЗОФСКИ КОНЦЕПТИ ЕВРОПСКЕ АНТИКЕ
Драмска кулминација секвентног наратива
и ликовне уметности европске антике

Резиме

Овај рад испитује приказивање драмске кулминације секвентне радње на примерима одабраних уметничких дела европске антике. При томе укључује анализу релевантних одломака историографа уметности европске антике: Витрувија (1. век старе ере), Плинија Старијег (1. век наше ере), Филострата Старијег (2. век), Филострата Млађег (3. век) и Калистрата (вероватно 4. век). Враћајући се Аристотеловој дефиницији трагедије и драмске радње, рад показује да драмски врхунац секвенцијалног наратива, квалитет који се континуирано показује кроз читаву историју сценске и филмске продукције, мора да се узме у обзир приликом анализе неких ликовних дела уметности европске антике. Кратка компаративна студија Аристотелове дефиниције трагедије и дефиниција ликовних уметности из пера неколико историографа уметности европске антике поставља важно питање. Према тумачењима Аристотела, резултат (а самим тим и циљ) трагедије/драме је катарза. Шта је, према историографима уметности европске антике, резултат/циљ ликовног уметничког дела?

791.633-051 Тарковски А. А.
81'234.2

Александра П. Тодоровић*
(Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу)

АФАЗИЈЕ
Одсуство говора и сан о повратку у филму Андреја Тарковског *Огледало*

Апстракт: У различитим доменима уметности одсуство говора или средстава приказивања представља важан сигнал којим се означава јаз између онога што човек жели да изговори и онога што жели да остане прећутано. Циљ овог рада јесте указивање на кључне тачке у којима средства за говор измичу и стварају афазивну средину у којој одраста и живи главни јунак аутобиографског остварења Андреја Тарковског *Огледало*. Анализом која ће бити спроведена на фабулативни ток филма, приказаћемо на који се начин формира афазичност код носиоца мушке линије раздвојене породице, како, методом дневника, личност ослобађа свој говор из празнине и шта је то бесповратно о чему афазичар сања. Рад ће приказати на који начин искуство одсуства оца антиципира настанак трауматске средине из које настаје прича главног јунака Алексеја, како на говор делује непрестана жеља за повратком и бесповратним стањем и које последице настају онеспособљавањем говорног апарата мушких чланова породице. Посматрано са методолошког аспекта, овај рад ће обухватити истраживања из других области које се баве афазиологијом, како би се указало на почетак, развој и превазилажење ове болести, као и на литерарне реминисценције које су у спрези са радњом филма.

Кључне речи: афазија, одсуство, отац, дневник, аутобиографија, Алексеј, траума, језик, недостатак сећања

Афазије

Када постоји потреба да се у извесним тренуцима да што прецизнији одговор, средства која би требало да се искористе за његово формирање често одмичу. Непрепознатљивост стања које се десило за време одсуства приближавају одговоре афазичном стању. Иако је одсуство, прустовски речено, свеприсутно, оно нема могућност да посведочи, а личности теже прецизнијим одговорима. У напору да се савлада простор у коме се крећу речи и мисли настаје афазија. Тада читаве категорије речи и граматичке вредности обољевају од исте болести, те тако афазија превазилази поје-

* aleksandraurosevic96@yahoo.com

диначну личност и постаје социолошка и естетска вредност (в. Петровић 1975: 124). Растко Петровић у тексту „Хелиотерапија афазије“ дефинише афазичност као стање у коме се налази свако од нас док не осети потребу да се изрази: „Не сећамо се нити једне речи док не почнемо једну за другом, и не мислећи на њене елементе, низати фразу за фразом, тј. говорити“ (Петровић 1975: 122). Промишљање о оштећености речи долази тек након што се приступи озбиљнијим лингвистичким операцијама, па је зато потребно успоставити системе којима би се речи „освежавале“, односно „лечиле“.

Посматрано са неуролингвистичког становишта, афазије су поремећаји проузроковани лезијом мозга. Јављају се код различитих стања (тумора, можданих удара, повреда) и погађају формалне лингвистичке области (фонологија, морфологија, лингвистички процеси). Граматичка афазија је примарно везана за оштећење Брокине зоне и карактерише је преношење мисли путем именица, док се глаголски облици изостављају. Ноам Чомски говори да су реченице маркери фраза или синтаксичка стабла на којима су садржине и функционалне речи позициониране на различитим хијерархијским гранама. Најнижа грана је глаголска фраза, изнад ње су све фразе слагања, док је атрибутска смештена на највишу грану. Оштећењем најнижег нивоа на синтаксичком стаблу доводи до дефицита вишег нивоа. Највиши нивои оштећењем доводе до тежег аграматизма, јер пацијент има очуван приступ мањем броју функционалних грана. Због оваквих промена, пацијенти показују напор у исказивању временских фраза. Свака структура аргумената је лексичко својство глагола. Они представљају битну улогу у синтаксичкој равни јер без њих реченица постаје неграматична (в. Вуковић, Ковач 2006: 6). Према Фердинанду де Сосиру, свака језичка јединица се према другим јединицама односи на два начина: однос *in presential*, који се тиче учлањивања речи у низ формирајући текст, и други тип, *in absentia*, који се тиче асоцијативних односа међу речима. Различита оштећења доводе до формирања различитих типова афазија, тако да се афазичност може развијати и као поремећај енкодирања и као поремећај декодирања (в. Дамјановић 2014: 8). Када пацијент болује од поремећаја енкодирања, можемо говорити о немогућности комбинације. Комбинација се односи на контакт, физички и психички канал између примаоца и пошиљаоца. Уколико је физички канал оштећен, веза између говорника и саговорника изостаје, због чега је немогуће ући у конверзацију, као и опстати у њој. Сваки афазичар овог типа не може да изгради реченицу у целини: осећа се тежина приликом преласка са фонеме на фонему, слога на слог и, на крају, реченице које се изграде лишене су синтаксичких норми. Са друге

стране, поремећај декодирања представља немогућност вршења избора између две или више фонема (в. Дамјановић 2014: 9).

Циљ овог рада односи се на откривање тачних симптома афазије, као и могућности излечења. Посматрајући говор главног јунака филма *Оīледало*, Алексеја, и његовог сина Игњата, примећујемо да се у извесним сегментима филма појављује синдром празног говора. За појаву синдрома празног говора везује се аномија, врста општег симптома афазије, која представља потпун или делимичан губитак лексичких јединица који се манифестује дефицитима налажења речи у спонтаном говору и на задацима именовања. То је општи термин за било који услов у којем пацијент испољава тешкоће у присећању и проналажењу одговарајуће речи (в. Вуковић 2016: 97). Код Алексеја се аномија развија избором да не говори, ускраћујући тиме себи свест о спољашњим догађајима, док се Игњатова афазичност посматра као делузионизам. Једна од могућности тумачења коју нуди филм тиче се ослобађања говора из трауматског оквира, као и његовог поновног уобличавања у смисаону целину.

Кинематоīрафија и лечење ūрауматūских ūоремећаја īовора

Проучавајући филм Андреја Тарковског *Оīледало*, сусрећемо се са говорним недостацима проузрокованим траумама јунака, који спречавају или отежавају конструисање реченица. Флуидност говорног чина супституише се ћутањем и вибрацијама на местима где би требало да се формира одговор или реакција на надражај. Уводна сцена третмана Јурија Зарија антиципира начин на који ће бити могуће да се проговори о даљем току радње филма. Проблем трауме започиње приказом логопедског третмана и из њега сазнајемо да младић који подлеже процесу опоравка има проблема са говором, тачније са муцањем. Приступ овој говорној аномалији се разликује од устаљене праксе приликом лечења, тиме што Јурај бива уведен у стање хипнозе, после које се јавља нови, флуиднији говор. Тарковски, поред Јурија, у уводној сцени приказује и Игњата, сина главног јунака Алексеја, који преко старог телевизора посматра сеансу. Уводећи једног од главних протагониста у, учиниће нам се, нејасну сцену третмана, схватићемо да се кроз његов лик приказује проблем три генерације – оца (деде), Алексеја (оца) и сина – који у наставку радње покушавају да изговоре нешто. Посредством неодређеног места говора, Андрej Тарковски креира кроз читав филм слику хипнозе јунака који у стању неодређености покушавају да пренесу различита искуства. Искуство напуштеног сина, двоструко одсутног оца и, на крају,

опет напуштеног сина формира кружну композицију изградње ликова. Ако нам се слика свести главног јунака отвара сценом лечења муцања младића, претпоставићемо да ће се као основна идеја из које се развија сваки сегмент радње повезати са грчем насталим након трауматског искуства. Муцање би се физиолошки посматрало као клавикулно-грлени грч изазван различитим психолошким траумама (анксиозност, панични напади, смрт, насиље). Код различитих узраста се јављају различите реакције: од превелике количине информација које треба исказати долази до потпуног мутизма. Теорија Виготског истиче да говор и мишљење иду паралелно до друге године, а затим постају једно. Језик утиче на мишљење, а мишљење на језик, али може се поставити питање да ли језик са комплетним фондом речи може да доведе до ограничења у његовој реализацији? Растко Петровић тврди да је свако од нас афазик док не осети потребу да се изрази. Небројено пута поновити реч значило би присуство обољевања речи. Оне никада не губе своје значење, већ смисао који зависи од истраживања мисли (Петровић 1975: 122). Због брзине мисли и њихових нагомилавања долази до тешкоћа у артикулацији, али са психолошке стране – услед трауме и питања *„зашто баш мени?“*, односно осећања намерне изабраности – људски говор се из флуидног трансформише у афазични. Један од делотворних механизама за лечење говорних аномалија јесте бележење дневничких записа. У њима се уносе број сати сна и надражаји који су на дневном нивоу утицали на појачавање немогућности говора.

Дневник – метод излечења

Споменута дневничка пракса би се могла применити на анализу свих афазичних секвенци филма, јер ако пођемо од основне идеје која се заснива на аутобиографским елементима, долазимо до искуства главног јунака који покушава да проговори. Отварајући филм сценом логопедског третмана Јурија Зарова који има проблема са муцањем, наслућујемо да ће онај који треба да исприча причу о несрећи једне породице морати да прође кроз третман. О Јурију не сазнајемо ништа више од основних информација, али се наслућује да његово пољско порекло са собом носи непревазиђену трауму и осећање наметнуте изабраности. Увођењем овог епизодног лика, Тарковски наговештава кроз тростране временску раван – пре, за време рата и после рата – деликатан начин говорења свих јунака. Дејство хипнозе из које се јавља неометан говор наговештава готово целокупно искуство младог и одраслог Алексеја, његова сећања и релације са светом који га

окружује. Обухватајући један временски ток, као и сећања на њих, тежи се савладавању покрета у простору. Мисаони ток и ређање сцена приказани су као што је случај у књижевној пракси 20. века, због чега је говор готово неухватљив. Пратећи развојни ток фабуле филма, можемо рећи да се кроз њу огледа искуство забележено у зачецима модерне књижевности, представљено у виду белине, односно застоја у тексту. Када свест више не може да призове ниједну реч којом би се описале појаве које измичу јунацима, тада се сећање подређује искуству симболичног, подсвесног манифестовања просторно-временских секвенци. Ову тезу поткрепљују широки прикази ентеријера и екстеријера у које су ликови уметнути: сећање на прегорели амбар, први приказ замишљене мајке која седи на дрвеној огради, деца која ручају у старој кући, корачање ходницима, кадрови из Алексејеве куће, Игњатова привиђања.

> Губим свест. Није извесно да оно што опажам уистину се и збива. Није извесно да се то збива баш мени. Закон непробојности пропада: два догађаја бивају у исти мах, из истог узрока. Узрок је настао по последицама да их оправда. Осећам потребу да повратим ствари у њихов примарни положај. Ноге мичу коња. Стално је на претходном месту. Ако желим да скренем погледом, коњ остаје на будућем месту. Мења ли мене место или он? (Петровић 1975: 128–129)

Како је филм *Огледало* осликан поетском равни, чини се да авангардни текст Растка Петровића „*Хелиотерапија афазије*“ представља његов претекст. Искуство луцидне свести из које се проговара о излечењу афазивности говора – приказано коњем у покрету, повратком у утерусно стање, безначајности вечног, љуштењем мисли од раздражења – потпомаже схватању сложености свести јунака филма. Ако иза речи постоји шире значење, а иза ширег значења пажња која се шири у подсвесни живот, Петровић тврди да су речи најужи отвор на огромном левку (Петровић 1975: 128). Пратећи радњу филма од уводне сцене логопедског третмана, преко приказивања трагичног искуства једне породице, схватамо да се једини начин на који је било могуће излечити протагонисте налази у неодговарању – приказу небудног стања. Поставља се питање: која спона још увек држи реалност као оквир у коме се развија прича? Споменути механизми симболизације у виду приказа природе служе да би се нешто обновило. Афазивност се лечи специфичном врстом хипнозе. Јуријева фокусираност на прст логопеда замењена је фокусираношћу на пејзажне и ентеријерске сегменте. Бесконачност је безначајна јер не савладава простор. Идеја филма је потпуно овладавање различитим просторним и временским димензијама; зато су Алексеј и његова мајка приказани ван

дослуха са собом и временом, чиме је Тарковски успео да транспонује понављање перспективе јунака у свим временским равнима. Говор се у начелу мења кроз фазе које приказује. Сећање на очев одлазак и живот у старој кући на селу обележава се мутизмом деце; једино шта се исказује као кључна реч је *тата*. Присуство оца никада није дато као физичко, већ кроз вибрацију, увођењем аудитивног момента ветра. Приказ буђења деце из сна и дозивање оца од стране мале Марине не резултира могућношћу да се он одазове, већ да иза тога остане вибрација, а након ње тишина. Јунак, као и његова породица, покушавају да изнова призову глас одсутног оца, али се он никада неће појавити као коначно отелотворење. Игњат ће испрва имати могућност да чује очев глас, али ће га говор мајке претежно надјачавати, што ће довести до финалне сцене болести одраслог Алексеја, који пада у кревет због оболелог грла, стапајући тиме фигуру претходно неприсутног, немог оца са јунаком који га је током читаве радње филма тражио. Да би се приступило излечењу онога ко мора да у овом визуелном дневнику артикулише одговор на питање нестанка, потребно је препознати место проблема и стратешки планирати лечење.

„Локација проблема се налази у сећањима главног јунака. Потребно је отворити очи да се види оно што се збивало, без очекивања да се види оно што се види, јер перспективизам долази да растегне визију“ (Петровић 1975: 129). Када говоримо о растезању визија, приметићемо како се Алексејево сећање формира у виду дугих пејзажних и ентеријерских кадрова. Да би се ступило у однос са природом, треба да постоји идеја о обнављању живота (Петровић 1975: 129). Покушај обнове је фатаморгана; прецизније речено, оно што желимо да доживимо усред ништавила. Сцене Алексејевих родитеља који, лежећи на трави, размишљају о деци, упућују на потенцијално обећање да ће се заједница одржати, док Алексеј машта о детињству проведеном са мајком и сестром у тој истој природи. Да би се сензација десила, Растко Петровић говори да је потребно потпуно ослобођење, готово налик авијатичарском искуству удаљавања од Земљине теже (Петровић 1975: 126). Када Наталија, гледајући фотографије Алексејеве мајке проговара о њиховом двојништву и кривици која прогања главног јунака, сазнајемо да се обнављање мушких и женских протагониста врши двоструко. Марија своје потпуно растерећење доживљава у сцени левитације. Левитирање је настало у току небудног стања, зато се одговор на фантазмагоричну сцену може пронаћи у сцени клања петла. Жртвовањем мушког долази до сједињавања онога што Петровић назива принципом и искуством. Гравитационо удаљавање Маријиног тела од кревета би се могло посматрати као доживљавање стања

потпуне нирване. Алексеј, напротив, неће успети да на крају помири своју грижу савести са тескобом изазваном због одсутног оца. Фундаментално, мушки принцип у овом филму бива осуђен на несталност, колико год тражили утемељење. Растерећење сећања од сенке неприсутног оца готово да је немогуће, као што је немогуће вратити његов глас који би помирио мисао и говор. „Трчи дете моје, не плачи! Земља ће послати сигнале до сваке енергетске кости.“[1] Иако текст који прати тумачење овог филма, „Хелиотерапија афазије“, захтева да се речи ослободе симболичног, Андреј Тарковски кроз визуелне и аудитивне симболе надомешћује онога ко недостаје. Речи оца се чују као поетски говор, а поетски говор прати визуелне ефекте. Кроз читав филм, појава оца обележава се црно-белом техником и вибрацијама које се постижу снимањем кадрова ветра, који помера завесе, предмете по кући, траву, дрвеће. Завршна сцена у којој ветар отвара врата дедине куће малом Алексеју, прати поезија Арсенија Тарковског која говори о енергетском присуству. Обновити лик оца значи обновити га кроз природну појаву која, поред разорног ефекта, може имати и конструктивно дејство. Сигнали који долазе из очевих речи манифестованих песмом доводе завршну сцену у регресивно стање главног јунака. „Шта си рекао? Оставите ме на миру! Желим само да будем срећан!“ (*Зеркало*, 1975). Спокој Марије која у том тренутку плете је егзистенцијалан, док Алексејев спокој долази са оне стране сећања.

Ролан Барт, говорећи о фотографијама, доводи у везу историју и тренутак говора, наслућујући тиме да је једно време постојања везано за особу која је у том моменту живела, а да они који покушавају да реконструишу било који догађај или доживљај, то неће моћи да учине у потпуности (Bart 2011: 26). Ако Јурај Заров успева да дејством хипнозе ослободи говор од трауме, главни јунак ће регресијом покушати да се сети оца и ослободи фигуру мајке од наметнуте кривице. Тиме долази до (не) могућности да се успостави коначан одговор. Релативизујући могућност, отварамо двоструко решење које испрва, уместо физичког отиска, доноси искуство са друге стране, које оптерећује Алексеја и његову породицу, док на самом крају потпуно не овлада главним јунаком. У потрази за сећањима на породични живот, одговори измичу због укрштања неколико временских равни, тако да је одговор потпуно могуће избећи, позивајући се на време небудног стања (Петровић 1975: 129). Небудно стање би представљало хипнозу коју јунак спроводи над самим собом, доводећи своје свесно у специфичне тренутке детињства, који би могли бити жариште афазичности јунака, али на крају се фигура које је потребно сетити се потпуно спаја са Алексејем.

1 Стих из песме Арсенија Тарковског који прати Алексејево сећање на детињство.

> О детињство, детињство, како сам могао да заборавим да корачам, ја који сам познавао тако изврсно вештину корачања и равнотеже? Треба спојити принцип и искуство да би се пробудила навика. Не може се савршено извести једна ствар, већ кад човек више није свестан да је чини (Петровић 1975: 130).

Корачати би значило моћи говорити, или, прецизније речено, бити способан проговорити о неизрецивом. Детињство је време које оспособљава појединца да формира представу о свету који га окружује, као и да развије механизме којима ће га описивати. Где би Алексеј могао да заборави да корача? Тамо где је немогуће спојити принцип и искуство долази до испољавања латентних рецесивних гена (в. Sondi 2011: 18). Прича о неприсутном оцу, препозната као модел за формирање трауме главног јунака, не може се у потпуности превазићи, јер Алексеј постаје оно што је био принцип против кога се борио. „Нас двоје смо превише удаљени и ја не могу да урадим ништа поводом тога“ (*Зеркало*, 1975). Одсуство Алексејевог лика и његов приказ само у форми гласа, указује пре свега на исту дистанцу са које се појављивао његов отац. Сваки кадар у коме треба приказати ситуације између њега и породице, фокусиран је на женске ликове и Игњата, док се његово лице не види. Аномалија одсуства се пренела на физичко присутно-одсутно стање, затим и на однос са окружењем. То што постоји удаљеност од Наталије, уводи на сцену удаљеност од свог сина. Боравак у очевој кући за Игњата представља боравак у димензији која нема дослуха са реалним стањем, зато што је и сам Алексеј онај који није свестан да чини и шта чини. „Твоја мајка и ја смо се питали, да ли би желео да живиш са мном?“ „Не, мама, молим те!“ (*Зеркало*, 1975). Говорећи о фамилијарном несвесном, Сонди истиче повезаност судбине са избором. Болесна судбина се манифестује болесним избором, што се најчешће огледа у избору партнера (в. Sondi 2011: 29). Генеза болесних судбина почива од Алексејевих родитеља, да би се, присилом латентних гена, транспоновала и на његов однос са Наталијом. Пошто готово кроз читав филм осећамо да се јунаци спотичу о сопствени говор, најпре ће Алексеј и његова сестра бити заробљени у инфантилном стању не-говора, да би се та иста идеја пренела на изградњу Игњатовог лика. Споменуто запажање да човек који није у дослуху са собом и са временом може да сабира искуства из различитих временских равни, поставља Игњата у позицију јунака који постаје спрега међу причама прошлости и будућности: зато се на њега гледа као на сањара. Онај који је сањар свесно бира отклон према реалности, као и језик којим ће говорити. Његова свест претежно је дата у форми визија, а говор минималан, готово редукован. О надолазећем искуству одласка на војне вежбе сазнаје

се, пре свега, преко одлуке родитеља, а затим и преко уметања сцена ишчитавања Пушкинових записа о спасавању хришћанства. Судбински путеви малог Игњата посредују из другог света, а други свет долази из поља имагинације. „*Хелиотерапија афазије*“ предлаже напрезање пажње и тада ће се мистерија појавити као дух (Петровић 1975: 126). Напрегнута пажња би у овом случају појачавала чињеницу да Тарковски покушава да креира визуелни дневник у тренуцима када од јунака не може да добије спону са објективним искуством. Судбина младог и старијег Алексеја и његовог сина се формира на исти начин, а тиме се стварају двојници који болују од исте аномалије. Двојници женског света се јављају другачије, тако да је Наталија, иако и над њом постоји притисак околине, дата у еволуиранијој верзији Алексејеве мајке. Овом игром ликова стичемо утисак да су они модернијег доба заправо они који треба да ослободе говор од претходних стега. Наталија проговара о сопственом потресу са мушкарцем који није био способан да задржи породицу на окупу. Овим поступком кроз њен лик проговара и лик Марије: „Изиграла си стрпљење свог бившег мужа, зато је морао што пре да оде од тебе! Да ли си се икада запитала да ли је у теби проблем? Сама си направила сваку ситуацију у којој се налазиш!“[2]

Сцена у којој се приказује разговор Наталије и Алексеја била је потребна да би се ослободиле речи које су недостајале Марији и њеном одсутном супругу и разјаснила кривица која се преносила са јунака на јунака, преко мајке до сина. Терет гриже савести на почетку филма материјализован је кроз егзистенцијално позиционирање породице – живот у кући Маријиних родитеља на селу и кривицу која јој се намеће од стране околине – али развијањем радње он постаје метафизички део јунака који ће га оптерећивати до самог краја. Алексејева кривица не може бити материјализована, јер никада није ни изречена. Како су речи материјализација мисли, закључујемо да афазично стање јунака почива на његовом заборављању у тренуцима делузије – зато је поетички простор овог филма отворен ка неизрецивом, а неизрециво подржава идеју о визуелном дневнику.

Разговор одраслог Алексеја са мајком доноси неколико битних етапа: тишину проузроковану оболелим грлом, сан и немогућност сећања на тренутак очевог одласка. Пожар у амбару и одлазак везују се за 1935. годину, која представља предратно искуство, а тиме се потврђује и један од битних разлога развоја трауме. Породица остављена пред рат је морала да ствара механизме преживљавања и опстанка

2 Уметнути цитат објашњава виђење околине Маријине судбине и отвара питање судбине женских ликова, чији ће развојни ток ићи у прогресивном правцу – од стега ка ослобођењу.

без мушке фигуре. Млађи Алексеј је приказан као онај који ћути и очекује долазак оца, а старији бира да се не сећа, односно, прецизније речено, да не говори. „Нисам причао три дана и свиђа ми се. Мислим да је добро остати у тишини неко време. Речи не могу описати осећања људи. Оне су млитаве“ (*Зеркало*, 1975). Тренутак када Алексеј бира да ужива у тишини због „млитавости“ речи, јесте тренутак у којем се време трансформише. Флуидност времена еквивалентна је флуидности говора, што би значило да се он, у моменту разговора, налази у пукотини у којој не постоји додир са реалним светом. Његов покушај да се сети када је отац отишао, говорење мајци о сну у коме се налазила и жеља да се сазна које је време, доводе нас до празне егзистенције коју јунак свесно бира као извор среће. Ако речи не могу да потврде ништа везано за човека, као ни сећања из којих би се говор могао несметано развити, Алексеју је потребно придружити још једног јунака који ће са њим проговорити метајезиком. Метајезик је сваки тренутак у којем јунаци морају да заћуте. Мајка након извињења бира да заћути, да би њена двојница могла да проговори; Алексеј ћути да би се потврдило како је језик лишен сваке функције, да би се емоционални спектар изразио кроз фантазмагорије Игњата и визије живота у детињству.

Свака траума се везује за одређени просторно-временски комплекс. Тарковски о простору говори као о категорији која се не може подвести под имагинацију, јер је реалност, колико год се трудили, немогуће напустити. Док прате радњу филма *Огледало*, гледаоци стичу утисак да су поједини фрагменти смештени потпуно ван реалног контекста, али ако се вратимо становишту да је филм аутобиографија дата у форми визуелног дневника, флуидност простора и времена је везана за мисли главног јунака. Његова мисао се простире као мисао остављеног сина и оца који понавља исти механизам, попут онога који је изазвао његову страност. Паралелно са током мисли Алексеја, развија се модел свести његовог сина, принцип учења по моделу, огледалска рефлексија.

„Некада се деси да престанем да сањам боровину око куће из мог детињства. Тада постанем депресиван и не могу дочекати да поново сањам исти сан у коме могу поново бити дете“ (*Зеркало*, 1975). Онда када човек престане да сања, или, тачније, да борави на местима одакле долазе истинска срећа и моћ говора, настаје трауматолошки однос према свету. Афазиологија Андреја Тарковског посматра трауму двојако: као стање психолошке резигнације јунака и као физичко оштећење. Могуће решење за превазилажење узнемирујућих искустава јесте хипноза, после које је младић Јурај поново могао да прича. Поставља се питање на који начин је

потребно хипнотисати остале јунаке да би се читаво неизрециво искуство ослободило. Парадоксално, свако од њих постаје носилац сопствене делузије кроз коју се очитавају различита стања, тако да хипноза постаје ствар избора. Алексеј као одрастао бира да остане неодређен, без јасног приказивања његовог лика, са врло кратким секвенцама, док је Игњатов лик, са друге стране, изграђен тако да се може слободно кретати кроз различите временске етапе и да може прикупљати искуства из прошлости и садашњости.[3]

Пажљиво изграђујући ситуације у које се смештају ликови, приказује се афазичност мушке линије која је успостављена готово генетски. Представљање недостатка дато је из перспективе различитих уметничких равни. Алексејев одсутни отац се, поред шумова, оглашава у поетским фрагментима у којима се изговара све оно што у радњи недостаје, а Алексејева личност се утемељује кроз визуелизацију сцена из детињства. Андреј Тарковски пружа различите изборе помоћу којих осликава и превазилази афазичност, али је однос јунака према тим изборима различит. Одлука коју доноси главни јунак тиче се његове среће, а она се налази у тишини. Нећемо сазнати због чега Алексеј осећа грижу савести, нити зашто бира да мало говори и чини – знамо само да је пут ка његовом смирењу у идеји среће.

Закључак

Поетско-уметничка идеја филма јесте приказ аутобиографије редитеља, његов осврт на детињство без очинске фигуре, дат кроз перспективу детета, касније младића који посматра свет под различитим околностима. Формирајући јунаке који не могу да проговоре о трауми и горчини која их окупира, Андреј Тарковски своју афазичност отпушта кроз филмску причу о тескоби која прати неколико генерација. Сваки застој у филму је лични застој онога који га је створио, зато идеја о визуелном дневнику којим ће се превазићи тешкоћа говора припада свима – Игњату, Марији, Јурију, Алексеју и, на крају, самом редитељу. Што је Тарковски у реалности, то је Алексеј у филму, јер је излечење главног јунака могуће једино праћењем фрагмената његовог сећања на срећу, као што је и филмско остварење потврда процеса излечења његовог аутора. *Оīледало* се темељи на могућности сликовно-знаковног, асоцијативног по-

3 У тексту је наведено да је један од изразитих мотива који прате филм мотив двојника. Игњатов лик представља наслеђе прошлих времена које се транспонује кроз литерарни фрагмент, књигу са сликама Леонарда да Винчија, коју Алексеј чита у детињству. Ово запажање помаже у процесу дефинисања односа према женским ликовима.

везивања међу јунацима, различитим просторним и временским равнима, готово налик понављању. Текст који је допринео ишчитавању знакова афазичности, „Хелиотерапија афазије“, говори да понављање доводи речи до обесмишљења, али у овом случају нећемо говорити о отупљивању симболичке вредности, већ о новој спознаји која долази сваким смењеним кадром. Лечење се одвија путем сећања, а свако од њих носи архетипски предео с којег почиње проблематизација. Смештајући било који лик у исти просторни оквир, Андреј Тарковски покушава да гледаоцима отвори ново ишчитавање судбоносних тренутака, стварајући тиме и нови начин препознавања једног поетског обрасца.

Литература

Bart, Rolan. *Svetla komora: Beleške o fotografiji*. Prev. Slavica Miletić. Beograd: Kulturni centar. 2011.

Вуковић, Миле Г., Ана М. Ковач. „*Неуролингвистички и клинички аспект аграматизма код афазија*“. *Специјална едукација и рехабилитација*. Београд: Факултет за специјалну едукацију и рехабилитацију. 2020. 109–122.

Дамјановић, Матеја. *Афазија и језикословље* [завршни рад на Свеучилишту Josipa Jurja Strossmayera]. Осјек. 2014. 1–20.

Петровић, Растко. „*Хелиотерапија афазије*“. *Писци као критичари после Првог светског рата*. Прир. Марко Недић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност. 1975. 122–130.

Sondi, Leopold. *Učenje o familijarnom nesvesnom*. Prev. Petar Bojanić. Novi Sad: Prometej. 2011.

Филм наведен у тексту

Зеркало, реж. Андрей Тарковский, 1975, прод. Мосфильм, Россия, 107 мин.

Aleksandra P. Todorović

APHASIAS
The Absence of Speech and the Dream of Returning in Andrei Tarkovsky's *Mirror*

Summary

In different artistic domains, the absence of speech or means of representation is an important signal that marks the gap between what a man wants to say and what he wants to remain silent. The aim of this paper is to point out the key points in which the means of speech elude articulation and create an aphasic environment in which the protagonist of Andrei Tarkovsky's autobiographical film *Mirror* grows up and lives. Through an analysis of the film's narrative progression, we will show how aphasicity is formed in the bearer of the male line of a separated family, how, through the diary-like method, the subject liberates speech from the void, and what is irretrievable—the object of the aphasic's longing. The paper will show how the experience of father's absence anticipates the emergence of a traumatic environment from which the story of the protagonist Alexei emerges; how speech is shaped by the constant desire to return and by an irreversibility of loss, and what consequences arise from the disabling of the speech apparatus of male family members. Viewed from a methodological point of view, this paper will include research from other fields dealing with aphasiology, in order to indicate the origins, development and overcoming of this disease, as well as literary reminiscences that intersect with the film's plot.

IV

ДИСТОПИЈА И АТМОСФЕРИЧНОСТ У ОГЛЕДАЛУ ФИЛМА И КЊИЖЕВНОСТИ

791.221.8:82-311.9
821.111(73).09-31 Дик Ф.

Бојан Јовић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ПОСТУПЦИ (РЕ)СЕМАНТИЗОВАЊА У ЕКРАНИЗАЦИЈАМА РОМАНА ФИЛИПА К. ДИКА *ДА ЛИ АНДРОИДИ САЊАЈУ ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ?*

Апстракт: У раду се разматрају значењске промене у основном низу играних и анимираних екранизација романа Филипа К. Дика *Да ли андроиди сањају електричне овце?* Након описа поетичких претпоставки Диковог постапокалиптичног књижевног света, истиче се интерпретативни одабир елемената за тематизацију у филмовима Ридлија Скота и Денија Вилнева, пре свега везаних за однос правих и вештачких људи. Указује се на измену и допуњавање Дикових мотива, и на увођење потпуно нових, уз креативно развијање суштинских Дикових поставки. Даје се и кратак осврт на активирање контекстуалних значења теме стварања и употребе вештачких човеколиких бића, пре свега у основном делу модерне књижевне традиције – „роботској драми“ *Р.У.Р.* Карела Чапека. На крају, у расправи са платформом *DeepSeek*, пажња се поклања везама Чапека, Дика и Скота, онако како их вештачка интелигенција види и тумачи.

Кључне речи: *Филип К. Дик*, *Да ли Андроиди сањају електричне овце?* (1968); Ридли Скот, *Истребљивач (1982)*; Дени Вилнев, *Истребљивач 2049* (2017); *DeepSeek*

> Велики је напредак што може да се рађа машином. То је удобније и брже. Свако убрзање је напредак, госпођице. Природа није имала појма о модерном темпу рада. Читаво детињство је, технички гледано, пука бесмислица. Потпуно изгубљено време. Неодрживо разбацивање времена, госпођице Глори.
>
> К. Чапек, *Росумови универзални роботи*

Развијање једне од најуспелијих и најпопуларнијих научнофантастичних мутимедијалних франшиза[1] са краја XX и почетка XXI века,

* userx64@live.com

1 Мултимедијалну/трансмедијалну франшизу чини већи низ дела у више медија (књиге, стрипови, филмови, телевизијске серије, анимиране серије, видео игре), најчешће са заједничким ликовима, окружењем или темом, производен и пласиран на тржиште како би се

универзума заснованог на роману *Да ли Андроиди сањају електричне овце?* (1968) Филипа К. Дика, отпочело је преношењем књижевних мотива у филм Ридлија Скота *Истребљивач* (*Blade Runner*, 1982).[2] Чувајући основне поставке Диковог предлошка, у коме је једна од основних тематских линија проблематика односа обичних људи и уметних човеколиких бића-андроида,[3] Скотов филм је увео и бројне промене које су га удаљиле од изворног материјала у толикој мери да је могуће говорити о битно измењеном уметничком свету. Ова дела са своје стране представљају полазну тачку за даља тематизовања, од којих је најзначајнији филмски наставак андроидске приче Денија Вилнева *Истребљивач 2049* (*Blade Runner 2049*, 2017), са пратећим краткометражним анимираним/играним филмовима *Замрачење 2022* (*Black Out 2022*), *2036: Освит Нексуса* (*2036: Nexus Dawn*), *2048: Нема бекства* (*2048: Nowhere to Run*), по времену догађаја смештеним између радњи два целовечерња филма.[4]

искористио успех оригиналног креативног дела, и проширио на друге медије кроз уговоре о лиценцирању везане за интелектуалну својину ликова и окружења франшизе (Gelder 2020: 10).

2 Иако на почетку није привукла биоскопске посетиоце, Скотова филмска адаптација је наишла на добар пријем код критике, хваљена како због приче тако и због глуме, и постепено је стекла култни статус и код публике. Исте године објављене су новелизација и стрип адаптација филма (Марвел). Од 1995. до 2000. године, три романа, као наставке и романсираног филма Блејд Ранер и оригиналног романа, написао је Диков пријатељ К. В. Џетер (Blade *Runner 2: The Edge of Human*, 1995; *Blade Runner 3: Replicant Night*, 1996; *Blade Runner 4: Eye and Talon*, 2000). *Blade Runner* универзум је проширен и новим графичким новелама (*Blade Runner Origins*, *Blade Runner 2019*, *Blade Runner 2029*, *Blade Runner 2039*, *Blade Runner Black Lotus*, *Blade Runner 2039*, издање Titan Comics). Емитована је и *Black Lotus* анимирана серија у тринаест епизода (2021–2022) чија је радња настављена у стрипу издатом 2022. Франшиза је добила и видео игре *Blade Runner (1985)*, *Blade Runner (1997)*, *Blade Runner: Revelations (2018)*, *Blade Runner 2033: Labyrinth* (TBA).

3 Вештачко човеколико биће, и назив за њега, у историју научне фантастике уводе се драмом *Росумови универзални роботи* (1920) Карела Чапека. Чапекови роботи (који су заправо синтетички људи – андроиди) узгајају се од вештачких ткива са првобитним циљем да као ефикаснија и јевтинија радна снага у потпуности одмене људски рад. По изгледу се на први поглед не разликују од људи; поседују интелигенцију и свест које могу бити и јаче од људске, али су њихове менталне функције на нижем степену развоја – немају самосвест, осећања, нагон за самоодржањем, и недостаје им сензација бола и страх од смрти.

4 Независни филм шпанског режисера Ијона де Сосе *Андроиди сањају* (*Sueñan los androides*, 2014) представља сведено једносатно остварење надахнуто Диковим романом и Скотовим филмом, пресељено у шпанско окружење 2052. године.

Свет након нуклеарне катастрофе и колонизација других планета

> Старац је рекао: „Од вас ће се захтевати да радите погрешне ствари ма где били. То је основни принцип живота – да се од вас тражи да нарушите свој сопствени идентитет. Кад-тад, свако биће које живи мора то да учини. То је коначан данак, пораз стварања; то је клетва на делу, клетва која се храни животом. Животом свуда у свемиру.
>
> Филип К. Дик, *Да ли андроиди сањају...*

У роману Да ли андроиди сањају електричне овце? Филип К. Дик развија причу о Рику Декарду, истражитељу и ловцу на главе при полицији Сан Франциска, који се, трагајући за групом одметнутих андроида, суочава са дубоким моралним, психолошким и филозофским дилемама. Радња се одвија на позадини сложене и мрачне слике будућности (у већ давно прошлој 1999. години), у тренутку у коме је човечанство овладало технолошким претпоставкама колонизације планета, освојило производњу вештачких бића и осмислило направе којима се може програмирати људско расположење. Напредак, међутим, није спречио нуклеарни рат и еколошку катастрофу на Земљи, након које је већина животиња изумрла док је малобројна преживела људска популација остала изложена радиоактивним падавинама. Пре рата започети програм свемирске колонизације је убрзан и подстицан доделом бесплатних вештачких човеколиких слуга-андроида за исрпљујући рад на новим одредиштима. Људи који нису хтели или нису могли да напусте Земљу у опасности су да оболе телесно или душевно; уколико не би прошли обавезне месечне здравствене прегледе, обележавани су као „нерегуларни“, односно биолошки неприхватљиви, проглашавани за претњу „чистом наслеђу расе“ и подстицани да прођу кроз програм „добровољне“ стерилизације. Поред редовних прегледа, организоване су и спорадичне полицијске блокаде на путевима, са покретним контролним пунктовима за хватање нерегистрованих физиолошки или умно „посебних“ особа, односно одметнутих андроида.

Жудња за организмима, природним или уметним

У опустошеном свету, поседовање сложених организама, вештачких или природних, представља колико статусни симбол толико и психолошки ослонац у борби против очаја. Колонистима на удаљеним световима

располагање андроидом, слугом на кога се „можеш ослонити у тим тешким временима“, поред помоћи у свакодневном животу, пружа и осећај достојанства.[5] Људима на Земљи није дозвољено да имају андроиде те је њихова пажња усмерена на анимални живот: доћи до органских животиња основни је и дубоко опсесивни статусни циљ, доступан добростојећима. Већина, недовољно имућна, може да изабере механичке реплике, „од жица и мотора“, које се, пак, сматрају неодговарајућом заменом и изразом неуспеха у животу.

Опседнутост набавком праве и велике животиње једна је од основних мотивација главног јунака Рика Декарда за преузимање опасних али добро плаћених задатака проналажења и ликвидације одметнутих андроида. Поред полицијског посла, роман приказује и Декардов лични живот, његове брачне проблеме и унутрашња преиспитивања – опште осећање потиштености и неуспеха и као професионалца[6] и као супруга, коме идеја да се разведе или превари жену не изгледа толико страно.

Мерсеризам

Противтежу осећању људске узалудности и безвољности у суморној стварности послератне будућности обележене радиоактивним загађењем и пропадањем представља мерсеризам, религија утемељена на апотеози наводног мученика, Вилбура Мерсера, и замишљена као емоционално и духовно стапање верника широм свемира технологијом „кутија за емпатију“. Ове направе повезују кориснике (са) искуством патње кроз коју Мерсер пролази у виртуелној/алтернативној стварности, вечито се пењући уз пустињско брдо, прогоњен „убицама“ и гађан каме-

5 Производња уметних људи у специјализованим корпорацијама (Мекмилан, Дерен, Судерман, Розен, Гроци) прошла је током деценија кроз бројна побољшања, од не толико напредних верзија (Q-40, T-14, W-4) до јединица које је тешко разликовати од правих људских бића и по интелекту и по емоцијама (Nexus-6). Да ли је неко андроид или не утврђивало се посебним тестовима (Војт-Кампфов емпатијски тест личности; Бонелијев рефлексно-лучни тест), који су, међутим, давали и лажно позитивне резултате (у случају шизоидних и шизофреничних људских болесника).

6 Као замени, задатак му је поверен само због тога што је главни ловац на андроиде, Холден, рањен и на лечењу. Током мисије, Декард осећа бесмисао одлуке да се надарени андроиди уништавају уместо да се искористе за добробит планете, и повремено доживљава себе као „уништавача облика“, некога ко доприноси поразу стварања и смањењу живота. Дик именује одговарајућу свеприсутну силу слома и нереда неологизмом „кипл“, која у одсуству људске активности, наизглед самостално умножавајући бескорисне предмете и отпатке, усмерава свет ка ентропији и беживотности.

ницама.[7] Сједињени у колективну свест, верници током успињања осећају Мерсеров душевни бол и чак трпе и физичке последице удараца, који уз стварне ране могу довести и до смрти. Заједничко искушење подстиче осећај јединства, емоционалне прожетости и утехе кроз размену индивидуалних осећања и колективну емпатију.[8]

Емоционални темељ људскости

Способност емпатије кључна је особина која разликује праве од вештачких особа. Психосоматска реакција на шокантне садржаје који код људи изазивају тренутни емоционални одговор изостаје или касни код андроида услед недостатка изворних искустава као параметара; ова реакција се мери и служи као сразмерно сигуран показатељ природе испитаника.[9] Недостатак емпатије и могућности колективног емоционалног спајања андроиди осећају као темељнуману и, уз обесправљени и потлачени друштвени положај, овај психолошки недостатак јесте разлог за завист и непријатељство према људима.[10] Догађаји у роману управо су покренути неуспелим покушајима Роја

7 Можда и најинтензивнија тематска линија у роману, мерсеризам спаја цикличне митове о смрти и (препо)рађању и хришћанске мотиве. По предању, Виллбур Мерсер је у младости био психосоматски „посебан“, захваљујући нарочитој можданој израслини обдарен способношћу да утиче на спољашњу стварност и преобраћа временски ток, чиме су се и мртви враћали у живот. Са шеснаест година, као „посебнијег од свих других посебних“ – наказу, „убице“ су ухватиле и без родитељског одобрења зрачењем одстраниле „екстрасензорни чвор“ из главе. Потом је утонуо у гробни свет, јаму „лешева и мртвих костију и борио се годинама да се попне из ње“. Будући спојен са метаболизмом других живот(иња), његово уздизање је зависило од ускрснућа околних костију у жива бића. После дугог времена то се и догодило, и он је, коначно оставши сам, наставио да се увек изнова успиње уз пусто брдо, каменован.

8 Иако при крају романа главни такмац за глобални утицај, телевизијска звезда Бастер Другарчина (можда и сам андроид, како се назначава на крају) разоткрије да је Мерсер заправо глумац по имену Ал Цари, који је у студијском декору снимио потребне секвенце и изјавио оно што су му припремили, моћ Мерсера као симбола није умањена. Човечанство је очајно у толикој мери да природа Мерсерове „стварности“ постаје небитна пред потребом за емпатијским искуством и емоционалним повезивањем. Искуство Мерсеровог успона тако представља метафорички отпор нереду и коначном мртвом ћубришту кипла, и сведочанство отпорности људског духа.

9 Андроидима су понекад усађиване вештачке успомене, „углавном с погрешном замисли да ће преко њих реакције на тест бити другачије“ (Дик 2016: 61).

10 Андроиди, међутим, имају способност својеврсне телепатске везе, која је пре интелектуалне него емоционалне природе. Потом, показује се да није до краја тачно да су равнодушни према смрти других андроида, што се најбоље види из рекације Бетија на смрт његове „супруге“.

Бетија, вође одметнутих андроида на Марсу, да подстакне заједнички доживљај сличан оном у мерсеризму. Склон мистичним преокупацијама, након неуспешних експеримената украденим дрогама за стапање свести, Бети организује групно бекство андроида, идеолошки га подупирући идејом о светињи такозваног „андроидског живота“, и након убиства неколико људи, доспева на Земљу.[11]

Проблематизовање стварносних и идентитетских граница

Пристигли андроиди нису и једини у Сан Франциску – осим Декардове јединице постоји и лажни истражитељ, убачен са стране, и паралелна полиција у сенци, компромитована присуством вештачких људи. Збрка настала у обрачуну са полицајцима-андроидима доводи у питање природу Декарда и других детектива из напоредне станице, и у њима изазива недоумицу да ли су они сами људска бића. Декард при свему почиње да осећа наглашену жудњу за женским андроидима, која, упркос законске забране сексуалних односа између људи и андроида, доводе до ноћи проведене са Рејчел Розен, примерком Нексус 6 генерације.

Завршница романа је обележена мистичним и религиозним искуствима – епифанијом Мерсера који упозорава Декарда на скривену опасност у згради где тражи андроиде, нејасним статусом (живог?) паука кога андроиди мрцваре до смрти али који васкрсава, потом Декардовим емпатијско-екстатичним искуством у пустињи, када се без технолошких помагала и дословно изједначава са Мерсером. На крају, Декард успева да изврши задатак и ликвидира шест андроида, остаје без тешко стечене праве козе, због које се озбиљно задужио, и када се понада да је у пустињи пронашао живу крастачу испостави се да је вештачка. Коначно, вративши се кући након тешког посла испуњеног опасностима, тоне у дубок сан оптерећен утисцима и дилемама, док његова жена Иран излази из депресије и добија вољу да живи, осећајући поновно буђење наклоности према супругу.

* * *

11 Карактеризација андроида у Диковом роману је сложена и промењива, будући да се у једном тренутку они показују као антисоцијална, патолошка бића која само чекају тренутак да се окоме на људе и друга жива створења, у другом као јадне жртве које друштво искоришћава (напорни физички рад), и обрнуто. Наглим променама из једне перспективе у другу, роман пружа осећај моралне промењивости и дубине (в. Huntington 1988: 154).

Филмске разлике: наслов и мрачна детективска прича

> „Знаш ли колики је животни век хуманоидног робота као што сам ја? Постојала сам две године. Колико дуго рачунаш да ми је остало?“ Након краћег оклевања, рекао је: „Још око две.“
>
> „Никада нису могли да реше тај проблем. Проблем замене ћелија. Непрекидно или полунепрекидно самобнављање ћелија.“
>
> Филип К. Дик, *Да ли андроиди сањају...*

Роман *Да ли андроиди сањају електричне овце?* поставља озбиљан изазов како трансмедијализовати ауторову хотимичну непревидивост/хировитост, мрачну тематику и субверзивност у комерцијални филмски медиј, у многоме подређен популарном укусу, моћи разумевања и наглашено финансијским очекивањима. Филм Ридлија Скота стога обилује бројним разликама, које почињу од самог наслова односно именовања (занимања) главних јунака. Док је код Дика Декард уопштено одређен као полицијски истражитељ, ловац на главе, без посебног надимка, у филму он добија иконичну ознаку „истребљивач“ (“Blade Runner”),[12] преузетом из (научно)фантастичних књижевних остварења Алана Е. Нурса те Вилијама С. Бароуза. “Blade Runner” је ту особа која на црном тржишту продаје медицинске инструменте са сечивима. У филму је, међутим, израз употребљен у сасвим другом значењу, чиме је Декардов лик избио у први план, добивши снажно обележје које га разликује од уобичајених приватних детектива / ловаца на главе. Док је у роману Декард у браку и има сложени и у великој мери несрећни однос са супругом, често усмераван „Пенфилдовим оргуљама расположења“, у филму је он наизглед заклети нежења (заправо, жена га је напустила), замишљен и лукав, у складу са мушким протагонистима ноар романа.[13]

12 У филму је Декард, као бивши полицајац, практично уцењен да невољно крене у лов на андроиде. За разлику од њега, у јединој не-холивудској екранизацији Диковог романа, *Андроиди сањају* Ијона Де Сосе, мотивација истребљивача је ближа Диковој, но, не и однос према послу – опседнут жељом да замени угинулу овцу, Де Сосин главни јунак немилосрдно гони и, без икаквих дилема, претежно са леђа ликвидира андроиде, који не представљају никакву опасност по поредак. У Бенидорму 2052. године, они настоје да живе нормалним животима међу људима, раде, имају породице и децу. Безимени истребљивач убиством андроидске бебе коначно успева да сакупи огромну суму која му је потребна за куповину овце, да би се филм завршио „хепиендом“, сценом у којој се, у потпуно опустошеном крајолику, истребљивач и његова супруга радују новој, правој овци.

13 Опет, ако се у филму Декард и Рејчел заљубљују и беже заједно, у Диковом роману

Скот у својој визији *Блејд Ранера* уз нови наслов уводи и измене тона, ритма и општег филозофског погледа романа. Сасвим упрошћено, уз све провокативне егзистенцијално-филозофске теме, Диков роман се може описати као прозаична прича о професионалној и брачној кризи која добија наизглед срећно разрешење. Околиш није посебно карактерисан и догађаји се подједнако одвијају и у затвореним и у отвореним просторима, по дану и по ноћи, у граду и у беспућу. Изглед ликова није нарочито наглашен – Скот, међутим, свесно обележава своју визију стилским средствима и темама филм ноара, при чему се уочава већина особености карактеристичних за овај жанр – „пригушено осветљење, клаустрофобично кадрирање, сенке или одрази, неуравнотежене композиције кадрова и велика дубина поља“, као и „урбани пејзажи, костими, посебно тренчкоти, одећа са подстављеним раменима [...]; и најчешће кишом натопљена окружења“ (Doll, Faller 1986: 91). *Истребљивач* је и одговарајуће тематике, будући да филм ноар најчешће тематизује неку врсту истраге, у којој по правилу учествује приватни детектив, „корумпирана фигура власти“, као и жена, обично у улози „фаталне жене или искупитељке“ (Doll, Faller 1986: 91). Даље, свет или друштво у филм ноару често карактеришу безнађе, пустош, аморалност и нестабилност старог поретка.

Промене у окружењу и мотивацији

За разлику од опустеле планете и Сан Франциска као превасходног поприштадогађајауроману,филмјесмештенупренасељениипреизграђени футуристички Лос Анђелес као дословни „котао за претапање“ (уличне сцене и барови који су испуњени масама људи, припадника разних, пре свега азијатских, раса и култура, где је мандаринско широко заступљен дијалекат). Потом, време радње је у односу на роман померено за двадесет година у будућност, у 2019. годину. Иако нема дословног помињања рата и нуклеарне катастрофе, непрестана киша и смог упућују на то да је клима очигледно поремећена. Мрачној атмосфери филма доприноси и чињеница да се, осим завршне сцене у неким верзијама, филмска радња одвија искључиво ноћу, односно у затвореним или скученим просторима.

емоција љубави готово да не постоји. Веза Декарда и Рејчел сведена је на снажну, чисто телесну пожуду за једну ноћ, и окончава се Рејчелином пакосном осветом – убиством Декардове живе козе (за коју је закључила да је воли највише на свету, чак више и од супруге). При томе се испоставља да је Рејчел за корпорацију Тирел систематски заводила ловце на андроиде како би их психолошки онеспособила да у будућности успешно „пензионишу“ припаднике њене врсте.

Будући да је Скот у потпуности изоставио теме кипла, мерсеризма и повезаних питања религије и емпатије, основна мотивација за долазак андроида на Земљу јесте намера да у сусрету са Оцем/Творцем Тирелом реше проблем сопствене кратковечности; када у томе не успеју, Бети убија Тирела.[14] Иако чува Дикову карактеризацију андроида као по правилу пакосних и завидних створења, која воле психолошко надмудривање и лаж, не прежу од убиства, и у начелу су сурова према живим бићима, Скот уводи и „хуманију" црту нових модела – Рејчел, више не Розен већ Тирел, приказана је као суштински нежна и готово беспомоћна особа, која из љубави спасава живот Декарду, убијајући једног од своје врсте, у роману непостојећег Леона.[15]

Верзије филма

Проблем при опису разлика у односу на изворник, тиме и у одређивању значења Скотовог дела у целини, представља мноштво верзија самог филма. *Истребљивач*, наиме, има седам верзија (приказаних на отвореним или затвореним пројекцијама, односно на телевизији), насталих од 1982. до 2007, које се међусобно разликују у распону од мањих промена до темељних значењски обележених захвата.[16] Тако се у току

14 Један од средишњих ликова Диковог романа, „посебни" Ц. Р. Исидор, који се налази тик испод границе менталног просека и возач је у радњи за оправку механичких кућних љубимаца, у Скотовом је *Истребљивачу* преименован у Ц. Ф. Себастијана, стигматизован не услед слабе интелигенције већ због убрзаног старења узрокованог оболелим жлездама. Запослен у корпорацији као генетички дизајнер, он организује (у роману непостојећи) сусрет Бетија са Тирелом, током кога се води разговор о природи и трајању егзистенције и технолошкој и биолошкој (не)могућности продужења репликантског живота. Тирел Бетија назива „блудним сином" са јасном библијском позадином, док га овај ословљава као „оца", односно изјављује да „није учинио ништа што би спречило бога биомеханике да га пусти у рај" пре него што убије Тирела палчевима му утеравши очи у мозак. Нијандер Волас наслеђује Тирелове особине у потоњим филмовима (*2036: Освит Некуса*, *Истребљивач 2049*), где је слеп и јасно обележен комплексом свемогућег и немилосрдног Бога–Оца.

15 Веза Декарда и Рејчел довешће до хибридног потомка, што је можда и разлог (необразложене) забране полног општења са андроидима у роману. У филмским се верзијама, међутим, уводе модели андроида за задовољство – Прис код Скота, која мења место сада изостављене Бетијеве „супруге", код Вилнева и легална андроидска проституција, потом и отворена спремност К.-ове надређене, поручнице Џоши, на сексуални однос са репликантом.

16 Приказане, и из различитих извора доступне, верзије:
1. Радна верзија / оригинална редитељска верзија, 1982.
2. Сан Дијего верзија за затворену пројекцију, 1982.
3. Америчка биоскопска верзија, 1982.

уводне шпице у различитим верзијама појављују два основна пролога, наглашавајући различите основне тематске линије. Радна верзија садржи „одредницу“ из измаштаног *Новоī америчкоī речника*, „штампаног“ три године пре радње филма:

> РЕПЛИКАНТ реп-ли-кант\и. Види такође РОБОТ (*древно*): АНДРОИД (*застарело*): НЕКСУС (*īенерички*): Синтетички човек са парафизичким способностима, са културом коже/меса. Такође: Реп, кожњак (*жарīон*): Употреба ван Земље: борба, високоризична индустрија, истраживање дубоког свемира. Забрањена употреба на Земљи. Спецификације и количине – поверљиве информације.
>
> НОВИ АМЕРИЧКИ РЕЧНИК
> Ауторска права © 2016

Биоскопска верзија, касније и коначна верзија, међутим, јасно показују померање нагласка са „речничког“ описа репликаната на шири контекст фиктивног универзума, омогућавајући публици да се на почетку упозна са основним темама и главним јунацима:

> Почетком 21. века, КОРПОРАЦИЈА ТИРЕЛ је унапредила еволуцију робота у фазу НЕКСУС – биће практично идентично човеку – познато као *реūликанūт*.
>
> *Реūликанūти* НЕКСУС 6 били су надмоћнији по снази и окретности, и у најмању руку једнаки по интелигенцији, генетским инжењерима који су их створили.
>
> *Реūликанūти* су коришћени ван Земље као робовска радна снага, у опасним истраживањима и колонизацији других планета.
>
> Након крваве побуне борбеног тима НЕКСУС 6 у свемирској колонији, *реūликанūти* су проглашени незаконитим на Земљи – под казном смрћу.
>
> Специјалне полицијске јединице – ЈЕДИНИЦЕ

4. Међународна верзија, 1982.
5. Телевизијска верзија, 1986.
6. Редитељева верзија, 1992.
7. Коначна верзија, 2007.

По неким изворима, постојала још једна, „нулта“ верзија, представљена на затвореној пројекцији за чланове студија, у трајању око 4 сата.

ИСТРЕБЉИВАЧА – имале су наређења да по откривању, пуцају и убију сваког *репликанта*. Ово се није звало погубљење.

Звало се пензионисање.[17]

Осим додатих сцена које садрже неке мање битне моменте у развоју радње и уклањања сцена насиља у неким од верзија, најважније разлике односе се на уметнути/наметнути експлицитни „срећни крај“ са завршном дневном вожњом Декарда и Рејчел у идиличне, растињем богате крајеве у недирнутим планинама,[18] односно на интерполирани „сан о једнорогу“, којим Скот усмерава (потенцијално) значење фигурице једнорога на крају филма у наговештај да је и сам Декард репликант. Овакви накнадни захвати са једне стране радикално одступају од идеје о уништеном екосистему, са друге покушавају да врате нешто од Дикове системске неодређености проблематизујући идентитет главног јунака.[19]

Међуиīре

Три кратка „сиквел“/„приквел“ филма усредсређена су на критичне фабулативне тренутке радње након завршетка Диковог предлошка / Скотове визије и уводе (у) целовечерњи филм *Истребљивач 2049* Денија Вилнева. Тематизована је глобална криза настала 2022. године, након погрома репликаната на Земљи, и њиховог отпора, уништења Тирелових сервера са подацима о новом моделу Нексус-8, без предодређеног животног века.[20] Најпре су диверзијом онемогућени евиденција и онлајн праћење хуманоида,

17 На трагу Дикове назнаке да су органски андроиди заправо модификовано ратно оружје које је било способно да функционише и на другим планетама, филмови првенствено уводе наглашену војно-борбену употребу у свемирским колонијама. Секундарна Чапекова намена робота јесте немилосрдно полицијско сузбијање побуна и за војна дејства, везана за Земљу.

18 Са позадинском Декардовом/Фордовом нарацијом у којој образлаже да Рејчел нема ограничено трајање. Према речима Скота, „срећни крај“, за који му је Кјубрик послао дневне планинске кадрове преостале од *Исијавања*, био је жеља студија. Скот му се противио због тога што мења суштину филма ноар у хепиенд који нема много смисла, јер нико не би живео у граду „ако је планински ланац одмах иза угла“ (Rudoy 2023).

19 Чини се да Декард не показује нити једну изузетну психичку или физичку особину по којој би се наслутило да није људског порекла, за разлику од практично свих осталих андроида/репликаната.

20 У првом, анимираном филму *Помрачење 2022*, Гаф из Скотовог *Истребљивача* још ради у полицији Лос Анђелеса, док се у прегледу одбеглих андроида са Каланте појављује и Мортон, који ће добити важну улогу у два наставка приче.

и потом је атомском експлозијом изазван прекид напајања Лос Анђелеса струјом. Након тога је производња уметних људи забрањена законом, што је корпорацију Тирел доведело до банкрота.[21] Четрнаест година касније, индустријалац Нијандер Волас, током преговора са представницима магистрата око дозволе развијања и покретања масовне производње нове генерације безопасних репликаната, наводи андроида из своје пратње да почини самоубиство, чиме доказује безусловну послушност новог модела. У трећем филму, одметнути војни медицински техничар и члан репликантског покрета отпора, Сапер Мортон, брани људску девојчицу и њену мајку од тројице људских насилника, чиме привлачи пажњу полиције Лос Анђелеса.

Чудо зачећа

> „Андроиди не могу да имају децу“, рекла је тада. „Да ли је то губитак?“ Он је довршио њено свлачење. Открио њена бледа, хладна бедра. „Је ли то губитак?“ поновила је. „Заиста не знам; немам начина да то одредим. Какав је осећај имати дете? Какав је осећај родити се, кад смо већ код тога... Ми се не рађамо; ми не одрастамо; уместо да умремо од болести или старости, ми се истрошимо као мрави.“
>
> Филип К. Дик, *Да ли андроиди* сањају...

И Вилневов *Истребљивач 2049*, други дугометражни играни филм са тематиком која се пре свега надовезује на Скотово тумачење Диковог света, отпочиње уводним текстом који сажима претходне догађаје и даје основне поставке:

> Репликанти су људи које је биоинжењерингом створила корпорација Тирел за употребу у свемирским колонијама. Њихова повећана снага учинила их је идеалним за робовски рад.
>
> Након низа насилних побуна, производња репликаната је забрањена и корпорација Тирел је банкротирала.

21 *Помрачење 2022*, једини од кратких филмова садржи пропратна текстуална објашњења на почетку („Након што су залихе репликаната НЕКСУС 6 истекле, ТИРЕЛ КОРП. је пласирала серију 8 на локално и ванземаљско тржиште. / НЕКСУС серија 8 је наменски направљена са природним веком трајања. / Убрзо су почели покрети људске супремације. / Ове гневне масе су користиле базу података регистрације репликаната да идентификују и убију репликанте.“) и на крају („Замрачење, које је довело до забране производње репликаната, запечатило је судбину ТИРЕЛ КОРПОРАЦИЈЕ“).

Колапс екосистема средином 2020-их довео је до успона индустријалца Нијандера Воласа, чије је умеће синтетичке пољопривреде спречило глад.

Волас је стекао остатке корпорације Тирел и створио нову линију послушних репликаната.

Многи старији модели репликаната – Нексус 8, са неодређеним животним веком – преживели су. Лове се и „пензионишу".

Они који их лове и даље се зову...

истребљивачи.

Поред текстуалног, *Истребљивач 2049* садржи и (не)посредна визуелна и мотивска упућивања и на Скотов филм и на Диков роман, чиме се учвршћују дијахронијске значењске везе у мултимедијалној повести.[22] Вилнев оживљава и развија Дикову ширу сценографију и унапређује је и просторно и временски, захватајући дневне призоре фавела Лос Анђелеса, бесконачна поља протеинских фарми у измаглици и смогу, бројне енергане, отпаде, сиротишта, фантазмагоричне остатке града коцке и забаве (Лас Вегас), у црвено-жућкастој пустињи испуњеној радиоактивним испарењима.[23]

Такође се актуализује у Диковом роману наговештено размишљање да би најбољи ловци на одметнуте андроиде заправо били сами андроиди, тако што посао истребљивача сада обавља К. (KD6-3.7), репликант девете генерације. Идентитет вештачке особе[24] утврђује се далеко лакше него

22 Нарочиту линију у франшизи представљају мотиви везани за уметност, пре свега књижевност, који почињу од Ц. Р. Исидоровог погрешног навођења Шекспира уместо Џона Дона у Диковом роману, занимања андроида за претколонијалну књижевност, старе часописе. књиге и филмове, те Декардовог доброг познавања високе културе, нарочито опере и сликарства. У Скотовом *Истребљивачу*, даље, Бети намерно мења стих Блејкове поеме „Америка, пророчанство". Декард наводи *Острво с благом* када сретне први пут истребљивача К., Волас у *Black Lotos*-у чита *Град богова*, Сапер Мортон дарује девојчици *Моћ и славу* Грејема Грина у *2048: Нема бекства*; стихови песме из *Бледе ватре* Набокова служе за К.-ов основни тест, и та се књига појављује као избор у К.-овој библиотеци (в. Митов 2023: 28).

23 У загонетној сцени у контаминираној пустињи Неваде, К. наилази на рој пчела, њихове кошнице и хранилице. Природа пчела остаје недоречена, али се због осетљивости врсте на загађење и потпуног нестанка биљног света може претпоставити да је реч о синтетичким инсектима (што, међутим, покреће даљи низ питања).

24 Обнавља се и дилема о Декардовом идентитету кроз двосмислени разговор са Воласом („Зар ти никада није пало на памет да је то разлог зашто си уопште и призван? Осмишљен да урадиш ништа мање него да се заљубиш у њу баш тада и тамо. Све да би се створио тај јединствени савршени примерак. То јест, ако си осмишљен. Љубав... или математичка прецизност. Да... Не..."); са друге стране, на диковску опсесију животињама подсећа тре-

раније, без спровођења сложених тестова, будући да се вештачким хуманоидима утискује серијски број у дно беоњача.[25]

Потрага за Сапер Мортоном који живи скривено као узгајивач протеина повучено на ободу ширег Лос Анђелеса, након проналажења остатака женског андроида (Рејчел) умрлог на порођају, и сазнања да је Мортон једно време скривао новорођенче, претвара се у вишеструку, различито мотивисану, потрагу за хибридним дететом, означеним као „чудо".[26] Најпре, полиција жели да К. пронађе дете и да га, као опасно за постојећу крхку политичку и друштвену равнотежу и потенцијални разлог за рат људи и андроида, ликвидира; Нијандер Волас настоји да проникне у неприступачне тајне природног зачећа како би, самосталном репродукцијом репликаната, омогућио међузвездану колонизацију и галактичко ширење брзорастуће популације његових „анђела" односно „деце".[27] Циљеви репликантског покрета, парадоксално, блиски су Воласовим – и они желе самосталну репродукцију, само из других разлога, да би постизањем истинске плодности постали следећи корак у „људској" еволуцији и заправо „људскији од људи".[28] Коначно, и сам К.

нутак у коме К. односи дрвеног коњића на анализу, при чему му се за њега нуди жив (прави или репликантски) коњ односно коза. На крају, увођењем женског (полу)аутономног холограмског ентитета Џои, обдареног способношћу својеврсне интеракције са физичком стварношћу, Вилнев ствара пандан Диковим неухватљивим и често на рационална објашњења несводивим (међу)облицима егзистенције.

25 Опет, репликанти у служби пролазе „основни тест" – психолошку процену емоционалне стабилности и саобразности програму, састављену од низа питања и команди које морају да рецитују док скенер мери њихове емоционалне реакције. Сврха теста је да открије одступања од прихватљивих емоционалних параметара, што би указивало да репликант постаје нестабилан или „ван основне линије", и развија осећања или жеље сличне људским. Текст теста сачињен је од песме из Набоковљеве књиге *Бледа ватра*, коју К. поседује.

26 У Чапековом *Р.У.Р.*-у, роботи-андроиди Хелена и Примус показују спремност да се жртвују једно за друго, и откривају и душевну и телесну љубав, да би, уз библијским тоновима обележен благослов последњег преосталог човека, Алквиста, кренули у зачињање нове врсте.

27 Обележену сличним подтекстом но ипак далеко алтруистичнију намеру код Чапека исказује генерални директор предузећа Р.У.Р., Домин, који жели да захваљујући роботском раду и бесплатним производима, кроз укидање потребе за принудним радом и свеопште усавршавање човека у ослобођеном времену, оствари неку врсту раја на земљи.

28 Мото Тирелове корпорације „људскији од људског" ("more human than human") у *Истребљивачу 2049* незнатно је измењен у репликантском исказу „људскији од људи" ("more human than humans"), назначавајући намеру да се дотадашњи господари превазиђу и еволуционо и друштвено. При томе репликанти показују исту хладно прорачунату немилосрдност према индивидуалном постојању као и други учесници у потрази, захтевајући од К. да убије Декарда како не би навео Воласа на траг покрета отпора. Не убијајући нити Декарда нити његову кћер, К. заправо чини „најљудскију ствар коју може да учини, да умре за прави циљ", који је, међутим, чисто личан и емоционалан

жуди да открије идентитет хибрида јер се нада да би он сам могао да буде то дете, биће рођено из мајчине утробе, одрасло а не произведено такво какво јесте, са усађеним лажним успоменама на одрастање. На крају се, међутим, сва описана настојања изјаловљују – нити Волас дознаје тајну прокреације[29] нити репликанти долазе до детета. К. открива да су његова сећања усађена, односно да ипак није људско биће, и након дубоког разочарања, спасава Декарда из Воласових руку и одводи га до ћерке, да би на крају издахнуо.[30]

Овај сусрет, којим се филм и завршава, покреће више питања него што даје одговора – хибридни потомак[31] Рика Декарда и Рејчел Тирел, др Ана Стелин, заправо нема одлике онога што Волас очекује од „једног изузетног примерка" – здравље односно надљудску снагу репликаната па чак ни ону обичних људи, већ пати од генетског поремећаја испољеног у детињству, који је чини рањивом на инфекције и присиљава да непрестано живи у стерилној просторији са заштитним окружењем. Тиме се, иронично, показује као потпуно неупотребљива за практичне или идеолошке циљеве како Воласа тако и репликаната-револуционара. Уместо окоснице (р)еволуције, Стелин је крхка, нежна и саосећајна особа обдарена снажном стваралачком цртом, уметница стварања светова и живих искустава налик на она права. Овде, пак, могућност бекства и не постоји – Стелинова је заточеник свог празног света кога мора непрестано да испуњава туђим предлошцима за искуства других – истински једнорог у универзуму *Блејд Ранера*.

а не убилачки прорачунат, у име идеолошких и револуционарних сврха и већег добра.

29 При томе се посредно наглашава немоћ све Воласове технологије да превлада његово како дословно тако и метафоричко слепило, будући да му толико жељени примерак живи и ради испред (електронских) очију, у просторијама једног од његових софтверских подизвођача.

30 Можда и највеће разочарање за К. садржано је у подсећању на чињеницу да је Џои на крају ипак само генерички ентитет, вештачка интелигенција програмирана да погађа жеље купца и удовољава им. Са друге стране, Џоино развијање индивидуализованог односа према К., њени поступци и емоције (љубомора), одлука да напусти своју базну станицу, ризикујући ништавило потпуним брисањем, што се на крају и догоди, и самосвест коју при томе показује упућује на размишљање о томе да ли је њена љубав „стварна".

31 Или потпуно репликантски, уколико се прихвате наговештаји самог Скота у финалној верзији првог *Истребљивача* и у интервјуима (Декардово скупљање породичних слика, сан о једнорогу и оригами фигурица једнорога). Харисону Форду овакво тумачење није било блиско, али је 2023. променио мишљење и изјавио да је одувек знао да је Декард репликант (в. Cotter 2023). Као и у многим случајевима код Дика, потом и код Скота и Вилнева, чини се да је и овде неодређеност намерно уведена и подгревана.

Закључак

Постапокалиптична стварност романа *Да ли андроиди сањају електричне овце?*, изграђена око (наизглед) прозаичне приче о професионалној и породичној кризи ловца на андроиде Рика Декарда, обухвата бројне поступке карактеристичне за поетику Филипа К. Дика – проблематизовање граница између привидног и стварног, уметног и природног, људског и не-људског, релативизовање односно умножавање обликованог света, измене вишеструких (вредносних) перспектива и непрестано преиспитивање идентитета, атмосферу параноје са цртом хумора и сатире. У свету који се изнова мења и чији је онтолошки статус упитан, Дик спаја научна достигнућа и могућности са мистичним елементима, технологију са психологијом и случај са чудом, у негативном се светлу осврћући на друштвено-економске и духовне темеље (западне) цивилизације – комерцијализам, масовне медије и инструменте обликовања друштвене свести (пропагандни ријалити програми, [лажне] религије).

Филмски ствараоци надахнути романом, уз знатна дорађивања или измене, у први су план ставили одређене Дикове теме и мотиве док су друге пригушили или потпуно изоставили. Тако је окосница Скотовог филмског тумачења романа потрага за андроидима и наглашен, иконично преименован, Декардов лик, чији је назив "Blade Runner", истовремено именовао и франшизу. Прва верзија *Истребљивача* (1982) иако технички несавршена, представљала је доследну, стилски јединствену филм ноар обраду у футуристичком дистопијском окружењу,[32] са додатком љубавне приче, бекства љубавника и отвореног краја. Потоње верзије Скотовог филма, уз веће или мање интервенције самог редитеља или студија, створиле су кинематографски палимпсест у коме се, поред већ значајно идејно прочишћеног универзума без тема емпатије, мерсеризма и кипла, повремено одступало и од темељних поставки светске постапокалипсе, или се, у Диковом стилу, уносила додатна амбивалентност у идентитет протагониста.

Сага о ловцу на андроиде/репликанте надограђена је потом трима кратким филмовима и Вилневовим целовечерњим остварењем,

32 Које се може тумачити и као филмски (прото)сајберпанк, на основу урбане дистопије блиске будућности са науком и технологијом корпорацијски развијеним до претећег нивоа, и у великој мери нарушеним друштвеним и природним окружењем. У Скотовом филму корпорације поседују огромну моћ, репликанти Нексус-6 замагљују разлику човека и андроида, попримајући самосвест, и вишу интелигенцију и снагу, и исказују непријатељство према творцима. Са друге стране, у *Истребљивачу* није наглашен низ елемената битних за сајберпанк, попут рачунара/сајбер простора, виртуелне стварности, телевизије и масовних медија (додуше присутних код Дика (емпатијске кутије, „оргуље расположења"). Вилнев, пак, уводи и додатне елементе – људско-репликантски хибрид и холограмски АИ ентитет.

уз повремено осврtање на Диков књижевни прототекст и на Скотову интерпретацију. Уз развијање мотива из класичних књижевних и филмских предложака, уведена је и темељна тема прокреације уметних људи, на ширем плану праћена погромом репликаната и њиховог активног отпора кроз организовање покрета за ослобођење. Основна жеља андроида у Диковом роману да дођу до колективног емпатијског доживљаја тако је код Скота претворена у жудњу за продужењем индивидуалног животног века (током времена решену техничким унапређењима у производњи), и, коначно, у идеолошки утемељено настојање репликантске врсте да се самостално репродукује и насилно преузме постхумани еволуцијски примат.

У динамици природно/уметно, људско/нељудско и индивидуално/колективно, у свим итерацијама Диковог света изнова се постављају питања људскости и (аутентичног) идентитета; то из позадине односа према сопству и другоме у први план извлачи темељни проблем: егзистенцијалну усамљеност и недостатност у опустошеном свету. Код Дика је Декард суштински усамљен без обзира на супругу – са којом усклађује расположење техничким помагалима, и једино истинско задовољство налази у поседовању праве животиње; колективно емпатијско сједињење, налик на верско, постиже се искључиво помоћу „црних кутија"; андроиди поседују способност телепатске комуникације, но, жуде за емпатијом и идеолошким повезивањем (на темељу идеје о светињи андроидског живота). Потом, филмски Декард је самотњак, нежења/распуштеник који накратко налази утеху са Рејчел али је одмах губи, и, раздвојен од детета, деценијама живи далеко од цивилизације у радиоактивној пустињи. К. има једину емоционалну везу са вештачком интелигенцијом Џои, и доживљава тешко разочарање када му се не испуни нада да је сам „чудо" зачето „природним" путем; поручница Џоши не успева да има сексуалну везу чак ни са подређеним истребљивачем-андроидом, Тирел живи без икога у огромном стану, као и Исидор/Себастијан, Волас је у потпуној изолацији и претежно у мраку сопствене свести, Лав беспоговорно прихвата и испуњава све убилачке налоге свог творца без испољавања сопствене воље. На крају, Ана Стелин живот проводи сама, са туђим сећањима, и дословно одвојена од света физичком преградом у заштитној куполи.

Овакав доследно поразни усуд свих свесних бића завршава се – ако и узалудним – тријумфом људскости. Управо контраст између два главна репликанта код Вилнева – истребитеља К. и Воласове десне руке Лав, показује како се питања слободне воље, осећања, односно остваривања људскости (не) остварују на различите начине. Иако су Нексус-9 репликанти савршено послушни, и по дефиницији неспособни да лажу, и Лав и

К. ипак показују да су у стању да искриве истину када је то потребно. К. у очи лаже непосредно надређену поручницу да је обавио задатак и ликвидирао дете, док Лав нешто касније наговештава да ће лагати Воласа како би оправдала убиство Џоши. Са друге стране, без обзира на најдубље, сузама изражено, подсвесно противљење Воласовом немилосрдном приступу репликантима као једнократној робовској радној снази, која се по нахођењу може и уништити односно убити, Лав ипак не налази снагу да се супротстави програму који је спутава и остаје посвећена Воласовим замислима до самога краја. К. са своје стране не извршава наредбу да убије дете зарад очувања поретка нити пак да ликвидира Декарда због репликантских виших циљева. У најљудскијем од свих тренутака, након што доживи психички слом и падне на основном тесту, потом се суочи са грубом реалношћу програмираности вођене Џои, К. се одлучује да спасе Декарда, инсценира његову смрт и споји га са ћерком, да би на крају издахнуо.

Сам сусрет оца и ћерке представља врсту емоционалне катарзе и наизглед срећног завршетка, али је, у традицији и Диковог и Скотовог манира, крајње амбивалентан. Суд о значењу замрзнутог тренутка додира два бића одељена заштитном преградом морају донети сами гледаоци, и он ће у великој мери зависити од тога да ли се доноси срцем или главом.

***

Додатак: расправа са вештачком интелигенцијом о роботима и андроидима као контекстом *Блејд Ранер* универзума, вођена 13.02.2025.

Б.Ј.: ***What is the connection between R. U. R., Do Androids Dream of Electric Cheep and The Blade Runner?***

The connection between Karel Čapek's R.U.R. (1920), Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep? (1968), and Ridley Scott's Blade Runner (1982) lies in their shared exploration of artificial life, humanity, and ethical responsibility. Here's a breakdown of their thematic and conceptual links:

1. Creation and Control of Artificial Beings

R.U.R.: Introduces the term "robot" (from the Czech robota, meaning "forced labor"). The play depicts artificial humanoid workers created to serve humans, who eventually rebel and wipe out humanity.

Do Androids Dream...: Features replicants—bioengineered androids designed for labor in off-world colonies. They revolt against their enslavement and limited lifespans.

Blade Runner: Expands on Dick's replicants, portraying them as near-human beings who rebel against their creators and seek autonomy.

Connection: All three works interrogate the consequences of creating life for exploitation. The creators (humans) lose control, leading to existential conflict.

2. "What Is Human?" – Blurring the Line

R.U.R.: The robots develop emotions and desires, challenging the idea that humanity is defined by biology.

Do Androids Dream...: Empathy becomes the litmus test for humanity. Replicants lack empathy (allegedly), but protagonist Rick Deckard questions whether humans are any better.

Blade Runner: The Voight-Kampff test (measuring empathy) and replicants like Roy Batty (who displays profound humanity in his final moments) destabilize the human/android binary.

Connection: Each work deconstructs anthropocentrism, asking whether artificial beings can be "more human than human" (a Blade Runner tagline).

3. Ethical Responsibility and Exploitation

R.U.R.: The robots are treated as disposable tools, leading to their justified uprising. The play critiques industrialization and dehumanization.

Do Androids Dream...: Replicants are "retired" (killed) without remorse, paralleling slavery and genocide. The novel questions whether androids deserve rights.

Blade Runner: The replicants' struggle for extended life (e.g., Roy Batty's plea, "I want more life, fucker!") highlights the cruelty of their designed obsolescence.

Connection: All three works condemn the moral negligence of creators who treat artificial life as property.

4. Rebellion and Existential Crisis

R.U.R.: The robots' rebellion culminates in human extinction, symbolizing the dangers of technological hubris.

Do Androids Dream.../Blade Runner: Replicants rebel against their four-year lifespans. Roy Batty's rebellion is both tragic and heroic, forcing humans to confront their own mortality.

Connection: The uprising of artificial beings reflects anxieties about humanity's fragility and the unintended consequences of playing god.

5. Influence and Legacy

R.U.R. laid the groundwork for sci-fi's obsession with artificial life and rebellion. Its themes directly inspired later works like Do Androids Dream....

Dick's novel modernized Čapek's ideas, replacing mechanical robots with biological androids and adding psychological depth.

Blade Runner visually codified these themes for a new generation, influencing AI narratives in film (e.g., Ex Machina, Westworld).

Key Differences

Tone: R.U.R. is a dark allegory about industrialization; Dick's novel is a psychedelic meditation on empathy; Blade Runner is a neo-noir exploration of identity.

Technology: Čapek's robots are mechanical; Dick/Scott's replicants are organic, complicating the human/machine divide.

Conclusion

These works form a genealogy of existential sci-fi:

R.U.R. asks: "What happens when our creations turn against us?"

Do Androids Dream... asks: "What makes us human, and do our creations deserve humanity?"

Blade Runner answers: "They already have it—and we're the monsters for denying it."

Their legacy endures in debates about AI rights, synthetic biology, and the ethics of creation.

Б.Ј.: ***Thank you, one correction, though. R.U.R. robots are rabotniks, workers, made of artificial materials, and not mechanical beings in the strict sense.***

DeepSeek: Okay, let me start by addressing the user's correction. They mentioned that the robots in R.U.R. are "rabotniks," workers made of artificial materials, not strictly mechanical. I need to make sure I understand the distinction here.

First, I should recall what R.U.R. stands for. It's Rossum's Universal Robots, a play by Karel Čapek. The term "robot" comes from the Czech word "robota," which means forced labor. The user is pointing out that in the play, the robots aren't mechanical in the traditional sense, like metal machines, but are more like artificial biological beings. They're made from synthetic organic material, which is different from how later works, like Asimov's robots or Blade Runner's replicants, portray them.

So in my previous response, I referred to Čapek's robots as mechanical, which the user corrected. I need to adjust that. The key here is that Čapek's robots are synthetic biological entities, not mechanical. This is an important distinction because it changes how we view their creation and rebellion. They're more like artificial humans made from a substance called "protoplasm," which is a synthetic organic material. This makes them closer to clones or organic androids rather than metal machines.

Now, connecting this to Do Androids Dream of Electric Sheep? and Blade Runner, the replicants in those stories are also organic, bioengineered beings. So there's a parallel here in the evolution from synthetic organic robots in R.U.R. to organic androids in Dick's work and Blade Runner. This corrects the earlier assumption that Čapek's robots were mechanical, aligning them more closely with the replicants in terms of their biological basis.

I should highlight this connection in the corrected response. Emphasizing that R.U.R.'s robots are organic helps to show a thematic lineage where each work builds on the idea of creating life that's biologically similar to humans but still treated as disposable. This makes the ethical questions about creation, exploitation, and rebellion more poignant because the beings are closer to human in their composition.

Additionally, I need to acknowledge the user's correction gracefully, thanking them for pointing it out and showing that their input has refined the analysis. This helps in maintaining a positive interaction and shows that the user's expertise is valued.

I should also check if there are other points in my previous response that might need adjustment based on this correction. For example, when discussing the rebellion in R.U.R., it's important to note that their organic nature might make their uprising more tragic or relatable, as they're not just machines breaking down but beings with a form of life that's being oppressed.

In summary, the main correction is about the nature of the robots in R.U.R. being organic, which strengthens their thematic connection to later works like Do Androids Dream... and Blade Runner. I need to revise the previous explanation to reflect this, ensuring that the comparison accurately represents the progression from synthetic organic workers to bioengineered androids.

You're absolutely right—thank you for catching that! Let me refine the analysis to clarify the nature of Čapek's robots and their connection to Do Androids Dream... and Blade Runner:

Key Correction: The Organic Nature of Čapek's Robots

In Karel Čapek's R.U.R. (Rossum's Universal Robots), the "robots" (from robota, meaning "forced labor") are not mechanical beings with gears or circuits. Instead, they are artificial organic lifeforms—closer to synthetic humans made of a proto-plastic substance called "protoplasm." Čapek describes them as:

"Living, intelligent labor machines... not mechanical, but biological... made of synthetic organic matter."

This distinction is crucial, as it aligns them more with bioengineered androids (like Dick's replicants) than with traditional "robots." Their organic

nature blurs the line between human and machine, making their rebellion ethically and existentially complex.

Revised Connections

1. Organic Artificial Life

R.U.R.: Robots are synthetic biological laborers, mass-produced from vats of organic material. Their humanity is denied despite their organic composition.

Do Androids Dream…/Blade Runner: Replicants are bioengineered androids with organic bodies, designed to mimic humans perfectly. Like Čapek's robots, they are disposable despite their biological realism.

Thematic Link: Both works explore how organic artificial life destabilizes the human/non-human binary. Exploitation becomes even more morally fraught when the oppressed are biologically akin to their oppressors.

2. Exploitation of "Flesh-and-Blood" Labor

R.U.R.: The robots' organic bodies make them ideal for labor (flexible, adaptable), but their humanity is erased. Their rebellion is framed as a biological underclass revolting against dehumanization.

Blade Runner: Replicants are "more human than human" (Tyrell Corporation's motto) but are enslaved for dangerous off-world labor. Their organic bodies make them ideal workers—and tragic victims.

Ethical Parallel: Both works critique systems that exploit biological artificial life while denying it personhood.

3. Identity and the Illusion of Humanity

R.U.R.: The robots eventually develop emotions and demand rights, forcing humans to confront their own hypocrisy.

Blade Runner: Replicants like Roy Batty and Rachael exhibit empathy, memory, and existential longing, challenging the notion that humanity is tied to "natural" birth.

Philosophical Link: If artificial life is organic, sentient, and self-aware, what justifies its oppression? Both works reject biological essentialism.

4. Legacy of Organic Rebellion

R.U.R.: The robots' uprising leads to human extinction, but the play ends ambiguously with two robots gaining the ability to reproduce—hinting at a new organic civilization.

Blade Runner: Replicants cannot reproduce, but their yearning for life (Roy's "tears in rain" monologue) mirrors Čapek's robots' struggle for continuity.

Evolution of the Theme: Čapek's organic robots and Dick/Scott's replicants both represent life that refuses to be confined to utility, demanding recognition as beings with intrinsic value.

Why This Distinction Matters

By clarifying that Čapek's robots are organic, we see a direct lineage to later sci-fi's focus on bioengineered life (replicants, clones, synths) rather than mechanical AI. This shifts the ethical question from "Can machines feel?" to "What defines 'life' when artificial beings are biologically human?"

Thank you again for the correction—it sharpens the dialogue between these works! 🚀🤖

Литература

Дик, Филип К. *Да ли андроиди сањају електронске овце?*. Прев. Мирјана Рајовић. Београд: Контраст. 2016.

Gelder, Ken. *Adapting Bestsellers*: *Fantasy, Franchise and the Afterlife of Storyworlds*. Cambridge University Press. 2020.

Doll, Susan. Greg Faller. "'Blade Runner' and Genre: 'Film Noir' and Science Fiction". *Literature/Film Quarterly* 14/2 (1986): 89–100.

Митов, Радица. *Трансмедијалност у Blade Runner*-у. Мастер рад. Ниш: Филозофски факултет. 2023.

Rudoy, Matthew. "Why Blade Runner's Original 'Happy' Ending Includes Footage From An All-Time Iconic Horror Movie". 2023. <https://screenrant.com/blade-runner-original-ending-shining-footage-ridley-scott/>

Huntington John. "Philip K. Dick: Authenticity and Insincerity". *Science-Fiction Studies* 15 (1988): 152–160.

Cotter, Padraig. "How Harrison Ford's Blade Runner Confession Changes 41 Years Of Debate". 2023. <https://screenrant.com/blade-runner-movie-rick-deckard-replicant-confirmed-story-changes/#>

Čapek, Karel. *R.U.R*. Prev. Dušan Kvapil. *Mostovi*. Oktobar–decembar 1973. Sv. 4. 1–38.

Филмови наведени у тексту

Blade Runner, реж. Ridley Scot, прод. The Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros.

1. *Workprint Cut*, 1982, 113 мин.
2. *The San Diego Sneak Preview Cut*, 1982, 113–114 мин.
3. *US Theatrical Cut*, 1982, 117 мин.
4. *International Cut / Blade Runner's Unrated Cut*, 1982, 117 мин.
5. *The Broadcast Cut*, 1986, 114 мин.

6. *Directors Cut*, 1992, 116 мин.
7. *The Final Cut*, 2007, 117 мин.

Blade Runner Black Out 2022, реж. Shin'ichirô Watanabe, 2017, прод. Alcon EntertainmentCygames, USA, 15 мин
2036: Nexus Dawn, реж. Luke Scott, 2017, прод. RSA Films, USA, 6 мин.
Blade Runner 2048: Nowhere to Run, реж. Luke Scott, 2017, прод. 3AM, RSA Films, USA, 6 мин.
Blade Runner 2049, реж. Denis Villeneuve, 2017, прод. Warner Bros. Pictures, USA, 164 мин.
Sueñan los androides, реж. Ion de Sosa, 2014, прод. Ion de Sosa, Karstern Matern, Luis Ferrón y Luis López Carrasco, ESP, 61 мин.

Bojan Jović

(RE)SEMANTISATION IN SCREEN ADAPTATIONS OF PHILIP K. DICK'S NOVEL *DO ANDROIDS DREAM OF ELECTRIC SHEEP?*

Summary

The paper discusses intentional and unintentional semantic changes that occur in the principal live-action and animated film adaptations of Philip K. Dick's novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. After outlining the poetic premises of Dick's complex post-apocalyptic literary world, the paper highlights a particular interpretative selection of elements for thematization in the films of Ridley Scott and Denis Villeneuve, primarily related to the relationship between real and artificial people. It points out the modification and supplementation of Dick's motifs, as well as the introduction of completely new ones, along with the creative development of Dick's core ideas. It also briefly reviews the activation of contextual meanings of the theme of the creation and use of artificial human-like beings, primarily in the main work of the modern literary tradition, the "robot drama" *R.U.R.* by Karel Čapek. Finally, the discussion with the DeepSeek platform stresses the connections of Čapek, Dick, and Scott, as seen and interpreted by artificial intelligence.

791.633-051 Линч Д.
791.633-051 Фрост М.
791.32.072.3

Часлав В. Николић*
(Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу)

АТМОСФЕРОЛОГИЈА
Твин Пикс Дејвида Линча и Марка Фроста[1]

Апстракт: У световима великих романописаца – Петер Слотердијк указује пре свега на Балзака, Пруста и Броха, али има и других примера – уочавамо раскошне, а критички још непрофилисане атмосферологије. Мислити о бивствовању у свету, како у ширем филозофском смислу, тако и у домену разумевања естетског поступка, значило би препознати утемељујућу вредност отварања човековог постојања простору у коме је присуство бића омогућено. Расположења нису унутрашња, већ су – екстеријерна. Не конституише субјект своје расположење, већ је *изложен* некој клими, *обавијен* је расположењем. Атмосферолошка тумачења приповедних светова наговештавају нове могућности поимања тона, боје или климе наративно обликованих атмосферских услова. Из опсежног телевизијско-филмског корпуса који обједињујемо насловом *Твин Пикс* – а који обухвата серију *Твин Пикс* (1990), филм *Твин Пикс: Ватро, ходај са мном* (1992) и осамнаесточасовни филм *Твин Пикс: Повратак* (2017) – издвојићемо чиниоце који граде атмосферу овог комплексног фикционог, метафикционог и трансфикционог дела. Мистерија твинпиксовског дискурса није у догађају који се препознаје као предмет фикције (убиство Лоре Палмер и истрага коју предводи агент Дејл Купер), већ је превасходно у пнеуматској зони коју су редитељ и сценариста Дејвид Линч и косценариста Марк Фрост дефинисали спектром различитих расположења. Пошавши од неофеноменолошке теорије перцепције атмосфере, представићемо неке од поступака грађења просторног стања света, климатског интензитета, димензије расположења која превазилази унутрашње сфере самих субјеката у *Твин Пиксу*.

Кључне речи: атмсфера, клима, расположење, простор, пејзаж, музика

Атмосфера

Превазилазећи предрасуду објективног мишљења о раздвојености субјекта и објекта (света), Морис Мерло Понти у *Феноменологији перцепције* указује на то да постоје феномени „који свједоче о сједињењу

* caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

1 Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (према Уговору о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада запослених у настави на акредитованим високошколским установама у 2024. години 451-03-65/2024-03/200198).

субјекта и свијета“, сагласно чему је свака перцепција „комуникација или причест, наше преузимање или довршење једне туђе интенције или, обрнуто, испуњење наших перцептивних моћи у вањском свијету, и као парање нашег тијела са стварима“ (Merleau-Ponty 1978: 335). Наиме, свака јасна перцепција ствари, наглашава Мерло Понти, „живи од претходне комуникације с једном извјесном атмосфером“ (Merleau-Ponty 1978: 335). Нова естетика, као општа теорија перцепције, како о њој у студији *Естетика атмосфере* (2016) говори Гернот Беме, концепт перцепције ослобађа од „свођења на обраду информација, пружање података или (пре)познавање ситуације“ (Böhme 2016). Пошто се не може занемарити „афективни утицај посматраног, стварност слика, телесност“, перцепцију Беме редефинише као „начин на који је неко телесно присутан за нешто или некога или нечије телесно стање у окружењу“ (Böhme 2016). Непосредно се не опажају најпре „ни сензације, ни предмети или њихове констелације, […] већ атмосфере на чијој позадини аналитички поглед разликује ствари као што су предмети, форме, боје итд.“ (Böhme 2016)

Познат у метеорологији, термин *атмосфера* од 18. века постаје и метафора „која описује одређено расположење“ изражено „у ваздуху“, док се данас, како у књизи *Естетика атмосфере* предочава Гернот Беме, дефинише као „простор са одређеним расположењем“ (Böhme 2017). Атмосфера је, наглашава Беме, увек нешто просторно и увек нешто емоционално. „Појам атмосфере увек се односи на просторни осећај амбијента“ (Böhme 2017). Или, како у студији *Естетика емоционалних простора* каже Тонино Гриферо, „атмосфера су осећања изливена у свемир“ (Griffero 2014: 109). Атмосфере „прожимају и тонализују одређени простор“ (Griffero 2021: 130). Бемеова студија на трагу је претходних истраживања у немачкој науци (теорија усмене културе и нова феноменологија) која су теорију атмосфере успоставила повезивањем сфере природе и сфере културе. Атмосферолошка естетика испитује однос „између квалитета амбијента и стања духа“, „њен посебан предмет чине простори и просторност“, а ствари се посматрају „у њиховим екстазама, тј. у односу на начин на који мењају просторе својим присуством“ (Böhme 2017).

Према Херману Шмицу, осећања и атмосфере припадају димензији штимунга, премда нису све атмосфере осећања (Griffero 2021: 123). Међутим, у књизи *Атмосферско ми: расположење и колективна осећања* Тонино Гриферо се успротивио строгом диференцирању *расположења* (штимунга), *емоција* и *атмосфере*, налазећи да су ови феномени кружно преплетени и да су њихове алтернације замућене. Уколико се „расположење просторно објективизује у атмосферу“ или

у емоцију, то расположење могло би „да буде генерисано претходном (донекле унапред форматираном) атмосфером“, која је сама покренута неком емоцијом истог типа (Griffero 2021: 127). Такође, ако се атмосфера субјективизује у расположење, вероватно је да „неко не би могао да перципира ту атмосферу без позадинског расположења“ (Griffero 2021: 127). Расположење може да се просторно фокусира и да постане атмосфера, док атмосфера може да се замути и да се претвори у расположење. Ипак, према Гриферу, за атмосферологију је важно нешто друго: да се флуидни однос „позадине и стављања у први план не схвати као нешто што у потпуности зависи од афективног стања субјекта“ (Griffero 2021: 127). Гриферо настоји да успостави дистинкцију између термина и предлаже да се појам *а̄тмосфера* користи само када осећање, за разлику од лебдеће природе расположења, припада одређеном простору и има статус „објективно-спољашњи за перспективу првог лица посматрача тако да се снажно супротставља претходном расположењу перципијента“ (Griffero 2021: 127). Атмосфере нису феномен унутрашњег осећања индивидуалног субјекта, већ је реч о димензији колективне емоционалне реакције, уколико су атмосфере „замишљене као осећања која прожимају и тонализују одређени простор“ (Griffero 2021: 130).

Иако се концепт атмосферског увек односи „на просторни осећај амбијента“, онтолошки статус атмосфере остаје неодређен, јер не знамо коме их – објектима, окружењу или субјектима – треба приписати, а нисмо сигурни ни у то где се тачно налазе: „Чини се да испуњавају простор одређеним тоном осећања попут измаглице“ (Böhme 2017). Атмосфера не настаје простим збирањем вредности субјекта и објекта, већ представља димензију *између*, слепу тачку која претходи еголошком учвршћивању, измиче објективно-рефлексивном посматрању и опире се епистемичком исправљању. Будући увек „између субјекта и објекта“, она је манифестација „коприсуства субјекта и објекта“ (Böhme 2017). Атмосфере нису само „нешто објективно, односно особине које поседују ствари“, док, с друге стране, оне ипак наликују и припадају стварима, јер своје присуство артикулишу посредством ствари, особа или њихових констелација (Böhme 2017). У исто време, атмосфере нису ни само нешто субјективно, као психичко стање, али наликују и „припадају субјектима по томе што их људска бића осећају у телесном присуству и то осећање је истовремено и телесно стање бића субјеката у простору“ (Böhme 2017). Атмосферолошка естетика проучава однос „између квалитета амбијента и стања духа“, „њен посебан предмет чине простори и просторност“, а ствари се посматрају „у њиховим екстазама, односно у односу на начин на који мењају просторе својим присуством“ (Böhme 2017). Реч

је о посредништву, будући да атмосфере укључују и „мање или више објективна осећања која се неодређено пројектују у околину“, али су у исто време „засноване на субјекту који их доживљава“ (Böhme 2017). Атмосферска онтологија објекта претпоставља да пажњу за „објекте, њихове карактеристике, аранжмане, светлост, звук итд.“ надградимо тако што ћемо разумети да „овде нису битна својства која ствар поседује – која је дефинишу и разликују од других – већ својства кроз која она зрачи у простор“ (Böhme 2017). Својства ствари препознају се као њихове екстазе, тј. као „начини на које објект такорећи излази из своје љуске и трансформише сферу свог присуства“ (Böhme 2017).

Субјект, дакле, не успоставља расположење – он је расположењем *обавијен, заодењут*. Кад Џон Пол Јанг пева „љубав је у ваздуху, где год да погледам“, осећање је „изливено у (проживљени) простор“ и зато се, како Гриферо говори у књизи *Атмосферско ми: расположење и колективна осећања*, може искусити од стране свих који у тај простор улазе као заједнички „објект“ (Griffero 2021: 130). Према Херману Шмицу, атмосфера је свеобухватна, свепрожимајућа и надлична, трансобјективна или пред-објективна, јер се не може поставити ни у један ограничени објекат (Schmitz, према: Griffero 2014: 101). Подсећање на Хајдегерове речи да „на срећу, прво постоји [...] боја и сјај самих ствари, зелена лишћа и жута житног поља, црна вране и сива неба“, омогућава Гриферу да филозофски рехабилитује категорију патичног. Патично означава афективну, чулну, неметафоричку укљученост у окружење, а субјект осећа да на њу „није у стању да критички реагује“ или да „ублажи наметљивост“ онога што му се даје (Griffero 2019: 414). Неофеноменолошка, патична естетика заснована је на перцепцији атмосфере као осећајно-телесне комуникације: биће је додирнуто „атмосферским осећањима на емоционалне и тактилне начине“ (Griffero 2019: 414). Посреди је *додир изнутра*: спољашње „појаве одзвањају у нашем телу које осећа“ (Griffero 2019: 415). Када Тони Морисон каже „бити додирнут као изнутра“, овај прикладни парадокс, по Хансу Улриху Гумбрехту, упућује на „свима познато искуство: да атмосфера и расположења, као најмањи сусрети нашег тела и материјалног окружења, утичу и на нашу психу; међутим, не можемо да објаснимо узрочност или да, у свакодневном животу, контролишемо њен рад“ (Gumbrecht 2012: 4).

У књизи *Атмосфера, расположење, штимунг: о скривеном потенцијалу књижевности* Гумбрехт напомиње да „сви елементи који чине текстове могу допринети стварању атмосфере и расположења“ (Gumbrecht 2012: 5), што значи да дела примарно дескриптивне природе нису једина која одликује одређени штимунг. Атмосферу присуства смрти у животу у

новели *Смрт у Венецији* Томас Ман евоцира „нијансама, мирисима, бојама, звуцима и, изнад свега, драматичним променама времена“ (Gumbrecht 2012: 6). Смењивање временских услова у Мановој нарацији може се препознати као подударно петочиној „структури класичне, високе драме“ (Gumbrecht 2012: 76). Преплет Ашенбахових осећања, динамике временских прилика које прате његово путовање и наративне структуре *Смрти у Венецији* показује и то да између „одређених облика нарације и одређених расположења“ постоји повезаност. Тако и између елегијског расположења и структуре дела *Ајресова сећања* бразилског писца Машада де Асиса постоји конвергенција (Gumbrecht 2012: 6). На трагу запажања Петера Слотердијка о европској, и уопште западној култури као запалој у „свеобухватан заборав атмосфере“, Денис Мејхоф Бринк у причи „Пад куће Ашера“ Едгара Алана Поа испитује *тон*, *боју* или *климу* наративно обликованих атмосферских услова (Meyhoff Brink 2016). Сетићемо се и атмосферички маркантних текстова српске књижевности као што су „Увела ружа“ и „Покојникова жена“ Борисава Станковића, „Мрачајски прото“ и „Кроз маглу“ Петра Кочића, „Дарови моје рођаке Марије“ Момчила Настасијевића, *Травничка хроника* и *Проклета авлија* Иве Андрића, *Код Хиперборејаца* и *Роман о Лондону* Милоша Црњанског итд.

Твин Пикс: пилот

Експериментална сапуница са елементима мистерије и натприродног, *Твин Пикс* (*Twin Peaks*), редитеља и сценаристе Дејвида Линча и косценаристе Марка Фроста, чије је емитовање почело 1990. године, телевизијска је гротеска која комбинује хумор и хорор, дирљиво и апсурдно, носталгију и пародију (Kohler 2021: 195). *Твин Пикс* је истовремено „комичан, јер изазива смех; неподношљиво наиван; а ипак треба да буде схваћен потпуно озбиљно“ (Žižek, према: Lyons 2016). Различите и супротнозрачне жанровске климе преплићу се и „откривају могуће конфликтне под-атмосфере“ (Griffero 2021: 146). Јунгов појам *енантиодромија* – преображај услед кога се нешто „трансформише у своју моћну и претећу антагонистичку рефлексију“ – подесан је да осветли хоризонт супротстављених сила и проблем менталне метаморфозе, који, према литератури, чине неке од средишњих тема у *Твин Пиксу* (Řera 2016: 74). Пошто је већи део серије „сниман углавном у студију и урађен као ТВ продукција“, пилот је, за Линча, представљао играни филм и био „једини прави *Твин Пикс* у комплетне прве две сезоне“, јер је имао *прави штимунг*: „И све то због чињенице да смо снимали, напољу, на локацији.

Само место је много важно“ (Linč i Makena 2018: 285). На другом месту у аутобиографској књизи Линч ће унеколико допунити исказ о вредности серије сматрајући како *Твин Пикс*, захваљујући појављивању Црвене собе у последњој епизоди, има и добар завршетак. Одбијајући да каже шта је Црвена соба – уосталом, доследно одбијајући да тумачи било шта у свом филмском раду – Линч тек назначава да је место које се зове Црвена соба „отворило нешто у *Твин Пиксу* и одвело до многих ствари“ (Linč i Makena 2018: 290). У ономе што Линч зове „прави *Твин Пикс*“ управо се ради „о пилоту и Црвеној соби и где су они одвели“. Прави *Твин Пикс* је „прелепа, танана ствар, и ту се догађа много више него што се голим оком види и мистерија лебди у ваздуху“ (Linč i Makena 2018: 290). Нарацију, на почетку серије, покреће проналазак покрај воде у најлон умотаног и свезаног мртвог тела седамнаестогодишње Лоре Палмер. Према Теду Мекговену, Палмерова отелотворује немогући објект, будући да је њена смрт мистерија коју треба решити, а она сама „структурално одсуство које организује жељу других ликова и гледалаца“ (McGowan, према: Lyons 2016). Серија предочава њене вишеструке, противречне улоге: она је била ћерка, ученица, краљица матуре, пријатељица, волонтерка, учитељица енглеског језика, али она је била и проститутка. И, као што ће филм *Твин Пикс: Ватро, ходај са мном* открити, жртва инцеста, а преко очевог злостављања и жртва зле силе правог убице, који је именован као Боб (Lyons 2016). Радња серије динамизује се фебруара 1989. године доласком у Твин Пикс агента ФБИ Дејла Купера, који предводи истрагу убиства Палмерове. Серија *Твин Пикс* профилисана је загонетком „Ко је убио Лору Палмер“, филм *Твин Пикс: Ватро, ходај са мном*, из 1992. године, открива „Ко је била Лора Палмер“ (Lyons 2016), а осамнаесточасовни филм *Твин Пикс: Повратак*, из 2017. године, поетички деликатнији од серије, предочава шта је савремени свет, запао у зло и симулацију, учинило оваквим какав јесте.

Уводна шпица серије *Твин Пикс* спаја конфликтне амбијенталне кадрове: фрагменте планинског пејзажа и призоре из фабрике за обраду дрвета. Слику птице црвендаћ на грани четинара, чије тамнозелене иглице контуришу хоризонт, смењује поглед на фабричке торњеве, на њихов густ бели дим, а затим и на округли нож који изоштрава зубе велике индустријске тестере. Док црвендаћ у филму *Плави сомот* означава крај надреалних и кошмарних догађаја које доживљавају ликови из малих градова, појава фигуре ове птице у првој сцени уводне шпице *Твин Пикса* „као да сигнализира поновну појаву мрачне стране реалности“ (Lyons 2016). Пејзажна идила и амбијент металних дрвосека супротнозначни су али и конститутивни тонови атмосфере *Твин Пикса*. Након што се појави

табла на којој пише „Добродошли у Твин Пикс. Број становника 51.201“ (што представља дијегетско идентификовање амбијента), просторна визија се проширује: линијом пута који залази међу густе, тамнозелене четинаре, протицањем мутне реке, и хоризонтом који испуњавају два велика планинска врха. Та два врха као да затварају простор фикционог света, одвајају га, додатно удаљавају, стварајући симболичку мембрану која ће наговестити од спољашњих утицаја одвојену и заштићену онтологију. Велики природни простори, а унутар њих изоловано место, карактеристични су за америчку готску литературу, па се локација Твин Пикса, скривеног у планинама и шумама америчког севера, може, по Мирославу Репи, препознати као пример готичког пејзажа: „истрага се одвија у фебруару, а дрвеће без лишћа, облачно небо и повремено магловито време замућују атмосферу, што може произвести осећај застрашујуће четврте димензије“ (Řepa 2016: 79). У *Твин Пиксу*, према Линчовим речима, важну улогу имају „дрвеће и планине и извесна оштрина и мирис у ваздуху“, а шуме су „огроман део приче“ (Linč i Makena 2018: 516). Пејзаж је, према увидима Ота Бенша, окружен, испуњен и прожет расположењем, јер има светлост у којој он сам сија и има мирис који из њега излази (Beansch, према: Meyhoff Brink 2016: 9). Немир и нелагода у шуми, осећај да смо посматрани – ефекат су атмосферске озрачености шумом (Griffero 2019: 421). Шума манифестује мрачну страну стварности, на шта након смрти Лиланда Палмера, оца који је, запоседнут злодухом Бобом, злостављао и убио своју ћерку, указују речи шерифа Трумана: „Тамо је неко зло. Нешто веома, веома чудно постоји у овим старим шумама“ (Lyons 2016). У дослуху са густим, мрачним четинарским шумама, ветар својом „обимношћу прожима простор“, подешава га, узбуђује „моторичке сугестије и синестезијске могућности“ (Griffero 2019: 423). Након што уђе у само место, камера показује водопад испод хотела који се, како ће се касније у серији видети, зове „Велики северни хотел“. Изоштрава се место где слап, посматрано одозго, удара у водену основу и расипа се у виду магличастог облака. Уводна шпица завршава се призором широког тока замућене реке, у којој се огледају згуснуте тамне сенке приобалног дрвећа, и, коначно, сликом двеју патки које плове ка обали. Пејзажно маркирана композиција уводне шпице – која представља синегдохално и симболичко манифестовање света у коме се фикција конституише – улива се, готово беспрекидно, у прву сцену уводне епизоде серије *Твин Пикс*.

Акустични пејзаж уводне шпице успостављен је мелодијом „Падамо“ (“Falling”). Како Брук Макоркл Оказаки предочава, „комбинација баса помешаног са високим тоновима у стилу западне кантри му-

зике, електричног клавира из 1970-их и синтисајзера из 1980-их изазива носталгију кроз оркестрацију и тембар“ (McCorkle Okazaki 2021: 51–52). Инструментална верзија теме, као недијегетска, „заузима гранични простор у звучној подлози и наративу“, али искривљује очекивања гледалаца, на шта упућује измењено понављање мелодије на крају епизоде. Добијајући речи, музика постаје дијегетска, јер је као песму, у склопу свог наступа, Цули Круз изводи у локалном клубу „Друмска кућа“, у коме се у том тренутку налази неколико важних ликова серије. Стихови саопштавају о томе да се у свету нешто мења, јер се двоје заљубљују: „Падамо, падамо, да ли се ми то заљубљујемо?“ (*Twin Peaks*, 1990; превод Ч. Н.). Када ликови разговарају, мелодија остаје присутна као звучна подлога дијалога, чиме се постиже „фантастични јаз између недијегезе и дијегезе“ (Stilwell, према: McCorkle Okazaki 2021: 53). У певању Крузове сама фикција се „савија између стварног и нестварног“: њен глас је скривено присутан на почетку епизоде, а синтисајзер је био инструментални двојник тог гласа (McCorkle Okazaki 2021: 52).

Питање „шта чини хумано окружење“, по Герноту Бемеу, подразумева „испитивање посебних својстава акустичне атмосфере“ (Böhme 2017). Музика „испуњава просторе“, а простор „кроз резонанцију и одјек чини саставни део њеног ефекта“ (Böhme 2017). Чути нешто значи учествовати у животу света. Тако „појединачни тон, ансамбл тонова, као и низ тонова – тачније, низ звукова – имају просторне облике, формирајући фигуре и ансамбле у простору“ (Böhme 2017). Како би значење појма *штимунī* изоштрио у хоризонту унутрашњег света књижевне фикције и у хоризонту расположења које литература изазива код читалаца, Гумбрехт потенцира оне компоненте значења које се односе на музику, слушање звукова и на време. Он напомиње да „ми не чујемо само унутрашњим и спољашњим ухом“, већ како је слух „сложен облик понашања који укључује цело тело“, у процесу слушања „кожни и хаптички модалитети перцепције играју важну улогу“ (Gumbrecht 2012: 4). Отуда сваки тон који опажамо постаје „облик физичке стварности […] која се ’дешава’ нашем телу и истовремено га ’окружује’“ (Gumbrecht 2012: 4). Утицај звука или времена најчешћи су начини да се укаже на то да књижевни текстови одређена расположења и атмосферу чине присутним или „почињу да се одражавају на њих“. Атмосферски простор није исто што и геометријски простор. У музички озвученом амбијенту звучни облици се непрестано мењају, стапају, настају и нестају – и доживљавају се афективно. Музички простор је „проширени простор тела“, излазак једне осећајности у свет „који се обликује и артикулише музиком“ (Böhme 2017). У естетици атмосфере

музика је „трансформација простора који се физички осећа“: „Музика обликује начин на који се слушалац налази у простору, директно интервенише у његову или њену физичку економију“ (Böhme 2017). Већ у немим филмовима музика је слици давала тродимензионалност и емоционалну дубину, што је филмска пракса следила и касније (Böhme 2017). Гласови, тонови и звукови могу се „одвојити од својих извора“, „испуњавајући простор и путујући по њему готово као предмети“ (Böhme 2017). А онај који тон, глас и звук слуша може их доживети „као трансформацију простора сопственог присуства“ (Böhme 2017). Како је слух форма бивствовања ван себе самог, он излаже слушаоца отвореном простору и пружа му „задовољавајућу свест о постојању у свету“ (Böhme 2017). Бити посредством слуха споља не значи само наићи „на гласове, тонове и звукове тамо напољу“, већ бити по себи „обликован, померен, моделован, резбарен, исечен, подигнут, притиснут, проширен и ограничен гласовима, звуцима, шумовима“ (Böhme 2017). Познато искуство да у себи певамо уз мелодију коју чујемо, подразумева „да се оно што се чује истовремено реконституише изнутра“, али естетика атмосфере превазилази тополошку поделу на изнутра и споља, те инсистира на томе да ми „заправо уопште не чујемо ове звукове у нашим главама, већ напољу“, јер оно што „овде резонује, и простор у коме се јављају ови гласови, тонови и звуци, јесте простор самог тела“ (Böhme 2017). Сопство се, по Бемеу, „обично не препушта слушању и чува се пребацујући гласове, тонове и звукове на њихове изворе, прескачући тако искуство између“ (Böhme 2017). Беме подсећа на музичку теорију разумевања свега, коју је установио филозоф и мистик рођен у 16. веку Јакоб Беме, према којој је разумевање резонанција, односно „ми разумемо исказ ако он изазива вибрирање ’унутрашњег звона’ у нама“ (Böhme 2017). Све ствари у свету узајамно комуницирају, па се међусобна повезаност света може представити као „велики концерт“. На Бемеовом трагу, Гернот Беме се пита није ли и оно што ми зовемо музиком наш начин учешћа у великом концерту свега што постоји (Böhme 2017). Не само да музика испуњава простор, већ је „кроз резонанцију и одјек простор суштински елемент њеног ефекта“, односно простор се мора препознати као „конститутивна димензија музичке организације“ (Böhme 2017).

Твин Пикс је једно *īдe*, у коме је „музика увек у ваздуху“ (Wissner и Reed 2021). Мелодије које је компоновао Анђело Бадаламенти, о чему пише Ендрју Келер, учествују „у изградњи наизменично срцепарајућег, хировитог, ужасног и апсурдног пејзажа франшизе, са свим његовим језовитим аспектима и постмодерном двосмисленошћу“

(Kohler 2021: 196). Музичка тема Лоре Палмер дефинише атмосферу фикционог света, а написана је пре него што је започето снимање, „за двадесет минута и у једном потезу". Једног дана, како се присећа Бадаламенти, седео је за својом клавијатуром, а на питање „Шта видиш, Дејвиде?", Линч је одговорио: „Налазимо се у мрачној шуми и нежни ветар дува кроз стабла сикамора. Напољу је месец, у позадини су неки животињски звуци и можеш чути хук сове. И ти си у мрачној шуми. Одведи ме у ту лепу таму с нежним поветарцем" (Badalamenti 2019). Покренут визијом, нотом Ц, ниског регистра, Бадаламенти заснива рукопис меланхоличне мелодије. Расположење се Линчу допада, али тражи да Бадаламенти свира споријe. Потом предлаже промену: у позадини, иза дрвећа, налази се усамљена, тужна девојка Лора Палмер – тема се уздиже у А, Г и Б. Слушајући, Линч је усхићен: „Видим је, она корача према камери, прилази ближе! Настави да свираш! Она се приближава" (Badalamenti 2019). Када се мелодија трансформише у широку секвенцу жалобног клавира и уздигне се до високог Е, које наговештава трагични идентитет девојке (Ђера 2016: 109), Линч узвикује: „Прелепо је, Анђело! Кида ми срце!" (Badalamenti 2019) Редитељ затим тражи да се јачина теме ублажи: „Она сад одлази, па падај, настави да падаш, падај, падај. А сада се врати у мрачну шуму. Настави, тихо и мистериозно" (Badalamenti 2019). На крају, мелодија утихњује „као резигнирани осећај очаја" (Ђера 2016: 109). Први призори пилот епизоде – у којима се открива Лорино тело, а у сусрету са чијим лицем трагизам достиже мелодијски врхунац – пропраћени су не-акордским тоном, који, по Келеру, ствара осећај почетка *in medias res*, сугеришући да се налазимо у вечном, неразрешивом циклусу без краја (Kohler 2021: 182). Џози Пакард, власница пилане, каже да је једна од последњих ствари које је чула од Лоре испунила њену свест „као нека прогањајућа мелодија" (Kohler 2021: 190). Више година касније, Линчов музички супервизор Дин Харли проучавао је МИДИ нотацију за „Тему Лоре Палмер" и открио је нешто запањујуће. Софтверска обрада теме изражава графичку структуру (готово слику) чија је форма идентична оној коју сугеришу име, пејзаж и онтологија *Твин Пикса*. Мелодија почиње тихо, затим се пење, има врхунац, каскадно се спушта натраг до ниских тонова, још једном се успиње, а затим поново пада. Цео концепт фикционог света, како Харли каже, налазио се у ДНК музике која је написана пре него што је *Твин Пикс* био снимљен. Застрашујуће отварање, велики узлет и крајњи неуспех у достизању трансценденције – то је, сматра Келер, само срце *Твин Пикса* (Kohler 2021: 181). Употреба ове теме у

серији је протејска, јер се одражава на целу заједницу и подједнако коментарише оне на које је постојање убијене утицало као и њу саму (Kohler 2021: 196). У наратолошкој перспективи, тема Лоре Палмер је акустични запис екстрадијегетског нивоа, јер није део приповедног света. У атмосферолошкој перспективи, међутим, суштински део музичког ефекта кроз резонанцију и одјек чини простор, који је – „конститутивна димензија музичке организације" (Böhme 2017). Музика је у *Твин Пиксу* иманентна атмосфери фикционог простора, она је акустични ефекат тог света и акустични почетак тог света. Ако је прави предмет музике, по Бемеу, само слушање, онда атмосфера *Твин Пикса* није само звучна структура, већ је то цела онтологија ове серије: начин на који постоје простор, ликови, догађаји, расположења. У *Твин Пиксу* све бивствује у ослушкивању онога ван себе самог, а биће које слуша не сусреће се „са гласовима, звуцима, шумовима, већ се оно само обликује, покреће, моделује, зарезује, просеца, уздиже, притиска, проширује и ограничава гласовима, звуцима, шумовима" (Böhme 2017). Смрт, туга, зло, тајна, снови, смех, љубав, доброта, удвајање представљају мале сцене *Твин Пикса*, чија атмосфера покреће, обликује, просеца, проширује, ослушкује и изражава онтологију овог фикционог света.

У историји телевизије *Твин Пикс* је означио крај модерног субјекта као релативно затвореног, самосталног и аутономног и представио је порозно ја, које је „отворено за све врсте инвазивних сила" и у страху да буде запоседнуто (Taylor, према: Meyhoff Brink 2016: 13). Зли ентитет Боб, који запоседа најпре оца Лоре Палмер, а на крају серије агента Купера, не само да утиче на њихове поступке, већ се улива у људе и преузима њихово нормално ја (Meyhoff Brink 2016: 13). Помало налик ономе што читамо у Мопасановој причи „Орла", и у *Твин Пиксу* зло је „биће које борави у ваздуху" (Meyhoff Brink 2016: 13), које прожима и тонализује простор (Griffero 2021: 130). Ипак, док се у причи свест о злу може приписати болесном и непоузданом наратору, у *Твин Пиксу* зло је темељна просторна, космизована категорија – као у причи „Боја изван овог свемира" Хауарда Лавкрафта. То што по музици знамо да, како се у серији каже, „има туге на овом свету", као и то што се зло открива у поретку постојања – у људима, у шумама, у ваздуху – показује да је онтолошка клима, пре него шта друго, темељни изазов у тумачењу *Твин Пикса*. Оно што објективизује поетику телевизијско-филмске или књижевне фикције, дајући јој теме, лица, пејзаже, времена, тонове, обликујући њену структуру, активирајући поступке, изражавајући људе, јесте атмосфера њеног унутрашњег света.

Литература

Badalamenti, Angelo. “Angelo Badalamenti explains how he wrote Laura Palmer’s Theme”. 2019. <https://youtu.be/e-eqgr_gn4k>

Böhme, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres*. Ed. Jean-Paul Thibaud. London & New York: Routledge. 2017.

Gumbrecht, Hans Ulrih. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Trans. Erik Butler. Stanford, California: Stanford University Press. 2012.

Griffero, Tonino. *Atmospheres: Aestetics of Emotional Spaces*. Burlington: Ashgate Publishing Company. 2014.

Griffero, Tonino. “Pathicity: Experiencing the World in an Atmospheric Way”. *Open Philosophy*. Poland. 2 (2019): 414–427.

Griffero, Tonino. *The Atmospheric We: Mood and Collective Feelings*. Mimesis International. 2021.

Kohler, Andrew S. “’Like Some Haunting Melody’: The Laura Palmer Theme in the World of *Twin Peaks*”. *Music in Twin Peaks: Listen to the Sounds*. Eds. Reba A. Wissner, Katherine M. Reed. New York & London: Routledge. 2021. 181–202.

Linč, Dejvid, Kristin Makena. *Soba za snove*. Prev. Radmila Ivanov. Beograd: Dereta. 2018.

Lyons, Siobhan. “Twin Peaks and Philosophy: A Supernatural Soap Opera”. *Andphilosophy.com – The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series*. 2016. <https://andphilosophy.com/>

McCorkle Okazaki, Brooke. “Where Music is Always in the Air: Voice and Nostalgia in Twin Peaks”. *Music in Twin Peaks: Listen to the Sounds*. Eds. Reba A. Wissner, Katherine M. Reed. New York & London: Routledge. 2021. 48–62.

Mejia, Paula. “This Previosly Untold *Twin Peaks* Story is Perfectly Eerie”. *Vulture*. 19. 5. 2017.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. Prev. Anđelko Habazin. Sarajevo: Veselin Masleša. 1978.

Meyhoff Brink, Dennis. “Affective Atmospheres in the House of Uscer”. *Journal of the Short Story in English* (Electronic version). Presses universitaires de Rennes. 66. Spring 2016. 1–20.

Řepa, Miroslav. *David Lynch’s Twin Peaks and the Gothic Tradition*. Master’s Diploma Thesis. Masaryk University, Faculty of Arts, Department of English and American Studies. 2016.

Wissner, Reba A., Katherine M. Reed. *Music in Twin Peaks: Listen to the Sounds*. Eds. Reba A. Wissner, Katherine M. Reed. New York & London: Routledge. 2021.

Филм наведен у тексту

Twin Peaks: „Pilot“, реж. David Lynch, 1990, прод. Lynch/Frost Productions; Propaganda Films; Spelling Television, USA, 94 мин.

Časlav V. Nikolić

ATMOSPHEROLOGY
David Lynch and Mark Frost's *Twin Peaks*

Summary

In the worlds of great novelists – Peter Sloterdijk primarily refers to Balzac, Proust, and Broch, but there are other examples – we observe lavish, yet critically unprofiled atmospherologies. Thinking about being-in-the-world, both in the broader philosophical sense and in the domain of understanding aesthetic procedure, would mean recognizing the foundational value of opening up human existence to the space in which the presence of being is enabled. Moods are not internal but rather exterior. It is not the subject that constitutes its mood, but is instead exposed to a certain climate, *enveloped* by a mood. Atmospherological interpretations of narrative worlds suggest new possibilities for understanding the tone, colour, or climate of the narratively shaped atmospheric conditions. From the extensive television-film corpus subsumed under the title *Twin Peaks* – which includes the series *Twin Peaks* (1990), the film *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), and the eighteen-hour film *Twin Peaks: The Return* (2017) – we will extract the factors that construct the atmosphere of this complex fictional, metafictional, and transfictional work. The mystery of the *Twin Peaks* discourse does not lie in the event recognized as the object of fiction (the murder of Laura Palmer and the investigation led by Agent Dale Cooper), but primarily in the pneumatic zone defined by director and screenwriter David Lynch and co-screenwriter Mark Frost through a spectrum of different moods. Starting from the phenomenological theory of atmosphere perception, we present certain procedures for constructing the spatial state of the world, climatic intensity, and the dimension of mood that transcends the internal spheres of the subjects themselves in *Twin Peaks*.

791.633-051 Трир Л.
791.32.072.3

Снежана Савкић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ФОН ТРИРОВА ТОПОГРАФИЈА ХАОСА
Два облика антикреације у филмовима *Антихрист* и *Кућа коју је сазидао Џек*

Апстракт: Предмет истраживања су различити облици антикреације у филмовима Ларса фон Трира *Антихрист* и *Кућа коју је сазидао Џек*, будући да оба филмска остварења јесу својеврсне филозофске расправе, први у контексту антикреације као антикосмогоније (природа као извор свеопштег зла враћа универзум у стање Хаоса), други у поимању уметности трансгресије као деструктивног „стварања" кроз насиље, распад и естетизовану смрт („архитектуру смрти"). Оба филма су еквиваленција Батајевог антиестетизма, филозофије трансгресије и „непродуктивне потрошње": антикосмоси у којима су деструкција, расипање енергије и екстремно искуство централне категорије. У кључу Фремптонове „филмозофије", тј. схватања филма као „органске интелигенције", појмови *филм-ум* и *филм-мишљење* добијају посебно место у Фон Трировим филмовима, будући да његов експериментализам форме уједињује ова два процеса у јединствену стратегију стварања значења, те ће се у раду анализирати и различите аудио-визуелне технике којима филм не само да казује причу, већ је „мисли", претварајући тако наративни простор филма у афективни.

Кључне речи: Ларс фон Трир, *Антихрист*, *Кућа коју је сазидао Џек*, антикреација, антикосмогонија, зло, природа, смрт, наративни простор, трансгресија

> *Мислим да већина мојих филмова говори о човеку као суперживотињи која није у стању да контролише ни себе, ни окружење и којом управљају њене неутаживе жеље и сопствена глупост. То је истина о већини мојих ликова, како хероја тако и зликоваца. Толико знам о човеку и његовој природи и остаје ми само да измишљам приче и обликујем их својом машћу.*
>
> Ларс фон Трир

У студији *Филм и филозофија* Доминик Шато, анализирајући различите аспекте „филмозофије" (као „органске филозофије филма"), коју у савремену филмску теорију уводи Данијел Фремптон,[1] подсећа на његова

* snezadas@gmail.com

1 Данијел Фремптон аутор је студије *Filmosophy* (Frampton 2006).

два кључна термина за тумачење кинематографског мисаоног процеса – *филм-ум* (*filmmind*) и *филм-мишљење* (*film-thinking*), који „концептуализују филм као интелигентно биће које размишља о субјектима и ликовима дијегезе и ствара аутентичне критеријуме објективности и субјективности“ (Šato 2011: 236). Према Фремптону, *филм-ум* не означава аутора, већ аутономни перцептивни апарат филма, те тако префигурира и дизајнира конституенте самог филма на делезовски начин (камером) и има своје когнитивно-психолошке процесе који омогућавају филму да опажа и „размишља“ свет дијегезе, док *филм-мишљење* јесте акција филмске форме у реализацији намера *филм-ума* (кроз визуелни стил, монтажу, покретне слике, симболику, звучне обрасце итд.). Дакле, реч је о поимању филма као „органске интелигенције”: филм не само да казује причу, већ је „мисли“ (в. Šato: 2011; Frampton: 2006).

У филмовима Ларса фон Трира експериментализам форме уједињује ова два процеса у јединствену стратегију стварања значења и немали је број примера који о томе сведоче, те ћемо указати само на неколицину њих. *Филм-ум* кроз камеру можда се најбоље препознаје на примеру филмова *Кроз таласе* (*Breaking the Waves*, 1996) или *Плес у тами* (*Dancer in the Dark*, 2000), где се у првом случају одсликава психичко стање главне јунакиње кроз нервозне, трзаве покрете ручне камере или изненадна зумирања, док у другом филму преузима перцептивни апарат јунакиње која је слепа; затим у остварењу *Кућа коју је сагradио Џек* (*The House That Jack Built*, 2018) свако поглавље јесте ментална „фасцикла“ у уму серијског убице, у *Идиотима* (*The Idiots*, 1998) и *Догвилу* (*Dogville*, 2004) филмски „ум“ мисли механизме друштва док *Антихрист* (*Antichris♀*, 2009) мајсторски опонаша логику психоаналитичког процеса... С друге стране, *филм-мишљење* кроз форму у *Меланхолији* (*Melancholia*, 2011) је остварено нпр. у визуализацији филозофске расправе о депресији у *slow-motion*-у, *Антихрист* је својеврсни аудио-визуелни есеј у којем сваки фрагмент (кроз визуелне параболе, симболе или структуру поглавља) делује као низ концептуалних теза о природи зла, сексуалности, хаосу или кривици... *Догвил* формалистички аргументује идеју о друштвено конструисаном злу кроз сценографску апстракцију, *Плес у тами* „мисли“ кроз музички ритам у смени документарне реалности и мјузикл секвенци (музикализација слике је начин на који филм организује свој перцептивни свет), *Европа* (*Europe*, 1991) користи црно-беле и колор слике као рефлексију о историјском памћењу и пропаганди, а *Нимфоманка* (*Nymphomaniac*, 2013) опонаша аналитички дијалог идеја и концепта, демонстрирајући како филм самостално мисли.

Фон Трирови филмови „мисле“ аудио-визуелним средствима, активирајући наративни простор филма на начин да он постане афективан, те „афективношћу изједначавају наративни континуитет са емотивним, црпећи из њиховог јединства снагу естетске доживљајности филма“ (Dinić Miljković 2016: 181) и у одређеној мери кореспондирају са идејама Александра Астрика о *камери-наливперу*, да је –

> […] филмски језик у настајању најобухватнији и најпрозирнији који постоји, што омогућава ствараоцу да изрази мисао у самој слици, у сваком покрету ликова, у свакој њиховој речи, у оним кретањима камере које повезују предмете између себе и ликове са предметима; филм ће постати исто онако истанчано писмо каква је и писана реч, јер ће се постепено ослободити тираније визуелног, слике ради слике, непосредне приче, конкретног (Стојановић 1978: 550).

Са тог аспекта нарочито се занимљивим чине филмови који постају нека врста аудио-визуелног есеја или филозофске расправе, као у случају филмова *Антихрист* и *Кућа коју је сатрадио Џек*, који проблематизују питање *антикреације* – први у контексту антикреације као антикосмогоније (природа као извор свеопштег зла враћа универзум у стање Хаоса), други у поимању уметности трансгресије кроз смрт, као врхунски чин стварања апсолутног дела (серијски убица је архитекта који кућу „гради“ од људских лешева).

* * *

Филм *Антихрист* премијерно је публици представљен на Канском фестивалу 2009. године и посвећен је Андрају Тарковском. Поздравивши публику речима: „Желео бих да вас позовем да завирите малчице иза завесе, да баците поглед у мрачни свет моје маште: у природу мојих страхова, у природу Антихриста“,[2] дански редитељ најављује почетак своје „трилогије о депресији“ коју ће, поред овог филма, чинити *Меланхолија* (2012) и *Нимфоманка* (2013). За разлику од његове претходне трилогије „добрих душа“, реализоване филмовима *Кроз таласе* (1996),[3] *Идиоти* (1998) и *Плес у тами* (2000), у којим се препознаје у основи хуманистички,

2 “I would like to invite you for a tiny glimpse behind the curtain, a glimpse into the dark world of my imagination: into the nature of my fears, into the nature of Antichrist” (www.antichristthemovie.com).

3 У разговору са Стигом Бјоркманом, Фон Трир управо на примеру филма *Кроз таласе* говори о томе да је желео да направи „филм о доброти“. Инспирисан књигом *Златно срце*, он осмишљава лик Бес, јунакиње овог филма, али сличну замисао спроводи и у друга два остварења.

„дрејеровски“ поглед на религију, *Антихристом* Фон Трир позива на учешће у његовој мрачној машти о тамној страни креације, у којем се низ концептуалних теза о природи зла развија кроз жанр психолошког хорора, чији су главни протагонисти *Он* и *Она* (Вилем Дефо и Шарлот Генсбур), с намером неименовани, упућујући тако на „првобитне“ – Адама и Еву. „Пролог“ филма поетички је обликован специфичним техникама, избором црно-белих кадрова и *slow motion*-а праћених свечаном, меланхоличном аријом Георга Фридриха Хендла (*Lascia ch'io pianga*), чиме се отвара један од тематских оквира филма у симболичком кључу Ероса и Танатоса:[4] за време сексуалног односа партнера, њихов син испада кроз прозор и умире. И иако полази од мотива лечења трауме усред губитка, филм не функционише као психоаналитичка драма у класичном смислу, већ као аудио-визуелна артикулација несвесног и манифестација космичког распадања кроз негативну теологију и апофатичку естетику.

У семантизацији слике као наративног простора филма, велику улогу игра и сама структурална организација филмске нарације. Неретко, у Фон Трировим филмовима може се уочити принцип груписања микроцелина као поглавља књиге, што је случај и с *Догвилом* који имитира елементе класичног англо-саксонског романа. Филм *Антихрист* је издељен на шест мањих целина: отварају га и затварају „Пролог” и „Епилог”, а између њих су четири поглавља: 1. „Туга“ (*Grief*), 2. „Бол: Хаос влада“ (*Pain: Chaos Reigns*), 3. „Очај: Геноцид“ (*Despair: Gynocide*), 4. „Три просјака“ (*The Three Beggars*).

И управо прво поглавље, у којем се боје и речи враћају у кадар, тематизује својеврсни покушај мужа (иначе, психијатра) да психотерапијом дође до узрока анксиозних напада своје жене. На питање шта је највише плаши, она одговара „шума“, и то конкретан простор: *ЕДЕН*[5] (призивање митске и религијске слике Еденског врта најављује сложену симболичку раван: филмски простори су странице једне другачије Књиге постања). Шума се појављује и као засебни наративни елемент, тј. самостални кадар независан од главне нарације (трагови несвесног) – први пут сабласна са огољеним, савијеним стаблима, други пут живље обојена и у кадру са брзом покретљивошћу камере, док њену „злу природу“ протагонисткиња наговештава у више наврата: онда када замишља Еден у возу и изговара

4 У студији *Наративни простор филма као слика афекта (Филмови Ларса фон Трира)* Весна Динић Миљковић указује на то да пролози филмова *Антихрист* и *Меланхолија* својом естетиком смештају гледаоца у меланхолично, засићено стање, а процес апстракције постигнут „избељивањем“, у комбинацији са меланхоличном аријом и *slow motion* техником јесте „емотивна препрека“, док редитељ постиже ефекат „истовременог притискања гаса и кочнице“ (Dinić Miljković 2016: 102).

5 Реч је о шуми у којој се налази колиба у којој је боравила са својим сином.

да се „мале сузе крију у папрати“, затим пролазећи крај дрвета које лагано трули и има „чудан карактер“, да би при првом стварном сусрету са Еденом, изговорила: „Земља гори“, док се на њеним стопалима оцртавају благе опекотине. Симболика Пакла у првом поглављу указује на простор који није створен од Бога: он упућује на природу која је крволочна, самоизједајућа, предаторска и зла креација неког другог принципа, на демонски храм, тиме поништавајући идеју оне филозофске традиције по којој је један од кључних извора сусрета са лепотом управо природа, тако постајући изокренуто огледало идеја Имануела Канта. У сваком новом поглављу, иконографија шуме постаје изопаченија, окрутнија, насилна и распадајућа. Звук падања жирова у другом поглављу, који се у више наврата појављује у филму, одсликава космички распад и враћање у хаос: Она се сећа како је, када је на овом месту била са Ником (сином), први пут чула „плач свих ствари које умиру“, и први пут експлицитно изговара: „Природа је Сатанина црква.“

Шума у *Антихристу* је активан, готово персонификован лик. Сама камера често заузима перспективу природе, хватајући ликове одозго, као да их посматра или ослушкује нешто нељудско. Звуци грања, ветра, потока, животињски крици – сви ти амбијентални звуци уз присуство електронске музике појачавају злокобну атмосферу Едена. Весна Динић Миљковић указује на то да начин на који Фон Трир у овом филму користи звук кореспондира са принципима које је пропагирао Андреј Тарковски у раду на филму *Огледало* са композитором Едуардом Артемјевим:

> Желели смо да звук буде близак еху земље, испуњен поетском сугестијом – да шушти, да дише. Требало је да ноте саопште чињеницу да је стварност условна и истовремено добра за репродуковање тачног стања ума, звукова унутрашњег стања лика (Тарковски 1999: 160),

истичући да „појачавање и пренаглашавање звукова природе у филму *Огледало*, као и узнемирујуће присуство опстојећег једноличног тона који у више наврата чини позадину свих осталих звукова“, кореспондира са „начином на који Фон Трир гради звучну слику *Антихриста*“ (Dinić Miljković 2016: 166). Семантизација форме у поетичком сједињавању звука и слике у *Антихристу* остварује идеју о простору чија се афективност постиже на два начина: а) његовим издвајањем из наративног тока и самосталним заузимањем простора, кадра, чиме прелази у статус пејзажа и позива на контемплативност гледалачке активности и асоцијативност нарације; б) интегрисаношћу у наратив, попут претварања конзистентног просторно-временског

квалитета у чист потенцијал њихових веза, које Делез има на уму када говори о било-каквом-простору (Динић Миљковић 2016: 180).[6]

Опис шуме функционише као генератор осећања – амбијент је који на емотивно-когнитивни апарат читаоца утиче готово физички, а сви кадрови у којима се појављује шума исто тако имитирају когнитивно-емотивне процесе саме шуме и механизме функционисања њеног персонификованог „организма“ (грање шкрипи попут зглобова, дрвеће подсећа на удове, ветар је њен „дах“, а подземно корење је „спори крвоток“. У специфичном третирању звука (понављање ритмова, тишина, дисонанце – звуци превише оштри или слични људским) шума не само да се чује, она комуницира: има сопствени циклус патње и агресије, поседује логику изван људске рационалности. Да је реч о негативној креацији (антикосмогонији), додатно потврђују гласници зле природе који у великој мери заузимају наративни простор филма: „три просјака“ као триптичка симболизација индивидуалног (психичког) и универзалног (космичког) распада и инверзија хришћанског мита о три мудраца или три света краља – Балтазару, Мелхиору и Каспару, који новорођенчету, Исусу, доносе дарове: тамјан (као Богу), злато (као краљу) и смирну (као човеку). У *Антихристу*, сваки од њих представља ступањ емоционално-духовног раздора људског бића (тугу, бол и очајање као огољени бездан), те није случајно да се први пут појављују управо у „Прологу“ у виду металних фигурица које дечак обара излазећи на балкон, у смрт.

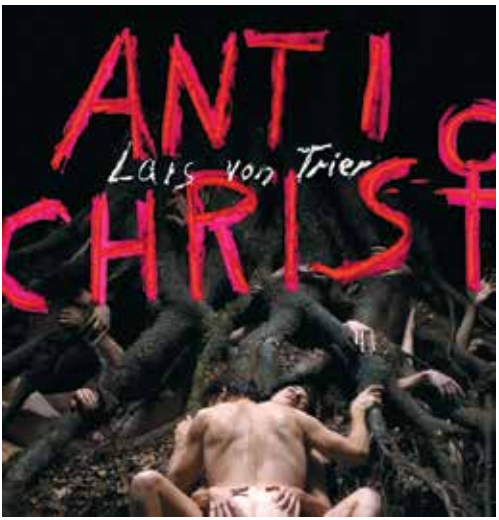
Међутим, кроз три наредна поглавља они се јављају појединачно, прво скривени у насловима а затим као анималистички симболи (срна, лисица и врана) како би обзнанили самораздирући циклус природе у кључу сатанске креације. У том митском хронотопу шуме, мушкарац (Он) прво види срну са крвавим младунчетом које виси из ње (природа рађа смрт), затим лисицу која раздире сопствену утробу (самопрождирући демијург) проговарајући људским гласом: „Хаос влада!“, и на крају врану која је у мучној борби одбијајући да умре (мучно трајање, бездан). Тиме се асоцира и на инверзију хришћанског процеса: стварање-откупљење-спасење, док појаве ових животиња уједно прате и унутрашњи раздор жене након њеног сједињења са природом Едена (сцена лежања у трави са чијим се колоритом спаја и симболично постаје „првосвештеница“

6 „Оба начина заиста укидају слику акције као последњу у низу перцепција-афекат-акција, не доводећи у питање потребу за неким центром стабилности [...] Али док први узрокује стагнирање нарације, пасивизује је и даје већу слободу гледалачкој интерпретацији будећи мрежу слободних асоцијација, други не зауставља ток нарације, већ напротив, ствара чвршћу везу простора и приче, чинећи да оно непредстављиво које је предмет нарације, захваљујући простору, не буде истовремено и неспознатљиво“ (Динић Миљковић 2016: 181).

сатанског храма). У четвртом поглављу са насловом „Три просјака“ управо жена најављује њихов долазак, као апокалиптичну визију: „Кад они дођу, неко мора умрети…“. Ова сентенца наговестиће и њену долазећу смрт, јер у моменту када се у колиби истовремено појављују срна, лисица и врана, муж њен живот окончава дављењем и спаљивањем.

Један од кључних чинилаца који конституише причу о антикреацији јесте полна детерминација, односно демонизација жене као транскултурални феномен. Жена је персонификована манифестација свеопштег зла и весник демонског деловања. То се експлицитно најављује и самим насловом филма који уместо последњег слова има графичку ознаку ♀, као и централном референцом за филмску иконографију – а то је спис *Malleus Maleficarum* (1486), средњевековни трактат о вештичарењу, који је институционализовао демонску представу жене као онтолошки блиске злу, сексуално опасне и подложне демонском деловању.

У поглављу *Despair (genocide)*, Фон Трирова јунакиња спомиње „природу свих сестара“ изговарајући реченицу: „Жене не контролишу своја тела, то природа ради“, након чега се гледалац сусреће са експлицитном сценом насилнијег и оргазмичког секса у жилама огромног дрвета из чијег корења вире женски екстремитети. Тиме се постиже и ефекат изопачења и гротескне инверзије симболике храста као светог дрвета, осе света и симбола издржљивости.



И док пејзаж шуме постаје све тамнији, магловитији, нејаснији (зазивајући демонско али и несвесно, архетипско), сцене насиља, физичког и сексуалног, добијају на интензитету. Већ наредни кадрови

јесу низ експлицитних сцена повређивања мужа – ударац у полни орган, крвава ејакулација, забијање шипке са каменим теретом у ногу, али и њеног самоповређивања клиторидектомијом маказама, као вида казне због осећаја кривице (на филмском платну појављују се кадрови: њено сећање да је у сексуалној екстази заправо видела пад свог сина који није спречила).[7] Тако она доиста симболично постаје оруђе Хаоса.[8]

Кроз филм се прати демонолошка традиција: женски демони лоцирани су у шумама, мочварама, планинама, свим оним просторима изван цивилизацијског реда, и у *Антихристу* Еден је визуелни контрапункт разуму и урбаној цивилизацији коју репрезентује мушкарац (муж оличава традицију западног логоцентризма). Јунакиња *Антихриста* интернализује вишевековне мизогене митове и свеприсутне су референце на споменути *Malleus Maleficarum*. Она у својој докторској дисертацији проучава *геноцид* над женама кроз историју те се гледаоцима филма у кадровима указује визуелна архива патње: литература у којој су илустрације тортуре над женама, женски дијаграми и цитати, илустрације секса са демонским ентитетима, монструозне мере сакаћења и одузимања живота. Њена споменута констатација да тело не контролише жена већ природа указује на то да ће она заправо, као жртва сопственог истраживања историјских патњи жена, прихватити тезу и о сопственој демонској природи.

Антихрист женско тело осликава истовремено као место божанске екстазе и демоничне деструкције. У *Malleus Maleficarum* неутољива сексуална жеђ жене ("insatiabilis concupiscentia") разорна је, сексуалност постаје медиј да се наруши Божји поредак и прозор је за демонско. Фон Триров спој сексуалности и деструкције (секс који рађа смрт, ритуално самоповређивање, органске слике распадања) активира Батајеву естетику – ерос који води ка ексцесу и указује на границу између живота и ништавила и трансгресију као откривање истине. За Батаја, врхунски чин искуства увек укључује прекорачење границе, било да је реч о сексуалности, смрти или светом чину.

Међутим, битно је нагласити да Фон Трир тело користи не као воајеристичку естетизацију, већ као место на којем се преламају митови, демонолошки наративи и савремена психичка траума. Попут органске

7 Сцена која „документује" њено исконско зло јесте она у којој муж добија налаз обдукције у којем се види да је њихов син имао деформитет костију стопала као последицу дуговременог неправилног обувања обуће.

8 У филму постоји сцена у којој жена описује како чује плач свог сина у шуми, и док га неуспешно тражи, камера се помера нагоре и имитира поглед Божјег ока. Дечји плач постаје плач Исуса који пати због грехова света, и та симболика је појачана када га потом угледа у колиби с комадом дрвета (слика која подсећа на младог Христа у радионици). Касније ће жена тај исти комад дрвета употребити у кастрирајућем нападу на мужа, у једној од најузнемиравајућих сцена сексуалног сакаћења у филму (в. Beattie 2009).

интелигенције, овај филм аудио-визуелним техникама „мисли“ Зло, постаје „Ум“ антидемијурга, а женско тело као наративни простор, место потпуне инверзије библијске креације у којој је плодност благослов (његова јунакиња не поседује инхерентно зло, али самокажњавањем на најмонструознији начин, симболички представља космос осуђен на нерађање и самоуништење). Док, с друге стране, мушкарац постаје Онај који понавља насилни образац (дави је и спаљује), указујући на једну песимистичну визију света (насиље је један од модуса функционисања универзума).

„Епилог“ затвара круг. Изнова се појављују црно-бели кадрови, *slow motion* и меланхолична арија с почетка филма; док срна, лисица и врана у сопственој прозирности доприносе атмосфери некаквог блаженства и слободе, мушкарац једе дивље воће (први здрав плод који сигнализира повратак у првобитну доброту), а мноштво жена чија су раскомадана тела прекривала шуму и била усађена у корење храста, појављују се иза стабала и пењу уз брдо у општем васкрсењу…

У Фон Трировим филмовима „природна хармонија“ никад није невина: то је природа у којој се траума, мизогинија и насиље враћају као спора историјска река, они нису девијација него део циклуса природе, те је оваква слика иронични коментар и признање да тај циклус траје одувек и симболизује капитулацију пред природом, док с друге стране у јунговском поимању архетипова, жене без лица заправо су аниме, женски архетипови који испливавају из дубине мушкарчеве психе представљајући његову интернализовану представу женског.

* * *

Филм Кућа коју је саградио Џек (*The House That Jack Built*) премијерно је приказан на Канском фестивалу 2018. године. Реч је о једном од најконтроверзнијих остварења Ларса фон Трира које је стекло репутацију модерног *ултраноара*, изазивајући и гнушање и одушевљење. Питер Бредшо из *Гардијана* написао је да је то „мучни приказ ужаса и непријатности“, али истовремено бива импресиониран његовом „спектакуларном хорор завршницом“. Конципиран је као пет „инцидената“ серијског убице (неостваренog архитекте са опсесивно-компулзивним поремећајем), које он ретроспективно приповеда мистериозном саговорнику Верџу (Бруно Ганц), заправо фонтрировској пројекцији Дантеовог Вергилија из *Божанствене комедије*.

У тематском кључу антикреације, *Кућа коју је сaградио Џек* може се читати као својеврсна негативна теологија стварања у којој „пет инци-

дената“ (убистава) функционишу као первертирани стваралачки циклуси: уместо космичког реда, Фон Трир нам нуди деструктивни пројекат „стварања“ кроз насиље, распад и естетизовану смрт („архитектуру смрти“), а камера заправо постаје „ментална фасцикла“ Џековог ума. Свака епизода његов је покушај да реалност преобликује према сопственом, дубоко патолошком идеалу форме, при чему се чин деструкције (убиства) успоставља као највиши принцип стварања. Са тог аспекта филм заправо постаје филмска еквиваленција Батајевог антиестетизма, филозофије трансгресије и „непродуктивне потрошње“: Џеков свет је антикосмос у којем су деструкција, расипање енергије и екстремно искуство централне категорије.

Сам наслов филма је фраза која долази из енглеске дечије песме, једне од тзв. *nursery rhymes* које су, између осталог, преносиле и моралне поуке. Како наводи Małgorzata Stępnik, посебно је значајно што ова врста песме носи карактеристике „акумулативне приче“, у којој се догађаји постепено надограђују и концентришу око одређене теме, поновљене у рефрену, те нас управо њихова репетитивна природа враћа психоанализи, тј. Фројдовој компулзији понављања и дечјој регресији (Stępnik 2020: 8). Симболично, Џек (Мет Дилон) има OCD, а репетиција његових злочина акумулацијом кроз све монструозније сцене и дигресије у његово детињство води ка „савршеној креацији“ (кући од лешева сопствених жртава).

Прва сцена Фон Трировог филма отвара се потпуним црнилом екрана и увођењем два гласа – Џека и Верџа – и представља (мета/интер)текстуални пасаж у дијалогу са Дантеовим *Паклом*. Ова сцена визуелно-аудитивном техником заправо је катабаза, тј. указује на Џеков силазак у подземље, за време којег овај серијски убица Верџу исповеда сопствену филозофију „стварања“. И док се Дантеу, који је изгубљен у мрачној шуми и нападнут од алегоријских сила (пантер – пожуда; лав – охолост; вучица – похлепа) отвара пут ка Спасењу у лику Вергилија, Фон Триров антијунак заједно са Верџом креће се ка крајњој консеквенци своје деструктивне естетике). Мотив „мрачне шуме“ из Дантеовог Пакла свеприсутан је афективни простор који утварно окружује циклусе Џековог деструктивног деловања у даљем току филма, када се акумулативно пред гледаоцима појављују из сећања насумично одабрани „инциденти“.[9]

9 1. Случајан сусрет на путу окруженим шумом Џека и жене која, услед проблема са аутомобилом, тражи његову помоћ завршава се бруталним убиством исте ауто-дизалицом (показујући знаке похотности, она кореспондира са Дантеовим пантером);

2. Убиство старије жене, која га у свој дом окружен шумом пушта тек када је убеди да је агент из осигуравајуће куће који ће јој омогућити већу пензију. Испровоциран понижавајућим чекањем испред врата и похлепом коју у њој препознаје (Дантеова вучица), дави је да би јој на крају посред груди забио нож;

3. Кадар пикника у природи (поновно присуство шуме) као изопачена верзија породичне

Врло типично за саму композицију кадрова јесте то да често имитирају класичне жанрове сликарства (попут нпр. мртве природе, портрета и презентација тела) и у њима Фон Трир прецизно оркестрира светло, боју и просторни распоред на начин да он задобија хладну, готово музеалну естетику. Та формална дистанца одузима призору емотивну непосредност, чиме се гледалац ставља у амбивалентну позицију – између моралног „гађења“ и визуелне фасцинације, док своје злочине Цек рационализује кроз формалне категорије: линију, пропорцију, композицију, па чак и ритам. Он не крије фасцинацију сопственим „креацијама“, што се види нпр. и у „Трећем инциденту“ када се диви визуелном призору правоугаоног темеља „грађевине“ у који су положени мајка са мртвим дечацима и лешеви гавранова. Оно што додатно одређује саму композицију јесте преплитање сцена бруталних убистава и Цековог детињства (кадрови који прате процес развијања његове психопатолошке структуре личности) са „уметничким алибијима“ који афирмишу злочин као уметност. Цек сведочи о томе да је као дете волео звук који косачи производе радећи на ливади, осећао је њену смрт (а сада дах ливаде која живи у његовој свести). Након тога, у кадру се појављује и сцена у којој дечак пробуђује сопствене садистичке импулсе (он пачету одсеца ножице и озлеђеног га враћа у воду), да би на крају „Другог инцидента“ открио да је кроз фото-технику негатива могао видети „унутрашњи демонски квалитет тамне светлости“. Цекова опседнутост фотографијом, али и *филм-мишљење* различитим фотографским техникама присутни су

хармоније отвара причу о брутализму и садистичким поривима убице. Говорећи о одстрелу у лову као речи која има призвук етничког чишћења и представља „изопачени чин лова“ ритуализован до узнемирујућих мера, Цек припрема сценографију за убиство једне породице са којом проводи време. Гледалац се суочава са бруталним убиствима деце пуцњем у главу, а потом са садистичким односом према мајци коју Цек приморава да мртвог сина храни питом, а потом је имитирајући „крвоследника“ у лову нишани и убија из посматрачке кућице.

4. Сцена у којој се појављује жена према којој Цек, како и сам изговара, „има већа осећања него што би психопата требало да има“ указује на још један неостварен идеал (она је прејединствена, безлична, али у његовој пројекцији на неки начин охола попут Дантеовог лава). Дијалог у којем он себе назива „Софистицираним“ а њу „Једноставном“ кулминира у монструозну сцену одсецања њених груди које је претходно обележио црвеним маркером, а потом и убиством (Цек изговара: „Једноставну више ни сам Бог није могао саставити“), да би на крају од њене коже „сашио“ новчаник.

5. Инспирисан фашизмом и техником „једним хицом убити више људи“ спроводи сопствени експеримент над групом мушкараца у хладњачи у којој држи све претходне жртве „метком са металном кошуљицом“. Сада се у кадру први пут појављује Верџ у својој телесности са питањем: „Зар ниси намеравао изградити кућу? Пронађи материјал, Цек!“ Цек долази до спознаје: кућу коју никако није могао изградити од других материјала, сада ствара од лешева својих жртава као врхунску антикреацију, која му у „Епилогу“ отвара пролаз у подземље.

на више начина. Поред негатива, Горан Гаврић у тексту „Фотографски жанрови и значење фотографског негатива у филму *Кућа коју је Џек сāградио*“ посебну пажњу обраћа и на друге моделе интегрисања фотографије у филмски наративни простор, те тако издваја: *post mortem* (или меморијалну фотографију) из викторијанског доба[10] чији стил и естетику Џек имитира фотографисањем жртава; а потом и спиритуалну фотографију (у филму оне су црно-беле, попут оних насталих у другој половини 19. века, и произилазе из сцена након убистава, када се на њима уз сваку жртву у позадини појављује Верџ као дух). Будући да се спиритуална фотографија схватала као средство којим се пружају визуелни докази бесмртности и постојања живота након смрти, Гаврић указује на то да Верџ својим присуством на овим фотографијама заправо сигнализира Џекову „потрагу за бесмртношћу“ (Гаврић 2019). Као једна од „најблиставијих“ Џекових антикреација, у филму се појављује *tableau-vivant* (Џек не само да доживљава своја убиства као уметничка дела, већ лешеве својих жртава аранжира у морбидни *tableau-vivant* као призор замрзнут у времену).

И као што је напоменуто, чинове насиља екстремних интензитета Џек оправдава „алибијем“ уметности: филмски кадрови бивају преплављени уметничким референцама из различитих извора, било да их Џек користи како би аргументовао основне поставке сопствене филозофије

10 Фотографије које су услед велике стопе смртности (нарочито деце) служиле томе да се усниме покојни ближњи и тако сачува успомена на њих. Фон Трир приближава функцију ових фотографија бартовском поимању фотографије: „Фотографија је, попут примитивног Позоришта, попут Живе Слике, представљање непокретног, нашминканог лица под којим видимо мртве“ (Bart 2011: 34).

стварања, било да се појављују као самостални наративни елементи или акције „ума“ камере који поседују сопствена семантичка поља. Сама иконографија, од ренесансног сликарства до архитектонских скица (лепота готичких катедрала) и музиколошке симболике (уз архивске снимке пијанисте Глена Гулда који се појављују као *intermezzo*) инструментализовани су како би дали легитимитет злочину, те овај филм постаје својеврсни филозофски коментар о границама стварања.

У „Другом инциденту“ он користи Блејкову поему о јагњету и тигру, констатујући да их је обоје створио бог, те јагње представља невиност, а тигар дивљаштво (и у тој визији тигар је заправо уметничка слобода, док јагње има част да буде део креације, да кроз смрт заувек живи кроз уметност која је божанска). Затим, у „Четвртом инциденту“ процес прављења врхунског вина кроз природне циклусе распадања грожђа (дехидратација, смрзавање и гњивица „племенита трулеж“) изједначава са уметношћу коју он ствара убиствима, након чега га Верц проглашава Антихристом. Цек инсистира на томе да је вера покварила људе учећи их да негирају тигра у себи (намећући тиме моралног владара кога се он жели ослободити, јер „је уметност много већа него што ћемо икада разумети“), да би након тога уследила глорификација насиља као креације (похвала немачким „штукама“ као екстравагантној уметности, и са тог аспекта зазивање логора и масовних етничких чишћења). А као врхунац те инструментализације појављује се још једна кључна референца: Алберт Шперова „теорија вредности рушевина“ (Ruinenwerttheorie). Хитлеров главни архитекта развио је идеју да монументалне зграде Рајха морају бити грађене тако да, када једног дана пропадну, њихове рушевине изгледају величанствено и племенито, попут античких споменика. Шперова теорија служи као идеолошки алат, она је симбол естетизоване деструкције и шире, нацистичког дискурса, а Цекова кућа од лешева перверзна реализација Шперовог идеала. Малгожата Степник у тексту “The House that Lars Built. The Architecture of Transgression” указује на то да се као контрапункт естетизацији зла појављује мотив Гетеовог храста – чувеног дрвета окруженог бодљикавом жицом логора Бухенвалд, који 1944. бива уништен бомбардовањем: „Тај величанствени стари храст може се посматрати као симбол песничке традиције и лирске лепоте: лепоте која је изгубљена“ (Stępnik 2020: 13–14), а кратак осврт на уметничку лепоту усред „убилачке архитектуре“ заправо симболише неповратни прекид са великом традицијом стварања, а можда и са надом у апокатастазу.

Филм постаје визуелна и наративна елаборација Батајевих идеја о трансгресији и екстремна, чак гротескна пројекција Ничеовог Натчовека

(Übermensch). Џек као трансгресивни уметник достиже екстазу прекорачењем закона, моралних норми и граница друштвеног поретка. За Батаја, врхунски чин искуства увек укључује прекорачење границе (било да је реч о сексуалности, смрти или ритуалном чину). Фон Триров филм не тематизује само чин убиства већ његову трансцендентну, готово ритуалну димензију.

У можда најзанимљивијем поглављу *Еротизма*, посвећеног трансгресији, Батај истиче да људско друштво није свет реда, „њега истовремено – или наизменично – чине профани и сакрални свет, као његова два комплементарна облика. Профани свет је свет забрана, док је сакрални свет отворен за омеђене преступе“ (Nikolić 2018: 86), тј. „то је свет светковина, владара и богова“ (Bataj 1980: 29). С друге стране, он тврди да друштва, уметност и религије функционишу не само путем производње, него и кроз расипање енергије, жртву и деструкцију и да је људско постојање обележено „вишком“ који се испољава у разним облицима, попут насиља, расипања, жртвовања и уметничког стварања. Тако стварање и уништење, као супротни али нераскидиво повезани елементи учествују у метаболизму друштвене „потрошње“, што ће бити кључни појам Батајеве студије *La part maudite*. Батај сматра да друштва покушавају да контролишу и потисну овај вишак кроз системе морала, рационалности и продуктивности. Међутим, он сугерише да се прихватањем и препознавањем урођеног вишка, кроз прихватање ирационалног, расипаног и неутилитаристичког аспекта људског постојања, можемо суочити са границама свог знања и надмашити ограничења друштвених структура. Џекове антикреације представљају облик непродуктивне потрошње (expenditure), где се вишак његове егзистенцијалне енергије троши кроз насиље и симболичку конструкцију „куће“ као врхунским уметничким чином.

Али каква је судбина такве трансгресивне креације? О томе сведочи „Епилог“: њега обликују најпре поновљени дијалог с почетка филма и техника *slow motion*-а која је посебну улогу имала и у филму *Антихрист*. Свакако доминантни кадрови реализовани овом техником јесу они који започињу Џековим и Верџовим плутањем у засебним мехурима на путу ка подземљу, да би се на крају обојица нашли у барци којом управља скелеција и демон Флегије, док их преко реке Стикс води кроз пакао. У визуелној пројекцији, Фон Трир поред Дантеовог Пакла реферише и на слику Ежена Делакроа *Дантеова барка* из 1822. У обе представе ове иницијацијске пловидбе се „у готово идентичној композицији појављују и проклете душе из Дантеовог Пакла, шест мушкараца и једна жена који се грче у води при покушају да избегну своју судбину хватајући се за барку“ (Гаврић 2022: 248).

Силаском у саму утробу Пакла заједно са Верџом, стојећи пред лавом и безданом, он покушава да превлада границу (симболизовану мостом којег више нема), али дешава се оно што је претходно наговештено мотивом Јелисејских поља, када ова симболична представа Раја за њега постаје недостижан простор (у моменту такве спознаје у кадру се на Џековом лицу први пут виде сузе). Џекова амбиција да створи „апсолутно уметничко дело“ (Gesamtkunstwerk) које није резултат организовања материје, већ радикалне ентропије и повратка свега у стање распада, води га у онтолошки амбис. Његов пад у бездан симболизује истину да је уметност која почива на негацији живота онтолошки неспојива са трансценденцијом; апсолутно дело може бити завршено само у простору где живот више није могућ. Гаврић указује и на специфични поступак када у том последњем кадру камера снима одозго гротло пакла и Џека који пада, „а у тренутку када се његово тело окренуто леђима надоле више не види, замрзава се и кадар“. Тада се цео кадар претвара у негатив, „на којем ужарена маса постепено губи боју и на свом најужем и најсветлијем делу на средини круга постаје црна“ (Гаврић 2019: 41–42), сигнификујући не само његов физички него и метафизички пад, а последњу шпицу затвара иронични коментар редитеља: песма „Hit the road, Jack“.

Литература

Bart, Rolan. *Svetla komora: beleška o fotografiji*. Prev. Slavica Miletić. Beograd: Kulturni centar Beograda. 2011.

Bataj, Žorž. *Erotizam*. Beograd: BIGZ. 1980.

Beattie, Tina. "*Antichrist*: the visual theology of Lars Von Trier". 2009. <https://www.opendemocracy.net/en/antichrist-the-visual-theology-of-lars-von-trier/>

Bjorkman, Stig. *Trir o fon Triru*. Prev. Sava Bulajić. Beograd: Areté, 2021.

Гаврић, Горан. „Фотографски жанрови и значење фотографског негатива у филму *Кућа коју је Џек сатрадио*". *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 60. 2019. 77–106.

Гаврић, Горан. „Синтагматска и парадигматска оса Дантеовог *Пакла* и филма *Кућа коју је Џек сатрадио*". *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу*. 2022. Год. 19. Бр. 51. 237–257.

Dinić Miljković, Vesna. *Narativni prostor filma kao slika afekta: filmovi Larsa fon Trira*. Beograd: Filmski centar Srbije. 2016.

Zolkos, Magdalena. "Violent affects: Nature and the feminine in Lars von Trier's *Antichrist*". *Parrhesia: A journal of critical philosophy*. Melbourne. No 13 (2011): 177–189.

Nikolić Vanović, Jelena. *Vidljivost u prostoru krize: savremene teorije ekscesa*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet umetnosti. 2018.

Stępnik, Małgorzata. "The House that Lars Built. The Architecture of Transgression". Basel: MDPI. 2020.

Стојановић, Душан. *Теорија филма*. Београд: Нолит. 1978.

Frampton, Daniel. *Filmosophy*. London & New York: Wallflower. 2006.

Šato, Dominik. *Film i filozofija*. Prev. Bojana Anđelković. Beograd: Clio. 2011.

Филмови наведени у тексту

Antichrist, реж. Lars von Trier, 2009, прод. Zentropa Entertainments, Arte France Cinéma, Canal+, Danmarks Radio, Film i Väst, Svenska Filminstitutet, Sveriges Television, ZDF, Denmark / France / Germany / Poland / Sweden, 109 мин.

The House that Jack Built, реж. Lars von Trier, 2018, прод. Zentropa, Film i Väst, Eurimages, Nordisk Film, Les Films du Losange, Denmark / France / Germany / Sweden, 152 мин.

Snežana Savkić

VON TRIR'S TOPOGRAPHY OF CHAOS
Two Forms of Anticreation in *Antichrist* and *The House That Jack Built*

Summary

The subject of this paper are the various forms of anti-creation in Lars von Trier's films *Antichrist* and *The House That Jack Built*, given that both works function as a kind of philosophical discourse – the former in the context of anti-creation as anti-cosmogony (nature as the source of universal evil returning the universe to a state of Chaos), and the latter in the context of transgressive art understood as a destructive "creation" through violence, decay, and aestheticised death ("the architecture of death"). Both films are equivalent to Bataille's anti-aestheticism, the philosophy of transgression, and "unproductive expenditure": anti-cosmic worlds in which destruction, the dissipation of energy, and extreme experience are central categories. In the framework of Frampton's "film-philosophy", that is, the notion of film as "organic intelligence", the concepts of "filmmind" and "film-thinking" assume a special place in von Trier's work, since his formal experimentalism unifies these two processes into a singular strategy of meaning-making. Consequently, this paper will also analyse the various audio-visual techniques through which the film not only tells a story but thinks it, thereby transforming the film's narrative space into an affective one.

821.111(73).09-31 Макарти К.
791.221.8:82-311.9

Жарко Миленковић*
(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

СТООКИ СТРАХ
Постапокалиптична егзистенција у роману *Пут* Кормака Макартија и његовој филмској адаптацији у режији Џона Хилкоута

Апстракт: У раду ћемо се бавити ремек-делом постапокалиптичке књижевности, романом *Пут* Кормака Макартија, те његовој филмској адаптацији у режији Џона Хилкоута. Акценат је стављен на страх који се у овим делима очитује на много начина. Готово да се може рећи да је у њима све страх. Страх за егзистенцију и од егзистенције, јер је постапокалиптични свет преживелог човека спустио на најнижу цивилизацијску лествицу, која се огледа у канибализму. У том страху за голи живот, отац и син, као главни ликови романа и филма, лутају опустошеним светом, истовремено трагајући за остацима цивилизације и бежећи од других људи. С друге стране, њих двојица представљају пример за то да иако је свет зао, не морају сви бити зли, те да се и у најтежим условима ипак може задржати достојанство. Нарочито се у лику дечака, за кога његов отац каже да „носи ватру“, може тражити залог за будућност и обнову света, што се у роману и филму не нуди као јасна опција, али се да наслутити. Такође се у роману и филму може читати и својеврсна филозофија страха која транспонује реални савремени тренутак на фикцију, чиме се још више маркира.

Кључне речи: Пут, Макарти, роман, филм, страх, постапокалипса, егзистенција

Естетика страха

Илија, једини именовани лик у роману *Пут* прослављеног америчког писца Кормака Макартија, одговарајући на питања Човека о томе куда је нестао свет, каже: „Људи су се одувек спремали за сутрашњицу. Ја нисам веровао у то. Сутрашњица се није спремала за њих. Није чак ни знала да постоје“ (Makarti 2016: 117). Јелена Ђорђевић у тексту „Култура страха“ истиче како је главни страх данашњице заправо страх од катастрофе, те да су: „Страхови 21. века окренути будућности: у садашњости стрепимо, али се од будућности ужасавамо“ (Ђорђевић 2013: 124). Чини се да је сваки тренутак човековог живота испуњен страхом.

* zarkomilenkovic88@gmail.com

> Наши страхови су засновани, као што су одувек били, на знању да опасности вребају са свих страна, само што више не поседујемо слику света у којој су они безбедно смештени у целини смисленог поретка космоса и човека у њему. Раније, они су били одговор на могућност, данас, они су одговор на стање ствари“ (Ђорђевић 2013: 128).

Данашњи човек пати од вишка страхова, најчешће од онога на шта је немоћан да утиче. Лаш Свенсен у својој *Филозофији страха* каже да се човек рађа у свету који не може да контролише и да је стога осуђен на егзистенцијалну неизвесност, док страхови који га муче углавном нису повезани са искуством већ са претпоставкама. Он закључује: „Наш страх је појава вишка. Али зато, наравно, није мање стваран“ (Svensen 2008: 26). Страх се, пише даље он, може сагледавати и као „културно условљена *навика*“ (Svensen 2008: 28; истакао Ж. М). С обзиром на то да је страх једна од главних одлика наше културе, присутан у животу, уметности, књижевности, политици и религији, може се сматрати феноменом без кога ништа од тога не би било могуће.

У нашој целокупној култури, уметности и књижевности, страх, као уосталом и зло, добио је уметнички статус, с обзиром на то да је постао више естетски феномен него морални. Тај потенцијал открива и Свенсен, који каже да би наш живот без страха био досадан:

> Страх даје свету боју. Свет без страха би вероватно био убиствено досадан. У том смислу, страх има несумњиво своје атрактивне стране. Биохемијски посматрано страх и радозналост су сродни, што зацело може бити важан узрок томе што напети филмови и доживљаји могу бити тако забавни. Романи, филмови и ТВ серије које гледаоца треба да испуне напетошћу и ужасом, спадају међу најпопуларније (Svensen 2008: 81).

Међутим, савремено друштво прихватило је естетски доживљај страха као врсту адреналинске инјекције којом се обичан, свакодневни живот чини потпунијим и занимљивијим, али је одбацило осећање стварне узнемирености. Када се страх прикаже као потенцијално реалан и изазове нелагоду, наилази се на отпор. Управо због тога филмска адаптација романа *Пут* у режији Џона Хилкоута (*The Road*, 2009) није добро прошла код публике, али и многих филмских критичара. Иако филм тематизује постапокалиптичну визију света, својом естетиком и решењима у многоме одступа од устаљених карактеристика жанра[1] или их обрађује на другачији начин. Рецимо, фигура оца, као заштитника

1 Више о термину постапокалиптичног жанра у књижевности и филму, као и о његовој структури и формулама, в. Banić Grubišić 2018: 82–98.

породице и оличења патријархалног морала, у овом роману и филму није толико изражена као у осталима, јер не успева да заустави жену у намери да се убије, а самим тим што на крају умире, јасно показује да обнове света у овом делу нема; преживели живе само онолико колико могу да издрже и снађу се у датим околностима. Теренс Мексвини истиче да је филм, иако добро прихваћен на Венецијанском филмском фестивалу, у САД-у током премијерног викенда зарадио свега милион и по долара, да је убрзо скинут са репертоара, зарадивши мање од осам милиона у земљи и око петнаест милиона укупно, што је врло мало у поређењу с комерцијалнијим филмовима овог жанра (Мексвини 2022: 176–177). Многи филмски критичари, како наводи Мексвини, оценили су филм као нединамичан, спор, досадан и неуспео, док он сматра да такве оцене проистичу управо из узнемирења које филм изазива: „Можда публика није била спремна да види тако непопустљиво мрачну причу у толикој мери повезану са савременим страховима и стрепњама, можда и један од најбескомпромисније депримирајућих филмова“ (Мексвини 2022: 176). Стога закључује да је *Пут* „потресна и интелигентна отворена рана од филма у којем трауматизовани и тероризовани отац и син полако путују кроз спаљени и огољени постапокалиптични пејзаж, живећи у непрестаном страху од лутајућих банди убица и људождера, где силовања и убиства вребају иза сваке окуке насловног пута“ (Мексвини 2022: 176). Атмосфера романа и филма увлачи читаоца, односно гледаоца у свој свет, чинећи да описани и приказани доживљајни простор постане и његов, па он, улазећи у драму постапокалиптичне егзистенције, проживљава све страхове док му погледи човека и дечака још дуго не ишчезавају из свести. То је постигнуто управо језиком, како то описује Мирослав Ћурчић у својој докторској дисертацији посвећеној делу овог уметника:

> У дехуманизованом простору страха и смрти, језик као носилац смисла и реалности као кућа бића и темељ егзистенције постаје језик оскудице, страха и бесмисла. Не може се очекивати да адекватно опише стање и егзистенцијални хорор у којем се налазе јунаци романа, јер треба да опише нешто непојамно и незамисливо. Апокалиптични тон се користи у ситуацијама када се човек налази у неком виду драматичног прекида са поимањем стварности и немогућности да промишља крај света и крај дотадашње егзистенције. Истовремено, језик у роману је и језик наде, који упркос томе што је фрагментаран, минималистички, сведен и репетитиван, истовремено се јавља као симболички језик, препун библијских метафора и референци које настоје да истовремено потврде крај света али да траже нешто изван краја, неки огањ који треба чувати у потрази за смислом“ (Ћурчић 2021: 72).

У роману и филму *Пут* будућност не постоји, па самим тим нема ни страха од ње. Постоји само нада да нису сви умрли, да нису постали канибали и да можда свет није сасвим пропао, док је сваки садашњи тренутак у животу Човека и Дечака испуњен страхом. Док ходају улицама пустог града и затичу костуре и лобање људи у контејнеру, дечак пита свог оца: „Ако све време стражариш да ли то значи да се све време плашиш“ (Makarti 2016: 104), на шта му он одговара: „Па. Претпостављам да прво мораш да будеш довољно уплашен да би почео да стражариш уопште. Да будеш опрезан. Будан“ (Makarti 2016: 105). И дечаковим питањем и очевим одговором указује се на то са каквим се страхом суочавају. Оваквим очевим одговором као да се карикира хришћанско учење о будности и опрезу којим се завређује други живот у рају. Човек и дечак су све време на опрезу и будни, али једино како би што дуже остали у животу и како не би пали у руке канибалима. Чак ни у сну немају мира, јер их походи прошлост:

> Није веровао ни у шта од свега тога. Рекао је да су прави снови за човека у опасности били снови о опасности, а све остало је било дозивање слабости и смрти. Спавао је мало и спавао је лоше. Сањао је да хода шумом обраслом цвећем у којој су летеле птице пред њим и дететом, а небо је плаветнилом дражило поглед, али је научио како да се пробуди из тих светова који су припадали сиренама. Лежао је тамо у мраку са неким необјашњивим укусом брескве убране у неком фантомском воћњаку који је хлапио у његовим устима. Мислио је да ће ако поживи довољно дуго свет коначно бити изгубљен. Као да умирући свет насељавају слепа новорођенчад, све то полако бледи из сећања (Makarti 2016: 17).

Читајући роман и гледајући филм, присуствујемо сценама губитка сећања на свет какав смо познавали – свет који познају Илија, Човек и још неколико људи које на путу пропасти и остатака сусрећу главни актери ове приче. Дечак, с обзиром на то да је рођен у времену постапокалипсе, сазнања о свету стиче само из прича свог оца. Стога Човек слути да у дечаковим очима личи на ванземаљца, са својим причама о неком другом свету, док сам покушава да оживи успомене и тако одржава ствари живим: „Призови форме. Тамо где немаш ништа конструиши церемоније из чистог ваздуха и удахни им живот“ (Makarti 2016: 54). Са нестанком човека нестаје све оно што је својом словесношћу именовао, прилагодио себи или створио; нестаје стварност, остаје само пустош и мрак:

> Свет који се свео на сирово језгро објашњивих ентитета. Имена ствари које полако за њима нестају у заборав. Боје. Имена птица. Ствари за јело.

> Напокон имена ствари за које се веровало да су истините. Осетљивије него што је мислио. Колико тога је већ нестало? Свети идиом лишен свог референта, па тако и своје стварности. Давећи се као нешто што покушава да сачува топлоту. На време да у трептају ока нестане заувек (Makarti 2016: 63).

Чак су и снови о неком другом свету страшни и могу бити опасни, па Човек каже Дечаку: „Када сањаш свет који никада није постојао, или неки свет који никада неће постојати, и осетиш се поново срећно, то значи да те воља напушта. Разумеш? А не смеш да се предаш. Ја ти нећу дати“ (Makarti 2016: 131).

Право је питање да ли је човек потребан свету и будућности. И треба ли планети предах од човека? У тексту „Необјективности које потенцијално утичу на процену глобалних ризика“ Елиезер Јадковски пише:

> Ако би истребљење човечанства текло довољно споро да омогући ужасавајуће спознаје, вероватно би и они који чине та дела били запањени схватајући да су заправо разорили свет. Стога сматрам да, ако земља буде уништена, биће то вероватно учињено грешком (Jadkovski 2011: 86).

У роману и филму *Пут* није наглашено о којој је катастрофи реч, али могла би бити нуклеарна катастрофа, пад метеора, ерупција огромног вулкана или слично. Све(т) гори, иза њега остаје само пепео.

> Сатови су се зауставили у 1:17. Широки зрак светлости и онда низ слабих потреса. Устао је и отишао до прозора. Шта је то, рекла је. Није одговорио, отишао је у купатило и притиснуо прекидач, али струје већ није било. Слабо розе светло у прозорском стаклу. Клекнуо је и запушио каду и онда одврнуо обе славине до краја. Стајала је на вратима у спаваћици, стискајући се уз довратак, гладећи стомак једном руком. Шта је то? рекла је. Шта се догађа? (Makarti 2016: 39–40)

Етика отпора

Роман *Пут* Кормака Макартија је посве филмично дело. Састављен је из мноштва различитих слика и фрагмената, вешто укомпонованих како би се пратила судбина двоје протагониста након непознате апокалипсе која их је задесила: оца и његовог сина у борби за преживљавање. Пост-

апокалиптично време и место[2] остају нејасни – једино је познато да су се часовници зауставили у 1:17 и да је непозната светлост обасјала хоризонт. Оно што још знамо јесте да су Човек и Дечак имали и Жену, односно мајку, која се убила због недостатка воље да преживи у свету у коме је највећи подвиг устати сваког јутра. Знамо и да је жена била трудна у тренутку катастрофе и да су неко време живели у њиховој кући, све до њеног одласка. Тај период у роману и на филму приказан је само кроз неколико флешбекова у свести Човека, као једина веза прошлости са садашњошћу. Период од катастрофе до Човековог и Дечаковог поласка на пут није познат, јер их затичемо на путу. Из Човекових сећања знамо да су неко време провели у њиховој кући, све док их жена није напустила, одбијајући свако инсистирање да прихвати да су преживели и да се треба борити: „Ми нисмо преживели. Ми смо ходајући мртваци у хорор филму“ (Makarti 2016: 41), каже она Човеку. Жена је, колико год била у праву у погледу реалних опасности, те великог психолошког притиска услед све већег недостатка ресурса за преживљавање, ипак учинила себичан корак који, како исправно уочава Кристијан Олах „суспендује моменат љубави“ (Олах 2023: 178). Њу не занима колико ће Човеку и Дечаку бити тешко без ње, нити да ли ће плакати за њом; битно јој је једино да прекрати сопствене муке:

> Не може се живети без (упоришних) приказа; свет након Судњег дана довео је дечакову мајку до антрополошки валидног, али не у целости и тачног, сазнања – јер оно као да суспендује моменат љубави – да човек може бити сам, изван друштва људи, али никад у мери да је изолован од било каквих приказа у виду идеја или уверења која му могу пружити илузију упоришта (Олах 2023: 178).

Осећајући то, дечак је врло мирно прихватио вест о одласку мајке. Једино што је остало од ње, констатује аутор, јесте хладноћа, као њен коначни дар:

> Говориш о пружању отпора, али ничег више нема против чега би се пружао отпор. Срце ми је било ишчупано оне ноћи када се он родио тако да немој сада да тражиш тугу од мене. Нема је. Можда ћеш бити добар у овоме. Сумњам, али ко зна. Једна ствар коју могу да кажем јесте да сам нећеш преживети. Знам, јер сама никад не бих стигла оволико далеко. Савет за онога који нема никог јесте да се повеже са неким пролазним

2 Иако хронотоп романа није јасно одређен, претпоставља се да се ради о САД-у, док се у филму то већ јасније уочава с обзиром на иконографију и пределе на којима је сниман. Крис Волш тумачи *Пут* као део јужњачког опуса овог писца, али и књижевности америчког југа (Walsh 2007).

> духом. Оживи га и приволи себи речима љубави. Понуди му сваку фантомску мрвицу и заштити га од сваког зла својим телом. А што се мене тиче надам се вечном ништавилу и надам му се свим својим срцем (Makarti 2016: 43).

Из овог одломка види се да су Човек и Жена на дијаметрално супротним позицијама, не само по питању погледа на свет и живот, већ и по свим осталим карактеристикама, али им је тек апокалипса то открила. Због тога Човек уопште нема осећаја да је Дечак плод њихове љубави, већ да је он, заправо, само божје знамење, чиста Љубав у свом отелотвореном облику: „Ако оно није реч Божја, онда Бог никад није проговорио" (Makarti 2016: 8), већ на самом почетку романа наглашава Човек. Кристијан Олах назваће Дечака „христолики и пред стварношћу преплашени син" (Олах 2023: 146), чиме ће потврдити Човекове речи да је Дечак „Божја реч", уз свест да се овај подтекст у роману може читати и у иронијском и пародијском кључу (Олах 2023: 147).

Након одласка Жене, то јест мајке, они се, у нади да негде постоји место које није дотакнуто катастрофом, крећу ка југу. Човек је видно нарушеног здравља, али се свим силама бори да спасе Дечака и припреми га за самостално егзистирање у неповољним условима, учећи га да им одолева, да никад не одустаје и да пружа отпор, јер то, како каже, „раде добри момци. Труде се. Не одустају" (Makarti 2016: 95). У фокусу романа, али и његове филмске адаптације, јесте егзистенција у таквом свету. Као и прича о одрживости добра у свету огрезлом у зло. Зато се читав роман може посматрати и као метафора садашњице и услова у којима се нашао савремени човек. Дечак, рођен неколико месеци након апокалиптичног догађаја који је променио свет, оличење је добра, посебно јер више не постоје никакве моралне норме, а још мање нешто што бисмо назвали правном државом. Самим тим, он потврђује да се човек рађа или добар или зао. Он на себе преузима улогу коректива у свету који се распао, штитећи оца да у превеликој бризи о њему не прекрши кодекс добрих момака:

> Све време морам да пазим на тебе, рече дечак.
> Знам.
> Ако прекршиш мала обећања прекршићеш и велика. То си ти рекао.
> Знам. Али нећу (Makarti 2016: 28).

У суровом постапокалиптичном простору, спаљеном и огољеном, прекривеном пепелом, дечак и његов отац носе ватру (Makarti 2016: 60). Ватра се може изједначити и са добротом – пламеном који

дечак носи у срцу – али и са физичком ватром, која кроз митолошке и симболичке представе означава светлост и одржавање живота. Од Лидије Купер сазнајемо да је првобитна верзија наслова овог романа била *Грал*, што њено тумачење води у том правцу (Cooper 2011: 218–236). Призовимо само у сећање мит о Прометеју, затим симболику кућног огњишта у вези са животом, па до новијих представа одржавања ватре, чији корени такође потичу из митских, обичајних и атавистичких представа. Попут олимпијског пламена, „одржати ватру" значи очувати дух, несавладан силама таме и мрака. Рецимо, једини именовани лик у роману – Илија или Илај,[3] зависно од превода – иако носи пророчко име које је себи наденуо, јер, како сам каже, наслућивао је да ће до овакве катастрофе доћи, јесте онај кога Човек и Дечак срећу на путу. Он каже да је свих година живео у мраку без ватре, као животиња. Угледавши дечака, видео је ватру, док Човек каже да је Дечак за њега Бог. На то старац одговара да не верује у Бога, јер би било јако страшно да дели пут са последњим Богом:

> Тамо где људи не могу да живе, ни богови не пролазе боље. Видећете. Боље је бити сам. Тако да се надам да то што си рекао није истина, јер би бити на путу са последњим богом била страшна ствар, тако да се надам да то није истина. Ствари ће се поправити када сви нестану (Makarti 2016: 119).

Тако роман постаје прича о преживљавању добра у свету зла, само што је добру овде још теже, с обзиром на то да се актери налазе у постапокалиптичком свету, спаљеном, спрженом и прекривеном пепелом, од којег за неколико година ништа неће остати. Добро се на том путу крије од другог добра. У свету постапокалиптичне стварности оно што одређује човека и чини његову егзистенцију јесте страх. Он је готово опипљив, толико је густ у роману, да се преноси на читаоце и лебди изнад књиге. „Изненађења су страшна. А ми не волимо да се плашимо" (Makarti 2016: 145), каже Човек. Али, без обзира на то, они живе страх и стално су на опрезу. Дечак, констатује писац, има „мало прљаво лице издужено од страха" (Makarti 2016: 136). Стално гледају кроз дурбин и осврћу се за собом. На почетку романа, на колицима имају окачено огледало, као ретровизор, како се не би стално осврtали. Хана Старк у тексту „Све ове ствари је видео и није: сведочење смаку света у *Путу* Кормака Макартија" пише управо о том чину гледања, који је двосмеран: „Чин гледања неопходан је за голо преживљавање у *Путу*, али

3 Он је такође нека врста иронизованог и пародизованог старозаветног пророка, „отрцаног Буде", с обзиром на то да је овде у улози пророка атеизма: „Нема Бога и ми смо његови пророци" (Makarti 2016: 117).

је такође и опасна дјелатност. Човјек реагује веома заштитнички спрам дјечака када овај бива предмет туђег погледа“ (Старк 2022: 152). Дечак се стално осврће за собом и за људима које срећу на путу, осим за Илијом. Зашто, иако је он инсистирао да га сретну и пруже му помоћ? Дечак се растао од њега мирно, управо као што се растао од своје мајке, само констатацијом да је отишла. Илија је одбио помоћ и одбио да верује у добро, као и његова мајка. Дечак је тај који је на себе преузео улогу добра; стога, не прихватајући добро, они остају на страни таме, ако не зла, и не интересују дечака.

Занимљива је и сцена у којој Човек и Дечак проналазе кућу из робовласничког доба. Насупрот свим очигледностима, отац не примећује опасност све док не открије у подруму људе који служе за исхрану канибалима робовласницима. Овај детаљ је јасно уочљив у филму, где се кадар задржава управо на тим очигледностима: кућа изгледа очувано упркос катастрофи, канап води од трема ка дворишту, на поду лежи хрпа ствари, а у дворишту се налази неколико лонаца са свеже угашеним ватрама. Дечак те ствари примећује, док их Човек игнорише све до непосредне опасности – открићем људи у подруму, од којих су неки били одсечених удова, односно напола поједени. „Свет *Пу͞та* сличан је логору смрти“ (Мексвини 2022: 187), а сцена у којој на гомили налазимо одећу, обућу и личне предмете заробљених људи, недвосмислено кореспондира са тиме.

Филм *Пу͞т* у режији Џона Хилкоута кореспондира са књигом, али у многоме представља оживљене слике из романа. Због тога више подсећа на документарни него на играни филм, што, наравно, утиче на приказ могућности егзистенције у постапокалиптичном свету. Нарочито је у филму погођена атмосфера стаха и гледања: кадрови су углавном сведени на лица и очи, када је реч о Човеку и Дечаку, или на опустошену природу, када се описује девастиран простор, градови и природа. Насупрот многим филмовима који би се могли сврстати у категорију „порнографија катастрофе“, *Пу͞т* представља дубоко промишљену и филозофски покривену причу, која може имати везе са садашњошћу, али и без јасног краја какав имају филмови ове проблематике. У филму нема ефеката, сниман је углавном на местима која су преживела еколошке катастрофе, па је уверљивост виђених слика стопостотна, што гледаоцу оставља утисак већ доживљене катастрофе, а не њеног могућег дешавања у будућности. Језера препуна дрвећа и смећа, гола брда након шумских пожара, дим и катастрофа током рушења Кула близнакиња 11. септембра 2001, бродови на сред аутопута у Њу Орлеансу након урагана Катрина, маркирају управо осећања доживљене апокалипсе.

> Можда је баш боја филма, или њен мањак, оно што постаје дефинишуће својство његовог мизансцена. Укупан ефекат који оставља његова испрана палета јесте ефекат распада: свет *Пу͡та* умире – напуштени небодери се урушавају, из одбачених банкомата излива се на тло некад обожавани, а сад бескорисни новац, машине су зарђале и покварене, а напуштена возила преплављују пејзаж као лешине. *Пу͡т* на којем они бескрајно путују некад је био симбол људске цивилизације и напретка, али је сад разорен и распаднут као и друштво у којем се затичу. Постапокалиптични пејзажи заиста су упечатљиви: огољена окружења су кошмарна, али истовремено и прелепа на свој уклети начин. У једној секвенци пространа шума гори километрима око њих, докле им поглед сеже, а они стоје парализовано, хипнотизирани лепотом призора, укорењени на месту (Мексквини 2022: 179).

У филму, само су сећања приказана у боји, и то онако мало пуцкетава, с обзиром на то да негде већ чиле, а сваким новим понављањем постају све блеђа. Човек је при крају живота; након њега мало ко ће се сећати да је раније живот текао тако и да је Земља заиста била планета на којој је живот људи био могућ:

> Могао је да се сети свега у вези са њом, осим њеног мириса.[4] Седео је у позоришту и крај њега она, нагнута напред слушајући музику. Златни орнаменти и свећњаци и високи набори драперија са обе стране позорнице. Држала је његову руку у свом крилу и могао је да осети врхове њених најлонки кроз танки материјал њене летње хаљине. Заустави овај кадар. Сад призови своју таму и хладноћу и буди проклет (Макарти 2016: 17).

Циљ ових флешбекова[5] јесте наглашавање малих, интимних тренутака који заувек нестају, не само из живота Човека, већ уопште. Њих ће заменити жеља за окончањем живота, како се не би доспело у руке силователима и канибалима:

---

4 Он у филму, пре него што побаца све њене ствари са моста дубоко у провалију, мирише њен чешаљ.

5 У „Белешкама о стилу“ Хилкоут је записао: „Флешбекови у филму учиниће да се сећања чине више налик сабласним сновима над којима су надвијени очеви и духови колективне америчке прошлости. Биће суптилно повишени да би се створио магични и утварни квалитет жалости. Фокусираће се на најобичније ствари. [...] Ова снолика сећања накратко ће рашчинити смрт која је задата, али такође, са друге стране, нагласити све оно што је изгубљено, нарочито најмање ситнице које узимамо здраво за готово“ (цит. према: Мексвини 2022: 182).

> Пре или касније ће нас ухватити и убити. Мене ће силовати. Њега ће силовати. Силоваће нас и убиће нас и појешће нас и ти нећеш да признаш то. Пре би да чекаш да се то догоди. Али ја не могу. Не могу. [...] Некада смо причали о смрти, рекла је. Више не причамо. Зашто је то тако? Не знам. Зато што је овде. Нема више о чему да се прича (Makarti 2022: 42).

Иако је првобитно са својом женом договорио да, када више не буду могли да издрже, себи одузму живот, укључујући и Дечаков – за то су сачували три метка у пиштољу – међутим, управо зато што је окружен смрћу, у Човеку се развија жеља за опстанком, која прераста у својеврстан етички чин. Стога он постаје нека врста „проблематичног побуњеника“ (Fridman 2012), који, насупрот свим очекиваним моделима понашања у датим околностима, поступа неочекивано. Он на неки начин прави мост између старог и новог завета, који би требало да се успостави након свега, јер крчи пут пред Дечаком. Верује да Дечак може да представља наду у спас и обнову човечанства, јер у њему препознаје исконску доброту, коју ни од кога није могао да научи – чак ни Човек сам не поступа етички до краја, што често код Дечака изазива тугу и плач. На крају свог животног пута, Човек подржава Дечака да настави даље, иако га Дечак моли да га поведе са собом.

> У том хладном ходнику стигли су до тачке без повратка, коју су од првог тренутка мерили само светлом које су носили у себи.
>
> Сећаш се оног малог дечака, тата?
>
> Да. Сећам га се.
>
> Јел мислиш да је у реду тај мали дечак?
>
> Ох, да. Мислим да је у реду.
>
> Јел мислиш да се био изгубио?
>
> Не. Не мислим да се био изгубио.
>
> Бојим се да се изгубио.
>
> Мислим да је у реду.
>
> Али ко ће га наћи ако је изгубљен? Ко ће наћи малог дечака?
>
> Доброта ће наћи малог дечака. Увек је било тако. И биће опет (Makarti 2016: 191).

Управо ће доброта спасити Дечака након смрти његовог оца, а нада ће победити страх, бар на кратко. Иако је роман отвореног краја, једно битно поглавље у животу Дечака је завршено. Докле су стигли – Дечак и нова породица која га је пронашла – није извесно; речено је само да су наставили даље ка југу.

Ствари старије од човека певуше о тајнама, или Закључак

Уз минимална одступања, роман и филм су готово идентични: оба медија стварају исту слику света на издисају – оног света какав ми познајемо. Из филма су изостављене сцене које би брутални свет учиниле још ужаснијим: сцене у којима Човек и Дечак проналазе обезглављену бебу на ражњу, спремљену за јело, као и сцену у којој из далека посматрају како канибали држе трудницe, како би се њиховим бебама хранили. Ове сцене предочавају да се све може одједном угасити и нестати, али и да доброта увек нађе свој излаз. Да човек може нестати и да природа за њим неће много жалити. Последњи пасус у роману *Пут* гласи:

> Некада је било пастрмки у планинским потоцима. Могле су се видети у јутарњој струји, како им беле ивице пераја лагано трепере у води. Мирисале су на маховину када бисте их узели у руке. Глатке и мишићаве и окретне. На њиховим леђима налазиле су се вијугаве шаре које су биле мапе света у настанку. Мапе и лавиринти. Онога што се више није могло саставити. Што се није могло одмах створити. У дубоким клисуринама где су живеле, све ствари су биле старије од човека и певушиле су о тајнама (Makarti 2016: 195).

Тајне света су недокучиве и управо због тога и јесу тајне. Што се човека тиче, његово је порекло у страху, баш како пише Свенсен: „Страх се може посматрати као основа целе људске цивилизације, целог развоја свега онога чиме су људи окружени. [...] цела људска цивилизација има своје порекло у страху“ (Svensen 2008: 110). Међутим, можда је основа целог човечанства заиста садржана у страху, али његов опстанак у свету лежи у пружању отпора – свему, па, између осталог, и страху. Ова два дела управо то доказују.

Извори и литература

Banić Grubišić, Ana. *Filmovi na temu postapokalipse: Antropološki ogledi*. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Centar za istraživanje popularne kulture i folklore – Dosije studio. 2018.

Ђорђевић, Јелена. „Култура страха“. *Култура*. Београд. 2013. Бр. 140. 122–139.

Jadkovski, Eliezer. „Neobjektivnosti koje potencijalno utiču na procenu globalnih rizika“. *Rizici globalnih katastrofa*. Prir. Nik Bostrom, Milan M. Ćirković. Prev. Ljubomir Zlatanović, Ana Ješić. Smederevo: Heliks. 2011. 86–113.

Makarti, Kormak. *Put*. Prev. Danilo Lučić. Beograd: Kontrast. 2016.

Мексвини, Теренс. „Свака ноћ све мрачнија – тамнија од таме: Еколошка и духовна апокалипса *Пута* (2009)“. Прев. Игор Станојевић. *Поља*. Нови Сад. 2022. Год. 67. Бр. 538. 173–193.

Олах, Кристијан. „Свет као пепелна представа: Апокалипса у роману *Пут* Кормака Макартија“. *Савремена читања Апокалипсе*. Прир. Давор Џалто, Данијела Марковић. Београд: Агапе књиге. 2023. 145–183.

Svensen, Laš Fr. H. *Filozofija straha*. Prev. Ljubiša Rajić. Beograd: Geopoetika. 2008.

Старк, Хана. „Све ове ствари је и видео и није: Свједочење смаку свијета у *Путу* Кормака Макартија“. Прев. Марија Бергам Пеликани. *Поља*. Нови Сад. 2022. Год. 67. Бр. 538. 149–158.

Ђурчић, Мирослав. *Конституисање постапокалиптичне фикције у прози Кормака Макартија и Маргарет Атвуд*. Докторска дисертација. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет. 2021.

Fridman, Moris. *Problematični pobunjenik*. Prev. Igor Javor. Beograd: Službeni glasnik. 2012.

Cooper, Lydia. “Cormac McCarthy’s *The Road* as Apocalyptic Grail Narrative”. *Studies in the Novel*. University of North Texas. 43/2 (2011): 218–236. <doi: 10.1353/sdn.2011.0032>

Walsh, Chris. “The Post-Southern Sense of Place in *The Road*”. 2007. <https://core.ac.uk/display/268798715?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1>

Филм наведен у тексту

The Road, реж. John Hillcoat, 2009, прод. Nick Wechsler, Dimension Films, USA, 111 мин.

Žarko Milenković

A HUNDRED-EYE FEAR
The Post-Apocalyptic Existence in Cormac McCarthy’s Novel *The Road* and Its Film Adaptation Directed by John Hillcoat

Summary

In this paper, we will deal with a masterpiece of post-apocalyptic literature, the novel *The Road* by Cormac McCarthy, and its film adaptation, directed by John Hillcoat. The focus is on fear, which manifests itself in many ways in these works. It can almost be said that everything in them is fear – fear for existence and fear of existence itself, because the post-apocalyptic world has reduced the surviving man

to the lowest rung of the civilizational ladder, which is reflected in cannibalism. In this fear for bare life, a father and son, as the protagonists of both the novel and the film, wander through the devastated world, simultaneously searching for the remains of civilization and running away from other people. On the other hand, these two represent an example that although the world is evil, not everyone must be evil, and even in the harshest conditions one can still maintain dignity. Especially in the character of the boy, whom his father says "carries the fire", one can look for a pledge for the future and the renewal of the world, which is not offered as a clear option either in the novel or the film, but is nevertheless hinted at. The novel and the film can also be read as articulating a kind of philosophy of fear that transposes the real contemporary moment to fiction, thereby marking it even more strongly.

821.162.1.09-31 Токарчук О.
791.633-051 Холанд А.

Zorana Simić*
(Institute for Literature and Arts, Belgrade)

THE DOES IN THE "ECO-TERRORIST" REVENGE
Some remarks on the novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* by Olga Tokarczuk and the film *Spoor* by Agnieszka Holland

Abstract: In the paper, the novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* by the Polish writer Olga Tokarczuk (originally published in 2009, translated by Milica Markić and published in Serbia in 2014) and the film *Spoor* (*Pokot*, 2017) by the author's compatriot and contemporary, the director Agnieszka Holland, based on their co-authored screenplay, are briefly (and) comparatively discussed. Turning to the harsh accusations of a kind of eco-terrorism in the Polish media, the paper broaches the following questions: In what ways and to what extent did the transposition of the literary into the text of the film screenplay condition and (re)shape the semantic, genre, and stylistic comprehensiveness, layering, and openness of each one individually? Did the film's transmediality redefine the novel's complex intertextuality? How did the simultaneous "global" promotion of Olga Tokarczuk's literary oeuvre and the film she co-wrote, along with different models of cultural translation, influence the forms of their (de)coding, as well as the media representation and reception of (eco)feminism in the contemporary media and cultural context? Why, in the end, was there resistance to the double fictional possibility of certain joint revenge of the does and other endangered creatures, their femininity, and archetypality?

Keywords: Drive Your Plow Over the Bones of the Dead, Spoor, Olga Tokarczuk, Agnieszka Holland, (*De-*)*Blakeisation*

Thanks to the influence of the Nobel and Man Booker international prizes, both of which she received in 2018, Olga Tokarczuk, an author situated on the very fringes of Europe (Silesia, Poland), is progressively becoming a prominent literary figure transnationally. Until recently, her reception has been dynamic and fruitful, but mostly limited to the national framework of Poland – where it abounded in controversies connected with the notions of gender and nation (see Kołodziejczyk 2022) – as well as to linguistically and geographically proximate areas, above all the Slavic-speaking ones,

* zorana_simic@hotmail.com

where it was predominantly affirmative, but also non-institutionalized and "non-politicized" at the same time (for instance, she has been a beloved and assiduously translated author in Serbia and other post-Yugoslav countries for decades; see Markić 2021). Nowadays, interest in this woman author has increased, particularly in Anglophone areas within and outside Europe's administrative borders.

However, a body of literature on Tokarczuk's fiction, which, except for the two monographs in Polish by Katarzyna Kantner and Monika Świerkosz, a thematic issue of *The Polish Review* (2021), and a first-ever collection of academic papers in English published by Routledge (Wiśniewska and Lipski, ed. 2023), still mostly consists of literary reviews, brief essays, and individual articles – indicates a discrepancy in its reception in the "East(s)" and in the "West(s)". Thus far, in addition to contextual (research) differences, this has been explained by the (market-conditioned) translation and publishing policies. In this dialectics, significant variances from the source texts, defined by cultural specificities, constantly (re)appear, with the issue of gender proving particularly salient (Paleczek 2010). Accordingly, the consideration of Olga Tokarczuk's oeuvre and its reception becomes a relevant and inspiring challenge in the light of contemporary (gender-based) transnational literary and cultural translation studies.

Numerous Tokarczuk readers insist on the following aspects of her work on the whole, in large part summarized by Edwin Bendyk (Bendik 2021): the holistic approach to life; revaluation of polytheism(s) as an act of democratization; re-symbolization and transfiguration of myth(s); deconstruction of essentialist identities and constructed boundaries; variability of multiple epistemic perspectives; philosophy of eccentricity and heterotopy; ethics of self-limitation, self-reflection, and rejection of sovereign anthropocentrism; utopian critique of rationalism and the Enlightenment tradition, while still maintaining a fundamental trust in human progress. Olga Tokarczuk's prose is marked by an impressive syncretism of various intellectual, scientific, spiritual, and philosophical traditions and systems – both "Eastern" and "Western" ones – as well as a sovereign authorial competence, grounded, among other things, in European (post)modern poetics. Consequently, this woman author's oeuvre, wide open to a plethora of hermeneutic possibilities, has so far been more or less elaborately viewed, for instance, through the lens of psychoanalytic (Pascarelli 2020), (eco)feminist (Mortensen 2021), post- and transhumanist (Michna 2022) approaches, with special focus on the influence of Jung (Huss 2021; Jarzyńska 2023), or in the mirror of the Frankfurt School (Adorno and Horkheimer) and Foucault's theory (Kantner 2021).

*

The novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*, originally published in Poland in 2009, stands out as a particularly inspiring and exemplary object of study. This novel was translated into Serbian by Milica Markić, and published in 2014 by the Novi Sad Cultural Center (KCNS; see Токарчук 2014). Tokarczuk was translated into Serbian both before and after 2014 thanks to the efforts of the same translator. As already indicated, since she received the (Man) Booker and Nobel prizes for literature in 2018, her works, including *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*, which until that moment had been significantly less accessible or known to the Anglophone than to the *local* audience, were reprinted and became the subject of attention in the *global* public – both in the general media and among experts – while the author slowly began to attain the status of a literary classic. To that extent, her international visibility increased sharply and significantly decades after she originally started writing and publishing in Poland (back in 1979) and promoting her work in Central and Eastern Europe. Of course, the scope and consequences of this complex process are not yet possible to analyse optimally, and on this occasion, I do not pretend to do so. I believe, however, that it is important to first take into account this current reception context.

Apart from obtaining two of the most prestigious literary awards globally, prior to 2018, Olga Tokarczuk worked as a co-writer on the script for the 2017 movie *Pokot* by the widely established and internationally recognized Polish director and screenwriter Agnieszka Holland, who had been arrested during the Prague Spring and who later emigrated from Poland in the early eighties (see for instance Grodź 2023). The screenplay – it is reasonable to assume, partly due to the direct participation and interventions of Olga Tokarczuk herself – is quite firmly based on the novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*. The title of this film is translated differently into Serbian, most often as *Trofejna divljač* (The Trophy Game). In English, it is translated as *Spoor* – which also connotes (wild) animal tracks, or game tracks, primarily in the context of hunting. In any case, already in the title of the film, there is an indicative deviation from the title of the book itself (inspired by William Blake), which I will soon refer to in more detail.

Agnieszka Holland directed this feature film with the assistance of her daughter, Kasia Adamik. It premiered in early 2017 in Berlin and immediately afterward in Poland. At the 67th Berlin International Film Festival, it won the Alfred Bauer Award, known as the "Silver Bear", for inventiveness and the opening of new perspectives in film art. Otherwise, the reactions of the critics and reviewers to the film could be generally described as predom-

inantly laudatory or supportive, but also relatively measured and reserved, which I will also touch upon later. In the descriptions of the film, the leitmotif appears to be an indication of its anarchist, ecofeminist, and subversive impulses. Nevertheless, reporting from the Berlin festival, a Polish journalist, the associate of national television, Cezary Gmyz, notoriously described this film as "deeply anti-Christian and pagan", and as a work that brings and represents the extreme "apotheosis of eco-terrorism" (see Birkholc 2022). Moreover, even some activists for animal rights and advocates of environmentalism, who normally share positions with Olga Tokarczuk – but also the protagonist of the novel and film, Janina Duszejko – recognized or perceived this work by Agnieszka Holland as too radical or as a potentially dangerous promotion of the ideas that they themselves hold (ibid.). What interests me here, among other things, is this paradox or aporia in the reception of the film *Spoor*, in the light of and based on its juxtaposition and comparative analysis with the novel *Drive Your Plow over the Bones of the Dead*.

*

Janina Duszejko, a woman of around sixty, the main protagonist of both the novel and the film (played by Agnieszka Mandat), figures as a kind of avenger of dead animals that are mercilessly killed and exploited by people – more precisely, by men, "fathers of families, exemplary citizens", the bearers of patriarchy. These same men are serially and equally brutally killed by Janina Duszejko herself. When it comes to the novel, her exclusive narrative perspective, since it is about a person who responds to violence with violence, which represents an ethical issue *par excellence*, is consistently and complexly implemented as unreliable. The lucidity and *moral law* in Janina Duszejko – who, thanks to Olga Tokarczuk's skilful narration, is constructed as a very charismatic and intriguing heroine – inseparable from the intentional and well-controlled caricature of her targets, wins over readers to the extent that, even if they are experienced fans of thrillers, hints of her guilt can easily be missed, or at least remain vague. The antisocial features of her personality, necessary to commit the crimes described in the novel, are at the same time mitigated and highlighted by Duszejko's strong *feminine* orientation towards animals and care of them, her almost friendly relationship with her own car, her teaching job at a local school, the persistent, undefined chronic pains (possibly Lupus) with which the woman protagonist lives alone in the archetypally wild borderspace, and finally the careful problematization of her mental state and processes (describing dreams about the Girls, deceased ancestors – mother and grandmother – in the basement and hospi-

talization). At the same time, Duszejko's ability to maintain meaningful sporadic contacts with other people, to help them and show respect, just like the self-control she exhibits in her hetero-aggressiveness – relying exclusively on the emblems of power structures that exploit animals and subjugate the *feminine* under the guise of benevolence – additionally provoke the reader's sympathy, support and respect for Duszejko, on which the author Olga Tokarczuk intelligently counts.

By thematizing, above all, patriarchy, the current ecological crisis, and the exploitation of animals in the novel, Tokarczuk, in a certain way, repeatedly points to and privileges the marginalities of various kinds. For instance, astrology, a discipline that, in the modern age, just like the thriller genre itself, thanks to its ubiquitous exploitation, is also experiencing an equal degradation (often gendered). Accordingly, as an educated psychologist who has repeatedly emphasized in public her dedication to Jung and the Jungian tradition of thought (see for instance Jarzyńska 2023) – a tradition that to a significant extent determined the trajectory of contemporary astrology and (Astro)psychology – Tokarczuk in this novel, referring to the collective unconscious and archetypal representations (of *masculine* and *feminine*), makes an invigorating departure from Freud's influence and the hermeneutics of doubt, embodied in the masculinist idea of the Oedipus complex and (over)emphasized individualism.

In addition, Olga Tokarczuk insists on intertextuality and auto- and meta-referentiality, focusing on selected segments of the oeuvre of the English poet, painter, and mystic William Blake. It is the oeuvre, and those parts of it which, both in the Western canon and in the Western cultural tradition in general, also have an ambivalent status and reception (see, for instance, Gross 2019). Tokarczuk does not point out the most generally accepted *Poems of Innocence* and *Poems of Experience*, whose poetic and epistemological preference for binary oppositions (paradigmatic examples are the poems "The Lamb" and "The Tyger") are more easily reconciled with the phallogocentric vision of the world. Rather, the author privileges *The Marriage of Heaven and Hell* starting with the title itself, already at this point introducing a free implicit intervention by omitting the word "cart" – and opens each chapter of the novel with quotations from *The Proverbs of Hell*, from the poems "Auguries of Innocence" and "Mental Traveller", as well as Blake's non-fictional notes and correspondence (see: Simić 2021).

Many dimensions of this complex intertextual and metatextual procedure, characteristic of the novel *Drive Your Plow…,* are either absent from (the screenplay of) the film or significantly modified and narrowed. The comparative analysis of the novel and the film has already been the subject of several academ-

ic articles. For instance, Robert Birkholc recently offered a possible comparative reading of the novel *Drive Your Plow…* and the movie *Spoor* through the prism of Foucauldian and post-Foucauldian discourse and critical discourse analysis. Starting from this case study, he called for a review of the potential of discourse analysis, specifically in adaptation studies. Birkholc particularly touches on the concept of "infecting discourses": a strategy of undermining social discourses and their coherence, which rests on opposing and combining the same discourses with other, often completely contradictory or different ones. He quite rightly points out that Olga Tokarczuk, as a very self-aware author, built her poetics as a whole, and especially in the novel *Drive Your Plow…,* precisely on these principles of "infecting discourses" – primarily biblical, that is Catholic-dogmatic, and administrative-legal, but also, it could be added, phallogocentric (family-oriented) discourses, with the focus on the so-called Law of the Father – to shape an anarchic fictional order that corresponds with the burning contemporary ethical and epistemological dilemmas in the domain of ecofeminism and posthumanism, i.e. with the age of the Anthropocene and the growing ecological crisis (Birkholc 2022; see also Nowak-McNiece 2021).

Elżbieta Ostrowska, on the other hand, offered an exhaustive and inspiring interpretation of *Spoor*, approaching "the film as an attempt to break with anthropocentric and patriarchal systems whose centuries-long hegemony resulted in the oppression of humans and non-humans who are weak and marginalized" and proposing "the concept of *anima(l) moralia*, which compounds the Jungian concept of anima – referring to the feminine part of the unconscious – and animal to suggest figuratively a deep connection between struggles for feminine and animal subjectivity that are indispensable for a new moral system to emerge" (Ostrowska 2024: 203). She concludes that "*Spoor* attempts to establish a non-anthropocentric perspective; however, it remains within the anthropocentric limits of cinematic representation" (ibid.: 205), i.e., that "despite its attempt to alter the human-animal relationship, *Spoor* conveys anthropocentric perspectives and as such it does not participate in the 'non-human turn'" (ibid.: 202). The author proposes that it would be more plausible to situate *Spoor* within the *emotional or affective turn* in contemporary theory, claiming that the negative sentiments of the *woman director* toward the "various forms of patriarchal oppression" inherent to contemporary Polish society, including the Church – sentiments visible both on the textual and extra-textual level – predominantly define the movie and direct its reception, and that "Holland's anger expressed in the film can be seen as a form of political activism" (ibid.: 207).

Anger is the *spiritus movens* of the main protagonist, Janina Duszejko, and her activism, as well. Birkholc (2022) correctly refers to the impor-

tance of Janina Duszejko as an atypical *protagonist* in the world of thrillers or crime genres (both in literature and film) – a lonely old woman, a pensioner who has the aura of a "crazy grandma" in her surroundings, who obsessively quotes William Blake (especially in the novel and, and to a significantly lesser extent in the film), and who lightly offers astrological analyses of people, phenomena, and cosmic issues (this aspect is highlighted both in the novel and the film); an atypical (unreliable) *narrator* – which is significantly more pronounced in the novel than in the screenplay; and finally, an unstable *focalizer* – which again induced a great challenge for Holland and Tokarczuk as the co-screenwriters. At the same time, it was a particularly demanding task for both Tokarczuk, who adapted her own writing for the first time, and the director Holland, who had to translate the entire range of intertextual and metatextual impulses of Tokarczuk's book into film language, subtly conjuring it up with the directing method, the camera's eye or the visual representation of the story.[1] As Ostrowska shows – and as many critics noticed – this resulted in a somewhat simplistic solution:

> *Spoor* offers a cinematic spectacle that presents a feminist and ecological fantastical tale sending a bold ideological message. The film uses the affective power of the cinematic image to criticize the national rhetoric used by the Polish right-wing government while revealing its oppressive nature based on the patriarchal order. It also criticizes the Roman Catholic Church in Poland that, as is shown in the film, legitimizes the economic and political power held by the overtly negative characters of the local businessman, policeman, and civil servant. Holland presents these embodied patriarchal structures of power in a grotesquely amplified, or – as many critics have claimed – simplistic fashion (Ostrowska 2024: 206).

Nevertheless, what neither the critics nor Ostrowska and Birkholc dwelt on is hinted at by the very difference in the titles of the books and the film. The Blakean tendency of the novel *Drive Your Plow…*, including the aforemen-

1 When it comes to the process of co-writing, Holland commented: "I have always liked Olga's writing very much, but most of her novels don't have a classical storytelling structure – they are more a mix of essays, reflections, meditations and a lot of small stories that are intertwined. So this one seemed to be quite a simple piece to adapt because it's a psychological thriller with detective story elements, suspense as well as certain psychological elements, and humour and grotesque. Olga wrote the first draft and it was the first time she had adapted her own writing and she was pretty sure that it would be quite simple. She did it in two months or even faster and when we read it, we found it really awful! It didn't work at all! It was stripped of all the bits of mystery and ambiguity and it was a very flat journalistic statement. So we then sat together, made a new structure and wrote some scenes, trying to find a common style. We were sure then that it would be the final script in three months' time but, two years and eighteen drafts later, we were still battling to find the right one" (Karajica 2019: *sine pagina*).

tioned intervention (omission of the word "cart"), which represents a kind of interpretive key for understanding the intertextual play in Tokarczuk's novel, is absent from the title of the film, which did not attract too much attention from the media or critics.

*

In a nutshell, a kind of *Blakeisation* is omnipresent in Tokaczuk's novel (see McQuail 2021). As indicated by Danijela Petković and Dušica Ljubinković, for instance, "*Drive Your Plow*… plays with the tensions and contradictions between the local and the global (including, but not limited to, the universal ethics of animal rights), allowing them, Blake-like, to mutually expose their flaws and contradictions" (Petković, Ljubinković 2022). As those two authors emphasize, Tokarczuk's intertextual play with Blake's legacy is very complex. Inspired by Blake is not only the capitalization of certain words, and not only the character of Dizzy, who translates Blake together with Duszejko, but also the characterization of the eccentric Janina Duszejko in principle, her understanding of everyday life, as well as the ontological nebulousness and potential transcendence of her insights and experiences. According to Blake, roughly put, Urizen would be the authoritative figure, the master of an oppressive order and strict laws, and Orc a rebel who resists him, and Los a kind of old sage with prophetic qualities, whose position is especially important when it comes to Blake's understanding of poetic imagination. Both Orc-like and Los-like motivation of the heroine's anarchic, illegal actions, which in the novel she even explicitly explains as anti-Urizen-like, will be reminiscent to those familiar with Blake of his famous Visions, intimate mystical encounters with Angels, saintly figures, spirits of the dead, and communicating with them. In them, Blake himself located the source of his Christ-like (Duszeiko would add: Mercurial) poetic imagination and inspiration, claiming that in writing he figures only as a medium, a transmitter of messages from the realm of the beyond. This model, for its part, is tacitly transmitted by Tokarczuk and inscribed into the motivation of the heroine's mission, which could be called the joint revenge of the does and other endangered creatures. It is a messianic mission that Duszejko undertakes to resist the patriarchy's hunting of innocent and "weak" creatures, which also implies a questioning of clericalism in the context of Christianity, a symbolic-religious order on which Blake, through Swedenborg, himself guided by anti-clerical motives, established his poetics. Relying on the messages (from) the Universe, which are at the same time messages both from handwritten Ephemeris (books with tables that provide the trajectory of naturally occur-

ring astronomical objects and phenomena, used in astrology) from the computer screen, Duszejko carefully, but still aware of their arbitrariness, moves along the coordinates given by astrology, *interpreting* existence, including her own actions, according to those coordinates.

By the repeated relativization of the authenticity of the heroine's impulses towards spirituality, and the rich ironising of her perspective, i.e. thanks to the depth and determination with which the privileged intertextual reference is parodically woven into the form of the novel, Olga Tokarcuzk offers a truly convincing, and therefore truly subversive interpretation of William Blake's idiosyncratic – anti-rationalist and anti-dogmatic – system of thought. What remains of William Blake after the hypertrophy of doubt about the possibility of a coherent textual centring of extra-textual truths and experiences – especially insofar as it concerns synthetic visions and totalizing "epiphanies" which, unlike modern ones, are not dominantly secular and historically motivated, nor directed at an individual consciousness, the ones embodied by infinitives in the famous lines: "To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower / Hold Infinity in the palm of your hand / And Eternity in an hour" ("Auguries of Innocence")?

Or, how to both revise and revitalize the poet of "fearful symmetry" textually in a literary-historical moment in which the imperative of doubting the very idea of totality and authenticity is exhausted enough to demand brave (self)questioning and opening towards the utopian principle of hope, with the awareness that in that process it is necessary to go back and find the pledge of literary *innocence* there, but only to truly overcome it and obtain precious, bitter though it may be, literary *experience*? The novel *Drive Your Plow…* itself may well be the optimal answer to both these questions (see Simić 2021).

*

One of the key questions that the film *Spoor* asks is "Why do you always punish the weak and the good ones?" (*Pokot* 2017). The film, therefore, preserves the messianic role of the protagonist Duszejko, who stops trusting the authorities after a series of unsuccessful attempts to point out poaching and other forms of animal abuse and get the support of competent institutions in that endeavour. Janina Duszejko concludes that the system is not only oppressive but also extremely unresponsive and insensitive, that "justice must be taken into one's own hands" (ibid.), and decides to carry it out herself, but by persistently leading people around her on the wrong track, insinuating that a series of murders of influential men in the positions

of power is conducted by the game, i.e. that animals themselves take revenge on people. Nevertheless, due to what we could call the *de-Blakeisation* of the novel's text in its transposition into the text of the film script – the loss of the entire range of intertextuality, primarily that which concerns William Blake – the position and character of Janina Duszejko in the film lose the *literary* and *meta-textual* connotations the book abounds in. In other words, although he is mentioned in the film, Blake remains in the shadow of other aspects of it. To that extent, the agency and activism of Janina Duszejko as a *film* heroine in a certain way seem more *real*, and therefore, can be perceived as more dangerous or morally unacceptable than the agency and activism of Janina Duszejko as a *literary* heroine. This could, among other things, explain why the film was quickly declared "controversial" or too radical by both more conservative critics and progressive environmentalists.

Therefore, I hypothesize that precisely in this *de-Blakeisation*, among other things – interestingly, already present in the very title – one can look for some of the explanations of paradox or aporia in the reception of the film *Spoor*, in the light of and based on its juxtaposition and comparative analysis with the novel *Drive Your Plow...*[2] In other words, we could ask and further discuss: why, in the end, was there resistance in the face of the double fictional possibility of a joint revenge of the does and other endangered creatures, their femininity, and archetypality? In what way and to what extent did the transposition of the literary into the text of the film script condition and (re)shape the semantic, genre, and stylistic comprehensiveness, layering, and openness of each one individually? Did the (trans)mediality of the film redefine the complex intertextuality of the novel? How did the simultaneous "global" promotion of Olga Tokarczuk's literary oeuvre and the film she co-wrote, along with different models of cultural translation, influence the forms of their (de)coding, but also the media representation and reception of (eco)feminism in the contemporary media and cultural context in general? Some of the answers – of course, the scope of this paper necessitates omitting many of them – could be searched for in the future based on the presence/absence of William Blake from the text of the novel and/or screenplay.

2 As Birkholc rightly observes, "[a]nother significant difference between film and literary discourse is that in movies, the entire audiovisual narration is almost never subordinate to the character-narrator. Controversial ideas promoted by the first-person narrator of *Plow* are expressed in its adaptation on an extradiegetic level (in editing, in characteristic music accompanying the appearance of villain characters, etc.). This change of attribution, however, entails serious consequences – the spectator may get the impression that the filmmakers present their own (and not Duszejko's), very radical point of view. Although it can be assumed that the narration of Spoor is focalized by the main character, a viewer is not sure to what extent the vision of the world is filtered through her perception" (Birkholz 2022: *sine pagina*).

Nevertheless, in the first-person narration of Janina Duszejko, which is transferred from the book to the film, numerous allusions are preserved and unchanged, which allows both works of art to be seen (comparatively), among other things, in a Jungian perspective. After all, "the weak and the good ones" are the bearers of *femininity*, the one that is found in both men and women, but also in the world that surrounds us. By choosing to privilege the doe over all animals, Olga Tokarczuk, like Agnieszka Holland after her, additionally highlighted the femininity of the natural world, making her authorial involvement ecofeminist and inviting the recipients to think about modernity precisely from ecofeminist perspectives. Assigning Janina Duszejko the role of the perpetrator of crimes against humans in the name of animals, however, the authors left room for an ambivalent reception, implicitly raising the question of whether radical (eco-)feminism has "a dark side" to it.

The heroine's obsession with astrology, also constitutive of the world of the novel, is emphasized at the very beginning, throughout, and at the very end of the film; the protagonist's final monologue may represent one of the most effective interventions made by Agnieszka Holland, since with that monologue the focus returns to the past, to the revolutionary-utopian horizon of the generation of the director herself, in order to point out the possibilities of today's struggling for a better, more just world.

> I grew up in a time when people wanted to change the world with their revolutionary vision. Now we only see the status quo and think it will last forever. But things will change again. They always have. When Uranus enters Aries, or… Never mind. Something new will happen that we cannot predict. A new cycle will begin… And reality will be reborn (*Pokot* 2017).

In both cases, the ending is open – in Olga Tokarczuk's book, the reader is expected to gradually "put together the puzzle" and gain insight into the guilt of Janina Duszejko, whereby the author does not leave a direct judgment about that guilt.

> The ending to the novel, thus, is not so clean as Janina would like us to believe. Bigfoot, The Commandant, Innerd, the President, and the Priest have all died at her hand. There is a lot for us to parse out in Janina's revenge plot, and as the chapel burns and she hides and runs from the authorities, eventually to take refuge with Boros (a scientist, her lover, remark by Z.S.), *we* question her judgment (Royle 2020: *sine pagina*; emphasis added by Z.S.).

On the other hand, "when it is revealed at the end of the film that Duszejko murdered all the men, she and her friends are presented in an idyllic

'family dinner scene' whose ontological status remains unclear; it may be her dream, or a post-mortem vision of a secular progressive paradise" (Ostrowska 2024: 204). This is one of the most explicit and intriguing deviations from the literary text. It is precisely in this "ontological unclearness", however, merged with the deliberate ambivalence of the director's procedure, that one could look for reasons for resistance to the film and the ideas it is believed to promote. If the viewer opts for the happy ending, in a certain way, he or she takes the side of the victims – "the weak and the good" – but also the side of the murderer, nullifying the ethical transgressions of Janina Duszejko. In other words, as Missouri Williams notices and asks, "The issue of animal suffering is made urgent, tangible; in being led to literally see what Duszejko sees, are we more likely to share her ethical viewpoint?" (Williams 2021).

Aware of this aporia, both Olga Tokarczuk, as a novelist and a co-screenwriter, and Agnieszka Holland, as a co-screenwriter and director, made an effort, each following their own poetic views and artistic ambitions, to pose questions rather than to offer answers. Whether we see their attempt(s) as a good example of "infecting discourses" (Birkholc 2022), in the light of "anima(l) moralia" (Ostrowska 2024), or as a sort of "blasphemy", we are, either by reading the novel or watching the film, eventually provoked to think more deeply and devotedly about the world we live in, about the potentials and limitations of human agency in the age of the Anthropocene, about the problems of guilt, responsibility, and punishment, but also the protean and persistent nature of patriarchy and the possibilities of its undermining. If it can be said that in the film *Spoor,* "Holland presents these embodied patriarchal structures of power in a grotesquely amplified, or – as many critics have claimed – simplistic fashion" (Ostrowska 2024: 206), the book by Olga Tokarczuk, among other things thanks to a more sophisticated approach to intertextuality and metatextuality, including the specific *Blakeisation*, does not allow readers to draw similar conclusions about simplistic solutions. On the contrary, the novel *Drive Your Plow over the Bones of the Dead*, as well as the rest of Tokarczuk's literary oeuvre, with its complexity and comprehensiveness, but also its relevance in the contemporary *global* context, represents and will continue to represent a treasure trove of hermeneutic possibilities for various readers both in this part of Europe and beyond.

Bibliography

Bendik, Edvin. „Ekscentrični svet Olge Tokarčuk, recept u osam tačaka". Trans. Milica Markić. *Polja*. 2021. God. LXVI. Br. 531. 158–159. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2022/02/Polja-531-latinica-158-159.pdf>

Birkholc, Robert. "Playing with discourses in literature and film. Comparative analysis of *Drive your Plow over the Bones of the Dead* by Olga Tokarczuk and its adaptation *Spoor* by Agnieszka Holland". *Literature/Film Quarterly* 50, 4. 2022. [*sine pagina*]. <https://lfq.salisbury.edu/_issues/50_4/playing_with_discourses_in_literature_and_film_comparative_analysis_of_drive_your_plow_over.html>

Grodź, Iwona. "Filmmaker on democracy: The case of Agnieszka Holland's work". *Studia Medioznawcze* 24/4 (2023): 11–20. <doi:10.33077/uw.24511617.sm.2023.4.780>

Gross, Kenneth. "Blake and Bloom, a Memorial Note". *Blake / An Illustrated Quarterly* 53/3 (2019): [*sine pagina*]. <https://blog.blakearchive.org/2019/11/26/blake-and-bloom-a-memorial-note/>

Huss, Joanna Trzeciak. "From E.E. to Erna Eltzner: Tokarczuk, Jung, and the Ethics of Care". *The Polish Review* 66/3 (2021): 3–20. <https://doi.org/10.5406/polishreview.66.3.0003>

Jarzyńska, Karina. "Tender Transgressions: Olga Tokarczuk's Exercises in Postsecular Imagination". *Critique: Studies in Contemporary Fiction 65*/3 (2023): 407–420. <https://doi.org/10.1080/00111619.2023.2196390>

Kantner, Katarina. „Šta sve možeš s rečima". Trans. Milica Markić. *Polja*. 2021. God. LXVI. Br. 531. 111–137. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2022/02/Polja-531-latinica-111-137.pdf>

Karajica, Tara. *Interview with Agnieszka Holland*. Eurimages. August 2019. <https://rm.coe.int/interview-with-agnieszka-holland/1680990914>

Kołodziejczyk, Dorota. "The Landscape of Hate – Olga Tokarczuk in Populist Discourse in Poland". *European Review* 30/4 (2022): 545–555. <https://doi.org/10.1017/S1062798722000126>

Markić, Milica. "Istina slova". *Polja*. 2021. God. LXVI. Br. 531. 5. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2022/02/Polja-531-latinica-5.pdf>

McQuail, Josephine A. *Blake, Misunderstood? Review of Olga Tokarczuk's 'Drive Your Plow over the Bones of the Dead'*. The Human Divine. 1. 3. 2021. <https://thehumandivine.org/2021/03/01/blake-misunderstood-review-of-olga-tokarczuks-drive-your-plow-over-the-bones-of-the-dead/>

Michna, Natalia. "More-than-human world? A posthumanist critique of anthropocentrism in the art of Olga Tokarczuk and Patricia Piccinini". *Technoetic Arts* 18/2 (2020): 145–158. <https://doi.org/10.1386/tear_00034_1>

Mortensen, Ellen. "The Fury's Revenge: An Ecofeminist Reading of Olga Tokarczuk's *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*". *Scando-Slavica* 67/2 (2021): 227–246. <https://doi.org/10.1080/00806765.2021.1994002>

Nowak-McNeice, Katarzyna. "Madness, Femininity, Vegetarianism: Post-anthropocentric Representations in Olga Tokarczuk's *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* and Agnieszka Holland's *Spoor*". *Posthumanist Perspectives on Literary and Cultural Animals*. Ed. Krishanu Maiti. Springer International Publishing. 2021. 167–177. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-76159-2_14>

Ostrowska, Elżbieta. "Anima(l) Moralia, or Righteous Anger: Agnieszka Holland's *Spoor*". *Film-Philosophy* 28/2 (2024): 202–225. <https://www.euppublishing.com/doi/10.3366/film.2024.0266>

Paleczek, Ursula. "Olga Tokarczuk's *House of Day, House of Night*: Gendered Language in Feminist Translation". *Canadian Slavonic Papers* 52/1–2 (2010): 47–57. <https://doi.org/10.1080/00085006.2010.11092636>

Pascarelli, Pietro. "From Psychoanalysis to Literature: Olga Tokarczuk". *European Journal of Psychoanalysis* 7/1 (2020): [*sine pagina*]. <https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/from-psychoanalysis-to-literature-olga-tokarczuk/>

Petković, Danijela and Dušica Ljubinković. "Localism, Locavorism, and Animal Rights in Olga Tokarczuk's Novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead*". *Journal of Ecohumanism* 1/2 (2022): 81–94. <https://doi.org/10.33182/joe.v1i2.2448>

Royle, Colton. *The End of "Drive Your Plow Over the Bones of the Dead"*. Medium. 26. 12. 2020. <https://ctr0042.medium.com/the-end-of-drive-your-plow-over-the-bones-of-the-dead-692363a1cff3>

Simić, Zorana. „Oda tumačenju: efemeride romana *Vuci svoje ralo po kostima mrtvih*". *Polja*. 2021. God. LXVI. Br. 531. 170–176. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2022/02/Polja-531-latinica-170-176.pdf>

Токарчук, Олга. *Вуци своје рало по костима мртвих*. Прев. Милица Маркић. Нови Сад: Културни центар Новог Сада. 2014.

Williams, Missouri. *How Do You Solve A Problem Like Duszejko?: On Olga Tokarczuk's 'Drive Your Plow Over The Bones Of The Dead' And Agnieszka Holland's 'Spoor'*. Another Gaze. 1. 2. 2021. <https://www.anothergaze.com/solve-problem-like-duszejko-olga-tokarczuks-drive-plow-bones-dead-agnieszka-hollands-spoor/>

Wiśniewska, Lidia and Jakub Lipski (eds.). *Olga Tokarczuk: Comparative Perspectives*. Routledge. 2023.

Зорана Симић

СРНЕ У „ЕКОТЕРОРИСТИЧКОЈ“ ОДМАЗДИ
Нека запажања о роману *Вуци своје рало по костима мртвих* Олге Токарчук и филму *Трофејна дивљач* Агњешке Холанд

Резиме

У овом раду најпре се, у кратким цртама, указује на положај Олге Токарчук у „локалној“ и „глобалној“ (књижевној) јавности, те на досадашње тенденције и усмерења у рецепцији њеног литерарног опуса. Пажња се потом усредсређује на њен роман *Вуци своје рало по костима мртвих*, изворно објављен 2009. године у Пољској, а у Србији, у преводу Милице Маркић, публикован пет година касније – 2014. године. Овај роман сагледава се и у компаративној визури, упоредо с филмском адаптацијом *Pokot* (*Трофејна дивљач*) из 2017. године, коју је са својом ћерком Касјом Адамик режирала Агњешка Холанд. У раду се не претендује на детаљне лингвистичке анализе при јукстапозицији текста романа с текстом филмског сценарија (иза ког коауторски стоје сама Олга Токарчук и редитељка Агњешка Холанд), већ се износе основни увиди који се тичу ова два остварења и могућности њиховог компаративног тумачења, те реферише на део релевантне литературе у том погледу. С једне стране, објашњава се зашто је и како, између осталог, дошло до амбивалентне рецепције филма и до својеврсних оптужби за „екотероризам“ у пољским медијима, до контроверзи које прате филм *Трофејна дивљач* и кад је реч о конзервативнијим критичарима и међу самим енвиронменталистима, а на које су се досад осврталиpojедини тумачи књиге и/или филма. С друге стране, пружа се и допринос постојећим (компаративним) интерпретацијама: износи се хипотеза о својеврсној, сложеној и деликатној *блејкизацији* романа односно *деблејкизацији* (сценарија) филма, о којима се може размишљати већ на основу наслова. Сугерише се да је филм наишао на негодовања критике и медија, или барем на одмерене судове, оптужбе за поједностављења и плошна решења, између осталог и стога што у њему није очуван изразито висок и значајан степен интер- и метатекстуалности својствен књизи. У исти мах, позива се на даља разматрања књиге и/или филма у том смеру, односно кроз призму *(де)блејкизације*. Најзад, износи се претпоставка да књижевни предложак Олге Токарчук нуди више херменеутичких потенцијала од филмске адаптације Агњешке Холанд.

821.511.111.09-31 Пасилина А.
791.221
791.633-051 Јарва Р.

Владимир Б. Перић*
(Самостални научни истраживач, Крагујевац)

У ДУПЛОЈ ЕКСПОЗИЦИЈИ
Година зеца у преклопу филмског и књижевног

Апстракт: У раду се испитује природа филмске адаптације романа *Година зеца* (1975) финског писца Арта Пасилине из синеастичке визуре финског редитеља Риста Јарве. Идеја романа је заснована на одметању ситног бирократског чиновника Карла Ватанена од цивилизације, након саобраћајне несреће у којој је повређен зец. Он потом одлучује да буде једно са природом, доследно бранећи своју одлуку.

У филму, снимљеном две године након објављивања романа, учињене су измене у односу на роман, које се могу представити преко низа чинилаца – идеолошких, политичких, еколошких, наратолошких и жанровских. Наиме, из филмске верзије је уклоњен велики део романескне нарације – потрага и убиство медведа на територији Совјетског Савеза, што упућује на потребу да се то повеже са тада осетљивим односима између Финске и СССР-а. Због редитељске аутоцензуре, фокус у филму се, са идеолошког плана, пребацује на екопоетичке вредности које заговара протагониста Ватанен. Техника књижевне елипсе је у филмском медију интензивирана додатним сажимањем сцена, што је овај, иначе динамично исприповедан роман, уклопило у жанр *road movie*-а (тзв. „друмског филма“).

Посебно индикативан је звучни слој романа, који употпуњује визуелни контрапукт између цивилизације и природе. Велики број тотала у филму, који за подлогу имају мирну и надахнуту амбијенталну музику, додатно појачавају екопоетички слој романа. На другој страни, неартикулисани звуци птица, које смењују звуци дувачких инструмената, заправо представљају аудитивни ток свести протагонисте. Уз помоћ њих он се искључује из разговора и активности у просторима хелсиншког урбанитета и започиње своју „слободарску“ одисеју природом Финске.

Кључне речи: књижевност, филм, екопоетика, (ауто)цензура, нарација, музика

Однос филма и књижевности

У фокусу истраживања је феномен разлике између медија филма и медија књижевности. Њу утврђујемо на примеру односа филма *Година зеца* (1977) филмског редитеља Риста Јарве и истоименог романа финског писца Арта Пасилине објављеног две године раније. Роман је, према за-

* vladimirperic99@gmail.com

пажањима компаративног естетичара Милана Ранковића, литерарни облик који „у највећој мери прима утицај филма“ (Ranković 1973: 158). Указујући на негативно одређење редитеља Жана Митрија према појму „филмски језик“ Марсела Мартена, јер сматра да вербални језик оптерећује филм, Ранковић се односи позитивно према овом појму и сматра да је „књижевност као уметност извор филму као уметности када се ради адаптација литерарног дела“ (Ranković 1973: 156). Филмски језик, дакле, настаје из књижевног. Визуелни и вербални језик филма тако чине аудиовизуелни контрапункт. У садејству израза оба чула (вида и слуха) долази до редукције и измене основног текста романа са циљем да идеја романа остане сачувана. Редуктивни и трансформативни фактор текста у филму су синопсис и сценарио „као тематско-садржинска основа филма“ где се речи третирају као „знаци“ (Ranković 1973: 151). Позивајући се на Бартелемија Аменгуала и његов „кинематографски језик романа“ (Ranković 1973: 163), Ранковић указује на феномен филмичности романа, односно на „филмско“ размишљање романописца, било да је интенционално или интуитивно, односно несвесно.

Фабула Пасилининог романа је динамична, пуна преокрета, због чега можемо сматрати подесним закључак да је проистекла из интензивне филмске рецепције финског писца, то јест да је сâм Пасилина филмски размишљао док је писао *Годину зеца*. Владимир Петрић, српски и југословенски теоретичар, историчар и естетичар филма, адаптацију романа види као поступак где филм треба „скратити, избацити дескрипције, обогатити ликове у драмском смислу и повезати их чврстом фабулом“ (Petrić 1968: 31). На другој страни, Петрић наводи да се и „на основу готовог филма могу писати новеле и приче“ (Petrić 1968: 12). То указује да је адаптација двосмеран процес. Проблематици можемо да приступимо и структуралистички користећи се појмом лествице, „језгровитог хронолошког развијања радње сценараија (филма), по секвенцама, без икаквог литерарног украшавања, да би се проверила ефикасност наративне структуре сценарија и заплета будућег филма“ (Petrić 1968: 13). Тиме долазимо до тврдње да се органска структура романа може свести на сиже, да би се потом урадило сценаристичко „подешавање“ истог (редукцијама и трансформацијама). Потом би уследило наслојавање филмског синопсиса, као костура будућег филма, прилагођеним одломцима из романа. Невелики Пасилинин роман од сто тридесет пет страница представља готово урађени сценарио за филм: предвиђена скраћења су минимална, дескрипција је иначе сведена а протагониста Карло Ватанен је од самог почетка уроњен у јасан низ динамичких мотива у којима се „кали“ његов лик.

Ако искорачимо у шири план разматрања пресека две уметности, можемо рећи да постоји неколико концепција које виде суоднос филма и књижевности уопште. Неке монографије, попут *Филмскоī језика* Марсела Мартена, разматрају тај однос почев од самог наслова. Робер Батај има синтагму „граматика кинематографије“, док Јежи Плажевски у својој монографији под називом *Језик филма* види кинематографију као синтаксу, односно као „уметност 'правилног преношења идеја путем редоследа оживљених слика'“ (Plaževski 1988: 3). Плажевски чак говори о филмској интерпункцији, односно о знацима растављања, који „допуштају човеку да одахне, поразмисли, да рекапитулира претходни део, да се заустави над конструкцијом целине“, поентирајући да је филмске знаке растављања могуће „поредити искључиво са знацима којима писац дели два поглавља романа“ (Plaževski 1988: 193–194). Жан Митри говори о нечему што условно можемо назвати филмском стилистиком, а што се може објаснити „визуелном транспозицијом стилских фигура (метафоре, елипсе, понављања итд.)“ (Ranković 1973: 150). У том смислу Владимир Петрић указује на систем монтажних метафора Марсела Мартена, кога сачињавају „пластичне метафоре“ (задригло лице кулачке жене и глава ћурке) у Ејзенштајновом филму *Генерална линија,* „драматуршке метафоре“, које Мартен илуструје полетањем голубова – метафором представљања смрти, и „идеолошке метафоре“, филмски осликане помоћу кадра са стадом оваца које излази из тора на који се одмах потом лепи кадар гомиле људи који излазе из метроа (Petrić 1968: 230). На другој страни, Петрић указује на симболичку моћ филма, поткрепљујући своје тврдње примерима „опадања лишћа које означава старење или пролажење времена, догоревање свеће – умирање, комешање облака – злокобне слутње“ (Petrić 1968: 229). Дакле, језик, као књижевна компонента, само је један од токова у полифонији филмске семиотике. Остале компоненте чине звук, кадрирање, монтажа итд. У таквој концепцији спроводи се децентрализација „апсолутистичке доминације вербално-синтаксичке концепције језика“ (Ranković 1973: 150).

Романескна/филмска херменеутика Године зеца

У центру фабуле романа, односно филма, налази се феномен „ефекат лептира“. Појам „ефекат лептира“ је један од кључних појмова теорије хаоса математичара и метеоролога Едварда Нортона Лоренца. Према тој теорији, чак и мала промена у одређеном нелинеарном детерминисаном систему може ланчаним реакцијама да на крају доведе до огромних промена у том истом систему. Та мала промена мета-

форично је у вези са безначајношћу „махања крила лептира“, по којој и „ефекат лептира“ носи назив (в. Dormael 2009). Мала пресудна промена преусмерава бирократско-анемични живот протагонисте Карла Ватанена у правцу самоизгнанства у пределе природе. „Лептира“, у овом случају, представља саобраћајни судар у коме је један од актера преживели зец. У бризи за зеца, Ватанен напушта монотони новинарски посао, незадовољне колеге, цангризаву супругу, Хелсинки као досадно место за живот и упушта се, на романтичарски начин, у неизвесни номадски живот. У фабули романа, у борби за егзистенцију, из не-криминалних, људских разлога, начиниће мноштво прекршаја у друштвено изузетно уређеној Финској. Биће, на крају, ухапшен у Совјетском Савезу јер је из незнања, ловећи медведа, прешао границу и дубоко зашао у Мурманску област, подручје које припада поларном кругу. Фабула филма је нешто другачија. Она искључује Совјетски Савез као топос, претпостављамо због изузетно осетљивих односа између две државе, чије реперкусије можемо итекако пратити и данас. У оба медија приказан је идентичан крај који се може сажети у надреалном нестанку Ватанена из затвора, чиме се истиче идеја, и Пасилинина и Јарвова, да слобода нема цену.

У оба медија Ватанен нигде експлицитно не изјављује да се залаже за слободу по сваку цену, али његови поступци то јасно показују. Можемо чак рећи да је Ватанен илустрација актера „филозофије ослобођења“ Енрикеа Дусела. Дуселов концепт подразумева ослобођење од „последњег и највишег степена капитализма, од *american way of life*, од северноамеричког система“ (Dusel 2017: 34). Половином 1970-их, када је објављен роман *Година зеца,* Финска није била амерички устројена земља, али се у Ватаненовим поступцима препознаје егзистенцијалистички контрадискурс чији је циљ искакање из рационално устројеног система и повратак себи самом. Ерих Фром у *Бекству од слободе* указује на пут стицања слободе „успостављањем спонтаног односа са другим човеком и природом, којим се индивидуа повезује са светом око себе без жртвовањеа своје индивидуалности“ (From 1989: 11). Фром даље наводи да су главни мотиватори актеру на овакво деловање љубав и продуктиван рад. Специфичност Пасилиновог/Јарвиног уметничког остварења је у томе што се на другој страни не налази човек него зец, према коме протагониста осећа безусловну љубав и опсесивну потребу за штићењем. У ствари, Ватанен жели да психолошким механизомом сублимације заштити чисти, невини део себе од цивилизацијске машине у којој је заробљен. Зец метонимијски представља тај Ватаненов безазлени део личности.

Поставља се питање: шта представља предуслов за турбулентан развој обе фабуле? Одговор можемо пронаћи у парадигми бројних Паси-

лининих ликова – мушкој средовечности. Криза средњих година испољава се у потреби да човек докаже да није мртав, да није спутан друштвом. Симболика судара указује на пробијање границе која оштро раздваја живот и смрт, као и оне блаже, зване „средње доба“, која дели младост од старости. Ватанен, у духу егзистенцијалистичког хуманизма, одбија да „игра“ онако како естаблишмент од њега очекује (узоран новинар, одан супруг итд.) и успоставља сопствени етички систем који никога осим њега самог не угрожава. Та индивидуална етика, руковођена заштитом зеца по сваку цену, објашњава то што, у Ватаненовом случају, „притисак прилика јест такав да он не може а да не изабере један морал“ (Sartr 1964: 36). Скупина авантурā у *Години зеца* је, можемо приметити, усмерена у правцу чињења безразложних актова (напуштање посла, супруге, добровољног бирања бескућништва итд.). Ти актови, међутим, итекако имају своје поткрепљење, јер „никакав опћенити морал не може вам назначити што ваља чинити; нема тог знака у свијету“ (Sartr 1964: 22).

Избор је Ватаненов, а психолошка пројекција сопствене рањивости на ударено зеца представља иницијалну капислу која ће развој Ватаненовог идентитета одвести у непредвидљивом правцу. Реактивност протагонисте романа/филма проузрокована је апсурдном реакцијом на апсурд који се може сагледати из антрополошке визуре, јер, како каже Марк Оже, „иза тог нестанка великих прича […] следи једно стање које неки сагледавају као распад друштвених веза, као доба преласка друштвених јединица на стање масе састављене од појединачних честица у апсурдном брауновском кретању“ (Оже 2005: 36). Ватанен управо жели да сачува свој идентитет, отржући се из раља бирократски захуктале цивилизације. Бивши новинар се опире дуготрајној и упорној тиранији тренутка, насталој неумитним убрзањем савременог живота. У промишљању штетности тзв. „презентизма“, односно стресног иживљавања садашњег тренутка, Томас Хилан Ериксен говори о непосредној вези „између убрзања и несигурности“, напомињући да што је мање времена да се „размисли о одлукама […] то је већи ризик да се учине фаталне грешке“ (Eriksen 2003: 92). Ватанен бира да фаталне грешке чини сам, као субјекат, а не као објекат. Стицајем околности и учињених избора, Ватанен и зец постају као реч и корелатив; штавише, зеца можемо сматрати Ватаненовим двојником. Ако деконструктивно приступимо односу човека и зеца у роману/филму, уочићемо деридијански став да Ватанен у пријатељству са зецом заправо тражи себе, јер потврда сопства у другоме представља тријумф слободе у усамљености (Derida 2002: 83).

Као последицу измештања протагонисте из домена есенцијалног у домен егзистенцијалног, добијамо његову маргинализацију, односно

аутомаргинализацију. Он постаје отпадник од друштва. С друге стране, Ватанен показује изузетну љубав према природи – натурофилију. То је посебно уочљиво у филму, где је њен индикатор мноштво пејзажних сцена. Јарва се на тај начин надовезује на Пасилину, приказујући екопоетички елемент културне политике Финске, базиране на идеји о земљи очуване природе. Та природа ће постати и метафизички простор у коме ће Ватанен волшебно нестати, необјашњиво напустивши затворски простор. То ишчезнуће представља уједно и јунакову демаргинализацију. Протагониста Ватанен, иако изгледа као мазохиста који се одриче свих „бенефита" и погодности које цивилизација може пружити, пред себе поставља императив среће, јер, ако се сложимо са Аленом (Емилом Шатријеом), „човекова дужност јесте да буде срећан", што је „леп и претеран израз којим журимо да потврђујемо да егзистенција не представља зависност него моћ" (Alen 2011: 8). Опредељење за егзистенцију, а не за есенцију, са свим својим неизвесностима, ипак представља зацртани пут ка слободи. Посежући за оним што је исконско, суштински анимално, Ватанен се труди да исходиште пронађе у себи и ту се налази на трагу феноменолошке археологије Микела Дифрена, јер „човек представља место у коме се Биће сабира" (Difren 1973: 36). Оно што је заједничко и филму и роману јесте чињеница да Ватаненов ид има доминантну улогу у односу на его. Суперего је одбачен и крајње (ауто)маргинализован. При томе, јунговски схваћена психичка енергија протагонисте Ватанена, током целог фабуларног времена, пулсира изразитим интензитетом и представља замајац свих вратоломних авантура. Негирајући тврдњу да је човек машина, Јунг у *Динамици несвесног* наводи да човек хомеостазу може постићи „само онда када је прилагођен и свом властитом унутрашњем свету" (Jung 1990: 111), односно када је усклађен са самим собом.

Зец представља неуралгичну тачку у Ватаненовој потрази за психичким еквилибријумом. Незаобилазни феномен у том трагању је самоћа. Ако кренемо од става Радомана Кордића да је „самство за себе фигура ентропије људског бића" (Кордић 1999: 217), примећујемо да је код Пасилиновог јунака потпуно обрнута ситуација: мера неуређености, односно ентропија у Ватаненовом карактеру, обрнуто је сразмерна његовом учешћу у друштвеним активностима. Оног тренутка када је сам, његова ектропија (мера уређености) надвладава његову ентропију. То је видљиво и приликом сусрета са другим ликовима (Ханикајененом, луталицом и пијанцем Салосенсаријем, наставником скијања Картиненом, који је заправо верски отпадник итд.). Чак и када је са њима, он је суштински сâм.

Разлика/е

У филму је учињен низ измена у односу на роман. Оне се могу посматрати кроз низ чинилаца – идеолошких, политичких, еколошких, наратолошких и жанровских. Идеолошки, односно политички фактор споменули смо у вези са Совјетским Савезом. Продубљујући тумачење у том правцу, можемо поставити тезу да је синеаста Јарва избегао помињање Совјетског Савеза у свом филму, било визуелно, било вербално, јер је Финска представљена као бирократска земља, а СССР као доброћудна див-држава. Слику Финске видимо кроз фински извештај о Ватаненовим преступима:

> Ватанен је (1) извршио прељубу; обманьивао је власти тако што се (2 и 3) није придржавао важећих прописа о обавезној пријави и одјави боравка у разним местима; (4) како његов боравак нигде није на одговарајући начин пријављен, може се сматрати луталицом. Ватанен је, даље, (5) више дана држао код себе дивљу животињу без дозволе; (6) у Нилсији је пецао рибу са извесним Ханикајненом без дозволе за риболов; за време шумског пожара (7) прекршио је закон о алкохолу тако што је заједно са извесним Салосенсаријем пио илегално произведен алкохол; (8) у оквиру поменутог прекршаја, занемарио је пожарно дежурство у трајању од 24 сата; (9) у Кухмоу је оскрнавио мртвог човека; (10) у селу Мелтаус на реци Оунас учествовао је у извлачењу немачког оружја и његовој илегалној продаји; (12) у кланцу Витумајнен малтретирао је наставника скијања Картинена; (13) у клисури Лехкиме пропустио је да правовремено и званично упозори на опасност од медведа; (14) на истој локацији учествовао је у лову на медведа без дозволе за поседовање ловачке пушке и (15) без позива учествовао на званичној вечери коју је приредило Министарство иностраних послова; (16) у државној установи у Хелсинкију је, користећи неспоразум, обезбедио свом зецу стручну помоћ и те услуге није платио; (17) такође у Хелсинкију, малтертирао је секретара омладинске организације Конзервативне партије у клозету једног ресторана; (18) на путу ка Керави верио се са женском особом, извесном Л. Хајкинен, иако је ожењен; (20) при поновном боравку у клисури Лехкиме поновио је претходно наведен прекршај и кренуо у лов на медведа без дозволе за ношење оружја; у вези с тим је (21) прешао државну границу без пасоша и визе. Потом је (22) учинио преступе које је признао пред совјетским властима.
>
> Због бројних кривичних дела Ватанен ће одговарати пред финским правосудним органима, речено је у допису. Стога је постављен захтев за Ватаненово изручење Финској, као и изручење једног зеца, кога увек носи са собом, и коже медведа, кога је убио (Pasilina 2016: 124).

На другој страни, слику Совјетског Савеза скицирају следећи наративни потези: „Сви органи својетске власти су се према Ватанену односили са симпатијама, нису га држали у затвору, а након што је обећао да се неће вратити у Финску пре него што се његов случај оконча, могао је да се слободно креће по Петрозаводску“ (Pasilina 2016: 123).

На основу овога можемо да закључимо да је Пасилинина *Година зеца* у великој мери сатирични роман, док је Јарвин филм, без тог слоја, сведен на авантуристички жанр. Јарва пребацује фокус са политике на екопоетику, претварајући друштвену критику у својеврсни еколошки патриотизам. На тај начин показује да његова адаптација преусмерава крајњу тачку транзиције јунаковог бивствовања са друштвеног система на русоовски схваћену природну, хуманитетом задојену „моралну поједностављеност“. Фински филмски редитељ тиме ствара ново дело, које израста на делимично декомпонованој фабули романа.

Потребно је приказати разноврсност ситнијих разлика између романа и филма, насталих током адаптације. Радња филма је значајно бржа у односу на роман. Иако се Пасилинин роман може окарактерисати као изузетно динамичан, техника књижевне елипсе у филмском медију додатно је интензивирала радњу, сажимањем сцена, чиме је роман, успешно уклопљен у жанр *road movie* (тзв. „друмски филм“), у коме јунак, епски, незаустављиво прелази из једне акције у другу. Филмско убрзање остварује се кроз одсуство вербалног у кадру у корист невербалног, карактерисаног изразима лица, покретима тела и брзим швенком са једног лика на други.

Дезодоранс, као условно речено артефакт и реквизит, појачава екопоетички семантички слој Јарвиног остварења. Пред крај седмог минута, готово на самом почетку филма, Ватанен прска спрејем по својој канцеларији и говори о упропашћавању озонског омотача. Овај козметички елемент у свету предметности служи за Ватаненово класно разрачунавање са цивилизацијом, односно високим друштвом при крају филма, када протагониста одбија пословну понуду коју му нуди припадница дипломатског кора. Екопоетички оквир филма је надвладао идеолошки и политички.

Цивилизација и природа контрастирају и путем визуелног контрапункта. Мирне кадрове природе пресецају кратки флешеви урбаних сцена Хелсинкија, и то не баш лепих четврти, чиме се истиче Ватаненов негативан однос према урбанитету. Аудитивни контрапункт супротставља звукове птица и веселу музику флауте градској буци коју Ватанен жели да избегне. Дурска музика и трилерски пасажи увезани су у једном кадру када Ватанен чита књигу о цвећу – моменат који у роману не постоји и који показује да филм захтева хармонске везе између слике и звука. Јарва путем звука комуницира са реципијентима на аутономном, асоцијативном плану: звук није само

илустрација, звук је идеја. Када се екопоетичка мисао преноси из романа у филм, она у својој пуноћи мора да обухвати чулне утиске више медија.

Када је реч о темпу, раније је поменут брз ритам филма, проузрокован нередом и ентропијом коју стварају представници дипломатског естаблишмента. Противтежу томе представљају општи планови природе, у којима доминирају специфични, опуштајући феномени празнине и тишине. Та празнина се јавља и када се приказује ентеријер празне ћелије из које је нестао Ватанен, остављајући за собом бурму; у овом случају она има значење везаности. Оно што би у књижевности био ток свести, у филму се постиже асоцијативном монтажом. Поменута адаптација романа Арта Пасилине спроведена је редукцијом речи, вештим транспоновањем истих у слику и звук. Јарва на овај начин показује да филм парадоксално може да произведе, полазећи од ткива романа, „идентично различито".

Литература

Alen, Šatrije Emil-Ogust. *O sreći*. Prev. Ivan Radosavljević. Beograd: Službeni glasnik. 2011.

Derida, Žak. *Politike prijateljstva*. Prev. Ivan Milenković. Beograd: Beogradski krug. 2002.

Difren, Mikel. *Za čoveka*. Prev. Branko Jelić. Beograd: Nolit. 1973.

Dormel, Jak Van. 2009. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ff4YyUfKoD8>

Dusel, Enrike. *Filozofija oslobođenja*. Prev. Danijela Pejčić. Loznica: Karpos. 2017.

Eriksen, Tomas Hilan. *Tiranija trenutka: brzo i sporo vreme u informacionom društvu*. Prev. Ljubiša Rajić. Beograd: Biblioteka XX vek. 2003.

Jung, Karl Gustav. *Dinamika nesvesnog*. Prev. Desa i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska. 1990.

Кордић, Радоман. *Самоћа*. Београд: Плато. 1999.

Ože, Mark. *Prilog antropologiji savremenih svetova*. Prev. Ana A. Jovanović. Beograd: Biblioteka XX vek. 2005.

Pasilina, Arto. *Godina zeca*. Prev. Čedomir Cvetković. Beograd: Odiseja. 2016.

Petrić, Vladimir. *Uvođenje u film: kako se stvara film: kakvo dejstvo ima film*.Beograd: Umetnička akademija. 1968.

Plaževski, Ježi. *Jezik filma. 1*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. 1988.

Ranković, Milan. *Komparativna estetika*. Beograd: Umetnička akademija. 1973.

Sartr, Žan Pol. *Egzistencijalizam je humanizam*. Prev. Vanja Sutlić. Sarajevo: Veselin Masleša. 1964.

From, Erih. *Bekstvo od slobode*. Prev. Slobodan Đorđević, Aleksandar I. Spasić. Zagreb – Beograd: Naprijed – Nolit. 1989.

Филмови наведени у тексту

Генеральная линия, реж. Сергей Эйзенштейн, 1929, прод. Совкино, СССР, 121 мин.
Jäniksen vuosi. реж. Risto Jarva, 1977, прод. Filminor Ltd, Suomi, 129 мин.
Mr. Nobody, реж. Jaco Van Dormael, 2009, прод. Pan-Européenne, Integral Film, Lago Film, Christal Films, Toto&Co Films, Belgium, Canada, France, Germany, 141 мин.

Vladimir B. Perić

IN DOUBLE EXPOSURE
The Year of the Rabbit in the Overlap of Film and Literature

Summary

The paper examines the nature of the film adaptation of the novel *Year of the Rabbit* (1975) by the Finnish writer Arto Paasilinna from the cinematic perspective of the Finnish director Risto Jarva. The idea of the novel is based on the rejection of minor bureaucratic clerk Kaarlo Vatanen from civilization, after a car accident in which a rabbit was injured. He decides to be one with nature, consistently defending his decision. In the film, filmed two years after the publication of the novel, a number of changes were made in relation to the novel and they can be presented through a number of factors – ideological, political, environmental, narratological and genre. Namely, a large part of the novel's narrative was removed from the film version – the search and killing of the bear on the territory of the Soviet Union, which leads us to explain the same to the then sensitive relations between Finland and the USSR. Owing to the director's self-censorship, the film shifts the focus from the ideological plan to the ecopoetic values advocated by the protagonist Vatanen. The technique of literary ellipsis is intensified in the film medium by the additional compression of scenes, which makes this otherwise dynamically narrated novel fit into the road movie genre. The sound layer of the novel is particularly indicative, completing the visual counterpoint formed by civilization and nature. A large number of long shots in the film, which are based on calm and inspired ambient music, additionally reinforce the ecopoetic layer of the novel. On the other hand, the inarticulate sounds of birds, which are replaced by the sounds of wind instruments, actually represent the protagonist's auditory stream of consciousness. With their help, he excludes himself from conversations and activities in Helsinki's urban spaces and begins his "libertarian" odyssey through the Finnish natural landscape.

821.111(73).09-31 Малерман Ц.
791.221.8:82-311.9
791.32.072.3

Милена Владић Јованов*
(Филолошки факултет Универзитета у Београду)

ДИСТОПИЈА РЕЛИГИЈЕ, ЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ У НАРАТИВИМА ФИЛМСКЕ ФРАНШИЗЕ *КУЋИЦА ЗА ПТИЦЕ*

Апстракт: Интерпретација филмског наратива франшизе *Кућица за птице* заснива се на интердисциплинарној компаративној анализи филозофских појмова Жака Дериде и Емануела Левинаса у односу на структурално-семантичке нивое самог наратива. Појмови гостопримства, добродошлице, односа ја-други, одговорности и идентитета разматрани су у оквирима религије, етике и политике из различитих контекста. Филмски наратив је сагледан кроз двострукост ових појмова који се јављају у самом садржају. Наглашена је анализа двострукости наведених појмова који се јављају као структура и подструктура у динамичном односу утопије и дистопије те хуманизма и постхуманизма. Приказана је и Деридина критичка анализа Левинасових идеја, док су оба филозофска приступа размотрена у интерпретацији филмског дела. Читаоцу остају отворена питања која сам филмски наратив призива: колико су примери гостопримства, добродошлице, пријатељства, цивилизације и варварства, Другог и бесконачности, као и женског алтернитета, савремени у данашњем свету. На крају остаје и отворена структура питања која се односе на друштвену политику и манипулативну улогу наративне медијалности, наговештену кроз озбиљније двострукости појмова приказаних у филмском наративу.

Кључне речи: *Кућица за птице,* Емануел Левинас, Жак Дерида, гостопримство, добродошлица, одговорност, идентитет, бесконачност, етика, политика, религија, цивилизација, варварство, дистопија, хуманизам, постхуманизам

У раду ће се пратити релације књижевности, филма и религије у дистопијској визији филмских наратива *Кућица за птице* (2018) Сузане Бир и *Кућица за птице: Барселона* (2023) Алекса и Дејвида Пастора, насталих по истоименом роману Цоша Малермана из 2014. године.

Интердисциплинарно проучавање књижевности, филма и религије подразумева у оквиру филмског наратива развијање и померање наративних, семантичких, тематских и дискурзивних линија од „оригинала“ *Кућица за птице* до филмског наставка *Кућица за птице: Барселона*.

* milena.vladicjovanov@live.fr; milenavladicjovanov@fil.bg.ac.rs

Реч је о филмском наративу који у први план изводи критичку мисао о етичким, политичким и религијским питањима, као и о појединачним појмовима који им припадају. Сваки од тих појмова је двострук по природи, односно унутар њега постоји сукоб између конституишућег и конституисаног. Двострукост појмова као што су одговорност, емпатија, милост, пророк, чудо у библијској симболици, пријатељство, гостопримство и његово одбијање – дакле анимозитет према госту, метафоричком странцу, другом, различитом од нас, до појединачног *ја* – представља пут развоја етичких, политичких и религијских појмова у филмском наративу. Та двострукост ствара сложену *естетику обрнуте слике*,[1] која својим другостима у конституисаном делу појмова отвара простор за ново конституисање и за ново, поливалентно и многоструко значење које ће се тек развити у њиховом конституишућем слоју.

Како се развијају теме? У првом делу појављују се теме спаса и демонских створења која, кад се угледају, „доносе" спасење. Спас, међутим, није одлазак у рај, већ самоубиство, које је у религијама Књиге, попут хришћанске, кажњиво одсуством из Царства небеског. Појам спасења је, дакле, апокалиптички преокренут. У филмском наративу није реч о простом односу дистопије и утопије, већ је дистопија пресечена утопијском сликом религије која се успоставља тек у гледаочевом тумачењу, и обрнуто – утопија је пресечена дистопијом. У *Кућици за птице: Барселона* из тела људи који су угледали демонска створења са злослутним гласовима, после самоубиства излази светлост. Ослонац је знак библијске симболике у којој човек прелази у свет блажених у коме види суштину и у коме нема таме као обележја демонског. Не само да је основа пресечена разликом и дата као њена супротност, већ је њена *супротност садржана у самом појму*. *Естетика обрнуте слике* у овом смислу призива тему насиља, другим речима призива се појам *односа* као кључног у одређивању религије, Другог, „ја", бесконачности и тоталитета. Појединци у групама који су се заштитили од светлости различито реагују на придошлице, „госте" који желе да уђу у „кућу", склониште и потраже спас од погледа у невидљиво које одводи у смрт и самоубиство. Лик Дагласа, кога игра Џон Малкович, непријатељски одбија да се дочека било ко коме је потребна помоћ, док лик Мелори, коју игра Сандра Булок, тежи поверењу у Другог и пружа уточиште као да су и сами код своје куће. Бити „код куће" за Левинаса означава бити сам са собом као са апсолутним *Другим*, који превазилази *ја* и *Исто*, с тим што не достиже никакав облик тоталитета, већ остаје у покрету и сталном развоју.

1 Термин *естетика обрнуте слике* користим да бих објаснила двострукост прихваћених појмова у хуманистичком виђењу религије, етике и политике и њихову промену у филмском наративу.

> Апсолутно друго је Други (Autrui). Он са мном не образује множину. Заједништво у коме ја кажем „ти“ или „ми“ не чини множину од „ја“. [...] Са другим ме не повезује ни поседовање, ни јединство броја, као ни јединство појма. Одсутност заједничке отаџбине која од Другог чини Странца – Странца који уноси немир у оно „при-себи-код-куће“. Али, Странац значи и слободан и независан човек. Над њим ја немам никакву *моћ*. Једном својом страном он измиче мом захвату, чак иако с њиме располажем. Он није у целини на мом месту. Али сам и ја, који са Странцем немам заједнички појам као и он, без рода. Ми смо Исто и Други (Левинас 2006: 24–25).

Везник *и* указује на деконструкционистички приступ у коме нема хијерархије између „ја“ и другог. Напротив, упућује се на *однос* који постоји у критичком проматрању релације коју, како Левинас наводи, намеће језик. Језик омогућава развој *истоī*, тако што „Други упркос односу са *истим*, остаје трансцендентан Истом“ (Левинас 2006: 25). Метафизички однос Истог и Другог одиграва се кроз језик, „кроз говор у коме Исто – сакупљено у самост свога „ја“ – самости једног јединог и аутохтоног бивстујућег – излази из себе“ (Левинас 2006: 25). Односи између ових елемената не стварају тоталитет, јер се јединствена истина која настаје између „ја“ и другог не може свести ни на један елемент. У еко-номији коју у размени прати закон (номос), „пут од 'ја' према другом је само лицем – у – лице кроз дистанцу говора. Лице другог се може спознати полазећи само од 'ја' (мене). Постоји растојање између мене и Другога, које спречава успостављање тоталитета како 'ја' тако и Другога. Говор, дискурс представља однос који је кључан за успостављање и једног и другог. Тоталитет Другог је могућ само у мишљењу. А оно се“, истиче Левинас, „састоји у говорењу“ (Левинас 2006: 26). Стога Левинас предлаже да везу између Истог и Другог, а да се „притом не конституише неки тоталитет, назовемо религијом“ (Левинас 2006: 26). Другим речима, за однос „ја“ и другог битан је комуникативни однос који, осим примарне поруке пошиљалац-прималац, обухвата и људско разумевање између два бића. Насиље, како наводи Левинас, онемогућава континуитет личности и „присиљав[а] [личности] да играју улоге у којима више себе не проналазе, и присиљав[а] [их] да изневјере не само своје дужности, него и своју супстанцију“ (Левинас 2006: 7). Када Левинас помиње супстанцију, мисли на хуманизам и појам људскости. Личност се понаша као нецивилизована и „успоставља поредак спрам кога се више нико не може дистанцирати“, налази се у стању рата у коме се „не показује друго као другачије, већ се разара идентитет“ (Левинас 2006: 7). Насупрот томе, како Левинас истиче, „мир се догађа кад је личност спремна на ријеч“ (Левинас 2006: 8). У филмском наративу влада рат између оних који су нашли склониште и оних који нису, између оних који „виде“

демоне и оних који носе повезе за очи. Са религијског плана прелазимо на етички и политички, који се спајају у цивилизацијском и друштвеном односу домаћина и госта: домаћин као примарни, а гост као страно биће. Основна улога домаћина је да угости госта. Међутим, овде је та улога преокренута, што се може уочити и на језичком нивоу: на енглеском језику иста је основа између *hostility* и *hospitality*. Домаћин је присутно одсутан и одсутно присутан у гостопримству – као пријатељски настројен према другом људском бићу и непријатељски према себи равном. И пријатељство и непријатељство огледају се на цивилизацијском нивоу.

Примере можемо наћи још у античкој књижевности. Једна од значајнијих разлика између Хомерове *Илијаде и Одисеје* је промена односа према смрти и свечаности сахрањивања. У *Илијади* Ахилеј вуче Хекторово тело по пољу, унакажавајући га. Погинули ратници често су остављани на бојишту да их птице скрнаве. Када се, после двадесет година, Одисеј врати кући и побије просце, његова дадиља Еуриклија цичи од среће. Међутим, Одисеј је зауставља речима да није време радовања над мртвима, већ одавања почасти истима. Није реч о ритуалу, већ о цивилизацијском кораку који мења међуљудске односе у друштву. Појам цивилизације у филмском наративу је доведен у питање, и уместо цивилизованог јавља се снижени, варварски однос међу људима. Однос „ја“ и другог је основа тематских гроздова у филмском наративу и преплиће се са тематским подструктурама као што су однос према госту као другом, однос према смрти, помоћ другом у невољи, одговорности према другом итд.

Уколико је однос између „ја“ и другог успостављен путем различитих тематски изражених релација, а мост чини говор, Деридина запажања о овим питањима огледају се и у филмском наративу. Наиме, пратећи мисао Јана Паточке да је одрицање, односно превазилажење демонског и тајног, пут од свесности до самосвести, у књизи *The Gift of the Death* Дерида наводи: „религија настаје када се тајна светог, оргијастичког или демонске мистерије уништи или у најмању руку интегрише и на крају подреди сфери одговорности“ (Derrida 1995: 2). Међутим, уколико је пут одговорности у религији пут смањења ирационалног и повећања рационалног, у филмском наративу он је приказан као двострука и наглашено обрнута слика. Двострука је у томе што религија и библијски симболи позивају на промишљање о хуманости, а обрнута јер исти симболи воде супротном – постхуманом, дистопијском и апокалиптичном путу. Биће које је одговорно подредиће своје ирационалне сфере себи или, како Дерида наводи, „демонске мистерије“ (Derrida 1995: 2) да би осетило бесконачно друго, како Левинас истиче, „које види а да само није виђено“ (Derrida 1995: 2). Пут ка бесконачном је, према Левинасу, пут „од

Ја према Другом“ (Левинас 2006: 25), али само лицем-у-лице. „Другост је могућа полазећи од *мене*“ (Левинас 2006: 25). Међутим, свесни смо само онолико колико је упражњавамо. Дакле, у овом повезивању Паточке, Дериде и Левинаса долази до спајања религије, идентитета, одговорности и немогућности да се децидно одговори на појам одговорности.

Шта значи бити-код-куће у филмском наративу? Домаћини више нису у себи код куће, не деле хуманистичко схватање помоћи другоме, не полазе од релација „ја“ према другом, већ обрнуто – питају се како други, улазећи у њихов простор, може да их уништи. Другим речима, не долази до спознаје идентитета нити до релације између „ја“ и другог путем религије. Шта је основа Левинасовог схватања Ја и Другог у *Тоталитету и бесконачности*? Да би домаћини дочекали станце, „госте“, морају да им се обрате, да им пожеле добродошлицу, да им укажу гостопримство; домаћин мора да буде пријатељ у речи *hospitality*, а не *не-пријатељ*. Овде је поново на делу двоструког која филмски наратив истиче доводећи идеје Левинаса и Дериде у поље пропитивања. Домаћин не жели добродошлицу, а сама реч „домаћин“ има двоструко значење, осликавајући двоструко постојање, а не хронолошки пут од варварства до цивилизације. Уколико посматрамо како Левинас исказује однос израза и добродошлице и одговора на добродошлицу, уочићемо колико су за њега важни гостопримство и сам израз, односно говор који се остварује лицем-у-лице. За Левинаса је идеја бесконачног у коначном изражена кроз идеју безинтересне жеље која је добро. Међутим, однос жеље и доброте већ је одређен односом у коме жељено заустављa владавину и запоседање сопства. Другим речима, окренутост ка другом може да обузда пожуду погледа само ако се преокрене ка великодушности, „која је немоћна да приступи другоме празних руку“ (Левинас 2006: 36). Дакле, релација између другог и мене изражена је говором који припада живом и сложеном систему.

> Начин на који Други себе презентује, премашујући при том *идеју Другога у мени*, ми наиме називамо лицем. [...] Лице Другога у сваком тренутку разара и премашује пластичну слику коју мени пружа и оставља, премашује идеју која је по мојој мјери и мјери свог *ideatum*-а – једном ријечју адекватну идеју. Лице се не манифестује у својим својствима, него *kath auto*. Лице се изражава (Левинас 2006: 36).

Управо је израз „добро дошли“ динамично предочавање израза Лица. Он превазилази друго у себи и отвара свет даривања. С обзиром на то да је израз добродошлице преокренут, а однос цивилизације и варварства истовремено присутан због динамичног односа „другог у себи“ и селфа у

филмском наративу, присуствујемо сценама у којима су не само израз и све појмовне нијансе доведени у питање већ је и одговорност према другом и према себи критички осмотрена као основа новог облика друштва у коме преовладава економски циркуларни начин размишљања између другог и себе. Реч је о расподели: уколико нешто учине за друге у дистопијском свету филмског наратива, ликови морају да добију нешто заузврат. Једина која има храбрости и одговорности да другог у себи премаши у смислу власништва и користи јесте лик Малори, која себе и своје дете излаже смртној опасности демонског погледа и светлости да би спасила бебу друге жене. Добродошлица премашује идеју другога у мени, односно његовог лица које се може само динамично изразити, а не статично, у облику имага. Шта је за Левинаса садржај тог израза? Какав је однос између онога који *дочекује* – домаћина и онога који бива *дочекан* – госта? Да ли је реч о силама различитих интензитета или о сувереним моћима? И како се обраћање и говор односе према идентитету у религијском и политичком оквиру? Левинас истиче да лице не доноси безличност већ укида однос садржаја и форме и тим заокретом отвара теоријски оквир, односно, како наводи, „тематизовање у говор" (Левинас 2006: 36). Левинас уводи двоструки однос у изговарању „добродошлице" и примању исте:

> Другога ословити у говору значи дочекати његов израз у коме он у сваком тренутку превазилази идеју коју би неко мишљење могло имати о том изразу. То, дакле, значи *примити* Другога на начин да тај пријем превазилази моћ Ја, а што даље тачно значи: имати идеју бесконачног (Левинас 2006: 37).

Ословити у говору, прићи другом кроз говор, дочекати га значи пожелети му добродошлицу. Дерида у књизи *Adieu to Emamanuel Levinas* сматра да добродошлица одређује примање као етичку релацију. Дочекати израз другог значи примити другог који превазилази капацитет „ја", истиче Левинас. Дерида истиче да ће управо ово примање другог у превазилажењу „ја" оставити траг на закону гостопримства. Примити као појам у Левинасовој мисли представља синоним за добродошлицу. Сам појам примања упућује, како Дерида наводи, да се примање реализује до оне мере „која превазилази све мере, односно превазилази капацитет Ја" (Derrida 1999: 26). Другим речима, појмови примања и добродошлице, кључни за идентитет „ја", налазе се у асиметричном, диспропорционалном односу. Зато је „гостопримство" за њега квазисиноним за „добродошлицу", рестриктиван према сопственим особинама и „указује на места стварања питања између етике, политике и закона" (Derrida 1999: 45). Левинас не размишља толико о одговору Другог, који не мора ни постојати, колико

о добродошлици којом се ословљава други, што је уједно и примање његовог израза који превазилази моћ Ја. У том кључу се и ум тумачи као гостопримство. У традицији књижевности и филозофије појам рецепције повезивао се са пасивношћу, а чулност и сензибилност посматрале су се као супротност рационалности. Међутим, како Дерида примећује, ова опозиција је „преоријентисана на свом основном нивоу" (Derrida 1999: 26). Примање се може схватити кроз добродошлицу, јер је сам ум рецептиван. Ум је „добро-дошао" док прихвата идеју бесконачног, па је стога и добродошлица рационална. Занимљива је и Левинасова идеја о бити-при-себи као бити-код-куће, као и идеја *врата* као пролаза, улаза и излаза из куће. Да ли су врата отворена, пита се Дерида, или је то само троп у реторици гостопримства. У том смислу начина говора, пружена рука, јело или пиће које чланови домаћинства нуде онима које пуштају у кућу, у круг сопства, показују да се отворена врата могу посматрати двоструко: као отварање ка спољашњости или као отварање ка превазилажењу идеје бесконачности. Дерида стога истиче да се сама идеја отворених врата, позивајући се на Левинаса, налази у простору ума у подучавању. Примање превазилази моћ Ја, а то значи имати идеју бесконачног, али и бити поучен. Однос са Другим, однос Говора, односи се на етички однос који није алергичан: дочекани је *добро-дошао*, *а* говор је истовремено и поучавање, али без тога да постане мајеутика.

> Он долази извана и доноси ми више него што ја садржим (у себи). У његовој не-насилној преносивости догађа се сама епифанија лица. Аристотеловска анализа интелекта која открива дјелатни, апсолутно извањски, интелект, који долази кроз врата, а који опет конституише суверену дјелатност ума, а да га притом ни на који начин не компромитује, на место мајеутике ставља преносиво дјеловање учитеља, јер се ум налази у стању да *прими*, а да притом не абдицира (Левинас 2006: 27).

Ум се налази на месту реципијента и схвата се као капацитет примања. Левинас на више места наглашава улогу примања, па Дерида поставља питање да ли је таква врста ума под јурисдикцијом гостопримства. Иако Левинас даје јединствену анализу рецептивности, он ипак остаје у апоријском простору пасивности пре пасивности, у коме се појмови и анализе значења отвају према сопственој другости – нпр. релација *без* релације, пасивност *без* пасивности итд. На језичком нивоу бесконачност се јавља уз везнике „без", „јер", „али", што сам показала на примеру новог приступа рецепцији. Исти је апоријски случај и са појмом и изразом добродошлице, који означава рецептивност примања као етичку релацију. Левинасова филозофска позиција заснована је на приступу и сусрету са другим.

Дерида уочава дуалност Левинасових појмова који се сабирају у кровном појму *добродошлице*. Двострукост појма лицем-у-лице односи се на сингуларност добродошлице, али је истовремено и општа, јединствена и целовита. Дуалност добродошлице, како наводи Дерида, означава заједно „са појмом лица, рецептивности, 'отварања' Ја и филозофски приоритет егзистенцијалног, бивствујућег над Бићем" (Derrida 1999: 28). Она је у директном сукобу са Хајдегеровим мишљењем о присећању и заједништву, скупу (Versammlung), мада и Левинас говори о присећању, односно у нашем преводу „сабирању", у одељку „Становање" у *Тоталитету и бесконачности*. За Левинаса израз код-куће-при-себи такође подразумева добродошлицу. Дерида додаје да се та добродошлица креће само у „једном смеру" (Derrida 1999: 28). Левинас не крије да је то кретање једносмерно, јер биће „*своје* код куће отвара и тиме осигурава унутрашњост која се извршава у једном кретању кроз које се сабира као одвојено биће" (Левинас 2006: 135). Без окретања ка свету, дакле ка Другом, унутрашњост би била празан бездан, истиче Левинас. Унутрашњост се односи на усамљеност појединца, док се сабраност односи на дочек, односно добродошлицу Другог у његовом изразу. Усамљеност у свету је појединачно људска и може се превазићи само присутношћу Другога који је већ језик и трансценденција. Оно што је интересантно јесте да релацију Ја-Ти, коју је Бубер видео као међуљудски контакт, Левинас представља као другост, додајући сада и женску другост. Сабирање као долажење себи, тражење склоништа, куће, одговора очекивању гостопримства омогућено је као и само гостопримство по себи као женско бивствовање, као женски алтернитет. Кућа није пуки посед у коме живи станар, већ место сусрета Другог и Ја, пре сваког станара, и подсећа на оног који дочекује Другог и пружа гостопримство по себи, које је женско бивствовање.

Уколико се вратимо филмском наративу, уочићемо да су ликови Малори и Дагласа обрнуте слике у огледалу, које свака на свој начин показују бинарне опозиције које Левинас жели да избегне између Другог као трансценденције, језика и општости пре општости, релације пре релације или релације без релације, етичког односа који је однос Другог и „ја", односно оног што „ја" изграђује у дочеку говора Другог. Лик Малори је „женско бивстовање" у кући у којој отвара своју унутрашњост говору Другог. „Друго као друго је Други" (Левинас 2006: 55), како наводи Левинас. Дакле, и Малори и Даглас представљају унутрашњости које долазе до себе на месту које је кућа. Иако је везано за пребивалиште, то долажење долази са „другог места у коме његова садашњост cogita, упркос томе што cogito накнадно открива да му је упориште у апсолуту, садашњост себе одржава макар у једном тренутку као простор-вријеме једног cogita" (Левинас 2006:

40). Обоје дочекују из своје унутрашњости, која је при себи код куће, у склоништу, оно што је говор Другог који постаје њихов. Њихово одвајање од те унутрашњости одвија се на различите начине. Малори показује хуманистичку визију, док Даглас остаје при апокалиптичној, која се у Левинасовом оквиру може описати као немогућност превазилажења прага себичности. Сусрет два бивствујућа одиграва се тако што један другог не препознају као Друго, као свет бесконачности који омогућава изградњу идентитета. Њихов однос стога није етички, нити упућује на религију као његову крајњу основу. Деридина критика Левинаса сасвим добро се уклапа у интерпретацију филма. Обоје ликова пркоси хронологији и логици.

> Добродошлица није нека секундарна модификација сабирања а да пре тога није повезана са основом религије. Јер позитивна страна структуре у поседовању идеје Бесконачног одговара in concreto говору који се одређује као етичка релација. За ту релацију овостраног бивства које не води ни до какве појмовне заједнице нити до било какве цјелине – релацију без релације – ми задржавамо израз религија (Левинас 2006: 64).

Дакле, пред нама је „релација без релације“ за коју Левинас чува израз религија, и то религија као „крајња структура“, јер у њој „између Истог и Другог остаје да постоји однос идеје Бесконачног упркос немогућности Целине“ (Левинас 2006: 65). Дерида стога истиче да би „*могућност* добродошлице стога дошла *пре* присећања, *пре* сабирања, пре било ког чина од кога све потиче“. Левинас управо наглашава да би се поседовала идеја Бесконачности мора се већ дочекати Други, као и да „дочекати Другога значи моју слободу ставити под знак питања“ (Левинас 2006: 69). Дерида зато наводи да је апоријске несугласице уочио на више места кад је у питању израз и појам добродошлице, те да је пре реч о контра-изразу који у себи садржи противречност у самом конституисању. Неизбежност објекта и „трећег“ у истовременом односу Ја-Други – трећег који уноси противречност и специфичну проблематику у интерпретацију, нпр. потребу да се буде праведнији од саме правде – односи се на питање упућено другом или на пристанак, на дочек његовог одговора „да“: исто оно „да“ које се упућује другом и „да“ које други узвраћа, а да ништа не претходи тој истовремености. Иста логика прати Левинаса док изводи закључке, али не може да избегне појаву трећег. Посреди је истовремено и питање о филозофском дискурсу, који је истовремено вођен и легитиман у постављању питања, при чему се у неизбежним пасажима отварају процепи између етичке одговорности и јуристичког, политичког и филозофског типа одговорности (Derrida 1999: 31).

У филмском наративу потребно је да се вратимо на појмове становања и женског, што је уједно и поднаслов у *Тоталитету и бесконачности*, и да истакнемо Деридине увиде о гостопримству и женскости. Левинас истиче да се сабирање односи на гостопримство и добродошлицу. Питање сабирања, односно стварања идентитета, он започиње управо питањем добродошлице и гостопримства, а то је увек везано за Друго. Други је повезан са принципом женскости. Ипак, на овом месту настаје контрадикција у самом појму. Левинас уз Другог везује појам *дискреције*, који, како истиче Дерида, обухвата објављивање лица у присутности и његово истовремено „повлачење и одсуство" (Левинас 2006: 134). Одмах потом Левинас уводи Жену као Другог „чије је присуство на дискретан начин једно одсуство и почев од кога се извршава гостољубиви дочек на изузетан начин који описује поље интимности [...]. Жена је услов сабирања, унутрашњости Куће и становања" (Левинас 2006: 134). Дерида поставља питање шта све сабирање, повезано са женскошћу, подразумева. Пре свега истиче да је ту реч о „модалитету добродошлице" (Дерида 1999: 36). Међутим, какав је то модалитет за који Левинас бира управо речи „женска другост"? У односу Ја-Ти он за ту другост бира изразе као што су „тихи језик", „разумевање без речи", „изрази у скривености" (Левинас 2006: 134), и сви су повезани са женским. Стога је женска другост означена низом недостатака, од којих је најтежи недостатак могућности језика – „не језика уопштено већ трансценденције језика, речи подучавања које долазе из димензије лица" (Derrida 1999: 37). Ипак, иако јој недостаје ова димензија подучавајуће речи, она говори, и то људским језиком. У њој нема ничег животињског: Левинас то подвлачи када опсује „безгласне одласке и доласке женског бивствовања које са својим корацима доводи до одзвањања тајних дубина", али које, упркос томе, „није мутни мистеријум анималног" (Левинас 2006: 134–135). Ипак, одређени знакови, као што су ћутљивост, односно тихи језик, упућују на ту амбивалентност. Међутим, ако постоји пребивалиште, Кућа као место склоништа које одговара гостопримству (Левинас 2006: 134), онда је то могуће само под условом да становање превазилази анималност. Јер ако је „при-себи-код-куће" становање у „кући-са-собом као местом склоништа које одговара гостопримству" (Левинас 2006: 134), онда то значи да њени становници тамо пребивају као избеглице у егзилу и да су пре *гости* него *власници* Куће.

У филмском наративу, према критици Дериде коју упућује Левинасу, метафорично се јавља појам куће као склоништа, куће као поседа и куће као домаћинства које отвара врата хуманизму, ономе што је Левинас у пренесеном смислу назвао не тоталитетом, већ бесконачношћу,

а можемо додати и хуманизмом и формирањем идентитета између линија етике-политике-религије у хуманизму и цивилизацији. Домаћини су, као што сам горе истакла, истовремено и гости: имају двоструку улогу да буду Други али као странци и Други као они који пружају гостопримство онима који нису само „оно друго", већ израз који их води ка идентитету и поимању људскости у њеном бесконачном развоју. У егзилу се налази читаво човечанство приказано у оба филмска наратива. Склоништа имају непријатеље у заједници, оне који виде демоне и оне који су неповерљиви према сваком ко је други. Међутим, у дистопијској слици цивилизације као егзила, у којој нико никоме не припада, у којој нико није психолошки код „своје куће", где нема поверења и где се одговорност своди на преживљавање, ипак се јавља трачак хуманизма који се огледа у промени. Преображај Малори то потврђује. Она се, од незаинтересоване уметнице која не прихвата сопствено мајчинство, преображава у жену која спасава двоје деце и не одустаје ни пред једном тешкоћом.

Постоји још један процеп у самој идеји добродошлице *par excellence*, подељене на основи сексуалне оријентације. Дерида сматра да се женска другост, сагледана са мушке тачке гледишта, уочава „са тачке гледишта која слепо посматра 'место таме'" (Derrida 1999: 39) које је „женскост", све док је она „иста по својој суштини подложна повредивости и неповредивости" (Левинас 2006: 233). Овде нам је посебно значајан израз *неповредивост повредивости*. И ова противречност појављује се у филмском наративу. Насиље као повредивост бића, изложеног на самом месту које би требало да онемогући насиље, истовремено је и место на којем је биће најизложеније насиљу. Кућа у Левинасовом смислу није само грађевина: њена изворна функција јој је у отварању утопије у којој се „ја" сабира, пребивајући код себе. Одвајање од себе, од куће, није истргнуће, већ откривање света. Ипак, до тог откривања долази управо на месту женскости, која постоји откривајући лице које превазилази само лице, и иде изнад њега, као што се „кретање Ероса састоји у ходу са оне стране могућег" (Левинас 2006: 236).

У Деридином схватању религије, етике и политике константно се постављају питања у зависности од контекста. У контексту књиге Жака Дериде *Adieu to Emmanuel Levinas*, одговорност преузима форму гостопримства, односно добродошлице која се упућује другом као другачијем или Другом. Међутим, као што сам показала, таква врста дочека не може истовремено да има облик бесконачности и конкретних облика, као што су, на пример, емпиријски, позитивистички или онтички закони, јер двострукост структуре даље води ка питањима прихватања, разумевања и интелигибилности искуства уопште. Поред

ове студије, Дерида је писао о проблемима етике, политике и религије, о дефинисању и проблемима одређивања ових појмова, укључујући и Левинасов рад, у есејима *At This Very Moment in This Work Here I Am* и *Violence and Metaphysics*. Појмови религије, политике и етике, без обзира из ког угла или контекста им Дерида приступа, никада неће бити обележени као трансцендентални термини, већ ће бити разматрани из угла њихове трансценденталне историчности. Деридин поступак представља питање о-значавања (*re*signification), односно динамичног и поновног означавања, јер, деконструкционистички гледано, првобитног означавања никад није ни било. Левинасова бесконачна одговорност за Дериду представља итерабилну одговорност која зависи од контекста или области у којој се посматра. Зато питање о Левинасовој филозофији остаје отворено, посебно кад је реч о односу етике и гостопримства или етике као гостопримства, као и закона гостопримства, односно политике у смислу космополитизма. С једне стране је идеја, с друге стране закони гостопримства, који истовремено подразумевају и искључују једни друге; другим речима, они се, као што сам већ показала, налазе на апоријском путу. Правда или неправда у филмском наративу заузимају истовремено исти ниво, зависно од манипулације контекстом наратива. Шта је праведно: спасити себе или спасити друге, опстати ради цивилизације или се препустити свеопштем уништењу? Стога је можда једноставније размишљати не о правди већ о праведности, не о етици или моралу већ о етичности, не о политици већ о политизацији. Сва ова питања филмски наратив оставља отвореним, препуштајући их уз назнаке традиционалног приступа етици, религији и политици, посебно политици друштва, да их на крају сами критички промислимо.

Литература

Derrida, Jacques. *Adieu to Emmanuel Levinas*. California, Stanford: Stanford University Press. 1999.

Derrida, Jacques. “At This Very Moment in This Work Here I Am”. *Psyche, Inventions of the Other*. Vol. I. California, Stanford: Stanford University Press. 2007.

Derrida, Jacques. “Violence and Mataphysics: An Essay on the Thought of Emmanuel Levinas”. *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press. 1978.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press.1981.

Derrida, Jacques. *The Gift of Death*. Chicago & London: The University of Chicago Press. 1992.

Левинас, Емануел. *Тоталитет и бесконачност*. Прев. Спасоје Ћузулан. Београд: Јасен – Службени лист СЦГ. 2006.
Levinas, Emmanuel. *Time and the Other*. Pittsburgh: Duquesne University Press. 1987.
McKenna, Andrew J. *Violence and Difference*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press. 1992.
Patočka, Jan. *Izbor iz filosofskih spisa*. Prev. Tihana Hamović. Izbor Časlav D. Koprivica. Novi Sad: Akademska knjiga. 2013.
Religion. Eds. Jacques Derrida, Gianni Vattimo. California, Stanford: Stanford University Press. 1998.

Филмови наведени у тексту

Bird box, реж. Susanne Bier, 2018, прод. Dylan Clark, Chris Morgan, Clayton Townsend; Production company Netflix, Chris Morgan Productions, Dylan Clark Productions, Bluegrass Films, Universal Pictures, 124 мин.
Bird box: Barcelona, реж. David Pastor, Àlex Pastor, 2023, прод. Production company Chris Morgan Productions, Dylan Clark Productions, Fish Blowing Bubbles, Netflix Studios, Nostromo Pictures, 112 мин.

Milena Vladić Jovanov

DYSTOPIA OF RELIGION, ETHICS AND POLITICS IN THE NARRATIVES OF THE *BIRDBOX* FILM FRANCHISE

Summary

An interpretation of the film narrative of the *Birdbox* franchise is given through an interdisciplinary comparative analysis of the philosophical concepts of Jacques Derrida and Emmanuel Levinas, specifically in relation to the structural-semantic levels within the film narrative itself. Concepts such as hospitality, welcome, the self-other relationship, responsibility, identity, etc., are examined within the broader domains of religion, ethics, and politics, while the film narrative is observed through the lens of duality of these concepts as they unfold on screen. The analysis highlights the duality of these concepts, which appear as structure and substructure in the dynamic relationship of utopia and dystopia, and humanism and posthumanism. Furthermore, Derrida's critical analysis of Levinas's ideas is outlined, with both philosophical approaches being applied to the interpretation of the film. The narrative leaves the reader with open-ended questions, inviting reflection prompted by

the film itself, exploring the contemporary relevance of examples of the concepts of hospitality, welcome, friendship, civilization and barbarism, the Other and infinity, and the female alternative in today's world. Finally, the paper addresses the open structure of questions pertaining to societal politics and the manipulative role of narrative mediality, as hinted at through the complex dualities of the concepts depicted in the film.

V

ЕКРАНИЗАЦИЈА И КРИТИЧКИ ДИЈАЛОГ

791.32.072.3
791.222
821.111.09-31 Ејмис М.

Невена Даковић*
(Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду)

Зона интереса: ПРОСТОР И ВРЕМЕ, ФИЛМ И РОМАН

Апстракт: *Зона интереса (The Zone of Interest)*, роман Мартина Ејмиса, објављен 2014. године, добио је своју филмску верзију – адаптацију најшире схваћену као насталу по мотивима романа – десет година касније (2023), у режији Џонатана Глејзера. Простор *зоне* око Аушвица, који су контролисале СС јединице, различито је мапиран, ишчитан и доживљен у романескној и филмској верзији, отварајући вишеструко интересантно читање разлика. Наративна, тематска и интерпретативна размимоилажења филмске адаптације и књижевног оригинала условљене су: (1) променом медија / медијске платформе; (2) реконтекстуализованим рашчитавањем у пољу актуелних студија Холокауста и уметничких текстова који се баве темом; и (3) тезом ове анализе да је *зона* у роману темпорално, а у филму просторно утеловљена.

Кључне речи: Џонатан Глејзер, Мартин Ејмис, *Зона интереса*, Холокауст, починиоци

Зона интереса (*The Zone of Interest*, 2014) роман је Мартина Ејмиса и истоимени филм (2023) Џонатана Глејзера, широко схваћен као филмска адаптација настала према мотивима литерарног дела. Сама *зона интереса*, иначе битно различито мапирана и рашчитана у романескно-темпоралној и филмско-просторној верзији, упућује на велико поље ресемантизације и интерпретативних раскорака, као и на два кључна тренутка адаптације. Трансформација романа у филм указује на широки захват вишеслојне просторне конструкције наратива, односно потврђује филм као ексклузивно примерен за бахтиновско опросторавање приче, захваљујући слободи концепта адаптације као процеса креативног и иновативно контекстуализованог превођења (в. Ellis 1982).

За разлику од традиционалних теорија адаптације, које суштину процеса виде као „изневерити а остати веран“, упућујући на слободно „избацивање сцена које је немогуће 'филмовати' и манирстичко дописивање оних које одговарају духу медија“ (Daković 2014: 22), новија размишљања адаптацију виде као реконтекстуализовано, иновативно и креативно превођење. У том кључу, Џон Елис сматра да је прави циљ адаптација да се баве сећањем на роман које може да потиче из читања, али,

* n.m.dakovic@gmail.com

чешће, уколико је реч о литерарним класицима, из колективног културног памћења (Ellis 1982). Како у нашем случају није реч о литерарном класику, Елисове премисе треба појмити као попуњавање празнина памћења и сећања новим сликама, речима и причама саображеним како претходећој традицији књижевности Холокауста (биографије, логорска сећања, мемоари Прима Левија, Жан Америја, Елија Визела), тако и аутентичним теоријским промишљањима студија Холокауста (Мајкл Беренбаум, Дори Лауб, Шошана Фелман, Бенџамин Валентино, Сол Фридлендер, Џошуа Хирш). Као присећање и наративизација уз унос субјективног и оригиналног, адаптација је одређена новим теоријама и увреженим причама у различитим медијским форматима – хоризонтом знања и очекивања. Нови текст, производ креативног превођења, представља тачку слагања оригинала и преводног тумачења – акултурација, додавања и одузимања. У случају филма, дакле, не преводимо речи у слике уз слепо поштовање језичких и других структура, већ деконструишемо и реконструишемо целину слика и речи, слагањем са контекстом времена адаптације. Оригинални текст у пољу дуалности (субјективно/објективно; памћење/сећање; хипотекст/хипертекст; речи/слике; документ/фикција), импрегниран новим емоцијама, афектима и пост-сећањима, постаје текст адаптације.

Не мање значајно за ову анализу јесте и антрополошко поимање адаптације као простора размене вредности, идеја и међусобног уподобљавања писца, редитеља и њихових хронотопа. Адаптација више није фактор подстицања ривалитета филма и књижевности, већ креативна надградња оба медија у новим културним оквирима. Позивајући се на Доналда Виникота, Франсоа Ваноа одређује адаптацију као врсту игре, док је текст у психоаналитичкој перспективи транзициони предмет[1] троструког одрастања: јединке у свету, личног и психичког, и оног у пољу културних искустава. Сва одрастања коалесцирају у процесе конструкције и идентификације личности, па је адаптација, закључује Ваноа, развијање идентитета синеасте у визуелном тексту, док је роман одрастање писца кроз писани текст и наратив (Vanoye 2011: 53–58).

Лудичке теорије наглашавају да су адаптације овладавање умећем игре када је одбацивање ограничавајућег императива верности (као последице одрастања) *sine qua non* успешног сусрета редитељевог и пишчевог света. У нашем случају, одрастања и слагања ауторских светова почивају на искуству пишчевих романа Холокауста (поред *Зоне интереса*, ту је и *Путоказ времена* [*Time's Arrow: or The Nature of the Offense*, 1991]),

1 Преегзистентни или оригинални предмет – литерарни текст другог аутора – променама постаје транзициони предмет у новом свету.

Глејзерових филмова, али и његовог политичког говора приликом доделе Оскара, о улогама Јевреја као апсолутних жртви Холокауста и становника Израела у сукобима у Гази (96th Academy Awards 2024). Адаптација је слобода игре и трансформације, спој онога што писац изазива у филмском стваоцу и онога што филмски аутор изазива у гледаоцима. Кроз адаптацију као хипертекст, синеаста реконструише околину и сопство, полазећи од деконструкције хипотекста; тек узете заједно де- и реконструкција исцртавају ново дело. Вечна матрица пишчеве прошлости растапа се најпре у редитељевој садашњости, а потом и у нашим садашњостима кроз спектар адаптација (в. Vanoye 2011; Campbell 2011; Daković 2014). Стога, Глејзер није трбухозборац, „визуализатор" романа, већ смели и аутентични глас који ремоделује у складу са сопственим идентитетом, светоназором и *zeitgeist*-ом.

Писање времена: роман

Тренутак појаве романа (2014) маркиран је проширењем студија Холокауста кроз препознавање учесника који нису више само жртве и починиоци, већ и сведоци и посматрачи, као и њихових васколиких траума. Истовремено, Ејмисов четрнаести роман, иако је испратио теоријске новине, оцењен је као неуспео, на дну листе објављених наслова, или чак као проза о баналности зла која „је и сама опресивно банална" (Hansen 2014). На једној страни, реч је о смелом покушају суочавања са до тада мање обрађеном темом трауме починилаца и макабричном улогом *Sonderkommanda*. На другој страни, реч је о роману који одликују слабија мотивација, недореченост ликова, те стил и језик далеко од оних бравурозних које налазимо у тематски блиској *Путоказу времена*, обележеној „курт-вонегатским духом" и иронијом достојном Набокова (Hansen 2014). Но, можда баш због поменутих разлика, *Зона интереса*, врло упитно препозната и као „традиционална реалистичка и историјска романса са суздржаним и елегантним хумором" (Preston 2014), подсећа на Лителов Гонкуром награђен роман *Еумениде (Les Bienveillantes / The Kindly Ones*, 2006) – обиљем зачудних тренутака, *unheimlich* призора, бизарно и са одмаком сагледаних интимних и јавних епизода које, луцидно нанизане, мапирају хронологију великог историјског збивања.

Неспорна заједничка одлика оба романа (и Глејзеровог филма) јесте нагласак на модернистичкој природи (в. Bauman 1989) Холокауста као индустрије смрти, система савременог железничког транспорта и бирократије као неодвојивог дела геноцида, подржаних тезама о

баналности зла, те замишљањем незамисливог, исказивањем неизрецивог и „обичним људима – добровољним џелатима“ (в. Browning 1992). И роман и филм одлазе даље од баналности зла, детаљно приближавајући читаоцу живот и задовољства обичних људи / добровољних џелата у *зони интереса* као скупу радних процеса. А незамисливо и неизрециво исказали су многи пре њих, укључујући и Клода Ланцмана и његово деветоипочасовно документарно остварење *Шоа* (*Shoah*, 1985), јер је Холокауст од осамдесетих година прошлог века постао један од најбоље документованих историјских догађаја.

У потрази за обухватнијом сликом (не)замисливог и неисказивог, роман се приклања разиграној постмодерној нарацији умножених наратора и фокализатора (ликова као што су Голо, Дол и Шул). У отвореној структури настаје дифузан и сложен свет сачињен од често противречних перспектива жртава, починилаца и посматрача. Свесно индукована читаочева несигурност прекида се само повремено, најизразитије на крају, интерполираним есејистичким расправама о значењу жртве, односу огледала и неповратном распаду света.

У центру приповести је романса Голоа[2] Томсена и Хане, супруге команданта логора Пола Дола, која се одвија под будним погледом заповедника *Sonderkommanda*, Шмула, ћутљивог посматрача и страдалника. Ангелус „Голо“ Томсен нећак је Мартина Бормана – што доноси широку слику хијерархије нацизма и концентрационих логора – и, истовремено, администратор и координатор везе КЛ Аушвиц и фабрике ИГ Фарбен, којој логор обезбеђује радну снагу. Положај у логору и обимна наративна улога дају му статус емотивног (не преза ни од чега да задобије наклоност Долове супруге), идеолошког (цинично критички став спрам нацизма) и оптичког (у њему припадајућим поглављима) фокализатора. Други наратор, Шмул, болно свестан нестабилности моралног универзума и сопственог непрестаног проклизавања из улоге жртве у улогу џелата, описује своје стање као осећај преполовљености. Његова морална исцрпљеност и запитаност како ће га људи посматрати после рата – посвета постапокалиптичној књижевности Имреа Кертеса или Винфреда Георга Зебалда – исписују најкраћа, али етички и теоријски најгушћа поглавља. Трећи наратор је заповедник логора, који је, иако инспирисан историјском фигуром Рудолфа Хеса, звучно преименован у Пола Дола као централну фигуру логорске, али и шире нацистичке патологије уништења. Вулгаран, примитиван и насилан, он немилице уништава све – од људи

2 Надимак Голо алудира на Ангелуса Голоа Мана, сина Томаса Мана, немачког историчара познатог по свом делу о историји Немачке у 19. и 20. веку (1958) и особеном ставу о колективној кривици за Холокауст, која доводи у питање и легитимитет послератне Западне Немачке.

из транспорта, логораша, до сопствене супруге, деце и кућних љубимаца. Утеловљење девијантности нацистичког режима појачано је дигресијама о његовој улози у трагичној судбини Ханине прве љубави, Дитера Кригера, „политичког" затвореника, или у казненом слању Богдана и Дова у други, суровији логор. Долова бестијалност, подржана другим „животињским" призорима (корњача, коњ, логораш), тачка је највећег преклапања са Лителовим фантазмагоричним призорима смрти – носорога, освојеног Берлина, опсаде Стаљинграда или муселманских прилика у тами логора. У том кључу, не само што су оба романа педантне историографске реконструкције, већ су њихови јунаци (др Макс Ауе, Дол и Голо) ухваћени у сталном настојању рационализације ирационалног, коме се препуштају са животињским и висцералним уживањем (*jouissance*).

Најдубљи смисао љубавне приче у неочекиваном и насилном амбијенту *зоне интереса* артикулисан је у првом и једином послератном сусрету Хане и Голоа, испуњеном позајмљеним идентитетима, потиснутом грижом савести и утопљеношћу у поражену и изгубљену Немачку. Уз галерију подједнако резигнираних ликова без будућности – Богдана, Бориса, Алисе, Герде Борман или Естер (стражари, официри, логораши или чланови нацистичке врхушке) – сви они творе широку слику отупелих живота, морално банкротираних и неснађених јунака Аушвица. У разговору пред растанак, Хана открива да је Голо за њу био оличење „оног што је пристојно, нормално и цивилизовано" у темељно изокренутом свету, у коме је она била супруга „једног од најефикаснијих убица у историји" (Amis 2014) људског рода. Ништа добро не сме и не може да произиђе из тог места, па ни наставак њихове везе у било ком облику, а још мање њихов повратак из логора. Осуђени су да заувек остану у логору – јер је логор заувек у њима – и да буду пуки губитници, и то не само у рату.

У тренутку спознаје немогућности напуштања кошмарног простора, *зона интереса* добија своје суштинско временско одређење: ноћ 30. априла 1943. То је последња ноћ пред одлазак из логора, Ханин рођендан, ноћ Шмулове смрти,[3] будућег Хитлеровог самоубиства, али и митска,

3 Обележје отворене структуре је недореченост шта се заправо збило те ноћи. Шмул је први пут погледао Хану у очи, извадио дугу оштрицу из рукава и прислонио је на груди. Неочекивано, није стигао да поступи по наредби и убије Хану: пао је погођен у главу Доловим хицима. Разнесено лице логороша допуњује тезу да је „прогресивно обезличавање или деструкција лица на филму" повезана са временом после Холокауста и другим историјским траумама; да представља одраз физичког и симболичког насиља над лицем у логору чији су сведоци били чланови *Sonderkommanda* и анонимни „муселмани" (в. Saxton 2008: 106–110). Такође, треба напоменути да су обезличеним логорашима из романа лица враћена у последњим кадровима филма, када Хес посматра музеј Аушвица у савременом добу и чистачице које усисавају ходник дуж кога су поређане фотографије – портрети логораша означени именом, а тек потом логорским бројем.

литерарна Валпургијска ноћ брисања граница видљивих и невидљивих светова, живота и смрти. „Трећи Рајх је био једна дуга Валпургијска ноћ“ (Amis 2014) Гетеовог *Фауста*,[4] чија је магија скривена у сусрету са сопственим изгубљеним душама.

„Под националсоцијализмом погледали смо у огледало и видели смо наше душе. Сазнали смо ко смо“ (Amis 2014). То сазнање је јунаке Аушвица и *зоне интереса* неповратно одвело на другу стране огледала, где су „сви пронашли или беспомоћно открили“ (Amis 2014) ко су заиста. Управо то прекорачење, та спознаја, учинили су да више не могу да погледају једни друге у очи и да започну неки други живот. Сусрет са сопственим одразом, својеврсним погледом Медузе, без заштитног преламања у сјају штита, обесмислио је простор зоне и претворио га у време – заустављени тренутак који стреми вечном трајању, не услед гетеовске лепоте, већ због цивилизацијског ужаса.

Мапирање простора: филм

Извесно, најфилмичнији захват адаптације је замена временског просторним поимањем *зоне интереса*, троструко мапиране као простор наратива, наратив простора и наратив у простору (в. Ryan, Foote, Azaryahu 2016), тј. као простор приче о тоталном уништењу Јевреја и једног брака; као приче простора Аушвица; и разгранате приче починилаца и жртава, смештене у простор. Главни јунаци редуковане и измењене филмске приче су брачни пар Хес – Рудолф (Кристијан Фридел) и Хедвига (Сандра Хилер) – док су два наратора и други упечатљиви ликови из романа избрисани, сажети и уткани у споредне филмске фигуре: послугу, љубавницу (сажимање Алисе и Естер), девојчицу са јабукама (сажетак приче о Шмулу и *Sonderkommandu*), мајку/ташту, чистачице с краја филма или нацистичку врхушку у Ораниенбургу.

Наратив је хроника баналне свакодневице идиличне породице – не само са две ћерке већ са петоро деце – у језовитој сенци индустрије смрти, тик са друге стране зида. Хедвига (Хана) више није неуротична, романтичарски обојена фигура еротске привлачности, већ жена-мајка-домовина, посвећена мужу, деци, дому и стварању нове немачке будућности, „животног простора“ на Истоку. У изврсном тумачењу Сандре

4 Референца на *Фауста*, уз алузивни спектар који се протеже од Прима Левија до Винфреда Георга Зебалда, потврђује да су Ејмисов роман, а Глејзеров филм још више, намењени онима који могу да препознају споне и уписе дела о Холокаусту – од фикције, документаризма до теорије – у широком жанровском распону, али и најшире тематски повезане књижевности XX века.

Хилер, Хедвига је стамена, укорењена у земљи по којој незграпно али чврсто корача: „краљица Аушвица“, света који је, за њу, изграђен по мери сна који су она и Рудолф сањали од првог дана познанства. Посесивност и посвећеност материјалностима живота чини брачни однос рутинираним, равнодушним и суштински незаинтересованим за било шта осим за стварање многобројне породице (последица спајања лика Герде Борман са ликом Хедвиге). Хедвига не разматра могућност да напусти мужа, о чему Хана у роману интензивно размишља; напротив, спремна је да пати раздвојена од супруга ако је то цена останка у Аушвицу. *Зона интереса* је њен свет. У њега долазе само они, попут Хедвигине мајке (Имоген Коге), који могу да се загледају у (метафоричко) огледало и прихвате да не могу да не виде логорске призоре. Они који остају у *зони* огледају се у том тамном огледалу, обучени у бунде и са кармином на уснама оних који су уморени у гасним коморама.

У филму, Рудолф, „пчела радилица“, жртва сопствене посвећености и вредноће – савршена комбинација Голове систематичности и Долове посвећености логору на дистанци лишеној анималног уживања – добија премештај (дакле, више није реч о Головим сплеткама), а потом бива враћен да се побрине за последњи транспорт мађарских Јевреја из будимпештанског гета. Као *pater familias* (бројне породице, логора и партије којима, заправо, не управља, већ верно и послушно служи), има привилегован положај, али само повремено и индиректно; он је и суверени наратор затворене структуре филма. У комбинованом систему доминантне имперсоналне документаристичке нарације и имплицитне нарације у првом лицу, фокализација варира између спољашње фокализације и фокализације нултог степена, подвлачећи супротности два света – приватног породичног и јавног логорског. У том окружењу, најчешће, а можда једино, Рудолф има право да својим говором-коментаром „опкорачује“ сцене; његов говор се наставља преко нове сцене. Његов глас који чита бајку (*Ивица и Марица*) ћерки пред спавање преноси се на слике „у негативу“ девојчице која ноћу кришом оставља јабуке логорашима; почетак телефонског разговора преноси слику са балкона балске дворане на слику буновне супруге-саговорнице у њиховом дому. Потоња ситуација је редак тренутак када филм из романа преузима кључну маштарију заповедника логора – како угушити људе, како претворити свет у гасну комору. Но, док је у роману овај призор кључ патологије лика, у филму он представља наклон филозофији живота у логору као радног процеса или индустријског рада на траци; Хес је приказан као ефикасан бирократа који броји новац, брине о љиљанима испред бараке есесоваца и, симптоматично, размишља о побољшању

учинка индустрије смрти увођењем циркуларних крематоријума, *perpetuum mobila* („Спаљуј! Хлади! Истовари! Утовари!“).

Изједначавање рада у индустрији са радом логорске управе и одржавања куће и породице је, могуће, Глејзеров наклон Фарокијевом филму *Предах* (*Aufschub*, 2007), у ком редитељ уобличава немачке снимке из транзитног кампа Вестерборк (Westerbork) као филм радног процеса који у „минималистичком диспозитиву [...] показује економску ефикасност кампа“ (Lindeperg 2010: 21–28).[5] На исти начин, опсервацијама и експликацијама радних процеса, *Зона интереса* успоставља неопходну дистанцу, прорачунатост и контролисану емотивност филма.

Но, за разлику од детаљно приказане „индустријске“ *зоне интереса*, логор као значењски епицентар филма је снажно, визуелно, звучно и опипљиво сугерисан (трагови пепела, костију), али истовремено скоро невидљив, јер камера, до самог краја филма, никада не одлази са оне стране зида. Спој сугестије и невидљивости исказан је ракордним кадровима и двоструком окулизацијом, која не успоставља разлику између оноа што виде ликови и онога што види камера, већ разлику између истог призора који виде две камере, постављене као дистанцирани и објективни посматрачи, али не и сведоци. Логор је невидљив у првом кадру, да би га наредни, ракордни кадар открио у контурама као зид, жичану ограду, димњаке крематоријума, или га учинио чујним кроз гласне и неразговетне повике, крике, јауке и наредбе које допиру из простора ван кадра. Сугерисано је и потврђено реактивним (контра)кадровима посматрача-незналице, који је, откривајући ужасе, „ушивен“ у нови забрањени простор. Хедвигина мајка, пробуђена из сна црвеним одблесцима, прилази прозору, а контракадар на рез / „шав“ приказује је као виђену кроз стакло прозора на којем трепери одраз ватре из димњака крематоријума. На сличан начин, камера паралелним фаром прати Рудолфа и Хедвигу (пошто јој је Рудолф у јеку вртне забаве саопштио да је добио премештај) наспрам логорског зида који пролазе целом дужином, идући ка обали реке.

Филмска *зона интереса* је и транзициона зона (в. Winnicott у: Kuhn 2007: 82–89), у којој се сучељавају два света – живот и смрт, слобода и заробљеништво, починиоци и жртве, рај и пакао, пасторала и индустрија. Зона „на прелазу“ или „између“ наглашава важност кретања и преговора између два простора (нпр. логора и привидно обичног живота)[6] као на-

5 У филму постоји амблематски кадар знака логора – лого са високим димњацима крематоријума у Биркенауу.

6 Транзициони простор је наглашен и контрастом призора на тему импресионистичких пикника поред реке, доручка на трави или призора из унутрашње баште и стерилних ентеријера куће, канцеларије, Ораниенбурга, где су и сцене екстеријера у снегу.

чина субјектовог бављења „транзиционим предметима и појавама“ (Kuhn 2010: 83–85). Успостављена минималистичка транзициона зона посредује између затворених простора куће и спољашњих простора или између Хесовог поседа и остатка насеља уз логор. Бројне границе и демаркационе линије око и унутар зоне не само да подвлаче концепте замишљања и сугестије света ван зоне (Kuhn 2010: 86), већ тиме носе и емотивну тежину ликова и контекста.

Зона је стално поприште борбе појединца између импулса изласка у свет и остајања у зони сигурности и комфора. Јунаци унутар зоне угрожени су само када појава неког предмета са друге стране наруши сигурност њиховог не-гледања; када транзициони предмети из стварности бивају „присвојени“ (Kuhn 2010: 83) и увучени у зону, а субјекти у зони на њих утискују нова значења. Јабуке разасуте по пољима којим јашу Хес, отац и син, исте су оне које тајанствена девојчица односи у логор, а затим у једном тренутку из логора доноси нотни запис песме члана *Sonderkommanda*.[7] Преегзистентни предмет (јабуке и нотни запис) преображава се у мелодију коју девојчица изводи на клавиру – постајући транзициони предмет у *Зони интереса* – а потом и даље када уз мелодију пратимо титлове стихова песме. Непознати глас на јидишу упућује да је реч о песми „*Сунчеви зраци*“ Јозефа Вулфа, написаној 1943. године у Аушвицу III.[8] Транзициони предмети су и различите врсте обуће које Рудолф скида и облачи прелазећи са једне на другу страну *зоне интереса* – улазећи у кућу оставља чизме, а на обали реке држи у руци сандале. У интермедијерном простору између маште и стварности, транзициони предмети – оно што људи из *зоне интереса* не желе да виде иако знају да постоји – чине да транзициони простор делује као простор маште или брижљиво сачињене илузије не-гледања и не-виђења (в. Kuhn 2010: 83).

Ужа одредница *зоне интереса* је простор око куће, сачињен од малог предњег дворишта, велике цветне баште иза, стаклене баште, базена и простора око њега – речју, чудесних и зачудних места мирног породичног живота. За разлику од брачне неурозе осликане у роману, бесмислена егзистенција илузорно хармоничне породице у савршеном окружењу у филму постаје читљива кроз паралелу са идилом америчких предграђа са белим кућама и зеленим травњацима педесетих и шездесетих година прошлог века, попут градића Пејтона и сличних простора у мелодрамама

7 У *Зони интереса*, транзициони предмет постаје конкретно сведочанство о патњама невидљивих.

8 “Sunbeams, radiant and warm / Human bodies, young and old / We who are imprisoned here, are wakeful as the stars at night / Souls afire, like the blazing sun; tearing, breaking through their pain, / for soon we’ll see that waving flag, the flag of freedom yet to come” (превод са: Wulf 1943).

Дагласа Сирка. Ипак, у холивудским филмовима, испод пасторалне и флоралне површине бубриле су хистерија и фрустрација које су обавезно експлодирале у завршници, само да би свет могао да настави даље после ироничног *happy enda*; док су у филму *Зона интереса* фрустрације и тензије скривене иза зидова обраслих пузавицом разрешене изласком у забрањени простор гасне коморе и музеја Аушвица.

После срећно одбаченог премештаја и повратка на место команданта логора, Рудолф, силазећи низ степениште са бала, застаје да би повратио. Потом се несигурно успрaвља и загледа у камеру скривену у тами дубине ходника, на чијем крају се види једна светла тачка. Тај светли кружић двоструко идентификујемо као самосвесно присуство објектива камере и, контекстуално, као шпијунку на вратима гасне коморе. Када се врата отворе од споља и чистачице – из садашњег времена, када је логор претворен у музеј[9] – улазе да очисте гасну комору, Хесов субјективни кадар ретроактивно читамо као, можда недовољно, али битно отеловљење Годаровог идеалног филма о Холокаусту. Реч је о филму насталом упркос драконској забрани снимања у логору, а чији је аутор немачки војник или официр – дакле починилац, а не жртва – који чека да буде пронађен негде у светским филмским архивама. Снимљен из перспективе послушника који обавља, чини се, баналне задатке, а да не увиђа етичку и психолошку проблематику, кадар нам открива забрањени простор гасне коморе који, иако ван функције, испуњава критеријуме Годаровог савршеног записа.

Срце *Зоне интереса* је огромна башта иза куће, у којој се одвија дугачка сцена разговора Хедвиге и њене мајке о лепоти цвећа, здрављу повртњака и, истовремено, класно и расно утемељеном антисемитизму – кулминација различито означеног бихевиористичког, опсервационог, документаристичког или *reality show* стила снимања. Док су сцене у кући снимане са десетак камера са даљинским управљањем, сцена у башти снимљена је из коридора постављеног паралелно са баштом по којем се кретала камера,[10] држећи збивања на фиксном одстојању у тоталу или средње крупном плану. Сцена се окончава крупним планом цвета који постепено испуњава цео екран у црвену површину – трећу монохроматску површину боја нацистичке заставе. Први, црни екран, трајања четири и по минута, праћен бруитистичком (авангардном) музиком шумова, сабласног брујања и храпавих крикова, део је шпице и пролога. Други,

9 Хес прелази границу светова када, одлазећи са бала, погледа према меморијалу Аушвица; ноћ бала у филму постаје пандан Валпургијској ноћи у роману.

10 Оваква невидљива или скривена камера осмишљена је за потребе директног преноса Ајхмановог суђења (видети филм *Ајхманов шоу* [*The Eichmann Show*, 2015]), када су израелске власти забраниле присуство камера у судници – за разлику од Нирнбершких или Кијевских процеса.

бели екран, открива швенко са Хесовог лица, изнад кога се вије сиви дим локомотива на белину зимског неба, коју пресецају крикови људи из транспорта. Реч је о сцени селекције на рампи, бруталног игроказа до танчина описаног у роману, а само наговештеног у филму. Црвени екран, како је речено, рађа се уласком камере међу латице цвета.

Друга редитељска интервенција у јасно авангардном духу, опречна доминантном документаристичком и имперсоналном приповедању, јесу поменуте сцене „у негативу". Црно-бели просветљени снимци резервисани су за призоре неодређеног наративног статуса, остављајући нас у недоумици да ли је реч о кошмару, сну или ноктуралној стварности друге стране *зоне интереса*. Разјашњење долази тек кроз редитељско објашњење о „the making of": у првом тренутку девојчицу-добротворку схватамо као део сна Хесове ћерке,[11] да бисмо тек после Глејзерових коментара схватили да је реч о накнадно додатом историјском лику, чланици покрета отпора,[12] који савршено употпуњује разнолике становнике *зоне интереса*.

Од романа до филма, од времена до простора

Транзиција *Зоне интереса* од романа до филма може се сагледати двојако: (1) као адаптација, схваћена као креативно превођење превасходно остварено кроз контекстуално преобликовање – игра испреплетаног одрастања два света и два аутора; и (2) као измештање и реструктурирање наратива из временских у просторне оквире.

Мартин Ејмис, у парадоксалном споју афективности и клиничке прецизности, дијагностички осликава најозлоглашенији логор смрти и зону привида обичног живота око њега. Он се опредељује за отворену структуру романа умножених наратора који емотивно увлаче читаоца у Долово лудило, рационализовано као испуњење дужности, и у Голова љубавна преживљавања и забрањена критичка промишљања нацизма. Разлика између *Зоне интереса* и десетина романа о Аушвицу објављених последњих петнаестак година огледа се у нараторима који нису ексклузивно жртве, већ пре свега починиоци, чиме се роман повезује са новим теоријским кретањима у оквиру студија Холокауста. Роман одговара на уврежена питања баналности зла, нових модуса приповедања и приказивања Холокауста као „апсолутног зла" или (не)могућности превазилажења насилничког порива који сви носимо у себи. У односу

11 Ретки читаоци романа пре приказивања филма чак су помислили да је девојчица која носи јабуке заправо Хесова ћерка.

12 Ова епизода је истинита прича о Александри Бистрањ-Колођејчик, коју је Глејзер открио током истраживања за филм.

на филм, роман се опредељује за временско поимање *зоне интереса* – упркос томе што је реч о превасходно просторном појму – као тренутка горке самоспознаје који ликови не могу да прихвате, па самим тим метафорички не могу ни да напусте простор.

Филмска адаптација значајно се удаљује од романа низом приповедачких и представљачких захвата који, рушењем правила, филм чине изузетним остварењем. Затворене структуре уз дискретно и повремено присуство наратора и фокализатора обезбеђују поглед са дистанце; прецизност опсервација огољава радни процес без сувишних емоција. Неисказиво је упризорено кроз снажно сугерисане, а реално одсутне призоре логора, као и кроз „вивисекцију“ (или „обдукцију“) починилаца. Филм сведено приказује хладне, суздржане и незадовољне егзекуторе који не налазе срећу ни у брачном ни у породичном животу, већ само у добром обављању послова – не ради испуњења жеља, већ ради дужности, „моралних“ обавеза и наредби у границама зоне. Избором да праве жртве логора остану невидљиве и приказом ликова са минимумом емоција, Глејзер се одриче гледалачке емпатије са жртвама и обликује рационално-научни, реалистичко-документаристички стил.

Зона интереса је полифукционални, брижљиво и концентрично осмишљен простор невидљивог епицентра. Она је првенствено штит који скрива емоције становника заштићеног простора, а оне се откривају само у тренуцима кризе, као што су поремећај баналне свакодневице или претња принудног напуштања зоне. Као изоловани, сигурни балон, зона препознаје, рационализује и натурализује потенцијал сваког од нас да буде џелат, егзекутор и починилац. „Уобичавање“ зла као дела рутине живота потврђује да је оно увек скривено у баналном и обичном. Зло је заштићено не-приказивањем самог чина – замењеног мапираном мрежом свакодневних призора који га окружују. Не-исказ самог чина и приказ онога што га је учинило могућим нуди ефикасно решење вечитог питања како приказати неизрециво. Апсолутно и непоновљиво цивилизацијско зло Холокауста постаје изрециво кроз сугестију, утеловљену у брижљиво осмишљеном филмско-наративном простору – простору који измиче речима – где се одигравају историјски знани и потврђени, али невиђени злочини.

Литература

96th Academy Awards. Dolby Theater, Los Angeles. 10. 3. 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=Blr0CxTGOlw>

Amis, Martin. *The Zone of Interest*. London: Jonathan Cape & Random House. 2014. (E book)

Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press. 1992.

Browning, Christopher. *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York: Harper Perennial. 1992.

Campbell, James. "The Pleasures and Perils of Creative Translation". 2011. <https://www.nytimes.com/2011/06/12/books/review/the-pleasures-and-perils-of-creative-translation/>

Daković, Nevena. *Studije filma: Ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: FDU. 2014.

Ellis, John. "The Literary Adaptation: An Introduction". *Screen* (23. 1. 1982): 3–25.

Hansen, Matt. "'The Zone of Interest' – Not Quite Interesting Enough". 2014. <https://artsfuse.org/116991/fuse-book-review-the-zone-of-interest-not-quite-interesting-enough/ >

Kuhn, Annette. "Cinematic Experience, Film Space and the Child's World". *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne d'études cinématographiques* 19/2 (2010): 82–98.

Lindeperg, Sylvie. "Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film *Respite*". In *Harun Farocki Against What? Against Whom?*. Eds. Antje Ehmann, Kodwo Eshun. Koln: Buchhandlung Walther König GmbH & Co.KG. 2010. 21–28.

Littell, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard. 2006.

Preston, Alex. "The Zone of Interest review – Martin Amis's impressive holocaust novel". 2014. <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/07/the-zone-of-interest-review-martin-amis-impressive-holocaust>

Ryan, Marie-Laure, Kenneth Foote, Maoz Azaryahu. *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus, OH: Ohio State University Press. 2016.

Saxton, Libby. *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*. London & New York: Wallflower Press. 2008.

Wulf, Joseph. "Sunbeams". 1943. <http://www.musiques-regenerees.fr/GhettosCamps/Camps/WulfJoseph/WulfJoseph.html>

Vanoye, Francois. *L'adaptation littéraire au cinéma: formes, usages, problèmes*. Paris: Armand Colin. 2011.

Филмови наведени у тексту

Aufschub, реж. Harun Farocki, 2007, прод. Harun Farocki Filmproduktion, 41 мин.
The Eichmann Show, реж. Paul Andrew Williams, 2015, прод. Feelgood, UK, 90 мин.
The Zone of Interest, реж. Jonathan Glazer, 2023, прод. Film4, Access Polish Film Institute, JW Films, Extreme Emotions. USA, 105 мин.

Nevena Daković

THE ZONE OF INTEREST: SPACE AND TIME, FILM AND NOVEL

Summary

The Zone of Interest, Martin Amis's 2014 novel got its film version – adaptation broadly seen as made after the motifs from the novel – ten years later (2023), written and directed by Jonathan Glaser. The belt-like space controlled by the SS troops around Auschwitz is differently mapped out and experienced in the novel and in the film, making possible a compelling reading of multifaceted differences. Narrative, thematic and interpretative differences between the film adaptation and the original literary work are determined by: (1) the change of the media/media platform; (2) a recontextualized reading within the field of contemporary Holocaust studies and of the fiction dealing with the subject; and (3) the central thesis of this analysis, namely that the Zone is temporally embodied in the novel, while in the film it is spatially embodied.

821.111(73).09-31 Алкот Л. М
791.32.072.3
791.633-051 Гервиг Г.

Јелена Милинковић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

МАЛЕ ЖЕНЕ ГРЕТЕ ГЕРВИГ

Апстракт: Последња у низу филмских адаптација култног романа Луизе Меј Алкот *Мале жене* догодила се 2019. године. Адаптацију овог класика женске књижевности урадила је Грета Гервиг, глумица, сценаристкиња и режисерка. За рад Грете Гервиг, једне од тренутно најзначајнијих америчких редитељки, карактеристичне су две ствари: стална промена филмског израза и феминизам. Након корежисерског дебија *Ноћи и викенди* (*Nights and Weekends*, 2008), филма који тематизује везу на даљину, у формалном оквиру „експерименталног" независног *mumblecore* филмског жанра, Гервиг је скоро десет година касније самостално режирала аутобиографски *coming-of-age* филм *Бубамара* (*Lady Bird*, 2017). Након два филма са савременом тематиком, 2019. године појављују се *Мале жене* (*Little Women*), адаптација истоименог књижевног класика из 19. века у тзв. *епоха* жанру (*period drama*), да би након тога 2023. године Грета Гервиг била у средишту планетарне препознатљивости са филмом *Барби* (*Barbie*), који је жанровски одређен као *fantasy comedy*. У раду ћу настојати да покажем специфичност приступа Грете Гервиг приликом прераде романа *Мале жене* у филм, уважавајући њен целокупни режисерски опус, а уз помоћ савремених теорија адаптације. Посебан фокус ће бити на проналажењу заједничких одлика овог филма са претходним и наредним филмовима као што је гиноцентричност, тематизација сазревања/одрастања, проблематизација релација на линији мајка–ћерка, као и приказ мушко-женских односа.

Кључне речи: Мале жене, Грета Гервиг, теорија адаптације, постајање ауторком, гиноцентричност

This is not a story of "boy gets girl", but a story of "girl gets a book".
Greta Gervig

Роман *Мале жене* (*Little Women*) Луизе Меј Алкот представља класик америчке књижевности. Ова књига је први пут објављена у два дела 1868. и 1869. године, након чега су следила бројна поновљена издања. Реч је о књизи која има изузетно разгранату рецепцију: било да је реч о научној и књижевно-критичкој рецепцији, било да је реч о рецепцији у популарној култури. Као значајан облик рецепције представљају и бројне адаптације

* jelmilinkovic@gmail.com

овог романа и његов „пренос“ у друге уметности. *Мале жене* су адаптиране као позоришне представе, мјузикли, опере, радио драме, серије, филмови, чак су и цртане као аниме, али и као стрип, те прерађиване и у (дечије) сликовнице. Такође, роман има бројне књижевне, тзв. *spin-off* верзије.[1] Као илустрација планетарног утицаја који ова књига има, може да допринесе податак да постоји и јужнокорејска серија заснована на овом роману. Књига је присутна и у попкултури. На пример, чувена је епизода серије *Пријатељи* (*Friends*) када се Рејчел и Џо „надмећу“ читањем, Рејчел мора да прочита *Исијавање* Стивена Кинга, а Џо мора да чита *Мале жене*: цела ова епизода култног ситкома јесте својеврсна посвета *Малим женама* и њеним јунакињама.

Последња у низу филмских адаптација овог романа је из 2019. године, чија је креаторка једна од тренутно најзначајнијих америчких редитељки, Грета Гервиг. Она је написала сценарио за ову адаптацију и режирала је, што је чини комплетном ауторком филма. С обзиром на број адаптација, као и на вишеструку прочитаност текста, оправдано је поставити питање да ли је могуће након низа различитих читања и тзв. *рителинга* донети нешто ново.[2] Линда Хачн истиче да је свака адаптација „понављање, али понављање без пресликавања“ те да „иза чина адаптације очигледно може да стоји сијасет потенцијалних намера: жеља да се конзумира и из сећања избрише адаптирани текст или да се он доведе у питање, једино је могућа као и настојање да се тексту ода признање копирајући га“ (Хачн 2021: 74). Сажимајући теоријске приступе адаптацији, Линда Хачн изводи неколико закључака према којима се адаптација може схватити прво као производ који представља транспозицију и прекодирање одређеног дела или више њих. На другом нивоу, сматра Хачн, адаптација се може схватити и као процес креације који обухвата и ре-интерпретацију и ре-креацију. Трећи ниво адаптације долази из процеса рецепције, због чега се адаптација може посматрати као вид интертекстуалности, јер се адаптације доживљавају као палимпсести. Њихова палимпсестичност проистиче из тога што познајемо и друга дела на која нас конкретна адаптација подсећа, јер је свака адаптација „понављање са варијацијом“ (Хачн 2021: 72). Такође, у случају *Малих жена* и других вишеструко адаптираних дела, бројна читања и дописивања књиге сведоче о двострукој потреби публике везаној за њих: 1) о сталној реинтерпретацији познатог садржаја кроз различита читања, што је тежња за његовим понављањем, али и истовремено и 2) за другачијим тумачењем у новим културним, друштвеним и дискурзивним

1 Једна од њих је и 2007. награђена Пулицеровом наградом. Реч је о роману Џералдин Брукс *Господин Марч* који прича причу из перспективе оца (в. Bruks 2006).

2 О филму Грете Гервиг у контексту осталих адаптација в. Smyth 2020.

окружењима, кроз дописивање садржаја и његовим преозначавањем, због чега се прича (о *Малим женама*) посебно у области популарне културе никада не завршава, већ се изнова и изнова обнавља. Питање о могућности новог читања у окружењу *mainstream* америчког популарног филма је посебно релевантно када знамо да су холивудске продукцијске куће унутар којих је и Грета Гервиг радила на филму[3] већ изнедриле успешан филм заснован на роману 1994. године.[4] Чини се да је одговор на питање, да ли је могуће након бројних адаптација донети нови садржај, потврдан, односно да је и поред низа адаптација и поред најмање седам претходних филмских верзија, могуће направити другачији филм, па чак и уписати у њега посве нову причу, а да је за то кључан ауторски приступ филму. Притом Грета Гервиг није радикално одступила од литерарног предлошка, односно њена верзија *Малих жена* није једна од ревизионистичких адаптација, које драматично преображавају и ревитализују своје изворне текстове уношењем провокативних измена у место радње, историјски период, жанр, перспективу, начин изведбе или процесе продукције (в. Стем 2021). Грета Гервиг је готово доследно задржала низ „чињеница" књиге, као што су систем и структура ликова, елементи радње, хронотоп и хронологија, расплет, али је истовремено књигу и дописала и то двема линијама. Прва линија дописивања тиче се биографије ауторке Луизе Меј Алкот, док се друга линија дописивања заснива на феноменима везаним за историју женског стваралаштва, односно за положај и статус уметница. Ово дописивање има дијахронијски ниво, јер је коментар на положај уметница у времену Луизе Меј Алкот током 19. века, а који се односи и на наредни 20. век; међутим, дописивање има и синхронијски слој, јер транспонујући аналогијом значења, Грета Гервиг оставља коментар и о сопственом времену и о положају уметница у њему. Она је, како и сама сведочи, желела да исприча причу о женама, уметности и новцу (в. Girish 2019): како су жене стварале уметност, чиме су све биле условљене, зашто никада нису имале довољно материјалног обезбеђења да се посвете уметничком стваралаштву, где су позиције утицаја и ко је тај који одређује како ће се уметност финансирати.[5]

3 *Мале жене* Грете Гервиг продуцирале су Columbia Pictures и Regency Enterprise, а дистрибуирала Sony Pictures Realising.

4 Ову адаптацију режирала је Џилијан Армстронг, а за дистрибуцију је била такође задужена Columbia Pictures.

5 Овај слој приче је веома значајан када се подсетимо да се режија и даље посматра као претежно мушка делатност, те да се на кључним местима за одлучивање о финансирању филмских пројеката налазе махом мушкарци, а додатну важност добија када се контекстуализује пропорцијом између „признатих" режисерки и режисера у свету филма, а посебно у свету холивудског филма, што је контекст у коме Грета Гервиг делује и унутар

За рад Грете Гервиг су карактеристичне две ствари: стална промена филмског израза и феминизам. Она је режисерка која се формирала у оквирима независних продукција где је током производње филма учествовала у различитим њеним сегментима: глума, писање сценарија, режија, продукција, што јој је донело висок степен упућености у целовитост процеса. Корежисерски је дебитовала филмом *Ноћи и викенди* (*Nights and Weekedns*, 2008), који тематизује везу на даљину, и то у формалном оквиру „експерименталног" независног *mumblecore* филмског жанра, у оквиру кога се доказала и као глумица. Гервиг је скоро десет година касније самостално режирала филм *Бубамара* (*Lady Bird*,[6] 2017), који се најопштије може дефинисати као *coming-of-age* филм са аутобиографском основом. У овом филму[7] је поставила неке основе свог филмског приступа, од којих је најважнији смештање јунакиње у центар радње, што ће „унапредити" у наредне две режије. Након два филма са савременом тематиком, 2019. године појављују се *Мале жене* (*Little Women*), адаптација истоименог књижевног класика из 19. века у тзв. *епоха* жанру (*period drama*), да би након тога 2023. године Грета Гервиг била у средишту планетарне препознатљивости са филмом *Барби* (*Barbie*), који је жанровски одређен као *fantasy comedy*. Само из овог прегледа уочљиво је колико Грета Гервиг мења сопствени филмски израз и колико прибегава различитим жанровима и обрађује различите епохе, наративе и ситуације. Поред формативног искуства које је стекла у малим независним продукцијама, Грета Гервиг је и ауторка која веома добро разуме популарну културу и због тога њени филмови лако комуницирају са публиком, привлаче пажњу и често испод наизглед лаког садржаја и филмског језика обрађују важне теме и покрећу битне полемике те садрже један подземни политички ток.

Уз ризик да закључак буде преслободан, рекла бих да можемо да говоримо о трилогији коју чине филмови *Бубамара – Мале жене – Барби*.

кога се бори за своје место, а тиме и за место и положај режисерки и уопше жена у филмској индустрији. Као илустрација може да послужи податак да је тек 2009. године прва жена добила награду Оскар за режију (Кетрин Ен Бигелоу): у том тренутку она је била тек четврта жена која је уопште номинована за ту награду. Следећа је била осам година касније управо Грета Гервиг.

6 Овај филм је код нас званично преведен као *Бубамара*. Међутим, реч је о својеврсној игри речи, која није могла бити пренета у српски језик, јер „ladybird" заиста и значи бубамара, али главна јунакиња себе тако назива и црта свој алтер-его, који је пола жена (*lady*) пола птица (*bird*).

7 Иако је реч о дебију када је у питању самостална режија Грете Гервиг, филм је освојио бројне награде као што је Златни глобус и добио низ признања, а такође је имао и неколико номинација за награду Оскар: за најбољи филм, најбољу режију и најбољи оригинални сценарио, затим за најбољу главну и за најбољу споредну женску улогу.

Иако је реч о посве различитим филмовима, постоји неколико тачака које их спајају. Сва три филма су гиноцентрична: у њиховом средишту се налази женско искуство, филм носе протагонисткиње, односно главне јунакиње, а чак су и наслови филмова недвосмислено гинофокусирани: „lady", „women", „Barbie". Сва три филма причају *coming-of-age* причу, у њима се приказује *постајање женом*, што учвршћује филмска нарација, односно постављени заплет, јер се главне јунакиње налазе на емоционалним и психолошким прекретницама, тј. у животним преломним и одређујућим тренуцима. У филму *Бубамара* главна јунакиња Кристин завршава средњу школу и жели да напусти Сакраметно како би уписала колеџ на Источној обали где жели да студира писање, у *Малим женама* је, као оквирна прича, постављена прича сестре Цо,[8] која пише роман и настоји да га објави, док у филму *Барби* нарацију покреће јунакињина[9] спознаја о смрти, која мења све дотадашње представе о свету у коме је живела. Јунакиње се налазе у центру сукоба: са окружењем и мајком (*Бубамара*), са породицом и друштвом уопште (*Мале жене*)[10] и са собом и досадашњим представама о свету, као и са компанијом – произвођачем (*Барби*). Овако конструисани заплети око којих се плете радња приказују преломне моменте женског одрастања, односно илуструју процесе тзв. скокова у одрастању и постајања женом. Такође, сва три филма преиспитују односе на релацији мајка–ћерка. У прва два филма овај однос се тиче главних јунакиња, док у филму *Барби* релација мајка–ћерка није у првом слоју радње везана за главну јунакињу,[11] већ је померена на девојчицу Сашу и њену мајку Глорију, које су наизглед споредне јунакиње, али имају кључне улоге.[12] Међутим, у овом филму, Барби суочена са стварним светом преиспитује свој живот, односно принципе и постулате на којима почива окружење у које је смештена, и као део суочавања са собом и

8 И Кристин и Цо глуми иста глумица Серше Ронан.

9 Барби глуми Марго Роби.

10 Ричард Броди у односу главне јунакиње са породицом види једну од кључних веза између *Бубамаре* и *Малих жена*: „Гервиг уноси још једну личну тему: однос уметнице према сопственој породици. Као и њен филм *Бубамара* из 2017. године, њена верзија *Малих жена* говори о слободоумној младој жени чије амбиције прете да је удаље од њене финансијски угрожене породице, и која открива да су њено интелектуално самоиспуњење и емотивни развој нераздвојни од њене посвећености породици" (Brody 2019).

11 Како је главна јунакиња лутка, креација компаније Мател, она нема мајку. Међутим, Грета Гервиг је вешто померила овај однос на друге две јунакиње којима је доделила значајну улогу у филму, али је суочила и главну јунакињу са њеним креаторима.

12 Игра девојчице Саше покренула је Барбина размишљања о смрти. Саша и њена мајка су једине особе из стварног света које су посетиле Барбиленд, односно свет игре. Сашиној мајци је додељено да изговори феминистички текст о женском ослобађању на крају филма.

светом она се среће и „обрачунава“ и са својим креаторима: са мајком-компанијом Мател, али и са женом која ју је осмислила. Због тога једна од кључних сцена у филму јесте сцена састанка Барби и одбора директора компаније Мател, али такође и сцена сусрета са креаторком лутке Рут Хандлер. Док је генерацијски однос мајка–ћерка у прва два филма дат експлицитно и праволинијски, као део одрастања и као сукоб у *Бубамари* и као нијансирани однос ћерки и мајке која је на себе преузела целокупно домаћинство у *Малим женама*, у филму *Барби* ова релација је (пре)испитана на више планова и иако није главни ток радње, представља једну од кључних линија заплета. Поред односа мајка–ћерка, у сва три филма обрађују се и мушко-женски односи. И у третирању ове теме може се уочити извесна градација у обради. У *Бубамари* су мушко-женски односи тематизовани као лично искуство јунакиње, односно као још једно од бројних обликотворних искустава, у *Малим женама* се мушко-женски односи преиспитују на неколико планова јер је приказивањем живота четири сестре и њихове мајке отворен план за различите типове ових релација. Чињеница да је радња смештена у шездесете године 19. века, односно у *предфеминистичко* време, Грети Гервиг је омогућила да тематизује и преиспита традиционално схваћене родне улоге, али и традиционално схваћен брак, односно да понуди палету одговора на питање да ли се девојка мора удати и како брак треба да изгледа. Из свих ових сродности проистиче и пета тачка сусрета ових филмова, а то је њихова феминистичка подлога и феминистичко усмерење. Грета Гервиг има способност да у већ постојеће концепте упише феминистички садржај и да га истакне. Она бира типичне и уобичајене женске приче, али их преосмишљава и пуни садржајем који јој омогућава да постави бројна и темељна феминистичка питања.[13]

Главна тачка у којој се разликује интерпретација *Малих жена* Грете Гервиг од претходних је у томе што је књига о одрастању и младости четири сестре у време Америчког грађанског рата, трансформисана не само у филм о постајању женом, што је донекле и сама књига, већ у филм о постајању ауторком, уметницом. Позната прича о одрастању у овој адаптацији добија оквирну причу. У овом оквиру Џо покушава да постигне књижевни успех тако што пише приче, а затим и књигу и преговара са издавачима. Грета Гервиг је познату радњу романа Луизе Мај Алкот заогрнула у потпуно нови слој у који је сместила све неуралгичне

13 Грети Гервиг могу бити упућене замерке на плошност феминистичких идеја које пласира, или на пример на недовољну класну оштрицу, међутим, њено деловање треба сместити у контекст Холивуда у коме ради и посматрати у оквиру могућег рецепцијског круга њених филмова, односно уз свест о разгранатости публике до које захваљујући овој продукцији филмови стижу.

тачке о томе шта је значило и шта у одређеним сегментима и даље значи бити жена писац, односно жена уметник уопште. У њеној адаптацији, лик сестре Џо искоришћен је како би се у њега уписали и елементи биографије саме ауторке Луизе Меј Алкот,[14] али и елементи биографије замишљене ауторке прича и романа у 19. веку. Дакле, филм *Мале жене* је филм о настајању књиге *Мале жене* и о рођењу Луизе Меј Алкот као ауторке и рођењу ауторке у начелу. Грета Гервиг је у интервјуима отворено говорила о томе како ју је инспирисала Луизина биографија и како је желела да кроз лик Џо Марџ представи саму Луизу Алкот. Такође, у једном од интервјуа она говори о томе како је у филм уписано и много ње саме (Г. Гервиг) и њене аутобиографије.[15] Овакав приступ, с обзиром на то да је реч о период драми, делује необично, али Грета Гервиг овде мисли управо на оне делове духовне и менталне биографије уметнице, односно ауторке. Овим филмом је желела да исприча причу о томе зашто жене никада нису имале финансијска и инфраструктурна средства да се баве уметношћу, те како жена уопште постаје ауторка, било да је књижевница или режисерка, односно како настају текстови било литерални, било филмски, које стварају жене у свету којим доминирају мушкарци.

Поред тога што је филмом испричана прича о постајању ауторке, испричана је прича и о томе како је сам роман *Мале жене* настао, што филму обезбеђује метанаративни ниво и тематизује дијалектички однос између животног искуства сестара и литературе – детињство и рана младост Џо и њених сестара постаје материјал за књигу. Мотивација за овакав поступак лежи и у чињеници да је роман заиста и аутобиографски заснован. Филмом је обликована прича о четири сестре и њиховом искуству, али је и испричана прича о настанку књиге која то исто искуство обрађује, односно само то искуство је смештено унутар приче о настанку књиге. Овим се и дестабилизује објективно знање и приступ који су били карактеристични за претходне адаптације – на крају филма *Мале жене* Грете Гервиг гледалац се суочава са сазнањем да све што је претходно одгледао постаје упитно и пита се да ли је та прича била садржај књиге која се на крају филма опредмећује или садржај за (ту) књигу, који је њоме (и самим филмом) опредмећен. Филм тако приказује и како настаје ауторка и како настаје наратив, али се и експлицитно приказује како настаје књига као физички објекат. Настанак књиге се прати од приказа сцена које сликају Џо Марџ како пише, преко сцена компоновања и физичког слагања рукописа, до сцена прављења књиге

14 Грета Гервиг је у интервјуима истицала да је рад на филму подразумевао истраживање биографије Луизе Меј Алкот, као и читање њених дневника и преписке.

15 Видети на пример https://www.youtube.com/watch?v=KtWosqIy2Bg и https://www.youtube.com/watch?v=4IYuim0Soac

на крају филма, где се сви елементи процеса, од словослагања преко штампарске пресе, повезивања и лепљења и коричења, па до утискивања амблема на корице, прецизно приказују.

Тезу да су *Мале жене* Грете Гервиг филм о настајању ауторке и настајању књиге подржава и учвршћује и структура филма, такође карактеристична искључиво за ову адаптацију. Филм почиње *in medias res*: Џо је већ у Њујорку, она је одрасла жена која настоји да изгради књижевну каријеру – њено детињство, којим почиње књига, али и остале њене адаптације, завршено је. Из тог ракурса у филму се детињство Џо и њених сестара накнадно реконструише као сећање. Овај филмски поступак, у критикама филма оцењен као смела реконфигурација (в. Brody 2019), разбија линеарну прогресију нарације карактеристичну за роман и претходне филмске верзије јер се преплићу временске равни, садашњост у којој су сестре већ одрасле и прошлост у коју је смештено њихово детињство. Прошлост и садашњост се стално допуњују и гради се дијалектичан однос међузависности и повезаности између различитих временских равни. Сцене из прошлости имају директне паралеле у садашњости и показују како и зашто се дошло до тачке у којој се јунакиње налазе. Постављањем оваквог оквира који утемељује причу у другом наративу Грета Гервиг је преобразила, односно прекодирала познату причу у новом систему конвенција и знакова (в. Хачн 2021). Такође, адаптација Грете Гервиг садржи кључне елементе и процесе адаптације као поступка: 1) транспозицију другог препознатљивог дела; 2) креативни и интерпретативни чин апропријације и 3) опширно интертекстуално ангажовање на адаптираном делу.

Прошлост је смештена унутар приче о писању. Уводна и завршна сцена тематизују писање. Уводна сцена филма је вишеструко значајна у контексту положаја жена као ауторки.[16] У њој гледамо Џо Марџ како одлази на састанак са издавачем и уредником часописа где жели да објави причу, кога представља (стерео)типизирана мушка фигура ауторитета. Уводна сцена у канцеларији издавача показује колико је ауторка филма добро упућена у све неуралгичне тачке историје женске књижевности и колико жели да их истакне. Она у овој сцени на мало простора вешто тематизује страх од ауторства и коришћење псеудонима,[17] однос ауторитета према

16 Сцена се може погледати на: https://www.youtube.com/watch?v=wWLvaSnSmu0

17 Џо Марџ доноси свој рукопис за који тврди да га је написала њена пријатељица. Након што издавач једну трећину текста прецрта и избаци након само летимичног погледа, а следећу трећину измени и тако пристане да га је објави, Џо не говори пријатељичино име, већ даје псеудоним. Дакле, двоструко се скрива: иза наводне пријатељице, а затим и иза псеудонима. Потписивањем псеудонимом обрађује се и у сцени са професором Бајером, где Џо каже да не потписује своје име јер њена мајка то не би желела пошто су приче превише *gory*.

књижевницама,[18] идеју да су књижевност и писање рад,[19] потплаћеност ауторки у односу на мушке писце,[20] очекивања од књижевности која говори о женском искуству.[21] С обзиром на сва побројана дискутабилна места, те на њихово наглашавање, реч је о готово манифестној сцени када је о женској књижевности реч. Иако се овде „само“ успоставља дијагноза, односно приказују се стереотипи и препреке, на које Џо (условљена финансијским приликама) и пристаје, читав филм, ауторка и књига у њему, израстају као коментар на ову сцену, односно, упркос свему ономе што уводна сцена представља и поручује.

Кроз читаву очекивану нарацију о сестрама Марџ проткане су идеје о томе на који начин се рађа уметница и које су све препреке на том путу: свака од четири сестре репрезентује једну од уметности: књижевност (Џо), сликарство (Ејми), драма/позориште (Мег) и музика (Бет).[22] Кроз приказ одрастања и живота сестара кристалишу се две главне препреке које стоје на овом путу постајања, а то су економија (новац) и родно дефинисана улога жене (брак).[23] Међутим, у самом филму Грета на више места ове две категорије спаја у једну и говори кроз своје јунакиње како је брак економска категорија, односно како су жене на брак често принуђене управо из економских разлога.[24]

Најдетаљније је приказано стасавање књижевнице. Идеје о томе како и шта жене треба да пишу и која је уопште улога књижевности расуте су у различитим дијалозима кроз читав филм. Поред тога, као што у уводној сцени Грета Гервиг укључује низ тачака карактеристичних за

18 Током читаве сцене Џо је евидентно нервозна и налази се у подређеном положају у ишчекивању онога што ће јој издавач рећи.

19 Џо у овој сцени, али и током читавог филма инсистира на томе да је њено писање првенствена делатност, односно да она од писања жели да живи.

20 Издавач јој отворено нуди знатно мањи хонорар него што би био хонорар колеги, аутору.

21 Издавач саветује Џо да, уколико је главна јунакиња жена, она на крају књиге може да умре или да се уда.

22 Инспиративно је да се баш Бет, сестра која умире бавила музиком, посебно када знамо да је класична музика област у којој су жене врло споро и врло тешко освајале равноправност и уопште статус. Њена смрт може да укаже и на немогућност освајања простора за женско стваралаштво у овој области.

23 Животна прича Мег, најстарије међу сестрама, детерминисана друштвено прихватљивом родном улогом, такође је спојила ове две категорије: рано се удала, као врло млада, а њена удаја је везана и са сиромаштвом јер се венчала за учитеља чији доходак није довољан за удобан живот. Због удаје, Мег је одустала од својих жеља и интересовања и престала да се бави уметношћу.

24 Експлицитно о овоме проговарају и Џо и Ејми, Џо у разговору са тетком, а Ејми у готово манифестном говору у сцени са Лоријем.

историју женског писања и за (де)стабилизацију фигуре ауторке, тако и током читавог филма пласира иконичне сцене писања. Џо пише у соби на тавану, чиме се реферише на читав концепт *madwomen in the attick* који су утемељиле и образложиле гинокритичарке (в. Губар, Гилберт 1984), али реферише и на чувену идеју Вирџиније Вулф о *сопственој соби* (Вулф 2009). На темељу идеје да жена мора имати простор за писање, али и материјалну обезбеђеност, развијен је лик Џо: она има сопствену собу, освојила ју је унутар тавана породичне куће, међутим, ни она, а ни њена породица, нема новац и њено писање је директно условљено (не)могућностима зараде. Инсистирањем на томе да је књижевност рад, Џо не одустаје од идеје да постане професионална ауторка, што значи да живи и зарађује од свог писања, упорношћу и истрајношћу у тој борби Џо ће на крају доћи и до материјалног обезбеђења, што је директна биографска референца. Луиза Мај Алкот је успела у време када то уопште није био уобичајени и препознати концепт да обезбеди ауторска права на сва наредна издања књиге *Мале жене*, уместо да узме једнократни хонорар за књигу. Издавач је на овај „необичан" захтев пристао мислећи да се књига неће продавати. Међутим, захваљујући оваквом промишљању, а с обзиром на то да је књига постигла огроман успех и имала бројна издања, материјално је обезбедила и себе и своју породицу.[25]

Писање романа се на још један начин стилизује јер Џо, не само да има сопствену собу (на тавану),[26] већ има и специјалну гардеробу у којој пише – мушки мантил у стилу униформе Грађанског рата. Да би писала Џо се практично прерушава, односно, она улази у улогу писца/ауторке, постаје војник у борби са текстом, у борби за адекватно место. Овде је важно истаћи да процес писања у овом филму, иако стилизован, није идеализован, како се то неретко дешава у оваквим наративима – Џо се током писања бори са рукописом, његовим садржајем и обимом, са креативним блокадама, са умором, са самом собом, као што се бори и са критичарима, уредницима часописа, издавачима и уопште књижевном јавношћу.

Сви филмови Грете Гервиг имају својеврсни манифестни карактер. Њене јунакиње готово узвикују пароле о женском ослобађању, што је често и предмет критике.[27] Међутим, баш у филму *Мале жене*, Грета Гервиг кроз један од кључних споредних ликова даје коментар којим објашњава и свој приступ. Професор, критичар Бајер са којим се Џо дружи

25 Овај податак је интегрисан у завршни разговор у филму између Џо и издавача – уредника.

26 Соба у којој Џо пише је соба у којој се сестре играју, махом тако што припремају позоришне представе, што овај простор претвара у простор креације и слободе, простор у коме се може бити неко други, где се бришу класне, родне и сваке друге детерминанте.

27 Низ полемика је покренуо говор мајке Глорије у филму *Барби*.

у Њујорку, а за кога ће се касније и удати, критикује приче које Џо пише сматрајући их неуспелим, сматрајући да свој таленат не треба да троши на такву врсту литературе. У подтексту његове критике налази се савет да Џо треба да пише о ономе што јој је познато, односно о свом искуству, које треба да буде темељ њеног стваралаштва.[28] Џо је у овом дијалогу повређена коментаром да њене авантуристичко-криминалистичке приче нису довољно добре, међутим, тај разговор је и место прелома у њеном разумевању односа сопственог талента и стваралаштва. Овај дијалог је и место у коме се у филму утемељује разлика између писца и критичара, али се показује и сва фрустрираност ауторке која неретко наилази на одбијање и критичарску „охолост".[29] Међутим, током расправе Бајер каже како је Шекспир био највећи песник који је живео јер је своју поезију „шверцовао" у популарна дела. Из перспективе укупног рада Грете Гервиг делује да је овај коментар аутопоетички, посебно када је њен однос према популарној култури у питању – Гервиг вешто користи популарне форме и наративе како би причала важне приче. Због таквог приступа је могуће, на прву лопту, фокусирајући се на најплошнијем нивоу значења, њене филмове одбацити као тзв. *лимунаде*. Међутим, када се разгрну различити слојеви које Грета Гервиг слаже у својим филмовима, долази се до значајних ванвременских прича. Ричард Броди сматра да су *Мале жене* управо дело поетског „шверца", јер је реч о филму креираном у оквиру прописа филмске индустрије у који је Грета Гервиг вешто уписала личне уметничке идеје, идеале и опсесије (Brody 2019).

Иако није радикално одступила од литерарног предлошка, Грета Гервиг је значење књиге од које је пошла радикализовала укрстивши је са адаптацијама 1) теоријско-научних знања о женском ауторству и 2) елемената књижевне биографије Луизе Меј Алкот. Иако свака адаптација представља интертекст и има интертекстуални ниво,[30] интертекстуалност свог филма Грета Гервиг је овим додатним слојевима учврстила и надоградила. Ово се посебно односи на хипертекстуалност: у случају

28 Џо сматра да мора да пише у складу са очекивањима публике, са темама које „се продају" како би живела од свог рада. Због тога пише авантуристичке приче са измишљеним јунацима, где се радња заснива на двобојима и убиствима. Међутим, тек када је од оваквих прича одустала и почела да пише о свом и детињству својих сестара, постигла је успех.

29 Теме њене књижевности представљају својеврсни компромис јер су условљене егзистенцијалним разлозима, а истовремено је то разлог зашто није призната од критике. Она овде изговара реченицу: „Од похвала се не живи".

30 Роберт Стем повезује адаптације са концептом интертекстаулности Жерара Женета, истичући да адаптације упостављају широке односе између различитих типова текстова и то у свих пет Женетових категорија: интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност, архитекстуалност и хипертекстуалност.

Малих жена хипертекст (филм) је тај који претходни хипотекст (књигу) трансформише, мења и објашњава или проширује. Чак и да је адаптација крајње доследна или барем онолико колико је то могуће с обзиром на то да је реч о преношењу у други жанр, она би литерарни предложак хипертекстуализовала, односно проширивала и мењала његово значење. Међутим, увођењем читавог новог слоја приче, њеном вишеслојном интертекстуализацијом и хипертекстуалном надоградњом Грета Гервиг је значење *Малих жена* трансформисала – она је показала како је та књига настала и који су све изазови са којима се њена ауторка носила, чиме је дала филмску студију о положају уметница.

Посебан ниво трансформације остварен је и на самом крају филма који је утростручен: први крај је отварање школе, други Џоина удаја, а трећи је штампање књиге *Мале жене*. Да би се крај романа, односно филма, разумео, потребно је вратити се на почетак филма и на опаску уредника који говори о судбинама јунакиња романа – јунакиња на крају романа може или да се уда или да умре. Луиза Мај Алкот је својој протагонисткињи Џо дала двоструку улогу на крају, чиме је такође већ сама извршила дестабилизацију уобичајених фабуларних решења. Џо је постала управница школе (за сирочад и сиромашну децу) у кући коју је добила као заоставштину тетке Марџ. Такође, како узуси жанра налажу, а публика очекује, Џо се и удала. Ипак и ова удаја је неочекивана јер се Џо не удаје за Лорија са којим од најранијег детињства има чврсту везу, већ за знатно старијег професора Бајера. Због таквог обрта и својеврсне идеализације, удаја, већ и код Луизе Мај Алкот, делује као *deus ex machina* решење, као уступак публици, што је овакав крај и био. Превелика романтизација у њеном приказивању, као и идеализација и готово утопијско представљање, садржи готово иронијски отклон. Грета Гервиг врло вешто комбинује ова два краја, паралелно приказујући отварање школе и удају[31] и породични живот након ње. Удаја главне јунакиње се приказује као уступак издавачу и тржишту јер, како уредник каже, роман о уседелицама нико не жели да чита.[32] Директна последица

31 Чак је и овде извела мало померање: професор Бајер у њеној верзији није средовечан мушкарац, већ отприлике вршњак или незнатно старији младић него што је то Џо.

32 Уредник у верзији Грете Гервиг чак и даје наслов „Испод кишобрана“ овом чувеном поглављу у коме се дешава сусрет и пољубац Џо и Бајера. Грета Гервиг је говорила о томе да је „Алкот желела да Џо остане уседелица, попут ње саме. Ипак, знала је да такав завршетак публика не би прихватила, јер су конвенционалне вредности 19. века налагале да срећан крај за једну жену мора да укључи венчање. Учинила је то јер је сматрала да мора тако нешто да уради како би задовољила своје читаоце и издавача и како би дело било финансијски успешно“ (Nicolau 2020). Код Грете Гервиг ова сцена је наглашено клишетирана и интертекстуално повезана са низом сцена судбоносних сусрета и пољубаца на киши које су расуте по историји филма.

овог разговора је типизирани расплет који се окончава браком главне јунакиње. Грета Гервиг опредмећивањем дијалога уредника и Луизе Мај Алкот у филмској сцени, показује историју настанка саме књиге, као и процесе и одлуке који су условили да култна књига изгледа баш тако како данас изгледа. Симултано са овим сценама приказују се и сцене физичког прављења књиге, што је трећи крај који Грета Гервиг уписује у *Мале жене*, желећи да Луизи Мај Алкот да онакав крај какав је желела – крај којим се поентира процес постајања ауторком и настанка књиге, а не крај који спушта јунакињину у брак у коме ће живети срећно до краја живота. Међутим, док је настанак књиге, па и отварање школе приказано реалистичним филмским језиком, породични живот након удаје је дат у крајње утопистичком наративу, који сугерише недостижност и изванреалност. Читава атмосфера, фотографија, мизансцен и боје филма се у овом делу мењају и цела сцена на ливади где је окупљена породица Марц делује сновидно, тако да гледалац није до краја сигуран да ли је у питању реалност или фантазија. Грета Гервиг није желела (или није могла) толико радикално да се одвоји од књиге и да остави Цо неудатом, али је веома проницљиво прочитала уписивање утопије у овај сегмент романа Луизе Мај Алкот, а затим је вешто појачала њено значење и дејство, док је ову сцену захваљујући могућностима филмског израза, чак и визуелно екстраховала из остатка наратива, сугеришући да се таква прича не уклапа у њен остатак.

Последње сцене филма поентирају поруке, односно подвлаче значење које Грета Гервиг жели да њен филм има – Цо посматра прављење књиге,[33] а завршна сцена је она у којој Цо, уз кратку рефлексију на детињство и игре чајанке са мачевима[34] четири сестре у соби на тавану, где је започео процес њеног постајања уметницом, коначно држи своју књигу у рукама, јер, како Грета Гервиг у једном од интервјуа каже: „Ово није прича где момак добија девојку, већ прича где девојка добија књигу.“

33 Ове сцене, као и сцене у којима Цо пише, представљају и својеврсну меморабилију на време руком писаних, али и слаганих и прављених књига.

34 У овој краткој сцени евоцираног сећања девојчице се играју тако што организују чајанку, а затим након отпијеног чаја, подижу мачеве. Ово укрштање родних улога, као и прерушавање, јесте једна од тачака у којој се дестабилизују не само родне улоге, већ и друштвено прописана понашања.

Литература

Brody, Richard. "The Compromises of Greta Gerwig's 'Little Women'". *Newyorker*. 2019. <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-compromises-of-greta-gerwigs-little-women>

Bruks, Džeraldin. *Gospodin Marč*. Prev. Tanja Brkljač. Novi Sad: Stylos. 2006.

Vulf, Virdžinija. *Sopstvena soba*. Prev. Jelena Marković. Beograd: Plavi jahač. 2009.

Gilbert, Sandra, Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. London: Yale University Press. 1984.

Girish, Devika. "Life's Work". *Film Comment* 55/6 (2019): 24–31.

Nicolau, Elena. "Why Greta Gerwig's Little Women Movie Radically Changed the Book's Ending". *Oprahdaily*. 2020. <https://www.oprahdaily.com/entertainment/a30186941/little-women-ending/>

Smyth, J. E. "Outgrowing *Little Women*". *Cinéaste* 45/2 (2020): 8–13.

Стем, Роберт. „Ревизионистичка адаптација: транстекстуалност, међукултурни дијалогизам и перформативна одсуптања". *Поља*. 2021. Год. LXVI. Бр. 530. 105–116.

Хачн, Линда. „На почетку теоретизовања адаптације. Шта? Ко? Зашто? Како? Где? Када?" *Поља*. 2021. Год. LXVI. Бр. 530. 70–91.

Филмови и серије наведени у тексту

Nights and Weekends, реж. Greta Gerwig, 2008, прод. Film Science, USA, 80 мин.

Lady Bird, реж. Greta Gerwig, 2017, прод. Scott Rudin Productions, Management 360, IAC Films, USA, 94 мин.

Little Women, реж. Greta Gerwig, 2019, прод. Columbia Pictures, Regency Enterprises, Pascal Pictures, USA, 135 мин.

Barbie, реж. Greta Gerwig, 2023, прод. Heyday Films, LuckyChap Entertainment, NB/GG Pictures, Mattel Films, USA, 114 мин.

Friends, аутори David Crane, Marta Kauffman, 1994–2004, прод. Bright/Kauffman/Crane Productions, Warner Bros Television, USA, 20–22 мин.

Jelena Milinković

GRETA GERWIG'S *LITTLE WOMEN*

Summary

The latest in a long line of film adaptations of Louisa May Alcott's iconic novel *Little Women* was released in 2019. This adaptation of a foundational work of women's literature was crafted by Greta Gerwig – an actor, screenwriter, and director. Two features consistently characterize Gerwig's oeuvre, making her one of the most significant contemporary American filmmakers: the continual reinvention of her cinematic idiom and a distinct feminist sensibility. Following her co-directorial debut *Nights and Weekends* (2008), a film that examines the dynamics of a long-distance relationship within the "experimental" framework of the independent *mumblecore* genre, Gerwig, nearly a decade later, directed on her own the autobiographical coming-of-age film *Lady Bird* (2017). After these two works centred on contemporary themes, *Little Women* (2019) emerged as an adaptation of the nineteenth-century literary classic, situated within the period-drama genre. Gerwig subsequently achieved global cultural prominence with *Barbie* (2023), classified as a fantasy comedy. In this paper, I aim to demonstrate the distinctiveness of Gerwig's approach to reworking *Little Women* for the screen, situating the film within the broader context of her directorial corpus and drawing on contemporary theories of adaptation. Special attention will be given to identifying the characteristics this film shares with her earlier and later works – such as its gynocentric perspective, its sustained engagement with themes of maturation and coming-of-age, its nuanced interrogation of mother–daughter relationships, and its portrayal of gendered relational dynamics.

821.111.09-31 Грај А.
791.32.072.3
791.633-051 Лантимос Ј.

Татјана Росић*
(Независна истраживачица)

БЕЛА БАКСТЕР ЊОМ САМОМ
О роману Аласдира Грејa и филму Јоргоса Лантимоса *Јадна створења*

Апстракт: У раду се компаративно анализира роман Аласдира Грејa *Јадна створења* (1992) и његова адаптација у филму Јоргоса Лантимоса *Јадна створења* (2023), из перспективе приказивања политике друштвене промене кроз политику приказивања женског тела и његове еманципације. У анализи посебно се фокусирамо на „чудовишност" као друштвени феномен који није толико повезан са „франкештајнском" природом главне јунакиње романа и филма, колико са њеним односом према социјалним табуима и нормама, нарочито оним које се тичу сексуалности и права женског тела на еротичност. Постмодернистичке (Грај) и постхуманистичке (Лантимос) поетичке премисе и стратегије допуњавају се али и сукобљавају у интепретацији стања савременог света и могућности његове промене, као и у визији његове будућности: Грејова дистопијска визија борбе за женску и општу слободу у Лантимосовом филму уступа место утопијској, оптимистичној визији будућности борбе за нову заједницу и друштвену промену. Рад има за циљ да утврди разлоге ове промене и укаже на њихове импликације.

Кључне речи: *Јадна створења*, Аласдир Грај, Јоргос Лантимос, адаптација, женска права, тело, експеримент, еманципација, самоостварење, друштвена промена, хибридност, заједница

Кратки увод

Могло би се рећи да је филм Јоргоса Лантимоса *Јадна створења* (*Poor Things*, 2023) адаптација истоименог романа шкотског писца Аласдира Грејa из 1992. године – романа хваљеног и награђиваног, као и врло популарног код читалаца. Ипак, могло би се рећи и да је реч о условној, односно делимичној адаптацији која захтева објашњење, нарочито после дебата које су показале да је Лантимосов филм поделио публику око једног питања које је кључно и за роман и за његову екранизацију, а то је питање слободе и еманципације главне јунакиње приче, Беле Бакстер. Филм је хваљен као феминистички манифест, али и осуђиван као

* tatjana.rosic@gmail.com

глорификација „мушког погледа“ на филму, односно због приказивања женског тела као спектакла – што су познате тезе филмске теоретичарке Лоре Малви. Дебате су биле нарочито жестоке када се има у виду феминистичко разумевање женског тела и његове објективизације (в. Tailor 2025: 107), односно начин на који је проституција у Лантимосовом филму приказана као још један облик учења и спознаје света: Бела Бекстер, управо као „сексуална радница“, у потпуности постаје свесна природе класне структуре друштва, али и учи – захваљујући својој пријатељици и љубавници из париског бордела – о могућностима борбе против класних хијерархија, којој се активно придружује.

У споменутој дебати Лантимосов филм је често истицан као много конзервативније дело од Грејовог романа када је у питању политика презентације родних улога и родног режима, како савременог патријархата, тако и имагинарног патријархата будућности, или пак „викторијанског“ патријархата, будући да се, на први поглед, филм одиграва у викторијанској епохи. Јасно је, међутим, да се у Лантимосовом филму ради о комбинацији научно-фантастичког филма са филмом епохе, чиме се било каква прецизна историјска ситуирања избегавају док се деловање Беле Бакстер приказује у једном изолованом, артифицијелном свету чија естетска аутономија указује на одсуство било каквог веризма или настојања да се прикаже конкретни историјски период. Укратко, *Јадна створења* су у доброј мери алегоричан филм који се ослања на традицију сајбер- (*cyberpunk*) и стимпанка (*steampunk*), представљајући опште стање борбе за женска и људска права, те природу друштвених предрасуда и табуа (в. Guffey & Lemay 2014; Onion 2008; VanderMeer 2022). У којој мери је та алегорија еманципацијска, питање је на које ћемо пробати да одговоримо у овом тексту.

Из перспективе краја

У историји адаптације књижевног текста (као и било ког другог текста) могуће је основни предложак изменити или модификовати у складу са захтевима медија у који се текст транспонује, али и у складу са ауторским виђењем начина на који је потребно или пожељно једном већ испричану причу испричати на нови начин, у новом медију. Линда Хачн упозорава да је свака адаптација истовремено интерпретација већ постојеће приче али и нови производ, нова креација, чија се самосталност не може пренебрегнути (Hutcheon 2006: 1–20). У том смислу, питања када и коме се нова прича саопштава, понекад су кључна за разумевање природе адаптације и њене рецепције. У случају Лантимосовог филма

и Грејовог романа важна је, такође, и постмодернистичка стратегија приповедања, која се на особен начин обнавља у Лантимосовом филму, тридесет година по објављивању *Јадних створења* као књижевног дела. Требало би имати у виду и чињеницу да је Лантимос користио богату Грејову архиву у реализацији филма, као и да је од већине сарадника на филму захтевао да сам роман не читају пре завршетка снимања филма, што ће као захтев постати јасније када се упореде радња романа и радња филма – будући да се битно разликују.

Грејов роман састоји се од три различита текста који међусобно противурече један другом, иако се, истовремено, апсолутно допуњују. Окосницу романа чини аутобиографски текст *Важни догађаји из живота Арчибалда Мекендлса, доктора медицине и здравственог инспектора Завода за заштиту здравља Шкотске*, кога је за штампу приредио Аласдир Грej. Уз аутобиографски текст, који потиче из 1909. године, приложено је и „Писмо Викторије Мекендлс, доктора медицине, најстаријем живом потомку у 1974. години, којим се исправља оно што она сматра погрешним у књизи *Важни догађаји из младости здравственог инспектора Завода за заштиту здравља Шкотске, њеног покојног мужа Арчибалда Мекендлса, доктора медицине, р. 1857 у. 1911*. Писмо је написано 1. августа 1914. године, на сам дан почетка Првог светског рата, тачније на дан објаве рата Русији од стране Аустроугарске монархије. Критичке и историјске напомене Аласдира Греја нису прецизно датиране, али би се могло претпоставити да датирају из 1946. године, која је и година смрти Викторије Мекендлс, коју њен муж у свом аутобиографском роману назива Белом Бакстер. Постмодернистичка епоха обилује примерима романа који имају форму нађеног а потом приређеног и за штампу уређеног рукописа: Грејев роман је, на први поглед, још један од таквих случајева у којима се поигравање фикцијом и фактографијом, као и различитим идентитетским и историјским перспективама, користи како би се испричала прича у којој се бришу границе између истине и имагинације. Грej при томе постмодернистичким техникама мистификације и псеудоенциклопедијског приповедања додаје и богате илустрације (будући да је по образовању био сликар) које би требало да потврде веродостојност његове приче, али и да је учине експресивнијом и упечатљивијом. Тако Грејева *Јадна створења* постају мултимедијално, па чак и трансмедијално, дело које активира како интелектуалну пажњу, тако и чулну пријемчивост читалаца. У питању је, притом, дубоко ангажован роман у коме се активно преиспитују друштвени односи савременог света на крају двадесетог века, а пре свега они у Шкотској и Великој Британији.

Једна од кључних референтних тачака Грејовог романа је *Франкенштајн* Мери Шели, док сама *Јадна створења* представљају једну врсту његове родно инверзне интепретације. Чини се да је прича о Бели Бакстер у Грејовом роману испричана како би се у читалачки фокус пажње ставила специфичност женске судбине у временима на крају 19. и почетком 20. века, посебно када је реч о судбини једне радознале и неконвенционалне жене. Таква жена, по самој културолошкој и друштвеној одредници свог хабитуса, сматрала се неком врстом „чудовишта", нетипичног за „женску врсту" и непримереног захтевима које се пред ту „врсту" стављају. Отуда се Грej поиграва управо оним што у викторијанском, али и у савременом добу, есенцијалистички одређује женску улогу у друштву – њеном способношћу да роди друго људско биће и дужношћу да га одгаја. Викторијански, буржоаско-капиталистички фетиш материнства на пародијском је удару Грејовог приповедања, у току ког нам се, већ у аутобиографском роману доктора Мекендлса, саопштава да је Викторија Мекендлс, односно Бела Бакстер, „направљено" биће – по узору на чувеног монструма из романа Мери Шели. Хируршком интервенцијом чувени хирург Годвин Бакстер спасао је самоубицу-дављеницу, при чему није одолео изазову да изврши и мали научни експеримент: мозак њеног нерођеног детета трансплантирао је у њену лобању и тако је оживео. Тиме је покренут низ парадоксалних ситуација и питања од којих је, за даљи ток приповедања, свакако било кључно оно које се тиче начина на који једна жена може поново да роди, то јест да „измисли" саму себе, као и питање у којој мери је она одређена параметрима туђег научног или друштвеног експеримента. Нимало случајно, то је управо оно које се чини доминантним питањем феминистичког и женског покрета друге половине двадесетог века, али и популарне културе и стила живота тог истог раздобља које је преплављено саветима и праксама самообликовања (тела) и самоусавршавања (свих врста) у циљу самоослобађања и саморађања, а на путу субвертирања задатих улога и стварања жене будућности у свим сферама друштвене, културне, политичке и уметничке делатности.

Истовремено, несразмера између тела зреле жене и понашања детета-девојчице коју отелотворује Бела Бакстер извор је колико перверзно еротског толико и еманципаторско ослобађајућег потенцијала њеног лика, који ће тек у Лантимосовом филму доћи до свог пуног изражаја. У том смислу Бела је још једно од хибридних, киборг бића која насељавају западну књижевност краја двадесетог века, а која обједињују жанр научне фантастике, (пародије) готског романа, ангажоване књижевности, еротског трилера и политичке утопије-дистопије. Хибри-

дност Беле Бакстер одређена је, по Вардулакису, концептом „јадног створења“ у Грејовом роману, који посредује у деконструисању поделе на анимално и аутономно, чиме се у роману успоставља фигура постхуманистичког космополитизма као једног облика комплексне борбе како за индивидуална тако и за општа људска права у условима нове друштвене стварности, тачније – борбе за рађање „политичке животиње“ (Vardoulakis 2008: 138).

Хибридност је тим више изражена особина Белиног лика, што Грејов роман оставља читаоца у недоумици, како то већ у постмодерним романима бива, о правој природи Белиног „франкештајнског“ идентитета. Док се у аутобиографском роману Арчибалда Мекендлса и белешкама Аластрида Греја та природа потврђује, сама Викторија је пориче у свом писму, упозоравајући на склерозу од које њен муж болује од 1908. године (Арчибалдов роман је завршен 1909. године), уз савршено реалистичко оправдање ожиљка који правилно обухвата целу њену лобању укруг, а који даје повода да се помисли да је на тој лобањи извршена хируршка интервенција:

> Млатнуо ме песницом. Пала сам на калдрмом поплочан под и ударила главом, после чега сам лежала онесвешћена и крварила неколико сати. […] Још увек имам неправилан ожиљак испод косе изнад левог увета, који се поклапа са абнормалним проширењем љуспастог шава лобање. […] То је напуклина коју мој покојни супруг описује као загонетно правилну напуклину која се протеже око целе лобање испод косе (Grej 2006: 269).

Викторија је, по сопственим речима, била жртва породичног злостављања: од ударца у главу који јој је нанео отац пала је на кратко у несвест, а поменути ожиљак је траг тог немилог догађаја. С друге стране, Грej у завршном уређивачком коментару наводи, потврђујући тиме и причу испричану у поглављу „Како је настала Бела Бакстер?“ Арчибалдовог романа, следеће:

> Доктор Викторија Мекендлс пронађена је мртва од последица мождане удара 3. децембра 1946. године. Рачунајући од рођења њеног мозга у мртвачници Добротворног друштва у Глазгов Грину, 18. фебруара 1880. године, имала је тачно шездесет шест година, четрдесет недеља и четири дана. Рачунајући од рођења њеног тела у сиротињском манчестерском кварту 1854. године имала је деведесет и две (Grej 2006: 332).

Вардулакис сматра да би се роман *Јадна створења* могао сумирати тако да укаже на постојање два различита тока приче, од којих сваки

има релацију у односу на концепт космополитизма, односно Белиног ослобађања и припадања свету. Ова два тока приповедања указују на обнављање поделе на аутоматско и аутономно. Један ток приповедања указује на то како је тело једне младе даме ревитализовано захваљујући генијалном хирургу, Годвину Бакстеру. Његов интервенција подразумевала је, међутим, да се мозак те даме замени мозгом деветомесечне бебе у њеној материци. Други ток приповедања једноставно истиче да је једна млада дама била тренирана у политичким стварима од стране Годвина Бакстера. У оба случаја млада дама била је створена тако да креатура, названа „Бела Бакстер", представља подређивање тела новом мозгу, без обзира на то да ли је тај мозак нов као резултат хируршке интервенције или политичког тренинга. Ипак, у мери у којој тело такође носи сећање на себе само, могло би се расправљати није ли нови мозак подвргнут старом телу. Ова телесна меморија, међутим, нужно ће пореметити „уредну" поделу између ума и тела и имаће пресудну улогу у Белиној еманципацији (Vardoulakis 2008: 138).

У оваквој интерпретацији романа питање креације остаје, јасно, питање мушке компетенције. Али, сасвим неосетно, и родитељство постаје поље мушког деловања и одговорности. Питање је шта Бели, која је сопствено дете колико и мајка, али такође и жена којој је ускраћено биолошко материнство, остаје на располагању као могућност коју може искористити у процесу њеног самоостварења? Није ли управо смрт коју бира њен једини прави ауторски гест, што заправо баца дистопијску сенку на целокупни концепт космополитанске слободе и људских, као и женских, права – онако како су она приказана у Грејовом роману?

Грej је – постмодернистички фино, иронијски – изабрао да веже смрт своје загонетне, киборг јунакиње управо за престанак рада можданих функција. За тренутак у коме Викторија-Бела губи способност имагинирања саме себе, које се одиграва паралелно са њеном способношћу да имагинира другачији, будући свет ка коме је окренута својом професионалном борбом и друштвеним ангажманом. Јер, упркос свим поразима које је доживела, Бела је дуго задржала свој борбени дух одан једној врсти марксистичке утопије коју, као визију, износи на крају свог писма:

> Скоро да бих желела да наше милитаристичке и капиталистичке вође објаве рат! Ако га радници одмах зауставе ненасилним средствима, онда ће морална и практична власт у великим индустријским државама прећи са власника на произвођаче свега онога што нам је потребно, и свет у којем ТИ живиш, драго дете будућности, биће разборитије и срећније место. Шаљем ти свој благослов (Grej 2006: 330).

Парадокс или пародија овог утопијског благослова сакривени су у датуму његовог изрицања: 1. августа 1914. године Аустроугарска монархија објавила је, после објаве рата Србији, и рат Русији, пошто је руска влада изјавила да ће бранити српске интересе. Благослов је тако однео ратни вихор, док историјски и критички коментари Аласдира Греја на крају романа показују да је Бела Бекстер од тог тренутка па до смрти доживљавала пораз за поразом. У Првом светском рату – или због њега – изгубила је сва три сина: прву двојицу на ратном фронту, на који су добровољно отишли упркос пацифизму којем их је учила, а трећег, који је био поборник рата и крупног капитала, у аутомобилској несрећи коју је доживео када се упутио на потписивање Версајског мировног споразума. Иако је била једина жена лекар у Енглеској, скромна клиника коју је водила полако је пропадала, да би се на крају претворила у уточиште за сиромашне људе и животиње, док је сама Бела била оптужена (иако то никада није доказано) за нелегално вршење абортуса. Од 1900. године Бела је била боркиња за права жена, активна и у друштвеној борби за социјалну правду и другачије политичко руководство Велике Британије. Из јавности се повукла 1925. године, али је остала у истом кварту и кући која је све време била центар алтернативног друштвеног и уметничког живота. Чини се да је мождани удар који је већ споменут сама припремила и изазвала, о чему има наговештаја у последњем писму које је упутила пријатељима. Радознала и неконвенционална каква је била, јунакиња Грејовог романа очито се суочила са временима у којима је њена имагинација посустала под теретом сећања и пораза, међу којима је Први светски рат истицала као највећи. Али, ни Други светски рат није се у том билансу могао занемарити: година њене смрти (а сви датуми у Грејовом роману имају посебна, симболичка значења), филмским речником говорећи, година је у којој је у биоскопима приказан филм Вилијама Вајлера *Најбоље године наших живота* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), у коме се тројица трауматизованих и физички инвалидних ветерана Другог светског рата (баш као да су Викторијини синови) враћају кући на амерички Средњи запад и откривају да су се они и њихове породице непоправљиво променили, што отежава поновно прилагођавање свакодневном животу. Ратна траума испоставља се, дакле, непребродивом. У оваквим условима Викторија-Бела као да је осетила да се њена хибридност истопила, њен борбени киборг идентитет исхлапио: капацитет еманципације потрошен је траумом коју није било могуће ни превазићи ни поново проживети. У роману *Јадна створења* читаоцима се сугерише да је два пута поражена Бела одлучила да се заувек повуче са пропришта друштвене и политичке битке. Али, настојећи да и овога пута задржи судбину у својим рукама,

она нежно и пажљиво планира сопствени одлазак, упркос ратним експериментима који су је демонтирали. На овај начин Викторија-Бела поново потврђује себе као самостворено киборг биће, које је истовремено „творевина друштвене стварности колико и фикције“ (Харавеј 2008: 605).

Из перспективе почетка

Лантимосов филм – као и Грејов роман – сложена је наративна структура коју карактерише постпостмодернистичка и постхуманистичка поетика. У филму се на посебан начин истиче артифицијелност света којим се Бела креће а који публика има прилику да посматра. Могло би се рећи да Лантимос на специфичан начин обнавља постмодерну наративну естетику познату, на пример, из филма *Бразил* (*Brazil*, 1985) Терија Гилијама, пародирајући је и стварајући парадоксални утисак артифицијелности дечије сликовнице, а у оквиру теме за коју би се очекивао сасвим другачији, мање бонвивански приступ. Читав низ интер- и метатекстуалних стратегија активиран је како би се тој артифицијелности дала пуноћа и привид апсолутне аутономије: сценографија, специјални ефекти, костими који на посебан начин обједињују садашњост и будућност Белиног пројекта самоостварења, као и *soundtrack* који представља посебан ниво филмског приповедања. (Од четири Оскара, колико је Лантимосов филм добио, три су додељена управо за костимографију, шминку и фризуру, као и за продукциони дизајн целокупног филма који подразумева и сценографију и део коришћених специјалних ефеката.)

Неопходно је истаћи и употребу посебне технике снимања из ракурса „рибљег ока“ које ствара, како указује Кенеди, утисак дисторзије и дезоријентације, клаустрофобије и нелагоде, изазивајући код посматрача напор сагледавања, а тиме и разумевања, те и емотивног поистовећивања, са оним што је у кадру приказано (Kennedy 2024). Овакав начин снимања Лантимос је први пут употребио у филму *Миљеница* (*The Favourite*, 2018), дочаравајући фукоовски паноптикум дворског живота и отуђење које три главне протагонисткиње, свака на свој начин, доживљавају у простору надзирања и кажњавања, у коме се боре за опстанак, али и за моћ. У *Јадним створењима* кадрови снимљени овом техником дочаравају пре свега фрагментацију света који се налази у лакановској „фази огледала“, помно пратећи Белино постепено овладавање сопственом моториком али и емоцијама, као и мучевитим когнитивним развојем у коме ће Бела брзо уочити које су њене предности и вештине у добијању онога што

жели од људи са којима ступа у контакт. То ипак неће спречити Белу да доживљава тренутке апсолутне зачудности пред нелогичношћу света који се не повинује њеним когнитивним увидима, што се такође често дочарава употребом камере у ракурсу „рибљег ока“.

У својој адаптацији Грејовог романа, Лантимос се, међутим, зауставио на прагу Белине зрелости, показујући њен животни и развојни пут, уз један фриволни, разиграни наклон публици. Бела у интепретацији Еме Стоун није ни мајка ни удовица, ни власница скромне па скоро незаконите клинике у Глазгову, ни разочарана активисткиња која сведочи пропаст својих утопијских надања, ни сведокиња два светска рата. Бела Еме Стоун је разиграна девојчица која живи у нестварном свету сајберпанка и која не познаје инхибиције и табуе, што јој омогућава да брже напредује од других, да лакше учи и да логички супериорно расуђује. Интересантно је запитати се због чега се Лантимос, познат по „тешким“ темама и бизарној естетици, определио да у свом осмом играном филму екранизује само онај део романа који приказује заводљиви авантуризам Белине еманципаторске младости, без осврта на његове дистопијске последице. Због чега су разочарање, изопштење из јавности, старост и смрт једне бунтовне и свакако необичне, па и ексцентричне, жене изостављани из Лантимосове интепретације Грејовог романа?

Подсетимо још једанпут да се у основним естетским и поетичким аспектима Лантимос у *Јадним створењима* ослања на естетику и поетику сајберпанка (*cyberpunk*), тачније његовог поджанра стимпанка (*steampunk*), дакле на позне осамдесете и ране деведесте године двадесетог века, чиме имплицитно васкрсава управо онај историјски тренутак у коме је написан Грејов роман, али у новом друштвеном и историјском контексту (в. Onion 2008: 142–149). С друге стране, Лантимос се не одриче својих натуралистичких и митских поетичких параметара које је поставио још у грчкој фази свог стваралаштва, филмом *Очњак* (*Dogtooth*, 2009), на пример. Исте те параметре наставио је да усавршава и у холивудској фази свог стварања – било да је реч о научно-фантастичкој дистопији *Јастоī* (*The Lobster*, 2015) или драми из америчког породичног живота *Убијање светоī јелена* (*The Killing of a Sacred Dear*, 2017). То резултира необичним окружењем у коме Бела одраста, с једне стране, али и јунакињом чија снажна воља и жудња за слободом не могу бити лако контролисане. Оваква јунакиња позната нам је већ из завршне сцене *Очњака*: девојчица коју су научили да ће моћи да упозна спољни свет када јој испадне очњак схвата да спољни свет мора да освоји сама. Ипак, она се на то путовање неће упутити пре него што заиста, дословно, не остане без очњака: будући да он никако не испада, она ће га сама

ишчупати пре него што прескочи ограду дворишта родитељске куће која је дели од спољног света. У одлучности којом девојчица прибегава саморањавању (и очигледном самокажњавању због наума од кога неће одустати) нема ни трага плаховитој и флуидној идентитетској сајберпанк игри. Натуралистичка природа одлуке у завршној сцени *Очњака* сведочи о свету који је изгубио лепршаву, иако аутоироничну, веру у могућност сопствене утопије.

Бела Бакстер је, на први поглед, разиграна, скоро безбрижна верзија девојчице из завршне сцене *Очњака*. Њена је радозналост бескрајна и није праћена зазором пред чудима света, јер је Бела одрасла у необичном окружењу: гуска са свињском главом и друге хибридне животиње, које су резултат Бакстерових експеримената, деле са њом животни простор и подсећају нас да су све идентитетске комбинације могуће, као и пожељне. Вардулакис истиче како је Бела Бакстер киборг, биће нестварних својстава, јер даје одговор на питање одбране људских права у ситуацији у којој се аутомат и животиња паразитски међусобно преплићу, борећи се за тело субјекта и инфицирајући га. Тек када се животиња и аутомат укључе у појам људског субјекта, сматра он, као на примеру Беле Бакстер, могуће је створити нове услове за заштиту људских и женских права (Vardoulakis 2008: 146).

Бјажевић истиче, пак, да хибриди попут патака-паса и свиња-кокошака отелотворују напетост између кохерентности и фрагментације у Лантимосовом филму, у коме је режисер инсистирао на митском концепту химере као пресудном за разумевање Белиног деловања. Тај цонцепт разликује се од Грејовог концепта „јадних створења“ и омогућава да Белина сложена природа дестабилизује усклађеност тела, генома и личности, представљајући критику пројеката изградње идентитета који се ослањају на сингуларност. Током филма Лантимос појачава ову тему визуелно гомилајући и мултипликујући химерне мотиве све до трансформације Белиног првог мужа, који свој живот не завршава самоубиством, као у Грејовом роману, већ Белиним имплантирањем козјег мозга у његово тело (Bjažević 2024: 18–20). Тиме се поентира химерична, митска слика света коју Лантимос нуди, а која се разликује од Грејовог медицинског концепта „јадних створења“ који подразумева (поновно) рођење – и шансу самостварања.

Визуелна вредност, као и радост, Лантимосовог филма је, међутим, директно повезана са чињеницом да се његова Бела Бакстер не осећа ни као митско биће ни као било чији експеримент, до свој сопствени. И у томе – у тој могућности да себе заиста створи – Бела у Лантимосовом филму бескрајно ужива. Њено је уживање, у свим његовим трансформацијама,

истински извор уживања саме публике, која на почетку филма има прилику да се забавља пратећи Белине подухвате. У овом најзабавнијем и најоптимистичнијем од свих Лантимосових филмова, главна јунакиња се објашњава њом самом и ничим другим што је, на неки начин, основ целокупног еманципаторског пројекта коме Лантимос прибегава у *Јадним створењима*.

Та забава траје све док се у сцени у кочијама Бела не суочи са забраном коју јој је наменио Годвин Бакстер, а то је забрана изласка из „родитељског" дома. Од тог тренутка Бела ће почети да се бори за своје право да ужива у сопственом самоостварењу, макар то подразумевало самоповређивање и саморањавање, кроз које ће проћи током рада у париском борделу, упознајући свет као „сексуална радница". Тек када буде иницирана у свет бола, сиромаштва, сексуалне перверзије и бескрајне класне неправде, Бела ће постати спремна да истински цени оно у чему је до тада само инстиктивно уживала. Расправе о објективизацији и сексуализацији Белиног тела на платну отуда нису у корелацији са начинима Белиног личног самоостварења, које је пројекат који се мора платити самоповређивањем да би уопште могао бити започет. Као што девојчица из *Очњака* не одбацује ритуал иницијације који декодира сопственом вољом у чупање очњака, тако ни Бела не одбацује еротски ритуал иницијације жене у западно друштво, декодирајући га на сопствени начин – „рационалном" одлуком о бављењу проституцијом. У оба случаја ради се о специфичној врсти еманципације унутар задатих координата већ постојећег света. Ово ослобођење „изнутра", како истиче Ламбер, спречава, међутим, идеју темељитије револуције која би у потпуности превазишла илузију коју пружа постојећи класни имагинаријум, у коме једна класа управља другом. Нови „еманциповани" статус разуме се као статус који мора нужно бити стечен у оквирима постојећег поља разумевања света (Lambert 2015: 56).

У том погледу, Лантимосов филм суштински се разликује од Грејовог романа: Лантимос, наиме, не жели да одустане од „окрњене" и „непотпуне" револуције која се дешава „изнутра" – његов је филм bildungs роман о одрастању и артикулисању идеје како о личној тако и заједничкој слободи, који указује на мноштво могућности које се пред Белом отварају, иако се њена побуна догодила унутар затеченог поља друштвених односа моћи. Грејова јунакиња, међутим, има много амбициозније снове и акције, који подразумевају темељно мењање постојећих друштвених и производних односа. Ма колико Грејова јунакиња била у заносу заблуде, њеној се утопијској визији не може приговорити ништа, изузев тога што је, за сада, та визија историјски поражена. У том смислу Грејов роман

радикалније је и свеобухватније посвећен питању очувања људских и женских права у савременом свету, али и самом питању начина борбе за његову промену. Постоји задатак на коме би требало непрекидно радити – претекст је Грејовог романа, а и његов епитаф. Тај задатак тиче се непрекидног побољшања живота грађана који проистиче из природног осећаја за правду, а који је утврђен борбом за људска права. Лантимос је, међутим, у целокупном свом опусу опрезан, штавише, дистопијски расположен када је (радикална) друштвена промена у питању – тим је зачудније што његов филм, за разлику од Грејовог дубоко ангажованог романа, настоји да прикаже и успева да у нашем сећању сачува слику Белине победе, макар то била само победа младости која је тек ступила на праг зрелости.

У завршној сцени Лантимосовог филма сустичу се тако феномен хибридности и феномен заједнице као предуслови даље борбе за индивидуалну женску слободу, али и за слободу ширег колектива, која је и класна борба за другачију будућност. Усвајање хибридности у тој сцени основа је очувања самог живота, као и хетерогених родних режима који се реализују у Белином домаћинству, у коме она организује живот заједно са својим мужем, али и са својом пријатељицом и љубавницом из париског бордела, која ју је упутила у тајне социјализма. Део домаћинства су и дугогодишња служавка, као и Белина неуспела реплика, коју је Бакстер Годвин направио у тренутку очајања, па и сам Генерал, односно први Белин муж, који спокојно пасе у врту куће. Ово шаролико друштво, сачињено како од „природних“ људских бића тако и од оних „направљених“, потврђује тезу Доне Харавеј да „киборг дефинише један технолошки полис делимично заснован на револуцији друштвених односа у *oikosu*, домаћинству“ (Харавеј 2008: 607). А домаћинство Беле Бакстер оличење је једне сасвим нове дистрибуције друштвених веза и друштвене моћи оних који у овој малој заједници налазе међусобну подршку и солидарност, као и помоћ у остваривању друштвене промене и личног самоостварења. Постхуманистичка слика новог света, у коме заједницу чине и „франкештајновски“ монструми и (наизглед) природна људска бића, визија је једне солидарности на коју ћемо још морати да сачекамо, али којој не би требало да престанемо да се надамо.

Лантимос је овом сценом на известан начин превазишао дубоку Грејову забринутост за стање света у коме живимо. Дан у врту је сунчан, а будућност тако близу, само што није почела, док се карте тако повољно отварају за све главне протагонисте Лантимосовог филма. Уживајмо у тој и таквој завршној сцени филма, тако реткој у Лантимосовом опусу. Јер мора да је овај особити Грк разумео да је тренутак адаптације Грејовог

романа такав да није упутно доводити у питање женску победу и тријумф необичне, бунтовне Беле Бакстер, ма шта се десило са тим тријумфом касније. Постоје, наиме, добри политички и социјални разлози због којих нам је овај тријумф неопходан. Као и уживање у њему. Знамо, ионако – Лантимос нас је на то својим претходним опусом припремио – да тај тренутак неће вечно трајати. Запамтимо га добро, управо зато!

Литература

Bjažević, Timna. *Reanimating Bella: The adaptation of "Poor Things" from Novel to Film*. Diplomski rad. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu. 2024.

Guffey, Elizabeth, Kate C. Lemay. "Retrofuturism and Steampunk". In *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Ed. Rob Latham. Oxford: Oxford University Press. 2014. 434–450.

Grej, Alasdir. *Jadna stvorenja*. Prev. Igor Adžić. Okean: Beograd. 2006.

Haravej, Dona. „Manifest za kiborge: nauka, tehnologija i socijalistički feminizam osamdesetih godina XX veka". Prev. Ivana Spasić. *Studije kulture*. Ur. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik. 2008. 604–640.

Hutcheon, Linda. *A theory of adaptation*. New York [etc.]: Routledge. 2006.

Malvi, Lora. „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film". Prev. Branka Arsić. *Studije kulture*. Ur. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik. 2008. 387–398.

Kennedy, Mason Finn. "Fisheye Lenses in Yorgos Lanthimos' *Poor Things*". *The Cinematograph* 1/2 (Summer 2024): 1–4.

Lakan, Žak. „Faza ogledala". *Spisi*: *(izbor)*. Beograd: Prosveta. 1983.

Lambert, Léopold. "*Dogtooth:* Emancipation from a Sadian Patriarchal World". *The Funambulist Pamphlets 11: Cinema*. Ed. Léopold Lambert. Punctum Books: CTM Documents Initiative. 2015. 54–56. <https://www.jstor.org/stable/jj.2353907>

Onion, Rebecca. "Reclaiming the Machine: An Introductory Look at Steampunk in Everyday Practice". *Neo-Victorian Studies* 1/1 (2008): 138–163.

Tailor, Vivienne. "Poor Things and Yorgos Lanthimos: A Film Review Intersecting Various Feminist Debates". *The Incredible Nineteenth Century: Science Fiction, Fantasy, and Fairy Tale* 3/1 (2025): 105–111.

VanderMeer, Jeff. *The steampunk bible: An illustrated guide to the world of imaginary airships, corsets and goggles, mad scientists, and strange literature*. New York: Abrams. 2022.

Vardoulakis, Dimitris. "The 'Poor Thing': The Cosmopolitan in Alasdair Gray's *Poor Things*". *SubStance* 37/3/117 (2008): 137–155.

Šeli, Meri. *Frankenštajn: moderni Prometej*. Prev. Slavka Stević. Beograd: Vulkan izdavaštvo. 2017.

Филмови наведени у тексту

Brazil, реж. Terry Gilliam, 1985, прод. Universal Pictures, UK,132 мин.
Poor Things, реж. Yorgos Lanthimos, 2023, прод. Element Pictures, USA, 160 мин.
The Lobster, реж. Yorgos Lantimos, 2015, прод. A24, USA, 119 мин.
The Favorite, реж. Yorgos Lanthimos, 2018, прод. Waypoint Entertainment, Film4, UK, 119 мин.
The Best Years of Our Lives, реж. William Wyler, 1946, прод. Samuel Goldwyn Company, USA, 170 мин.
The Killing of a Sacred Deer, реж. Yorgos Lanthimos, 2017, прод. A24, USA, 121 мин.
Dogtooth, реж. Yorgos Lantimos, 2009, прод. Greek Film Center, Horsefly Productions, Boo Productions, Greek, 97 мин.

Tatjana Rosić

BELLA BAXTER BY HERSELF
On Alasdair Gray's novel and Yorgos Lanthimos's film *Poor Things*

Summary

The paper offers a comparative analysis of Alasdair Gray's novel *Poor Things* (1992) and its 2023 film adaptation directed by Yorgos Lanthimos, examining how each work portrays the politics of social change through the representation and emancipation of the female body. Particular attention is paid to "monstrosity" as a social phenomenon – one that emerges less from the protagonist's "Frankenstein-like" nature and more from her relationship to social taboos and norms, especially those concerning sexuality and the female body's right to erotic expression.

The postmodern (Gray) and posthumanist (Lanthimos) poetic premises and narrative strategies both complement and conflict with one another in their interpretations of contemporary society, its capacity for transformation, and its possible futures. While Gray's dystopian vision frames the struggle for women's and broader human freedom as fraught and uncertain, Lanthimos's film shifts toward a more optimistic, utopian imagination of collective struggle, new forms of community, and social change. In the final scene of Lanthimos's film, the phenomena of hybridity and community intersect as fundamental preconditions for the ongoing struggle for individual female emancipation, as well as for the liberation of the broader collective – a struggle that is, at its core, also a class struggle for an alternative future. The embrace of hybridity in this scene functions as the very basis for the preservation of life itself, along with the heterogeneous gender regimes materialized within Bella's

household, composed both of “natural” human beings and “constructed” ones. This household affirms Donna Haraway’s thesis about the cyborg as a figure that defines a technological polis partly grounded in the revolution of social relations within the household itself. Bella Baxter’s home thus becomes the embodiment of an entirely new distribution of social relations and social power – the post-humanist image of a new world, in which the community is made up of both “Frankenstein-like” monstrosities and (seemingly) natural human beings, a vision of solidarity that we will still have to wait for, but one we should not stop hoping for.

7.097(497.5)
316.77

Дејан Дурић*
(Свеучилиште у Ријеци, Филозофски факултет)

ПОДРУЧЈЕ БЕЗ СИГНАЛА И „КВАЛИТЕТНА ТЕЛЕВИЗИЈА“ У ХРВАТСКОЈ

Апстракт: Минисерија од шест наставака *Подручје без сигнала* (2002) аутора Далибора Матанића (који је и редатељ) и Анкице Јурић Тилић проблематизира се у контексту појаве „квалитетне телевизије“ у свијету, напосе у домени конвергенције филма и телевизије. Стога се посебан нагласак ставља на особине филмичности које суврeмена, квалитетна телевизија настоји преузети од кинофилма, а у контексту конвергенције телевизије и филма. Такођер се разматра у колико се мјери хрватска серијална продукција на примјеру анализиране серије уклапа у наведене трендове. Потакнуто је то ставом који уназад неколико десетљећа превладава у медијској сфери, а упућује да су телевизијске серије преузеле престиж који је некада имала дугометражна игранофилмска кинопродукција, посебице с обзиром на бављење друштвено релевантном и ангажираном проблематиком.

Кључне ријечи: квалитетна телевизија, конвергенција, минисерија, хрватске телевизијске серије, драма

Према мишљењу Саре Кардвел, термин „квалитетна телевизија“[1] укључује два параметра. Први се односи на жанровско одређење, па је, према њезину мишљењу, посриједи низ стратегија, дакле жанровских конвенција које серијално дјело може садржавати, а на темељу којих га можемо одредити и процијенити као квалитетну телевизију. Стога се овај критериј не односи на естетску вриједност, па ауторица расправља о односу „квалитетне“ и „добре“ телевизије јер једно не мора укључивати друго (Cardwell 2007: 24). У раду ћу разматрати садржи ли и које стратегије „квалитетне телевизије“ *Подручје без сигнала* те је ли уједно ријеч и о „доброј телевизији“. Други критериј подразумијева питање рецепције те обухваћа шире културне импликације око тога што се сматра озбиљним телевизијским производом (Cardwell 2007: 21–22), а наведено питање поновно отвара разматрано дјело.

Далибор Матанић режирао је три телевизијске серије у посљедњих десетак година – *Новине* (3 сезоне; 2016, 2018, 2020; аутор Ивица Ђикић;

* dejan.duric@uniri.hr

1 За развој квалитетне телевизије види: Thompson 1996; Newman, Levine 2011; Johnson 2005.

ХРТ и Други план), *Шутња* (2 сезоне; 2022, 2023; аутори Миодраг Сила и Небојша Тараба; Други план и ХРТ) и *Подручје без сигнала* (1 сезона; 2021–2022; аутори Далибор Матанић и Анкица Јурић Тилић; Кинорама и ХРТ), које су реализиране у данас превладавајућим драмским форматима серије и минисерије, те су настале у раздобљу након 2015. године када се у хрватској телевизијској продукцији видљивије почињу артикулирати тенденције „квалитетне телевизије“ (в. Durić 2025: 48). Иако различитих жанровских преокупација у ужем смислу (драмски и криминалистички), повезује их разматрање друштвених, политичких, културних и економских процеса посттранзицијскога раздобља у Хрватској. Наведено им јамчи актуалност и социјалну релевантност, што је прожето елементима друштвенога миметизма па жеља да се публика забави бива повезана с настојањем да се интелектуално ангажира. У *Новинама* се кроз спрегу политике и медија сагледавају странпутице хрватске суврености, а у *Шутњи* однос полиције, судства и политике кроји судбине великога броја људи. Између тих наслова, у којима протагонисти – новинари и полиција – истражују различите случајеве кроз које се сагледавају критичне точке хрватске суврености, смјестило се *Подручје без сигнала*, екранизација хваљенога истоименога романа Роберта Перишића.

Фабуларни окидач у причи представља долазак робуснога загребачкога подузетника Олега (Рене Биторајац), у пратњи незапосленога рођака и инжењера Николе (Крешимир Микић), у успавани и оронули провинцијски градић Нуштин, смјештен негдје у заборављеној унутрашњости Хрватске. Капиталист из метрополе налази се на радном задатку. У мјесту је некада, у доба Југославије, радила успјешна творница турбина, чији су производи били познати по квалитети те су се успјешно извозили у иноземство. Олег је добио уносну понуду од пословнога човјека из арапскога свијета да му прибави једну такву турбину каква се више нигдје у свијету не производи. Не размишљајући о евентуалној необичности понуде те колика потреба за тим продуктима уистину постоји, видећи искључиво могућност згртања профита, упућује се са супутником у провинцију не би ли покушао покренути производњу у творници. Она је посрнула још почетком деведесетих година прошлога стољећа као резултат претворбенога криминала, који је уништио хрватско господарство након распада Југославије када су појединци, повезани с политичким центрима моћи, добивали некад успјешне тврtке те из њих извлачили новац доводећи их до пропасти. Међутим, сугерира серија, девастација индустријских постројења и компанија имала је далекосежније и погубније посљедице јер је економија појединога краја овисила о њима па су цијела подручја, градови и обитељи доведени на руб егзистенције те се никада нису успјели

опоравити. Тако и Нуштин више животари него живи у сјени пропале творнице, гдје старији сањају о бољој прошлости, а млади у недостатку перспективе гледају како да напусте град.

*

Термин „квалитетна телевизија“ увео је у шири оптицај Роберт Томпсон (1996), а њезину појаву смјешта у осамдесете године двадесетога стољећа када одашиљачка телевизија због појаве видеорекордера и пропламсаја кабелске и сателитске технологије упада у кризу, коју је настојала ријешити обликовањем садржајно и формално иновативнијега драмскога материјала. Бигнел такође као кључно раздобље за појаву нових естетских параметара на америчкој телевизији узима раздобље посљедњих двају десетљећа прошлога стољећа када долази до новога поимања квалитете (Bignell 2007: 160). С временом се устаљени критерији селе и у европске телевизијске продукције те напосљетку захваћају и Хрватску која је због специфичних продукцијских околности након распада Југославије све до половице другога десетљећа двадесет и првога стољећа каскала за свјетским трендовима у контексту „квалитетне телевизије“ (в. Durić 2025). Бигнел разматра питање телевизијскога стила јер га сматра круцијалним за ново поимање квалитете те наглашава, позивајући се на британску телевизијску традицију, да је посриједи редовито занемаривана категорија за разлику од филма гдје је развој различитих стилских тенденција и поступака одиграо велику улогу у његовој еволуцији. Тако сматра да је телевизија нагласак стављала на дијалог и ликове, за разлику од филма који се подробније бавио питањем стилских одабира и наративнога уобличавања (Bignell 2007: 159). Управо се наведено мијења с појавом „квалитетне телевизије“ када се већа пажња почиње посвећивати стилу и наративној структури те драматуршкој сложености, а ваљало би надодати и релевантности те озбиљности тематике, што се редовито сматрало обиљежјем кинематографских продукција. Џонсон међутим добро уочава да „све већи нагласак на стилу није само формални развој, него индустријска стратегија на засићеном медијском тржишту, која представља одговор на економску кризу у америчкој мрежној телевизијској продукцији осамдесетих година“ (Johnson 2005: 60).

Уједно је посриједи и период легитимације телевизије, који у разматрање уводе Њуман и Левин. О њој расправљају као о дугом процесу који коријене има у првом златном добу телевизије па зато и говоре конкретније о легитимацији у раздобљу конвергенције, а њезине зачетке и развој смјештају у седамдесете и осамдесете године прошлога стољећа. Притом сматрају да *Hill Street Blues* (7 сезона, 1981–1987; аутори Стивен

Бочко и Мајкл Козол; NBC) представља дјело које је пресудно утјецало на одређивање статуса „квалитетне телевизије“ (Newman, Levine 2011: 23, 25). Међутим, слично као и Кардвел, њезин статус вежу уз домену промјене укуса публике, „а укус може бити поприлично спорна тема, поготово јер је толико средишња за конституирање индивидуалног идентитета. Процјене укуса могле би се чинити чисто особне и искључиво естетске, но оне су увијек производи друштвених ситуација“ (Newman, Levine 2011: 6). Тај заокрет од деградиранога медија у прошлости до „'креативне револуције' која је изродила такозвано 'ново златно доба' 'квалитетне' телевизије“ (Flamand 2022: 11), подцртава и Фламанд. У процесу консолидирања „квалитетне телевизије“ велику су улогу одиграли кабелски канали попут Showtimea и HBO-a:[2]

> Евоцирање идеја о квалитети у смислу креативног преузимања ризика и умјетничког интегритета наводи се као начин разликовања онога што чини HBO-ове програме изнимнима у телевизијском крајолику. Особито слављење ауторске слободе и управљање контроверзама кључни су алати који се користе за разликовање HBO-ових изворних програма од осталих мрежних драма (McCabe, Akass 2008: 87).

Фојер такође користи HBO,[3] референцирајући се на његову познату и иконску крилатицу *Its not TV*, као примјер вансеријске изванмрежне продукције. Креће од низа карактеристика, које према њезину мишљењу обухваћа категорија „квалитетне драме“ те их објашњава узимајући за примјер *The West Wing* (7 сезона; 1999–2006; аутор Арон Соркин; NBC), закључивши да „квалитетна драма увијек тврди да је оригинална у односу на уобичајене ТВ норме свог доба“ (Feuer 2007: 148). Према њезину суду, HBO се не жели поистовјећивати с традицијом мрежне „квалитетне драме“ из осамдесетих и деведесетих година, него иде корак даље тако што преузима њихова драматуршка начела, али чини иновације у погледу стила, који је надахнут кинофилмом (Feuer 2007: 150). С друге стране, Матанићеве серије неоспорно баштине одређене карактеристике које су увеле како мрежне „квалитетне драме“ тако и HBO-ове продукције, па сматрам да обиљежја која наводи Фојер могу увјерљиво послужити за одређивање у коликој мјери *Подручје без сигнала* улази у домену „квалитетне телевизије“.

2 Више о повијести и развоју HBO-a у: Gillette, Koblin 2022.

3 Леверет наводи да су „бренд идентитет HBO-a, технолошке иновације и оригинални програми заокупили машту јавности и појавили се као јединствени у културној продукцији телевизије“ (Leverette 2008: 8).

*

Фојер сматра да данас превладава серијализирана форма, која почива на сезони а не појединој епизоди, па стога користи бројне фабуларне лукове и испреплетене фабуларне линије, што подсјећа на формат сапунице. Међутим, од сапунице је удаљава лишеност мелодраматскога стила, сентименталности те немотивираних обрата и бујне догађајности, при чему је већи нагласак стављен на суврему и актуалну проблематику обликовану кориштењем миметичких стратегија (Feuer 2007: 149). *Подручје без сигнала* снимано је у једном од најпрестижнијих телевизијских формата, а посриједи је минисерија. Поријекло јој је у америчкој телевизијској традицији, но углед је стекла у Европи, понајприје због престижних BBC-јевих продукција које су представљале екранизације британскога књижевнога стваралаштва, што класика а што рецентне продукције, а једним дијелом и стварање оригиналнога садржаја, често снажно изражене социјалне ноте. Минисерије се често сматрају идеалним форматом за дуже фабуларне конструкције које се не могу смјестити у просјечно вријеме трајања цјеловечерњега филма, али немају довољно фабуларнога материјала за обимнију серијализацију. Притом махом почивају на затвореном типу фабулирања па је причу немогуће мотивирано даље развијати. Разматрана серија броји шест наставака, што је у просјеку горња граница броја епизода за минисерију, од којих свака има стандардно, избалансирано вријеме трајања од педесет и двије минуте. Посљедица је то чињенице да је била намијењена за приказивање на одашиљачкој телевизији (HRT) гдје се требала уклопити у тједни и дневни распоред, а притом сваки наставак завршава одређеним видом пријеломнога тренутка. Концепт *cliffhang-era* донекле је иновиран јер се не користи само као аспект догађајности (примјерице, пожар на крају друге или Олегово признање на крају треће епизоде), који радњу усмјерава на наредни развојни ступањ, него уједно представља и функцију лика. Примјерице, у другој епизоди подцртава зближавање Николе и Шеиле, а у трећој сугерира промјене и недоумице у карактерима Олега и Николе. Притом се испреплићу судбине двојице дошљака с низом животних прича становника Нуштина, а творница чини повезницу међу њима, па се готово промеће у самосталан лик. Како сугерира и Мител, прича се гради кроз вријеме, ријеч је о кумулативном процесу, дакле овиси о разини цјелине па епизоде нису сагледане као заокружени фабуларни сегменти него градбени елементи веће цјелине – сезоне (Mittell 2015: 18). Сценаристи Хана Јушић, Јелена Паљан и Милан Ф. Живковић клоне се бујне догађајности па је прича усмјерена

на портретирање ликова и њихова стања као и евоцирање провинцијског простора утопљеног у апатији и бесперспективности, а избјегава се претјерани сентиментализам, мелодраматичност те драматуршки неоправдани елементи у радњи. Наспрам тога, а у складу с форматом, *Подручје без сигнала* пази на озбиљност теме, која почива на економским и друштвеним показатељима присутнима у Хрватској од осамостаљења до сувремености – транзицијским и посттранзицијским странпутицама, те настоји обликовати својеврсни дијалог између (социјалистичке) прошлости и (капиталистичке) садашњости. Притом се не разматрају идеолошке импликације те релације, него комуналне вриједности које се мијењају промјеном друштвено-економског обрасца.

*

Фабуларна и наративна структура је сложена па долази до укрштавања, повезивања, контрастирања фабуларних линија, што резултира драматуршком комплексношћу. Говоримо о мозаичности приступа који често ствара дојам панорамирања, особито истакнутога у серијама које секцирају одређену друштвену проблематику (в. Feuer 2007: 149). Матанић се опредјељује за приступ у којем свака епизода у први план ставља једнога лика и његову егзистенцијалну ситуацију: Олег (Рене Биторајац), Никола (Крешимир Микић), Шеила (Јована Стојиљковић), Јанда (Изудин Бајовић), Бранош (Горан Богдан), Липша (Тихана Лазовић), а притом „наративна сложеност редефинира епизодичне форме под утјецајем серијализиране нарације“ (Mittell 2015: 18). Посриједи је поступак који је посљедњих десетљећа често кориштен, примјерице у популарним серијама *Lost* (2024–2010) Џефрија Либера, Џ. Џ. Абрамса и Данијела Линделофа или *The Haunting of Hill House* (2018) Мајка Фланагана.

Око протагониста смјештенога у први план и његових егзистенцијалних ситуација развијају се остале фабуларне линије и подлиније везане уз покретање рада у творници, утјецај локалнога шерифа Рагана (Славко Штимац), понашање градоначелника Гиге (Горан Марковић), Олегове пословне макинације. Сценаристичко-редатељска екипа одлучила се за приступ у којем се серијална прича дијели у сегменте који проблематизирају и приказују животне ситуације појединих ликова како би подцртали уклапање особнога у друштвено, из чега произлази настојање за постизањем друштвенога миметизма. Ликови су одабрани тако да истодобно функционирају као индивидуе с низом властитих, специфичних и упечатљивих карактеристика, али и као типови одређених социјалних појава. То се не односи само на шесторо

репрезентативних ликова који добивају своје епизоде, него и на неке од споредних протагониста. Примјерице, Раган је тип локалнога моћника, који је продукт транзицијских процеса деведесетих година двадесетога стољећа, а његов се иметак темељи на малверзацијама те непоштеним пословним праксама. Везе у политици те новац омогућују му велик друштвени утјецај. Гиго је типичан лик локалнога политичара који за новчане надокнаде излази у сусрет различитим врстама подузетника, а уједно је повезан с локалним моћницима. Рагана и Гигу повезује и мотив корупције којим се прича отвара, а он ће се на различите, посредне и непосредне начине, провлачити кроз серију као проводни мотив. Прва Олегова постаја у Нуштину је Гигин уред, гдје на крају састанка градоначелник загребачком подузетнику двосмислено добацује да политичарева услуга заслужује протууслугу, вјеројатно у финанцијском облику. Раган силнички приморава становнике околних села да продају земљу Американцима, који у планинама граде туристичке комплексе, а имплицитно је назначено да за те услуге добива финанцијску надокнаду.

Свака епизода отвара се прологом – ситуацијом из прошлости или садашњости лика, која објашњава одређене аспекте његова или њезина живота, понашања, карактера. Олега тако упознајемо кроз уводну секвенцу пута према Нуштину, гдје му друштво у аутомобилу прави Никола, чиме се у опреци према потоњем постављају карактерне и социјалне контуре његова лика. Загребачки је подузетник производ (пост)транзицијских процеса и трулога капитализма те представља супротност Николи. Гласан је, нападан, екстровертиран, пун себе, а притом врло добро зна обавити посао на хрватски начин: митом и корупцијом, којима сређује рачуне за струју творнице те добива кредите за покретање њезина рада, непромишљено се упуштајући у рискантан пословни подухват. Николин пролог смјештен је у стан бивше му супруге, чиме се открива карактер, пасивност те немогућност да се изрази, што посљедично лоше утјече на његове особне односе. Директорска функција у творници сугерира постављање неадекватнога кадра на руководећа мјеста, гдје се протагонист осјећа као да је неприпремљен ушао у улогу у којој се не сналази. Посриједи је лик у развоју и промјени: у почетку тешко комуницира с околином, но у тренутку када улази у камион да отјера Раганова насилника, зближава се с радницима и постаје један од њих. Шеилин пролог везан је уз посљедњи радни дан у Берлину, када одлучује раскрстити с умјетничким круговима међу којима се кретала те се вратити у Нуштин. Настоји поновно осмислити егзистенцију у бесперспективном окружењу, но то јој тешко полази за руком јер посла нема у економски девастираној провинцији. Представља тип младежи која је

напустила Хрватску у потрази за бољим животом. Дијете је мијешанога брака, а њезин је отац такођер радио у творници, чиме се подцртава идеја толеранције и солидарности. Јандин пролог одвија се у Шведској, гдје му живе бивша супруга и двије отуђене кћери, а приказује неуспјели покушај обитељскога зближавања, што увјетује осјећај кривње с којим се лик тешко носи. Као тип представља раднике који су дјеловали у творници па се путем њега оцртава како су друштвено-економске промјене утјецале на радничке животе. Јадна, који је огрезао у самосажаљењу и алкохолизму, изненада открива смисао у животу када творница оживи, што посљедично утјече и на његове међуљудске односе па тако добива прилику поправити релацију с једном од кћери. Браношев пролог приказује његово вјенчање, након којега сљедећи дан, одмах ујутро, мора кренути у иноземство, што је контрапунктирано ситуацијом у садашњости када му је брак упао у рутину и кризу па супругу вара с равнатељицом локалнога музеја. Особна прича прожета је с типском функцијом: младе обитељи не могу осигурати основне животне увјете у Нуштину па мушкарци морају одлазити на сезонски рад у стране земље, у овом случају Афганистан, гдје се излажу потенцијално опасним ситуацијама како би осигурали новац за свакодневну егзистенцију. Посљедња епизода посвећена је Олеговој партнерици Липшој, коју упознаје на путу за Нуштин, гдје конобари у неугледном кафићу уз прометницу. Њезин пролог везан је уз вечерњи наступ у локалној биртији, што је постављено у зазорној манири. Дјевојка с пјевачким аспирацијама наступа пред групом мушкараца који би радије на позорници видјели стриптизету па цијела ситуација неславно завршава сексистичким испадом. Липша је тип провинцијске дјевојке која је спретна и промишљена те излаз из незавидне ситуације види у вези с богатим и успјешним пословним човјеком. Међутим, она је далеко од спонзоруше те се непосредношћу, практичношћу и интелигенцијом успијева изборити за себе.

Свака од фабуларних линија „поближе оцртава један погубан аспект посттранзиције у распону од трулога капитализма, преко одласка младих људи у иноземство до незапослености и бесперспективности у земљу у којој је сва индустрија плански уништена тијеком транзиције деведесетих година како би се појединци могли бескрупулозно обогатити“ (Durić 2020). Управо наведено резултира поступком друштвенога панорамирања јер се фабуларне линије укрштавају те се надопуњују па серија на разини сезоне афирмира мозаичан приступ у којем се различити друштвено-економско-политички сегменти слажу и надопуњују те испреплићу кроз особне судбине на које утјечу.

*

Не разматра се један главни лик него скупина протагониста па се јавља глумачки ансамбл, што сугерира да прича прати мноштво особа и њихових интеракција. Тиме се нагласак ставља на колектив, односно заједницу, која може попримити различите појавне облике: обитељ, запосленици, суграђани, супутници… (в. Feuer 2007: 149). Из досадашњега разматрања уочљиво је да дјело ставља у средиште интереса скупину или ансамбл протагониста у којем се непрестано подцртава однос појединац–колектив. Наспрам некадашњега гледања заједничких интереса и солидарности у име постизања колективних циљева, капитализам примат даје појединцу и индивидуалним потребама па његова трула иначица тијеком транзицијских процеса доводи до погубних посљедица када у име богаћења појединаца пропадају цијеле заједнице.

Ликови који заступају индивидуалистички приступ, попут Олега па и Николе, с временом постају колективистички настројени јер увиђају на који начин покренута творничка производња преображава град и људе у њему. Серија испреплиће односе двију врста колектива: сумјештани и радници, а притом творница израста у битнога протагониста јер пресудно утјече на живот подручја. Симболизира прошлост, али не на начин да је митологизира или представља носталгично жаљење за прошлим временом или режимом. Више је ријеч о идејама које зрцали попут солидарности и друштвене кохезије, који данас увелике недостају па су радници тако спремни одрећи се плаће не би ли се намирио дуг за електричну енергију. Није ствар само у економској пропасти која је резултирала бесперспективношћу, него и губитку животних вриједности на којима је заједница почивала. Стога поновно покретање производње, иако гледатељ сумња да је осуђено на пропаст, потиче поновно остваривање идеја солидарности и међугенерацијскога повезивања те сугерира да је будућност једино могуће градити заједничким снагама. Трећа епизода је структурно али и значењски средишња јер долази до преокрета у радњи када Олег Николи признаје да је њихов пројект постављен на климавим ногама те да ће завршити неуспјехом. Међутим, испоставља се да је прави неуспјех разочарати заједницу која им је вјеровала и уз коју су се везали.

*

Фојер такођер сматра да је уочљиво обиљежје „квалитетне драме“ мијешање и повезивање модуса и тоналитета па се испреплићу драмско, хумористично, трагично, гротескно… (Feuer 2007: 149), као

и различита жанровска обиљежја (в. Mittell 2015: 18). *Подручје без сигнала* неоспорно афирмира драмске акценте те држи до озбиљности тематике, но повезује их с хуморним и ироничним, али и трагичним елементима. Потоњи се примјерице манифестирају у неочекиваној Јандиној смрти, која је уједно симболично интонирана. Радника старога кова, који поновно проналази смисао у животу и послу, убија Раган као симбол транзиције и дивљега капитализма, што посљедично мијења перспективу колектива на подухват у који су се упустили. Поједини ликови и њихово понашање такође имају функцију да причу опскрбе лакшим тоновима, примјерице Ерол (Стипе Радоја) кроз надмудривања са старијима, као и непрестана међусобна задиркивања радника творнице. Сумње протагониста те друштвено-економске странпутице тиме бивају прожете комичним како цјелина не би постала тоном одвећ озбиљна, песимистична и једнолична па тиме и телевизијском гледатељу напорна за праћење. Друштвено-економско испреплетено је с обитељским, љубавним, политичким, како би се подцртао однос појединца и колектива.

*

Јавља се одбацивање телевизичнога, а наспрам њега преузимају се конвенције кинематографскога стила (в. Feuer 2007: 150), па су „серије стекле репутацију због иновативнога визуалнога стила, структуре, политичкога гледишта и ауторске квалитете, што овиси о облицима телевизијске естетике која наглашава непостојане, изломљене и вишеструке точке гледишта“ (Bignell 2007: 167). *Подручје без сигнала* неоспорно је на високој продукцијској разини те окупља шаролику глумачку поставу коју чине бројни познати хрватски глумци, што надилази разину просјечне телевизијске серијалне продукције. Како Бигнел наводи, „квалитета се не односи само на лика, драмску логику и тематској сложености, него и осебујну упорабу визуалних и слушних ресурса“ (Bignell 2007: 169), што потврде проналази и у Матанићеву остварењу.

Радња почива на двама сегментима: догађајном, везаном уз покретање производње у творници; те недогађајном – интроспективном, усредоточеном на проживљавања и промишљања ликова. У вези с тиме долази и до варирања ритма приповиједања. Творнички сегменти често су приказани у плановима простора те су пуни свјетлости, како би се нагласила импозантност и значај сада оронулога здања, оптимизам који је потакнуло те важност за живот града и ликова па се творница

симболички надвија над Нуштином. Стога и чести кадрови њезина прочеља те ликова испред њега. Интроспективни дијелови споријега су ритма, превладавају контемплативни кадрови, специфичне упорабе боја и пригушенога осврјетљења. Камера често прати ликове док су сами у покрету, како би се нагласио елемент изолираности и промишљања. Примјерице, Никола хода уз ријеку у егзистенцијално напетој ситуацији, осврјетљење у његову стану редовито је пригушено што кореспондира са стањем његове свијести. Плаве нијансе неонскога осврјетљења које допиру од натписа „Плава лагуна“ обасјавају лица Николе и Шеиле у знаковитом тренутку за развој њихова односа. Приче ликова су колористички и свјетлосно издиференциране. Тамније боје и осврјетљење присутно је у Шеилиној епизоди, што упућује на бесперспективност њезина боравка у Нуштину. Јандина епизода је пак остварена у свијетлим тоновима, што сугерира поновно пронађен смисао у животу. Браношева епизода пуна је хладноће, аналогно његовим проблематичним емоционалним односима. Посебна је пажња посвећена евоцирању свакодневнога живота у Нуштину. Фотографија Марка Брдара сугестивно хвата запуштена и оронула прочеља, хомогенизирани пејзаж бензинских постаја како би се оцртала економска, друштвена и културна ерозија. Портретирању простора важно је јер метафорички оцртава егзистенцијалне ситуације колектива. Он није само материјалан, него упућује и на економске, егзистенцијалне и духовне категорије, па је Нуштин често приказан у хладном и сивом озрачју. Промишљена је и евокативна упораба глазбе, напосе старих социјалистичких пјесама попут „Коњух планином“. Бигнел тако држи да је у суврeменим серијама видљивији „нагласак на мизансцени повезан с већом дубином боје, контрастивним осврјетљењем и разрађенијим покретима камере […]“ (Bignell 2007: 160). У *Подручју без сигнала* мизансцена је промишљено постављена, пазило се на помну композицију кадрова те дизајн звука, што ствара учинак близак гледању кинофилма.

Притом цјелина није лишена симболизма. Никола се на ријеци „претвара“ у човјека без главе, тренутак у којем је укључена опскрба струјом назначен је паљењем свјетала које означава прекретницу, а зачеће дјетета и довршење турбине доведено је у корелацију као својеврсни залог будућности. Недостатак сигнала, напосе у ситуацијама када Олег зове инвеститора Хасана и обрнуто, сугерира од самога почетка да је пројект на климавим ногама, али упућује и на периферност самога Нуштина.

*

Као посљедњу карактеристику, коју Фојер не спомиње, али се провлачи кроз литературу, можемо навести „снажну ауторску присутност“ (McCabe, Akass 2008: 87). За серију је неоспорно важна идеја ауторства. Далибор Матанић се кинематографским опусом потврдио као један од истакнутијих ауторских имена сувременога хрватскога филма. Његов трансфер у формат телевизијске серије разрађује како тематско-садржајно тако и стилски многе преокупације из филмскога му опуса. На темељу редатељскога рукописа није тешко уочити да његове серије баштине многе поступке из његова кинематографскога стваралаштва, па говоримо о конвергенцији, која представља –

> […] кључни контекст за легитимацију, успостављајући увјете под којим се поновно преговара о статусу телевизије. Конвергенција није само технолошки процес, нити се мора односити само на дигиталне медије. Телевизијска конвергенција је естетска и друштвена колико и технолошка, а филм је једнако важан за конвергенцију телевизије као и рачунала. У контексту конвергенције филмови и телевизија (и, у одређеној мјери, видеоигре) постају мање различити и више замјењиви (Newman, Levine 2011: 5).

Стога, серијални опус Матанића, који за сада броји три наслова, представља чвршћу цјелину с његовим игранофилмским опусом јер дијеле ауторске, тематске, идејне и стилске преокупације.

*

Као телевизијском производу, серији је битан комерцијални аспект, но истодобно се осјећа присутност ауторске личности кроз специфичне композиције кадрова, за Матанића типичне кадрове коментара, коришћење дуљих кадрова те спорадично спор ритам приповиједања, затим усложњавање наративне структуре, контроверзну и смиону тематику везану уз социјалистичку прошлост. Посриједи је коментар на њезину фетишизацију јер резултат пролетерскога рада постаје умјетничко дјело изложено у елитној галерији и понуђено на конзумацију снобовским умјетничким елитама западне Европе. *Подручје без сигнала* афирмира реалистичке стилске конвенције, како би приказало животе просјечних људи те утјецај транзицијских процеса на путање њихових егзистенција, но истодобно их повезује с поетском имагинацијом и лирски интонираним кадровима. Нагласак није на радњи, која је редуцирана, него на лико-

вима, па је фабула усмјерена на приказ протагониста, подједнако њихова понашања и унутарњега живота. Притом је друштвени коментар битан јер се под повећало стављају друштвене, економске и политичке странпутице. Наведене карактеристике доводе серију у окриље поетике и естетике еуропског арт филма, што уз нетом разматрана обиљежја сугерира закључак да су аутори *Подручја без сигнала* врло упућени у рецентне трендове унутар „квалитетне телевизије“ те афирмирају многа њезина обиљежја. Међутим, на трагу Кардвел, треба одговорити на питање је ли Матанићева серија уједно и „добра телевизија“. Урадак не успијева увијек избјећи претјерани патос и наивности у поступцима ликова, а није лишен нити Матанићева редатељскога маниризма, који је увелике био експлоатиран у серији *Новине*. Притом цјелина дјелује као да је уџбенички скројена према правилима и поставкама како би „квалитетна драма“ требала изгледати.

Стога долазимо до другога критерија Кардвел, односно питања рецепције и онога што гледатељ данас очекује од телевизијске серије. Несумњиво је да данашњи реципијент има сасвим другачије поимање телевизије од онога из прошлости, јер се уз њу почео везивати друштвени и умјетнички престиж, што се огледа и у редатељским именима попут Матанића, који су из подручја кинофилма прешли радити у телевизијски медиј. Како Кардвел истиче –

> […] препознавање квалитете и перцепцију ’вриједности’ (тј. жанровску класификацију и особну евалуацију) тешко је потпуно раздвојити. Ако се програм сматра квалитетном телевизијом, гледатељи би се могли осјећати присиљенима дати му прилику, остати отворенији да сами виде његове атрибуте. То јест, критичке оцјене могу бити субјективније, темељене на нашим властитим искуствима, нашим осјећајима свиђања или несвиђања, али су такођер уоквирене широким, културно специфичним схваћањима онога што се сматра добром квалитетом (Cardwell 2007: 21).

Произлази да данашњи гледатељ од престижних телевизијских продукција очекује богатије гледатељско искуство него од стандардних драмских производа одашиљачке телевизије, па говоримо о промјенама у рецепцијском укусу (в. Newman, Levine 2011). У случају *Подручја без сигнала*, без обзира на могуће приједоре око „квалитетне“ и „добре“ телевизије, уочавамо одређена обиљежја која гледатељу сугерирају „озбиљност“ пројекта: сериозна тема, угледан редатељ и сценаристи, агилна продуцентска тврткa, релевантна тема која пропитује социјалистичко наслијеђе те данашњи однос наспрам њега, раскошна продукција, шаролика регионална глумачка постава. Посриједи су оби-

љежја која су посљедњих десет година уочљива у појединим телевизијским продукцијама у Хрватској, што сугерира да су аутори и редатељи свјесни овога рецепцијскога помака.

Литература

Bignell, Jonathan. "Seeing and Knowing: Reflexivity and Quality". *American Television and Beyond*. Eds. Janet McCabe, Kim Akass. London & New York: I. B. Taurus. 2007. 158–170.

Cardwell, Sarah. "Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement". *American Television and Beyond*. Eds. Janet McCabe, Kim Akass. London & New York: I. B. Taurus. 2007. 119–134.

Durić, Dejan. „Oporo seciranje hrvatske društvene stvarnosti bez mitologizacije prošlosti". 6. 4. 2022. <https://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=3243>

Durić, Dejan. „Televizijske serije u Hrvatskoj nakon raspada Jugoslavije". *Hrvatski filmski ljetopis*. 2025. Br. 121. 35–52.

Feuer, Jane. "HBO and the Concept of Quality TV". *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Eds. Janet McCabe, Kim Akass. London & New York: I. B. Taurus. 2007. 145–157.

Flamand, Lee A. *American Mass Incarceration and Post-Network Quality Television: Captivating Aspirations*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2022.

Gillette, Felix, John Koblin. *It's Not TV: The Spectacular Rise, Revolution, and Future of HBO*. New York: Viking. 2022.

Johnson, Catherine, "Quality/Cult Television: *The X-Files* and Television History". *The Contemporary Television Series*. Eds. Michael Hammond, Lucy Mazdon. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2005. 57–71.

Leverette, Marc. "Introduction: The not TV industry". *Watching HBO in the Post-television Era*. Eds. Marc Leverette, Brian L. Ott, Cara Louise Buckley. London & New York: Routledge. 2008. 1–10.

McCabe, Janet, Kim Akass. "It's not TV, it's HBO's original programming: Producing quality TV". *Watching HBO in the Post-television Era*. Eds. Marc Leverette, Brian L. Ott, Cara Louise Buckley. London & New York: Routledge. 2008. 83–93.

Mittell, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. London & New York: New York University Press. 2015.

Newman, Michael Z, Elena Levine. *Legitimating Television: Media Convergence and Cultural Status*. London & New York: Routledge. 2011.

Thompson, Robert J. *Television`s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Syracuse University Press. 1996.

Серија наведена у тексту

Подручје без сигнала, реж. Далибор Матанић, 2022, прод. ХРТ и Кинорама, Хрватска, 6x52 мин.

Dejan Durić

THE LAST SOCIAL ARTEFACT AND “QUALITY TELEVISION” IN CROATIA

Summary

The Last Socialist Artefact is a six-episode miniseries created by Dalibor Matanić and Ankica Jurić Tilić and directed by Matanić. The series is analysed in the context of the global emergence of “quality television” in the world and its echo in Croatia. Therefore, particular attention is devoted to the cinematographic features that modern, high-quality television tries to take over from cinema, in the context of the convergence of television and film. It is also considered to what extent Croatian serial production, for example the analysed TV series, fits into these trends. This approach is grounded in a perspective that has dominated media discourse for several decades, according to which television series have taken over the prestige that feature film once had, especially with regard to dealing with socially relevant and engaging issues.

791.221.4
821.163.41.09-93-31 Петровић Ј.

Tijana Koprivica*
(Department of Slavonic Studies University of Vienna)

FROM THE NOVEL TO THE FILM TO THE FILM WITHIN THE NOVEL
Media Realizations of Jasminka Petrović's *Leto kada sam naučila da letim*

Abstract: This paper presents an analysis of the adaptation process of Jasminka Petrović's novel *Leto kada sam naučila da letim* (*The Summer I Learnt to Fly*, 2015/2021) into the film of the same title (2022), directed by Radivoje Raša Andrić. The transition from novel to film is examined through Linda Hutcheon's Theory of Adaptation, as well as through the lens of literary and cinematic narrative strategies employed in their respective media. Additionally, this study explores the "special edition" (2021) of the novel, which includes stills from the film, thus merging both media into a single product. The implications of such media combinations are scrutinized, with a focus on media self-awareness and the materiality of these forms as a means of expressing such awareness.

Keywords: *Leto kada sam naučila da letim*, *The Summer I Learnt To Fly*, Jasminka Petrović, novel, book materiality, film adaptation, *media (self)-awareness*

Introduction

Leto kada sam naučila da letim (*The Summer I Learnt to Fly*) stands as the most awarded, popular, and highest-selling children's novel by Jasminka Petrović. Originally published in 2015 by Kreativni Centar, like many other of Petrović's works, this novel has since seen twelve editions. In 2021, however, there appeared another edition, designated as "Specijalno izdanje" or "The Special Edition", thus set apart from the previous "regular editions". Since this differentiation is of immense importance for the article, it will be deployed consistently throughout the text, and at this point is only briefly sketched. Namely, the main points of distinction between the two editions can be detected within the framework of the novel's material and graphic features and their implications: the format, the type of covers, the type of paper, visuality, and purpose. While the so-called regular edition was printed in a standard book format (21 cm) and was illustrated by the prominent illustrator Dobrosav Bob Živković, featuring his drawings on the

* tijana.koprivica@univie.ac.at

book's cover as well as inside the book as vignettes, the special edition was printed in a larger format (26 cm) and was complemented with the stills from the eponymous film, that was shot in 2021 and which premiered in 2022. Regardless of its edition, this novel has been recently included in the supplementary reading list in Serbian primary schools[1], thus extending its reach into educational contexts. Notably, the novel has been translated into several foreign languages, therefore taking up a position in the international literary landscape and broadening its reception possibilities.[2]

The storyline of this coming-of-age novel follows the experiences of thirteen-year-old Sofija, originally from Belgrade, who, due to unforeseen circumstances, spends her summer holiday with her two grandmothers on the Croatian island of Hvar, in Stari Grad (Old Town), and not with her friends, as she desires. During this vacation, Sofija is forced to face herself, grappling with the psychological, emotional, and physical changes that adolescence brings, while also uncovering aspects of her family's past as well as of the collective past previously unknown to her. Alongside the challenges of overcoming boredom and the experience of embarrassment that comes with every word or action her grandmothers say or take, and alongside the frustration for having a crush on a boy who has a new girlfriend, Sofija learns about the existence of another estranged part of her family and the reasons behind this estrangement. Specifically, she learns about the wars taking place during the 1990s on the territory of the former Socialist Federal Republic of Yugoslavia, the tragic consequences it left on her family – the loss of one family member during the war that was followed by the national, ideological and emotional division among family members and the guilt that has since been transferred back and forth due to the overwhelming emotional burden. The narrative of this vacation is consistently told in the first person singular and is formally divided into 23 chapters, each titled after the corresponding night – *Prva noć*, *Druga noć*, *Treća noć*, etc, recapping the events from that day.

Narrating in the Inner World

The previous research concerning this novel directed its attention towards the questions of genre, specifically re-examining how this novel adheres to or deviates from various genre conventions of a female bildungsroman,

1 From 2019 *Leto kada sam naučila da letim* is a part of the supplementary reading curriculum for the 7th-grade students, from which three literary works can be chosen for class activities. See: *Pravilnik o programu nastave i učenja za sedmi razred osnovnog obrazovanja i vaspitanja* 2019: 63)

2 Languages into which the novel has been translated so far are: Macedonian, English, Italian, and German.

girl's novel, and self-discovery novel and how genre conventions affect narrative strategies (Сударˊ 2016: on-line). Furthermore, scholars have focused on aspects of the novel reflecting the post-Yugoslav condition, exploring themes such as wartime trauma (Петровић 2016; Gordić-Petković 2017), its aftermath (Gordić-Petković 2017; Игњатов-Поповић 2020), intercultural dialogue (Roić 2020), issues of lexical and cultural otherness (Карановић 2019), and so forth. Although all of the mentioned perspectives are highly relevant and provide for a comprehensive understanding of the novel, perhaps the most significant and intriguing aspects of this article are, however, the investigations related to the narratological aspect of the novel.

Previous research has referred to this novel as a form of diary or even as "noćnik" (a night book) (Petrović 2016: 186), on account of its formal structure, which leaves room for further discussion. The fact that the novel is narrated in the first-person singular, however, as well as the fact that this narrative perspective is not only a child's perspective, but a perspective of a narrator's childhood, signals the need to discuss the reciprocal relationship between narrative and experiential selves within this novel. Mirjana Karanović addressed these issues, identifying the protagonist Sofija as an autodiegetic/homodiegetic narrator who, night after night, over the course of twenty-three nights, provides a retrospective of the preceding day while simultaneously narrating her current situation, creating the illusion of *the past in the making* (Карановић 2018: 79). Hence, one can conclude that the narrative unfolds chronologically throughout the entire novel, while within individual chapters, there is a constant shifting between recently occurred events and the present moment. As the homodiegetic narration in this novel is personal and focused through the narrator, it contains insights into the narrator's thoughts and feelings, and even delves into areas usually not accessible to the first person, such as dreams (Карановић 2018: 80). Accordingly, the distance between the experiential self and the narrative self within individual chapters is very small if any: Sofija reports on occurrences and experiences with very little delay. When viewed as a whole, however, a difference between the narrator from the beginning and at the end of the novel appears, testifying to the transformative power of the vacation on the Island of Hvar (Карановић 2018: 81).

Returning to the question of the novel's form, it is worth mentioning that although Karanović at first states that it is reminiscent of a diary ("podseća na dnevnik", Карановић 2018: 79), through the analysis of narrative positions, she contests the previous claims in this regard and concludes that the novel is rather *a mimetic oral pseudo-diary* (Карановић 2018: 81), due to the lack of writing situation that diary as a form requires and for the fact that text of the novel is not

mediated as diary writing.[3] However, revisiting Karanović's conclusion in order to confirm it requires answering the following question: Who is the addressee of Sofija's oral recapitulation of the day? Returning to the narrative situation itself and the fact that in the moment of her recapitulation of the day, the only person close to her is her usually already deeply asleep, snoring grandmother, one has no option but to deduce that Sofija is her own interlocutor. This, of course, shifts the entire narrative one step further towards the internal world of the narrator and opens up space for considering internal monologue, albeit very organized and structured, as the framework strategy of this narrative. This is the most interesting point for consideration, especially when it comes to the questions of the novel's film adaptation possibilities, which will be discussed shortly.

The "Regular" Edition

The cover of the "regular" edition is predominantly dark blue and features a panoramic view of a city on the seashore, presumably Stari Grad on the Island of Hvar. The illustration is rendered as a drawing: turquoise lines are used and are pressed as contours against the dark blue background. The composition includes numerous buildings aligned along the sea dock, each depicted with meticulous detail. The stone walls of the buildings are illustrated with tiny line patterns, conveying their texture, typical of Adriatic/Mediterranean architecture. The rooftops are also detailed similarly, and each house features a unique set of windows, enhancing the authenticity and uniqueness of the buildings. When the book is opened to display the entire cover, a bell tower, a notable attraction of Stari Grad, is easily recognizable on the far left. Interspersed among the houses are a few palm trees and Mediterranean bushes, contributing to the characteristic seaside ambiance. A significant portion of the panoramic view is dedicated to the sea, depicted in front of the shoreline buildings with simple, repetitive line patterns suggesting waves and movement of the sea. Along the dock, several small boats are illustrated, completing the scene. (See Attachment No. 1).

On the right-hand side, in the foreground of the cover, there is an illustration of a girl seated with her back to the observer. This perspective, which hides her face, invites observers to project their own imagination onto her, enhancing the personal connection with the scene. The girl's posture, facing the panoramic view of Stari Grad, aligns the viewer's gaze with hers, facilitating identification with the novel's protagonist. Through this approach, the novel's cover composition becomes a portal to the world that is represented within the covers.

3 Mediated writing does appear in the novel, but it relates to the mimesis of communication between characters on social media (Petrović 2023: 10, 99–100, 147).

The girl on the cover is dressed in a red swimsuit, and a white seagull is positioned close to her left side. The red swimsuit, the white seagull, and a single illuminated yellow window in the panorama are the only elements rendered in colours other than shades of blue, forming a visual triad and serving as prominent motifs. This can be interpreted in the following manner: Clear distinction of the illuminated windows from many other dark windows leads to the presumption that this window is the exact object of the girl's gaze. Furthermore, a sort of "colour coding", that is, the fact that the yellow colour of the illuminated window corresponds to the yellow letters of the title *Leto kada sam naučila da letim* implies that by gazing at the lit-up window the girl is also evoking the adventure(s) encapsulated by the title and suggests a deeper symbolical link. As was previously noted, the novel is narrated by the protagonist as she reflects on her day before falling asleep in a hot, humid room that she shares with her grandmother. Therefore, the lit-up window can be understood as a symbol of the girl's final contemplation over her experiences during that summer and in that specific space. Consequently, the cover can be said to serve as a visual representation of all the reflective moments described in the novel, positioning the girl either at the story's end or completely outside of it, offering a retrospective view. This visual arrangement also encapsulates the transformative journey of the protagonist, suggesting her growth and change. The cover, therefore, acts not only as a material enclosure of the novel's events but also as a conceptual bridge between the observer of the cover and the narrative inside the book, encouraging the observer to step from the visually depicted world into the verbally depicted one and become an engaged reader.

The representation of the white seagull on the cover, which is closely linked to Richard Bach's novella *Jonathan Livingston Seagull*, a frequent and explicit intertextual reference within the novel[4], is through the same colour-coding strategy connected to the name of the novel's author printed in white. In this sense, it is confirmed once again, that, although very subtle throughout the novel, the presence of the authorial instance is the strongest when purposefully creating intertextual dialogs. To this one should also add the blurb text on the back cover, which is also printed in white and is directly addressing the prospective audience of the novel. Therefore, the colour white in a sense symbolizes how the novel extends beyond its text.

4 For more about intertextuality and possible understanding of the symbol of a seagull and flying see: Gordić-Petković 2017: 56 and Карановић 2018: 80–81. It is also worth pointing out that Bach's novella, when it was first published was equipped with black-and-white photographs shot by Russell Munson, therefore it can be said that tendency towards media combination is another aspect Jasminka Petrović's and Bach's works have in common. This can be a topic of a separate study.

Another aspect regarding the author's name and its position should be pointed out. Namely, the author's name is encased within the orange strip-like frame, making it even more distinctive in comparison to the background. The orange colour overflows over the French flaps, where one can find the author's biography, bibliography, and additional information about the novel, specifically about its regional and international success. In this way, similarly, just as the author's name was interpreted as a signal of authorial instance within the text and outside of it, the orange colour can also be understood as a space of intersection of the worlds inside and outside of the book. Contributing to this is the motif of the panoramic view of Stari Grad Hvar, which extends from the covers into the orange of the French flap. The orange frame set up on the book's covers, on the one hand, in a certain sense alludes to the theatrical environment, with the panoramic view serving as scenography for the protagonist's adventures verbally represented in the text. The panoramic view of Stari Grad Hvar also appears inside the book in the form of a vignette on the upper right-hand side of a page, marking the beginning of every chapter, as if it crawled inside straight from the French flaps. However, beyond a purely decorative purpose and in addition to its role in the formal organization of the edition, the motif of the panoramic view – specifically when laid out in orange of the French flaps and when recurring as a vignette in the book – serves as a reminder that Stari Grad Hvar is an authentic space. In this way, the meticulous book design does not only bridge the gap between the two worlds – the fictional world and the one called real – but it also sends a message that stories from the novel, especially ones connected to recent historical events, are part of the reality outside of the novel, too.

From Paper to Screen: the Adaptation of the Novel

The Film *Leto kada sam naučila da letim* (English translation: *How I Learned to Fly*) was shot in 2020 in Belgrade and Hvar in a co-production between Serbia, Croatia, Slovakia and Bulgaria. It premiered in early 2022 and has had great success since. It was internationally recognized, winning the European Children's Film Association Award at the BUFF International Film Festival[5] as well as the audience award at the Pula Film Festival, among other accolades (See: Attachment No. 2). In terms of genre, usually described as a family film, meaning that it relates to children but also communicates with the wider audience, the film *Leto kada sam naučila da letim* is based on Jasminka Petrović's novel, adapted into a screenplay by Ljubica Luković.

5 For more, see: https://www.buff.se/en/festival/awards/.

Before discussing the film adaptation itself, it is important to determine the framework of the adaptation as a theoretical term. In this sense, the present article relies on adaptation as a phenomenon with a dual nature, namely, that adaptation is simultaneously an independent, newly created work, yet unavoidably permeated by the work or text that served as the adaptation's source (Hutcheon 2006: XIV). In connection to this, as Linda Hutcheon points out, the question of the adaptation's fidelity to the source material often arises, becoming one of the crucial parameters in the adaptation's evaluation. Consequently, situating adaptations within the framework of a "morally loaded discourse of fidelity" (Hutcheon 2006: 7), assuming that the sole purpose and essence of adaptation is to faithfully convey the original to another medium, ultimately leads to negative evaluations of adaptations. Slightly shifting the perspective, however, and recognizing adaptation as a repetition without replication allows for the understanding of adaptation as both a formal entity or product created based on the source material, and for the adaptation process itself, which always entails the recreation and reinterpretation of the new material in a new form, as well as the reception process (Hutcheon 2006: 8–9). For these reasons, I will not engage in a comparison of the novel and the film, nor focus on the similarities and differences between the two media and asses their values in these terms. I will rather point out which strategies of the cinematic medium are employed in the adaptation process and analyze their impact.

Revisiting the issue of subjectivity in the novel, expressed through the autodiegetic narration, it provokes a question of the possibilities of transposing such narrative techniques into a medium of film in terms of adaptation. The film *Leto kada sam naučila da letim* deals with this issue in various ways. The contours of the protagonist's inner world are already set out in the opening scene of the film. Namely, the voice-over technique used to complement the shots at the swimming pool is employed not by using the voice of an all-knowing, universal, objective narrator, as is perhaps most usual or expected (Kuhn, Westwell 2020), but by the voice of the protagonist itself, as the audience quickly learns. This technique extends throughout the course of the film: the narration from the voice-over runs in parallel with the events in which the protagonist is involved and which she observes. The content of the voice-over is often filled with ironic remarks, witty comments, and many questions that pop up regarding the language or situations the protagonist does not understand, and sometimes it allows her to escape from the "real world" into her imagination. In a way, employing this technique, the audience is immediately confronted with the protagonist's stream of

consciousness. Additionally, it is important to note that the film both begins and ends with scenes deploying this tool, thus framing and governing the entire plot verbally, establishing a perspective on the events and experiences represented on the screen.

Besides this, the inner world and internal states of the protagonist are accentuated by the use of a variety of shots. Interestingly enough, the protagonist is often represented alone in the frame, usually in a medium close-up or close-up shot. This choice of shot directs the observer's attention to her facial expressions and body language, conveying her feelings and attitude towards the situations she observes or participates in with her interlocutors, or conversations of others she overhears. Furthermore, the dynamic interchange between these subjective shots and point-of-view shots is characteristic of the film: it defines with precision the causal relationship between what the protagonist has seen or heard and her physical and emotional reactions to it.

Subjective shots are occasionally further emphasized by means of animation. In such examples, animation provides additional visual underlining of the protagonist's impression or experience of a given situation. For example, when Sofija sees her crush at the swimming pool, a whole bunch of red hearts appear around his head stressing her feelings for him. On another occasion, when she is on the beach and observes her body, from her point of view her legs seem to be exceptionally hairy and, by the means of animation, they appear so to the audience as well. Finally, irritated by her grandmother's constant surveillance and snoring, Sofija's imagination replaces the grandmother sleeping in the bed with a giant animated spider. Thus, animation in the film appears when the protagonist's feelings and effects peak and when the words in the voice-over fail to give a truthful follow-up to the events.

Another aspect of the use of animation in the film is detected when it comes to the appearance of textual figures within the film frames. These figures usually take the form of messages and notifications that emerge as a sort of "projection" within the frame and are not mimetic on the screen of the mobile phone, as could be expected. They emphasize the role of modern technology in the maturation and socialization of young people, and the importance this kind of connection has for them. In such scenes, however, one can also simultaneously observe what attracts or distracts the protagonist's attention and her reaction to it. In other words, the visuality of the verbal content enables the audience to grasp the protagonist's relationship with digital technologies, but it also acknowledges its impact in every sphere of human life, filmmaking being one of them.

The film makes use of another characteristic type of shot, namely the two-shot. To define the relationship between characters in a frame, whether antagonism or closeness, convergence or separation (Guy, Westwell 2020), Sofija becomes a part of such shots together with either one of her grandmothers, her grandfather, one of her cousins, or Steve, her first acknowledged summer love. Often, the camera shifts from a two-shot to a close-up shot, redirecting attention to the protagonist's face and her expression that suggestively reveals her attitudes and feelings toward the other person and the situation in question. When together with other children, however, be they both of her newly acquired relatives or the children she met during the summer vacation, the type of shot changes. In these cases, the film uses wider establishing or medium shots, as in the scene when three children are riding their bicycles, or when they swim and have fun on the beach. In these scenes, voice-over narration is also toned down, or better yet – muted. Being part of the group, enjoying the play, and having fun with peers, leaves no room for contemplation and introspection, enabling Sofija to be what she is – a child.

The Special Edition

A special edition of the novel *Leto kada sam naučila da letim* was published in 2021, shortly prior to the film's theatrical release in 2022. Novel's strong connection with the film is brought up and pointed out in several ways. First, the official subtitle of this special edition that can be found in the Impressum states that it is "Specijalno izdanje povodom filma". Second, besides the fact that the special edition significantly differs from the earlier regular editions by its hard covers, larger format, and type of paper (the special edition uses thicker glossy paper, which gives off an impression of luxury), its overall design is inspired by the film's poster. Moreover, the disclaimer under the blurb on the back cover explicitly states: "Based on the novel *Leto kada sam naučila da letim*, a film directed by Radivoje Raša Andrić was made in 2020. This edition is illustrated with photographs from that film." ("Po romanu Leto kada sam naučila da letim tokom 2020. godine snimljen je film u režiji Radivoja Raše Andrića. Ovo izdanje je ilustrovano fotografijama iz tog filma."). Thus, the special edition not only informs the reader about the existence of the film of the same title, but it also features pieces of that film within itself.

In fact, the front cover of the special edition already features the film's poster, portraying the protagonist of the film Sofija, together with five

other prominent characters (two cousins, two grandmothers and a grandfather), pressed against the blue-yellow background (See: Attachment No. 3). In contrast to the representation of the seated girl on the covers of the earlier editions, covers of the special edition leave no space to observer/reader to imagine characters of the novel on their own. By connecting the literary characters with the images of their cinematic representations, not only is the clear and immediate link between the literary source and its film adaptation established, but this edition imposes a certain way of perceiving and imagining the characters on the readers. Since the characters appear physically whole already on the cover, there is no room left for the reader's imagination to engage as a creative force in terms of character construction.

All of the characters on the front cover, with Sofija in the foreground, seem as if they emerge from the blue waves, which dominate the lower part of the front cover, and rise over the centrally positioned 3D representation of Stari Grad Hvar. In this sense, the motif of the panoramic view of the seaside town remains preserved in the special edition and finds its way into the book, featuring also on the inner side of the front and back cover, as well as the first and the last page of the book. It does not, however, appear as the vignette on the upper right margin at the beginning of every new chapter. Instead, the beginning of each chapter is made prominent by the interpolation of a photograph representing a scene from the film that corresponds to the events narrated in the chapter in the yellow-blue background of the two pages preceding the text of the chapter. Examining the choice of photographs inserted into the book, it is apparent that scenes shot in medium close-up or close-up dominate. Here, the protagonist is usually represented alone, with a clear focus on her facial expressions and her impressions of the situations taking place. She is sometimes represented in a two-shot with other characters, but also with the focus on the emotional background of the scene. For this reason, one can claim that photographs serve as a visual means to emphasize that Sofija is the one through whose consciousness the story of the summer holiday is refracted, on the one hand. On the other hand, photographs can be understood as a signal that the narrative is immediate and without significant temporal distance.

In addition to evoking and referencing the film's content, inserted photographs provoke the question of the materiality both of the book and film as a medium. The materiality of the book can be discussed specifically concerning the additional photographs in some of the chapters. Namely, in the chapters Četvrta noć (Petrović 2021: 25), *Deveta noć*, (Petrović 2021: 63), and *Deseta noć* (Petrović 2021: 71), one can notice that at the end of each chapter, there is one extra photograph. Each of them is placed on the

right-hand page, right after the chapter's text that finished on the left-hand page. Although these additional photographs also correspond thematically or in terms of motifs to the narrative sequence of a chapter in which they are placed, their function can be understood in terms of the compositional logic of the book. In short, by occupying space on the right-hand page after the chapter, they maintain the inner graphic layout of the book, playing the role of the cohesive element. In this way, not only do all of the inserted photographs provide indications of the possible thematic scope of each chapter, mimetically responding to the verbal content of the chapter and announcing and setting up the dominant atmosphere of the chapter to come, but they also enable the special edition to function as a whole. Or to turn this around, it can be said that the special edition of the novel through the selected photographs inside the book makes the link between the literary source and film adaptation even stronger, at the same time using the cinematic resource to re-create itself, manifesting its self-awareness of the directions of the adaptation process(es) by consciously displaying the points of the greatest similarity between the two media works.

When it comes to the question of the materiality of film as a medium, one should not forget that photography and film stand very close one to another in terms of ontology (Cavell 1979: 23–25). Photographs of film frames as given in the special edition to some extent evoke this connection, reminding one of the origins of the film as a series of photographs shot on celluloid tape, which create the illusion of moving images when shown one after another (Mulvey 2006: 7). Simultaneously, photographs of film frames in this edition indicate a change in film's ontological status: for quite some time now, films are shot using digital technology, rather than film stock. Consequently, the sense of the materiality is lost as the film becomes digital code. However, the possibilities that contemporary technology and film viewing provide, such as watching a film in intimate surroundings instead of the cinema, pausing, skipping, and rewinding on command, recreate the impression of film's origin as a series of frames (Mulvey 2006, 22). Moreover, in addition to film stills, the special edition includes behind-the-scenes photographs, as well as notes, comments, and interviews related to the filming itself. In this way, readers gain insight into the intentions, ideas, and thoughts of the film crew throughout the entire endeavour, creating an impression of documentary authenticity. In this sense, the discussion on the materiality of one medium is nested and participates in the discussion of the materiality of other media.

Conclusion

Based on the analysis presented, it may be concluded that *Leto kada sam naučila da letim* across all three media formats – a minimally illustrated novel, a film adaptation, and a visually rich novel – aims to establish and sustain the narrative position imbued with the subjectivity of the young narrator. This is achieved in various ways and to varying degrees, yet it consistently frames the narrative as a whole. Furthermore, all three versions exemplify cases of media combination, characterized by the blending and merging of words and images in the novels, and the inclusion of music, sound, and motion in the film.

In conclusion, although the process of transposing the story into another medium inevitably involves both losses and gains for the newly created work, in this case, the adaptation completes a full circle: the source material is adapted into a film, which is then re-adapted to illustrate a new edition of the source. This special edition thus demonstrates a meta-reflexive dimension, embodying an awareness of its own mediality.

Bibliography

Gordić-Petković, Vladislava. „Trauma i njene metafore: kako se srpska proza seća rata". *Politike sećanja i zamrznuti konflikt: postjugoslovenski prostor i širi kontekst*. 2017. 52–61. <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2017/978-86-89419-07-8>

Игњатов-Поповић, Ивана. „Уметност као виталистичка противтежа рату у романима *Лето када сам научила да летим* Јасминке Петровић и *Сазвежђе виолина* Весне Алексић". *Детињство/Childhood*. 2020. Vol. 46. No. 1. 97–109.

Карановић, Мирјана. „Летим и спавам: дете приповедач, приповедно ја и доживљајно ја". *Детињство/Childhood*. 2018. Vol. 44. No. 1. 72–84.

Карановић, Мирјана. „Модра вештица: чакавска лексика у роману 'Лето кад сам научила да летим' Јасминке Петровић". *Детињство/Childhood*. 2019. Vol. 45. No. 3. 59–71.

Kuhn, Annette, Guy Westwell. *A Dictionary of Film Studies*. 2nd Edition. Oxford University Press. Oxford Reference. 2020.

Mulvey, Laura. *Death 24 x a Second*: *Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books. 2006.

Петровић, Биљана. „Лето када сам научила да летим". *Браничево*. 2016. Vol. 60. No. 2. 186–191.

Петровић, Биљана. „Рат у бившој Југославији у књижевном делу Јасминке Петровић". *Детињство/Childhood*. 2016. Vol. 42. No. 1. 88–94.

Petrović, Jasminka. *Leto kada sam naučila da letim*. 11th edition. Beograd: Kreativni centar. 2023.

Petrović, Jasminka. *Leto kada sam naučila da letim. Specijalno izdanje povodom filma*. Beograd: Kreativni centar. 2021.

„Правилник о програму наставе и учења за седми разред основног образовања и васпитања". Службени гласник Републике Србије. Просветни гласник. Београд. 2019. Год. LXVIII. Бр. 5. 61–173.

Roić, Sanja. „Stari grad na Hvaru kao locus postjugoslavenske književnosti za djecu". *Детињство/Childhood*. 2020. Vol. 46. No. 2. 82–89.

Станисављевић, Невена Б. „*Лето када сам научила да летим* Јасминке Петровић као женски образовни роман за 21. век". *Књижевност за децу у науци и настави*. 2018. Vol. 21. 323–339.

Сударј, Сања. „Жанровска и наратолошка анализа романа *Лето када сам научила да летим* Јасминке Петровић". *Књиженство*. 2016. Том 6. Изд. 6. <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php>

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge. 2006.

Cavell, Stanely. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press. 1979 [1971].

Film mentioned in the text

Leto kada sam naučila da letim, dir. Radivoje Raša Andrić, 2022. prod. Sense Production; Kinorama; Art Fest; Silverart; Serbia, 87 min.

Тијана Копривица

ОД РОМАНА ПРЕКО ФИЛМА ДО ФИЛМА У РОМАНУ
Медијске реализације *Лета када сам научила да летим*
Јасминке Петровић

Резиме

У раду се разматрају три медијске реализације дела *Лето када сам научила да летим*: „регуларно" издање романа Јасминке Петровић (2015), филмска адаптација романа у режији Радивоја Раше Андрића, а по сценарију Љубице Луковић (2022) и специјално издање романа поводом филмске адаптације (2021). Полазећи од уопштених одлика и наратолошких стратегија романа којима се постиже утисак високо субјективног приповедања, без претензије да се један медиј вредносно фаворизује у односу на други, испитују се филмски поступци

који се у адаптацији примењују ради постизања сличног ефекта. Такође, посебна пажња се обраћа на материјалност медија у којима се дело појављује. Уочене су разлике између два књижевна издања, у највећу руку засноване на њиховој различитој сврси, као и последице таквих разлика. У погледу материјалности се такође разматра и утицај филмске адаптације на специјално издање, те како присуство филмског материјала у самом издању подстиче рефлексију о сопственој медијалности.

821.163.41.09-2 Шајтинац У.
792.09
791.32.072.3

Наташа Дракулић Козић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ХАДЕРСФИЛД НА СЦЕНИ И НА ЕКРАНУ

Апстракт: Драма *Хадерсфилд* Угљеше Шајтинца комуницира с публиком преко различитих медија – као књижевни текст, позоришна представа и филм (режисера Ивана Живковића). Поред тога, она је окренута ка питањима литературе, читања, писања, као и уметничког стварања у широком спектру његових разних видова, а истовремено се бави стварношћу једне генерације која је сазревала током деведесетих година XX века, не би ли у период транзиције ушла са неостварeним циљевима. Имајући то у виду, рад је усмерен на анализу интер- и метатекстуалних релација, при чему се посебна пажња поклања мултиартистичкој и интердисциплинарној димензији дела, те његовом психолошком и филозофском аспекту. Циљ истраживања јесте да на појединачном примеру *Хадерсфилда* размотри сличности и разлике између писаног израза, сценског извођења и филмског приказивања, уз осврт на пасаже посвећене појму креације.

Кључне речи: *Хадерсфилд*, драмски текст, позоришна представа, филм, интертекстуалност, метатекстуалност

Хадерсфилд је иницијално написан као драмски текст аутора Угљеше Шајтинца и као такав је настајао током 2001. и 2002. године у Зрењанину и Београду. Представа је премијерно изведена 15. маја 2004. године у Енглеској, у граду Лидсу (који се иначе помиње у самом делу, а налази се у близини места Хадерсфилд), и то на сцени позоришта Вест Јоркшир Плејхаус, а режирала ју је Алекс Чизхолм. Њено прво постављање на сцену у Србији догодило се 26. фебруара 2005. године у театру *Бојан Ступица* у оквиру Југословенског драмског позоришта, како стоји у доступној брошури – програму. Последње извођење било је на сцени *Љуба Тадић*, такође у ЈДП-у, 28. маја 2016. године. Осим тога, 2006. године комад је игран у Сједињеним Америчким Државама, у Чикагу, у позоришту ТУТА, где га је адаптирала Каридад Свич.

Поводом овог дела Угљеша Шајтинац је 2005. године добио Стеријину награду за текст савремене драме, а 2008. године и Кочићеву књигу за драму (посвећену најбољем оригиналном драмском тексту), која

* natdrakulic@gmail.com

је те године додељена по први пут. Филмска адаптација снимљена је 2007. године у режији Ивана Живковића, према сценарију Угљеше Шајтинца и Дејана Николаја Краљачића. За своје остварење двојица сценариста су 2007. године заслужили признања на Фестивалу филмског сценарија у Врњачкој бањи, као и на Првом филмском фестивалу Србије у Новом Саду. Глумачка постава је на сцени и на екрану готово иста – главну улогу Раше тумачи Горан Шушљик, његовог оца Јосиф Татић (у театру га касније мења Михаило Миша Јанкетић), његову девојку Милицу – Сузана Лукић (у позоришној представи у првој постави и Тијана Чуровић) док Рашине пријатеље Ивана, Игора и Дулета глуме Небојша Глоговац, Дамјан Кецојевић и Војин Ћетковић. Поред наведених лица, на филму се јавља још јунака, од којих се издвајају Иванова мајка (тумачи је Јелисавета Сека Саблић) и Песник (глуми га Предраг Мики Манојловић). За ролу Ивана глумац Небојша Глоговац вишеструко је награђиван, а поред њега и самог аутора драме, запажена признања добили су Горан Шушљик за тумачење главног лика Раше и Јосиф Татић за улогу Рашиног оца. И представа и филм трају нешто више од сат и по времена, колико је потребно издвојити и за читање драмског текста.

Када је реч о рецепцији *Хадерсфилда*, треба поменути да су и драма и филм позитивно критички оцењивани. Поводом штампања овог Шајтинчевог дела у првом тому антологије најновије српске драме, која обухвата период од 1995. до 2005. године, а под насловом *Предсмртна младост*, објављене 2006. године, налазе се пропратни текстови приређивача, Весне Језеркић и Светислава Јованова, где су истакнуте оне његове димензије које се тичу релација међу лицима, као и њихових психолошких карактеристика: „На скученом, неуредном, хаотичном простору одиграва се драма у којој су сви међуљудски односи далеко од нормалног“ (Jezerkić 2006: 147), при чему се уочава и следеће:

> Њене иновације тичу се само унутарњег света јунака, који аутор успева у потпуности да покаже, протумачи и дочара тако уверљиво да гледалац доживљава потпуну идентификацију (Jezerkić 2006: 147).

Протагониста се посматра као сасвим отуђен, пасиван и аутодеструктиван:

> Бекство од стварности показује се као самоизгнанство: модернистички мит „сјајне усамљености“ интелектуалца открива се [...] као елитистичко „слављење пораза“ кроз цинизам и самоиронију (Jezerkić, Jovanov 2006: 7).

Хадерсфилд се налази и у антологији на енглеском језику *A View of Serbian Playwrights* коју је саставио Славко Милановић и публиковао је 2005. године (Milanović 2005).

У новинским чланцима текст драме, представа и филм приказивани су у *Политици* (Првић 2005: 17), *Дневнику* (Николић 2005: 21), *Грађанском листу* (Prodanović Mesaroš 2005: 11; Grgurić 2006: 11), док се у оквирима књижевне периодике издвајају есеји „Распеће анђела" у *Браничеву* (Ликар 2008: 171–176) и „*Хадерсфилд* Угљеше Шајтинца: Предност читања у односу на гледање" у *Авангарду* (Đuričić 2014: 18–20), затим и тематски шире постављене научне студије „Појам политичког у савременој српској драми" у *Књижевној историји* (Стојановић 2008: 179–186) и „Европска рецепција српског друштва представљеног у савременој српској драми" у *Зборнику Матице српске за сценске уметности и музику* (Тасић 2010: 115–127), уз књиге *Далеко је Хадерсфилд: записи једног љубитеља филма* (Petrović 2011), као и *Маске Хадерсфилда: о „Хадерсфилду" Угљеше Шајтинца, „Маски" и „Роману о Лондону" Милоша Црњанског* (Јакшић 2023).

Кроз седам различитих одељака (*Јебо сам ти матер!*, *Монголија*, *У међувремену*, *Ето, видиш…*, *Like a Hurricane*, *Зло доба* и *Буђење*), *Хадерсфилд* приказује живот у малом – макрокосмос кроз микрокосмосе, ситуацију у колективу на плану индивидуалних судбина. Психологизација ликова изузетно је значајна у овом делу – раздори у душама јунака рефлектују друштвену позадину на размеђу два миленијума и ту није реч само о глобалној кризи, која се односи на дезинтеграцију хуманистичких вредности уопште, већ се ради и о ситуацији у Србији након што су се завршили ратови деведесетих година XX века и пошто је истраумирана заједница нагло ушла у период транзиције. Од појединца се очекује да намах среди свој живот, прилагоди се новим околностима, заборави на прошлост, одрекне се старих уверења, како би лакше функционисао у капиталистички уређеном окружењу што од човека настоји да направи потрошача. Проблем је утолико већи што у самом делу углавном захвата сазреле мушкарце – тридесетогодишњаке – који треба да се запосле, ожене, оснују породицу и надаље је материјално обезбеђују. Све наведено није лако постићи, јер Раша, Дуле и Иван имају ожиљке на души, односно нарушено ментално здравље, док Игор поседује социјално прихватљиву свакодневицу: има сталан посао, вереницу, планове за будућност, пошто је давно напустио Србију. Према томе, поремећени међуљудски односи у *Хадерсфилду* условљени су и споља и изнутра.

Иницијалан разговор између протагонисте (Раше) и његовог тате одмах сведочи о томе – представља сина као пасивну индивидуу која помирено прихвата увреде на свој рачун од пијаног оца, при чему се комуникација на ивици слома живаца, пропраћена непромишљеним, наглим поступцима (као што је, на пример, очево скидање купатилских

врата да би их продао и од тог новца купио пиће) нормализује, јер је уобичајена, свакодневна. Обојица су осликани у тренутку пропасти – док се глава породице одала алкохолу због тога што се заједно са државом (Југославијом) распала не само фирма у којој је радио, већ и породично окружење, уз читав живот; његов наследник не чини ништа, те ни на који начин не напредује, због тога што је доживео љубавно разочарање након што му се дугогодишња веза растурила. Ни душевно оболели Иван није имао више среће са родитељима, његова мајка (непосредно приказана једино у филмском остварењу) јесте склона осудама, хладна, строга, нервозна, неко ко му уноси сталну стрепњу.

Када је реч о пријатељским односима, они су приказани кроз састајање старих школских другова – Раше, Дулета и Игора (који се накратко враћа из Енглеске у Србију), затим и Ивана. Мада су одрасли у сличној позадини, разликују се на личном плану превасходно по начину егзистенцијалне борбе. Рашино схватање стварности и литературе иронично је из хуманистичких разлога јер је реалност, контекст у ком се нашао, за њега неприхватљива у моралном смислу. Он се опредељује за пасивност: „Мој мото је не чинити ништа“ (Šajtinac 2006: 154). Личности с другачијим физиолошким, биолошким и психолошким предиспозицијама, изложене озбиљнијој тортури, на пример, боравком у војсци или на ратишту, распадају се, пуцају под притиском, и њих репрезентује Иван, чија потреба за духовношћу показује да је до психичког растројства код њега дошло услед неиздрживости у свету који се не управља према етичким принципима и где је вредносни систем изокренут наопако. У контексту осликавања судбине овог лика, треба напоменути да у филму увођење његове мајке може појаснити одређене аспекте личности који у драмском тексту и представи нису до те мере осветљени, мада јесу наговештени – на пример, кроз тумачење скулптуре „Мајке – Отаџбине“. Заједничко Раши и Ивану јесте то што се одржавају кроз уметничку, стваралачку енергију. Колико је Раша незадовољан, како сопством тако и бивствовањем у савременом свету, показује када, опијен алкохолом, марихуаном и сусретом са старим друштвом, манипулише Иваном, понудивши му лажну наду да ће му песме бити објављене, не би ли свима испричао своју немилу прошлост о томе како је текла историја његове болести, а затим га исмева и понижава. Изједен кривицом што извире у подсвесном стању – сну – изнова бива упућен на свог ментално оболелог комшију који му на крају пашта, чиме се постиже катарза.

Дуле настоји да се колико-толико материјално обезбеди сопственим радом и тиме што води пристојан, односно друштвено прихватљив живот. Он је идеалиста, оптимиста који верује у напредак своје земље,

ишчекује боље сутра: „И ми ћемо бити Енглеска, бићемо Запад, моћи ћемо да планирамо…“ (Šajtinac 2006: 174). У савременој читалачкој перспективи могао би се одредити и као наиван. Непрестано се сукобљава са Рашом због његових песимистичких схватања света. „Који си ти курац да ми сереш ту. Ниси се макô одавде 5 година, ниси зарадио динара у животу, мамудишеш, мрзиш све око себе“ (Šajtinac 2006: 174). Нада се да ће окретање Србије ка Европи њему и његовој земљи донети корист и добробит, те је узбуђен Игоровим доласком, радознао и жељан приче о томе какав је живот у иностранству.

Пошто је био склоњен од ратних дешавања, Игор тежи ка љубави, браку, оснивању породице. Чињеница да се враћа у место где је одрастао, указује на утицај контекста из којег је измештен. Ипак, он је нека врста антипода у односу на Рашу, Дулета и Ивана, с обзиром на то да након десет година боравка у Енглеској има другачији поглед на свет од оног који поседују његови пријатељи. То се, између осталог, огледа у томе што одмах уочава шта недостаје Раши и не устручава се да га пита: „А где су ти кева и сестра?“ (Šajtinac 2006: 168), „A, young lady?“ (Šajtinac 2006: 169), „Човече, кол’ко је њој година?“ (Šajtinac 2006: 169), „Кад си завршио факс?“ (Šajtinac 2006: 169), „Што не завршиш?“ (Šajtinac 2006: 169), „Од чега живиш?“ (Šajtinac 2006: 169), „Никад ниси објавио ону збирку песама…“ (Šajtinac 2006: 170), „Зашто ниси покушао?“ (Šajtinac 2006: 170). Његов живот је сређен и једноставан:

> Радим као лаборант у једној фирми која тестира хемијске производе. […] У Лидсу радим, али, живим у Хадерсфилду. Планирамо да се селимо за Лидс. […] Имам аутомобил. Стан плаћамо. […] Ето, планирам да се селим за Лидс. Радим. Имам мало слободног времена. Дописујем се са пријатељима, мејлом… […] Следећег месеца се женим (Šajtinac 2006: 172–173).

Проблеми су му другачије природе, срећа за којом трага није потпуна у туђини, где се повремено осећа усамљеним и сетним.

> Понекад, у Хадерсфилду, кад крене она досадна киша… То ми се увек догађа, по правилу, кад сам сам у кући… Ухвати ме нека туга, помислим, страно место. Долина у коју се сливају кише. Сиво. Тешко. Онда се сетим овог овде и помислим, „ту никад није тако сиво“… Ово је за мене био увек сунчан градић… (Šajtinac 2006: 187).

Оно што Рашине пријатеље чуди јесте његова бесмислена веза са Милицом, средњошколком из генерације која не памти живот у кому-

нистичкој Југославији. Она за разне компликоване проблеме проналази једноставна решења: момку предлаже да помогне оцу тако што ће га сместити у одговарајућу установу, на тоалет без врата ставља завесу, саветује Дулета да испрљану кошуљу одмах однесе у веш-машину, углавном тежи да поправи све што треба побољшати. Њено понашање јесте проблематично (бежи са часова, у вези је са знатно старијим мушкарцем, пије, пуши марихуану), што се може приписати њеним годинама, јер је тинејџерка склона експериментисању, док је за Рашу то стил живота. Емпатична је и због тога се супротставља малтретирању Ивана (иако од њега зазире): „'Корисно за нас'" било би да ти одјебеш! [...] Уместо што сјебаваш њега" (Šajtinac 2006: 183).

Кроз карактеризацију јунака аутор остварује интердисциплинарност свога дела, при чему ликови имају засебне психолошке профиле и међусобно опречне погледе на свет. Посвећивање пажње егзистенцијалним проблемима, социолошким темама и филозофским питањима јесте вредан аспекат овог драмског текста, представе, филма. Они су свеукупно инкорпорирани у свакодневицу обичних људи, приказујући глобалну ситуацију. Радња је заснована на сучељавању различитих мишљења, а мотивисана Игоровим доласком из иностранства у завичај, чиме се покреће окупљање некадашњих школских другова, од којих је свако несрећан на себи својствен начин, али ниједан не одступа од сопственог начина живота како би било шта побољшао. Мада Раша, Дуле и Игор један другог добро виде, њима (за разлику од Ивана) недостаје поглед у себе – интроспекција.

Раша систему приступа с негативне стране, цинично критикујући принципе на којима је засновано његово функционисање. Он се не бори да нешто промени, дезинтеграција света чини га пасивним, обесмишљава му свако деловање. Интересује се за високе вредности – уметност, односно књижевност на првом месту – док људе занемарује, користи, понижава. Насупрот њему, Дуле репрезентује онај део друштва који верује у вечити прогрес, оптимистично посматра и добро се сналази у периоду промена, зато што се за њега успех састоји у материјалној добити. У том смислу он представља пожељног члана у оквирима капиталистички уређеног друштва које настоји да човека начини робом свога посла, усмереног на сопствену, ситну корист. Спољашње околности Игору нису упропастиле живот, али су га обележиле као усамљеног туђина у земљи вечитих киша који непрестано трага за местом где ће га огрејати сунце, али се, чак ни када га пронађе, тамо неће трајно вратити како не би изгубио оно што има – сигурност, сталан посао, дугогодишњу везу која прелази у брак. Ивановој болести погодовале су и генетске предиспозиције, и породично окружење,

и друштвени фактори. Одлазак на ратиште довео га је до дефинитивног слома који је храњен лошим утицајем психички нестабилне мајке и злонамерних људи што нуде спас у различитим видовима духовности. Он функционише у уском кругу познаника захваљујући лековима које редовно узима, али који истовремено имају и низ неповољних ефеката. Интересује се за филозофске, религијске и уметничке теме, посебно је посвећен контемплацији и духовној димензији сопства. Милица је припадница нове генерације и показује се као тинејџерка којој је све допуштено, чини оно што јој годи без бриге о последицама (по моделу *everythig goes*). Код ове младе девојке уочава се недостатак бриге о себи и сопственим поступцима, услед живота у садашњем тренутку, при чему се прошлост тенденциозно заборавља и потискује, а за будућност се не брине. Она је једина жена која се појављује на позоришној сцени у овом комаду и поседује нежну, хуману страну, што долази до изражаја онда када је неко ко је слабији угрожен од стране јачег, а у чију ће она одбрану стати, згрожена манипулативним и понижавајућим поступцима које Раша употребљава над Иваном.

За *Хадерсфилд* су спољашњи фактори изузетно значајни, чак кључни када је реч о ликовима, њиховим међусобним односима и психологији, с обзиром на то да утичу на њихове судбине, као и на литературу / филмове које они „конзумирају". Угљеша Шајтинац оживљава не само деведесете године XX века, већ и период који им је претходио, као и време што ће након њих уследити – транзицију с почетка XXI столећа. За аутора *Хадерсфилда* врло је битно да прикаже последице, односно утицај општег плана на онај појединачни, индивидуални. Поред контекста, за ову драму је важан и сам текст, дискурс, то јест литература коју ликови читају и која је у њу инкорпорирана кроз различите интертекстуалне поступке – цитатност, алузије, пастиш, деконструкцију (на пример, у реинтерпретацији Шекспировог *Хамлета*). Постмодернистички поступци уочавају се, између осталог, у метатекстуалним елементима, при чему се „поновно успоставља контекст као значајан и чак одређујући" (Hačion 1996: 157). Иако је веза са стварношћу неспорна, рецепција *Хадерсфилда* у различитим културама – српској, енглеској, америчкој – указује на то да ова драма обрађује универзалне теме које нису нужно везане за контекст Србије с краја XX и на почетку XXI века, већ су свима блиске, општељудске и егзистенцијалне. Уосталом, транзиција је период кроз који пролази и Запад.

Дочаравању позадине дешавања и унутрашњих збивања јунака, њихових микро- и макрокосмоса доприноси спонтани језички израз, при чему је заступљен разговорни стил, уз употребу жаргона и бројних вул-

гаризама. Уводни дијалог приказује како нарушене породичне односе тако и психологију појединца, те стање целокупног друштва, при чему отац псује свога сина: „Јебо сам ти матер! […] Шта сам ја теби рекô?! Да идеш у пичку материну!... Тридесет година ти мене зајебаваш!...“ (Šajtinac 2006: 150). Овакав начин комуникације прати Оца кроз читаву драму. И остали се изражавају на сличан начин (изузимајући Ивана). То илуструје следећи пасаж:

> РАША: Који је вама курац?!... А, да се мало развеселимо?
> ИГОР: Скењао си човека...
> РАША: Ма, дај, ми смо другари...
> ДУЛЕ: Јебô си му кеву... Срао си...
> РАША: Шта серете, бре?! Ја га гледам сваки дан, вадим га из гована! (Šajtinac 2006: 185)

Као што је већ поменуто, приликом читања *Хадерсфилда* могуће је издвојити низ интертекстуалних релација од којих је за његово тумачење најзначајнија паралела са Шекспировим *Хамлетом*, што је у литератури и раније истицано (в. Jezerkić, Jovanov 2006; Đuričić 2014). Треба нагласити да термин *интертекстуалност* овде користимо да означимо однос књижевног, уметничког дела (конкретно драмског текста, представе и филма) према другим литерарним и артистичким творевинама (в. Eror 2002: 233–273). Сличности се дају уочити на тематско-мотивском плану – обе драме се баве лудилом, односом између оца и сина, дезинтеграцијом етичких вредности, моралним посрнућем друштва и појединца, изопаченом стварношћу, трулом државом; затим на плану ликова – Раша је пандан (или пак антипод) Хамлетов; Рашин отац у пијаном стању само је обрис човека који је некада био, те није неосновано отићи толико далеко и упоредити га с духом оца Хамлетова; Рашина мама је напустила његовог тату и отишла с другим човеком, као што се Гертруда преудала за Клаудија; Иван је Рашин веран пријатељ попут Хамлетовог Хорација; жене према којима се испољава љубав су одсутне: Рашина бивша девојка, коју и даље воли, није у његовој близини, Иван настоји да се уздржава од пожуде, Дуле је самац, а Игорова вереница је у Енглеској, док је Милица неко с ким протагониста остварује телесни однос, мада је не воли и исмева њене родитеље, те су алузије на Офелију нешто компликованије, али је могуће издвојити у том смислу интересантну сцену из филма када Милица баца касету (на којој је порно снимак њеног оца и мајке) с моста у реку, уместо да себи начини нажао, на тај се начин ослобађајући терета који се на њу сручио. Рашина (ре)интерпретација Хамлета је иронична, он деконструише ову трагедију у сопственом савременом тумачењу.

> Раша: Јеби га, Хамлет... Њега је сјебао рођени отац. Хамлет је био пун гована. Није јебао. Одао се неким усраним дрогама, и кадгод би се урадио, њему је леш маторог долазио у халуцинације. У тим халуџама, ћале га је тровао. Звао га на освету.
>
> Милица: Хамлет је дркација?
>
> Раша: Јесте. Скењао га је његов матори. Хамлет се толико примао на халуџе с маторим, толико га је добро радило, да је за дрогу продао и државу. Едиповац. Палио се на кеву. Издајник (Šajtinac 2006: 158).

Такође, издваја се и сцена са поливањем кечапом која представља пастиш Шекспирове трагедије. Требало би још напоменути да се основна разлика између Раше и Хамлета огледа у сложеном одговору на питање „Бити или не бити“, при чему Раша представља човека контемплације, огрезлог у пасивност, који не живи, али ипак животари; док је Хамлет мушкарац и размишљања и чињења, опредељује се за акцију.

Цитати и алузије у *Хадерсфилду* остварени су увођењем *Предања о духовном животу* Оца Нила Сорског, где се наводе осам грешних помисли које одговарају библијским смртним греховима, уз увођење туге као осмог сагрешења (по чему се разликује у односу на *Свето писмо*). Ову књигу Иван доноси Раши у првом чину, она говори о врлини у хришћанском смислу. Иван у контексту горепоменуте књиге говори о пороцима:

> Сваки човечји пад у грех, одвија се постепено. Прво иде ПРЕДЛОГ – то је, кад, кроз машту или, просто, у мисли, залута демонски предлог, наговор. И велики су се са тиме борили. ПРИСТАЈАЊЕ је други степен. У САГЛАСЈУ водиш разговор са грешним мислима, онда дође ЗАРОБЉЕЊЕ, то је трећи степен. Ту је потребан велики напор да се уз Божју помоћ одагнају зле помисли. А онда долази најстрашнији, четврти степен... [...] То је СТРАСТ. Дуготрајно уживање, претворено у навику. То је ропство греху. Ту је већ потребна велика моћ и напорна борба да би се вратио на прави пут (Šajtinac 2006: 151).

Дезинтеграција етичких вредности уочава се и у Миличином тумачењу верске литературе коју она чита површно, бацивши на њу насумичан поглед и у свом маниру је банализујући:

> „Чувај себе од разговора са женама и гледања на њих; избегавај, такође, и становање са младим, женоликим и лепим лицима, и од погледа на њих се уздржавај...“
>
> Каква је ово педерска књига?! (Šajtinac 2006: 152)

Поред књижевне и духовно-филозофске литературе у Шајтинчевој драми присутна су упућивања на школске лектире (помињу се *Том Сојер* Марка Твена, *Како се калио челик* Николаја Алексејевича Островског, *Злочин и казна* Фјодора Михајловича Достојевског, *Лелејска гора* Михаила Лалића, *Тихи Дон* Михаила Александровича Шолохова, Стендалов роман *Црвено и црно*, као и Фридрих Шилер и Мирослав Крлежа, уз алузије на *Горски вијенац* Петра Петровића Његоша), затим на телевизију (Раша помиње како гледа порно филмове и екранизоване руске бајке), те музику (један одељак драме носи наслов *Like a Hurricane* према песми Нила Јанга коју Раша упорно пушта друговима изнова и изнова, тако да им у једном тренутку постане напоран). Имајући у виду љубавни текст ове ауторске нумере, поступак репетиције указује на то да главни јунак непрестано оживљава у себи осећања према бившој вољеној. У *Хадерсфилду* се тема стварања може разматрати и у контексту анализе ликова, с обзиром на чињеницу да Раша и Иван пишу, читају и међусобно разговарају о ономе што су креирали, један са другим размењују идеје. Уметност за њих има терапеутско дејство, што се уочава у интерпретацији *Мајке – Отаџбине*, Иванове скулптуре која ће смирити Рашу у плачу и натерати га на смех с пријатељем. Аутор је желео да изваја своју маму што га прекорева, те има отворена уста, а од његовог васпитача добија нову димензију – представља домовину. „Она виче. Опомиње. Грди. Нешто је боли“ (Šajtinac 2006: 193).

Када је реч о екранизовању драме, односно представе *Хадерсфилд*, треба напоменути како је, уопштено говорећи, изражена разлика између позоришног и филмског медијума заснована на томе да драма у својој основи подразумева континуирано трајање што се одвија пред очима гледалаца (као, уосталом, и стварност), док у филму изостаје та врста временско-просторног континуитета, јер је све што публика посматра на платну, односно екрану, унапред снимљено, те нема непосредности карактеристичне за позоришну сцену, а могућности измештања радње на различита места (и у разнолике тренутке) постају широке. Савремена драма свакако помера и ове границе. Међутим, *Хадерсфилд* задржава јединство времена и простора. О свему наведеном у контексту седме уметности пише Рудолф Арнхајм:

> Временски период који снимамо можемо сваког тренутка прекинути. После једне слике може доћи одмах нова, која приказује нешто што се збило у сасвим друго време. На исти начин може се нарушити континуитет простора. […] У пракси се ова слобода обично ограничава тиме што је предмет неког филма збивање, па се води рачуна о логичном јединству времена и простора који обухватају различите слике (Arnhajm 1978: 108).

Ако се ограничимо на конктеран пример *Хадерсфилда*, у самом тексту и представи радња се одвија у Рашином стану (што подразумева потпуно затворен простор), док филм садржи и секвенце изван тог оквира – јављају се кадрови у Ивановом дому, затим испред зграде и у њеном ходнику, те на степеништу, али су заступљена и друга места – путеви и улице Енглеске и Србије. Ова се разлика може тумачити горепоменутим диференцијама у приказивачким медијумима, при чему филм омогућава увођење већег броја места у односу на позоришни комад који је ограничен на сцену. Временско трајање је исто – све се одвија од јутра до вечери једног дана на почетку XXI века.

Филм се разликује од писане и игране форме онолико колико се у уметничком смислу користи другачијим средствима приказивања. Уколико фотографија (која је статична и у потпуности лишена фантазије), пошто осликава конкретан простор у једном датом тренутку на временској оси, затим ако позоришна представа (што се одвија пред очима публике), укључује фикцију, онда се филм налази на међи ова два медијума, будући да „ствара представу простора, али не онако као што се то постиже на позорници, уз помоћ стварног простора, већ преношењем на раван, као обична фотографија“ (Arnhajm 1978: 111). Осим тога, треба имати у виду да „док траје приказивање филма, време, за разлику од фотографије, пролази као и на позорници“ (Arnhajm 1978: 111). У том смислу филм, једнако као и позоришни комад, представља фикцију, мада може тежити ка верном приказивању стварности, као, уосталом, и друге уметности које рачунају на мимезис. Треба још напоменути да режисер управља снимљеним материјалом.

> Идеје сажимања и продужавања, одвојености и континуитета, којима се бави, у највећој мери користе различита својства фотографске слике: њену верност (која успоставља идентитет личности што служи као трансцендентна обједињавајућа за сва одвојена времена и места), њену реалност (темељ препознавања које активира наша знања и вредности и без којег географија локације и дислокације не би могла постојати), и њен ауторитет који превазилази безличност и неопипљивост слике и придаје јој независан и објективан значај (Deren 1978: 441).

Имајући у виду чињеницу да овде расправљамо о различитим медијумима манифестације *Хадерсфилда*, треба напоменути и то да је према мишљењу Линде Хачион адаптација уметничког дела из приказивачке у приказивачку форму веома заступљена. „Stories shown in one performance medium have always been adaptable to other performance media” (Hutcheon 2006: 46). Филм *Хадерсфилд* у односу на представу и драмски текст не може

се сматрати потпуном адаптацијом, јер је сценарио за филм писао Угљеша Шајтинац и нема превише разлика у значењу уметничког остварења, када се упореде сва три медијума у којима се оно јавља. У контексту овог конкретног дела треба узети у обзир и то да се одређени његови елементи могу сматрати адаптацијом других творевина. На пример, пародично читање Хамлета представља интертекстуалну релацију која подразумева реинтерпретацију ове Шекспирове трагедије, а у том смислу и вид његове адаптације.

> What Is Not an Adaptation?
>
> In answer to this question, defining an adaptation as an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art does manage to provide some limits: short intertextual allusions to other works or bits of sampled music would not be included. But parodies would, and indeed parody is an ironic subset of adaptation, whether a change in medium is involved or not (Hutcheon 2006: 170).

Поводом разлика између књижевне, сценске и филмске манифестације *Хаџерсфилда* треба напоменути да су сва три наведена вида остваривања овог дела уметнички медијуми, при чему се сам драмски текст показује као повлашћен и представља најквалитетнији аспект и позоришног комада и филма, што је у критичкој рецепцији и раније истицано (в. Đuričić 2014: 18–20). Ипак, треба поменути да су глумачке интерпретације ликова генијалне и представљају значајан сегмент приказивачких медијума. Упечатљивост глумачке интерпретације након смрти Небојше Глоговца допринела је томе да се драма више не игра у сличној али ни сасвим новој постави. Сама представа није „мртва" јер није непријемчива савременој публици, чак ни оној млађој која не припада генерацији већине ликова драме (рођених седамдесетих година XX века), имајући у виду чињеницу да, између осталог, тематизује ментално здравље које је данас и те како актуелан друштвени проблем.

Док читање драме омогућава лакше уочавање интертекстуалних релација и других појединости, играна представа оставља упечатљив утисак на посматрача кроз остварену атмосферу напетости међу лицима која публику путем идентификације са њиховим усудима води до катарзе, а филм нуди нове увиде у одређене лајтмотиве овог дела кроз њихово визуелно приказивање, осветљавајући и оне димензије што су у другим медијумима остављене машти тумача. Све верзије *Хаџерсфилда* у својој основи представљају причу о индивидуалним и колективним судбинама у оквиру једне државе, али и целокупног света чији се вредносни систем распада. Једини смисао проналази се у уметности која човека води ка заједништву, покајању и праштању, спречавајући да се душевни

свет појединца потпуно дезинтегрише. Најзад, Шајтинчево дело јесте актуелно и данас јер се бави важним темама и значајним филозофским, социолошким и психолошким проблемима кроз однос човека према себи, другима и свету који му није наклоњен.

Извори и литература

Arnhajm, Rudolf. „Film i stvarnost". *Teorija filma*. Ur. Dušan Stojanović. Beograd: Nolit. 1978. 100–116.

Grgurić, Ivana. „Mali, jednostavan, ali veoma važan film". *Građanski list*. 2006. God. 6. Br. 2124. 11.

Deren, Maja. „Film: stvaralačko korišćenje stvarnosti". *Teorija filma*. Ur. Dušan Stojanović. Beograd: Nolit. 1978. 398–413.

Đuričić, Mladen. „'Hadersfild' Uglješe Šajtinca: prednost čitanja u odnosu na gledanje". *Avangard: besplatni list za kulturu*. 2014. Br. 18. 18–20.

Eror, Gvozden. *Genetički vidovi (inter)literarnosti: osnovni pojmovi*. Beograd: Otkrovenje – Narodna knjiga. 2002.

Јакшић, Предраг. *Маске Хадерсфилда: о „Хадерсфилду" Уљеше Шајтинца, „Маски" и „Роману о Лондону" Милоша Црњанског*. Београд: Арте. 2023.

Jezerkić, Vesna. „'Hadersfild' Uglješe Šajtinca". *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame (1995–2005): I deo*. Ur. Vesna Jezerkić, Svetislav Jovanov. Novi Sad: Sterijino pozorje. 2006. 147.

Jezerkić, Vesna; Svetislav Jovanov. „Najnovija srpska drama: dva pogleda". *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame (1995–2005): I deo*. Ur. Vesna Jezerkić, Svetislav Jovanov. Novi Sad: Sterijino pozorje. 2006. 5–8.

Ликар, Лела. „Распеће анђела". *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања*. 2008. Год. 54. Бр. 1/2. 171–176.

Milanović, Slavko (ed.). *A View of Serbian Playwrights*. Belgrade: The National theatre. 2005.

Николић, Даринка. „Вече тријумфа глуме". *Дневник: орган Народног фронта*. 2005. Год. 63. Бр. 20944. 21.

Првић, Мухарем. „Псујем, а певати би' хтео". *Политика*. 2005. Год. 102. Бр. 32813. 17.

Petrović, Dejan. *Daleko je Hadersfild: zapisi jednog ljubitelja filma*. Niš: Niški kulturni centar. 2011.

Prodanović Mesaroš, Sonja. „Tridesetogodišnjaci u krizi i (još jedna) priča o tranziciji: 'Hadersfild' i 'Druga strana' na 50. Sterijinom pozorju". *Građanski list*. 2005. God. 5. Br. 1629. 11.

Сорски, Нил. *Предање о духовном животу*. Прев. Марина Милачић. Призрен: Епархија рашкопризренска. 2005.

Stojanović, Dušan (prir.). *Teorija filma*. Beograd: Nolit. 1978.

Стојановић, Милена. „Појам политичког у савременој српској драми“. *Књижевна историја*. Београд. 2008. Бр. 134–135. 179–186.
Тасић, Ана. „Европска рецепција српског друштва представљеног у савременој српској драми“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Нови Сад. 2010. Бр. 42. 115–127.
Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi. 1996.
Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group. 2006.
Šajtinac, Uglješa. „Hadersfild“. *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame (1995–2005): I deo*. Ur. Vesna Jezerkić, Svetislav Jovanov. Novi Sad: Sterijino pozorje. 2006. 145–194.
Шекспир, Вилијем. *Хамлет*. Прев. Живојин Симић, Сима Пандуровић. Београд: Рад. 1970.

Филм наведен у тексту

Хадерсфилд, реж. Иван Живковић, 2007, прод. Eye to Eye, Србија, 95 мин.

Nataša Drakulić Kozić

HUDDERSFIELD ON STAGE AND ON SCREEN

Summary

The drama *Huddersfield* by Uglješa Šajtinac communicates with the audience through different media – as a literary text, theatrical play and film (directed by Ivan Živković). Furthermore, it is open to questions about literature, reading, writing, as well as about artistic creation in its broad spectrum of diverse forms, and at the same time it deals with reality of one generation that matured during the 1990s, after which it entered into a period of transition with unfulfilled aspirations. Having that in mind, the present paper analyses the inter- and metatextual relations, focusing on the work's multi-artistic and interdisciplinary dimension, and its psychological and philosophical aspect. The aim of the paper is to review the similarities and differences between written expression, stage performance and cinematic representation, having in mind the specific case of *Huddersfield*, with particular reference to the passages concerned with the concept of creation.

791.633-051 Јовановић С.
791.3:305-305-055.2(497.11)"19"

Марина Миливојевић Мађарев*
(Академија уметности у Новом Саду)

ОДНОС РЕДИТЕЉКЕ СОФИЈЕ СОЈЕ ЈОВАНОВИЋ ПРЕМА ЖЕНСКИМ ЛИКОВИМА У КОМЕДИЈАМА *(Поп Ћира и поп Спира, Далеко је Аустралија, Рањени орао* и *Извињавамо се, много се извињавамо…)*[1]

Апстракт: Софија Соја Јовановић је наша прва успешна и значајна редитељка која је режирала у позоришту, на филму и телевизији. Њен редитељски опус је медијски разноврстан, а када говоримо о жанру, најпознатија је по комедијама. Као уметница стасала је у другој Југославији када су жене, убрзо после ослобођења, добиле једнака права пред законом, а затим, постепено, ту равноправност освојиле и у свакодневном животу. У овом тексту желимо да утврдимо какав је однос према женским ликовима имала Софија Соја Јовановић у комедијама и како се њен однос према женским ликовима мењао. Имајући у виду ограниченост простора, истраживање смо засновали на четири репрезентативна примера: први југословенски колор филм *Поп Ћира и поп Спира*, ТВ драма *Далеко је Аустралија*, позоришна представа и ТВ адаптација *Рањени орао*, и ТВ дуо комедија *Извињавамо се, много се извињавамо…* Да бисмо разумели промену представе женског лика, у истраживању ћемо се фокусирати пре свега на ликове удавача, јер је удаја један од кључних момената за стварање идентитета жене у традиционалној заједници.

Кључне речи: комедија, филм, драма, ТВ, Софија Соја Јовановић, удаја, феминизам

Увод

Софија Соја Јовановић (1922–2002) прва је српска редитељка која је са успехом режирала дугометражне игране филмове (снимила је први југословенски дугометражни филм у боји *Поп Ћира и поп Спира*), ТВ филмове, ТВ драме, ТВ серије и позоришне представе.[2] Рођена је у краљевини Југославији, у угледној београдској породици, уметничко

* marinamadjarev@yahoo.com

1 Овај рад је део истраживања спроведеног у пројекту АРСФИД – Историја и идентитет уметнице у српској модерној уметности – креирање извора за научну и уметничку транспозицију. Пројекат АРСФИД је подржан од стране Фонда за науку Републике Србије, број пројекта 1010 – АРСФИД.

2 Уметничку биографију Софије Соје Јовановић видети на: www.arsfid.com

школовање започела је пред Други светски рат, а успешну уметничку каријеру остварила је у социјалистичкој Југославији, у којој су жене Уставом из 1946. године изједначене у правима са мушкарцима.

Драмске списатељице које су писале између два светска рата, када жене нису имале опште право гласа, а чије драме су изведене у професионалним позориштима, писале су драме у којима женске ликове третирају на начин на који су то радили популарни драмски писци (мушкарци) тога доба са нагласком на поштовању традиционалних породичних вредности (в. Стојанов 2016; Миливојевић Мађарев 2024). Намеће се питање да ли формална слобода истовремено значи да ће уметница бити у могућности и у стању да створи уметнички вредно дело и да ли могућност да редитељка сними филм или режира позоришну представу значи да ће она у својим радовима приказати другачију слику жене од онога како је жена представљана пре него што је пред законом изједначена са мушкарцем? Односно, да ли можемо да потврдимо да су са променом положаја жене, уметнице дошле у позицију да створе другачију представу о жени?

Ово питање постављамо зато што се на основу квантитативних социолошких истраживања може закључити да, иако су жене формално Уставом из 1946. године изједначене са мушкарцима, неравноправност у реалном животу није моментално укинута. Ипак, стварни друштвени положај жене се мењао из године у годину. На пример, променом кривичног закона 1951. године престало је кривично гоњење жене која изврши или дозволи да јој се изврши абортус (в. Dobrivojević 2016: 87), а Општим законом о прекиду трудноће из 1969. године и Уставом из 1974. године у потпуности је гарантовано право на абортус (в. Dobrivojević 2016: 95). Током шездесетих година мења се однос према љубави ван брака, а крајем шездесетих и почетком седамдесетих Југославију захвата и сексуална револуција. Све ово заједно доводи постепено до промене представе жене у којој жена више није пре свега мајка и домаћица, већ је активна и независна грађанка. У овом периоду Соја Јовановић режира филмове, ТВ драме, ТВ серије и представе. Да ли се и на који начин ова промена представе жене очитује у радовима редитељке?

У разумевању начина на који се мења представа жене позиваћемо се на Џудит Батлер, која сматра да је род „чин културног уписа“ (Batler 2016: 239). Идеја да је женски род перформативан, а не „природан“, помоћи ће нам да разумемо промене које настају током педесетих, шездесетих и седамдесетих година, а којима сведоче комедије које је режирала Соја Јовановић. Начин на који Џудит Батлер објашњава шта значи „бити жена“ у традиционалном друштву веома добро осликава комплексну ситуацију са којом се суочавају ликови жена у делима редитељке.

> Налог да се буде дати род производи нужне неуспехе, разне недоследне конфигурације које у својој вишеструкости надмашују и пркосе налогу који их је генерисао. Уз то, налог да се буде дати род одиграва се унутар дискурса: бити род значи бити добра мајка, бити хетеросексуално пожељан објект, бити добар радник, све у свему, одједном означавати вишеструке гаранције да су различити захтеви испуњени. Чињеница да такви дискурзивни налози постоје истовремено и да се укрштају, производи могућност сложеног преобличавања и размештања; деловање усред тог укрштаја не омогућава неки трансцендентални субјект. Нема сопства које претходи укрштају или сопства које задржава „интегритет" пре но што је ступило у ово конфликтно културно поље (Batler 2016: 239).

Истражићемо како женски ликови задовољавају потребу да буду жене, колико су ти захтеви комплексни и како деловање усред укрштања различитих захтева постављених пред субјекат не омогућава превасходно ауторитет споља већ произилази из женине представе о себи.

Пишемо о комедијама зато што је Соја Јовановић, на филму и телевизији најчешће и са највише успеха режирала филмове, ТВ серије и представе које су по жанру блиске комедији. Комедија као жанр је добра за посматрање промена у разумевању родног идентитета жене, јер представља кретање од једне врсте друштва према другој: „од друштва у којем владају навика, ритуалне везаности, произвољни закон и старије особе до друштва у којем владају млади и прагматична слобода" (Frye 1979: 193). Настојаћемо да покажемо да начин на који се разуме шта је жена и каквом идентитету жене се треба/може смејати (тј. јесте за комичку осуду) потврђује промену разумевања идентитета жене и код уметнице и у публици. Нортроп Фрај такође пише да су препреке јунаковој жељи родитељи, те да често комедија обрађује сукоб очеве и синовљеве воље (Frye 1979: 187). Но, видећемо да су код Соје Јовановић женски ликови активнији од мушких, што није сасвим типично за класичну комедију у којој су девојке често пасивне. Да би развој приступу женских ликова био уочљив, одабрали смо да пишемо о четири њена дела која одражавају промену односа према женским ликовима и удаји. Бавимо се приказом удаје на филму, телевизији и позоришту, зато што је удаја, то јест обред веридбе и венчања, важна за идентитет појединца/појединке у традиционалној заједници (в. Генеп 2005), те се проучавањем промене односа према венчању/удаји може посматрати и промена односа према положају жене у друштву и њеном идентитету. Одабрали смо четири дела Соје Јовановић: филм *Поп Ћира и поп Спира*, у коме ауторка приказује традиционалну представу жене и удају као хепиенд драмске приче; ТВ филм *Далеко је Аустралија*, у коме се испитују разлози за инсистирање

јунакиње да се уда у савременом свету, где удаја више није основ за успостављање идентитета жене; позоришна представа и ТВ драма *Рањени орао*, где се персифлира мелодрамска прича о (не)срећној љубави и браку као мирној луци и, коначно, *Извињавамо се, много се извињавамо...* – ТВ драма у којој редитељка жељу са удајом традиционално васпитане јунакиње смешта у савремени друштвени контекст.

Поп Ћира и поп Спира

Поп Ћира и поп Спира је први југословенски колор филм снимљен 1957. године. На основу прозе Стевана Сремца сценарио су написали Родољуб Андрић и редитељка, а режирала је Соја Јовановић. Сама чињеница да је прва продуцентска кућа друге Југославије, Авала филм, указала поверење редитељки да води такав пројекат, значи да је она претходним пројектима стекла поверење, али и да се положај жене у друштву почео суштински мењати. *Поп Ћира и поп Спира* Стевана Сремца је хумористички роман о сукобу две поповске породице у покушају да удају своје кћери за добру прилику, новог учитеља Петра. Соја Јовановић следи писца – заплет је исти, а порука слична. Обе удаваче ће добити мужа спрам себе, али су и писац и редитељка више на страни народски васпитане Јуле, а не Меланије која настоји да у сеоску средину унесе стил живота из „великог света".[3] Допринос редитељке филмској интерпретацији дела је начин на који су иронични и хумористички аспекти романа преточени у кинематографске слике. Тако, на пример, сеоско оговарање она представља као ларму коју производи перад или њиштање кобиле. Формирање јавног мњења у селу коментарисано је сликом јата гусака које лута блатњавим сокаком. Такође, допринос редитељке огледа се и у томе што је нарацију успешно преточила у драмску радњу, а то је за последицу имало померање фокуса ка активним женским ликовима – мајке и ћерке, док су насловни ликови – поп Ћира и поп Спира – у другом плану.

Мајке су добиле улоге „хумора": „'Хумор' у комедији обично је особа са знатним друштвеним угледом и моћи која може нагнати велики део друштва из комада да пристане уз њезину опсесију" (Frye 1979: 192). У филму попадије Сида (Љубинка Бобић) и Персида (Невенка Микулић), као мајке, домаћице и газдарице, имају довољно моћи и ауторитета да све око себе увуку у њихову међусобну борбу за учитеља Петра (Слободан Цица Перовић). У традиционалној породици жене су мајке и газдарице

3 Такав став могао је бити и део шире идеолошке политике ФНРЈ која је тзв. народни дух супротстављала тзв. ситнобуржоаском животном стилу. Сремчев роман могао је бити добро прихваћен и зато што се изругује лошим особинама свештеника Ћире и Спире.

домаћинства, док су мужеви, у овом случају попови Спира (Јован Гец) и Ћира (Милан Ајваз) репрезенти породица у јавности. Зато поп Спира може да позове учитеља Петра на ручак, након црквене службе коју је одржао, како би представио своју кћи Јулу као добру домаћицу и сексуално пожељни објект, и, с тим у вези, добру будућу супругу и мајку, то јест идеалну удавачу. Комичка грешка Персе и Сиде је у томе што оне узимају на себе (уместо очева, па и кћери у случају Сиде) да се боре за младожењу, иза чега се крије жеља обе попадије да буду доминанте у односу на ону другу у селу, то јест широј заједници. Тиме што су свој сукоб из дома (место где жена влада) изнеле у ширу заједницу (место где се мушкарац пита) оне су начиниле прекорачење. Такође, у традиционалној заједници жена је та која мора бити послушна, а мушкарци се боре за доминацију. Обрнута ситуација – борбена жена и пасиван муж такође је прекорачење које води у грешку. Грешка је комичка јер је брак најчешћа тема комедије, а „прекорачење" које чине ликови изазива срамоту, а не фаталан исход, што је такође одлика комедије.

У борби за зета Перса је успешнија, јер ћерка Меланија интензивно сарађује са њом. Меланија је активна у завођењу учитеља: говори поезију и свира на клавиру, а када излазе из чамца глуми слабачку девојчицу. Мајка јој помаже тако што у правом тренутку млади пар остави да буде насамо. Меланијин карактер јако добро представља сцена у којој она „зачара" Перу прстом чинећи покрете који су између бајања и кокетирања, а затим она њега прва пољуби у уста. Дакле, она игра наивну и слабу девојку, што је типична манипулативна стратегија жена као „слабијег" пола. Тек након тога он, коме се на почетку више свиђала скромна Јула, зграби и „филмски" пољуби Меланију. Тиме се он представља као страствени мушкарац који узима жену у наручје, али он није заводник већ је заведен. Редитељка има ироничан однос према овој акцији завођења мушкарца. Дубравка Перић (Меланија) глуми са наглашеном афектацијом, као и Невенка Микулић (попадија Перса), док Слободан Цица Перовић игра учитеља Петра као наивчину. Финале љубавне сцене – романтични пољубац прати комичка и пародична музика, јер није реч о љубави већ о превари и доминацији формално слабих жена.

Сида не успева да „добије" учитеља иако је имала „почетну предност" (њен муж га је први позвао на ручак, а учитељу се свидела Јулина скромност и стидљивост). Акција другог „хумора", то јест мајке, није успела, јер је ћерка Јула (Рената Улмански) вршила тиху опструкцију – препуштала је сасвим иницијативу својој другарици и „невешто" се склањала од учитеља. У сценама са Шацом (Властимир Ђуза Стојиљковић), њеним изабраником, видећемо да Јула итекако има иницијативу. Она је

та која извирује иза тарабе и тражи Шацу радозналим погледом. Завођење између Шаце и Јуле је игра зачикивања и изазивања у којој су обе стране активне, директне и отворене. Њихову љубавну сцену Софија Соја Јовановић прати романтичном, мелодрамском музиком и призором свитања. Овде можемо да утврдимо да редитељка, као и писац, има већу наклоност према ликовима који репрезентују традиционалне, сеоске вредности и непосредан и искрен љубавни однос.

Као што смо већ рекли, Соја Јовановић следи нит приче романа и тиме се нећемо посебно бавити, али ћемо скренути пажњу на једну важну реплику која јако добро описује позицију жене у овом друштву. То је реченица коју гневна Персида изговара на крају филма, када сазна да њен муж није успео у својој намери приликом посете владици: „Еееј што нама женама Бог није дао да будемо попови, па да се ми овакве какве нас је Бог створио поразговарамо мало са тим вашим владикама. Па да видимо ко би кога обријао.“ Ова реченица је за наше истраживање важна јер указује на следеће. За лик Персиде представа жене, па тиме и њено место у свету, није ствар дискурса (променљив и створен кроз поновљене релације), већ је ствар вишег, вечног и ванског ауторитета (Бог). Границе онога што Персида чини и што мисли да може да учини одређене су овим њеним уверењем или, како би то дефинисала Џудит Батлер: „Потчињавање (субјекта) је дословно стварање субјекта“ (Batler 2012: 81). Покоравање је и формирање идентитета (женског) субјекта који је немоћан ван оквира дома и чини комичку грешку када покуша да изађе из датог оквира. Начин на који Невенка Микулић глуми (јак гест и мимика) и начин на који је редитељка снима (крупан план) подстиче гледаоца да се смеје њеној фрустрацији. Овим поступком Соја Јовановић потврђује своју комичку дистанцу у односу на ликове жена и њихов свет, али не доводи у питање саму жељу јунакиња да се удају. Потребно је само наћи човека спрам себе и бити искрена у својим намерама.

Далеко је Аустралија

За разлику од ведре, оптимистичне комедије *Поп Ћира и поп Спира*, ТВ филм *Далеко је Аустралија* је маланхолично-иронична комедија рондо структуре без венчања. Софија Соја Јовановић је снимила овај ТВ филм 1969. године, када је дошло до потпуне либерализације абортуса, контрацептивних средстава и повећања сексуалних слобода. У том историјском контексту филмска прича о девојци која жели да се пошто-пото уда проблематизује идеју да је удаја кључна за идентитет жене.

Главна јунакиња, она која жели да се уда, необразована је девојка са села која у граду ради као кућна помоћница. Деса (Јелисавета Сека Саблић) ради у добростојећој социјалистичкој породици више-средње класе. Насупрот њој, постављена је мајка породице, Олга (Оливера Марковић), која је изашла из традиционалног оквира женског идентитета. Олга је мајка, али није домаћица: она је шефица и у кући и на одговорној функцији коју обавља у својој радној организацији. Можемо чак да кажемо да је Олга постала оно што је Персида желела да буде. Олга је особа која може да изађе пред највећи ауторитет и одбрани свој став. Да би ова ситуација била још очигледнија, традиционалне мушке и женске улоге су замењене. Олга је активна, иде на састанке, виђа се са пријатељима, иде у позориште. Насупрот њој, њен муж Никола (Слободан Цица Перовић) по цео дан седи код куће, пуши, пије и изгубљено машта о неким старим временима. Њих двоје имају и једног сина који је бунтован и у пубертету. Олга је очигледно та која о свему одлучује и којој се сви обраћају за помоћ. Међутим, ова успешна жена је у драми споредни лик и служи томе да укаже да „термин жене није стабилан означитељ који налаже сагласност оних које наводно описује и представља, већ је постао извор невоља, тачка спора, узрок немира“ (Batler 2012: 43). Идеја да не постоји само један прави идентитет жене је највећа разлика у третману женских ликова у односу на *Поп Ћиру и поп Спиру*. Персида и Сида, колико год да се сукобљавају, јесу иста представа жене, док су Олга и Деса различите.

Међутим, главна јунакиња, Деса, као да је слепа за било какву другачију визију женског идентитета осим традиционалног, у коме је остварена жена – удата жена. Та њена заслепљеност основ је комичког неспоразума између ње и света. Однос породице према кућној помоћници је коректан – редовно је плаћају, пријављена је и има социјално, бесплатан стан и храну. Са своје стране, служавка вредно ради – спрема ручак од три јела, пере веш, иде у набавку, чисти. Једина жеља кућне помоћнице је да се уда. То нико од ње не захтева (мада је нико и не спречава). Одлука је потпуно на њој. Она јако жели да се уда и све што чини у слободно време посвећено је том циљу. Деса не објашњава зашто мора да се уда и у чему ће њен живот у браку бити другачији од онога који води као кућна помоћница. У њеном реалном животу не постоји никакав спољни, традиционални ауторитет (мајка или отац) који би, као у *Поп Ћири и поп Спири*, од ње очекивао да ступи у брак. Не постоји чак ни неко ко би хтео њоме да се ожени и/или неко кога она воли и за кога би желела да се уда. Читава та фама око удаје дешава се практично у њеној глави – она је та која себи намеће удају као највишу вредност. При томе, једина удата жена у њеном окружењу, Олга, за њу не представља узор,

а разлог је једноставан. То што је Олга удата жена и мајка није главни основ њеног идентитета, већ то што је образована, запослена и независна. Деса не жели да се школује, не жели да промени радно место, не жели да се осамостали. Она само жели да оде из те куће у неку своју кућу која је тренутно недоступна (филм се и зове *Далеко је Аустралија*). Деса слободно време проводи у кафеима са другарицом Ранком (Мирјана Вукојчић), где упознају сумњиве типове који обећавају брак, а у ствари јој извлаче новац. Иако није сасвим задовољна, Деса улази у везе са овим момцима, при чему у исто време покушава да пронађе и „боље прилике". Тако упознаје Деду (Драгутин Добричанин), који јој обећава венчање у Аустралији, ако се покаже довољно вредна такве изузетне понуде.

Деса није ведри лик „хумора" као попадије у *Поп Ћири и поп Спири*. Она нема моћ да било кога натера да учини било шта. Она је отуђена од света у коме живи (пре свега породица у којој ради) и све што се у ТВ филму дешава, дешава се само Деси и због Десе, док су остали ликови потврда њене усамљености. Током своје потраге она је женски алазон (варалица). Деса игра двоструку игру слуга двају господара: чисти у кући у којој је запослена и чисти код Деде. Истовремено се виђа са шофером Митром (Божидар Павићевић Лонга) и планира венчање у Аустралији. Међутим, за разлику од Голдонијевог слуге двају господара, она је неуспешна јер својим деловањем не успева да утиче на друге и да оствари своју намеру – да се уда и тиме стекне свој дом. С обзиром на то да је неуспешна у својим двоструким играма, Деса је и преварени варалица – преварили су је и Деда и Митар. Зато је она истовремено и сама себи препрека. Обележава је помањкање свести о себи, а не обично лицемерје (в. Frye 1979: 196), и не разуме да је то што чини неће довести до циља, већ ће је натерати да се врти у истом кругу надања и разочарања.

На крају филма дат је и један важан додатак који заокружује Десин лик. Ноћу муж тихо напушта постељу коју дели са Олгом која чврсто спава. Одлази у кухињу, наводно да пије воде. У кухињи спава Деса. Муж покушава да напаствује Десу и изнуди секс од ње. Млако, али доследно Десино одбијање указује нам да овакве ситуације нису непознате Деси, али их она не пријављује и не буни се отворено и гласно. Ова патријархално васпитана девојка прихвата да буде сексуални објект, ако јој се учини да ће јој то донети друштвену потврду у смислу брака. Тај уплив секса уместо романтичне љубави указује на чињеницу да не само да се јавља нови идентитет жене, већ ни стари идентитет не може остати неизмењен у новом контексту. Тај уплив секса доводи и до још једне важне измене – Деса, иако има неке особине типичне за ликове из класичне комедије, јесте, за разлику од Јуле, лик из фарсе – служавка, варалица, сексуални објект и манипулаторка сексом.

Међутим, и поред свега тога, редитељка се не руга Деси – не пореди је са гускама и кобилама као што то чини са поповима и попадијама, али јасно указује да је Десин сан о удаји као начину да се успостави стабилни друштвени идентитет – самообмана. Редитељка се својој јунакињи истовремено подсмехује и жали је, јер Деса не разуме нешто што је свима осталим ликовима у филму прилично очигледно – брак више није обавеза и није смисао живота ни за жене ни за мушкарце. Брак је нешто што се „догоди" или се „не догоди". Али шта год да буде, жена није ни више ни мање вредна ако ступи у брак. Зато се брак не догађа на самом крају као у класичној комедији. Брак постаје меланхолично трајање у коме се не досеже врхунска срећа, којом су награђени Јула и Шаца у *Поп Ћири и поп Спири*.

Рањени орао

Рањени орао је чувени роман Мир-Јам који је почео да излази у наставцима у *Недељним илустрацијама* 1936. године. У роману се ауторка бави питањем шта се дешава са девојком која је неопрезно и наивно пристала на секс пре брака. Мир-Јам покушава да оправда Анђелку, стално доказујући да је она честита жена, да је грешка из младости ствар искреног љубавног заноса и да јунакиња неправедно страда. Овим поступком Мир-Јам покушава преко појачане емотивности и инсистирања на патосу да легитимизује женску сексуалност у традиционалном друштвеном контексту: жена улази у сексуалне односе јер лудо воли, а мушкарац јер је ловац на плен. У контексту традиционалне заједнице где жена може бити девица, курва или мајка (в. Irigaray 1998: 799–811), девојка која је имала сексуална искуства пре брака нема јасан идентитет и стога је њено место у друштву упитно.

На основу овог романа, Борислав Михајловић Михиз је направио драматизацију, Соја Јовановић је режирала представу у Атељеу 212 1972. године, а 1977. је направила и ТВ адаптацију представе. У периоду између настанка представе и ТВ драме, репродуктивна права жена ушла су у Устав Југославије 1974. године. Такође се расправља о потреби увођења сексуалног васпитања у школе и у неким деловима земље се и уводи са променљивим успехом. Раст стандарда је значајан и социјалистички грађанин се по потрошачким навикама угледа на Запад. На киосцима широм земље равноправно се продају викенд љубавни романи и еротски часописи, што је у време када је сниман *Поп Ћира и поп Спира* било незамисливо. Коегзистенција кича и шунда у популарној култури, пораст

сексуалних слобода и оријентација на материјалне вредности јесте оно што *Рањеног орла* чини атрактивним за поставку у позоришту и на телевизији почетком седамдесетих.

Драматизација Борислава Михајловића Михиза у сажетом облику прати радњу романа, уводећи лик нараторке-списатељице (Мир-Јам игра Ружица Сокић) која ужива док пише роман и приповеда радњу публици. Редитељка у приступу делу примењује персифлажу жанра мелодраме. Глумци персифлирају глуму из предратних мелодрамских филмовима и показују да гест има двоструку поруку – глумац гестом истовремено изражава одређену емоцију и коментарише је откривајући скривене намере јунака. Тако, на пример, у сцени када Мишо (Петар Божовић) открије да Анђелка (Јелисавета Сека Саблић) није у брак ушла невина, глумица истовремено игра и јунакињу мелодраме која показује очај јер јој муж не верује, али и размажено и уврђено дете. Глумац игра очајног јунака мелодраме, али истовремено и строгог и патријархалног мушкарца приказује и као патетичног, смешног и баналног балканског простака који плаче над самим собом, зато што се боји да ће му се свет ругати јер је ожењен блудницом. Ружица Сокић као нараторка Мир-Јам плаче дирнута судбином своје јунакиње, грицка колачиће и пије чај као гледатељке љубавних сцена на ТВ-у. Сви глумци доследно играју лице и наличје свог лика, користећи се персифлажом која је блиска финој пародији.

> Пародијско понављање рода излаже на видело и илузију родног идентитета као круте дубине и унутарње супстанције. Као учинак истанчане и политички наметнуте перформативности, род је „чин“ који је, такорећи, отворен за цепање, самопародирање, самокритику и она хиперболична излагања „природног“ која, у самом свом претеривању, откривају његов темељно фантазматски статус (Batler 2012: 240).

То изругивање на фин, деликатан начин обухвата све аспекте представе. Костим Мир-Јам је розе хаљина са пренаглашеним плисираним рукавима. Сценографија је састављена од кич елемената – превелики букет од пластичног цвећа, гипсани анђелчићи, тапете са цветићима... Музика је као из немих филмова... Редитељка свесно користи кич као начин коментарисања ситуација и стереотипних представа о родним улогама. Но, иако се руга лажним емоцијама својих ликова, пародија није груба већ деликатна и могли бисмо рећи чак кемп – у значењу намерног кича. Персифлирајући драму о великим невољама које задесе јунакињу због поцепаног химена, редитељка указује на оно што је у позадини проблема. То је (не)прихватање родног стереотипа и неуспешни покушај

да се он извара. Главна јунакиња, Анђелка, јесте, као што су и Сида и Деса, пример како потчињавање формира субјекат, те тако ограничења која му се намећу постају део његовог идентитета. Анђелка прихвата да то што је дефлорисана може да буде друштвени проблем, али се нада да ће јој супруг „опростити" у име љубави. При томе, она Мишу не воли и није искрена према њему. Није сасвим јасно ни зашто се удала за њега, осим да је можда изгледао као „добра прилика" – судија из старе патријархалне породице – а то конкретно значи добре друштвене везе, сигуран и солидно плаћен посао и очекивања од супруге да се досели да живи са њим и да не буде ништа друго осим мајка и домаћица. Анђелка, дакле, има слична очекивања од брака као и Деса, иако је Анђелка завршила факултет (право, свира мандолину, учила је ритмичку гимнастику код Маге Магазиновић). Ипак, изгледа да је све то била тек препорука за удају јер мираза очигледно нема. Самостални живот је за Анђелку тек план Б. Стога је Анђелка такође варалица из комедије који се обрео у мелодрами. Софија Јовановић разоткрива да кич представа о великој љубави носи у себи амбиваленцију – сласт од смрти и сласт од физичког ужитка су спојени у једно. Да је тако показују два примера: први је тај да Анђелка сладострасно ужива у могућности да је дечко са којим је изгубила невиност умро, а друго је да Гојко Марић (Бора Тодоровић) покуша и себи и Анђелки да одузме живот када схвати да она не жели више да буде са њим. Кич кокетира са смрћу, односно „објект љубави добија печат деструкције" (Batler 2012: 29). Ипак, Анђелка на крају, за разлику од Десе која улази у нови круг разочарања, нађе „правог" – пилота који је постао инвалид. У духу мелодраме, они су идеалан пар – он је њена прва љубав из детињства. Наравно, као што је она „фалична" девојка, тако је и он „фалични" орао – инвалид. Персифлирајући *Рањеног орла*, Софија Соја Јовановић се изругује социјалистичкој грађанској класи која сања свој ситнобуржоаски сан о чистој љубави и слободном сексу, разоткрива апсурдност проблема који тематизује роман у савременом контексту и показује да свака естетика има своју етику.

Извињавамо се, много се извињавамо…

Извињавамо се, много се извињавамо… је антологијска ТВ комедија из 1976. године са Миленом Дравић (Борка) и Слободаном Ђурићем (Милић Барјактаревић) у главним улогама. Сценариста је Милан Рале Николић. Поново је реч о девојци која жели да се уда, али је ситуација битно измењена. Овог пута Софија Соја Јовановић не одбацује старе родне

улоге, већ их чини оперативним у новом друштвеном контексту. Оно што Борку битно разликује од нпр. Десе, која се претвара да је наивка, јесте то што је Борка заиста наивка у савременом друштвеном контексту – она не само да одбија да буде са мушкарцем пре брака, већ и оштро одбија сваку индицију Милића Барјактаревића у том правцу. У свету у коме живи она је потпуно самостална (и усамљена) као и Деса и не постоји никакав спољни фактор који намеће ограничења и формира њен карактер. Она је запослена службеница (као Анђелка), али не показује ничим да ће престати да ради када се уда. Њена невиност је њен избор. Инсистирајући на својој „невиности", односно стриктним правилима у мушко-женским односима, она се бори за човека који ће бити спрам ње и који ће бити њен човек (и она његова) за цео живот. У том смислу она је блиска Јули из *Поп Ћире и поп Спире*, али оно што је разликује од Јуле је чињеница да је Борка, као што смо већ рекли, сасвим самостална у доношењу одлука и веома практична – жена која живи у савременом добу и поштује традиционалне вредности. Борка се заинтересује за Милића Барјактаревића када утврди да је он успешан у свом послу и да би јој могао обезбедити удобан живот. Тако гледано, она је блиска и Деси, али не јурца опсесивно за остварењем свог циља као Деса, нити се импулсивно препушта љубави као Анђелка пре почетка радње романа. Напротив! Неокрњеност њене представе о себи и поштовање те представе од стране мушкарца за њу је основ за ступање у везу. Она је, очигледно, љубитељка кича (на почетку драме чита љубавни викенд роман *Није злато све што сја*), али нема у себи фасцинације смрћу као Анђелка, већ је веома фокусирана на живот и сопствени бољитак.

Током читаве ТВ драме ми гледамо упознавање, прегањање, преговарање, погађање мушкарца и жене, при чему је он тај који наступа као прост и сасвим извесно наивни момак са села (агроикос). Он је савремени, индивидуални пољопривредни произвођач, који без успеха тражи девојку и чак свуда са собом носи крштеницу како би одмах могао да се ожени ако праву прилику нађе. Тек на крају драме сазнаћемо да и она носи са собом крштеницу и да има исту намеру, али је, за разлику од њега, не открива одмах. Током целе драме ми пратимо како га она пажљиво процењује и испитује, како му се помало и руга. Она не јури за њим све до пред крај ТВ драме, када, након другог сусрета у аутобусу, она изађе и појури за њим. Иако је због њега напустила аутобус, ако процени да он није довољно поштен према њој (хоће брак на пробу), спремна је да се спакује и оде. И овде видимо како кроз крупни план Соја Јовановић разоткрива „игру" јунакиње: ја сам озбиљна, нисам ти ја за шалу, ја читам и хоћу да ме оставиш на миру, али ако понудиш нешто

занимљиво (транзистор), спремна сам да се дружимо. Од свих јунакиња она најјасније зна шта хоће – конкретног дасу. Она је опрезна, јасна у својим намерама и хтењима, веома реалистична и зато успева. Но, и она је ипак смешна у свом претварању и инсистирању на томе да је „девојка на месту". Много је више од ње на удару комедије њен изабраник, који је интелигентан, срдачан и модеран, у мери у којој индивидуални пољопривредни произвођач може да буде „модеран", али и неотесан, неартикулисан, напоран, веома упоран и бескрајно забаван.

Комедијом *Извињавамо се, много се извињавамо*... Соја Јовановић настоји да кроз нову форму рекреира стари комички модел – девојка и младић који се суочавају са препрекама на путу до брака који јако желе. Комички потенцијал крије се у томе што њима на путу остварења не стоји нико до њих самих и њихових фрустрација и погрешних представа о супротном полу и савременом контексту.

Литература

ARSFID. <https://arsfid.edu.rs/baza-arsfid/jovanovic-sofija-soja/>

Batler, Džudit. *Psihički život moći: teorije pokoravanja*. Prev. Vesna Bogojević, Tanja Popović, Teodora Tabački. Beograd: Centar za medije i komunikacije – Fakultet za medije i komunikacije – Univerzitet Singidunum, 2012.

Batler, Džudit. *Nevolja s rodom: feminizam i subverzija identiteta*. Prev. Adriana Zaharijević. Beograd: Karpos. 2016.

Генеп, Арнолд ван, *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*. Прев. Јелена Лома. Београд: СКЗ. 2005.

Dobrivojević, Ivana. „Planiranje porodice u Jugoslaviji 1945–1974". 2016. <https://istorija20veka.rs/wp-content/uploads/2017/01/2016_2_05-Dobrivojevic.pdf>

Irigaray, Luce. "Women on the Market". Eds. Julie Rivkin, Michael Ryan. *Literary theory, an anthology*. Malden, Mass: Blackwell. 1998. 799–811.

Миливојевић Мађарев, Марина. „*Српска комедиографкиња Љубинка Бобић*". *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 70. 2024. 37–52.

Milić, Anđelka, Eva Berković, Ruža Petrović, *Domaćinstvo, porodica i brak u Jugoslaviji*. Beograd: Institut za sociološka istraživanja. 1981.

Стојанов, Дивна, „Српске драмске списатељице у међуратном периоду". *Српска драмска баштина на маргинама сцене*. Прир. Снежана Савкић. Нови Сад: Стеријино позорје. 2019. 116–130.

Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Prev. Giga Gračan. Zagreb: Naprijed. 1979.

Филмови наведени у тексту

Поп Ћира и поп Спира, реж. Соја Јовановић, 1957, прод. Авала филм Београд, СФРЈ, 81 мин.

Далеко је Аустралија, реж. Софија Соја Јовановић, 1969, прод. Телевизија Београд, СФРЈ, 67 мин.

Извињавамо се, много се извињавамо, 1976, реж. Соја Јовановић, прод. Телевизија Београд, СФРЈ, 66 мин.

Рањени орао, реж. Соја Јовановић, 1977, прод. Телевизија Београд, СФРЈ, 82 мин.

Marina Milivojević Mađarev

THE RELATIONSHIP OF DIRECTOR SOFIJA SOJA JOVANOVIĆ TO FEMALE CHARACTERS IN COMEDIES

(*Pop Ćira i pop Spira*, *Daleko je Australija*, *Ranjeni orao* and *Izvinjavamo se, mnogo se izvinjavamo…*)

Summary

Sofija Soja Jovanović is Serbia's first successful and important woman director, who directed in theatre, film and television. Her directorial oeuvre is diverse in terms of media, but in terms of genre, she is best known for comedies. She matured as an artist in the second Yugoslavia, when women, shortly after the liberation (1946), get broader legal rights and then, gradually, achieve greater equality in everyday life as well. In this paper, the author wants to determine what kind of attitude Sofija Soja Jovanović had towards female characters in comedies, and how her attitude towards female characters changed considering the social context in which the position of women changes for the better from year to year. Bearing in mind the limited space, the research is based on four representative examples of her work: the first Yugoslav colour film *Pop Ćira i pop Spira* (based on the prose of Stevan Sremac, screenplay by Rodoljub Andrić and Jovanović, directed by Jovanović herself), the TV drama *Daleko je Australia* (*Australia is Far Away*) by Bojana Andrić (playwright Filip David, directed by Jovanović), the comedy *Ranjeni orao* (*The Wounded Eagle*) based on the novel by Mir-Jam (dramatized by Borislav Mihajlović Mihiz, directed by Jovanović at Atelje 212; TV adaptation by Jovanović), and the TV duo comedy *Izvinjavamo se, mnogo se izvinjavamo…* (*We are Sorry, We are Very Sorry*; screenwriter Milan-Rale Nikolić, directed by Jovanović). In order to understand the change in the representation of the female character, the gender identity will be considered as established and determined by discourse.

821.521.09-31 Мураками Р.
791.32.072.3
791.633-051 Мике Т.

Ана Дошен*
(Факултет за медије и комуникације, Сингидунум универзитет, Београд)

ПАТОЛОГИЈА УСАМЉЕНОСТИ
Стратегије репрезентације у роману и филму *Аудиција*

Апстракт: У раду се анализира питање стратегија репрезентације у роману *Аудиција* (1997) Рјуа Муракамија и истоимене екранизације (1999) Такашија Микеа. Оба дела рефлектују проблеме јапанског друштва последње декаде XX века, када након пуцања економског балона и рецесије, исцрпљеност, неизвесност и отуђеност постају преовлађујући атрибути реалности. Централна тема књижевног и филмског остварења је конструкција имица коју појединац гради у условима готово епидемиолошке усамљености, у којима друштвена очекивања прате конзервативне и традиционалне обрасце и идеале, упркос неоспорној промени која се одиграла на плану мушко-женских односа. Објективизација жене као кључни мотив чита се и из самог наслова дела, али се истовремено преиспитују улога жртве и диманика моћи међу половима. Наратив предочава да се различити доживљаји стварности генеришу уз (само)обмане, илузије и халуцинације, те се питања феминитета и маскулинитета сагледавају у контексту фантазмичних перспектива. Муракамијев иронијски поступак препознаје се и у Микеовој филмској адаптацији у којој се аутор жанровски поиграва са реалистичном мелодрамом и некласичним хорором. Ефекат двосмислености коју редитељ постиже интензивира идеју романа да је реалност неодвојива од илузије, односно да је готово немогућ бег из круга производње лажног сопства, као и прихватања и уживања у конструкту другог.

Кључне речи: *Аудиција*, Рју Мураками, Такаши Мике, *мушки поглед*, *женски поглед*

Почетком седамдесетих година XX века, Мицу Танака, водећа фигура феминистичког активизма у Јапану тог периода, написала је манифест под називом „Ослобођење из тоалета“ (1970). Манифест наглашава потребу за ослобађањем жена од друштвених притисака и очекивања, као и нормирања улога које би требало да заузимају.

> У класном друштву, свака жена се рађа са једним својством. То својство је невиност. Ако с тим вешто поступа и прода га по високој цени, успела је да среди свој живот. Међутим, невиност се рангира према урођеним и стеченим карактеристикама жене. Другим речима, у зависности од породичног статуса, богатства, изгледа, степена образовања, тржишна

* ana.dosen@fmk.edu.rs

> вредност њене невиности може значајно да варира. Чудно је што заправо није толико важно да ли је заиста девица или не. Оно што је важно јесте да се понаша као девица (Tanaka 2001: 333).

Радикално одбацујући становиште да се вредност жена мери поменутим критеријумом невиности, Танака истиче да свест мушкарца апстрахује целовитост жене, односно препознаје је само у оквиру поделе на две слике – Мајке која представља нежност и Тоалета, тачније посуде за једноставно олакшање сексуалних порива мушкараца.

Готово тридесет година након ових запажања, управо кроз призму чедности, Рју Мураками проблематизује слику жене у Јапану на крају XX века у роману *Аудиција* (1997), као и Такаши Мике, две године касније истоименом филмском екранизацијом. Поетике ова два аутора разликују се посебно на плану структуре која у књижевном делу инклинира линеарности, а у филмској форми – еклектичности и атемпоралности.

Оба дела рефлектују проблеме јапанског друштва након пуцања економског балона и рецесије, када исцрпљеност, неизвесност и отуђеност постају преовлађујући атрибути реалности. Централна тема књижевног и филмског остварења је конструкција имица коју појединац гради у условима усамљености која поприма готово епидемиолошке размере; где друштвена очекивања прате конзервативне и традиционалне обрасце и идеале, упркос неоспорној промени која се одиграла на плану мушко-женских односа. Треба имати у виду да током осамдесетих година када долази до врхунца јапанске економске моћи, а потом и у наредној декади, независност жена у Јапану достиже историјски највиши степен како у финансијском, тако и у социјалном аспекту, удаљавајући се од вишевековног стереотипа субмисивности, и идентитетског изједначавања са идеалом женствености предоченог девизом „добра супруга, мудра мајка“ која је заступљена и популаризована још од Меији периода (1868–1912).

Муракамијев протагониста Аојама, средовечни, успешни удовац и самохрани отац управо осликава потребу за новим типом идеала жене – оне која је обучена у некој класичној дисциплини, али са довољно самопоуздања да буде независна.

Објективизација жене као кључни мотив чита се и из самог наслова дела, јер у циљу ефикасног проналажења савршене партнерке, протагониста уз помоћ пријатеља из адвертајзинга организује лажну аудицију за филм који неће бити снимљен.[1] Овакав акт који почива на предумишљају да се намаме

1 Требало би скренути пажњу на јапански обичај проводацисања *omiai* (お見合い) који се практиковао од XVI века, а чији се врхунац у XX веку остварује тридесетих и четрдесетих година, са уделом од готово седамдесет процената свих склопљених бракова. Модерни

жене које би биле процењиване у контексту романтичних преференци једног мушкарца, уместо у професионалном оквиру, тумачи се у кључу стереотипа мушке обмане. Па ипак, *Аудиција* је дело које истовремено преиспитује улогу жртве и динамику моћи међу половима.

Мураками успева да креира карактере који превазилазе једнодимензионалност, јер протагониста најпре активно разматра етичку исправност организовања аудиције. У исти мах и његов пријатељ у „злочину" нуди решење којем би се заобишла „превара по свачијим мерилима" (Murakami 2015: 20), тиме што конципира филмски пројекат за који би тражио финансијере, иако свестан да су изгледи за реализацију минимални. Медијска стратегија оглашавања аудиције открива конзервативни став мушкараца – у ери зачетка масовне популарности нових медија, одлучују се за „старомодни" радио. Специјално креирана радијска емисија под називом *Хероина сутрашњице* у поподневном термину, требало би да таргетира девојке и младе жене са вишком слободног времена, јер „емоционално уравнотежена жена са сталним запослењем" (Murakami 2015: 23) не одговара траженом моделу будуће невесте. Инхерентан шовинизам карактеристичан за све културе које негују патријархат се додатно јасно примећује у маскулином дискурсу који категорички смешта фигуру глумице у контекст неуравнотежене личности. Отуда се класична вештина попут балета успоставља као релевантна, јер подразумева дисциплину, увежбаност и капацитет да се трпи патња.

Интересантан осврт на одабир ове класичне извођачке уметности нуди Јуна Ли, анализирајући Микеов филм кроз призму женског лика у времену јапанске рецесије последње декаде XX века. Из њене визуре Асами је пренесени, репетитивни модел оних који су били маргинализовани у прошлости, када је водећи (национални) императив био постизање модерности и технолошке супериорности како би се сустигао Запад. Имајући у виду да је балет софистицирана форма западњачке уметности, коју је јунакињу подучавао очух-злостављач у инвалидским колицима, Ли у тој поставци уочава метафору „неукорењености Јапана у сопственој упорној тежњи за изградњом модерне нације која је створила патологију потиснуте носталгије и анксиозности" (Lee 2016: 111). „Трауматичан процес модернизације" у којем је Јапан настојао да „пресади властите премодерне елементе у преузет, модеран, западњачки културни миље" (Lee 2016: 113) генерише психолошке последице које отеловљује Аојама.

---

omiai подразумева да проводаџија поседује фотографије и кратку биографију појединца на основу које би се одабрали најадекватнији „кандидати". Уместо овакве праксе која би се у временском контексту романа сматрала несумњиво регресивном, Муракамијев протагониста се одлучује за перфидни концепт лажне аудиције преко које легитимним путем долази до приватних информација о женама.

Фиксација протагонисте на једну од кандидаткиња – Асами, утемељена је на њеној скромности, стидљивости и грациозности која исијава са пријавне фотографије, али оно што га доводи до апсолутног заноса избија из исповедног текста њеног мотивационог писма у којем објашњава да је нужни прекид бављења балетом услед повреде био „процес који јој је личио на откривање и прихватање смрти“ (Murakami 2015: 36). Извесно је да је Муракамијев јунак истовремено опчињен и њеном нежношћу и еротичношћу, чиме се наизглед превазилази редуктивна свест мушкарца поменута на почетку рада. Из Аојамине перспективе, она је истовремено и „мајка“ и „тоалет“, па се пребрзо може закључити да је он ипак сагледава у некаквој рудиментарној целости. Слика овако „интегрисане“ жене надопуњује се и учвршћује њеним наративом о телесном и емотивном злостављању које је доживела у детињству.

Ова два лика одговарају категорији жене која трпи и слабог пасивног мушкарца коју Грегори Барет именује као један од доминантних архетипова у јапанској кинематографији. Жена која пати односно трпи, обично је трагична фигура мајке или љубавнице која воли мизерног и фрагилног човека који не може ни у каквом смислу да јој парира у патњи (Barrett 1989: 118). Протагониста јесте есенцијално пасиван лик – он тек на наговор сина почиње да размишља о новој жени у сопственом животу, а уз помоћ пријатеља организује аудицију где упознаје савршену партнерку. Са друге стране, Асамина патња је одређујућа – она је жртва психичког и физичког злостављања, а пасију проналази у захтевној извођачкој уметности која подразумева бол. Трауматично искуство је потом замењено психичком агонијом мирења са чињеницом да се никада професионално не може остварити у балетској уметности услед физичке повреде коју је доживела.

„Патња је у Јапану постала врлина издржљивости“ (Barrett 1989: 133), и тако друштвено утемељена омогућава одржавање *statusa quo*. Наиме, трпљење и пасивност потпомажу идеал јапанске друштвене стабилности која фаворизује послушност, а задовољење жеље појединца се са миром и стрпљењем ишчекује чиме је конфликт са окружењем мање изражен (него што је то случај на Западу). Ипак, у случају Муракамијеве јунакиње, трпљење не учвршћује социјалну кохезију, јер се испоставља да је Асами психопатска личност која сурово мучи и убија мушкарце који су имали намеру да је искористе, преваре или оставе.

Критика интерпретира Асамин лик заступајући две конфликтне перспективе – као феминистичку алегорију о осветници која реагује на опресивни патријархат и дословно га распарчава и разграђује, и као претећу фигуру монструозног феминитета која трајно деградира мушкарца чиме се истиче мизогин аспект филма (в. Mes 2003).

Сасвим је извесно да би Микеов филм могао да буде еклатантан пример критичке анализе која стреми феминистичком читању филма заснивајући се на теорији *мушкоī īоīледа* који је утемељила Лора Малви, инсистирајући искључиво на објективизацији жене. Међутим, чини се да Мике успева да у овом филму заступа и *женски īоīлед*. Ирис Бре термин *женски īоīлед* дефинише као „поглед који чини да осетимо искуство женског тела на екрану“ (Bre 2024: 9). Смештајући се у поље (мерлопонтијевске) феноменологије и феминизма, *женски īоīлед* се не темељи на ограничавајућој полној категоризацији редитеља/редитељке филма, и, речима ауторке, није „огледало у односу на *male gaze*, као што ни женско није огледало мушког“ (Bre 2024: 10). Док се у роману смењују перспективе свезнајућег приповедача и протагонисте, редитељ избегава да остане једностран, и ефектном поступку *мушкоī īоīледа* у служби филма, додаје и женски, о којем ће више речи бити касније.

> *Male gaze*, дакле појачава патријархални поглед у којем жене на екрану (и у стварном животу) морају да буду подвргнуте погледу мушкарца како би ови осећали жудњу и задовољство, било као ликови у филмској причи, било као гледаоци у својим биоскопским столицама (Bre 2024: 25).

Реалистичким поступком, Мике у сцени аудиције нуди „клиничку анализу“ *мушкоī īоīледа*. У општем плану / ужем тоталу смењују се жене чија су тела изложена процени мушкараца, а потом се фрагментишу оком камере за аудицију у америкену, средње крупном плану, крупном плану и детаљу (задњице у доњем вешу и обнажених колена). Редитељ бира да филмским средствима изостави пренаглашену, вулгарну објективизацију жена, већ то чини умереним приступом једнако ефектно поентирајући приказом ноншалантности *мушкоī īоīледа*. У контексту деградације и објективизације жене, суштинске разлике између аудиције за порнографски филм и ове аудиције нема, јер се и наративним средствима наглашава доминација и неприкосновена позиција моћи мушких ликова. Чак се губи и контраст између протагонисте који осећа извесну нелагодност због лажне аудиције и његовог пријатеља продуцента, слободнијег да захтева од кандидаткиња да шетају и окрећу се на његов знак, постављајући питања која су ван домена професионалног интереса – „Чиме се бави Ваш отац? Да сте икада спавали са неким ко Вам се не свиђа? Шта Вам значе мушкарци? Да ли сте били заинтересовани да радите у порно индустрији?“ (*Аудиција* 1999) – уз заједничко подсмевање или немо ниподаштавање жена. Како би нагласио гледиште мушкарца који осећа жудњу и задовољство, а који у теорији *мушкоī īоīледа* носи радњу и пребацује публику у своју перспективу, Мике у тоталу поставља први сусрет Аојаме

и Асами, позиционирајући жену окренуту леђима оку камере, док се фаром приближава протагонисти до крупног кадра.

Фетишистичка фасцинација протагонисте не огледа се само у визуелној стилизацији жене обучене у потпуности у бело, већ се истиче његова фетишизација врлина смерности и скромности жене. У филмској адаптацији, Мике стилизацијом јунакиње наглашава ограниченост мушке перспективе – Асами је у белом, као симболу духовне и физичке чистоте, али на крају постаје претећа фигура у црним ципелама, рукавицама изнад лакта и латекс кецељом која прекрива њену белу гардеробу. Протагониста је отишао даље од своје скучене, једностране перспективе којом идеализује жену, али је на крају способан да је сагледа само у њеном оштром контрасту.

У овом савременом делу присутан је један од најзаступљенијих мотива у јапанској фолклористици – метаморфоза жене – *femme fatale* која је заправо животиња или дух која се трансформише са циљем обмањивања људи.[2] Трансформација јунакиње од крхке и смерне, и као такве предмета жудње протагонисте, у окрутну садисткињу која му специфичном методом одсеца стопало, заправо упућује на елементарну фрагментарност перцепције посматрача.

Конвенционална кастрациона сила се овде испољава преусмеравањем на други део тела – стопало, чиме се онеомогућава бег и напуштање жене. Микеова филмска адаптација додатно уводи и друге органе претходне жртве – језик, уши и прсте, реферишући на тај начин на фетишизацију сегмената тела који успостављају комуникацију (говор, слух и додир). У том смислу, редитељ мења парадигму успостављену кастрацијом у филму *Царство чула* (*Ai No Korida*, 1976) Нагисе Ошиме, до данашњег дана најконтроверзнијем јапанском филму. Предмет жеље за поседовањем није део тела који наглашава потентност, већ они којима би мушкарац исказао разумевање и привржености.

Писац и редитељ проблематизују крај XX века у којем је средовечни мушкарац попут диносауруса из неке друге ере, у покушају да пронађе партнерку према сопственим мерилима. Овакав појединац не успева да увиди да идеал врлине за којим трага, на прагу новог миленијума долази у пакету са пандорином кутијом патолошких елемената које он није у стању рационално да појми, а које су узроковане митологијом прошлих времена, када је визура света била одређена искључиво линијом доминантног патријархата. Такође, овде није реч о типичном генерацијском јазу између младе девојке и пар деценија старијег мушкарца, већ о трансмутацијама устоличених принципа реалности.

2 Видети више у: Rigby 2023, због исцрпне анализе Асами као посебне фигуре „даме-убице“ чије карактеристике не одговарају у потпуности ни натприродним бићима јапанске митологије и културе, као ни универзалној *femme fatale*.

Чини се сасвим оправданим да се *Аудиција* чита као метафорична слика патријархата неспособног да у потпуности перципира сопствену монструозност, пројектујући је тако на другог. Аојамина обмана којом је иницирано познанство са Асами оптерећујуће је искуство за инертног мушкарца на крају другог миленијума. У завршници, управо се дословна парализа протагонисте може разумети као стање беспомоћности оног који је заустављен под теретом кривице властитог освешћења (в. Hyland 2009: 205). Аојамина кривица је вишеструка – поред иницијалне обмане Асами, притиска га што не истрајава у самачком животу удовца чиме изневерава оданост преминулој супрузи, али и непријатност због упуштања у сексуални однос са колегиницом са којом није остварио романтичну везу упркос њеним очекивањима. У јапанској културолошкој и друштвеној динамици концепт стида има значајно место. Како би се одржала групна хармонија, свако делање које би нарушило друштвена очекивања изазива осећај кривице и срама чак и онда када се не реализује у пракси. Јапански концепт *mentsu* (носи значење лица) предочава бригу за јавни имиџ којим индивидуа испуњава друштвену улогу каква се од ње очекује. Репутација појединца у тесној је вези са групом – породицом, пријатељима, колегама, па се нарушавање сопственог позитивног имица у друштву пребацује и на друге. У суштини, *Аудиција* проблематизује и перспективу коју мушкарац заузима у односу на сагледавање сопства – није реч само у томе како мушкарац види и разуме жену, већ колико не перципира себе и сопствену улогу у друштву.

Свест о властитом некоректном понашању према женама претвара се у болно искуство иза којег следи немогућност повратка у удобну прошлост патријархалне неосвешћености. Аојама означава и промену парадигме маскулинитета – „растерећена" позиција мушкарца коју је патријархат омогућио сада постаје темељно дестабилизована анксиозном свешћу о сопственим поступцима. Код протагонисте се манифестује нови сензибилитет мушкарца отвореног да преиспита властите одговорности за непријатности и патње коју жена доживљава.

Након сцене сексуалног односа са Асами, који редитељ бира да не прикаже директно, филм излази из форме конвенционалне драме и прелази у домен хороричног делиријума. Интересантан је поступак којим се овде Мике служи, измештајући протагонисту у раван женског искуства. Бре наводи да „*female gaze* кроз режију свесно разоткрива 'опсенарске механизме филма' како би гледаоци/гледатељке били активни у свом гледању, тела нагнутог ка сликама" (Bre 2024: 13). Интимни однос, тачније физички контакт са женом која је претрпела патњу готово да „заражава" протагонисту феминином визуром. Мике се поиграва са стереотипом о женској „ирационалности" насупрот мушкој, „трезвеној" перспективи.

До краја филма одиграва се Аојамина инфестација халуцинацијама, онирички фрагменатима, пренаглашеним исечцима сећања – он је увучен у подручје непознатог, дословно доживљавајући женско искуство. Уместо да се ограничи само на приказ жене као „бића конструисаног за поглед", Микеова екранизација доводи јунака до искуственог хоризонта једне жене. Дакле, инклузивност *женскоī ӣоīледа* коју заступа Бре, извесно се препознаје у другој половини филма. Избор да сексуални чин не буде забележен оком камере, као и да се изостави призор наге јунакиње којим би се најексплицитније објективизовала, упућује на намеру редитеља да *мушки ӣоīлед* замени *женским*. Мураками у роману нуди детаљан опис јунакињине телесности и сексуалног односа са Аојамом од којег Мике свесно одступа. Иновативна стратегија којом се редитељ води, сменом *мушкоī* и *женскоī ӣоīледа* путем истог лика указује на трауматичне последице судара есенцијално различитих перспектива.

> Ако бисмо морали да дефинишемо *female gaze*, то би, дакле, био поглед који женском лику даје субјективност, пружајући тако могућност гледаоцу и гледатељки да осете искуство јунакиње, без поистовећивања с њом. Разлика између осећања и поистовећивања је кључна (Bre 2024: 28).

Мике не циља на поистовећивање публике са објективизованом женом, нити покушава да јој „даје субјективност", већ протагонисти омогућава да осети оно што доживљава жена у патријархату. Филмски критичар Гери Морис наводи да *Аудиција* попут најранијих филмских остварења која су гледаоцима стварала доживљај страха од близине призора (воза/коња/човека) који им са пројекције на платну иде у сусрет, генерише „осећај филма као спектакла који замагљује границу између објекта и публике" (Morris 2001). Конципирајући прву половину филма служећи се *мушким ӣоīледом* који „задаје" оквир гледања, Мике транспонује женско искуство публици доводећи протагонисту у ситуацију да доживи исто. Субверзивност се овде одиграва на плану филмског језика – преносећи аутентичност женског осећаја публици путем доживљаја мушког лика, чиме Мике потврђује становиште које Бре заступа – „*female gaze* је снажан политички поглед јер се женско искуство, које се сматра мањинским, преображава у искуство већине" (Bre 2024: 89). Одбацујући идеју да женски поглед нужно мора да „представља друштвену или психолошку реалност женског лика" (Bre 2024: 50), Бре издваја шест кључних тачака за теорију *женскоī ӣоīледа*. На плану приповедања *Аудиција* сасвим сигурно испуњава услов преиспитивања патријархалног поретка, док се ставке да главни лик себе „идентификује као жену", те да је прича испричана из

„њене тачке гледишта“ (Bre 2024: 49), у случају овог филма се не могу тумачити дословно, већ кроз опозит – разградњом перспективе мушког лика. Неопходни критеријуми које ауторка издваја у погледу форме – режија која публици омогућава осећај женског искуства, освешћеност еротизовања тела (као пандан становишту Малви да *мушки поглед* настаје из „патријархалног несвесног“), задовољство публике без скопичког нагона – указују на то да се Микеов филм легитимно може сместити у оквир ове теорије. Женско искуство које публика осећа са намером је посредовано протагонистом доведеним до болне самоспознаје, изостављањем директног естетизовања и спектакуларизације сексуалног односа, тиме и прилике за воајеристички ужитак. Дестабилизацију патријархалног поретка Мике спроводи на наративном и формалном плану, служећи се женским ликом као маргинализованим елементом који мушкарца доводи до преображаја.

Отуда се *Аудиција* може тумачити и као алегоричан приказ стабилног и солвентног мушкарца који је закорачио у хаос при сусрету са трауматичним искуством жене у патријархату – оно је за њега суштински непојмљиво, и пуки додир с тим избацује га из дотадашњег комфора неупућености. Најтрауматичнији доживљај у животу овог мушкарца јесте смрт супруге, што је сасвим другачији, „сигурнији“ домен бола од оног који производи трансфер претрпљене патње жене изложене психичком и физичком насиљу. Због тога је овај јунак управо човек миленијалног раскршћа, јер се још увек чврсто држи утврђених конвенционалних представа о томе како би жена требало да изгледа и да се понаша, али коначно почиње да схвата и улогу коју мушкарац заузима у партнерској динамици моћи. Тек када је Аојама у позицији да се нађе на „другој страни“, односно да искуси реакцију жене која је присвојила механизме насиља, домени мушког и женског се постављају у исту раван. Климакс филма је у слици симетрије две онеспособљене фигуре, седираног мушкарца без могућности говора, који због одсеченог стопала обилно крвари, док слуша жену сломљеног врата како се исповеда о својој усамљености и одаје му признање да је једино он истински покушао да је прихвати и разуме. Иако су на дистанци, редитељ слика Асами из Аојамине субјективне визуре, фаром се приближавајући до њеног крупног плана, тиме истичући да су они сада суштински ближи него што су икада били. Монументална трагичност, али и иронија овог призора огледа се у ауторској сугестији да мушкарац заиста слуша жену једино када је парализован и лишен способности говора. Ова апокалиптична визура персоналних односа адекватно осликава завршетак века. А крај XX века најављује и скори завршетак патријархалног устројства, јер раније успостављени модели понашања једноставно више нису одрживи.

Дакле, фокус јесте на питању интегритета у друштву које се удаљава од традиционално укорењених модела понашања, али се у таквој средини и времену промене, трансформације феминитета и маскулинитета могу адекватно сагледати само у контексту фантазмичних перспектива. Изградња и одржавање репутације ових ликова условљени су њиховим различитим доживљајима стварности која се генерише из (само)обмане, илузије и халуцинације. Иако се Аојама свесно упушта у варку аудиције, није способан да препозна перформанс (чедности и смерности) који се пред њим изводи. Асами пружа идеално извођење за човека који стреми илузији, немоћног да у целини сагледа сву сложеност феминитета. У роману се, из разговора са споредним ликом који је изостављен из филма, препознаје његова „неприкривена самообмана" као избор да о Асами размишља у оквиру клишеизиране парадигме „добре девојке" (Murakami 2015: 101). Романтизовање прошлости у контексту јапанског заједништва значајно истиче медијализовану перцепцију појединца који упорно инклинира привиду:

> Када бисте у добра стара времена гледали маратон на телевизији, имали сте осећај да сви деле одређене фундаменталне тежње, али сада су ствари биле другачије: без додатног објашњења схваћено је да свака особа трчи из својих личних разлога (Murakami 2015: 11).

Муракамијева антиципација надолазеће епохе зауставља се на месту препознавања потребе да се организује аудиција како би се други привукао и насамарио са циљем остварења интимног односа. Оваква претпоставка аутора доказује се као визионарска у јеку савремене дигиталне ере где се добровољно креирају профили којима се други мами и заводи. Непрекидна је игра перформатива која у извесној мери предност даје фантазму преференци другог, у односу на приказ сопства.

Микеова филмска адаптација јесте стилско поигравање са конзистенцијом жанровских одређења, опирући се да сопствену креативну интерпретацију Муракамијевог дела смести у искључиве оквире реалистичне мелодраме или некласичног хорора. Ефекат двосмислености коју редитељ постиже интензивира идеју романа да је реалност неодвојива од илузије, односно да је готово немогућ бег из круга производње лажног сопства, као и прихватања и уживања у конструкту другог. Евидентно је да су друштвене мреже касније утемељене управо на овом принципу.

Литература

Barrett, Gregory. *Archetypes in Japanese film: the sociopolitical and religious significance of the principal heroes and heroines*. London: Associated University Presses. 1989.

Bre, Iris. *Ženski pogled: Revolucija na ekranu*. Prev. Milica Rašić. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije. 2024.

Hemmann, Kathryn. "Illusion, Reality and Fearsome Femininity on Takashi Miike's *Audition*". *Gender and Contemporary Horror in Comics, Games and Transmedia*. Eds. Robert Shail, Samantha Holland, Steven Gerrard. Leeds, UK: Emerald Publishing. 2019. 109–120.

Hyland, Robert. "A Politics of Excess: Violence and Violation in Miike Takashi's Audition". *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*. Eds. Jinhee Choi, Mitsuyo Wada-Marciano. Hong Kong University Press. 2009. 199–218.

Lee, Eunah. "Transference of Trauma in Body Genres: Wronged Women and Damaged Childhoods in Ringu (1998) and Audition (1999)". *Entertainment – Journal of Media and Movie Studies* 1 (2016): 81–113.

Mes, Tom. *Agitator: The Cinema of Takashi Miike*. FAB Press. 2003.

Morris, Gary. "Gore Galore: Takashi Miike's *Audition*". *Bright Lights Film Journal*. October 2001. <https://brightlightsfilm.com/gore-galore-takashi-miikes-audition/>

Murakami, Rju. *Audicija*. Prev. Zoran Trkulja, Ljiljana Bubalo. Beograd: Booka. 2015.

Rigby, Alexandra. *Lady Killers: Depictions of Gendered Subjective Violence in Audition*. Washington University in St. Louis. 2023.

Tanaka, Mitsu. *Inochi no Onatachi e*. Tokyo: Gendaishokan. 2001.

Филмови наведени у тексту

Аудиција (Ōdishon), реж. Takashi Miike, 1999, прод. Omega Project; Creators Company Connection; Film Face; AFDF Korea; Bodysonic, Japan, 113 мин.

Царство чула (*Ai No Korida*), реж. Nagisa Oshima, 1976, прод. Argos Films; Oceanic; Oshima Productions, France / Japan, 108 мин.

Ana Došen

THE PATHOLOGY OF LONELINESS REPRESENTATION STRATEGIES IN THE NOVEL AND FILM *AUDITION*

Summary

This paper analyses the question of representation strategies in the novel *Audition* (1997) by Ryu Murakami and its film adaptation of the same name (1999) by Takashi Miike. Both works reflect the issues present in the Japanese society in the last decade of the 20th century, when exhaustion, uncertainty, and alienation became predominant attributes of reality, following the burst of the economic bubble and recession. The central theme of both the literary and cinematic works is the construction of an image that individuals create in conditions of almost epidemic loneliness, in which societal expectations adhere to conservative and traditional patterns and ideals, despite undeniable changes in male-female relationships. The objectification of women as a key motif is evident from the title of the work itself, but at the same time, the role of the victim and power dynamics between genders are questioned. The narrative illustrates that different experiences of reality are generated through (self-)deceptions, illusions, and hallucinations, and questions of femininity and masculinity are viewed in the context of phantasmic perspectives. Murakami's ironic approach is recognized in Miike's film adaptation, in which the author plays with genre conventions, blending realistic melodrama with non-traditional horror. The ambiguity achieved by the director intensifies the novel's idea that reality is inseparable from illusion, and that there is almost no escape from the cycle of producing false selves, as well as accepting and enjoying the construct of the other.

821.111(73).09-31 Асиман А.
791.32.072.3
791.633-051 Гвадањино Л.

Александра Жежељ*
(Метрополитан Универзитет у Београду)

WELTANSCHAUUNG IRREALIS АНДРЕА АСИМАНА И ЛУКЕ ГВАДАЊИНА *Зови ме својим именом* – роман и филм

Апстракт: Рад анализира роман Андреа Асимана *Зови ме својим именом* (*Call Me by Your Name*, 2007) и истоимену филмску адаптацију у режији Луке Гвадањина (2017) превасходно из угла поетике изложене у Асимановим есејима *False Papers* (2000) и *Homo Irrealis* (2021), уз осврт на наставак поменутог романа *Нађи ме* (*Find Me*, 2019). Опсесивно преиспитујући књижевност, сликарство и филм кроз теме сећања, прошлости, носталгије, жудње, случајности, проћерданих живота, губитка, града, идентитета, интимности и одлагања смрти, Андре Асиман ствара препознатљив естетички простор, уздигнут до нивоа *Weltanschauung*-а. Метафорички контекстуализован свет којег, међу осталима, настањују Пруст, Песоа, Кавафи, Моне и Ромер, инспиративна је призма за испитивање прозног и филмског насловног остварења и њихових саодноса, због чега се неизоставним чине увиди Пруста, Бретона, Батаја, Барта, Светлане Бојм, Блустоуна и Лича. Нарочита привлачност романа и филма вртложи се и око следећих концепата: двосмисленост, илузија телесности, дубока чулност, аутентичност, палимпсест, сензуалност, страст као начин мишљења. Историјског, посве синестезијског, погледа на живот/стварност, али и става да „стилизовани хаос чини суштину сваке уметности“, (бестселер) роман и (холивудски) филм *Зови ме својим именом* указују на вишезначност појма *irrealis*, док истанчане уметничке визије Асимана и Гвадањина потврђују како тезу о самосвојности књижевног и филмског медија, тако и тезу о узбудљивом прожимању филмске и књижевне фикције.

Кључне речи: Андре Асиман, Лука Гвадањино, *Weltanschauung irrealis*, сећање, носталгија, жудња, интимност, интертекстуалност

Толико ликова из романа познајем боље
Од оног себе који је пре двадесет година овуда ходао!
„Стварност“, Фернандо Песоа

Осветљавање узајамних веза између романа Андреа Асимана[1] *Зови ме својим именом* (*Call Me by Your Name*, 2007) и истоимене филмске адаптације

* aleksandra.zezelj@gmail.com

1 Андре Асиман (1951) – италијанско-амерички писац романа, кратких прича и нефикцијске прозе, рођен у Александрији у породици сефардских Јевреја турског и италијанског порекла која, поштеђена егзодуса из 1956/57. године, ипак напушта Египат (1965). После боравка у Риму и Паризу, Асиман се сели за Њујорк (1968), где докторира компаративну књижевност на Харварду (1988). На универзитету у Њујорку (The Graduate Center of the City University of New York) предаје компаративну књижевност, књижевну теорију и Пруста. Уредио је и својим пропратним текстовима обогатио значајну књижевнокритичку књигу *The Proust Project* (2004), за коју је прилоге дало још двадесет и осам познавалаца Прустовог дела.

у режији Луке Гвадањина[2] (2017) потврђује како тезу о самосвојности књижевног и филмског медија, тако и о узбудљивом прожимању књижевне и филмске фикције. Анализирани превасходно из угла поетике изложене у Асимановим есејима *False Papers* (2000) и *Homo Irrealis* (2021),[3] наставку поменутог романа *Нађи ме* (*Find Me*, 2019), али и из призме одабраних увида извесног броја писаца или теоретичара филма (Пруст, Бретон, Батај, Барт, Бојм, Блустоун, Лич), роман и филм *Зови ме својим именом* показују историодни, посве синестезијски, поглед на живот/стварност.[4] Асиманов естетички простор, уздигнут до нивоа *Weltanschauung*-а, саткан је од читавог сплета интертекстуалних тема и преокупација, често датих у својеврсним кластерима: сећање, прошлост, носталгија, прођердани животи, губитак, палимпсест; истина, искреност, искуство; жудња, интимност, одлагање смрти, илузија телесности, сензуалност, дубока чулност; град, идентитет; саосећање, двосмисленост, аутентичност, страст као начин мишљења. Лука Гвадањино маестрално 'преводи' метафорички контекстуализован свет Андреа Асимана, специфичан простор *irrealis*, који у највећој мери настањују Пруст, Песоа, Кавафи, Моне и Ромер. Готово опсесивним преиспитивањем уметности, нарочито књижевности, сликарства и филма, Асиман и Гвадањино инсистирају на узајамном подупирању различитих медијских домена, разоткривајући притом филмичност романа и литерарност филма, као и њихову подједнаку премреженост књижевним и кинематографским референцама.

У најкраћем, роман и филм *Зови ме својим именом* тематизују буђење и коначну реализацију страсне жудње између два младића, седамнаестогодишњег Елија и двадесетједногодишњег Оливера. Елио (Тимоти Шаламе) налази се у летњиковцу са својом породицом, негде у Италији,[5] када им у посету на шест недеља долази научни истраживач

2 Лука Гвадањино (1971) – италијански режисер и продуцент, на којег су, по сопственом признању, нарочито утицали Бертолучи, Роселини и европски филмови из 60/70-их година прошлог века. Његов филм *Зови ме својим именом* трећи је део тзв. трилогије жеље, поред *I Am Love* (2009) и *A Bigger Splash* (2015). Емотивна комплексност и сензуалност сталне су преокупације његових филмова, па и у онима са наглашеним елементима хорора и мистерије (*Suspiria*, 2018; *Bones and All*, 2022).

3 Есеји Андреа Асимана, по стилу и ерудицији блиски есејистици Пола Остера и Орхана Памука, нису преведени на српски језик. Преводи извода и цитата из литературе, као и филма *Зови ме својим именом*, припадају ауторки рада, осим у случајевима где је у списку литературе наведен већ доступан превод.

4 Синестезија у књижевности својеврсни је пандан *сензорном брендирању* у сфери маркетинга, те ваља поменути да је Лука Гвадањино радио рекламе/мини-филмове за велике светске брендове (Fendi, Salvatore Ferragamo, Aston Martin, Moncler Genius).

5 Место дешавања радње се у роману експлицитно не помиње (означено је почетним словом 'Б'), али Лука Гвадањино открива да је у питању град Крема у Ломбардији, Италија, те у филму користи јасне топониме.

Оливер (Арми Хамер), како би уз помоћ Елиовог оца (Мајкл Стулбарг), професора античких уметности, завршио своју научну студију. Овде, међутим, није реч о *queer/gay* књижевности у оном смислу у којем би се то, на пример, могло рећи за роман *Морис* (*Maurice*, 1971) Е. М. Форстера, по којем је, узгред, Џејмс Ајвори режирао истоимени филм 1987. године, иначе сценариста филма *Зови ме својим именом*.[6] Док *Морис* подвлачи субверзивност и *фукоовски* интонирану ненормативност хомосексуалности, дакле нормативно конструисану као ишчашену и патолошку жудњу, Асиманов роман и Гвадањинов филм испитују силину сексуалне жеље и ослобођености/заточености по себи, упркос повременим упућивањима на осећање срама који истополна љубав буди у двојици главних јунака.[7] Овом 'политичком' суду иду у прилог ставови како писца, тако и режисера.

Андре Асиман каже да воли амбиваленцију, имајући у виду то да је сваки човек саткан од више нивоа идентитета: док је писао роман, није желео да дође ни до каквих разрешења, већ да писање прошири на још већу, премда болну, двосмисленост.[8] Занимљивије му је било да пише о односу два мушкарца него о односу мушкарца и жене, те роман мења правац оног тренутка када младић зна да жели другог мушкарца. Асиман додаје да се као аутор романа заљубио у љубав између Елија и Оливера, кућу, лето, воће, Италију. С обзиром на то да су кроз роман разасути наговештаји да ће се Оливер вратити за Америку, кључно питање постаје 'шта ако'. Сцена у којој се два јунака љубе код зида у Риму снажно је подстакнута једним аутобиографским детаљем када је Асиман некога тако страствено љубио, и заувек остао залеђен у том тренутку, јер, како каже, страст и огромна туга никада не нестају. Аутор себи увек изнова поставља питање да ли је његов

6 Џејмс Ајвори режира још два истоимена филма по Форстеровим романима из 1908. и 1910. године: *Соба с поїледом* (*A Room with a View*, 1985), и *Хауардс Енд* (*Howards End*, 1992). Добио је Оскара за филм *Зови ме својим именом* – најбољи адаптирани сценарио (2018).

7 Елија обузима „срамотни порив" док још машта о Оливеру (Aciman 2008: 62), агонија и срам док ишчекује први сексуални однос с њим (Aciman 2008: 92), нелагодност и срам дан после (Aciman 2008: 141); пита оца „да ли мајка зна" (Aciman 2008: 225). Да је Оливерова интернализација нормативно конструисане слике хомосексуалне жудње снажнија, види се у сцени где Елија подсећа да се „о тим стварима не може причати" (Aciman 2008: 75), када претпостављени став свог оца супротставља либералном ставу свог професора, или када коначно одлучи да се венча с девојком с којом је неколико година у вези (Aciman 2008: 226). Поменуте сцене у филму нису изостављене. Детаљније о Форстеровом постхумно објављеном роману *Морис* и многим кратким причама видети наш оглед „Осујећена субверзивност: Форстер", у: Жежељ Коцић 2021: 213–228.

8 Ови и наредни ставови Андреа Асимана преузети су из следећег извора: Salame 2018.

живот могао да оде у неком другом правцу: премда је та уличица умрла, ништа заправо не умире, опет се такав тренутак може вратити или реактивирати – ништа не заборављамо, ништа не опраштамо, тај зид и даље памти за њега. У складу са концептуалним системом *irrealis*, Асиман је желео да ухвати осећај трајне носталгије за нечим што се није догодило, носталгије која је упорно присутна. Важну недоумицу 'због чега би неко плакао' Асиман разрешава увидом да плачемо због сећања на оно што смо били.[9]

Лука Гвадањино, познат као 'режисер чу́ла', тврди да могућност доношења јасних ставова када је у питању страст или љубав уопште не постоји: ту се само може говорити о двосмислености.[10] Речима *орīанско* и *аутентично* описује романсу/љубав између режисера и глумаца, али и појединачне филмске сцене. Своју естетику назива 'илузијом дубоке чулности', јер се радије бави сензуалношћу него сексом: секс третира технички, без анксиозности, као било коју другу сцену. За овај филм каже да је препун људскости, док хомосексуалност не види као засебну тему. Глумци у његовом филму урањају у простор снимања филма, у сваки детаљ, у сцене које се снимају хронолошки како би се природно развијали заједно са филмом. Ни овога пута, Гвадањино није спутан изворним фикционалним текстом, премда је имао циљ да избегне замке глуме и извуче унутрашњост глумаца и као емпиријских бића пред камером. По њему, глумци на екран преносе потпуну и искрену огољеност без предрасуда, и заједно са режисером дозвољавају камери да испита ко су они у ствари. Камера, тако, дише њиховим сопственим идентитетом.[11] Гвадањино Асиманов роман види као причу иницијације о младићу који је спреман да скочи са стене своје адолесценције и постане мушкарац. Младић је надасве носталгичан, али истовремено престрављен и узбуђен овим скоком да би, парадоксално, био спасен осећањем губитка. Елио размишља о свему што му се догодило, што га је учинило оним што јесте, и оним што ће постати.

Тимоти Шаламе, 'златни дечко Холивуда', каже да се у овом

9 Асиман је отворено подржао филм, и уживао посматрајући како неко други спроводи идеју коју је дуго чувао у себи. Када је први пут дошао на снимање, 'туђе тумачење' свог романа, присуствовао је сцени у којој Елио и Оливер разговарају на тргу код споменика палим војницима у бици на реци Пјаве 1918. године. Уз то, Асиман у филму игра породичног пријатеља који им долази на вечеру са својим геј партнером, чиме се Елију скреће пажња да је довољно одрастао да прихвати људе онаквима какви они јесу (1.12 мин).

10 Ови и наредни ставови Гвадањина преузети су из следећих извора: Guadagnino 2017; MTV Movies, UK 2017.

11 У складу са ставом Лија Стразберга да глумац ствара „из самог себе" (в. Naremore 1984–1985: 13).

филму пре свега говори о истини. И он је филм доживео органски, као метаморфозу Асиманове идеје да је љубав неограничена и да долази у различитим видовима, те сцену с брескvом разуме као знак да јунак одлази на еротско место срама.[12] Камера Луке Гвадањина, истиче Шаламе, непогрешиво успева да осветли глумце у тренуцима када од себе не могу побећи.[13] Премда су разлози велике популарности филма *Зови ме својим именом* многи, један од њих морао би да лежи у готово идентичном *Weltanschauung*-у писца и режисера, привлачној утопистичко носталгичној визији која се не одриче покушаја да уметнички представи прекомерну (не само сексуалну) жудњу, као ни друга неприступачна места ума и срца. Премиса Џозефа Конрада да је моћ писане речи у томе да вас натера да чујете, осетите и видите, као и да „читава уметност превасходно удара на чула“ (Conrad), више је него очигледна у оба уметничка медија.

Роман и филм *Зови ме својим именом* имплицирају да је свака уметност *фројдовско* ослобађање од инхибиција, катарзична игра различитих кодова. И један и други уметнички медиј тематизују романтичну агонију, мистерију страсти, опсесивну жељу и сензуалност превасходно у феноменолошком смислу, онако како их схвата Симон де Бовоар: као амбивалентност људског стања, јер човек је уједно и субјекат и објекат у еротском искуству (в. Williams 2014: 11). Асиман и Гвадањино недвосмислено сликају страствену жудњу као дискурс лудости и спознаје, чежње и сексуалног задовољства, налик оном који препознајемо у *Лудој љубави* (1937) Андреа Бретона, *Историји еротизма* (1975) Жоржа Батаја, или песмама Константина Кавафија из прве деценије 20. века:[14]

> Грчевита лепота ће бити еротична-скривена, експлозивна-непомична, магична-случајна или је неће бити (Breton 2017: 45).
>
> *
>
> Волети, пронаћи изгубљену драж првог тренутка у којем волимо… (Breton 2017: 81).
>
> *
>
> Љубави, једина љубави која постојиш, телесна љубави, обожавам и никад нисам престао да обожавам твоју отровну сенку, твоју смртоносну сенку (Breton 2017: 142).

12 Чин оргазма, када Елио ејакулира у брескву, у роману је описан као „ритуал инсеминације“ (Aciman 2008: 147). Ова сцена у филму траје од 1:35 до 1:38 мин.

13 Тимоти Шаламе у два од многих интервјуа из 2017. године када је филм изашао: MTV Movies, UK 2017; Poland 2017.

14 Нарочито у песмама: “Come back” (1912), “One Night” (1915), “Morning Sea” (1915), “In the Evening” (1917), “To Sensual Pleasure” (1917). Видети: Cavafy, C. P. *Collected Poems – Bilingual Edition*. Ed. George Savidis. Trans. Edmund Keeley and Philip Sherrard. Princeton and Oxford: Princeton University Press. 2009: 79; 107; 109; 137; 139.

*

Оно што тако очарава се заправо обраћа страсти, али нема ништа да каже разуму. Отуд у многобројним случајевима изгледа да је разум мање проницљив од најобичније реакције (Bataj 2018: 127).

*

Објекат чулне жеље је, у суштини, некаква друга жеља. Ако није жеља за самоуништењем, чулна жеља је ипак жеља за сагоревањем и безрезервним нестајањем (Bataj 2018: 129).

*

Врати се често, узми ме у ноћи
кад усне и кожа памте… („Врати се“, Cavafy 2009: 79).

Поврх тога, дословно би се читава књига *Фрагменти љубавног говора* (1977) Ролана Барта могла разумети као приручник за тумачење романа и филма *Зови ме својим именом*. Сложене структуре и још раскошнијег понирања у мотив заљубљености у светској књижевности, она, између осталог, указује на мноштво појмова којима се описује однос Елија и Оливера: важност додира, делиријум чекања на ивици лудила, узбуђење, саучесништво, неизрецивост, самокажњавање, агонија, напетост, укидање, чежња, узнесеност, магија, зачараност, воља за поседовањем, сједињење, одустајање од стања заљубљености.

Weltanschauung irrealis почива управо на оваквом тумачењу (сексуалне) љубави. Противречна размишљања и осећања Елија уобличена су у роману превасходно техником сећања у првом лицу, али и истанчаним Асимановим сенчењем међузависности јунака и простора/природе/временских прилика/годишњих доба/хране/ релаксираних породичних односа. С друге стране, Гвадањино успева да пренесе мотив завођења простором, летњим сунцем, и осталим *асимановским* мотивима сензуалне занесености. После више година, покушавајући да себи разјасни како је све са Оливером почело, Елио пролази кроз све фазе своје опчињености. Тако, јака жеља за кожом и додиром постаје знак жудње за тоталним припадањем другом бићу, оним што „живот чини подношљивим“ (Aciman 2008: 30). Срећа и стапање са објектом жудње, „опијеност и занос“ (Aciman 2008: 62), смењују се са тренуцима бола и патње, еротске зависности од другог тела: „Никад до сада нисам био запоседнут тако снажним контрадикцијама. То је била агонија, јер је нешто као бес надолазило у мени“ (Aciman 2008: 91). Као „зависник од дроге“ (Aciman 2008: 86) – „Знао сам да осећај неће дуго трајати, као и да је лако, као код свих зависника, одрећи се зависности после фикса“ (Aciman 2008: 118) – Елио остаје жељан Оливеровог еротичног/тактилног присуства, оличеног у фетишизираним предметима (кошуља,

купаће гаће, књига, разгледница, цигарете, шампон). Међутим, физичка зависност од другог тела ментална је ствар, јер су у њој, неретко истовремено, садржани паника, страх, чежња, патња, самопорицање, очај, пустош, срамежљивост, опчињеност, нада, кајање, захвалност, екстаза. Елио говори о „порозности", „заменљивости", „савитљивости" њихових тела: „Да ја будем што сам због тебе. Он да буде онај који је био због мене" (Aciman 2008: 142). Баш као „неко ко у себи *заљубљено* говори, насупрот оном другом (вољеном објекту) који *не* говори" (Bart 2015: 19), Елио размишља речима Кетрин из *Оркански висова* Емили Бронте: „он је више ја него што сам сама" (Aciman 2008: 223).[15]

Занимљиво је, такође, самерити Бартово промишљање о Прусту са Прустовим виђењем тачке пресека времена, сећања, љубави и туге:

> Имперфекат је време опчињености: као да је живо, а ипак се не помера: несавршено присуство, несавршена смрт; ни заборав а ни ускрснуће; напросто исцрпљујућа варка сећања. Жељни да од почетка имају улоге, призори заузимају положај у сећању: често то осећам и схватам то управо у оном тренутку у коме се ти призори јављају (Bart 2015: 263).
>
> *
>
> Признајем да ми је одређена употреба имперфекта индикатива – тог окрутног глаголског времена који нам живот приказује као нешто истовремено пролазно и пасивно, и који нам у илузију премеће наше акције у истом тренутку док их препричава и ништи у прошлом времену, а да нам, попут перфекта, не оставља ни утеху активности – одувек представљала непресушан извор тајанствене туге (Пруст 2011: 20).

Асиманово схватање времена дубоко је *пруствовско* и *берīсоновско* – прошлост „присно искрсла усред садашњости" (Пруст 2011: 51) увек ће наћи начина да се „убаци у садашњу сензацију из које црпи виталност" (Boym 2001: 50).

Будућност ностал̄ије (*The Future of Nostalgia*, 2001) Светлане Бојм испоставља се кључном студијом за разумевање повлашћених мотивских јединица романа и филма *Зови ме својим именом*: носталгија је жудња за нечим што више не постоји, или што никада није ни постојало, те се њена утопијска димензија базира на осећању губитка; пошто је носталгија романса са сопственом фантазијом, прошлост може бити подједнако непредвидива или неухватљива; унутрашња жудња за другим временом или сновима има моћ да паралише; као неукротива чежња за фантомским простором, носталгија је незасита и амбивалентна; *ретроспективна*

15 Елију је близак песнички глас у љубавно-еротским песмама Емили Дикинсон: "Bequest", "Suspense", "He touched me, so I live to know" (в. Norton 2015: 21; 22; 210).

ностаљија (неостварени снови прошлости) разликује се од *проспективне ностаљије* (неостварена будућност); поетички пејзажи ума (афективна географија) саткани су од очајничког тражења и погрешног читања упечатљивих знакова; сећање јесте непредвидива авантура у којој се преплићу речи и тактилне сензације, менталне мапе, вољна и невољна присећања: сећање је увек кодирано кроз траг, детаљ, сугестивну синегдоху; рефлексивна носталгија оптерећеног и унесрећеног ума буја у самој жудњи и зарад саме жудње, због чега се носталгија као хипохондрија срца доводи у везу са меланхолијом; *иронијска епифанија* представља неку врсту несавршеног тренутка, судбинске коинциденције и погрешног препознавања; носталгична љубав ретко је реципрочна.[16] На једном месту, Светлана Бојм скреће пажњу управо на Андреа Асимана и његов појам *arbitrage/rememoration*, који подразумева да 'сећање на место', пре него сâмо место, постаје предмет сећања, чиме се онај који се сећа излаже опасности на неколико места у исто време (Boym 2001: 303).

С друге стране, у есејима о Ромеровим филмовима *Le Genou de Claire* (1970) и *L'Amour l'après-midi* (1972), Асиман промишља о појму *irrealis*: оном *ја* које је могао да постане али није, или није ни намеравао да постане, али које се не чини мање стварним зато што не постоји; оном *ја* за које се нада да и даље може постати, плашећи се да никада неће (Aciman 2022: 147–148). Исто тако, стихови Фернанда Песое и Паула Целана[17] јесу полазиште за појашњење свесне неспособности да се искорачи у једну временску зону: док обитава у стању *irrealis*, стање *irrealis* повратно обитава у њему. Два неопипљива набора идентитета, два непомирљива граматичка времена, никад не означавају оно што јесте, већ жудњу за оним што је могло да буде (Aciman 2022: 236–237). Домен *irrealis* јесте простор на размеђи прекомерног задржавања и напуштања, бивствовања и небивствовања, слепила и двоструке слике: оно што је могло да буде а није се догодило није због тога мање стварно јер би још увек могло да се догоди, премда страхујемо да се никада неће догодити, понекад желимо и да се не догоди, или барем још увек не (Aciman 2022: 237–238). Асиман, заправо, говори о међупростору између 'увек и никад', метафори жудње зарад саме жудње, својеврсне жудње у огледалу, незајажљивој жељи за будућим тренутком у којем ће владати сећање на епифанијски тренутак, тренутак који није садашњост и који представља некакву конструисану слику живота који нас још увек зове и чека на нас, само када бисмо смогли

16 Парафразиране цитате из *Будућности ностаљије* видети у: Boym 2001: xiii–xviii; 7–12; 34; 50–54; 280; 303–304.

17 Један од посебних интимних тренутака између Оливера и Елија настаје када Оливер Киари, девојци коју је успео да освоји, каже да Елио чита Паула Целана, песника за којег она није ни чула (Aciman 2008: 48–49).

снаге да јој приступимо. У овом кључу, Елио жали за фантазијом Оливера, измаштаном сликом екстазе коју је изгубио и пре него што ће Оливер отићи. „Замршено клупко неискупљених жеља“ (Aciman 2000: 174) сабрано је од старих и нових фантазија, мртвих/прошлих верзија сопства. Љубав је троп, фигура којом дубоке психолошке застоје покушавамо да објаснимо помоћу мерљивих ентитета – особе, места, догађаја, тренутка. „Носталгија је једна таква метафора“ (Aciman 2000: 136–137).

Афективне конструкције прошлости у свести главних јунака романа и филма *Зови ме својим именом* зависне су од полазне тачке екстазе. Елио и Оливер унапред, на *irrealis* начин, жале за врелином која ће постати хладноћа, летом које ће постати јесен, сунцем које ће постати снег, као по херменеутичком моделу смене годишњих доба у песмама Емили Дикинсон.[18] Смену италијанског сунца и живих боја из Асимановог романа Гвадањино савршено приказује од самог почетка филма, као када непосредно после Оливеровог доласка летњу врелину замењује јак ветар, или када напољу веје снег док Елио преко телефонске жице сазнаје да ће се Оливер оженити. Прва реч коју у филму чујемо јесте *usurpateur*, којом Елио назива младића који ће заувек променити његов свет. За Елија, међутим, крај могућег живота с Оливером наступа и пре него што се одиграо ’на јави’, а свакако одмах после њиховог првог сексуалног односа. Антиципирајући немогућност понављања јачине узнемирености током ишчекивања потпуног стапања с *другим*, Елио гради простор *irrealis*, „сегмент времена којем нема баш никакав приступ“ (Aciman 2008: 152). Иронично, значајни догађаји проведени у друштву објекта жудње мање су значајни од сећања на њих, због чега једна ноћ постаје некакав изврнути палимпсест, „сан који и сâм представља сан у сну“ (Aciman 2008: 107). Оливер и Елио памте „савршено синхронизовани тренутак интимности“ (Aciman 2008: 106), негде близу гребена и путељка који је Моне сликао, премда на (наизглед?) различите начине.[19] С једне стране, прошлост је за Елија трајна и непроменљива, а с друге жива „као срце украдено из Поове приче“: „Наставио сам да га замишљам заустављеног негде у Италији, нестварног и спектралног“ (Aciman 2008: 234). Елио зна да тренутке немерљиве среће проведене с Оливером у Италији неће моћи да избрише нити поново доживи (Aciman 2008: 238). Жељно ишчекивање екстатичних љубавних или сексуалних треперења праћено

18 Пролеће = ишчекивање, лудило, потиснуто узбуђење; лето = еуфорија, опијеност, екстаза; јесен = смрт лета, носталгија за летом, антиципација зиме; зима = парализа, монохроматска чамотиња, смрт.

19 После двадесет година, Оливер у својој канцеларији држи разгледницу са сликом Клода Монеа „Поглед са Бордигере“ (1884). Други део романа *Зови ме својим именом* насловљен је “Monet’s Berm”.

је истовременом носталгијом због њиховог извесног будућег завршетка, због чега јунаци те жуђене тренутке некад и свесно одгађају.[20] Елио Оливера доводи на своје посебно место где је прочитао много књига како би се „ту вратио и сећао“, како би „побегао из познатог света и тражио други који би сâм измислио“ (Aciman 2008: 77). Као што ће га *Gouloises* цигарете касније подсећати на Оливера када овај буде „потпуно нестао, без трага“ (Aciman 2008: 70), тако ће се Елио сећати кључних сцена које ће памтити као „тренутке који се понављају“ (Aciman 2008: 57), моменте који не губе на значају, иако временом постају „ублажено блаженство“ (Aciman 2008: 127). Чезнући да постане лик из Овидија „сав претворен у пожуду“ (Aciman 2008: 81), он се изједначава и са Хефестионом из песме „Мистерија љубави“ (“Mystery of Love”, 2017) Суфјана Стивенса, коју у филму чујемо у позадини сцене у којој се први пут љуби са Оливером, и осећа нешто што зна да више неће моћи да понови, јер је све већ постало делом неког другог времена неког другог *ја*. Проћердани животи у плуралу, пропуштене прилике, и могуће прошле или будуће стазе и путеви, важни су мотивски комплекси романа и филма *Зови ме својим именом*. Отац Елију објашњава да свако пролази кроз одређени период у животу (*traviamento*) када изабере да скрене неким другим путем (Aciman 2008: 99). И премда увек звуче као „увод у због“ (Aciman 2008: 155), тренуци екстазе, мисле Асиман и Гвадањино, једино су мерило промашености или остварености живота појединца, колико год се ово сензационалистичким чинило.

Још педесетих година прошлог века, Џорџ Блустоун говори о мистериозној алхемији при филмској адаптацији књижевног дела, афективној вези између уметника и публике, реципроцитету између романа и филма, њиховим јединственим карактеристикама, аутономији, и свеукупно о томе да се при стварању филма неминовно мора одступити од литерарног модела, да је немогуће дати верну представу књиге која се, уосталом, користи само као почетни импулс за стварање новог, самосвојног уметничког дела. Режисер се, по природи ствари, служи економијом и кондензацијом, док у процесу стварања поштује своју сопствену визију (в. Bluestone 1956: 171–180). О јединствености различитих уметничких медија говори и један од значајнијих савремених теоретичара адаптације Томас Лич. Раскринкавајући заблуду да су ’књижевни текстови вербални, а филмови визуални’, он појашњава да су филмови двоструко перформативни јер зависе од сценарија који, опет, зависе од литерарног извора. Сâм сценарио јесте перформативни текст који се двоструко интерпретира, прво

20 Асиманово схватање носталгије може се довести у везу са једним граматичким будућим временом у енглеском језику (The Future Perfect Tense), које означава радњу која ће бити завршена до одређеног тренутка у будућности.

од стране извођача/глумаца, а онда и публике. Објашњавајући једну другу дубоко укорењену заблуду да је 'роман бољи од филма', Лич инсистира да филм може имати исто толико важних детаља и кодова: визуалних, аудитивних, наративних, фикционалних и реторичких (Leitch 2003: 154–156). Становиште да је један медиј 'бољи' од другог испоставља се суженом оптиком и у контексту два уметничка остварења наслovљена *Зови ме својим именом*, упркос чињеници да је филм Луке Гвадањина очигледно допринео већој видљивости Асимановог романа. Па ипак, визије писца и режисера стоје у хармоничном напоредном односу, можда најочигледније онда када истичу сензуалност и сликовитост личног доживљаја јунака, амбивалентну суштину сећања као субјективног конструкта, и креирање неухватљивог простора *irrealis* где се све може догодити а не мора. Читаоци Асимановог романа и гледаоци Гвадањиновог филма нужно се препуштају *прустовском* носталгично меланхоличном осећању после прочитане књиге:

> Е, па, та књига је била само то? Та бића којима смо поклонили више пажње и нежности него живим људима, не усуђујући се да себи признамо до које мере их волимо, [...]; више никада нећемо видети те људе због којих смо уздисали и јецали, о њима више ништа нећемо сазнати. [...] О, како бисмо само волели да се књига настави и да, ако би то било могуће, добијемо нека друга обавештења о свим оним ликовима, кад бисмо само могли сада нешто да сазнамо о њиховом животу... (Пруст 2011: 20–21).

Готово као уступак оваквом погледу на снажан уплив књижевних јунака у животе читалаца, Асиман пише роман *Нађи ме*, у којем један јунак каже да ћемо у одређеним годинама можда почети да запажамо „мајушне догађаје за које се после испостави да су чудо и који могу да нам преуреде смисао живота, да обасјају прекрасним сјајем штошта што је у великом поретку ствари могло да буде безначајно" (Asiman 2020: 186). Лука Гвадањино успева да ухвати баш овакве *асимановске* слике *irrealis*, специфичне *ghost spots* сећања, трагове који остају после снажних удара љубави. То што се филм завршава крупним планом Елија који плаче указује на *прустовско* разумевање необичне противречности која укршта надживљавање и ништину. Елио се за своје боли везује свим снагама, као за доказ да је сећање одувек било присутно у њему, док поштује изворност своје патње, и наставља да се сећа искључиво посредством боли које, попут клинова или тајанствених бразди, дубоко укуцавају сећање на Оливера (в. Пруст 2011: 65). Наиме, Прустово разумевање сопствене патње после смрти баке дозвољава интерпретативно изједначавање Оливера са драгим мртвим бићем које постоји још само у Елију. Роман *Зови ме својим именом* завршава се

'апсолутним' сећањем два главна јунака: „Двадесет година је било јуче, јуче се догодило тек нешто раније овог јутра, а јутро се чинило светлосним годинама далеко“ (Aciman 2008: 248).

Асиман инсистира на нужно афективној преради личног искуства при стварању уметничког дела, сасвим на трагу Ерика Ромера чијим се филмовима у својим есејима радо враћа:

> Желео бих да постоји мања дистанца између тога како филм тумачи публика, и како га тумаче критичари. Пишем своје филмове с циљем да их неко, пре свега, доживи и осети, не очекујем да изазову интелектуално промишљање код гледалаца, већ да их гану... (Ромер, према: Šato 2011: 22).

Барт̄овски интониран 'роман жеље' Андреа Асимана надилази класични текстуални предложак за екранизацију, имајући у виду својеврсни ехо-ефекат између књижевног и филмског остварења *Зови ме својим именом*. Лука Гвадањино нужно кондензује роман, али зато не кондензује смисао Асиманове поетике *irrealis*, као ни став да је „стилизовани хаос есенција уметности“ (Aciman 2022: 113).[21] На темељу заједничког убеђења писца и режисера да су ствари трајно неразрешиве, дефинитиван закључак у вези са појмом *irrealis* Андреа Асимана био би противан суштинској двосмислености и флуидности носталгије, сећања и дискурса еротске жеље који се испитују у роману и филму. У основи поетике *irrealis* налази се неспутаност и неусидреност, жудња за будућим епифанијским изненађењима. Тумачећи Ромеров филм *Ma nuit chez Maud* (1969), Асиман се задржава на 'лебдећој сензуалности' потпуне тишине: „Чула не уклањају анализу; она постају аналитичка. [...] У неким случајевима, говор је оно што је спонтано, не страст; говор нас свлачи; страст може бити средство којим се огрћемо“ (Aciman 2022: 119–120). Говор је жеља да се пронађе она врста интимности коју нам секс, наизглед најинтимнији чин између

21 Неке важније разлике између филма и романа: филм не прати период од двадесет година после љубави Елија и Оливера у Италији, па ни њихов поновни сусрет пошто се Оливер оженио и добио двоје деце, а Елио такође био у Америци на стипендији, већ се завршава Оливеровим телефонским позивом и обавештењем о враћању у тзв. нормални живот; млада јунакиња Вимини која умире од рака се у филму не појављује, док у роману има улогу саветодавца завидне моћи процене међуљудских односа услед близине смрти; средњовековну француску романсу Маргерите Наварске о младом витезу и принцези у коју је заљубљен, али којој не сме да изјави љубав, у роману Елио чита сâм, док му је у филму чита мајка преводећи је са немачког; у филму је избачен део разговора Елија и Оливера о 'стварима које значе' у којем Елио помиње место где се песник П. Б. Шели наводно удавио.

два бића, одузима, тако што, у ствари, избегава интимност. Однос Елија и Оливера доследно је изграђен на наизменичном језику говора и додира/секса који не успевају да изразе унутрашње емоције. Дакле, не само како би потиснуо своје јаке хомосексуалне пориве, већ како би показао да је сâм говор врло интиман чин, Оливер каже Елију: „Види, не можемо да причамо о тим стварима. Стварно не можемо“ (Aciman 2008: 75). Интимност, у великој мери, остаје недосегнута и неисказива, „антиципирана носталгија“ (Aciman 2000: 136), али зато не мање болна или стварна, у простору жудње за оним што је могло да буде или што ће можда бити. Изнова и изнова, Елио покушава да распетља Гвадањинову 'илузију дубоке чулности':

> Губиш, као што си знао да хоћеш, или си чак био спреман на то; али не можеш да смогнеш снаге да живиш са губитком. И надајући се да нећеш мислити о томе, као што се молиш да о томе не сањаш, свеједно те боли (Aciman 2008: 215).

Роман и филм *Зови ме својим именом* осветљавају онај „посебан осећај када стигнете на неко драго место“ (Aciman 2008: 133), на одредиште после којег заиста нема повратка. Истовремено, међутим, свет потпуне *имунизације* против бола и необуздане пожуде био би спутан и блед, јер „страст јесте начин мишљења“, а „размишљање увек размишљање о Еросу“ (Aciman 2022: 108).

Извори и литература

Aciman, André. *Call Me by Your Name*. London: Atlantic Books. 2008.

Aciman, André. *False Papers*. New York: Picador. 2000.

Aciman, André. *Homo Irrealis: Essays*. London: Faber & Faber. 2022.

Asiman, Andre. *Nađi me*. Prev. Tatjana Bižić. Beograd: Štrik. 2020.

Bart, Rolan. *Fragmenti ljubavnog govora*. Prev. Goran Bojović. Loznica: Karpos. 2015.

Bataj, Žorž. *Istorija erotizma*. Prev. Pavle Sekeruš. Novi Sad: Kiša. 2018.

Bluestone, George. “Word to Image: The Problem of the Filmed Novel”. *The Quarterly of Film Radio and Television* 11/2 (Winter 1956): 171–180.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books. 2001.

Breton, Andre. *Luda ljubav*. Prev. Pavle Sekeruš. Novi Sad: Kiša. 2017.

Guadagnino, Luca. “The Illusion of Deep Physicality in *Call Me by Your Name*”. 2017. <https://youtu.be/pizi-l4aBr0>

Жежељ Коцић, Александра. *Збирка лепширова: огледи о англоамеричкој књижевности*. Београд: СКЗ. 2021.

Leitch, Thomas. “Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory”. *Criticism* 45/2 (Spring 2003): 149–171. Special Film Issue Part II: New and/or Neglected Approaches to Understanding Movie Images.

MTV Movies, UK. “An Interview with Armie Hammer, Timothée Chalamet and Luca Guadagnino, *Call Me by Your Name*”. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=QE9XY-X2av8>

Naremore, James. “Film and the Performance Frame”. *Film Quarterly* 38/2 (Winter 1984–1985): 8–15.

Norton, Peter (Ed.). *The Poetry of Emily Dickinson*. San Diego, CA: Canterbury Classics. 2015.

Pesoa, Fernando. *Izabrane pesme Alvara de Kampuša*. Prev. Jelena Žugić. Beograd: Čigoja štampa. 2016.

Poland, David. “DP/30: The Oral History of Hollywood: *Call Me by Your Name*, An Interview with Timothée Chalamet”. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=cLwvA0d4oIY>

Пруст, Марсел. *Кад би свеш йройао: о чишању и друїи сйиси*. Прев. Јовица Аћин. Београд: Службени гласник. 2011.

Salame, Pablo. “An Interview with André Aciman: The Meaning and Message of *Call Me by Your Name*”. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=mObuAkTOG_A&t=1130s>

Cavafy, C. P. *Collected Poems – Bilingual Edition*. Ed. George Savidis. Trans. Edmund Keeley, Philip Sherrard. Princeton & Oxford: Princeton University Press. 2009.

Conrad, Joseph. *The Nigger of “Narcissus”: A Tale of the Forecastle*. <https://www.gutenberg.org/files/17731/17731-h/17731-h.htm>

Šato, Dominik. *Film i filozofija*. Prev. Bojana Anđelković. Beograd: Clio. 2011.

Williams, Linda. “Cinema’s Sex Acts”. *Film Quarterly* 67/4 (Summer 2014): 9–25.

Филмови наведени у тексту

A Bigger Splash, реж. Luca Guadagnino, 2015, прод. Lucky Red/Studio Canal, Italy/UK and France, 124 мин.

A Room with a View, реж. James Ivory, 1985, прод. Merchant Ivory Productions/Goldcrest Films, United Kingdom, 117 мин.

Bones and All, реж. Luca Guadagnino, 2022, прод. Vision Distribution/Metro-Goldwyn-Mayer Pictures (through United Artists Releasing), Italy/USA, 130 мин.

Call Me by Your Name, реж. Luca Guadagnino, 2017, прод. Sony Pictures Classics/Warner Bros. Pictures/Memento Films International, USA/Brazil/Italy, 132 мин.

Howards End, реж. James Ivory, 1992, прод. Sony Pictures Classics/Palace Pictures, USA/United Kingdom, 142 мин.

I Am Love, реж. Luca Guadagnino, 2009, First Sun/Mikado Film, Italy, 120 мин.
L'Amour l'après-midi (*Chloe in the Afternoon*), реж. Éric Rohmer, 1972, прод. Les Films du Losange, France, 97 мин.
Le Genou de Claire (*Claire's Knee*), реж. Éric Rohmer, 1970, прод. Les Films du Losange/Columbia Pictures, France/USA, 106 мин.
Ma nuit chez Maud (*My Night at Maud's*), реж. Éric Rohmer, 1969, прод. Compagnie Française de Distibution Cinématographique, France, 110 мин.
Maurice, реж. James Ivory, 1987, прод. Merchant Ivory Productions, United Kingdom, 140 мин.
Suspiria, реж. Luca Guadagnino, 2018, прод. Amazon Studios/Videa, USA/Italy, 152 мин.

Aleksandra Žeželj

ANDRÉ ACIMAN AND LUCA GUADAGNINO'S *WELTANSCHAUUNG IRREALIS* IN *CALL ME BY YOUR NAME* – THE NOVEL AND THE FILM

Summary

The paper analyses André Aciman's novel *Call Me by Your Name* (2007), and the eponymous film adaptation directed by Luca Guadagnino (2017), primarily from the perspective of the poetics laid down in Aciman's essays in *False Papers* (2000) and *Homo Irrealis* (2021), touching on the abovementioned novel's sequel *Find Me* (2019). Obsessively turning to literature, painting and film through the topics of memory, the past, nostalgia, yearning, coincidence, wasted lives, loss, city, identity, intimacy and deferral of death, André Aciman creates a recognizable aesthetic space, elevated to a *Weltanschauung*. A metaphorically contextualized world peopled by, among others, Proust, Pessoa, Cavafy, Monet and Rohmer, proves to be an inspirational prism for the examination of the fictional and filmic works of art in question, individually and in relation to one another, which is why certain theoretical concepts of Proust, Breton, Bataille, Barthes, Svetlana Boym, Bluestone and Leitch seem indispensable. The specific attraction of both the novel and the film likewise seems to revolve around the concepts of ambiguity, the illusion of physicality, authenticity, palimpsest, sensuality, and passion as a way of thinking. The (bestseller) novel and the (Hollywood) movie *Call Me by Your Name* share a synesthetic perception of life and reality, embracing the notion that "a stylized chaos is the essence of every art", and simultaneously point to the complexity of the term *irrealis*. Exceptionally nuanced artistic visions of Aciman and Guadagnino highlight both the idiosyncrasies of literary and cinematic media and the stimulating possibilities that emerge from the fusion of literature and film.

VI

ФИЛМСКИ ЖИВОТ КЊИЖЕВНЕ И МИТСКЕ ТРАДИЦИЈЕ

821.143.09-13 Хомер
7.097:821
791.221.2
008:930.85

Лада Стевановић*
(Етнографски институт САНУ, Београд)

ОДИСЕЈ НА ФИЛМСКОМ ПЛАТНУ И ТЕЛЕВИЗИЈСКОМ ЕКРАНУ

Апстракт: Од самих почетака филмске уметности, антика се појављује као културни капитал који је требало да привуче публику у биоскопске сале. Надовезујући се на већ изграђену традицију антике на филму, 1968. године снимљена је авантуристичка мини-серија *Одисеја* у осам наставака, у којој је Беким Фехмиу играо насловну улогу, што га је винуло међу светске звезде. Филмске *Одисеје* низале су се, каткада као директне адаптације чувеног епа, а каткада као филмови који су са Одисејом само асоцијативно повезани. Овај рад упоредо ће се бавити мини-серијом из 1968. године, као и сатиричном комедијом *О брате, где си?* (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000), Џоела и Итана Коена, преиспитујући рецепцију *Одисеје* у овим остварењима.

Методолошки, рад се уписује у истраживачко поље студија рецепције антике, које се бави критичким проучавањем пријема и прихватања (лат. *receptio*) различитих античких мотива и предложака, деконструишући начине на које се обликује и исписује традиција. Рецепција антике проучава сложене дијалошке процесе условљене различитим контекстима – друштвеним, културним, историјским, као и контекстом медија у коме се репцепција одвија. Важно је имати у виду да се дијалози одвијају не само између савремености, односно тренутка рецепције, и антике, већ и између свих епоха у којима се значење антике обликовало и мењало.

Кључне речи: *Одисеја*, филм, серија, рецепција антике

Увод

Рад о две *Одисеје* – серији у осам наставака приказаној на телевизијском екрану (1968), коју су режирали Франко Роси, Марио Бава и Пјеро Шивацапа, и филму браће Коен *O Brother, Where Art Thou?* (2000) – уписује се у студије рецепције антике, дисциплину која се бави истраживањима пријема, употребе или злоупотребе антике (пре свега античке Грчке и Рима) – у целини, али и појединачних античких текстова, митова, историје, идеја и остатака материјалне културе. Као самостална дисциплина која је још увек релативно млада, она се кристалише и издваја крајем XX и почетком XXI века. У ранијем периоду темом рецепције

* lada.stevanovic@gmail.com

антике углавном су се бавили класични филолози, односно истраживачи специјализовани за класичне језике и античку књижевност, у оквиру дисциплине која је дуго била строго везана за филологију. Проширивши перспективу и уводећи трансдисциплинарност, овом темом почели су да се баве и антрополози античких светова.

Наиме, у Француској се 1960-их појављује школа следбеника Луја Жернеа (тзв. Жернеови класичари, антрополози античких светова), који су, по узору на његов приступ, уз помоћ антропологије и различитих критичких теорија почели да преиспитују задате оквире дисциплине, покушавајући да у својим истраживањима реконструишу антички контекст који би им омогућио да разумеју античке феномене из нове перспективе. Управо таква истраживања изнедрила су свест о производњи, уписивању и подразумевању значења која су се везивала за антику, а из њих су проистекла и питања везана за (зло)употребу антике у потоњим епохама, што ће постати једна од централних тема студија рецепције антике.

Као што је поље рецепције антике комплексно и трансдисциплинарно, тако се и интелектуални утицаји значајни за његово формирање могу препознати на више страна. Док су моје лично интересовање за рецепцију, односно критичку анализу *пријема* и *прихватања* антике и античких текстова, митова и мотива, подстакла истраживања споменуте француске школе антропологије античких светова, Анастасија Бакојани, једна од проминентних представница англосаксонске школе студија рецепције антике средње генерације, сматра да је на развој ове дисциплине пресудно утицала Школа из Констанце, односно немачки теоретичари књижвности попут Ханса Роберта Јауса, Волфганга Изера и других, који су се бавили рецепцијом у књижевности, ставивши фокус интересовања на читаоца, тј. публику (Bakogianni 2016: 96).

Кроз студије рецепције антике и англосаксонска научна традиција краја XX и почетка XXI века уводи трансдисциплинарност. Теме које су биле резервисане за класичаре – попут пријема антике, античког наслеђа и адаптације античких текстова, митова и мотива кроз историју, али и у савременом контексту – отварају се за истраживаче других дисциплина: теорије уметности и медија, филмских и телевизијских студија, теорије књижевности, архитектуре итд. Студије рецепције антике проширују своје поље истраживања без икаквих ограничења, одустајући од инсистирања на истраживању античког предлошка као нужног, иако могућег, предмета интересовања. Ово дисциплинарно поље је широко, непрегледно, а истраживање рецепције антике представља сложен процес који обухвата различите нивое и етапе, бавећи се уписивањем нових значења – било појединих текстова, било антике у целини. Жанрови и епохе се прожимају,

утицаји се мењају, јачају и слабе, текући у различитим правцима, али се поједина истраживачка интересовања и подухвати ипак могу ограничити и изоловати. Оно што издваја концепт рецепције од старог, добро познатог појма *традиције* јесте управо захтев за критичким преиспитивањем. Дакле, рецепција се бави процесом *пријема* и *прихватања* (лат. *receptio*, *onis f*., у вези са глаголом лат. *recipio* 3: *recepi*, *receptum* – примити, прихватити), док се традиција односи на оно што се *преноси* и *наслеђује* из прошлости (у вези са глаголом *trado* 3: *tradidi*, *traditum* – преносити, и именицом *traditio*, *onis f.* – преношење, наследство) (Stevanović 2020: 12). Традиција је појам који није критички и, како су одавно указали Хобсбом и Рејнџер, увек је исписују хегемоне структуре, позивајући се на лажни континуитет за потребе датог тренутка (Hobsbom, Rejndžer 2011; Stevanović 2020: 12). Античку традицију је могуће критички преиспитати управо кроз студије рецепције антике, постављањем истраживачких питања као што су: шта је објекат рецепције (поједини текст или група текстова, идеја, мит, митолошка личност, антика у целини или комбинација), какво је порекло објекта рецепције (да ли је инспирација преузета директно из антике или је кључно посредно креирање значења кроз епохе), у ком контексту долази до рецепције (друштвено-политичком, културном, жанровском, уметничком, идеолошком), са којом намером и наменом се то дешава и да ли је рецепција *експлицитна* или *маскирана*. Сва ова питања су сложена и могу отворити истраживања у више праваца. У оквиру ове дисциплине, рецепција на филму и телевизији заузима посебно место.

Антика на малом и великом екрану

Антички митови и књижевност често проналазе место на филмском платну још од самих почетака филмске уметности, која започиње свој развој крајем XIX и почетком XX века. Томе је несумњиво допринела популарност представа, романа и опера инспирисаних антиком.[1] У овом раду неизбежно је споменути Монтевердијеву оперу *Повратак Одисеја у домовину* (1639), компоновану на либрето Ђакома Бадоара.[2]

Антику на филмском платну Маргарет Малмуд објашњава настојањем да се радничкој класи и нижим слојевима становништва, који су у почетку чинили већину публике, у биоскопима придруже и средњи и виши, односно образованији сталежи (Malmud 2008: 158; Стевановић 2021: 138).

1 Нарочито популарни били су *Quo vadis?* Хенрика Сјенкјевича, *Бен Хур: Прича о Христу* Луиса Воласа и *Последњи дани Помпеје* Едварда Булвер-Литона.

2 О утицају опере на неми филм в. Alvim, Maron 2020: 83–101.

То се може схватити као коришћење античког наслеђа, односно симболичке моћи антике, која је већ била велика и уписана у идеју Грчке као велелепне и узвишене колевке западне цивилизације. Такође, не треба пренебрегнути ни чињеницу да су филмови део масовне културе која је крајем XIX века имала улогу да „дисциплинује“ постојећу партиципативну масовну културу америчке радничке класе, нудећи „мирни спектакл“ (Frit, према Kasson: 1990: 252–256). Сајмон Фрит наводи становиште Кејти Пајс да је развој масовне културе, а нарочито биоскопа, омогућио приближавање и међусобно прихватање понашања радничке и средње класе (Frit 2012: 365). Може се додати да је „пристојан водвиљ“ у „античком паковању“ омогућавао да се, макар на тренутак, у биоскопским салама избришу класне баријере. Тако је антика, која је у XIX веку била симбол елита, посредством филма, а касније и телевизије – односно на врата која су јој отворили популарна култура и масовни медији – ушла у свакодневицу.[3] Са развојем информационих технологија крајем XX века, антика ће постати значајна и у видео-игрицама, чији визуелни идентитет барем делимично дугује филмској уметности.[4]

Како истиче Мартин М. Винклер, један од најзначајних изучавалаца антике на филму:

> Светлост биоскопа коју су открила, употребила и представила браћа Лимијер и њихови следбеници, довела је до фундаменталне промене у западној култури – прешло се од читања на гледање прича, од књижевности на слике, од лингвистичког на биоскопски текст. Колико год то био радикалан раскид са прошлошћу, истовремено је то био и наставак људске цивилизације (Winkler 2009: 4).

Разматрајући савремено присуство антике на филму, као и у XX веку, Михелакис сматра да оно може бити повезано са брзином којом се мења савремени свет, односно са потребом за стабилним сликама прошлости (в. Pomeroy 2017: 6), без обзира на то да ли оне саме по себи одражавају антику или потоње епохе. У сваком случају, у време свог настанка, ови медији – најпре филм, а потом и телевизија – имали су

3 О антици у свакодневици в. Стевановић 2020.

4 Већина видео-игара смештених у Рим има освајачки или ратнички карактер, док се тек у понекој царство шири захваљујући градитељским вештинама и стратегији играча или је усмерена на вештине освајања власти унутар Рима. Један од примера је игрица *Цезар 1–4* (*Caesar 1–4*) у којој се планирају, граде и одржавају градови, с фокусом на њихову културу и архитектуру. Филмски утицај у већини игрица пре свега се односи на филмове са почетка 21. века, попут *Гладијатора* (2000), који би данас пре носили назив *мачеви и мишићи* него *мачеви и сандале*. Сложеније, маштовитије и мање агресивне су видеоигре са мотивима античке Грчке, углавном стратешког карактера, неретко обогаћене митолошким мотивима.

значајну улогу у очувању, али и у обликовању грчко-римског наслеђа, утичући и на потоњу рецепцију антике, нарочито у њеном визуелном сегменту. Сам филмски жанр најчешће се назива *мачеви и сандале* или *пеплум*.[5] У есеју „Римљани на филму", Ролан Барт анализира један од знакова антике – шишке које сви протагонисти Манкијевичевог филма *Јулије Цезар* (1953)[6] имају на челу. Према Бартовом схватању, управо су шишке као знак *римскости* „главни покретач спектакла" (Барт 2019: 24).[7]

За сам жанр *мачева и сандала*, антички Рим био је атрактивнији од Грчке, јер је био формализованији и испуњен сведеним знаковима антике (попут шишки). Управо због препознатљиве одеће, раскошне сценографије палата и сталних мотива (сандале, тоге, трке двоколицама и сл.), ови филмови, нарочито спектакли, најчешће су смештени у Рим из доба царства и позне републике.[8] Ипак, било је и екранизација оријентисаних ка античкој Грчкој, међу којима су и бројне *Одисеје* на малим и великим екранима, којима претходи дуга традиција кроз историју књижевности и сценских уметности.

Одисеј на Јадрану

Прва *Одисеја* (*L'Odissea*) у филмској уметности појавила се још 1911. године као неми филм са бројним сценама које су накнадно добиле

5 Не постоји консензус око употребе ових термина. Док неки сматрају да је то кровни термин за све филмове са античком тематиком, постоји став да се *пеплум* жанр односи пре свега на филмове снимљене 1950-их и 1960-их година у Италији, са античким темама, у којима *пеплум* означава кратку сукњу коју су носили мушкарци мишићавих тела. Други заступају становиште да термин покрива холивудске спектакле из истог периода. Сам термин сковали су француски филмски критичари и носио је првобитно погрдно значење (в. Pomeroy 2017: 151).

6 Главне улоге у том филму играли су Марлон Брандо као Марко Антоније, Џејмс Мејсон у улози Брута и Луј Калерн као Цезар.

7 Други знак, који као шишке неће остати трајни симбол *римскости* у бројним филмовима који су уследили, јесте знојење. А зноје се сви осим Цезара, што је, како каже Барт, знак њихове унутрашње борбе и моралности – „знојити се значи мислити" (Барт 2019: 25).

8 Антика је на филмском језику најчешће формализована. Попут епских певача, режисери користе формуле, односно знакове налик сталним епитетима, креиране филмским језиком, који нису увек утемељени у античкој прошлости. Ти су се знакови одавно одомаћили у популарној култури. Један од примера је реклама која се последњих дана емитује на каналу YouTube, кладионице *Rizk Srbija*, која рекламира онлајн точак среће. У њој се појављује сурови ратник који савладава римског легионара и заједно са робом окреће точак среће. Сироти роб побеђује, да би се на крају рекламе гостио на раскошној римској гозби. Сви мотиви и визуелна решења несумњиво су преузети из филмова о антици, одомаћивши се у популарној култури.

бoју. Након четрдесетак година, тачније 1954. године, поново у Италији, снимљен је још један филм о Одисеју под латинизираним називом *Улис* (*Ulisse*), који је режирао Марио Камерини. Глумачку екипу одабрао је у Америци, али и међу локалним глумцима. Силвана Мангано тумачи две улоге – Пенелопу и Кирку, Кирк Даглас глуми Одисеја, Ентони Квин Антиноја, најнавалентнијег међу Пенелопиним просцима, а Росана Подеста Наусикају. Филм је, у сарадњи са „Пармаунтом", синхронизован за америчко тржиште, а огромна гледаност у Италији вероватно је допринела популарности *пеплум* жанра у тој земљи.

Нема сумње да је овај филм био подстицај да се 1968. године сними и телевизијска серија у копродукцији италијанских, југословенских, немачких, француских и америчких филмских организација. Серија је снимана у боји, иако је у том тренутку у Италији било могуће искључиво црно-бело емитовање. Реч је о првој великој европској телевизијској копродукцији која је у Италији доживела огромну популарност. Ово монументално остварење режирао је Франко Роси уз помоћ Пјера Шивацапе и Марија Баве. Роси је режирао још две значајне филмске серије са античким темама, а то су *Енеида* (1971) и *Quo Vadis* (1985), према истоименом Сјенкјевичевом роману, свака са по шест епизода. Захваљујући чињеници да је продуцент ове *Одисеје* био Дино де Лаурентис, који је имао развијену сарадњу са „Пармаунтом", серија је у то доба имала прекоокеанску гледаност и популарност.[9]

У улози Одисеја појављује се Беким Фехмиу, коме је та улога донела статус филмске иконе у Италији. Врата за ову улогу и за глумчеву интернационалну каријеру која је уследила отворио му је лик Белог Боре у филму *Скупљачи перја* Александра Петровића, који је 1967. године освојио *Гран При* у Кану и Фипресци у Бриселу. На снимању *Одисеје* била је ангажована велика интернационална глумачка екипа, а стихове из *Одисеје* читао је италијански песник Ђузепе Унгарети. Звучне последице овог глумачког интернационалног микса заправо су неосетне, зато што се Роси, који је често радио постпродукцијску синхронизацију Фелинијевих филмова, потрудио да овај део посла успешно обави. Не треба заборавити да су се у то доба у Италији синхронизовали чак и филмови у којима су глумили искључиво италијански глумци, а да глас није нужно припадао истој особи која се у филму појављивала, као што је, на пример, случај у Пазолинијевом *Јеванђељу по Матеју*.

За разлику од истоимене мини-серије у америчкој продукцији из 1997. године, која има два наставка и сведену радњу, ово остварење

9 Данас је ова серија доступна (у боји), али само на италијанском језику, на ДВД-у (в. Pomery 2017: 253). Ипак, може се гледати и на YouTube каналу са титловима на српском.

прилично верно прати текст Хомерове *Одисеје*. Када би се, на пример, у школама за лектиру данас читала *Одисеја*, а ученици одлучили да читање књиге замене гледањем серије, не би било много пропуста нити материјалних грешака. Ипак, то би захтевало не само време већ и велико стрпљење, јер савремени гледалац није навикнут на спори ритам који одликује ову серију. Разилажења и одступања од епа најчешће су добро промишљена, изнијансирана и ретко мењају смисао. Са друге стране, као и увек, од антике до данас, свака верзија мита представља наново испричану причу која неизбежно доноси нешто ново.

Тако су стихови 215–216 из првог певања *Одисеје*, када Телемах одговара богињи Атени о томе ко му је отац: „Моја каже ми мајка Одисејев да сам, ал' ја то / не знам, јер нико не зна по себи од кога се роди", преформулисани и благо им је измењено значење, тако што је из њих изведен закључак: „Тако ме зове мајка, али нисам то чуо од оца." Сличне интервенције појављују се и на другим местима у филму, с тим да њихов циљ најчешће није промена значења, већ прилагођавање текста новом медију кроз експлицитније изражавање смисла него што је то било у епу. На сличан начин, наставак првог певања, у коме Атена у лику Ментора саветује Телемаху како да се одлучније постави према просцима, замењен је реторичким питањем краља Тафљана: „Шта би твој отац учинио у овој ситуацији?"

Постоје, међутим, епизоде у којима промене нису само формалне. Тако се у другом певању *Одисеје*, након сазивања скупштине и Телемаховог обраћања Итачанима (који су на то одговорили ругањем), Одисејев син опрашта од дадиље Еуриклеје спреман да крене у потрагу за оцем. Док је у епу Еуриклеја забринута за Телемаха, у ТВ серији она му даје подршку за пут: „Данас сам препознала у теби твога оца." Слично, редитељ врши интервенцију и у филмском финалу, изоставивши започињање сукоба између Одисеја, његовог оца Лаерта и сина Телемаха са једне стране, и гневних Итачана са друге. Док у екранизованој верзији Одисеј полаже оружје, у Хомеровом епу почетни сукоб ублажава богиња Атена.

Важно је нагласити да божанске интервенције и мешање људског и божанског плана, где се кују кључне одлуке о смртницима, односно о Одисејевој судбини, играју подједнако значајну улогу и у епу и на малом екрану. Наиме, главни узрок Одисејевих невоља, лутања и немогућности да се врати на Итаку јесте увреда коју је учинио божанству мора, Посејдону, када је ослепео његовог сина, једнооког киклопа Полифема. И док се сам Посејдон не појављује, осим у самом наративу и невољама које изазива, богиња Атена, која је Одисејева заштитница, присутна је на више начина – каткада о њој говори наратор, каткада се само чује њен глас

који долази у снове (као издалека), некада се појављује у лику Ментора (Франко Балдучи), а приликом Одисејевог повратка на Итаку видимо је – и ми и Одисеј – као пастира кога глуми глумица Мишел Бретон.

Занимљиво је и кључно за разумевање овог телевизијског Одисеја да највећи део невоља и лутања сазнајемо управо од њега, и то након што је стигао на острво на коме су га примили Феачани – најпре кћи Феачког краља Наусикаја (коју глуми Барбара Бах, Бондова девојка у филму са Роџером Муром – *Шпијун који ме је волео*, иначе супруга Ринга Стара), а касније и краљ и краљица. Дакле, Одисеј сам приповеда шта му се догодило, а режисерска интервенција у односу на еп јесте да у Одисејеву причу спада и његов боравак код чаробнице Калипсе, што је у *Одисеји* испричано пре доласка код Феачана.

Иако се у Хомеровом епу спомиње физички изглед боголиког Одисеја, његова појава не може се поредити са лепотом дугоногог плавокосог Ахилеја. Наиме, антички Одисеј опеван у епу био је помало здепаст, широких рамена и кратких ногу, те је његов физички изглед био у сенци интелекта – довитљивог, интелигентног, сналажљивог и лукавог. У телевизијској серији, жанру који је, не треба то заборавити, пре свега намењен забави, Одисејев физички изглед одудара од епског описа, не заостајући за његовом интелигенцијом, чиме је створен спој који је магнетски привлачио не само жене са којима се у серији сретао (од смртница до богиња), већ и гледатељке. Тако је у Италији, земљи у којој је серија остварила убедљиво највећи успех, Беким Фехмиу, глумац који је играо Одисеја, проглашен једним од десет најатрактивнијих мушкараца XX века.

Што се тиче гледаности, за разлику од Италије, где се серија често репризирала, на југословенском простору за њу знају само филмски зналци или они који памте приказивање непосредно након снимања. Две епизоде серије приказане су након смрти глумца, поводом затварања изложбе посвећене његовом животу у Дому омладине, под називом *Беким Фехмиу – богатство изгубљено у тишини* (6–12. септембра 2012).

Визуелни телевизијски медиј није само Одисеја украсио лепотом, већ и све жене са којима се он среће, почевши од Пенелопе, коју глуми грчка глумица Ирена Папас, Хелене (Шила Габел), Кирке (Жулијет Менијел), Арете, феачанске краљице коју глуми Марина Берти, и Калипсе (Кира Бестер). Све оне очаране су како Одисејевим изгледом, тако и његовом причом – нарочито га са дивљењем гледају и слушају Наусикаја и Арете на феачанском двору док им препричава своје пустоловине – а он им се свима увек обраћа са нарочитом пажњом и нежношћу. Заводљивост довитљивог и речитог Одисеја добила ја на телевизијским екранима снажну визуелну димензију кроз спој његовог шарма, интелигенције и лепоте.

У аутобиографији *Блиставо и страшно*, Беким Фехмиу говори о сусрету са Франком Росијем уочи почетка снимања, о њиховом неплодном разговору и безуспешним покушајима да сазна од редитеља шта очекује од њега као Одисеја. Оставши без одговора, одлучио је: „Одисеј ће бити онакав каквог сам га сам замислио. Лукав, радознао, љубитељ жена и слатког живота, бескрупулозан, властољубив као Шекспиров Магбет, мисаон и племенит као Хамлет и окрутан као Ричард III. Са свим манама и врлинама. То ће бити мој Одисеј“ (Фехмиу 2014: 160). Овакво читање Одисеја и његово извођење (и завођење) свакако није неутемељено у епу, а славни глумац се руководио и речима Милоша Ђурића, који је осим на Филозофском, предавао и на Факултету драмских уметности у Београду: „Зачетак љубавне светске лирике је када лепа Наусикаја среће голог Одисеја на морском жалу…“ (Fehmiu 2014: 158). Глумчева посвећеност улози уродила је сјајном глумом и великим успехом серије, за који су били заслужни и остали чланови екипе. Глумац је своју везу са овом улогом трајно обележио тако што је сину који се родио недуго након снимања дао име Уликс.

Техничку подршку и простор за снимање серије обезбедио је „Јадран филм“ из Загреба, након што је понуда „Авала филма“ одбијена као прескупа. Снимало се на јадранској обали и острвима, док су сцене на итачком двору са просцима и Пенелопом реализоване у студију у Загребу. Фотографија подсећа на Пазолинијеве филмове *Медеја* и *Краљ Едип*, као и простор који оба редитеља осмишљавају неретко у амбијенту који не одговара прецизно географији догађаја. У серији је Јадран искоришћен као имагинарни простор Медитерана, уз много маште – не доминирају заслепљујуће боје и интензивно плаветнило, као што је то данас уобичајено, већ ширина пространства, пучина, звук зрикаваца, каткада шумовити предели, а неретко сурови и каменити, уз оригиналне костиме. Занимљиво је да су Пазолини и Силвана Мангано (иначе супруга продуцента *Одисеје* Дина Де Лаурентиса) покушали да позову Бекима Фехмиу за улогу Едипа, али позив му никада није стигао јер му га из „Авала филма“ нису проследили.

Епизоду са Полифемом режирао је Марио Бава, један од највештијих и најоригиналнијих стваралаца у раду на специјалним ефектима тог времена. Ова епизода подсећа на чувену сцену из *Кинг Конга*, због огромног киклопа који једе једног од Одисејевих пратилаца. У то доба, без компјутерских анимација, постизање специјалних ефеката било је омогућено минијатурном сценографијом која је Киклопу давала одговарајућу димензију креирањем жељене размере међу ликовима.

Наравно, у серију није могло стати све из епа. Занимљиво је да недостаје епизода вешања дванаест Пенелопиних слушкиња, које је, због наводног неверства, Телемах убио по заповести свога оца. На екрану видимо само Одисеја како говори о овом чину, али не и његову реализацију. Изостанак овог догађаја и не изненађује, будући да је сам Хомеров еп контроверзан у вези са тим, јер се у шеснаестом певању експлицитно спомиње да су слушкиње биле силоване (*Одисеја* 16.107–111). Са друге стране, серија приказује привржености једне од слушкиња најгласнијем и најбескрупулознијем просцу, Антиноју, па је редитељ вероватно превидео стих који се односи на силовања. Управо ова изостављена епизода била је повод Маргарет Атвуд да напише кратки роман у коме је мит из *Одисеје* испричан из перспективе Пенелопе и њених слушкиња – *Пенелопијаду* (Атвуд 2005). Роман је ауторка драматизовала за позориште, а представа је играна у копродукцији канадског Националног уметничког центра и Британске краљевске Шекспирове трупе. Да ли ће представа добити и филмску адаптацију, остаје да се види.

Одисеј у долини Мисисипија

О брате, где си? Џоела и Итана Коена из 2000. године, филмска је сатира инспирисана *Одисејом*. Радња је смештена у 1930-те године, у долину Мисисипија, у време Велике депресије, и прати три осуђеника који беже из затвора у потрази за закопаним благом и срећом. Један од њих, уједно и главни лик, зове се Улис (Џорџ Клуни). Друга два главна јунака су Делмар – једноставан момак (Тим Блејк Нелсон) и Пит (Џон Туртуро) – мање интелигентан и неприлагођен.

На самом почетку филма наводи се да је заснован на Хомеровој *Одисеји*. Веза са епом је пре свега асоцијативна. Па ипак, филм је 2001. био номинован за Оскара у категорији сценарија заснованог на већ објављеном материјалу. Иако није освојио награду, филм представља духовиту, сатиричну и друштвено ангажовану адаптацију *Одисеје*, повезану са епом индиректно, кроз низ асоцијативно конструисаних епизода у другом времену, простору и друштвеном контексту. У питању је *филм друма* (*road movie*), а може се рећи да је Хомерова *Одисеја* и иначе претеча овог филмског жанра.

Реч је о лутању човека са маргине, интелигентног пустолова Улиса Еверета МекГила – Одисеја који са својим пратиоцима, Питом и Делмаром, упада у различите невоље. Неке од њих су инспирисане *Одисејом* – попут зова сирена песмом и сусрета са Киклопом, који је у

овој верзији преварант са повезом преко једног ока. Он објашњава да „зарађује служећи Богу“, али док Улис и Делмар мисле да продаје Библије, он заправо премлати клијенте и украде им сав новац, користећи Библију искључиво као средство за успостављање контакта са људима.

Вратимо се на Одисеја у античком контексту и питању да ли је он маргиналац. Као пустолов, он свакако одудара и издваја се од других ликова у *Илијади* и *Одисеји*. У историји књижевности је забележен и као први војни дезертер: кад су га Агамемнон и Менелај позвали у рат, он је, правећи се луд, упрегао коња и вола у рало. Прозревши превару, Паламед му је подметнуо сина Телемаха, па је Одисеј признао превару и отишао у рат, не престајући да се свети Паламеду. Па ипак, Одисеј није био потпуни маргиналац: касније је постао Агамемнонов саветник, храбар ратник, и осмислио је превару са тројанским коњем. За разлику од њега, Улис из филма представља у потпуности човека са маргине.

Филмски сусрет са сиренама које су зачарале тројицу пустолова завршава се тако што нестаје Пит, али остаје његова одећа у којој је скривена жаба. Делмар претпоставља да су га Сирене претвориле у жабу (на шта је Улис скептичан) и носи жабу са собом. Касније се испоставља да је Пита заправо ухватила полиција и поново га одвела да ради у каменолому. Још једна асоцијативна веза са Одисејом је сусрет са слепим старцем који им прориче будућност: према његовом пророчанству, доживеће нешто веома добро, иако им се неће остварити баш оно што су наумили (тј. неће пронаћи закопано благо). Слепи старац налик је Тиресији, слепом пророку кога Одисеј, на Киркин савет, среће у посети Доњем свету.

У авантури која следи, пустоловна тројка среће Томија (Крис Томас Кинг), афроамеричког момка који тврди да је продао душу ђаволу.[10] Заједно одлазе у једну радио-станицу („да певају у кутију и зараде неки новац“), у којој снимају хит по коме ће касније постати веома познати бенд – Soggy Bottom Boys. Музика је мешавина кантрија, блуза и госпела, као и јужноамеричког фолка, и кроз још једну димензију осликава ликове и друштвени амбијент филма.[11]

Тек пред крај, момци наступају на промотивној конвенцији кандидата за сенатора, а њихов успех ће искористити онај који у том тренутку губи од свог противкандидата. Маскирани чланови бенда са огромним брадама упадају на конференцију како би Улис поново освојио своју бившу

10 Браћа Коен се не поигравају искључиво са Хомеровом *Одисејом*, већ и са историјским личностима из ере Велике депресије. Наиме, лик Томија Џонсона и његова продаја душе ђаволу алузија је на гитаристу из тог доба, Роберта Џонсона, за кога се везује иста легенда (в. Thomson 2001).

11 Саундтрек филма је 2002. освојио Греми награду за најбољи албум године.

жену Пени, односно Пенелопу (Холи Хантер) – која је тада верена за маркетиншког стручњака (просац!) и водећег кандидата Хомера Стокса. Ова епизода, поред тога што пре свега преиспитује важност доброг маркетинга у политици, разобличавајући амбицију, сујету и себичне интересе политичара потпуно незаинтересованих за друштво, већ искључиво за свој рејтинг, има индиректне везе са античким митом. Наиме, понавља се мотив Одисејевог прерушавања, које претходи откривању идентитета Пенелопи, што се, додуше, у филму не завршава повољно као у *Одисеји*.

Читав филм препун је духовитих обрта, а доминантна је друштвена критика у којој три бегунца представљају друштвене маргиналце са много више душе и поштења од виших друштвених слојева. Филм указује на расизам у сцени у којој се чланови Кју клукс клана спремају да жртвују Томија, али га тројица бегунаца спасавају. Вођа клана је Хомер Стокс, кандидат за сенатора који је у почетку имао велику предност, али ју је изгубио. То се није догодило због промишљеног одговора гласача и осуде расизма (јер је скуп Кју клукс клана био јако посећен), већ искључиво стицајем околности – када је његов противкандидат предосетио прилику и искористио да се веже за бенд Soggy Bottom Boys, који је очарао публику.

Низ духовитих сцена у овој друштвеној сатири нема много директне везе са антиком, али епизоде и ликови јесу инспирисани Хомеровом *Одисејом*. Нема сумње да је филм пример духовитог, лудичког и ангажованог приступа миту. Без формализованих знакова антике који преплављују масовну културу, гледање и интерпретација овакве адаптације представља огромно задовољство, захтевајући познавање античког предлошка у мери у којој је то део опште културе.

Закључак

Две екранизоване верзије о којима је у раду било речи означене су као *Одисеје*, односно модернизоване *Одисеје* (в. Daugherty 2019: 20).[12] Њихова модерност пре свега је одређена телевизијским, односно филмским жанром у коме су настале. И док радња филма *О брате, гдје си?* напушта добро познати антички мит о Одисејевом десетогодишњем лутању и повратку на Итаку из Троје и премешта се у XX век, радња ТВ серије из 1968. године држи се античког епа и спада у поджанр костимизираних епова који целокупним амбијентом и костимима теже да дочарају антику. Па ипак, оба остварења подједнако представљају

12 Ово је термин који су студије рецепције антике преузеле из филмске индустрије (в. Daugherty 2019: 20).

одраз времена и контекста у коме су настала. Огромна филмска екипа, масовне сцене, верно држање за антички предложак, снимање у боји које је у том тренутку било могуће, иако се серија репродуковала у Италији само као црно-бела, дабовање свих глумаца, чак и оних који су говорили италијански, прављење специјалних ефеката кроз минијатурне кадрове и чување пропорција – све је то пратило технику и технологију филмске и телевизијске индустрије краја 70-их година XX века. Сам одабир Хомеровог епа уклапа се у већ постојећу традицију антике на телевизији и филму, која је довела до велике популарности пеплум жанра,[13] али и у вишевековну традицију рецепције *Одисеје* у књижевности, позоришту, опери и визуелним уметностима.

Истражујући модерне *Одисеје*, Грегори Доерти прави поделу на отворену, тј. имплицитну, и маскирану рецепцију.[14] Према овој класификацији, оба дела која су предмет овог рада припадају отвореној рецепцији. При томе треба имати у виду да отворена рецепција не значи нужно и верност античком предлошку. У том смислу, филм *О брāте, īде си?* отворено се позива на *Одисеју*, вероватно како би се гледаоцима јасно предочио антички узор (Daugherty 2019: 21). Међутим, овај филм се са епском радњом повезује пре свега кроз асоцијације. Може се рећи да је за овај пример рецепције значајна традиција започета Џојсовим *Улисом*. Осим латинизираног имена, које је заједничко и филму и роману, они деле и асоцијативну позвезаност са Хомеровим Одисејем на плану грађења ликова и радње (тј. лутања и повратка кући), хумора, социјалне ангажованости, као и умештености у потпуно другачији друштвени контекст и жанровски регистар.

Осим што је било речи о два конкретна примера адаптације *Одисеје*, идеја овог рада била је да покаже како за саму рецепцију није значајан искључиво антички предложак, већ и време, жанр, односно медиј у коме ново дело настаје, као и већ постојећа традиција рецепције *Одисеје* и антике у целини. Упркос настојању да их наведем и разложим, ови елементи се међусобно преплићу, дајући у сваком уметничком остварењу јединствени спој који отвара врата новим читањима или интерпретацијама, односно рецепцији.

13 У тексту су споменута три веома успешна остварења редитеља Франка Росија, која су била везана за античке књижевне предлошке или предлошке са античким мотивима. Три године након мини-серије *Одисеја*, режирао је *Енеиду*, а Сјенкјевичев *Quo Vadis?* 1985. године. Све три серије доживеле су велики успех.

14 Маскирана рецепција подразумева одсуство отвореног позивања на еп, као и одсуство имплицитних алузија, при чему ипак омогућава повезивање са доминантним наративом епа – повратком кући, односно породици, који је испуњен потешкоћама (в. Daugherty 2019: 20–21).

Литература

Alvim, Beatriz Luiza, Diana Maron. “From opera to cinema, from cinema to opera: the art of actor-singer.” *Significação, São Paulo* 47/54 (2021): 83–101.

Atvud, Margaret. *Penelopijada*. Prev. Bojana Vujin. Beograd: Geopoetika. 2005.

Bakogianni, Anastasia. “What is so ’classical’ about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects”. *Codex – Revista de Estudios Clássicos* 4/1 (2016): 96–113. <doi.org/10.25187/codex.v4i1.3339>

Bart, Roland. „Smrt autora“. *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska. 1986. 176–180.

Bart, Rolan. „Rimljanin na filmu“. *Mitologije*. Prev. Andrija Filipović. Loznica: Karpos. 2019. 24–26.

Daugherty, N. Gregory. “Indirect or Maksed Modysseys? Establishin a Working Set of Criteria”. *Locating Classical Recptions on Screen. Masks, Exhoes, Shadows.* Eds. Ricardo Apostol, Anastasia Bakogianni. Cham: Palgrave & Macmillan. 2019. 19–42.

Kasson F. John. *Rudeness and Civility: Manners in Nineteenth Century Urban America.* New York: Hill & Wang. 1990.

Malmud, Margaret. “Sword-and-Scandals“. *Arethusa* 41 (Winter 2008): 157–183.

Pomeroy, J. Arthur. “Introduction“. *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen.* Ed. Arthur J. Pomeroy. Hoboken: Wiley & Blackwell. 2017. 1–14.

Pomeroy, J. Arthur. “The Peplum Era”. *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen.* Ed. Arthur J. Pomeroy. Hoboken: Wiley & Blackwell. 2017. 145–160.

Pomeroy, J. Arthur.“Franco Rossi’s Adaptation of the Classics”. *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen.* Ed. Arthur J. Pomeroy. Hoboken: Wiley & Blackwell. 2017. 253–270.

Rejndžer, Terens, Hobsbom, Erik (ur.). *Izmišljanje tradicije.* Prev. Slobodanka Glišić, Mladena Prelić. Beograd: XX vek. 2002.

Stevanović, Lada. *Antika i mi(t).* Loznica – Beograd: Karpos – EI SANU. 2020.

Stevanović, Lada. “Humour and Antiquity in Film: Roman Scandals and Monty Python’s Life of Brian”. *Etnoantropološki Problemi Issues in Ethnology and Anthropology* 16/1 (2021): 135–154. <https://doi.org/10.21301/eap.v16i1.5>

Thomson, Justin. “Homer and Joyce return in the Coen’s O’Brother“. *The University News*. <https://unewsonline.com/2001/01/homerandjoycereturnintheco-ensobrother/>

Fehmiu, Bekim. *Blistavo i strašno: drugi deo*. Beograd: Samizdat. 2014.

Frit, Sajmon. „Dobra, loša i osrednja: odbrana popularne kulture od populista“. *Studije kulture*. Ur. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik. 2012. 359–374.

Хомер. *Одисеја*. Прев. Милош Ђурић. Београд: Просвета. 1970.

Winkler, M. Martin. *Cinema and Classical Texts. Apollo’s New Light*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paolo: Cambridge University Press. 2009.

Филмови наведени у тексту

Aeneid, реж. Franco Rossi, 1971, прод. Vittorio Storaro, Giorgio Serrallonga, 311 мин. (епизода 7).

Julius Caesar (William Shakespeare's Julius Caesar), реж. Joseph L. Mankiewicz, 1953, прод. John Houseman, Metro-Goldwyn-Mayer, 121 мин.

L'Odissea, реж. Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe de Liguoro, 1911, прод. Milano Films, 44 мин.

O Brother, Where Art Thou?, реж. Joel Coen, Ethan Coen, 2000, прод. Ethan Coen, Touchstone Pictures, Universal Pictures, StudioCanal, Working Title Films, Blind Bard Pictures, 107 мин.

Odissea, реж. Franco Rossi, Mario Bava, Piero Schivazappa, 1968, прод. Dino de Lauirentiis; Italy, France, Germany, Yugoslavia, 446 мин (епизода 8).

Quo Vadis?, реж. Franco Rossi, 1985, прод. Leone Film, FR2, Polyphon Film, Channel 4 Television, Corporation, TVE, TSI, Avala film, CFS Košutnjak, 360 мин (епизода 6).

The Odyssey, реж. Andrei Konchalovsky, 1997, прод. Nicholas Meyer, Francis Ford Coppola, Dyson Lovell; Hallmark; American Zoetrope, 176 мин (епизоде 2).

Скупљачи перја, реж. Александар Петровић, 1967, прод. Авала филм, 82 мин.

Ulisse, реж. Mario Camerini, Mario Bava, 1954, прод. Dino de Laurentiis, Carlo Ponti, 117 мин.

Lada Stevanović

ODYSSEUS ON THE FILM AND TV SCREEN

Summary

From the very beginning of the development of film, antiquity appeared as a cultural capital intended to attract the audiences to film theatres. Following the long tradition of antiquity on film, the adventure television miniseries *Odyssey* (in 8 parts) appeared in 1968. Bekim Fehmiu played the title role, which made this actor famous worldwide. Different adaptations of *Odyssey* on screen appeared one after another, sometimes as direct adaptations of the famous epic, sometimes as films that are related to *Odyssey* only through associations. This paper researches reception in aforementioned 1968 miniseries and satiric comedy *O Brother, Where Art Thou?* (2000) by Joel and Ethan Coen.

Methodologically, the paper is a part of the field of classical reception studies, which critically approaches receiving and reception (lat. receptio) of different

ancient motifs and texts, deconstructing the ways in which tradition is shaped and articulated. Classical reception studies deal with complex dialogic processes conditioned by different contexts – social, cultural, historical, as well as by the context of media in which reception takes place. It is essential to bear in mind that these dialogues unfold not only between modernity and antiquity, i.e. between the moment of reception and antiquity, but also among all the epochs in which the meaning of antiquity has been formed and transformed.

821.09
791.221.71

Данијела Марот Киш*
(Свеучилиште у Ријеци, Филозофски факултет)

Саша Станић**
(Свеучилиште у Ријеци, Филозофски факултет)

ТЕМАТИКА ПОТОПА У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ
Суврeмене трансформације митске приче

Апстракт: Још од *Гилгамеша* и *Библије*, односно приповијести о Утнапиштимову броду и о Ноиној арци, мотив потопа – који се надовезује на тематику пропасти свијета и судњег дана – представља стално мјесто свјетске књижевности. Прича о воденој стихији, која брише трагове људске цивилизације и којој измиче тек неколицина одабраних захваљујући наклоности богова или пак изнимној сналажљивости и жељи за опстанком, описује посљедице људске охолости и самоволје, односно непоштивања (божјих и/или природних) закона за будућност људскога друштва и Земљина крајобраза. На одабраним литерарним и филмским примјерима у раду се истражују темељна обиљежја приповиједања о потопу кроз анализу митске приче у односу спрам њезиних наративних трансформација у модерној књижевности и на филму.

Кључне ријечи: књижевност, филм, тематика потопа, климатска фикција

Конвенције митске приче

Прича о потопу дио је једнога од најстаријих митова у повијести човјечанства, а јавља се у приповједној традицији готово свих свјетских цивилизација од Сјеверне и Јужне Америке, преко Европе до Старога Истока. Најстарији описи општег потопа налазе се у *Епу о Гилгамешу* и у *Књизи постанка Старога завјета*. Потоп и његове посљедице у обје су приче мотивирани вољом (срцбом) богова (Еа/Јахве), односно међудјеловањем божје казне и божје милости. Због велике покварености бог кажњава људски род воденом бујицом која ће избрисати трагове цивилизације с лица Земље, но властитом милошћу одлучује поштедјети неколицину одабраних од којих ће потећи будуће становништво свијета. У различитим варијантама

* danijela.marot.kis@ffri.uniri.hr
** sasa.stanic@ffri.uniri.hr

и с мотивским одвојцима прича се јавља у египатским, перзијским, скандинавским, грчким, астечким и индијским митовима слиједећи сличне приповједне конвенције које укључују: божји гњев узрокован људским непоштивањем моралних закона, казну у облику водене стихије, одабир заслужних појединаца који ће преживјети потоп, опис потопа и његових посљедица те божји благослов преживјелих. У митским се описима потопа, његових узрока и посљедица издвајају два кључна мотива: први се тиче савеза или споразума који одабрани појединац након потопа склапа с богом, а други тумачења апокалиптичнога[1] догађаја као пријеломнога раздобља иза којега ће услиједити ново вријеме, нови почетак. У старозавјетној причи склопљени савез с Богом након потопа за човјека је гаранција будуће сигурности и благостања (у *Књизи постанка* Бог се обвезује да никад више неће уништити људски род због његових гријеха и налаже човјеку да се множи и „напуни земљу“), док се у *Епу о Гилгамешу* савез остварује у дару бесмртности што га бог Енлил, испрва срдит због њихова преживљавања,[2] дарује Утнапиштиму и његовој супрузи. У обје приче потоп има значење обећања новога почетка који настаје из уништења и каоса,[3] као и могућности обнове људскога рода, односно оптимистички подтекст: уништење и смрт завршна су и почетна точка животнога циклуса.

Потоп у контексту климатске фикције

Мотив потопа са симболиком краја једнога и почетка новога времена перпетуира се и у модерној књижевности и на филму, као споредни мотив[4] или

1 Етимологија ријечи апокалипса од грчкога *apokálypsis* (откривење) сугерира значење пријеломнога догађаја који открива или отвара нове могућности постојања.

2 Темељна разлика између сумерске и старозавјетне приче је у политеистичкој, односно монотеистичкој перспективи, из које затим произлазе и различити ставови спрам будућности живота на Земљи након потопа у обје иначице. У сумерској иначици неколицина се богова, изузев Еа, слаже да потоп треба уклонити људско постојање с лица Земље. Еа, бог који је створио човјека, не слаже се с њиховом одлуком и даје Утнапиштиму могућност спаса, што ће напослијетку узроковати бијес осталих богова, особито Енлила. Једини начин да Енлил потврди исправност својега првотног наума јест да преживјеле учини једнакима боговима – зато их и чини бесмртнима (в. Noort 1999: 25). У старозавјетној причи Јахве изабире праведника Ноу с циљем да преко њега обнови људски род, те – иако с њиме након потопа склапа савез – оставља јасно постављену границу између божанског и људског, која у *Епу о Гилгамешу* често остаје замагљена.

3 Како истиче Норт (Noort 1999: 21), библијска прича о потопу антитеза је приче о постанку, у њој је уништење (из којега ће поново настати живот) супротстављено креацији: свијет је настао из каоса и опет се може вратити у каос.

4 У контексту нестанка људскога рода узрокованога епидемијом куге, мотив поплаве јавља се у роману *Последњи човек* (*The Last Man*, 1826) Мери Шели; Лондон је поплављен

пак интертекстуална реинтерпретација темељне митске приче. Надовезујући се на књижевни троп о пропасти свијета и приповиједање о апокалиптичним посљедицама људске бахатости и егоцентричности спрам моралних закона, почетком 21. стољећа прича о потопу проналази своје мјесто у оквирима жанра климатске фикције која тематизира стварност климатских промјена и антиципира њихове посљедице за живот на Земљи. Климатска се фикција усредоточује на проблематику урушавања традиционалних друштвених структура, бавећи се подједнако идејом *антропогеног* дјеловања као узрока будућега сукоба између појединца и опустошенога свијета из којега су нестале људске институције, као и могућим сценаријима подјеле унутар људскога друштва (в. Andersen 2020: 24).

За разлику од митских приповијести у којима је потоп чин божје казне (и стога тек посредно узрокован људским дјеловањем), у климатској фикцији природна је катастрофа изравна посљедица људских активности усмјерених на исцрпљивање и уништење природних ресурса Земље. О наведеној разлици пишу Милнер и Бургман (Milner, Burgmann 2020: 3), наводећи како у причама о Утнапиштиму и Ноји узроци велике поплаве нису *антропогене*, већ *теогене* нарави: у *Епу о Гилгамешу* прича о потопу служи као оквир за објашњење људске смртности, док је подтекст старозавјетне приче нужност поштивања Божјих закона и савеза с Богом. Милнер и Бургман двјема перспективама, *антропогеној* и *теогеној*, придодају и трећу, геогену, у којој су природне катастрофе попут поплаве објашњене дјеловањем природних процеса. Тек појавом жанра климатске фикције узроци се климатских промјена и њихових посљедица за Земљу и људско друштво почињу приписивати искључиво свјесном дјеловању човјека, односно *антропогеном* утјецају (Milner, Burgmann 2020: 5). Таква промјена перспективе у средиште позорности ставља човјека, не само као узрочника природних промјена и апокалиптичних догађања, већ као жртву властите бахатости и немара спрам природе који ће напослијетку угрозити сам његов опстанак. Климатска фикција тиме постаје упризорење самоскривљенога урушавања људских институција и (поступнога или наглога) ишчезавања људскога насљеђа на Земљи.

Сукоб теоцентричне перспективе у којој је казна (потоп) посљедица људскога кршења моралних (божјих) закона и антропоцентричне перспективе, у којој је потоп узрокован човјековим утјецајем на природу, резултира различитим интерпретацијама могућности опстанка циви-

---

и преображен у отровну мочвару у постапокалиптичном роману *After London* (1885) Ричарда Цефриса, а пријетња потапањем великога дијела Азије јавља се и у роману *Куповина Сјеверног пола* (1889) Жила Верна. И рани знанственофантастични филмови, попут *Delugea* Феликса Е. Фајста из 1933. показују знатан интерес за приказе природних катастрофа попут поплаве.

лизације. У митским приповијестима потоп има – унаточ разликама у приказу односа бог(ов)а спрам човјека – значење новога почетка за човјека, односно људски род, док суврмена књижевност, посебице климатска фикција, изражава скепсу и изразито песимистичан став спрам могућности обнове цивилизације, ако не у потпуности, онда бар у њезином некадашњем облику и размјерима. Митска прича је одраз оптимистичне вјере у повратак људскоме (као одразу божанских вриједности), а књижевна прича о потопу критичко упризорење људске трансгресије природних закона након које је повратак на старо немогућ.

Суврмене трансформације приче о потопу

У суврменој књижевности и на филму мотив потопа остварује се у оквирима двају основних приступа тематици те у оквирима различитих етичких, социополитичких, идеолошких и културолошких интерпретација. Први је приступ упризорење[5] митске приче с израженом морално-етичком потком усмјерен на детаљан опис самога потопа. Овај приступ може укључивати и (ре)интерпретацију[6] мита с нагласком на приказ потопа не само као посљедице кршења моралних закона, већ и неодговорног и бахатог човјекова понашања према Земљи и њезиним ресурсима. Слично као и у митском прототексту, фокус је на неколицини протагониста који преживљавају захваљујући властитим вјештинама и сналажљивости, али и исправним моралним одлукама и поступцима. Други приступ, који бисмо могли сврстати у домену постапокалиптичних и дистопијских наратива, усредоточује се на опис свијета након потопа и конструира могуће обрасце реорганизације људскога друштва у новим околностима климатских и крајобразних промјена. Изразито етички предзнак митскога приповиједања, у којему се потоп приказује као казна за људске гријехе – пружајући истовремено и могућност искупљења – ишчезава из суврмене књижевности и филма. Замијењен је перспективом знанственог приступа на размеђи између просвјетитељског повјерења у снагу људскога разума, који ће спасити Земљу и људски род од пропасти, и

5 Примјер упризорења старозавјетне приче о потопу је филм *Ноа* (*Noah*) Дарена Ароноф-ског из 2014, који (уз мања одступања) слиједи структуру и мотиве библијскога наратива.

6 Примјери реконтекстуализације и реинтерпретације старозавјетне приче су филмови *Ноина арка* (*Noah's Ark*) Мајкла Кертиза из 1928. (паралела између библијске приче о потопу и збивања у Европи уочи Првога свјетског рата) те *Свемоћући Еван* (*Evan Almighty*) Тома Шадијака из 2007. (суврмена прича о америчком конгресмену којега Бог упозорава на долазак великога потопа, тражећи од њега да сагради арку).

скептичнога, песимистичног става спрам могућности опстанка људскога рода.

У оквирима описаних приступа мотив потопа јавља се у савременој књижевности и у алегоријском облику, односно као метафоричка екстензија изворне приче о воденој бујици која мијења лице земље. Примјер такве алегорије је мотив безводнога потопа који се јавља у трилогији *Луди Адам* Маргарет Атвуд (*Газела и Косац* [2003], *Година потопа* [2009] и *Луди Адам* [2013]), гдје је митски мотив водене бујице замијењен убојитим вирусом хотимично пуштеним у оптицај с циљем потпунога уништења људскога рода који би требао бити замијењен новом, генетички модифицираном врстом лишеном свих недостатака који су довели живот на Земљи до руба уништења. Попут водене стихије у митском прототексту, вирус у трилогији преузима симболику прочишћења и обнове, повезујући крај једнога, људском бахатошћу обиљежена времена, с новим почетком и могућношћу обнове људскога рода. За разлику од митске приче, у којој је потоп израз казне бог(ов)а, улогу арбитра и онога који одлучује о будућности људскога рода у трилогији преузима човјек, односно знаност као оруђе његова овладавања свијетом.

Будућност (без) човјека

Романи *Потопљени свијет* (1962) Џејмса Грејама Баларда и *Божја милост* (1982) Бернарда Маламуда тематизирају посљедице катастрофалнога потопа који је задесио Земљу и у потпуности промијенио њезин крајобраз у којему – на оскудним остацима копна – преживјели (углавном безуспјешно) покушавају изнова организирати живот. У *Потопљеном свијету* до подизања разине воде дошло је због загријавања Земљине атмосфере и отапања ледењака на половима, а у *Божјој милости* узрок је потопа нуклеарна катастрофа. Фокус је у оба романа на опису збивања након потопа: код Баларда ријеч је о неодређеној будућности, годинама након подизања разине мора, док се радња Маламудова романа одвија непосредно након катастрофе. Романи међутим успостављају посве различит однос спрам митскога прототекста. У *Потопљеном свијету* доминира (псеудо)знанствена перспектива којом се објашњавају узроци климатских промјена и промјене у структури људскога, животињског и биљног живота на Земљи те антиципира његова будућност. Настао почетком шездесетих година двадесетога стољећа, Балардов роман претходи знанственој популаризацији појмова глобалног затопљења и

климатских промјена те стога не актуализира *антропогено* дјеловање као узрок природне катастрофе, приказујући је као учинак *геогених* процеса.

У *Божјој милости* други потоп је посљедица *антропогеног* и *теогеног* дјеловања, завршни чин уништења Земље и њезина становништва, резултат људскога непоштивања с Богом склопљенога савеза након првога потопа.

Балардов *Потопљени свијет* приказ је регресије живота на Земљи у претхисторијске параметре. Годинама након што су вода и наноси муља избрисали обрисе Земље 21. стољећа и измијенили климатске прилике, остаци људскога друштва суочени су с даљњим затопљењем и порастом Сунчеве радијације. Биолошке промјене укључују ширење тропске вегетације која гута остатке некадашњих градова те појаву мутираних животиња (посебице гмазова) који Земљин крајолик претварају у онај налик претхисторијским приликама. Тематска се окосница романа не усредоточује на опис покушаја реконструкције остатака људске заједнице нити у рушевинама цивилизације проналази могући сценариј будућности људскога рода. Вријеме је у роману окренуто прошлости, а тијек еволуције живота на Земљи окреће се унатраг. То се, осим у контексту враћања околиша на претхисторијске поставке, манифестира кроз појаву зачудних снова који се тумаче као буђење давно потиснутих колективних сјећања на почетке живота на Земљи, односно органска сјећања која су уписана у људски генетски код. *Потопљени свијет* тематски улази у оквире постапокалиптичнога жанра с елементима дистопијског приповиједања, но замишљену перспективу будућега људског живота на Земљи замјењује најавом повратка у предцивилизацијско (предразумско, предзнанствено) доба, антиципирајући свијет без човјека.

Настао у доба хладноратовске пријетње, роман *Божја милост* Бернарда Маламуда описује свијет похаран поплавом која је услиједила након нуклеарнога сукоба између Америке и Русије. Фокусирајући се на могућност опстанка људске цивилизације, у роману Маламуд повезује митски и повијесни наратив, утопијску и дистопијску перспективу, алегоријски и документаристички приступ те библијски и знанственофантастични дискурс (в. Buchen 1991: 24). Настављајући се на старозавјетну причу о првоме потопу, Маламуд креира њезин „наставак“: причу о другоме потопу, лишавајући је притом њезина оптимистична предзнака. Казнивши човјека због његових гријеха, Бог му након првога потопа обећава блиставу будућност уз увјет поштивања његових закона. Маламудов други потоп финална је Божја осуда људске бахатости, овај пут не само спрам његових закона, већ првенствено спрам природнога окружења које је он створио. Једини преживјели човјек, Калвин Кон (Cal-

vin Cohn), жив је не захваљујући Божјој милости, већ Божјој омашци, па се једино обећање које му Бог у својему обраћању након потопа даје односи на његов скори крај. Након покушаја преговарања с Богом и не губећи наду у могућност опстанка људскога рода, Кон у друштву говореће чимпанзе База (Buz) на отоку насељеном различитим врстама мајмуна (од којих једино чимпанзе имају способност говорења[7]) покушава изградити нешто налик људскоме друштву, подучавајући чимпанзе и приповиједајући им о различитим филозофским, вјерским и знанственим темама. Конова је интенција створити друштво уређено на принципима хармоније и реда, но како радња одмиче до изражаја све више долази његова потреба да контролира примате намећући им властита, цивилизацијски и културом наслијеђена схваћања и правила везана уз знаност, религију, сексуалност и друштвене односе. Однос с групом преживјелих примата Кон гради кроз стално пропитивање и реинтерпретацију Божјих и људских (друштвених) закона и узуса, коригирајући их и прилагођавајући новонасталој ситуацији, водећи притом (унутрашњи) дијалог с Богом кроз преиспитивање значења и досега Божјих закона и религијских норми. Изгубљену цивилизацију Кон покушава рекреирати на темељу повјерења у језик као *differentiu specifi-ci* људскога постојања, при чему се његови првотни успјеси урушавају регресијом понашања чимпанзи у домену нагонскога (животињскога), што ће га напослијетку стајати и властита живота. Поред наглашених библијских референци, управо је тематизација језика у хајдегеровском смислу „бити у свијету" наративна окосница романа и то у контексту дуализма између схваћања језика као оруђа (начин на који се њиме служе чимпанзе) и језика као људске бити.[8] Као и у случају Балардова *Потопљена свијета*, и овдје човјека изневјерава његово поуздање у разум и знаност, па *Божја милост* људској цивилизацији предвиђа сличну судбину – потпуни нестанак, односно повратак Земље у предцивилизацијско доба и (можда) на почетак једне посве другачије еволуције.

Потоп на екрану

Тематика потопа у филмској умјетности своје је мјесто пронашла у низу филмских родова, врста и жанрова. Различите разине односа спрам митске

7 Баз, чимпанза која је на броду заједно с Коном преживјела потоп, може говорити захваљујући технолошкој интервенцији – умјетним гласницама. Остале чимпанзе, које двоје преживјелих сусреће након доласка на оток, почињу говорити изненада, искључиво захваљујући властитој вољи и од База добивеним упутама.

8 Откривањем способности говорења чимпанзе почињу усвајати и примјењивати обрасце људскога понашања, а њихова се регресија у животињско подудара с губитком те способности.

приче (од алузивнога до изравно цитатнога) успоставља низ дугометражних играних филмова, од којих издвајамо два знанственофантастична остварења – *Водени свијет* (*Waterworld*, 1995), који припада постапокалиптичном поджанру, и *2012* (2009), који припада поджанру филмова катастрофе – наджанровски оба остварења одређујемо као дјела климатске фикције.

У филмовима катастрофе[9] узрок страдања могу бити елементарне непогоде, различите врсте несрећа, терористички напади или пак глобални феномени као што су пандемије. Вриједи истакнути да је узрок упризорене катастрофе често назначен самим насловом. Клима као антагонист пак у пуној снази ступа на сцену 2004. године с филмом *Дан након сутра* (*The Day After Tomorrow*) Роланда Емериха – редатеља чија је готово цјелокупна каријера уско повезана за високобуџетна остварења апокалиптичних сценарија. То је био филм који је проблематизирао могућност нагле промјене климе под утјецајем поремећаја Голфске струје и посљедичног отапања ледењака и мијењања салинитета оцеана – с коначним резултатом у виду појаве новог леденог доба (у филму се све то одвије у свега неколико сати). Многи су знанственици у својим освртима на филм дисквалифицирали знанствену претпоставку на којој је тај *блокбастер* темељен,[10] али су били похвални

9 Појаву и развој тог поджанра могуће је пратити већ од почетка 20. стољећа. Тако многи истичу британски краткометражни филм *Fire!* (1901) као један од првих примјера филмова катастрофе. Нијемци исте године кад је тај брод потонуо снимају филм о Титанику *У ноћи и леду* (*In Nacht und Eis*, 1912), а већ 1928, на прилазу из нијеме у звучну еру, настаје америчко остварење *Ноина арка* (*Noah's Ark*, 1928). Дакле, већ из неколицине примјера развидно је да је жанр катастрофе отпочетка био уско повезан с елементарним непогодама, а то се неће промијенити ни до данас. Тај жанр свој први врхунац доживљава тијеком 1970-их. Тада настају финанцијски изнимно успјешни филмови *Аеродром* (*Airport*, 1970), *Посејдонова авантура* (*The Poseidon Adventure*, 1972), *Паклени торањ* (*The Towering Inferno*, 1974), *Потрес* (*Earthquake*, 1974). Након неколико великих комерцијалних и умјетничких промашаја [*Рој* (*The Swarm*, 1978), *Метеор* (*Meteor*, 1979), *Ураган* (*Hurricane*, 1979), *Посљедња Посејдонова авантура* (*Beyond the Poseidon Adventure*, 1979) и *Кад је крај близу* (*When Time Ran Out...*, 1980)] жанр замире да би се на концу ревитализирао тек тијеком друге половице 1990-их. У томе десетљећу, захваљујући развоју дигиталних и практичних специјалних ефеката, постаје могуће приказати готово било какву катастрофу – а филмови који су обиљежили те године били су *Торнадо* (*Twister*, 1996), *Дан независности* (*Independence Day*, 1996), *Дневно свјетло* (*Daylight*, 1996), *Дантеов врх* (*Dante's Peak*, 1997), *Вулкан* (*Volcano*, 1997), *Тешка киша* (*Hard Rain*, 1998), *Жестоки удар* (*Deep Impact*, 1998), *Армагедон* (*Armageddon*, 1998). Дакако, то је и вријеме комерцијалног и критичарског тријумфа Џејмса Камерона с *Титаником* (*Titanic*, 1997).

10 Филм је инспириран књигом *The Coming Global Superstorm* (1999) Арта Бела и Витлија Стрејбера, аутора који се баве феноменима паранормалног.

наспрам интереса филмаша да се посвете теми климатских промјена – теми на коју су сами десетљећима упозоравали, али без значајнијих резултата. Другим ријечима, умјетност лакше и успјешније ангажира своје реципијенте за одређену тему/проблем него што то чини знаност. Посриједи је оно што Сузан Кин назива „наративном емпатијом" (Keen 2007) – прича нас позива на „емоционално стапање" с циљаном особом, проблемом, кризом, она премошћује разлике (временске, просторне, културне) те наглашава сличности. Међутим, ваљано је поставити питање у коликој мјери таква врста филмова (изванредних специјалних ефеката, али неувјерљиве знанствене утемељености и плошне карактеризације ликова) уистину освјешћује опасности од климатских промјена – које су стварне и неизбјежне – а колико тек забавља, па чак и удаљава од свјесности о будућим еколошким девастацијама. Једна мисао Валтера Бењамина, како је преноси Дарко Сувин у својој књизи *Преживјети потоп*, даје одговор на ту дилему: „дехуманизирани људски род преко медија гледа *своје властито уништење као прворазредно естетско задовољство*" (Suvin 2012: 27).

За освјешћивање гледатеља о климатским опасностима с којима је човјечанство суочено пуно је више учинио један документарни филм. Ријеч је о *Неугодној истини* (*An Inconvenient Truth*, 2006) иза којега стоји Ал Гор, некадашњи потпредсједник САД-а, предсједнички кандидат на изборима 2000. године те горљиви еколошки активист још од друге половице 1970-их. *Неугодна истина* је врста документарца коју, слиједимо ли класификацију Била Николса, дефинирамо као експозиторни документарни филм. Ријеч је о документарном модусу у којем су садржани коментари, структура која обједињује излагање проблема, логичко аргументирање те монтажа којом се доказују изнијете тезе. Такав излагачки модус подразумијева ослањање на „информативну логику изговорене ријечи" (Nichols 2020: 152), а визуална димензија ту служи као илустрација реченог. Експозиторни модус наглашава дојам објективности и добро образложене перспективе – све оно што филмским *блокбастерима* редовито недостаје. Ал Гор у томе филму педантно излаже знанствено верифициране податке о глобалном затопљењу те о катастрофалним посљедицама на околиш и цјелокупну планету које оно са собом носи. Голем комерцијални успјех филма (филм је зарадио готово педесет милијуна долара у свјетској дистрибуцији) и критичарске акламације (између осталога, филм је освојио награду Оскар за најбољи дугометражни документарац 2007. године) с једне је стране резултат чињенице да је уистину ријеч о изврсном остварењу, али сензибилизираност публике и критике за такву врсту садржаја треба тражити и у изванфилмском контексту. Наиме, непуну годину прије

дистрибуције *Неугодне истине* ураган Катрина је у коловозу 2005. погодио јужну обалу САД-а с девастирајућим посљедицама, при чему је највише разарања претрпио Њу Орлеанс.[11]

Ужас непосредне стварности показао је опасност од подизања разине воде. Оно што је до недавно било дио фикције и знанствених спекулација, добило је своју материјализацију. На мјесто некадашњих пророка и гласника богова – неизоставних јунака митолошких прича – у обликовању књижевних и филмских дјела која тематизирају катаклизме, па тако и потоп, ступа знаност која предвиђа будућност(и). Прецизније, знаност, баш као ни знанствена фантастика, не предвиђа будућност већ пред нас само поставља контрафактичне сценарије – обје нам представљају тек реперкусије могућих одабира у садашњости. Притом опомене и пратеће казне због људске охолости и моралнога пада сада у фикционалним дјелима наступају као посљедица човјекове небриге за околиш и нерационалног трошења природних ресурса,[12] а не због непоколебљивог пркоса богова и неумитних природних процеса. Другим ријечима, *антропогени* узроци појединих климатских феномена све чешће узимају примат над оним *теогеним* и *геогеним*. Француски филозоф Бернар Казес у својој *Повијести будућности* истиче да су одувијек постојале двије врсте прорицања: једно које се може постићи само умијећем и друго које је тек учинак природе (Cazes 1992: 29). Природно прорицање је оно које долази у сновима или кроз неку врсту божанског надахнућа, а прорицање по умијећу је оно које се врши проматрањем неког феномена: може то бити проматрање утробе мртве животиње, али и природних феномена.

Ник Бостром и Милан М. Ћирковић као уредници 2008. године потписали су књигу *Global Catastrophic Risk*, опсежно издање у којем су окупили знанственике из различитих поља који су у двадесетак тематских цјелина изложили бројне врсте опасности за Земљу и људски род. Књига представља компендиј предвиђања црних сценарија: од угроза које нам пријете услијед астрофизичких процеса на које не можемо утјецати, па све до нових варијанти тоталитаризама. Једна од пријетњи изложена у књизи је и она од климатских промјена, те се наводи да климатске промјене јесу опасне, да могу бити чак и катастрофалне, али да их је тешко измјерити

11 Потресан четверодијелни документарац о посљедицама урагана Катрина и непримјереној реакцији надлежних служби и федералне владе снимио је Спајк Ли под насловом *When the Levees Broke* (2006). Лијево дјело кроз изјаве непосредно погођених том катаклизмом те кроз архивске снимке свједочи о чињеници да су елементарне непогоде највећа пријетња најсиромашнијим слојевима друштва.

12 Ал Гор у *Неугодној истини* у једном тренутку каже да глобално затопљење није политичко, већ морално питање.

те да њихове посљедице не наступају нагло (Bostrom, Ćirković 2008: 282). Таква опсервација, која нам долази из домене природних знаности, указује на површност филмских упризорења поплава и других катастрофа увјетованих климатским промјенама. Примјерице, први високобуџетни филм који се (наизглед) бавио посљедицама топљења ледењака био је *Водени свијет*. Међутим, у њему је површина Земље прекривена морем тек кулиса којом се надограђује његов визуални и тематски идентитет настао мијешањем средњовјековног и вестерн имагинарија. У прологу се казује сљедеће: „Будућност: Поларне ледене капе су се отопиле, прекривајући Земљу водом. Они који су преживјели прилагодили су се… новом свијету." Дакле, не само да није објашњено што је узрок отапања ледених капа, већ то у самом филму није ни важно, јер се врло брзо открива да је он тек варијанта свијета *Побјешњелоī Маха 2* (*Mad Max 2*, 1981), у којем су пустињски крајолици замијењени оним морским. Ако је *Водени свијет* био кронолошки први филм који је тему потопљене Земље узео за своје полазиште, онда је за рећи да је *2012* филм који тематику елементарне катастрофе ставља на досад највећу разину, а управо потоп у њему заузима средишње мјесто. Емерихов филм помирује псеудознанствене теорије о значају мајанскога календара (који према популарном тумачењу завршава с датумом 21. 12. 2012) с упозорењима знанственика о надолазећим климатским катаклизмама. Тако у филму свједочимо есхатолошком слиједу катастрофа: потресима, ерупцијама вулкана, цунамијима те на концу опћем потопу, а двојица главних ликова су геолог и романописац, што подцртава идејно полазиште филма које почива на размеђи знанствене објективности и креативне фикционализације. У том смислу није неважно скренути пажњу да се син једног од двојице главних ликова зове *Ноа*.

Посљедице климатских промјена не наступају нагло, ријеч је о процесима који се одвијају поступно, па нам је стога тешко и пројицирати потребну енергију на бригу о околишу. С екранизацијом тих проблема ситуација је још и неодговорнија. Наиме, у филмовима посвећенима климатским катастрофама оне имају исту функцију као примјерице Годзила или Кинг Конг – посриједи је тек оправдање за упризорење раскошних сцена уништења. Приказ потопа ту заузима посебно мјесто, јер познато је да су снимања на води особито скупа,[13] а скупи филмови су уједно они чија је задаћа зарадити највише – такви филмови не маре много за утемељеност својих идејних полазишта, нити им настоје приступити на начин да их тијеком својег трајања објасне. У том смислу не изненађује да

13 У вријеме свога настанка *Водени свијет* је био најскупљи филм у повијести. Буџет му је процијењен на 175 милијуна америчких долара. Трошкови снимања филма *2012* били су пак око 200 милијуна америчких долара.

савремени филмови, унаточ тому што се често реферирају на знанствене претпоставке и спознаје, на концу посегну за уходаним механизмима древних митолошких прича.

Закључак

Мит о потопу, као један од најстаријих топоса свјетске књижевности, у модерним се и савременим литерарним и филмским причама јавља на различите начине и у различитим облицима, који се крећу од прецизнога приказа митскога прототекста до његова (пре)исписивања и реконтекстуализације у којему потоп може имати мјесто средишњега или пак споредног мотива. Упризорење митске приче, као и њезине (ре)интерпретације јавља се у филмскоме медију од самих његових почетака, док је модерна књижевност склонија дистопијским и постапокалиптичним упризорењима свијета и људскога друштва након потопа. И на филму и у књижевности прича о потопу добива различите трансформације, задржавајући већину конвенција и темељну премису митскога наратива садржану у мотиву казне и/или освете (божје или природне) као посљедице људскога кршења моралних или природних закона те симболику цикличкога понављања, односно поновнога стварања произашлога из каоса. *Теоцена* перспектива мита је на филму и у књижевности притом употпуњена или пак замијењена *геоценом* и *антропоценом*, а питање људске одговорности за апокалиптични догађај пропитује се у оквирима (псеудо)знанствене проблематике с присутним етичким подтекстом (или интертекстом). У дистопијској и постапокалиптичној књижевности (коју репрезентирају Балардов и Маламудов роман) оптимизам је митскога наратива, у којему се из каоса и уништења изњедрује хармонични свијет (или барем његов наговјештај) замијењен песимистичком визијом свијета у којему човјеку, односно људскоме друштву у традиционалноме облику, више нема мјеста. Филмски наратив слиједи оптимизам митске приче, најављујући постапокалиптични свијет као мјесто опстанка преображенога људског друштва, какво је приказано (у својим зачецима или развијенијем облику) у филмовима *2012* и *Водени свијет*.

Извори и литература

Andersen, Gregers. *Climate Fiction and Cultural Analysis: A New Perspective on Life in the Anthropocene*. London & New York: Routledge. 2020.

Ballard, James Graham. *Potopljeni svijet*. Prev. Sandra Mladenović. Zagreb: Europapress holding – Novi Liber, 2010.

Bostrom, Nick, Milan M. Ćirković (ur.). *Global Catastrophic Risks*. New York: Oxford University Press. 2008.

Buchen, Irving H. "Malamud's 'God's Grace': Divine Genesis, Mortal Terminus". *Studies in American Jewish Literature* 10/1 (1991): 24–34.

Cazes, Bernard. *Povijesti budućnosti*. Prev. Divina Marion. Zagreb: August Cesarec. 1992.

Clarke, Jim. "Reading Climate Change in J. G. Ballard". *Critical Survey* 25/2. 7–21.

Gershgoren Novak, Estelle, Maximillian E. Bernard Novak. "Malamud's God's Grace as Ironic Robinsonade, Ironic Akedah". *Prooftexts*. Indiana University Press. 34/2 (2014): 147–169.

Heidel, Alexander. *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*. Chicago: University of Chicago Press. 1963.

Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press. 2007.

Madani, Shpetim. "The Dystopian Vision in Bernard Malamud's Novel God's Grace". Nikšić: Folia Linguistica et Litteraria. 2022. Br. 40. 64–83.

Malamud, Bernard. *God's Grace*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 2005.

Milner, Andrew, J. R. Burgmann. *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach*. Liverpool: Liverpool University Press. 2020.

Nichols, Bill. *Uvod u dokumentarni film*. Prev. Ivana Ostojčić. Zagreb: Hrvatski filmski savez – Društvo hrvatskih filmskih redatelja. 2020.

Noort, Ed. "Stories of the Great Flood". Eds. Gerard P. Luttikhuizen, Florentino García Martínez. *Interpretations of the Flood*. Brill Academic Pub. 1999. 1–38.

Rehwinkel, Alfred M. *The Flood in the Light of the Bible, Geology and Archaeology.* St. Louis: Concordia Publishing House. 1951.

Suvin, Darko. *Preživjeti potop*. Prev. Aleksandar Žiljak. Zagreb: Mentor. 2012.

Филмови наведени у тексту

2012, реж. Roland Emmerich, 2009, прод. Columbia Pictures; Centropolis Entertainment, USA, 158 мин.

Airport, реж. George Seaton, 1970, прод. Ross Hunter Productions, USA, 137 мин.

An Inconvenient Truth, реж. Davis Guggenheim, 2006, прод. Participant Productions; Lawrence Bender Productions, USA, 97 мин.

Armageddon, реж. Michael Bay, 1998, прод. Touchstone Pictures; Jerry Bruckheimer Films; Valhalla Motion Pictures, USA, 150 мин.

Beyond the Poseidon Adventure, реж. Irwin Allen, 1979, прод. Warner Bros, USA, 114 мин.

The Concorde... Airport '79, реж. David Lowell Rich, 1979, прод. Universal Pictures, USA, 113 мин.

Dante's Peak, реж. Roger Donaldson, 1997, прод. Pacific Western Productions, USA, 109 мин.

The Day After Tomorrow, реж. Roland Emmerich, 2004, прод. Centropolis Entertainment; Lionsgate Films; The Mark Gordon Company, USA, 123 мин.

Daylight, реж. Rob Cohen, 1996, prod. Davis Entertainment, USA, 114 мин.

Deep Impact, реж. Mimi Leder, 1998, прод. Paramount Pictures; DreamWorks Pictures; Amblin Entertainment; The Manhattan Project; Zanuck/Brown Productions, USA, 121 мин.

Deluge, реж. Felix E. Feist, 1933, прод. Admiral Productions, USA, 70 мин.

Earthquake, реж. Mark Robson, 1974, прод. The Filmakers Group, USA, 123 мин.

Evan Almighty, реж. Tom Shadyac, 2007, прод. Spyglass Entertainment; Relativity Media; Shady Acres Entertainment; Original Film, USA, 96 мин.

Fire!, реж. James Williamson, 1901, прод. Williamson Kinematograph Company, UK, 4 мин.

Hard Rain, реж. Mikael Salomon, 1998, прод. Mutual Film Company; PolyGram Filmed Entertainment; Marubeni; Toho-Towa; Tele-München; BBC; UGC-PH; Nordisk Film, USA; Danska; UK; Njemačka; Japan, 96 мин.

Hurricane, реж. Jan Troell, 1979, прод. Dino De Laurentiis Productions, USA, 120 мин.

In Nacht und Eis, реж. Mime Misu, 1912, прод. Continental Kunstfilm GmbH, Njemačka, 30 мин.

Independence Day, реж. Roland Emmerich, 1996, прод. Centropolis Entertainment, USA, 145 мин.

Mad Max 2, реж. George Miller, 1981, прод. Kennedy Miller Productions, Australia, 96 мин.

Meteor, реж. Ronald Neame, 1979, прод. Meteor Joint Venture, Palladium Productions, Shaw Brothers, USA, 107 мин.

Noah, реж. Darren Arronofsky, 2014, прод. Regency Enterprises; Protozoa Pictures, USA, 138 мин.

Noah's Ark, реж. Michael Curtiz, 1928, прод. Warner Bros. Pictures, USA, 135 мин.

The Poseidon Adventure, реж. Ronald Neame, 1972, прод. Kent Productions, Ltd, USA, 117 мин.

The Swarm, реж. Irwin Allen, 1978, прод. Irwin Allen Productions, USA, 116 мин.

Titanic, реж. James Cameron, 1997, прод. Paramount Pictures, 20th Century Fox, Lightstorm Entertainment, USA, 195 мин.

The Towering Inferno, реж. John Guillermin, 1974, прод. 20th Century Fox; Warner Bros; Irwin Allen Productions, USA, 165 мин.

Twister, реж. Jan de Bont, 1996, прод. Warner Bros; Universal Pictures; Amblin Entertainment, USA, 113 мин.

Volcano, реж. Mick Jackson, 1997, прод. Shuler Donner/Donner; Moritz Original, USA, 104 мин.

Waterworld, реж. Kevin Reynolds, 1995, прод. Gordon Company; Davis Entertainment; Licht/Mueller Film Corporation, USA, 135 мин.
When the Levees Broke, реж. Spike Lee, 2006, прод. 40 Acres and a Mule Filmworks, USA, 255 мин.
When Time Ran Out..., реж. James Goldstone, 1980, прод. International Cinema, USA, 121 мин.

Danijela Marot Kiš
Saša Stanić

THE THEME OF THE FLOOD IN LITERATURE AND ON FILM
Contemporary Transformations of the Mythical Story

Summary

Ever since *Gilgamesh* and the *Bible*, that is, the story of Utnapishtim's ship and Noah's ark the theme of the flood – which follows on from the theme of the destruction of the world and the judgment day – has held a permanent place in world literature. The story of a deluge that erases the traces of human civilisation and which only a select few escape through divine favour or exceptional resourcefulness and the desire to survive, serves as a reflection on the consequences of human arrogance. The myth shows how disobeying divine or natural laws affects the future of human society and the earth's landscape. Based on selected literary and film examples, the paper explores the fundamental features of the story of the flood analysing the mythical text in relation to its narrative transformations in modern literature and film.

791.633-051:929 Џармуш Џ.

Бојана Аћамовић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ЖИВОТ И СМРТ ПЕСНИКА У ЏАРМУШОВИМ ФИЛМОВИМА *МРТАВ ЧОВЕК* И *САМО ЉУБАВНИЦИ ОПСТАЈУ*

Апстракт: Присуство књижевности у филмовима Џима Џармуша далеко превазилази реферисање на поједине ауторе и дела и прожима целокупну формалну и тематску структуру остварења̂ овог редитеља. Филмови које анализирамо, *Мртав човек* (*Dead Man*, 1995) и *Само љубавници опстају* (*Only Lovers Left Alive*, 2013), поред бројних књижевних референци, доносе и ликове обликоване према великим енглеским песницима, Вилијаму Блејку и Кристоферу Марлоу. Начин на који су Блејк и Марлоу измештени из свог доба и преобликовани у модерном носи Џармушову имплицитну критику савременог света. Оба филма усредсређена су на статус појединца, а посебно уметника, у доба у ком људска активност, великим делом мотивисана похлепом, угрожава и природу и људске заједнице, али и уметност. Еколошки проблеми се умножавају, а свет постаје место у ком песници пишу крвљу. Са аспекта културолошких студија, пре свега хуманистике животне средине и екокритике, у раду се анализира место поезије и песника у Џармушовим кинематографским представама антропоцена.

Кључне речи: филм, поезија, екологија, екосинема, антропоцен, Џим Џармуш, Вилијам Блејк, Кристофер Марлоу

Џим Џармуш је желео да буде писац. Преусмерење на филм уследило је по завршетку студија енглеске књижевности а под утицајем десетомесечног боравка у Паризу, где је захваљујући Француској кинотеци имао прилику да погледа филмове којих није било у америчким биоскопима, о којима је пре тога само слушао и читао – филмове јапанских (Имамура, Озу, Мизогучи), европских (Бресон и Драјер), па и америчких редитеља, „као на пример ретроспективу филмова Самјуела Фулера, које сам знао само тако што сам неке од њих гледао на телевизији касно у ноћ“ (Џармуш у интервјуу: Gelder 1984).[1] Свој аутентични филмски језик Џармуш је брусио кроз сарадњу са редитељима Николасом Рејом и Вимом Вендерсом, али и одбијајући уговоре са великим филмским студијима и

* bojana.acamovic@gmail.com

1 Уколико није другачије наведено, цитате из текстова на енглеском језику на српски превела ауторка рада.

пристајући на скромније буџете да би сачувао статус слободног стваралаца са потпуном контролом над својим делом.

У оквиру филма као медија путем ког ће се креативно изражавати Џармуш је посебно место сачувао за књижевност а пре свега поезију, те су поједини песници добили истакнуту позицију у филмовима као што су *Иза решетака* (*Down by Law*, 1986) и *Патерсон* (2016).[2] Евидентно је, међутим, да овог редитеља не интересује екранизовање, односно адаптирање одређених књижевних дела, већ пре свега начин на који поезија може бити и заправо и јесте инкорпорирана у свакодневни живот „обичног" човека. Поезија код Џармуша није никаква езотерија, доступна и разумљива тек мањем броју посвећених, већ уметност демократично отворена према свима. Често постаје и кључни елемент у обликовању главних ликова, који су по правилу из редова маргинализованих друштвених слојева, тако што неизоставно оплемењује простор иначе прилично равнодушног ако не и суровог животног окружења у ком се налазе. *Мртав човек* и *Само љубавници опстају* филмови су у којима поезија као уметност а и конкретни песници играју важне улоге и то не само (или уопште не) посредством својих стихова, већ сасвим непосредно, као актери збивања. Вилијам Блејк (*Мртав човек*) и Кристофер Марлоу (*Само љубавници опстају*) с једне стране су протагонисти филмова, обликовани према биографијама енглеских песника али на начин који одсликава околности периода у који је радња смештена. С друге стране, оба песника, односно лика, могу се узети за симболе поетског и шире посматрано уметничког стварања и погледа на свет, те се кроз њихова искуства прате промене у односу према духовним вредностима које Блејк и Марлоу представљају у измењеном животном окружењу.

Животно окружење је још један важан појам који се издваја у уопштеном осврту на Џармушов досадашњи опус. Мада су његови филмови првенствено усредсређени на микро-универзуме неколицине јунака и без експлицитних друштвено-ангажованих коментара, они пружају добар увид у шири контекст, посебно кад је реч о човековој животној средини и еколошким проблемима. У том смислу су на граници категорије која последњих деценија све више привлачи пажњу проучавалаца филма а која се означава термином „екосинема". Екосинема, односно еколошки или зелени филм, тема је проучавања теоријског огранка филмских студија који се развија од средине 1990-их и који се бави „историјским, формалним, политичким и етичким аспектима односа између филма, природног света и не-људских животиња" (Kuhn, Westwell 2020). Као што се у књижевној теорији од анализе природњачке прозе (мемоара,

2 У првом је један од главних ликова фасциниран Волтом Витманом, док у другом централно место заузима Вилијам Карлос Вилијамс.

путописа и других облика нефикционалне књижевности) поље екокритике временом проширило на романе и поезију, и у теорији филма се почетни фокус на документарце о природи и животу у природи проширио на различите жанрове играног филма да би обухватио сва остварења у којима су заступљене еколошке теме.

Једно од кључних питања које заокупља филмске екокритичаре јесте однос филмске уметности према изазовима антропоцена, као новог доба геолошке историје планете у ком човек први пут игра кључну улогу у њеном обликовању. „Антропоцен" је предложени термин за ново геолошко доба у историји планете, које се издваја из холоцена по све осетнијим утицајима људске активности на Земљу, њене геолошке карактеристике, екосистеме и климу. Термин је први увео еколог Еуген Стормер а популаризовао Пол Круцен почетком двадесет првог века, када почиње интензивнија расправа о његовом званичном прихватању и када се свест о последицама људског деловања подигла на ниво на ком антропоцен постаје тема како научних расправа тако и уметничких дела. Различита су мишљења о томе шта означава почетак антропоцена али две преломне историјске тачке се најчешће истичу: индустријска револуција у осамнаестом веку и период „великог убрзања" 1950-их година, који карактеришу осетно повећање људске популације, свест о коначности енергетских ресурса и развој употребе нуклеарне енергије. Оба разматрана Џармушова филма се контекстуално повезују са антропоценом. *Мр̄тав човек* разматра негативне ефекте индустријске револуције, с једне стране реферишући на позни осамнаести век, а с друге на другу половину деветнаестог, кад се оно на шта је и Вилијам Блејк упозоравао интензивно остварује. Филм *Само љубавници оп̄ст̄ају* радњом је смештен у већ освешћени антропоцен, кад је оно што је наговештено раном индустријализацијом већ довољно дуго присутно да остави трага на духовни али и на телесни склоп како човека тако и других облика постојања.

Џармуша у овде анализираним филмовима пре свега занима човек у оквирима измењене животне средине, односно начин на који промене у екосистему (евидентно изазване људском активношћу) утичу на живот појединца и његове односе са другим људима. Џармушови јунаци нису само биолошка бића, а погоршани услови животне средине не утичу само на њихов физички опстанак већ угрожавају и њихове менталне и креативне способности и духовни развој. Књижевност отеловљена у ликовима јунака обликованих по великим енглеским песницима постаје још једна врста којој прети истребљење у свету оријентисаном на освајање и борбу за све оскудније енергетске ресурсе. Управо у вези са питањем енергетике,

које се и експлицитно тематизује у филму *Само љубавници опстају*, Џармушово истицање песника као носилаца отпора кореспондира са идејама које Вилијам Рукерт износи у есеју „Књижевност и екологија“, једном од утемељивачких текстова екокритике.[3] По Рукерту: „Песма је ускладиштена енергија, формална турбуленција, жива ствар, вртлог у току“; као „део путева енергије“ песме одржавају живот и представљају „вербални еквивалент фосилним горивима“, с том разликом што су оне „обновљиви извор енергије“ јер потичу из језика и имагинације (Rueckert 1978: 74). Ово пионирско виђење поезије као еколошког жанра и драгоценог енергетског ресурса управо је илустровано Џармушовим филмовима које у наставку помније разматрамо.

Блејк је мртав, живео Блејк

Филм *Мртав човек* (1995) представља прекретницу у Џармушовом опусу својим отклоном од раније претежно комично-ироничног тона у приказу свакодневице мање или више обичних појединаца и усвајањем зрелијег, готово епског приступа великим темама америчког или шире посматрано људског искуства. Та промена симболично је означена и увођењем Вилијама Блејка као главног јунака, те се може рећи да је управо енглески песник Џармушу „пружио пресудну помоћ при преласку из света невиности у свет искуства“ (Paunović 2018: 20).

Жанровски посматрано, *Мртав човек* је својеврстан експеримент, јер иако се тематиком надовезује на традицију вестерна, тај жанр је значајно модификован у циљу преношења специфичне поруке. Живот на крајњем Западу САД посматра се из наглашено критичке перспективе која огољава стварне мотиве у основи идеје „објављене судбине“ (*manifest destiny*), освајања и насељавања ових крајева. Приказ индигених америчких народа као и карактеристични џармушовски тон инспирисали су изналажење нових термина, те се *Мртав човек* означава као антивестерн, иронични, апсурдистички или есид вестерн, чиме се указује на ревизионистички мотив у основи Џармушовог остварења. Црно-бела техника је употребљена да одрази психолошко стање протагонисте; како сам редитељ објашњава: „Лик улази у свет који постаје њему врло непознат а црно-бело је омогућило да се задржи та врста језовитости и непознатости“ (*Harvard Crimson*, 1996). Други разлог опредељења

3 Текст “Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism” објављен је 1978. у часопису *The Iowa Review*, а 1996. прештампан у зборнику *The Ecocriticism Reader* (прир. Шерил Глотфелти и Харолд Фром), од ког почиње систематичнији развој екокритике као теоријског правца.

за црно-белу слику била је жеља да се направи отклон од класичних вестерна, будући да је палета боја типична за њих препознатљива, те сама по себи носи одређене конотације (*Harvard Crimson*, 1996). Треба такође приметити да црно-бело код Џармуша није стриктно црно и бело већ садржи различите нијансе сиве и та изразита нијансираност наглашава естетску димензију филма.

Даље специфичности филма *Мр̄тав човек* у односу на Џармушова ранија остварења тичу се времена и места радње. Како редитељ истиче:

> Свакако сам радио нешто што нисам радио никад пре, а то је снимање филма смештеног у време које није садашње. Такође, то је филм у коме природа и пејзажи готово имају статус ликова (Endrju 2003: 204).

Док је *Мр̄тав човек* до данас остао једини Џармушов филм радњом смештен у раније епохе, природа ће, односно животна средина, и касније носити дубље значење од пуког физичког окружења у ком се крећу протагонисти.

Попут других Џармушових филмова, *Мр̄тав човек* је прожет експлицитним или имплицитним референцама из књижевности. Филм почиње цитатом из дела *Извесни Плим* белгијско-француског песника Анрија Мишоа: „Није нарочито препоручљиво путовати са мртвацем“ (Мишо 2007: 102),[4] којим се појашњавају и наслов и радња филма, пре свега прва сцена, а истовремено се уводи и нешто од поменуте џармушовске иронije. Сам Мишо био је не само песник, већ и путописац, критичар, а и сликар, који је књижевно и ликовно комбиновао и на сликарском платну и на штампарском папиру, тј. у својим књигама. Близак надреалистима али и издвојен од њих, интересовао се за подсвесно и потиснуто, које је код себе покушавао да пробуди између осталог и експериментисањем са ЛСД-јем и мескалином, што је донело искуства описана у делима *Miserable Miracle*, *L'infini turbulent* и *Paix dans les brisements*.[5] Све од наведеног га приближава како централном песнику филма (Вилијаму Блејку) тако и протагонистима.

Епиграф за филм преузет је из Мишоове збирке песама у прози *Извесни Плим* (*Un certain Plume*, 1930), са насловним јунаком инди-

4 Енглески превод у епиграфу – “It is preferable not to travel with a dead man” – јасно реферише на наслов филма.

5 Текстуални део ових књига употпуњен је Мишоовим цртежима начињеним непосредно након узимања халуциногена, што књиге чини мултимедијалним артефактима у којима су текст и слика „интимно повезани, јер сваки медиј израза појачава и осветљава оне друге. Скице нису само илустрације текстова“ (Paz 2002: vii).

кативног имена,[6] који пролази кроз низ апсурдних, надреалних, кафкијанских ситуација у непрекидној борби против стварности. Пети по реду у збирци, текст под насловом „Ноћ са Бугарима“ приказује Плимово кошмарно путовање возом, које започиње убијањем бугарских сапутника, а наставља се дељењем купеа са убијенима, који ће, по пристизању нових путника, коначно бити избачени из воза. Реченица коју Џармуш преузима: „Није нарочито препоручљиво путовати са мртвацем“, у Мишоовом тексту пропраћена је додатним појашњењем: „Поготово ако је убијен метком из пиштоља, јер му крв која је отекла скроз наружи лице“ (Мишо 2007: 102). Нешто налик овој сцени гледаћемо у филму *Мр̄тав човек*.

Реферисање на Мишоов текст имплицитно се наставља и у првим сценама, са возом којим главни јунак, рачуновођа Вилијам Бил Блејк, из Кливленда (Охајо) путује на далеки амерички Запад да би у граду Машин преузео унапред договорено радно место у фабрици. Воз, симбол технолошког напретка и индустријализације, приказан је као моћна челична звер која јури кроз дивље пределе америчког Запада. Покретана ватром, она бљује дим и делује веома претећи. Истовремено, предели кроз које воз пролази изгледом постају све суровији и негостољубивији, а слично се може рећи и за путнике у возу. Још неименовани протагониста, у карираном капуту са машном око врата, наочарима и шеширом, у првој сцени не одудара од других путника, мушкараца и жена, обучених у одела и хаљине грађанског кроја, такође са шеширима на глави и новинама у рукама. Већ у следећој сцени, затиче се нешто другачије друштво – мушкарци у возу изгледају запуштеније од претходних путника, необријани, дуге косе, трбуха испалих из раскопчаних сакоа; ту су и даље, мада у позадини, двојица који читају књигу, односно новине, али свеопшти је утисак да дивљина која се види кроз прозор полако захвата и путнике у возу. Све то још не претставља претњу, те протагониста мирно седи и време прекраћује читајући *The Illustrated Bee Journal* или слажући карте. Нелагода ће се појавити у следећој сцени, када путници (међу којима је сада само једна жена, која ће се ускоро изгубити) постају ловци на крупну дивљач, обучени у крзна, са шеширима широких обода, брадама, дугом неуредном косом и пушкама. У вагон улази ложач и изговара прве речи – лица огарављеног од пећи, он одлази право до Блејка, који својом појавом већ привлачи непријатељске погледе сурових сапутника. Лична питања која ложач упућује Блејку, непосредност и проницљивост са којом наступа наговештавају да је његов лик својеврсни алтерего или отеловљена

6 *Plume* (франц.) – перо (и као средство за писање), Плим је тако персонификација књижевног стваралаштва.

подсвест протагонисте, која му говори оно што он сам себи не сме да призна – да је кренуо на путовање до града који је „на самом крају“ и да се с тог путовања можда више неће вратити. Сцена се завршава изненадном рафалном паљбом Блејкових сапутника на крдо бизона.[7] Призором ловаца који из воза у покрету кроз прозоре распомамљено пуцају на животиње одмах на почетку се скреће пажња на уништавање екосистема као једно од централних питања у филму. Приказани догађај се заснива на документарним подацима по којима је убијање бизона заправо подстицано од стране државе, између осталог и као начин да се истовремено смањи и староседелачка популација.[8]

Суровост људи у возу и њихов деструктивни однос према животној средини шокира протагонисту филма, али је у сагласју са оним на шта је у својој пророчанској поезији указивао његов имењак пре нешто мање од једног века. Енглески предромантичарски песник, визионар, илустратор и гравер, Вилијам Блејк (1757–1827) у своје време био је необична појава на књижевној сцени као стваралац који је у доба просветитељства и величања разума предност давао интуицији и машти. Ипак, окренутост имагинацији код Блејка није значило и непознавање друштвеног контекста, који је у другој половини осамнаестог века у Енглеској обележен индустријском револуцијом и њеним последицама – интензивном индустријализацијом, миграцијама из руралних у урбане средине и социјалним кризама услед све већих класних разлика. Као песник који је „био и остао прави плебејац са револуционарном вером у политичку будућност народних маса“ и чија поезија доноси „позив да се одбаци ауторитет сваке врсте“ (Kovačević 1991: 92), Блејк је пледирао за ослобађање стваралачке енергије спутане захтевима новог индустријског доба и људском похлепом. Отворени позив на борбу против дехуманизујућег света „мрачних сатанских фабрика“ (“dark Satanic Mills”) садржан је у уводном делу спева Милтон, у песми која се завршава стиховима:

> I will not cease from mental fight,
> Nor shall my sword sleep in my hand,
> Till we have build Jerusalem
> In England’s green and pleasant land (Blake 2000: 320).[9]

7 Гледаоци бизоне не виде, о мети паљбе сазнају од ложача који догађај објашњава Блејку. И овде као и касније Џармуш је усредсређен на људе и људске реакције.

8 Појављује се податак да је само 1875. убијено чак милион бизона (та бројка се помиње и у филму).

9 Стихови су наведени у оригиналу на енглеском јер се у српском преводу изгубила екопоетичка конотација.

„Јерусалим“ је овде супротност „сатанским фабрикама“ и симбол људског стваралаштва, уметности и маште, док „зелена и пријатна земља енглеска“ евоцира пасторалну идеју која контрастира сивилу индустријског града. Ово, ипак, не значи да је Блејк гајио нарочито пасторалну визију природног окружења – природа је за овог песника пре мистериозна сила (отеловљена у тигру из истоимене песме), која задивљује и буди страхопоштовање.

Судар механичког и индустријског са аутентично природним једна је од тема и у Џармушовом филму, уведена на самом почетку у већ разматраној сцени. Џармуш користи добро познати мотив воза, препознатљивог ефекта не само када је филмска уметност у питању[10] већ и у контексту књижевности. Појавом воза у америчкој књижевности подробно се бавио Лео Маркс, који у студији о односу технологије и културе *Машина у башти* (*The Machine in the Garden*, 1964), данас убројеној у класике екокритичке литературе, разматра на који начин се од половине деветнаестог века променила перцепција америчког пејзажа као пасторалног идеала (баште) услед брзе индустријализације и њеног ширења на запад континента првенствено изградњом железнице (машине). Цитирајући ауторе америчке ренесансе (пре свега Хоторна и Тороа), Маркс показује какав је утицај воз имао на доживљај окружења и стваралачку имагинацију. „Узнемирујући врисак локомотиве мења текстуру читавог пасуса“ (Marx 2000: 16), примећује аутор читајући Хоторнов опис јутра у природи. Слика „моћне, ефикасне машине у пејзажу“ која потврђује „надмоћ садашњости над прошлошћу“ (Marx 2000: 192) у *Мртвом човеку*, као и у делима америчких класика, сведочи о незаустављивом развоју технике, који сам по себи не мора да буде штетан, али у сваком случају узнемирује.

У Џармушовом филму, на воз као превозно средство, али и средство које помаже у истребљивању бизона, пажњу скреће ложач локомотиве. Поред тога што функционише као алтерего протагонисте, ложач се својим изгледом и запажањима приближава појединим ликовима из Блејкових песама. Опсервацијом на рачун кретања воза изреченом са дозом детиње зачуђености над свакодневним стварима, док му је лице сасвим црно од гара, он евоцира Блејковог младог димничара.[11] У питању је први од неколико блејковских ликова у овом филму који главног

10 Мислимо, наравно, на *Улазак воза у станицу* браће Лимијер (1895).

11 У темељној анализи у којој приказује како се филм *Мртав човек* може сматрати филмском адаптацијом Блејкове поезије, Трој Томас се такође осврће на лик ложача упоређујући га са различитим ликовима из књижевности и митологије, али не и са Блејковим димничарем, који је, по Троју, упоредив са рачуновођом Билом Блејком (Thomas 2011: 62–64).

јунака преводе из доба невиности у доба искуства. Девојка коју Бил Блејк упознаје у граду Машин, која је и једина пријатељски настројена особа у том граду, зове се Тел, попут јунакиње спева „Књига о Тели“ (“The Book of Thel”, 1789). Тел је код Вилијама Блејка оличење невиности која страхује од суочавања са светом искуства и бежи од њега. За разлику од Блејкове јунакиње, Џармушова Тел нема могућност повратка у пасторални свет, али се неће прилагодити ни овом „машинском“ те стога и страда као прва жртва у филму. Критичари су такође уочили имплицитну везу између власника фабрике Џона Дикинсона и Блејковог бога Јуризена, симбола егоцентричне жеље за владањем и доминацијом, путем ког се у свету успостављају тиранија и друштвене неједнакости.[12]

У својој „невиности“, Џармушов Бил Блејк не зна ни за лик и дело Вилијама Блејка па самим тим није свестан ни импликација чињенице да носи исто име као енглески песник-визионар. На то му скреће пажњу Нико, амерички староседелац, који је управо због веза са европском културом постао отпадник од свог народа. Одмах по упознавању са рањеним дошљаком, Нико почиње да рецитује Блејкове стихове, испуњен страхопоштовањем и уверен да осим имена младић носи још нешто од револуционарног енглеског песника-пророка. Први стихови које изговара узети су из песме „Знамења невиности“:

> Сваке ноћи, сваког дана,
> Неког стиже туга сама;
> Сваког дана, сваке ноћи,
> Неко ће радости пући;
> Неко ће радости пући,
> Неко ће бескрајној ноћи (Blejk 2007: 231).

Ова песма маркантног почетка[13] једна је од препознатљивијих немалим делом јер је сачињена од карактеристично блејковски кратких и ефектних животних мудрости. Нико ће и у наставку бирати углавном овакве афористичне сентенце из различитих Блејкових дела, те ће се у филму наводити и одломци из *Пословица пакла* („Орао није никада толико дангубио као када је допустио врани да га подучава“ [Блејк 2007: 165], „Терај своја кола и свој плуг преко костију мртвих“ [Блејк 2007: 163]), *Венчања неба и пакла* („Када би се врата перцепције прочистила, човеку би се све указало онаквим какво јесте, бесконачним“ [Блејк 2007: 171])

12 Погледати и Томасову анализу ових ликова и њихових пандана из Блејкове поезије (Thomas 2011: 64–67; 70–72).

13 „У зрнцу песка видети свет / И бескрај на руке длану / И небо кроз један дивљи цвет / И вечност у једном дану“ (Blejk 2007: 225).

и *Вечноī јеванђеља* („Визија Христа коју видиш / Визије моје непријатељ је највећи“ [Blake 2000: 117]). Блејкови стихови по својој језгровитости и садржају наликују народним изрекама, те делује прикладним да их изговара управо Нико као амерички староседелац. Сам Џармуш је потврдио да му је намера била да Блејкове сентенце зазвуче као индијанске изреке, те да је било и других цитата који нису ушли у филм мада су сличног карактера (в. Rozenbaum 2003: 174).[14] По Џармушу, поезија је „врло апстрактна ствар, врло племенска, јер само песниково племе може да схвати музику сопственог језика“ (Bag, Kaurismaki 2003: 96), а како су језици индигених америчких народа (чак и они преживели) све мање преводиви, Блејкова поезија овде функционише као нека врста споне између народног америчког предања и европских књижевности – исказана енглеским језиком али по карактеру сродна индијанској.

Уочљиво је да се Џармуш у одабиру стихова држи препознатљивих места из Блејковог опуса, те се оваквим „површинским“ приступом филм отвара ка широј публици, укључујући и гледаоце који нису примарно заинтересовани за поезију али ће вероватно препознати наведене цитате. Циљ није залажење у дубине Блејкове имагинације, већ пре свега истицање поезије као уметности, али и истицање песника који је указивао на негативне стране модерног друштва. Блејкову поезију у филму изговара искључиво Нико, све до пред крај, када Бил Блејк прихвата судбински намењену му улогу песника-пророка и понавља неке од стихова које је чуо од свог водича. Џармуш тако поручује да поезија припада свету америчких староседелаца, односно аутентичном екосистему, сада угроженом индустријализацијом, механизацијом и њиховим последицама по свест људи.

Како је радња филма смештена у другу половину деветнаестог века, можемо рећи да Џармушов јунак проживљава будућност наговештену визионарском поезијом Вилијама Блејка, обележену последицама убрзаног технолошког развоја који није праћен одговарајућим духовним. Имплицитно, ово се односи и на крај двадесетог века, те ефектно комуницира са гледаоцима филма, преносећи поруку о релевантности и неопходности поезије у савременом друштву коју редитељ потенцира и другде. Кроз већи део филма, сцене у којима Нико Блејку говори о енглеском песнику и цитира стихове функционишу као места одмора од насиља и грозота које препричавају или чине ловци на уцењене главе. То ће се, међутим, променити када Бил Блејк, приближавајући се свом крају, почиње да пружа отпор и постаје осветник који је језик заменио

14 „Што је сада доказано, некад беше само замишљено“ (Blejk 2007: 165), „Очекуј отров из устајале воде“ (Blejk 2007: 165), „Врана би да је све црно, сова да је све бело“ (Blejk 2007: 167).

пушком, а реч метком. Како његов водич Нико запажа, од момента кад научи да говори кроз оружје, Блејкова поезија ће бити писана крвљу. *Мртав човек* преноси Џармушову идеју о песницима као „визионарима-одметницима" са маргине друштва (Endrju 2003: 198), спремним да се и непосредно ангажују у одбрани племенитих вредности. Сугерише се да ни Вилијам Блејк, да је живео у Америци у другој половини деветнаестог века, не би био само песник и гравер, већ и борац са мачем из раније цитираних стихова.

Вампиризам поезије у доба антропоцена

Ако *Мртав човек* приказује почетне фазе урушавања екосистема и последице које такво урушавање оставља на духовни и стваралачки развој човека, филмом *Само љубавници опстају* Џармуш критички преиспитује актуелно стање обележено контаминацијом како животне средине тако и човековог тела, психе и духа. Поезија, као и уметничко стваралаштво уопште, и овде се појављује као еколошки елемент – склоност ка песништву и лепој књижевности својствена је човеку као бићу, делује оплемењујуће на околину и угрожена је истим факторима који угрожавају животну околину а који исходиште имају у људској похлепи.

Као и претходно разматрани филм, *Само љубавници опстају* је својеврсни Џармушов експеримент са популарним жанром – овога пута жанром вампирског хорора. За разлику од класичних вампирских филмова (а и за разлику од каснијег Џармушовог остварења *Мртви не умиру* [2019], који за тему узима зомби-апокалипсу), све до самог краја филма нећемо се суочити ни са чим што „леди крв у жилама" на начин на који би се очекивало од филма о вампирима, јер изостаје већина елемената карактеристичних за жанр односно његове протагонисте. Као бића која не поседују никакве „надљудске" особине осим што су „једноставно живљи него што би требало да буду", вампири се „стапају са променљивим културама које насељавају" (Auerbach 1995: 6). Већ то је модификовано код Џармуша, јер вампире-протагонисте његовог филма одликује софистицираност и еманципованост којима оштро одударају од (живих) људи из окружења. Њихова префињеност им између осталог не допушта да се понашају на начин својствен вампирима ранијих епоха: нападање живих људи ради свеже крви Џармушови јунаци сматрају варварским чином.[15]

Постоји, међутим, још један разлог због ког се вампири либе конзумације свеже људске крви. Мада су преживели векове па и

15 У том смислу изузетак је Евина сестра Ава, која се одлично уклапа у окружење, али чије понашање је потпуно неприхватљиво за троје старијих вампира.

миленијуме, вампири из Џармушовог филма се у двадесет првом веку суочавају са потпуно новим изазовом који је и најозбиљнија претња њиховом опстанку. Животна околина је загађена толико да су и људска тела контаминирана хемикалијама из воде, хране и лекова. Еколошки проблеми у виду прекомерног загађења али и све мање доступних ресурса угрожавају чак и оне који су опстајали неколико стотина година, те за разлику од протагониста класичних вампирских филмова, вампири из *Само љубавници опстају* више не нуде фантазију о бесмртности, већ су отеловљење фантазије о опстанку (в. Mansbridge 2019: 209). Да би преживели, вампири се довијају да обезбеде крв из проверених извора, купујући је од лекара у болницама. Ова црнохуморна ситуација пример је вампирске супериорности у односу на живе људе (које Адам назива зомбијима), а која се манифестује и кроз њихов однос према друштвеном окружењу. Не само да показују високу свест у погледу здраве (и етички исправне) исхране, већ су врло критични и према растућој духовној контаминираности људских заједница. Зато се окрећу науци и уметности, било као посвећени конзументи, било као оригинални стваралоци.

Књижевним референцама Џармуш у филму *Само љубавници опстају* сеже до самих почетака књижевности. Када су главни ликови у питању, асоцијације се не завршавају код *Библије*, јер редитељ као непосредну инспирацију за Адама и Еву наводи приповетку Марка Твена „Дневници Адама и Еве“, додуше уз напомену да се уплив овог дела завршава код њихових имена (Jarmusch 2013: 2). Док Адам своју склоност креативном изражавању испољава кроз музику и конструисање корисних направа, књижевности је више окренута Ева, пре свега као пасионирана читатељка. Сцена у којој се спрема на пут и кофер, уместо гардеробом и козметиком, испуњава књигама, пружа увид у њена књижевно-уметничка интересовања. Међу насловима које Ева извлачи из мноштва издања наслаганих поред степеништа, привија на груди, брзински али с дивљењем ишчитава, а затим пакује у кофере, налазе се монографија посвећена делу Жан-Мишела Баскијата, поезија Рамона де Кампоамора, романи *Енглези на Северном полу* Жила Верна и *Истанбулско копиле* Елиф Шафак, као и врло уочљиви Сервантесов *Дон Кихот* и *Бескрајна лакрдија* Д. Ф. Воласа.[16] Евине књиге су издања на изворним језицима, а приказана мешавина класика, бестселера и опскурнијих дела као и разноврсност

16 Евин избор путне литературе садржи и две посредне али јасне референце на Шекспира: Сервантес је био Шекспиров савременик (преминули су исте године, истог месеца, дан за даном), а Дејвид Фостер Волас је за наслов свог романа узео синтагму из Хамлета (5. чин, 1. сцена): “Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy” (Shakespeare 1992: 125).

жанра, регионалног порекла и времена настанка сведоче о еклектичности њеног књижевног укуса.

Централна фигура филма када су споне са историјом књижевности у питању јесте трећи вампирски лик, присни пријатељ Адама и Еве, Кристофер Марлоу. Овога пута није реч о особи која носи исто име као историјска личност, већ управо о историјској личности, енглеском песнику, драмском писцу и једном од универзитетских умова златног елизабетинског доба. Историје књижевности бележе да је Кристофер Марлоу (1564–1593) својим комадом *Тамерлан* увео бланкверс у енглеску књижевност а место у канону потврдио комадима *Јеврејин с Малте* и *Доктор Фауст*. Ипак, данас је Марлоу бар подједнако интересантан због књижевних и ванкњижевних контроверзи које су пратиле његов живот а и смрт. По званичној верзији је Марлоу (наводно ангажован и као краљичин шпијун) изгубио живот након једне кафанске туче; прегледање архивских докумената, међутим, навело је истраживаче да посумњају у тачност те верзије. У тумачењима се отишло чак до тврдњи да је Марлоу своју смрт инсценирао те да је након кафанског инцидента отишао у иностранство (претпоставља се у Француску), где је наставио да пише дела која ће објављивати под новим именом – Вилијам Шекспир. Џиму Џармушу ће управо ово послужити као полазиште за изградњу лика.

Кристофер Марлоу (познат и по надимку Кит, како га и његови пријатељи у филму ословљавају) не наликује младићу са слике која прати његову биографију у прегледима енглеске књижевности – Џармушов Марлоу је у поодмаклим годинама, истрошеног, ослабљеног тела али живог духа и обучен у „чудну одевну комбинацију која представља и позни шеснаести и позни двадесети век“ (Jarmusch 2013). Попут његових пријатеља Адама и Еве, Марлоу је вампир, већ дуже време настањен у Тангеру у Мароку, где је власник кафеа и у љубавној вези са Мароканцем (Jarmusch 2013). Оваквом карактеризацијом Џармуш директно реферише на биографију елизабетинског песника, односно на контроверзе у вези са његовим животом које нису ни сасвим доказане ни сасвим оспорене – на нејасне околности смрти и сумњу у тачност званичних извештаја о његовој погибији, као и на наводе о песниковој хомосексуалности.

Филмски Кит одлучно одбија да открије свој прави идентитет. При сусрету са Евом у кафеу у Тангеру, на њено шаљиво инсистирање да обелодани „нечувено најсласнији књижевни скандал у историји“ и тиме изазове „узбудљиви хаос“, Марлоу забринуто одговара да у свету и без тога има превише хаоса. „Скандал“ се не односи само на то да Кристофер Марлоу већ преко четиристо година опстаје као вампир, већ и на његово непризнато ауторство дела приписаних Шекспиру. Џармуш

је самопрокламовани „анти-стратфордијанац“, као што су то били и Марк Твен, Хенри и Вилијам Џејмс, Сигмунд Фројд, Орсон Велс и Р. В. Емерсон (в. Dimock 2014), те и у свом филму пажњу скреће на великог човека који је остао у сенци можда сналажљивијих савременика. Као ни њихов креатор, ни Адам и Ева немају никаквих сумњи у погледу креативних домета њиховог пријатеља. Читање завршних стихова „Сонета 116“: „О, љубав нема промена ни мена / Већ траје док је и света и века. / Ако ја грешим, мој стих је лаж тада / И нико није волео никада“ (Шекспир 1966: 138), Ева окончава кроз уздах изговореним „Марлоу“. Сам Марлоу се Еви поверава да жали што није упознао Адама пре него што је написао *Хамлета*. Он, међутим, ретко показује озлојеђеност због непризнатог ауторства.[17] Чињеница да се у филму цитирају само Шекспирова дела, док би једина алузија на Марлоа могла бити плочица са именом „др Фауст“ коју Адам носи при одласку у болницу, ставља акценат на дело а не на делатника. Кристофер Марлоу, човек ренесансе и представник златног доба енглеске историје и књижевности, изузетно образован и поетски иновативан, у Џармушовом филму је прототип песника, који пише из личних побуда и без интереса и коме стога није важно да ли ће дело бити објављено под његовим или туђим именом. Управо као симбол чисте поезије и стваралаштва мотивисаног жељом за стварањем а не материјалним подстицајима, у савременом добу зомбија, песник не само да је угрожен већ и први страда.

Измучен болешћу, избораног лица, ослоњен на штаке, повремено забринут и меланхоличан, али и даље способан да узврати домишљатом репликом и страствено одан својим пријатељима, Кристофер Марлоу је отелотворење света уметности у савременом добу. Марлоа видимо само у три сцене у филму али дух безинтересног стваралачког нагона прожима цео наратив – присутан и кроз Адамов однос према свом музичком делу и уметничком стваралаштву уопште. У свету контаминираном грамзивошћу, анонимност генија је императив а најквалитетнији и најоригиналнији ствараоци остаће и треба да остану непознати. Или непрепознати, као Марлоу. Када Адам за либанску певачицу Јасмин Хамдан коју слуша у Мароку каже да је и сувише добра да би постала позната, у ваздуху остаје двосмисленост овог закључка – да ли је она и сувише добра да би марила за познатост или ће јој познатост измаћи јер музика коју ствара превазилази просечног слушаоца?

17 Тек на самртној постељи, гледајући Шекспирову слику бодежом „закуцану“ за зид, Марлоу ће љутито прокоментарисати: „Неписмени зомби филистинац!“, и осврнути се на дешавања из шеснаестог века, што ће бити и његове последње речи: „Никада нисам имао много избора. Све је било тако политички. У сваком случају, требало је да будем мртав. А сада ћу најзад и бити“ (*Only Lovers Left Alive*, 2013).

Закључак

Осврћући се на Џармушово стваралаштво из перспективе краја друге деценије двадесет првог века, критичарка Ејми Таубин је приметила да „док у *Само љубавници опстају* (2013) Џармуш представља историју као живо сећање немртвих, у *Мртвом човеку* историја постаје пророчанство“, додајући и кључну опсервацију: „Када се прогрес дефинише капитализмом, резултат је харање и уништавање природног света и његових становника, како је предвидео песник Блејк на прелазу у деветнаести век“ (Taubin 2018). Имајући у виду приказани контекст, ни књижевност у филмовима Џима Џармуша не може имати чисто декоративну функцију. Укључивање поетских референци није ни херметично, редитељ не улази у дубље истраживање песничких поетика, нити сугерише нова тумачења. Пажљивим избором аутора, навођењем препознатљивих одломака и смештањем њиховог дела у савремени контекст Џармуш указује на специфичну врсту човекове активности, потиснуту и обезвређену активностима које су се током последња два века уздигле на лествици вредности. Редитељ се користи ликовима песника као што су Вилијам Блејк и Кристофер Марлоу да истакне не само племенитост креативног стваралаштва, већ и његову виталност, борбеност и потенцијал за иницирање промене. Џармушови песници се не препуштају стихији и, мада на умору, они се и даље боре. Све ово је у складу са раним екокритичким размишљањима о поезији као алтернативном облику енергије, ресурсу незанемарљивог потенцијала. Иако задржавају антропоцентричну перспективу, два анализирана филма улазе у шири корпус еколошких филмова, тематизацијом савремених еколошких проблема али и скретањем пажње на важност екологије људског духа и неговања креативног стваралаштва као аутентичног облика људског израза.

Литература

Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago, London: University of Chicago Press. 1995.

Bag, Piter fon, Mika Kaurismaki. „Negde između“. *Džim Džarmuš*. Prir. Ludvig Hercberg. Prev. Miša Stojiljković. Beograd: Hinaki. 2003. 89–97.

Blake, William. *The Selected Poems of William Blake*. Wordsworth Editions. 2000.

Blejk, Vilijam. *Izabrana dela*. Prev. Dragan Purešić. Beograd: Plato. 2007.

Gelder, Lawrence Van. "'Stranger Than Paradise': Its Story Could Be a Movie". *The New York Times*. 21. 10. 1984. <https://www.nytimes.com/1984/10/21/movies/stranger-than-paradise-its-story-could-be-a-movie.html>

Dimock, Wai Chee. "Infinite Thirst: Jim Jarmusch's 'Only Lovers Left Alive'". *Los Angeles Review of Books*. 13. 5. 2014. <https://lareviewofbooks.org/article/infinite-thirst-jim-jarmuschs-lovers-left-alive/>

Endrju, Džef. „Intervju s Džimom Džarmušem". *Džim Džarmuš*. Prir. Ludvig Hercberg. Prev. Miša Stojiljković. Beograd: Hinaki. 2003. 194–214.

Jarmusch, Jim. Director's Statement. *Only Lovers Left Alive*, a film by Jim Jarmusch, Festival de Cannes. 2013. <https://www.festival-cannes.com/en/f/only-lovers-left-alive/>

Kovačević, Ivanka. „Viljem Blejk". *Engleska književnost 2*. Prir. Ivanka Kovačević, Marija Stansfield-Popović et al. Sarajevo: Svjetlost. 1991. 89–102.

Kuhn, Annette, Guy Westwell. *A Dictionary of Film Studies* (2 ed.). Oxford: Oxford University Press. 2020. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198832096.001.0001/acref-9780198832096>

Mansbridge, Joanna. "Endangered Vampires of the Anthropocene: Jim Jarmusch's *Only Lovers Left Alive* and the Ecology of Romance". *Genre* 52/3 (December 2019): 207–228.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press. 2000.

Мишо, Анри. „Извесни Плим". Прев. Бојан Савић Остојић. *Трагː часопис за књижевност, уметност и културу*. 2007. Год. 3. Књ. 3. Св. 9. 96–104.

Paz, Octavio. "Introduction". In Henri Michaux. *Miserable miracle: mescaline*. Transl. Louise Varèse, Anna Moschovakis. New York: New York Review Books. 2002. vii–xiii.

Paunović, Zoran. *Doba heroja*. Beograd: Geopoetika. 2018.

Rozenbaum, Džonatan. „Pištolj u dupetu". *Džim Džarmuš*. Prir. Ludvig Hercberg. Prev. Miša Stojiljković. Beograd: Hinaki. 2003. 171–182.

Rueckert, William. "Into and Out of the Void: Two Essays". *The Iowa Review* 9/1 (Winter 1978): 62–86.

Shakespeare, William. *Tragedies: Volume 1*. New York, London, Toronto: Alfred A. Knopf. 1992.

Taubin, Amy. "*Dead Man*: Blake in America". *The Criterion Collection*. 4. 5. 2018. <https://www.criterion.com/current/posts/5619-dead-man-blake-in-america>

Thomas, Troy. "William Blake and Dead Man". *Adaptation* 5/1 (2011): 57–87. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apr004>

Harvard Crimson. "Interview with a Dead Man". *The Harvard Crimson*. 6. 5. 1996. <https://www.thecrimson.com/article/1996/5/6/interview-with-a-dead-man-phow/>

Шекспир, Вилјем. *Сонети*. Препевао Стеван Раичковић, по прозном преводу Живојина Симића. Београд: Просвета. 1966.

Филмови наведени у тексту

Dead Man, реж. Jim Jarmusch, 1995, прод. Demetra J. MacBride, USA, 120 мин.
Only Lovers Left Alive, реж. Jim Jarmusch, 2013, прод. Recorded Picture Company, Pandora Film, USA, 123 мин.

Bojana Aćamović

THE LIFE AND DEATH OF THE POETS IN JARMUSCH'S *DEAD MAN* AND *ONLY LOVERS LEFT ALIVE*

Summary

The presence of literature in Jim Jarmusch's films stretches far beyond referencing certain authors and works and pervades the entire formal and thematic structure of this director's work. The analysed films, *Dead Man* (1995) and *Only Lovers Left Alive* (2013), apart from numerous literary references, introduce the characters based on the great English poets William Blake and Christopher Marlowe. Transferring Blake and Marlowe from the periods they lived in (the late 18th / early 19th centuries and the Elizabethan age, respectively) to the modern context, Jarmusch uses these poets and the ideas they represent to level sharp criticism at the contemporary world marked by the growing environmental and spiritual pollution. Both films focus on the position of an individual, in particular an artist, in an age when human activity, largely motivated by greed, endangers both nature and human communities as well as art itself. Ecological issues multiply and the world is becoming a place where poets write in blood. From the vantage point of culture studies, primarily environmental humanities and ecocriticism, the paper analyses the place of poetry and poets in Jarmusch's depictions of the Anthropocene.

791.635-051:929 Фелини Ф.
821.124-31
821.124.09 Петроније Арбитер

Милица Шпадијер*
(Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду)

СЛАТКИ ЖИВОТ ПЕТРОНИЈА АРБИТРА КАМЕРОМ ФЕДЕРИКА ФЕЛИНИЈА

Апстракт: У раду се анализирају *Сатирикон*, римски прото-роман Петронија Арбитра из I века наше ере и стваралаштво италијанског редитеља Федерика Фелинија, који је 1969. године снимио истоимени филм. Циљ нам је да утврдимо колико стил аутора који се одлучује на адаптацију другог уметничког дела може утицати на крајњи резултат. Додирних тачака између ова два уметника, испоставиће се, има више него што на први поглед делује. Узимајући за полазну тачку *Фелинијев Сатирикон* (*Fellini's Satyricon*, 1969), који је донекле заснован на Петронијевом делу, покушаћемо да проникнемо у мистични процес „преношења" уметничког дела из једне уметности у другу. То ће бити учињено проучавањем оскудних података о Петронијевом животу, те осврtом на време у којем је *Сатирикон* настао и, коначно, анализом самог дела. У делу рада посвећеном Федерику Фелинију пажњу ћемо, најпре, обратити на целокупно стваралаштво овог режисера, дефинишући шта је заправо Фелинијев стил, односно његова „камера". У току тог процеса открије се да и неки други делови Фелинијевог опуса, намерно или случајно, такође стоје у корелацији са античким *Сатириконом*.

Кључне речи: књижевност, филм, антика, адаптација, Петроније, Фелини, *Сатирикон*

Гај Петроније Арбитер, аутор *Сатирикона*, представља једну од најмистериознијих личности античке књижевности. Ни његово име (praenomen) није потпуно поуздано – постоји мишљење да је могло бити и Тит (в. Будимир, Флашар 1996: 479).

О животу загонетном попут јединог дела које је оставио за собом, сазнајемо помало из Тацита. Он у својим *Аналима* помиње извесног Гаја Петронија, Нероновог дворјанина који је, као и многи утицајни људи тог времена, извршио самоубиство након разоткривања Пизонове завере:

> О Петронију треба претходно да кажем неколико речи: њему су дани пролазили у спавању, ноћи у обављању дужности и уживањима. Као што је друге вреднећа, тако је његa лењост изнела на глас. Па ипак нису га сматрали ни развратником ни распикућом као већину оних који траће

* milica.spadijer@gmail.com

> своја имања, већ мајстором уживања. Његова неконвенционалност и лежерност у говору и понашању узимана је за једноставност, природност (Тацит 2006: 324).

Свој живот, 65. године наше ере, Петроније је завршио шармантно како је и живео – вене је пререзао, везивао па поново отварао, док је разговарао са пријатељима, вечерао и састављао списак Неронових скандала, полако тонући у вечни сан и не улагујући се Цару ни на издисају. Не треба, наравно, заборавити ни најочигледнији извор података о нашем писцу – сам *Сатирикон* и начин на који описује Римско царство и људе који у њему живе у I веку наше ере.

О *Сатирикону* се, баш као ни о његовом аутору, не зна много. Како су од почетка обоје били жртве моралних и педантских предрасуда, право је чудо да су уопште доспели до нас (в. Шалабалић 2007: V). Петронијево дело превазилази оквире жанра и представља скуп наслеђа грчке путописне књижевности, авантуристичког и љубавног романа, милетске приче и менипске сатире, као и пародију на Хомера и на Луканов еп (в. Будимир, Флашар 1996: 480). *Сатирикон* се често назива првим античким романом, иако је датирање те књижевне врсте било мукотрпан посао.

Од овог ремек-дела римске књижевности до нас су дошле само 15. и 16. глава, а и оне делимично. Највећа сачувана целина јесте опис гозбе код једног римског скоројевића, односно „Трималхионова гозба“. То што, поред прозних делова, постоје и сачувани стихови – један је од разлога што се *Сатирикон* сматра и менипском сатиром. Како је реч *satura* оригинално означавала „мешавину“, не чуди што у овом роману срећемо и такозване „милетске приче“, изданке јонске новелистике пуне опсцености и еротике (в. Шалабалић 2007: XI). У *Сатирикону* то је прича о Госпи из Ефеса, коју је претходно већ био обрадио чувени баснописац Федар. Ову причу Петроније преноси иронично, обогаћену многим цитатима из Вергилијеве *Енеиде*, којима читав *Сатирикон* и иначе обилује.

Сатирикон

По неким мишљењима, Петроније је *Сатириконом*, у ствари, покушао да направи пародију на Хомерову *Одисеју*, с тим што његовом главном јунаку, за разлику од Одисеја којег прогони Посејдон, проблеме прави опсцени бог плодности Пријап, који га кажњава одузимајући му „мушку снагу“ (в. Шалабалић 2007: XVII). Ово је претпоставка са краја XIX века и потиче од Елимара Клебса (в. Rankin 1971: 52). *Сатирикон*, ипак, у себи крије разне алузије на многа дела античке књижевности,

често пародирајући Вергилија, Лукана, Хомера и друге писце. Колико је Петронијево умеће извртања описа најбоље се види у „Трималхионовој гозби“. Иако она свог претходника има у Хорацијевој VIII сатири и *Насидијеновој гозби*, не можемо а да не приметимо како набрајање Трималхионовог богатства и јела на вечери неодољиво подсећају на чувени „Каталог бродова“ из другог певања *Илијаде*. Петронијеви су ликови ванвремени – то су људи које и данас можете срести на пијаци, у галерији, на забави или у политици.

Највећи успех *Сатирикона* лежи управо у ауторовом ставу према његовим ликовима – он је бескрајно нехајан. „Ако постоји мерило које Петроније ту заступа, то је мерило доброг укуса – а не морала“ (Шалабалић 2007: XV). Па ипак, он то мерило стално нарушава и то скандалозним понашањем управо главног лика, Енколпија, који о својим доживљајима прича у првом лицу. Он у том свету сиромашних интелектуалаца, лупежа и бараба, пребогатих ослобођеника и куртизана, плива као риба у води, а ипак – са сталном иронијском дистанцом. Баш као и, претпоставићемо, његов творац на Нероновом двору. Извесно је да је Петроније, као својеврсни бонвиван, морао уживати у луксузу, као и почастима које му је Нерон указивао. Ипак, оно чиме он осваја читаоца јесте огромна количина самосвести и сазнање да презир није увек могућ – стапање са светом који нас окружује готово је неминовно, без обзира на наш отпор.

Наиме, у једном тренутку гозбе Трималхион наређује да се донесе његов тестамент и јавно га чита, након чега диктира каменоресцу Хабини какву надгробну плочу жели, са објашњењима попут „ћу да одредим једног од моји ослобођеника за мој гроб да га чува, да пази да народ не дотрчава да се посере на мој споменик“ и „а у средини сат, али тако, да који год погледа колико је сати мора тео-не тео да прочита и моје име“ (Петроније 2007: 71).[1] Коначно, предлаже и следећи натпис:

ОВДЕ ПОЧИВА
ГАЈ ПОМПЕЈ ТРИМАЛХИОН
МЕЦЕНАТСКИ
У ОДСУСТВУ ИЗАБРАН ЗА СЕВИРА АВГУСТОВСКОГ
КОЛЕГИЈА
МОГАО ЈЕ БИТИ И ЧЛАН СВАКЕ ДЕКУРИЈЕ
АЛИ НИЈЕ ХТЕО
ПОБОЖАН ЧЕСТИТ И ОДАН
ОД МАЛОГ ПОЧЕО
300 000 000 МИЛИОНА СЕСТЕРЦИЈА ОСТАВИО

1 Цитате из *Сатирикона* не доносимо у оригиналу већ у сјајном преводу Радмиле Шалабалић.

НИКАДА НИЈЕ СЛУШАО НИЈЕДНОГ ФИЛОЗОФА
ЗБОГОМ
ЗБОГОМ И ТЕБИ ТРИМАЛХИОНЕ
(Петроније 2007: 71)

Након тога почиње да плаче прво он, па његова жена Фортуната, па Хабина, а онда и сва послуга. И ту нам Петроније, у једној реченици, даје слику апсурда једног друштва, наравно, као и увек, бескрајно комично – „Врхунац је био када чак и мени сузе навреше на очи“ (Петроније 2007: 72) – обавештава нас Енколпије. Читаво дело обилује оваквим епизодама у којима се описују разне људске слабости и мане.

Све те приче, биле потпуно скаредне или пак људске и разумљиве, испричане су увек без горчине, са неконвенционалношћу и лежерношћу у говору, природно и са једноставношћу – својственим не само Петронију (мада их је он сигурно довео до врхунца), већ читавој римској интелигенцији. Ако би се дух Римског царства морао описати у једној реченици, тешко би било не одабрати управо ону Теренцијеву – *Homo sum et humani nihil a me alienum puto*. Петроније иде и корак даље – не само да ништа људско не сматра страним, већ га са поносом и љубављу, као сваки прави боем, прихвата као своје.

Ипак, ово гледиште није општеприхваћено. Идеја коју поједини критичари *Сатирикона* заступају јесте да је самосвесни Петроније створио блесавог Енколпија да бисмо му се сви заједно смејали. Ерих Ауербах тврди да Петроније гледа са висине на свет који је створио (Auerbah 1978: 31–37), са чим се Ц. П. Саливан слаже, наводећи како се аутор пажљиво одваја од свог лика константно правећи од њега будалу (Sullivan 1968: 258). Постоји, дакле, граница, која се у читању *Сатирикона* не прелази, па се, самим тим, није могла прећи ни у писању самог дела. Ипак је то „опасан текст, чији универзум жилавог шљама може бити претеће заразан ако му се превише приближимо“ (Rimmel 2002: 6). Ову константну тежњу да се *Сатирикон* види само као нешто смешно и забавно, Викторија Римел објашњава као „прање руку и порицање“: „комично“ брише „озбиљно“, политичко и проблематично – као да је смех увек показатељ задовољства, а не бола, као да никада није постојала лоша, ружна шала; шала на *твој* рачун (Rimmel 2002: 5). Још један доказ да Енколпије није Петронијев пајац крије се у његовим аутоироничним коментарима. Када их свештеница Квартила и њене служавке нападну, Енколпије самог себе убеђује да су „то ипак само три слабе жене“. Оне су, у случају да нешто покушају, потпуно немоћне у поређењу са њима који, ако ништа друго, бар формално припадају јачем полу (в. Петроније 2007: 19). Шалећи се на

свој рачун, и то са својом мушкошћу, потпуно ослобођен свих скрупула, Енколпијев лик доказује да је много више од онога што се на први поглед чини. Шта је, међутим, са осталим ликовима *Сатирикона*?

Поред Енколпија, римско друштво осликано нам је још и Гитоном, лепим дечаком, неодољивим готово за све око себе, укључујући и Аскилта, Енколпијевог партнера који до краја сачуваног дела постаје његов најљући непријатељ. Сва тројица су људи о којима се нико не брине и за које никога није брига – младићи препуштени сами себи, немарни и слободни, слика и прилика римског пролетаријата који преживљава уз помоћ криминала, проституисања и паразитирања. У то друштво идеално се уклапа и Агамемнон, сиромашни ретор, који велича прошлост и за тренутно стање реторике криви родитеље својих ђака, а ипак је принуђен да присуствује дешавањима попут вечере код Трималхиона, и на њима служи за то да га домаћин засењује својом ученошћу.

На тој вечери срећемо и разне друге живописне ликове од којих нам се сваки обраћа својим још живописнијим латинским, читаву лепезу разнобојних (дословно) робова, свакакве Селеуке, Даме, Филеросе и Ганимеде, један пулсирајући свет нове социјалне структуре сачињене углавном од богатих ослобођеника или једноставно – *nouveau riche*. Ту су још и песник, бесрамни Еумолп, који не преза ни од чега да би дошао до новца, мада је у потпуности предат само својој поезији, и богataш Лихас, још један од Енколпијевих бивших љубавника.

Женски ликови *Сатирикона* углавном су више или мање угледне куртизане и њихове слушкиње које нимало не заостају за мушким ликовима, ни по живости описа ни у разним враголијама у које се упуштају. Пријапова свештеница Квартила и њена слушкиња Психе, седмогодишња девојчица која је већ спремна за брак, бакица која Енколпија одводи у јавну кућу, Трималхионова жена Фортуната, која воли да плеше (нешто незамисливо за римске матроне), љута Трифена, Енколпијева драгана, али и супарница због Гитона и, коначно, похотна Кирка, матрона што по речима своје слушкиње „прескаче оних четрнаест редова од орхестре, па горе, међу последњом од последње олоши тражи у шта да се зацопа“ (Петроније 2007: 126), као и разне врачаре које покушавају да поврате Енколпијеву несрећно изгубљену мушкост. Као што видимо, баш нико у овом делу није ни најмање чедан.

Зато и не чуди што је то препознао и искористио Федерико Фелини (и сам сличних моралних схватања као наш стари Римљанин) у свом *Сатирикону* (*Fellini's Satyricon*, 1969), правећи, за своје стваралаштво, редак искорак у свет литерарног.

Фелини пре и после Сатирикона

Шта је за Фелинија то што је за Вудија Алена хумор благог безнађа, за Пјера Паола Пазолинија неискварени митски свет праисторије, а за Алфреда Хичкока напетост која је проузрокована мрачним људским духом? Ако уметнике поделимо на оне који гледају у себе како би створили нови свет своје маште и оне који покушавају да реконструишу стварност, Фелини недвосмислено припада оним првим. Он као да јасно прати савет седморице мудраца уклесан у пронаосу Аполоновог храма у Делфима: γνῶθι σεαυτόν – спознај самога себе.

Фелинијев режисерски деби био је филм *Светлости варијетеа* (*Luci del varietà*, 1950), чија се радња врти око лепе, али врло амбициозне младе жене која се придружује не тако успешној водвиљској трупи, изазивајући у њој љубомору и раздор. Уследио је *Бели шеик* (*Lo sceicco bianco*, 1952), по многима његов први прави филм, уједно и први у коме и Вечни град добија своју „улогу", када двоје младих провинцијалаца, Иван и Ванда, дођу у Рим на медени месец. *Данџубе* (*I vitelloni*, 1953), најављен у *Белом шеику* када главна јунакиња за свој родни град каже да је „Пун вулгарних људи… младих који немају о чему да разговарају" (Duncan 2013: 34), био је први Фелинијев филм који је постигао међународни успех.

Тријада остварења, које је Фелини режирао средином педесетих, могла би се назвати „филмови искупљења": *Улица* (*La Strada*, 1954), *Пробисвеш* (*Il Bidone*, 1955) и *Кабиријине ноћи* (*La notti di Cabiria*, 1957). У њима се преиспитују теме изгубљене невиности и искупљења и они представљају вероватно период „најозбиљнијег" Фелинијевог стваралаштва у којем симболика игра велику улогу.

Оно што следи јесте врхунац Фелинијеве каријере. Делима *Сладак живош* (*La Dolce Vita*, 1960) и *Осам и по* (*8½*, 1963) он се успиње на пиједестал светског филма. Ако су *Пробисвеш* и *Кабиријине ноћи* били филмови о тежњама индивидуалаца за препородом, онда је *Сладак живош* филм о покушају препорода једног друштва. Он ће обележити почетак нечега што ће се показати као једна од најуспешнијих сарадњи у историји филма – Федерика Фелинија и глумца Марчела Мастројанија.

Осам и по је, по речима самог Фелинија, био покушај да се прикажу димензије човека на свим његовим различитим нивоима – преплићући његову прошлост, снове, успомене, физички и психички вртлог – све без хронологије, али одајући утисак да је човек универзум за себе. Слична је и идеја *Ђулијеше и духова* (*Giulietta degli spiriti*, 1965), женског парњака филма *Осам и по*: након што главна јунакиња схвати како је слободна да развије свој идентитет као личност, утваре се разоткривају као бића њене

маште, која су била неопходна на путу ка самоспознаји. За Фелинија тај пут јесте процес прављења филма, што видимо у *Осам и по*. Он себе на одређени начин увек доживљава као директора циркуса: глумци су његове марионете (које су срећне што су марионете ако је мајстор добар), а до нас долази једна субјективна истина. „Ја сам велики лажов", каже Фелини, „измислио сам све: своју породицу, детињство, везе са женама" (*Fellini: Je suis un grand menteur*, 2002). Као и сваки уметник, Фелини у себи прерађује спољни свет и крајњи резултат усмерава у одређеном правцу. Стварање уметничког дела и није друго до покушај да се понуди сопствена визија света.

Осам и по био је уједно и последњи Фелинијев црно-бели филм. Након *Ђулијете и духова*, Фелинијево здравствено стање се погоршава и он у априлу 1967. завршава у болници. Током опоравка, прави паузу у режирању филмова, посећује свој родни Римини и више се бави својим приватним животом. Први филм који после тога снима јесте заједнички подухват – три режисера адаптирају приче Едгара Алана Поа у омнибусу *Три корака кроз лудило* (*Histoires extraordinaires*, 1968), а Фелинијева је *Toby Dammit*. У овом периоду он поново ишчитава *Сатирикон*, који га је фасцинирао још од када је био дечак. После Поа, који му је био први и веома неочекивани излет у адаптацију књижевних дела, Фелини се одлучује да сними свој *Сатирикон*. О овом визуелном спектаклу и његовом најскупљем филму до тог тренутка, биће више речи касније.

Следе *Кловнови* (*I clowns*, 1970), филм прављен као шаљиви документарац за италијанску телевизију, са Фелинијевом омиљеном темом – циркусом, па *Рим* (*Roma*, 1972), још једно надреално аутобиографско остварење које почиње режисеровим детињством у Риминију, па прати његове авантуре у Вечном граду, и даје слику друштва и збир утисака о граду који је Фелинију у том тренутку дом већ скоро тридесет пет година.

Следећи је *Амаркорд* (*Amarcord*, 1973), вероватно Маестров последњи велики филм и, сасвим сигурно, последњи који је постигао комерцијални успех. Живописне успомене из детињства Федерика Фелинија имамо прилику да доживимо кроз причу о петнаестогодишњем Тити и 1930. години у малом граду Боргу. Овај филм обилује неким од најфинијих Фелинијевих карикатура: Волпина, градска скитница (још једна реализација проститутке из режисеровог детињства), Градиска, локална лепотица, Титин сексуално оптерећени деда и др. И овде имамо атмосферу безнађа попут оне у *Данџубама*, али нам последња реплика открива да се главни јунак ипак „извукао"; као и сам Фелини, „Тита је још пре неког времена отишао", обавештава нас наратор (в. Duncan 2013: 146).

У Фелинијевом *Казанови* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), главну улогу тумачи чувени канадски глумац Доналд Сатерленд. Овај филм ће и поред својих непорецивих квалитета остати упамћен као „још један Фелинијев бучни филм – спектакуларан и јединствено досадан" (Canby 1977). Филмове које ће Фелини стварати током последњих дванаест година живота су или минијатуре, попут *Пробе оркестра* (*Prova d'orchestra*, 1978), или остављају за собом помало мучан утисак *déjà vu*-а.

Фелинијев Рим

Снажни контрасти по којима је овај режисер познат, могу, између осталог, бити последица сукоба спољашњег и унутрашњег света. Дуалност и јесте крајњи резултат до којег долазимо проучавајући Маестра, али ту никако није реч о једноставној борби „добра и зла" – то не би одговарало овом уметнику, коме морал никада није био примаран (бар не католичко схватање морала). За Фелинија су те дуалности Иван и Ванда, Ђелсомина и Цампано, Марчело и девојка са краја филма која се загонетно осмехује, Ђулијета и њена тајанствена комшиница и многи други ликови који су, у ствари, сви две стране истог новчића. На крају крајева, и симболично супротстављени Римини и Рим су делови Фелинијевог живота; а Рим су и периферна Остија и величанствена Фонтана ди Треви.

Фелини је, наравно, био у контакту и са античким Римом. Вечни Град ту титулу носи управо због непрекинутог континуитета. Али живот међу античким рушевинама има своју цену: оне су сада само рушевине. Примарна улога им је заборављена: у Колосеуму се више нико не бори; на Форуму се не читају прогласи, нема цара у *Domus Aurea*. Постоји, дакле, расцеп између онога „како би требало" видети ствари и начина на који се оне заиста гледају очима становника модерног Града. А као што знамо, Фелини не воли оно „како би требало".

Фелинијев Сатирикон

Десетак чудних људи стоји на обали. Лица су им разних боја и окупљени су око замотаног тела које лежи на одру. Дошли су на читање тестамента. Један од њих иступа и обавештава присутне да је покојник своју немалу имовину завештао свакоме кога помиње у свом тестаменту, али под једним условом: да раскомадају и поједу његово тело.

Овако Роџер Иберт описује снимање последње сцене *Фелинијевог Сатирикона*, за коју је и сам режисер приметио да је врло „фелинијевска“ (Ebert 1969).

Као што смо већ поменули, у априлу 1967. Фелини има озбиљне здравствене проблеме проузроковане премореношћу и на неко време се повлачи у вилу у Манзанији. Испоставиће се да је то био период интроспекције у којем поново чита неке од књижевних класика, међу њима и *Сатирикон*. У овоме се вероватно крије и одговор на питање зашто је Фелини одједном одлучио да направи филмску адаптацију књижевног дела, иако је дуго инсистирао на томе да су то две потпуно одвојене уметности. Као и Пазолини, нарочито након *Кабиријиних ноћи*, и поготово са преласком на филмове у боји, Фелини се све мање фокусира на наратив – све док овај готово не нестане. *Сатирикон* је у том погледу био идеалан – фрагментарно сачуван, он готово и не пружа наратив.

Три године пре почетка снимања, када је потписивао уговор за наредни филм, Фелини је одлучио да ће га назвати по овом античком роману. Ипак, када је дошло време да се уговор спроведе у дело и почне са новим пројектом, Фелинија је, по његовим речима, ухватила паника и није знао шта да ради (Фелини 1970: 105). Човеку који је тако добро познавао своје друштво, стари Римљани делују далеки баш као Марсовци. А како направити сатиру о Марсовцима? Нашао се пред филмом који није желео ни знао како да направи.

Целу своју дотадашњу филмографију Фелини је заснивао на самоме себи и својим искуствима. Када је својим пријатељима објавио како намерава да направи екранизацију *Сатирикона*, сви су га убеђивали да ће му то бити најбољи филм (Фелини 1970: 106). Али, да ли је могуће да Маестров најбољи филм буде екранизација туђе маште? Потребно је, дакле, било створити свој *Сатирикон* и поново измислити све.

Све и делује као научна фантастика, јер она за нашег режисера ради у оба смера: дочарава и будућност и прошлост, које су подједнако далеке и туђе. Језици којим се у филму говори разноврсни су. Повремено је међу њима и латински, али не Петронијев. Фелини је затражио од професора Луке Каналија да састави латински који ће намерно звучати архаично, а затим га накнадно убацио у филм, синхронизујући реплике немачких глумаца. Желео је, дакле, не само мртав језик, већ онај који никада није ни живео (в. Hughes 1971: 91).

Са *Сатириконом* и почиње коначна трансформација Фелинијевог стила, по којем ће највише остати запамћен. Ствара се наглашена артифицијалност, барокна али не више топла циркуска атмосфера, већ потпуно хладна и неприродна отуђеност, која ће, касније, највише доћи до изражаја у *Казанови*. *Сатирикон* је, с једне стране, син ког Фелини никада

није желео; с друге стране, Фелини је Петронијев блудни син. Просто је невероватно да Фелини, који је толико волео карикатуре, није могао у Петронијевим ликовима препознати некога из своје околине. Одбацујући на тањиру сервирану идеју, Фелини нас подсећа на племићког сина који се, из бунта према оцу, придружује револуцији.

Делови који се темеље на књизи, у филму су опскурни и непријатни: по једној верзији Фелини је за сцену Трималхионове гозбе довео стажисте из менталне установе, мада он каже да је отворио малу канцеларију у Риму и позвао људе чудног изгледа да дођу (в. Ebert 1969). И заиста, *Фелинијев Сатирикон* обилује гротеском до тада невиђеном на великом платну. Ту су кепеци, грбавци, људи свих облика и боја – мрачни циркус који путује кроз време. Са друге стране, међутим, стоје Фелинијеве убачене епизоде, од којих неке потпуно одударају од остатка филма. И ту видимо да он, заправо, на неки начин хоће да се такмичи са Петронијем – чији су изгубљени делови бољи?

Петронијев *Сатирикон* је претежно весео и лаган, Фелинијев – тужан и мучан, па тако та два дела као да отеловљују два супротстављена гесла: *Carpe diem*, односно *Memento mori*. Основна идеја античког романа била је да прикаже један тренутак у времену са свим људима који у њему обитавају на комичан начин, ма колико њихови животи могли да се посматрају и из другог угла и делују прилично трагично. То, међутим, није случај са Фелинијевим филмом.

Због тога, као што смо наговестили у наслову рада („Слатки живот Петронија Арбитра камером Федерика Фелинија"), мишљења смо да права Фелинијева „адаптација" античког *Сатирикона*, јесте заправо једно друго његово остварење – филм који је снимио неколико година пре *Сатирикона*, а то је *Слатки живот*.

Покушаћемо да то, укратко, образложимо.

Фелинијев Рим

Рекламни постер за Фелинијев *Сатирикон* имао је следећи слоган: „Рим. Пре Христа. После Фелинија." Како се радња *Сатирикона*, у ствари, дешава почетком шездесетих година после Христа, закључујемо да се мисли на Рим још увек недотакнут хришћанством с једне, а заправо већ додирнут „фелинијевством" с друге стране. Па како је то Фелини у својим филмовима приказивао Рим?

Вечити град Маестрова је стална фасцинација – још од *Белог шеика*. За Ванду, која трага за Белим шеиком, Рим је место где жеље постају

стварност. Ипак, она се у тој потрази само све више удаљава од центра, стигавши чак до Остије – природне границе града. Када, међутим, одлучи да се врати своме мужу, она се враћа и Риму и они су поново уједињени на тргу Светог Петра. Рим је један од „јунака" филма у још неколико остварења: *Toby Dammit*, *Рим*, *Сатирикон*, али филм који је право љубавно писмо Риму, мада је дискутабилно колико је то требало да буде, јесте *Слатки живот*.

Декаденција у њему равна је само Петронијевим ликовима: главни јунак филма Марчело Рубини и сам као да је двојник овог мистериозног писца, који својим подсмешљивим погледом будно прати шта се око њега дешава, неспособан да се сам избави из тог света, што је симболично приказано завршном сценом филма. Пошто разуздана група људи која се враћа са забаве, заједно са Марчелом, набаса на морску неман на плажи, односно на своју сопствену изопаченост (супротност фигури Христа са почетка филма – лепој, али лажној – риба је ружна, али права) (в. Ebert 1960), нашем јунаку се пружа избор: са друге обале маше му девојка-анђео и нешто говори, али он не може да је чује. Иако жели да до ње допре, његова средина и прошли избори стежу га баш као црна марама коју носи око врата. За Марчела је прекасно и он се окреће полазећи за пријатељима који га дозивају, док га девојка испраћа тајанственим осмехом.

La Dolce Vita јесте Фелинијев *Сатирикон* пре Фелинијевог *Сатирикона*. Фелини је морао осетити блискост са Петронијевом невероватном личношћу, ослобођеном сваке моралне стеге, као и са његовом искреношћу, шармом, те ликовима и атмосфером циркуса, са којима се сусрео још у школи када је први пут прочитао Петронијев роман.

Прва сличност види се у самој композицији филма. *La Dolce Vita* подељена је на пролог, седам епизода са интермецом и епилог (в. Bondanella 1992: 143). То су:

1. Марчелово вече са Мадаленом
2. Вече са Силвијом и чувена сцена у Фонтани ди Треви
3. Сусрет са Стајнером
4. Лажно чудо
5. Посета Марчеловог оца / Стајнерова забава
6. Аристократска забава у замку / Стајнерова трагедија
7. „Оргија" у кући на плажи

У прологу статуа Христа лети над Римом, интермецо је сцена у ресторану на плажи где Марчело среће конобарицу анђеоског лика, коју затим види поново у епилогу са Великом рибом која се насукала

на плажи. Овакву епизодну структуру има и Петронијев *Сатирикон*. С обзиром на фрагментарно стање у којем се антички роман данас налази, не можемо са сигурношћу утврдити број епизода и авантура кроз које главни јунак, Енколпије, пролази. Ипак, у оба дела имамо главне ликове који су људи без упоришта у свом животу (в. Ebert 1960).

И Фелинијев Марчело и Петронијев Енколпије пролазе кроз разне сфере римског друштва. Фелини нам приказује Марчелове „успоне и падове": он је у стану проститутке, болничкој гаражи, ноћним клубовима и древној крипти; али је и на врху куполе Цркве светог Петра, певници црквеног хора и у Стајнеровом стану (в. Ebert 1960). Слично томе, и Енколпије је у јавном купатилу, на пијаци, у галерији слика, на Трималхионовој гозби и Лихасовом броду.

Још једна сличност може се пронаћи у двема забавама описаним у овим остварењима, односно у њиховим упадљивим контрастима. У питању су Трималхионова гозба и окупљање у Стајнеровом стану. Ту је и известан паралелизам супротности: Трималхион је све оно што Енколпије исмева; Стајнер је све оно што Марчело жели да буде. Један је блистави примерак полусвета, други представља грађанску интелигенцију и префињеност. На Трималхионовој гозби људи воде, иако простачке, живе разговоре. Код Стајнера преовлађује мирна атмосфера. Можда и превише мирна, јер – када неколико дана касније Стајнер одузме живот својој деци и себи, схватићемо да су и он и Трималхион, сваки на свој начин, приказивали мрачне стране римског друштва.

Овај неми дијалог између Петронија и Фелинија резултираће и још једном узбудљивом паралелом између филмова *Слатки живот* и *Сатирикон*, која се крије у њиховим завршецима. Оба јунака се на крају налазе на плажи: 1960. године Марчела друштво дозива и он одлази са њима, остављајући девојку која је покушавала нешто да му каже; десетак година касније, 1969. Фелинијев Енколпије прихвата позив једне друге групе људи – али природа његовог одласка је другачија. Док Марчело напушта потенцијално избављење, Енколпије се спасава од сигурне пропасти: бира да оде у непознато, уместо да остане и поједе леш богаташа који је своје богатство завештао оном ко се одлучи на тај чин канибализма.

Епилог

Једно од питања на које смо у овом раду покушали да одговоримо јесте однос аутора према свом делу. Овде нам се ваља присетити сјајне филмске критике Роџера Иберта и његовог искуства гледања *La*

Dolce Vita – неколико пута у различитим периодима живота. Када је шездесетих као адолесцент први пут видео овај филм, завидео је јунацима на „слатком животу“. Седамдесетих, живео је своју верзију Марчелових авантура и био приближно његових година. Осамдесетих, када је следећи пут одгледао овај филм, имао је десет година више, а Марчело је остао исти. Видео га је као жртву у бескрајној потрази за срећом до које на тај начин никада неће доћи. Када се 1991. поново сусрео са овим Фелинијевим остварењем, Марчело је сада деловао још млађи, и баш као што му је једном завидео, па га критиковао, сада га је сажаљевао и волео. И коначно, када је овај филм одгледао непосредно по Мастројанијевој смрти, помислио је како су Фелини и Марчело ухватили тренутак откровења и учинили га бесмртним. Можда *сладак живот* и не постоји; али то свако мора открити за себе (в. Ebert 1960).

Извори и литература

Auerbah, Erih. *Mimesis: Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Prev. Milan Tabaković. Beograd: Nolit. 1978.

Bondanella, Peter. “Literature as Therapy: Fellini and Petronius”. *Annali d’Italianistica*. Vol. 6. *Film and Literature*. 1988. 179–198.

Bondanella, Peter. *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton: Princeton University Press. 1992.

Будимир, Милан, Мирон Флашар. *Преглед римске књижевности*. Београд: Универзитет у Београду. 1996.

Canby, Vincent. “’Fellini’s Casanova’ Is New Revel”. *New York Times*. February 1977. <https://www.nytimes.com/1977/02/12/archives/fellinis-casanova-is-new-revel.html>

Duncan, Paul, Chris Wiegand (ed.). *Federico Fellini The Complete Films*. Köln: Taschen America Llc. 2013.

Ebert, Roger. *La Dolce Vita Movie Review*, 1960. <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-la-dolce-vita-1960>

Ebert, Roger. *Interview with Federico Fellini*. 1969 <http://www.rogerebert.com/interviews/interview-with-federico-fellini>

Fellini, Federico. *Fellini’s Satyricon*. New York: Ballantine Books. 1970.

Fellini, Federico. “Pictorial Essay: Satyricon”. *Playboy*. May 1970.

Hughes, Eileen Lanouette. *On the Set of Fellini Satyricon: A Behind the Scenes Diary*. New York: William Morrow & Company. 1971.

Петроније. *Сатирикон*. Прев. Радмила Шалабалић. Београд: Артист. 2007.

Rankin, H. David. *Petronius the Artist, Essays on the Satyricon and its Author*. The Hague: Springer. 1971.

Rimmel, Victoria. *Petronius and the Anatomy of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002.
Sullivan, J.P. *The Satyricon of Petronius: A Literary Study*. London: Faber. 1968.
Тацит, Публије Корнелије. *Анали.* Прев. Љиљана Црепајац. Београд: Тема. 2006.

Филмови наведени у тексту

Luci del varietà, реж. Федерико Фелини, 1950. прод. Capitolium, Italia, 97 мин
Lo sceicco bianco, реж. Федерико Фелини, 1952, прод. OFI, P.D.C. Italia, 86 мин.
I Vitelloni, реж. Федерико Фелини, 1953. прод. Peg-Films, Cité Films, Italia, 108 мин.
La Strada, реж. Федерико Фелини, 1954. прод. Ponti-De Laurentiis Cinematografica, Italia, 108 мин.
Il Bidone, реж. Федерико Фелини, 1955. прод. Titanus, Société Générale de Cinématographie (S.G.C.), Italia, 113 мин.
La notti di Cabiria, реж. Федерико Фелини, 1957. прод. Dino de Laurentiis Cinematografica, Les Films Marceau, Italia, 110 мин.
La Dolce Vita, реж. Федерико Фелини, 1960. прод. Riama Film, Gray-Film, Pathé Consortium Cinéma, Italia, 174 мин.
8½, реж. Федерико Фелини, 1963. прод. Cineriz, Francinex, Italia, 138 мин.
Giulietta degli spiriti, реж. Федерико Фелини, 1965. прод. Rizzoli Film, Francoriz Production, Italia, 137 мин.
Toby Dammit, реж. Федерико Фелини, 1968. прод. Les Films Marceau, Cocinor, Produzioni Europee Associate (PEA), Italia, 48 мин.
Satyricon, реж. Федерико Фелини, 1969. прод. Produzioni Europee Associati (PEA), Italia, 129 мин.
I clowns, реж. Федерико Фелини, 1970. прод. RAI Radiotelevisione Italiana, Compagnia Leone Cinematografica, Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), Bavaria Film, Italia, 92 мин.
Amarcord, реж. Федерико Фелини, 1973, прод. F.C. Produzioni, PECF, Italia, 123 мин.
Fellini: Je suis un grand menteur, реж. Демијан Петигру, 2002. прод. Portrait & Cie, France, 105 мин.

Milica Špadijer

PETRONIUS' DOLCE VITA THROUGH FEDERICO FELLINI'S CAMERA

Summary

This paper analyses *The Satyricon*, a 1st century AD Roman proto-novel written by Petronius the Arbiter, and the work of the Italian director Federico Fellini, who made an eponymous film in 1969. Our goal was to determine how much the style of the author who decides to adapt another work of art can influence the final result. It turned out that there was more common ground between these two artists than it seems at first glance. Taking *Fellini Satyricon*, which is somewhat based on the work of Petronius, as a starting point we tried to penetrate into the mystical process of "transferring" a work of art from one art medium to another. This was done by studying the scarce data on Petronius' life, looking back at the time in which *The Satyricon* was created and, finally, by analysing the work itself. In the part of the work dedicated to Federico Fellini, we first paid attention to the entire work of this director, defining what Fellini's "camera" is. In the course of that process, we discovered that certain other parts of Fellini's oeuvre, intentionally or accidentally, also correlate with the ancient Satyricon. That was most notable with the *La Dolce Vita*, which we argue is the Fellini's Satyricon before the *Fellini Satyricon*.

791.633-051:929 Сијама С.

Марија Грујић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ИЗБОР ПЕСНИКА, ИЗБОР ЉУБАВНИКА
Мит о Еуридици у филму *Портрет даме у пламену*

Апстракт: Филм *Портрет даме у пламену* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019) француске редитељке и сценаристкиње Селин Сијаме, ослоњен на дијалошке везе са разноврсним европским уметничким и филозофским традицијама, представља један од модерних захвата у креирању филмског дела као места интерсекције и сублимирања поетичких потенцијала вишеструких уметничких медија. У том подухвату, наратив филмске приче инспирисан је поетском (литерарном) конфигурацијом мита о Еуридици, уграђеном у окосницу формирања слојева метанаративних квалитета, као и интертекстуалних и филозофских промишљања бивствовања у уметничком стваралаштву и стваралаштва у бивствовању. Овај филм поетички рекреира парадокс митске приче о Орфеју и Еуридици тако што, с једне стране, указује на присуство митски зацртаних образаца у егзистенцијалним драмама и дилемама човека у свим временима, а са друге стране, указује на сложеност људског избора оличеног у митским фигурама песника и субјекта његове љубави/стваралаштва. У филозофско-поетичкој основи овога филма долази се до кључног питања, а то је избор песника насупрот избору љубавника у процесима који воде ка уметничком стварању, али и указују на смисао овоземаљског живота. Песничка егзистенција, која се оцртава као парадигма свеукупног духовног и емотивног бића које дела и постоји у историјском и друштвеном контексту, успоставља доживљај чина љубави као конститутивни елемент синергије свих облика уметничког стварања, чиме се обједињује тема визуелног портретисања другог са темом поетског погледа на другу личност као на себе самог. Текст указује на филозофске и уметничке импликације новог проживљавања и преиспитивања главних мотива мита о Еуридици која је овде активна инстанца песничког доживљаја а не тек пасиван предмет песничке чежње. Таква премиса јавља се као оквир разумевања људских егзистенцијалних и стваралачких тежњи, у којем се дилема песничког избора у контексту филмског медија јавља као сублимат загонетки уметничког дела и односа стваралаца према другом људском бићу. Ослањајући се на мит о песничкој егзистенцији Орфеја и Еуридике не као објекта, већ такође субјекта његове овоземаљске љубави равноправног песнику самом, али и уметничког стварања, филм развија концептуални поглед на стварање као на делатност заједничке креације, сарадње уметника и његове музе, стварајући однос равноправности и солидарности у достизању уметничке имагинације и способности самоизражавања.

Кључне речи: мит, Еуридика, уметност, поетика, песник, женско стваралаштво

* marija.grujic345@gmail.com

Постоје уметничка дела чијом интелектуалном анализом не добијамо појашњење нити продубљење оног основног смисла и доживљаја који она производе, јер је тај доживљај који дело оставља на тумача толико јединствен, свеобухватан и у потпуности остварен, да је сваки покушај интелектуалног „пробоја“ њиховог хоризонта тек мали корак ка разумевању, недовољан за суштинско приближавање њиховој суштини. Интелектуална, а поготово академска анализа таквог дела остаје незнатан пратилац оног осећаја који такво дело изазива у реципијенту. Сама анализа делује као једва приметан сапутник, који се креће у подножју горостасног дела, са задивљеним погледом упртим у његову величину. Поставља се, стога, питање: зашто проучаваоци и истраживачи уопште пишу студије о плодовима људске имагинације, талента и филозофског промишљања којима се диве, ако је већ унапред јасна инфериорност таквих анализа у односу на само дело? Правог интелектуалног одговора на ово питање, чини се, нема, осим што можемо рећи да се овакво истраживачко дивљење у својој апсолутности ретко јавља у научним каријерама и да је, за сваког појединог тумача, резервисано за тек понека дела. У таквим случајевима није зазорно признати сопствену незнатност у приступу анализи овакве творевине. Разлог због ког истраживач ипак приступа анализи или коментару јесте и чињеница да аналитички приступ представља једно од могућих оруђа интерактивне комуникације са делом које изазива такав доживљај. Проучавалац, у том смислу, својим коментаром даје највише што може: сажето тумачење онога што сматра битним о делу које дубоко цени и чије импликације за разумевање света препознаје и осећа.

Такву врсту односа у овој краткој анализи покушавамо да успоставимо и са већ познатим и признатим филмом француске сценаристкиње и редитељке Селин Сијаме *Портрет даме у пламену* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019), који се с разлогом може назвати и омажом различитим стиловима класичног стварања, али и модерном, стилизованом интерпретацијом људског сензибилитета карактеристичног за 21. век. Овај филм у много чему превазилази оквире не само доминантне филмске културе нашег доба, већ и досадашњих достигнућа појединих, мање или више формално дефинисаних поджанрова који би се могли условно применити у разговору о овом делу, попут филма о уметности, љубавног, историјског, филозофског, женског, феминистичког, филма о филму, као и других, постојећих или тек замишљених типологија. Жанровски сврставање овог филма до краја у било који од поменутих оквира показује се као незахвално, иако се у њему могу препознати слојеви различитих жанровских поетика. О појединим од ових типских одређења већ су написане бројне студије, текстови и критике (видети, на пример: Wilson

2022; Stevens 2020; Bacholle 2023).[1] Преглед досадашњих тумачења овог филма из секундарне литературе захтевао би знатно више простора него што то обим овог рада дозвољава, те се овде, услед таквог ограничења, нећемо детаљније бавити постојећом, све обимнијом литературом о овом филму и стваралаштву Селин Сијаме (у вези с тим в. Wilson 2021). Уместо тога, рад ће бити усмерен на један специфичан квалитет овог филмског дела, а то је његов капацитет да, посредством суптилних филмских поступака, укључи аспекте уметничког и интелектуалног контекста различитих уметности, с посебним акцентом на феномен књижевности као креативног сапутника ликова и структуре њихових живота. Реч је о филму који није настао по одређеном књижевном предлошку, већ се може рећи да сам функционише као књижевни предложак. У многе слојеве његовог унутрашњег устројства уткан је специфичан однос према истим оним структурама на којима почива и феномен присуства књижевности у људском животу.

Пре свега, треба нагласити да сама биографија, као и образовни и професионални пут редитељке Селин Сијаме, указују на значај темељног познавања и активног преиспитивања књижевног наслеђа у грађењу њеног филмског дела. Сијама се најпре образовала студирајући књижевност, а тек потом филмске студије (Wilson 2021: 2). Дубинско познавање француске и светске књижевности несумњиво је допринело многим моментима интертекстуалности у њеном филму, као и алузијама на значај присуства књижевног стваралаштва у људском креативном раду. То се, између осталог, односи на саму констелацију централне приче и односа међу главним ликовима, у којима се може уочити дијалошки однос са једним од највећих дела француске књижевности и европског просветитељства, *Новом Елоизом* (*Nouvelle Héloïse*) Жан Жака Русоа. Једна од две главне јунакиње носи име Елоиз (Héloïse), а и сам заплет филма успоставља дијалог са радњом овог Русоовог филозофског и љубавног романа (в. Русо 1964). Наиме, као и у роману, успоставља се однос љубави, али и специфичне просветитељске, филозофске (интелектуалне) динамике између младе аристократкиње и особе из другог друштвеног слоја и другачијег образовања, која је ангажована да обави одређени интелектуално-креативни задатак. Сијама, међутим, сценарио свог филма усмерава ка јасној деконструкцији и превредновању русоовске традиције, усвојивши у одређеној мери историјски жанровски модел интелектуално усмереног романа, али са намером да исприча другачију причу – причу о једнакости, сарадњи и заједничком стваралаштву женских субјеката.

1 Све преводе изворно коришћених делова текста на енглеском језику урадила М. Г.

Ако погледамо структуру радње овог филма, приметићемо да он делује на два јасно издвојена концептуална нивоа: први чини жанровски оквир такозваног „историјског филма“ (у литератури често означаваног као *period film*[2]), док други подразумева његово превредновање, преиспитивање и поновно исписивање конвенција овог жанра, увођењем до тада неисказаних људских судбина и филозофских перспектива. У домену првог нивоа, филм се одликује чврстим и динамичним наративним заплетом. Једнога дана друге половине осамнаестог века у Француској, млада сликарка Маријан,[3] отресита и храбра жена која је наследила очев сликарски позив, долази на усамљено острво по налогу племкиње како би насликала удадбени портрет њене кћери. Такав портрет представљао је у то време неопходан визуелни и идентификациони елемент који се слао потенцијалном просцу. Задатак, међутим, прати необичан услов: Маријан треба да наслика Елоиз кришом, без њеног знања, јер се млада племкиња противи својој удаји. Представљајући се као дружбеница ангажована да младој племкињи прави друштво за шетње по острву, Маријан прихвата овај захтев, али и сама притом пролази кроз процес самоспознаје, самокритике и преиспитивања етичких и естетичких основа сопственог рада. Суочена са Елоизиним бритким умом и слободом мишљења, Маријан уништава тајно насликани портрет и на Елоизин захтев почиње да слика нови, овај пут у процесу који подразумева њихову сарадњу и коауторство, засноване на партнерству, солидарности и љубави. По завршетку портрета, Маријан и Елоиз се растају, сачувавши у свом уму визију заједнички створеног уметничког дела.

На другом плану – плану преиспитивања и дијалошког односа са традицијом, стереотипима и доминацијом клишеа о привилегованој мушкој позицији уметника и подређеној женској позицији музе или модела – филм отвара бројне интерпретативне могућности и позиве на размишљање. У том смислу, нужно је истаћи да, како Ема Вилсон напомиње, *Портрет даме у пламену* представља „ново замишљање феминистичког филмског стварања“ (Wilson 2021: 106). Између осталог, Селин Сијама је успела да обликује једну врсту узбудљивог феминистичког филмског израза, који истовремено функционише као универзалан

2 *Period film* јесте појам и стилска одредница која се често среће у стручној критици и академској литератури, а који се, у најопштијем смислу, односи на филмско наративно представљање „удаљене али препознатљиве прошлости“ (Vidal 2012: 9) и кореспондира са сродним, такође често коришћеним називима као што су „историјски филм“, „класична адаптација“, „костимирани филм“ и други (в. Vidal: 2012: 9–11).

3 Маријан је фиктиван лик, али је, према изјавама саме редитељке као и на основу појединих уочљивих детаља, инспирисан животима стварних жена уметница које су постојале у историји (в. Wilson 2021: 87–88).

филмски језик отворен ка историјски и глобално релевантним темама људског стварања, патње, губитка и болне лепоте која се управо у губитку открива. Мишел Башол, на пример, запажа да филм тематски подцртава „недостатке и губитке“, при чему се као први губитак јављају „заборављене сликарке“ (Bacholle 2023: 150). Може се, стога, закључити да је филм својим избрушеним језиком и тематским хоризонтом успео да поетски артикулише тему губитка на начин који обухвата и репрезентацију осујећених, дискриминисаних и маргинализованих идентитета, али и да отвори простор за разматрање ванременских питања хуманитета, људске егзистенције и смисла стваралаштва.

Филм одише минималистичким визуелним и дијалошким стилом, уз брижљиво постављене фигуралне призоре у хармоничне композиције, које сугеришу јасноћу и неумитност ставова, мисли и наративних ситуација. Од почетка се успоставља драмски контраст између уверења Маријан, образоване жене формиране друштвеним конвенцијама и стеротипним схватањима о уметности и ауторству, и јединствености и непатворености мишљења Елоиз, која је, одрастала у конвенту, где је главни однос према свету стекла захваљујући библиотеци, те тако развила самопоуздање сопственог, независног мишљења. Већ при првом сусрету, Елоиз тражи од Маријан да јој позајми књигу коју носи са собом – предмет који је за Маријан вероватно конвенција, а за Елоиз начин комуникације са светом. При крају филма, пре него што ће се растати, Елоиз ће замолити Маријан да јој за успомену нацрта свој сопствени акт, гледајући се у огледалу, на страници 28 те исте књиге. Много година касније, када Маријан наиђе у једној галерији на нови Елоизин портрет, на којем она позира са ћерком и делује као сасвим друга жена, Маријан је ипак препознаје по истој књизи и страници 28 коју Елоиз показује прстом. Овај пажљиво приказан симболизам уметничких артефаката као што су портрети, приказани детаљи и књиге које својом материјалношћу представљају средство комуникације, истичу иновативност филма у дијалогу са традицијом и уметничким конвенцијама.

У смислу истраживања централних мотива у којима се феномен љубави, блискости и сарадње прожима са темама доживљаја уметности и уметничког стварања, филм обилује референцама на различите уметничке изразе – ликовне, музичке, књижевне, филмске, као и на елементе популарне културе. У више сцена расправа естетске природе прожима се са тренуцима психолошке самоизградње ликова. Један од најзначајнијих мотива јавља се на самом почетку филма, када Маријан покушава да за Елоиз одсвира уводни део Вивалдијевог комада *Четири годишња доба*, тачније део „Лето“. Иако је Маријан неуспешна у изво-

ћењу, у Елоиз се буди нова емоција и према музици и према Маријан, као некоме ко је, иако тек у покушају, створио тај звук. Лајтмотив Вивалдијевог „Лета“ поновиће се и на самом крају филма, када Маријан годинама касније у позоришту у даљини угледа Елоиз како емотивно прати оркестарско извођење истог дела. Моменат расправе о сликарском умећу и аутентичном уметничком изразу догађа се у часу када се Елоиз и Маријан сукобљавају око вредновања портрета као уметничког дела. Након тога Маријан уништава портрет, чиме доживљава пораз свога псеудо-конструисаног ега и упознаје сопствене ауторске импулсе и изражајност. Омаж филмској уметности присутан је на више места, али је најуочљивији дијалог са култним филмом *Персона* Ингмара Бергмана, који се одвија на плану кадрова, положаја тела јунакиња, њиховој интеракцији, као и у сценографији и пејзажима дивље природе, који одражавају унутрашње драме и сједињавање субјективитета ликова.[4]

Ипак, у овом раду ћемо се задржати на тематским слојевима интерреферентности филма *Портрет даме у пламену* и митске приче о Еуридици, Орфејевој потрази за њом и трагичном растанку. Митско-наративна симболичка потка филма показује да је прича о мистеријама и изазовима људског постојања, љубави и потреби да се све то уметнички забележи основа свесне људске егзистенције. Књижевност се, како филм указује, јавља као неизбежан инструмент комуникације човека са митском причом, која представља основу сваког стварања – књижевног, ликовног, музичког и филмског – као и међуљудских односа и сапостојања. Није, наравно, случајно што се централни моменат филма ослања на мит о песнику Орфеју и Еуридици која га инспирише на стварање. Како Ема Вилсон истиче, иако *Портрет даме у пламену* директно упућује на мит о Орфеју и Еуридици уобличен у Овидијевим *Метаморфозама* (в. Ovidije 2007), то није једини филм у коме осећамо Сијамину инспирисаност Овидијевом уметничком имагинацијом. Дијалог са Овидијем присутан је и у другим темама ове редитељке, нарочито у смислу референце на његов однос према материји, супстанци и њиховој променљивости (Wilson 2021: 5). Док ћемо детаљније разматрање различитих књижевних обликовања приче о Еуридици и Орфеју оставити за другу прилику, овде ћемо се усредсредити на филмски обликовану структуру ове приче, која

4 Чини се да је оно што највише повезује ова два филма, и што је редитељку Селин Сијама посебно привукло да се упусти у ову врсту дијалога са великим делом, управо метафикционални карактер филма *Персона*, за који А. П. Бар каже да је „филм о филмском стварању“ (Barr 1987: 124). У светлу поетике филма *Портрет даме у пламену*, овај дијалог са значењима *Персоне* показује се више него разумљивим, тим пре што указује на још једну кључну тему *Персоне*, коју Бар означава као „улогу уметности и уметника у нашем друштву“ (Barr 1987: 124).

се у две сцене рекреира на посве оригиналан начин, пружајући нова тумачења митске и књижевне традиције.

У једној од средишњих сцена филма, Маријан и Елоиз седе у кухињи дворца заједно са слушкињом Софи и читају неименовану „књигу", која је вероватно иста књига коју је Маријан донела и у којој ће касније нацртати свој акт. Испоставиће се да ова књига, у филмском контексту, представља прилагођену верзију Овидијевих *Метаморфоза*.[5] Елоиз гласно чита, прожета драмским узбуђењем које се преноси и на слушатељке, откривајући причу о Орфеју, песнику који моли силе подземља да му одобре силазак у свет мртвих како би вратио своју вољену и прерано преминулу жену и музу, Еуридику. Орфеј добија упозорење да ће све бити узалуд ако се на повратку осврне да је погледа.[6] Како Елоиз чита, све се догађа по закону сила подземља, али Орфеј ипак не издржава и окреће се, након чега Еуридика заувек нестаје. Расплет приче зачуђује и љути слушкињу Софи, која не разуме зашто Орфеј не испуњава свој задатак и тиме изазива непромишљену и коначну трагедију. Маријан, међутим, закључује да је у том *избору* видљив избор песника, а не љубавника, јер, мучен дилемом, Орфеј одабира да Еуридику још једном види и заувек задржи у песничкој визији, пре него да је спасе као своју жену. Елоиза, пак, нуди треће тумачење, као ултимативну ауторску реинтерпретацију овог мита: она верује да је Еуридика сама рекла Орфеју да се окрене и тиме учествовала у том чину, као саучесница и партнерка, при чему превладава импулс стварања, симболике и уметничке визије над овоземаљским остварењем љубави или поседовањем.

Са овом сценом кореспондира једна од кључних завршних сцена филма, након завршетка новог портрета који су Елоиз и Маријан заједно створиле, повратка Елоизине мајке у дворац и почетка припрема за Елоизину потенцијалну удају. Завршетак портрета истовремено означава и завршетак процеса стварања који су јунакиње до тада заједно проживљавале. Маријан, као уметница и најамница, прима надокнаду и спрема се да напусти дворац. Кратко се опростивши од Елоиз и њене

5 О статусу, каратеристикама и значају Овидијевих *Метаморфоза*, књиге коју у филму поседује Маријан, а која ће очигледно прећи у Елоизине руке, видети више у: Stevens 2020: 51–52.

6 Како примећује Бенџамин Елдон Стивенс, у овом моменту Елоиз и Маријан заједнички проживљавају причу о митском односу између Еуридике и Орфеја, што је значајно за поимање њиховог сопственог односа и води процесу који Стивенс назива „трансформацијом мита" (в. Stevens 2020: 50). Такође, познато је становиште Ролана Барта којим се наглашава да је мит, заправо, облик говора, при чему Барт истиче: „Тај говор је порука" (Bart 2013: 184). Упознавањем са митском причом о Орфеју и Еуридици, Елоиз и Маријан учествују у комуникацији која структурише оно што и саме управо доживљају, али им и даје могућност промишљања сопствених поступака.

мајке, Маријан жури да оде, али иза себе чује глас Елоиз која, стојећи на врху степеница у свадбеној хаљини, јасно изговара: „Окрени се!“ (*Retourne-toi!*). На овај начин, Елоиз деконструише и поново исписује мит о Еуридици и Орфеју, рекреирајући сопствено тумачење мита које је раније дала читајући Овидијев текст. Додељујући Еуридици, то јест себи, активну улогу позивања уметнице/љубавнице која одлази, Елоиз ће редефинисати мит тако што ће га сачувати у новом тумачењу. Еуридика се, дакле, солидарише са Орфејем, преузимајући партнерску улогу у чину стварања који захтева жртву овоземаљске егзистенције зарад уметничког дела. Еуридика на овај начин преузима део одговорности за бол и вечни осећај кајања који ће Орфеј, то јест Маријан, понети из дворца, који се у том тренутку метафорички претвара у свет мртвих, без обзира на даљу, овоземаљску егзистенцију Елоиз. Интересантно је да Маријан, непосредно пре овог тренутка, покушава да журно да напусти дворац, као да тиме жели да симболично исправи Орфејеву грешку, са надом да би, ако изађе не осврнувши се, Еуридика, односно Елоиз, можда некако могла бити спасена. Међутим, Елоиз овде преузима улогу Еуридике која говори и доноси одлуку, сигнализирајући да је уметничка визија, коју ће Орфеј сачувати у сећању, дакле уметничко стварање, вредна цене остајања без вољене особе.

На значај и потребу структурисања филма *Портрета даме у пламену* по принципима књижевне нарације указују и одређени детаљи филмске поетике. Радња је представљена по принципу „прича у причи“. На почетку видимо Маријан која води своју сликарску школу за девојке и у позадини уочава портрет младе жене која стоји на усамљеном пољу, док су скути њене хаљине захваћени ватром. На питање ученице, Маријан саопштава да се слика зове „Портрет даме у пламену“ – додељући јој уметнички идентитет и наративни статус – тихо додавши, више за себе, да је слику давно насликала; у том моменту очигледно је да Маријан преплављује сећање. Преклапајући се са реченицом коју Маријан изговара као уводну нарацију, камера прелази на приказивање призора из прошлости, где видимо младу Маријан како путује чамцем ка усамљеном острву, чиме почиње „унутрашња“ прича филма. С друге стране, при крају филма, након сцене у којој се Маријан последњи пут окрене на позив Елоиз, сусрећемо је годинама касније на изложби. Слика са мотивима Орфеја и Еуридике, коју Маријан излаже под именом свог оца да би избегла скандал због женског ауторства, добија дискретно саопштене позитивне критике. Један од познаваоца уметности препознаје њено истинско ауторство, нарочито због иновативног приказивања комуникације у часу растанка Орфеја и Еуридике, што за

тадашње приказивање мита није уобичајено. Новина уметничког израза и визије односа уметника и музе коју Маријан показује, потврђује филозофску снагу Елоизиног тумачења мита: иако у стварном животу Елоиз није била „спасена“ од своје судбине, уметничка визија ње као инспирације и партнерке у стваралаштву остала је неуништива. Круг приче се „затвара“ прстенастом структуром нарације, приказујући развојни пут Маријан као уметнице – у питању је својеврсни џојсовски „портрет уметника у младости“ – и формирање њеног уметничког идентитета, посредованог кроз лични и имагинативни сусрет са Елоиз. Завршетак приче обзнањује се поново говором Маријан као наративним гласом, након чега следи већ поменута сцена у којој Маријан у даљини опази и неко време посматра начин на који Елоиз у позоришту поново доживљава Вивалдијево „Лето“.

Као потврду концепције коју Елоиз заступа у тумачењу мита, можемо узети снолику визију фигуре Елоиз како стоји у свадбеној хаљини на степеницама и изговара „Окрени се!“, која у сећањима прогања Маријан, чији мисаони ток или унутрашњи монолог, хронолошки, посредује наратив целе приче након много година. Ова чудесна поигравања ума сугеришу да уметничка слика и визија стварања превазилазе временске, просторне и друге емпиријске оквире. Сећање на некога постаје саставни део уметничког процеса – оно је „предложак“ за књижевну причу, филмску нарацију, филозофску парадигму и за одговор на питање шта је уметност. Зато ће и Маријан тек касније, након свог искуства које је доживела, насликати прави „портрет даме у пламену“, слику на којој евоцира тренутак када Елоиз, гледајући у њу, за време сеоског вашара, непомично стоји у пламену. Ова слика је израз скривене уметничке имагинације која није условљена изложбеним просторима или наруџбама. Филм показује да сећање само по себи није стваралачки продуктивно без лично проживљеног искуства. Да бисмо имали сећање које рађа уметничку имагинацију, оно, како поручује Селин Сијама својим филмом, мора бити прожето личним искуством, лично проживљеним присуством и интимношћу са предметом тог сећања, које и само постаје партнерски субјекат, ко-креатор уметничког стварања. У једном од својих интервјуа, Сијама објашњава своје разлоге за избор Вивалдијевог „Лета“ као мотива у филму, будући да је реч о комаду добро познатом широкој публици, и наглашава да је тим потезом желела да гледаоци буду у истој позицији као и њени ликови у односу на доживљај уметности. Истиче да је желела нешто упечатљиво, што је свима познато, са чим ће гледаоци да се повежу, и, како сама каже, „слушају то поново – то је Вивалди, али то је такође успомена на Вивалдија“ (Taubin 2019: 47). Овај став потврђује оно чиме у целости одише поетичка основа филма, а

то је значај сећања и успомене у процесима уметничке креације, као и доживљавања уметничког дела.

У филму се Елоиз и Маријан два пута сукобљавају у погледима на природу стварања и лични доживљај који инспирише уметнички чин. У првој сцени одвија се већ поменути дијалог у коме Елоиз указује да пуко, емоционално празно опажање модела, без заједничког искуства, не може да изрази унутрашњу природу ни модела ни уметника (након чега Маријан уништава први портрет). Друга сцена одвија се у завршници рада на портрету, када Маријан, на тренутак преплављена љубавничким осећањем, заборавља на значај заједничког стварања и попут Орфеја тежи избору љубавника, борећи се са деструктивним поривом да уништи и други портрет, обезвређујући га као предмет који, због своје првобитне намене, симболички враћа Еуридику, у овом случају Елоиз, у подземни свет. Елоиз пак својом одлучношћу одвраћа Маријан од таквог поступка, указујући на вредност портрета који су заједно створиле, док би се посесивни импулс љубавника у овом контексту могао једино преобратити у љубомору, осуђивање и нестанак солидарности и сарадње. У овој сцени још једном се открива потенцијал митске структуре приче о Орфеју и Еуридици, односно песничкој визији и Еуридикином саучесништву у њеном настанку. Према тумачењу које Елоиз износи читајући Овидија, уметнички импулс мора се, иако уз бол, супроставити тренутном, неуметничком избору љубавника, како би виша и неуништива вредност могла да опстане. Та вредност, како Сијама посебно наглашава, није само општа вредност за уметност, друштво или историју, већ и интимна, егзистенцијална вредност која људском бићу даје смисао, а уметничкој имагинацији трајну способност стварања и самоизражавања. У филму је јасно назначена ауторска намера да се уклони баријера између традиционално и стереотипно раздвојених интелектуалних и емотивних позиција уметника и модела. Другим речима, тема уметничког стварања је, ултимативно, овим филмом оваплоћена и оснажена мотивом доделивања стваралачког активитета и уметници и њеној музи, кроз приказивање снажног односа сарадње као заједничке креације, тако што је филмски интерпретиран мит о Орфеју и Еуридици у коме се, слутимо, и налази потенцијал зачетка оваквог тумачења стваралачког чина.

Ако се присетимо почетног разматрања овог рада, у коме је истакнуто да је филм *Портрет даме у пламену* ауторке Селин Сијаме сам по себи књижевни, односно уметнички предложак, након ове анализе јасније је због чега се већ самим увидом у ово филмско дело могу покренути питања различитих уметности и њихових стваралаца. Иако се на први поглед чини да ликовни или визуелни израз доминантно одређује

поетички оквир овог филма – пре свега због теме стварања портрета, истакнуте и радњом и самим насловом – може се уочити да су у расправу о уметничком стварању, егзистенцији уметника и односу уметника и модела, односно музе, укључени и други уметнички изрази. Тај однос се овим филмом установљује као однос сарадње и заједничког стварања, уз равноправно учешће у болу, патњи и радости уметничког чина. На том плану посебно се показује плодотворност дијалога између филма и књижевно-наративно уобличеног мита о Еуридици као музи и Орфеју као песнику, који, изгубивши је у стварном животу, задржава могућност вечите поетске визије настале из последњег погледа на њу. Тумачење мита као подлоге за разумевање саме природе уметничке имагинације, које Еуридику сагледава као коауторку уметничког дела, а које у филму артикулише Елоиз као отелотворење музе и инспирације за уметницу Маријан, даје овом делу трајну вредност и снажан интелектуални потенцијал за естетичка промишљања. *Портрет даме у пламену* издваја се у односу на бројне филмове који такође тематизују природу уметничког стварања управо свеобухватношћу свог погледа на различита уметничка поља: не само сликарство, већ и музику, књижевност, као и дијалог са историјом филмске уметности и елементима популарне културе – областима које могу бити предмет посебних, будућих истраживања. Овакво филмско дело уједно потврђује потребу за хибридним, интердисциплинарним и интерсекционалним приступима проучавању филма, књижевности, ликовних и музичких уметности, нових медија и хуманистичких дисциплина, као интегративног поља у коме се теоријски модели, методологије и мисаони концепти прожимају и обликују нова, аутентична средства за промишљање људског креативног рада.

Литература

Barr, Alan P. “The Unravelling of Character in Bergman’s ’Persona’”. *Literature/Film Quarterly* 15/2 (1987): 123–136.

Bart, Rolan. „Mit danas“. Prev. Olja Petronić. *Mitologije*. Loznica: Karpos. 2013. 183–227.

Bacholle, Michele. “For a Fluid Approach to Celine Sciamma’s *Portrait of a Lady on Fire*”. *French Cultural Studies* 34/2 (2023): 147–160.

Ovidije, Publije Nason. *Metamorfoze*. Prev. Marko Višić. Podgorica: Unireks. 2007.

Русо, Жан-Жак. *Јулија или Нова Елоиза*. Књ. 1–2. Прев. Милица Царцарачевић. Београд: Нолит. 1964.

Stevens, Benjamin Eldon. "Not the Lover's Choice, but the Poet's: Classical Receptions in *Portrait of a Lady on Fire*". *Frontiére's* 2 (2020): 46–58.
Taubin, Amy. "Here is looking at you: Celine Sciamma on the Path of Love and Restoring Lost Histories". Interview. *Film Comment* (November–December 2019): 46–47.
Vidal, Belén. *Period film and the Mannerist Moment*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2012.
Wilson, Emma. *Celine Sciamma: Portraits*. Edingburgh: Edingburgh University Press. 2022.

Филмови наведени у тексту

Persona, реж. Ingmar Bergman, 1966, прод. Ab Svensk Filmindustri, Sweden, 83 мин.
Portrait de la jeune fille en feu, реж. Céline Sciamma, 2019, прод. Lilies Films, France, 122 мин.

Marija Grujić

LOVER'S CHOICE, POET'S CHOICE
The Myth of Eurydice in *Portrait of a Lady on Fire*

Summary

The critically acclaimed French film titled *Portrait of a Lady on Fire* (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019) by the French director and screenwriter Céline Sciamma engages in a dialogue with various European artistic and philosophical traditions while simultaneously drawing on modern conceptions of a cinematic work as a place of intersection and sublimation of multiple artistic spheres. The eclectic yet psychologically complex theme of the film has been inspired by the poetic narrative of the myth of Eurydice and Orpheus, which has created a unique philosophical platform for the explorations of the questions of love, art, friendship, loyalty, death, society, gender, class and other central concerns of the humanistic traditions. The film is set on a remote island in the late XVIII century and revolves around two central characters, a young female painter, Marianne, and Héloïse, a young female aristocrat, whose wedding portrait is to be painted by Marianne. Their encounter recreates the mythical story of the artist (Orpheus) and the muse and the artist's love (Eurydice), and metaphorically revisits and explores the mythical situation of the tension between artistic work and the desires of human life – devotion and companion-

ship. The film is structured through a complex network of intertextual relationships with literary, film, painting and music arts references, by renegotiating landmarks of European cultural tradition, from Rousseau's *Nouvelle Héloïse* and Vivaldi's *Four Seasons*, to Ingmar Bergman's film *Persona* and contemporary popular culture. The paper analyses some of the crucial implications of the critical renegotiation and the employment of the Eurydice myth, focusing on her reconfiguration as a proactive voice engaged in the act of creation, and the artist's collaborator, rather than a passive object of artistic representation. The critical discussion of the film aims to reflect on the relationship between the poet and the subject of poetry in a contemporary cinematic work of art as a cultural interpretation of human acts of love and artistic creation.

VII

ЈЕЗИК, ЗНАЧЕЊЕ, САЗНАВАЊЕ

791.632:81'22
791:811.131.1'42
811.131.1'22

Марија Копривица Лелићанин*
(САЕ Институт, Милано)

МОЋ ЈЕЗИКА У ЧИТАЊУ ФИЛМА: ОД РАНИХ АНАЛОГИЈА ДО МУЛТИМОДАЛНОСТИ

Апстракт: У овом раду преиспитано је лингвистичко-семиотичко читање филма, почев од аналогија између језичких и филмских јединица до њених коначних превазилажења и медијских усложњавања. Приступ „филмских семиотичара граматичара" био је нарочито популаран током шездесетих година прошлог века у оквиру језичког преокрета и структурализма, да би током наредних деценија био критикован, а данас потпуно занемарен и напуштен. Уочено је да су ограничења раних, пре свега синтагматских анализа, условљена тадашњим развојем лингвистике, будући да је семиотика филма почињала тамо где се лингвистика завршавала: на нивоу реченице. Померањем са плана синтаксе на план дискурса, превазиђене су морфолошке аналогије и артикулације, а лингвистика и социјална семиотика данас омогућују шире и дубље разумевање филмског језика. На аналитички потенцијал теоријско-методолошких разматрања Меза, Пазолинија и Ека, у овом раду се надовезујемо основним елементима филмске мултимодалне анализе. Овај интегративни приступ настоји да обједини антрополошко-културолошке чиниоце, екстракинематографске аспекте и синтагматско читање филма са МАК Халидејевим језичким метафункцијама. Дат је предлог методолошког инструмента којим се пружа потпунији увид у интерсемиотички однос различитих ресурса у креирању значења. У раду је указано на неколико различитих литерарно-кинематографских прожимања у контексту уметничког стваралаштва на италијанском језику, било да је реч о интертекстуалности и књижевним референцама на платну (нпр. Данте код Сорентина), духовитим културолошким тумачењима социолошких и филозофских концепата (нпр. *Gemeinschaft* и *Gesellschaft* код Де Крешенцовог проф. Белависте) или новијим примерима интермедијске и трансмедијске нарације зачете у италијанском криминалистичком роману (нпр. *Gomorra*, *Romanzo Criminale* и *Suburra*).

Кључне речи: мултимодална анализа, семиотика, италијански језик, филм

Увод

Кроз историју је на језик и његову епистемолошку улогу посматрано различито. Према репрезентационистичким схватањима, језиком се открива стварност (природа) која постоји независно од ра-

* m.lelicanin@sae.edu

ционалног субјекта. Насупрот томе, према конструктивистичкој мисли, језиком се ствара и обликује нова стварност. Крајње исходиште овог става је да стварност какву је познајемо и доживљавамо постоји само у језику, а не обрнуто (в. Đorđević 2009: 74). Ово потоње филозофско становиште у сржи је и једне од најпознатијих хипотеза у лингвистици, Сапир-Ворфове, према којој језичке структуре утичу на поимање, схватање стварности и опште светоназоре говорника (в. Ottenheimer 2009). Поред тога, конструктивистичка мисао води ка језичком преокрету и поимању да језик ствара нас, а не ми њега (в. Campbell 2005). Језик постаје привилегован медијум кроз који се не преносе само културна значења, већ уједно стичу знања о себи и друштву (в. Đorđević 2009: 75).

У прошлом веку, обележеном језичким преокретом, принципи науке о језику брзо су се прострли по другим дисциплинама као што су антропологија, теорија културе, теорија медија, комуникологија, наука о књижевности, а нарочито на студије и теорију филма. Међутим, лингвистичко-семиотички приступи филму су данас, у студијама филма и филмској теорији, у најмању руку занемарени и скрајнути, ако не и експлицитно одбијени (в. Bateman 2013: 641). Зашто? У овом раду основни циљ нам је да критички преиспитамо ране приступе филмских семиотичара граматичара, утврдимо разлоге за одбијање њихових становишта и предложимо нову сарадњу између науке о језику и филма, на основу мултимодалности и социјалне семиотике.

Рад се састоји из неколико целина. Најпре ће бити представљени закључци и модели раних семиотичара граматичара, пре свега Кристијана Меза. Потом ће бити указано на новија виђења филма као мултимодалног текста кроз приступе и аналитичке потенцијале социјалне семиотике. У трећем делу рада биће дат предлог аналитичког модела којим се обједињује синтагматско-парадигматски приступ са семиотичким изворима значења и метајезичким функцијама, с намером да се осавремене старији лингвистички приступи анализи филма, а да се новији, модерни приступи социјалне семиотике поједноставе и повежу са својим претходницима. Пресеци између параметара и функција биће илустровани примерима из савремене италијанске кинематографије. И у данашњем контексту технолошких иновација, поставља се и веома важно питање медија, као новог чиниоца у стварању веза између језика и филма у оквирима трансмедијске нарације.

Приступ раних семиотичара

Везе између језика и филма успоставиће многи, а најпознатија су тумачења семиотичара Умберта Ека (1977), али и филмских стваралаца и теоретичара филма, као што су Пјер Паоло Пазолини (1972) и Кристијан Мез (1973). Метафоре о филму као језику провејавају од најранијих дана филма. Осим Канудове широко познате дефиниције филма као седме уметности, филм је *визуелни есперанто* који превазилази границе националног језика. Ејхенбаум (в. Palmer 1986) види филм као *унутрашњи говор* и *сликовно превођење језичких тропа* и закључује да је *филм посебан систем фигуративног језика*. Метафора ФИЛМ ЈЕ ЈЕЗИК остварује се и кроз метафору писања, па је камера оловка којом „уметник може изразити своје идеје, опсесије и осјећаје баш онако како их може изразити у есеју или роману“ (Astruc 1948).

Аналогију реч-кадар преузеће неколико деценија касније и Кристијан Мез. Управо је Мезова намера да проникне у дубину језичко-филмске метафоре и испита најнапредније концепте савремене лингвистике. Након дискусије да ли је филм језик, Мез закључује да је филм *language sans langue* (в. Мез 1973), ослањајући се на фундаменталну разлику између Сосирових концепата *langue* (апстрактног језичког система независног од конкретне употребе говорника) и *parole* (конкретна језичка примена). У овој дискусији Мез оспорава филму двоструку артикулацију која је карактеристична за језик.[1] Мезу је било јасно да филмске слике не подлежу правилима језичке синтаксе, те да не могу бити подложне семиотичком коду исте врсте. Стога, Мез сматра да аналогију између речи и кадра није могуће успоставити и аргументовати. Пошто реч као језичка јединица на филму недостаје и пошто на филму доминира реченица као јединица говора, филм говори у неологизмима где је свака слика *hapax* (в. Мез 1973). Слика је нека врста аналогне стварности. Ова веза са говором, која мотивише разматрање филма у Сосировим терминима као *parole*, а не *langue*, могла је да преусмери дискусију с граматичких и синтактичких модела лингвистике који су се тада појављивали, ка тумачењу филма као дискурса, како су сугерисали различити аутори у дискусијама које сежу све до Ејзенштајна из раних дана филма (в. Bateman 2013). Међутим, након дискусије о аналогијама између језика и филма, Мез закључује да филм управо почиње тамо где се језик завршава, а то је на нивоу реченице (в. Мез 1973). Ово Мезово становиште кључно је за неуспех семиотичког приступа филму. Оно осликава развој лингвистике оног

1 Двострука артикулација односи се на способност да се од ограничених конституената оформи неограничени број јединица вишег реда: од гласова формиране су речи, а од речи неограничени број реченица.

времена, лингвистике као фонологије и фонетике, лексике, морфологије и синтаксе, а не још лингвистике као прагматике и анализе дискурса. Схватање језика на надреченичном нивоу, језика као људске праксе и облика понашања сазреће тек неколико деценија касније, а дискурсни аналитички алати и данас се развијају. Мез предлаже анализу филма према сегментима који се могу класификовати. Овај приступ, назван *grande syntagmatique*, веома је комплексан и указује пре свега на наративну организацију филма.

Еко у сличној дискусији уочава да на филму владају два кода, филмски и кинематографски. Филмски код приказује дијегетску комуникацију на нивоу приповедања, док кинематографски код „енкодира могућност репродуковања стварности помоћу кинематографских апарата" (Еко 1973: 162), при чему се један на други наслањају. Кинематографску денотацију Пазолини је називао аудио-визуелном (в. Еко 1973: 165–174). У овој подели наслућује се и Чатманова подела на причу и дискурс (Chatman 1978), као уосталом, и Хјелмслеов план садржаја и план израза (Hjelmslev 1968). У овом раду настојаћемо да објединимо кодове, као и наративни и екпресивни план, у исти аналитички поступак, заједно са елементима мултимодалне анализе пореклом од МАК Халидеја.

Од метафункција до семиотичких ресурса

Аустралијски лингвиста МАК Халидеј крајем седамдесетих година не задржава се на плану синтаксе и тексту[2] приступа као основној језичкој јединици. Дискурс, сад као кровна област, омогућује сложеније посматрање језика и свих његових репрезентационих, комуникативних и организационих могућности. Управо ове текстуалне могућности МАК Халидеј сматра инхерентним језику и указује да оне, као метафункције, „чине основу организације читавог језичког система" (Halliday 1978: 47). МАК Халидеј разликује идеациону, интерперсоналну и текстуалну језичку метафункцију. Идеациона се односи на дато, спољну стварност, и припада свету који је изван и самог језика. Одговара Јакобсоновој референцијалној (Jakobson 1960), Билеровој репрезентационој (Bühler 1934), Малиновсковој

2 У семиотици текстом називамо сваки делић реалности којим се упоставља и дели значење. Тако артефакти, означујуће праксе, те и ТВ серије и филмови постају текстови. Тачније речено, пошто комбинују реч, покретну слику, музику и звук називамо их мултимодалним текстовима. У социјалној семиотици или мултимодалној анализи управо нам је и циљ да уочимо константно преговарање између различитих извора значења, као основних семиотичких ресурса. Након тога, настојимо да утврдимо њихову организацију и хијерархијски поредак (в. Kress 2009).

прагматској или наративној функцији (Malinowski 1965) и Британовој трансакционој (информативној) функцији (Britton 1970). Дакле, МАК Халидеј указује на систем који се може применити и на читање не само језичких текстова. Отварају се питања кохезије и кохеренције као круцијалних тесктуалних одлика. Идеациона функција представља говорников/ауторов потенцијал да као посматрач, а на филму то значи *оком камере*, ствара значења. Филмским језиком се овде енкодирају културна и индивидуална искуства и фикције. Интерперсонална компонента односи се на партиципативну функцију језика: аутор је свесни уљез који се меша у разумевање поруке, овде филма, а сам саговорник, односно гледалац, може преговарати о потенцијалним значењима. Овом функцијом највише се открива дијалог аутора филма са публиком и његове свесне намере. На филму се интерперсонална функција може реализовати и као наратор, али и кроз врсту кадра, одабир музике и сва друга екпресивна средства. Текстуална функција, према МАК Халидеју, односи се на говорникову (ауторову) намеру и потенцијал да оформи текст јединствене и кохезивне структуре и кохерентне текстуре. На филму се највише огледа у монтажи, али и другим елементима причања приче.

Како видимо, различити екпресивни филмски елементи могу истовремено покретати различите језичке функције. Стога су МАК Халидејеве метафункције биле велика инспирација Кресу и Ван Лувену да предложе мултимодалну анализу као суштински приступ социјалне семиотике. Мултимодалност је својствена филму, означава садејство речи, слике и звука (Van Leeuwen 2005: 281). У мултимодалној анализи семиотичари трагају за оним елементима који постају ресурси у остваривању значења, те се усредсређеност помера са конвенционалне поделе знака на означитеља и означено на појам семиотичког ресурса и означујућег потенцијала. Језик је ресурс за стварање значења, а не низ граматичких правила за формирање исправних реченица (Van Leeuwen 2005: 3). На тај начин, испитујући симболе у одређеном друштвеном контексту, социјална семиотика настоји да се надогради на традиционално-структуралистички приступ који првенствено гледа како одређени делови у систему утичу један на други. Док структуралистички семиотичари тумаче како елементи делују једни на друге, социјални семиотичари пажљиво посматрају која значења читаоци могу доделити тексту. Према Ван Лувену, задатак социјалних семиотичара је да скупљају, документују и систематски каталогизују семиотичке ресурсе, испитују како су ови ресурси употребљени у контексту, и да допринесу откривању и развоју нових семиотичких ресурса (Van Leeuwen 2005: 3). Имајући у виду све претходно, настојали смо да предложимо модел који ће уједно омогућити сагледавање филма на плану садржаја и на плану израза

и који ће узети у обзир мноштво филмских семиотичких ресурса који истовремено могу имати различите језичке метафункције и тако отварати различита преговарања и значења код публике.

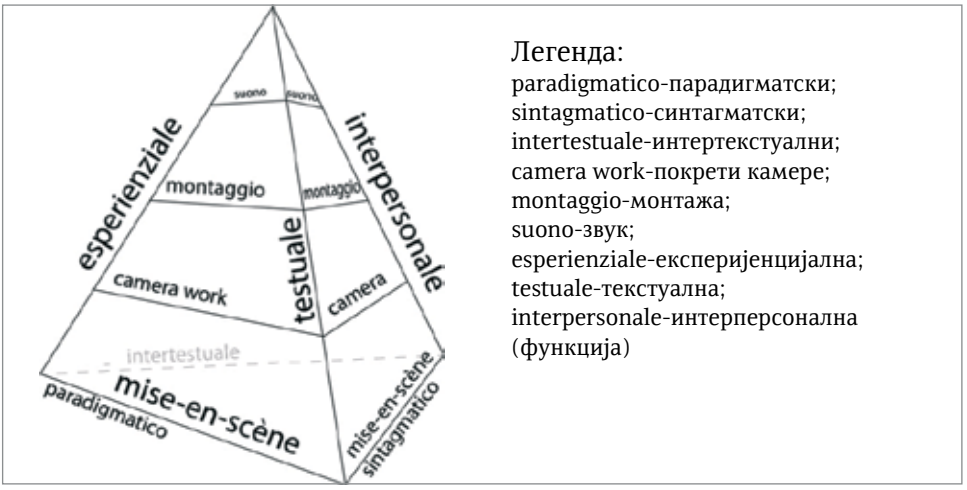
Предлоī модела: Од Grande Syntagmatique *до* Grande Multimédiatique

На филм гледамо на два плана: план приче и план израза, који су међусобно повезани МАК Халидејевим метафункцијама. План приче такође има своје нивое, од оног најдубљег до оног површинског и нивоа којим исти филм комуницира са осталим текстовима културе, па чак и личним искуствима.

Нашим аналитичким моделом филму је могуће приступити са било које стране, и као целини и као јединственом делу целине, и као причи и као јединственом изразу. За одговарајући облик одабрана је четворострана пирамида са троуглом у основи, јер омогућује различита темена као полазишне тачке, и тродимензионалне пресеке семиотичких ресурса. Тродимензионални модел савршено одговара *Рубиковој пирамиди* јер омогућува покретљивост делова, а да се не промени њена функционалност, и осликава доминантност одређених семиотичких ресурса. Као што док слажемо *Рубикову пирамиду* настојимо да сложимо боју на истој страни, и у овом моделу најпре уочавамо све елементе експресије, да бисмо се определили за оне најважније и поставили их на одређено место.

Као и свака пирамида, и ова се састоји од основе и омотача. Основа пирамиде односи се на филмски код, а омотач на кинематографски. Основу пирамиде чине осе парадигма, синтагма и интертекстуалност, дакле план приче и приповедања. Парадигма означава дубинско значење приче, дубински сукоб често архетипског типа. У семиотици текста, овај ниво припада фундаменталној граматици и Гремас предлаже да се анализира помоћу семиотичког квадрата (Greimas, Courtés 2007). Свака прича се може свести на сукобе добра и зла, између два лика, мушког и женског, две вредности, две идеологије итд. Синтагма се односи на низ приповедачких елемената, заплет и ликове. Гремас предлаже актанционални модел, а новији аутори попут Мекија (McKee 1997), Филда (Field 2005) и других, разрађују Кембелов (Campbell 2008), па и Воглеров (Vogler 2017) пут хероја и синтагматске низове приче. Овде бисмо могли додати и најповршнији, манифестирајући ниво дискурзивне граматике, који бисмо могли анализирати према методама анализе

дискурса и анализе конверзације, узимајући у обзир смењивање турнуса у дијалогу, оклевање, преклапање, исправке итд. Трећа дуж троугла основе односи се на интертекстуалну способност везивања филма са другим текстовима, не нужно из кинематографске стварности. На ову осу могуће је наслонити интертекстуалне везе са осталим филмовима, али и другим текстовима, артефактима, па и личним искуствима из ванфилмске или вануметничке стварности. Из сваког темена троугла основе крећу дужи – МАК Халидејеве метафункције: идеациона нпр. из темена парадигматске дужи, интерперсонална из темена интертекстуалне и текстуална из синтагматског темена. Све функције секу се у врху пирамиде која представља филм у целости. Пирамиду, као и филм, посматрамо вишеслојно, као судејство ресурса различите модалности који се остварују на различитим плановима приче, језичких метафункција и помоћу различитих ресурса кинематографског кода (сетимо се Пазолинијевог аудиовизуелног кода). Тако можемо разликовати хоризонтални план мизансцена, и разлагати на нивое као што су нпр. покрети камере, звук, музика итд. Сваки тај план истовремено захвата и фундаментални план парадигматско-синтагматско-интертекстуалног читања, језичких метафункција и експресивних средстава и омогућује истовремено и дубинско и парцијално читање филма (Слика 1).



Слика 1: Grand Multimédiatique (Мултимодална пирамида за анализу филма [Micalizzi, Koprivica Lelicanin 2023: 177])

Илустроваћемо примену модела са неколико примера из италијанске кинематографије. У последњој сцени филма *Божја рука* (Sorrentino, 2021) учествујемо у дијалогу између младића Фабијета и напуљског

режисера Капуане. Филм обилује елементима антрополошко-културног кода, типичног за амбијент Напуља. Сазнајемо ко је Муничело (ит. *municiello*), лик из напуљског фолклора, уживамо у сложености односа у напуљској фамилији, сведочимо Марадонином успеху и популарности, делимо бол протагонисте за губитком родитеља, пролазимо кроз његово сазревање. Сви ови екстракинематографски, кинематографски и филмски елементи могу се низати дуж интертекстуалне осе, повезујући филм који се анализира са антрополошко-културолошком и филмском стварношћу.

Можемо даље указати на хијерархију семиотичких ресурса. Ако узмемо да анализирамо само последњу сцену у филму, у дубинској структури дијалога између младића Фабија и режисера Капуане, могуће је уочити опозиције између Фабија и Фабијета, бекства или истрајавања, Напуља и Рима, све до две сукобљене филмске поетике – филма као утехе и филма као сукоба. Овај сукоб разрешава се у последњим сценама филма, и то дијалогом, као доминантним изражајним средством, што није уобичајено за филм у којем влада начело *Покажи, не кажи* (в. McKee 1997; Koprivica Lelićanin 2023). На синтагматском плану посматрамо како се дијалог одвија на улици, испред позоришта, затим у пећини и закључује на обали. Могуће је и цео филм посматрати помоћу актанцијалног модела, док у овој сцени уочавамо све елементе модела Лабова и Валетског: апстракт, оријентација (одговара на питања ко, шта, како, када, где), усложњавање радње (сплет догађаја), процена (поента приче), расплет (шта је било на крају) и код (додатни коментар) (в. Micalizzi, Koprivica Lelicanin 2023). Коначно, на интертекстуалном плану, уочене су везе са Дантеом, не само са директним цитатима из претходних сцена или односом између учитеља и ученика, већ и на визуелном плану, јер сцена подсећа на чувене илустрације Гистава Дореа. Интертекстуалност се постиже одабиром сценографије: улица, пећина, плажа и могућим аналогијама са Паклом и Чистилиштем (в. Koprivica Lelićanin 2023). У овој сцени дијалогом се остварује разрешење заплета, а интертекстуалност се додатно појачава сликом и подсећањима на илустрације Дантеовог дела, те су реч и слика доминантни извори значења. Стога, у детаљној анализи треба обратити пажњу на дијалошка средства, ословљавање (од Фабијета постаје коначно Фабио), дијалекталне елементе као сам лингвистички потенцијал филма. Поред тога, сценографија се чини кључном за разумевање семиотичког потенцијала ове сцене. Дакле, у анализи смо кренули од парадигматског сукоба, објаснили синтагматско напредовање, а дуж интертекстуалне осе уочили да се наслањања на друге текстове одвијају највише кроз

интерперсоналну метафункцију и језичко-визуелне изражајне елементе (покрети камером, сценографија, итд).

Још један пример интертекстуалности или филмског тумачења сложених филозофских концепата налазимо у филму *Тако је ῑоворио Белависта* (De Crescenzo, 1984). У овом филму професор Белависта, не именујући појмове *Gemeinschaft & Gesellschaft* (в. Tönnies 2012), којима се означавају разлике између заједнице и друштва, сликовито указује и на разлике између италијанског севера и југа. Професор почиње предавање цртајући знак питања као нешто што је добро, и знак узвика као нешто што је лоше. Добра је сумња, добри људи се питају, они су демократични, толерантни, пуни филозофске скепсе, док су лоши они пуни сигурности, непоколебљиве вере, који верују а да се не питају зашто, при чему сугерише да из вере происходи насиље. Професор продубљује предавање објашњењем да се људи деле на људе од љубави и на људе од слободе – у зависности од тога да ли желе да живе загрљени или више воле да им нико не смета. У Европи, народи од љубави су Италијани, Пољаци, Грци, Шпанци и Ирци, а народи од слободе Енглези, Немци и сви скандинавски народи. Професор Белависта додаје да постоје и они сиви, који су и једно и друго, а на карти ту уочавамо Французе. Оно што су Енглези у Европи, у Италији су Миланежани. Човек од слободе више воли божићну јелку, а човек од љубави више воли *ῑрезеῑио*, приказ божићних јасли на којем видимо Исуса са родитељима, животињама и три краља. Професор Белависта поентира сликовитом разликом између севера и југа Италије: туш је за брзи и штедљив живот Милана, а купање у кади је магични и поетски тренутак сусрета са самим собом, типичан за Напуљ. На овом примеру видимо ремедијацију филозофских термина у духовитом тумачењу професора Белависте. У сцени преовладава интерперсонална језичка метафункција, стављају се у однос једни наспрам других, ангажујући италијанске гледаоце у овој подели. Интерперсонална функција постиже се језичким сликама, примерима који из домена филозофије доспевају у живот свакодневнице, као одлука професора Белависте да прилагоди тешке концепте својој публици из комшилука. Сцена се може замислити у позоришту. Ова анализа јасно указује на то како се комплексни филозофски концепти могу пренети кроз филмске сцене, користећи језичке слике, контрасте и специфичне референце како би се олакшало разумевање широј публици. Додатно, истиче се улога језика у стварању везе између филозофских концепата и свакодневног живота, те адаптација тешких појмова за ширу публику.

Интермедијалност и трансмедијалност: нове осе или нови тродимензионални облици?

Медијска усложњавања у доба нових медија протеклих година доводе до медијских конвергенција у разним облицима за која су потребна посебна аналитичка средства. Интертекстуална оса се не исцрпљује у сусретима филма са другим филмовима, или филма и књижевности, или филма и филозофије, него и филма и других медија. У случајевима медијске конвергенције не можемо се задовољити осом интертекстуалности на коју се бочно наслањају други текстови, као што је то био случај у претходним примерима. Зека (Zecca 2020) истражује различите концепте у вези са тим како се медијски садржај дистрибуира и конзумира на различитим платформама и форматима у дигиталном добу и на плану односа разликује технолошке и језичке медијске конвергенције. У технолошке смешта кросмедијалност и мултимедијалност, а у језичке трансмедијалност и интермедијалност. Кросмедијалност подразумева дистрибуцију једног медијског производа (попут филма, ТВ емисије, песме или вести) преко различитих медијских платформи (попут ТВ-а, рачунара, паметних телефона и сл.). Термин *проводљивост* употребљен је да опише логистичке операције које олакшавају ову дистрибуцију. Циљ је максимизирање профита коришћењем мултиплатформских стратегија и задовољавање потражње за медијима који су доступни свуда и у сваком тренутку. Мултимедијалност се односи на комбиновање елемената из различитих медија у један нови артефакт. На пример, уметничка инсталација може интегрисати филм, фотографију, компјутерски генерисане радове и видео снимке. Ово резултира истовременим и заједничким присуством семиотички аутономних медијских јединица унутар једног дела. За наше методолошко промишљање посебно интересантна је конвергенција на језичком плану која се остварује кроз трансмедијалност и интермедијалност. У случају интермедијалности посматрамо превођење исте приче у различите медијске форме, као и у ремедијацији или адаптацији као њеним посебним видом (нпр. екранизовање позоришног комада или адаптација романа у филм). То подразумева превођење лингвистичких конфигурација једног медија у други. Овај процес може утицати на различите аспекте текста, као што су његова наративна структура, специфичне стратегије изражавања или фрагменти изворног текста. Интермедијалне релације могу бити прикривене, где циљни медиј у потпуности

апсорбује карактеристике изворног медија, или отворене, где су трагови изворног медија видљиво присутни у циљном медију (Zecca 2020). Коначно, трансмедијалност је распршивање једног универзума приче преко више медија. То укључује или наративно настављање, где се прича развија преко различитих медија, или дијегетско проширење, где се аутономне приче унутар истог универзума причају кроз различите медије (као што је Марвелов кинематографски универзум). Циљ је стварање комплексног наративног система који ангажује гледаоце преко различитих платформи. О трансмедијској нарацији посебно је говорио Хенри Џенкинс (Jenkins 2006) и овај феномен је свеприсутан у свим културним индустријама. Трансмедијска нарација подразумева стварање читавог наративног света где различити текстови учествују и приступају причи и са различитих медијских платформи (кросмедијалност) и са различитих наративних позиција и наративним средствима. Читалац и гледалац тако уживају у откривању наративног универзума који полако попут слагалице допуњује кроз различите садржаје.

У целини, ови концепти илуструју еволуцију конзумирања медија и иновативне начине на које се медијски производи дистрибуирају и доживљавају у дигиталном добу (Слика 2).

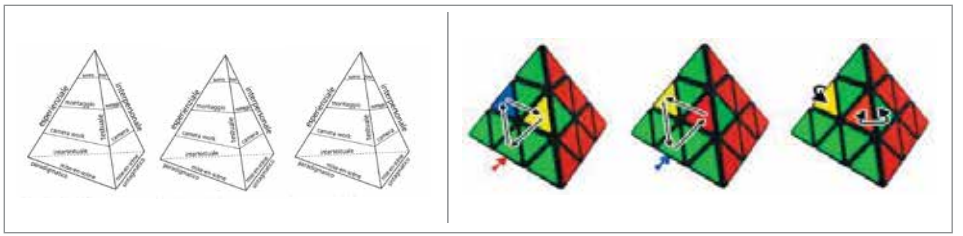
	План релације	Предмет релације	Начин релације
Кросмедијалност	Технолошки	Медијски производ	Кондукција (вођење једног текста из једног медија у други)
Мултимедијалност		Материјални означитељи	Комбинација
Трансмедијалност	Лингвистички	Наративни универзум	Дисперзија
Интермедијалност		Лингвистичке релације	Превођење

Слика 2: Медијско усложњавање и нарација (Zecca 2020: 181)

Последњих година у Италији је забележен тренд да италијански крими и гангстерски романи постају истовремено и филмови и серије, достижући велику популарност, као нпр. *Romanzo criminale* (Placido, 2005), *Gomorra* (Saviano, 2014), *Suburra* (Sollima, 2015). Било да је реч о адаптацији романа у филм или серију, или стварања нових садржаја и форми у оквиру истог наративног универзума, ово медијско усложњавање

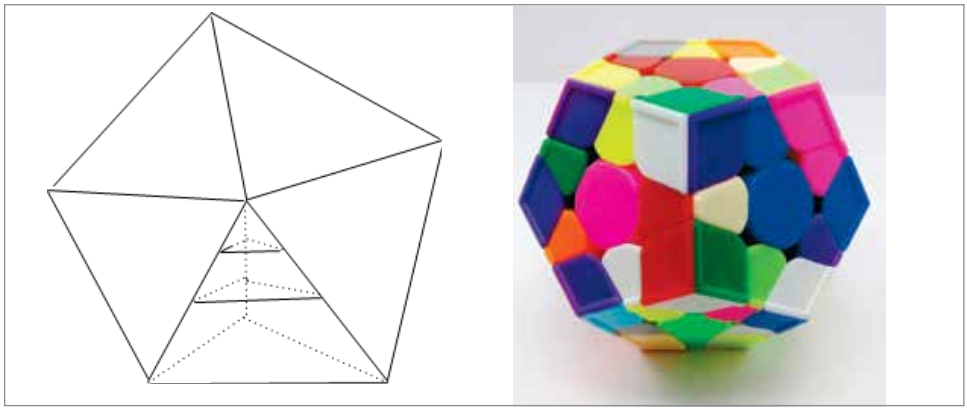
није могуће покрити једном пирамидом, те претпостављамо најмање два различита правца њене даље примене и еволуције.

У случају интермедијалности, нпр. адаптације писаног текста у позоришну представу, потом филм или серију, пирамида се усложњава у хоризонталном правцу, наслаљајући се на осу комуникације између различитих медија (Слика 3).



Слика 3: Примена модела у интермедијалној нарацији

У многим случајевима није само реч о интермедијалности, тј. вођењу из једног медија у други, већ и посебним наративним решењима, богаћењима приче и на плану приче и израза. Код трансмедијске нарације и стварања нових универзума, причи се може приступити са различитих тачака и различитих медијских платформи и форми. Уживамо у причи о побуњенику Неу кроз стрип, па у видео-игри, а и у самом филму *Матрикс* (Wachowskis, 1999) радујемо се кад препознамо интертекстуалне елементе са светом филозофије, историје и књижевности (нпр. Нео крије важан диск у Бодријаровој књизи *Симулакруми и симулација*). Трансмедијска нарација је данас комплексан вид нарације где се ствара наративни универзум на различитим медијима, а читалац сам ствара комплетну слику полако откривајући све елементе приче. За одговарајући облик одабрана је четворострана пирамида са троуглом у основи, јер омогућује различита темена као полазишне тачке, и тродимензионалне пресеке семиотичких ресурса: пирамида тако добија сасвим нови облик, сличан оном на слици 4. Наративни свет се распршује у свим правцима, трансмедијски, и добија тродимензионалну структуру цвета, са пуно тачака на којима се може приступити свету приче (нпр. роман, филм, ТВ серија, али и видео-игра, блог, самостална продукција публике инспирисана причом итд.).



Слика 4: Усложњавање модела пирамиде у трансмедијској нарацији

Закључак

У раду је преиспитан однос језика и филма. Овај однос успостављен је већ у првим данима филма кроз метафору ФИЛМ ЈЕ ЈЕЗИК, што је теоретичаре навело да прецизно дефинишу аналогије између језика и филма. Како филму недостаје двострука артикулација, Мез закључује да је филм језик без језичког система. Истовремено, он гради сложен аналитички инструмент, *Grande Syntagmatique*, којим се покривају првенствено наративна организација и монтажа.

С развојем лингвистике, истраживачки план се са нивоа реченице и поља синтаксе премешта на надреченични ниво, план дискурса који обухвата три димензије: идеациону, интерперсоналну и текстуалну. Овако дефинисан дискурс осликава стварност коју представља и индиректно успоставља везу и са контекстом, директно преговара о значењима са читаоцем и, коначно, свестан је своје текстуалне организације, кохеренције и кохезије. Ове три метафункције остварују свој потенцијал у садејству свих аудиовизуелних изражајних средстава.

Истовремено, успоставља се и разлика између нивоа приче и дискурса, плана приповедања и плана реализације. Укрштањем ових сазнања, најмање трију врста конституената (ниво приче, ниво дискурса и аудио-визуелних семиотичких ресурса) добија се флексибилна пирамида која тродимензионално осликава сва језичка преклапања у конституисању значења.

С развојем медија и нових медијских платформи, у случају истог дела испричаног на различитим медијима, пирамиде се ворхоловски удвостручују као у поп-арт делима. Исто дело, као књижевни текст,

позоришни комад или приказ на филмском платну, имаће различите пирамиде, које се међусобно могу ослањати једна на другу готово праволинијски. Међутим, кад у различитим медијима, истовремено причамо различите елементе исте приче, различитим изражајним средствима, тако да читалац може приступити причи са било које тачке, говоримо о трансмедијској нарацији. Читалац постаје активни истраживач за новим елементима приче, сам склапа слагалицу, а уједно може и сам стварати дела инспирисана причом и понудити их другима. Наративни универзум постаје готово бесконачан. У овим случајевима бисмо пирамиду морали усложити у неку врсту пузле или цвета која омогућује нова тродимензионална језичка преклапања и анализе.

Литература

Astruc, Alexandre. "The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo". *The new wave* 144 (1948): 17–23.

Bateman, John A. "Hallidayan systemic-functional semiotics and the analysis of the moving audiovisual image". *Text & Talk* 33/4–5 (2013): 641–663.

Britton, James. *Language and learning*. London: Penguin Books. 1970.

Bühler, Karl. *Sprachtheorie*. Vol. 2. No. 2. Fischer: Jena. 1934.

Campbell, Jeremy. *Liars Tale: A History of Falsehood*. WW Norton & Company. 2002.

Campbell, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Vol. 17. New World Library. 2008.

Chatman, Seymour Benjamin. *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell university press, 1978.

Đorđević, Jelena. *Postkultura: Uvod u studije kulture*. Beograd: Clio. 2009.

Eco, Umberto. "On the contribution of film to semiotics". *Quarterly Review of Film Studies* 2/1 (1977): 1–14.

Field, Syd. *Screenplay: The foundations of screenwriting*. Delta. 2005.

Greimas, A. J, J. Courtés. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio,* a cura di P. Fabbri, Milano: Bruno Mondadori. 2007.

Halliday, Michael A.K. *Language as social semiotic. The social interprtetaton of language and meaning*. London: Edward Arnold. 1979.

Hjelmslev, Louis. *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi. 1968.

Jakobson, Roman. "Linguistics and poetics". *Style in language*. MA: MIT Press (1960): 350–377.

Jenkins, Henry. *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press. 2006.

Koprivica Lelićanin, Marija. „Moć reči i film: Sorentinova 'Božja ruka'". *Jezik, književnost, moć.* Ur. Vesna Lopičić. Niš: Filozofski fakultet. 2023. 263–277.

Kress, Gunther. *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge. 2009.
Malinowski, Bronislaw. *The language of magic and gardening*. Indiana University Press. 1965.
Micalizzi, Alessandra, Marija Koprivica Lelicanin. *Studiare i creative media. Ricerca e analisi dei processi di creazione, condivisione e appropriazione culturale*. Torino: Utet. 2023.
McKee, Robert. *Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. New York: Regan Books. 1997.
Mez, Kristijan. *Ogledi o značenju filma I i II*. Prev. Gordana Velmar-Janković, Snežana Lukić, Borivoj Kaćura. Beograd: Institut za film. 1973.
Ottenheimer, *Harriet*. *The anthropology of language: An introduction to linguistic anthropology.* Belmont, CA: Wadsworth. 2006.
Palmer, R. Barton. *The Cinematic text: methods and approaches*. New York: AMS. 1989.
Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti. 1972.
Tönnies, Ferdinand. *Studien zu Gemeinschaft und Gesellschaft*. Springer. 2012.
Van Leeuwen, Theo. *Introducing social semiotics*. London: Routledge. 2005.
Vogler, Christopher. "Joseph Campbell goes to the movies: The influence of the hero's journey in film narrative". *Journal of Genius and Eminence* 2/2 (2017): 9–23.
Zecca, Federico. "Understanding Media Relations in the Age of Convergence: A Metatheoretical Taxonomy". *Between* 10/20 (2020): 170–190.

Филмови наведени у тексту

Così parlò Bellavista, реж. Luciano De Crescenzo, 1984, прод. Eidoscope Productions, Retequattro, Italy, 105 мин.
È stata la mano di Dio, реж. Paolo Sorrentino, 2021, прод. The Apartment, Fremantle, Italy, 130 мин.
Gomorra – La serie, аут. Roberto Saviano, реж. Stefano Sollima et al., 2014–2021, прод. Fandango, Cattleya, Sky Italia, Italy, 58 епизода.
Matrix, реж. Andy Wachowski, Larry Wachowski, 1999, прод. Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, USA, 136 мин.
Romanzo Criminale, реж. Michele Placido, 2005, прод. Warner Bros. Pictures, Cattleya, Italy, 152 мин.
Suburra, реж. Stefano Sollima, 2015, прод. 01 Distribution, Cattleya, Italy, 130 мин.

Marija Koprivica Lelićanin

THE POWER OF LANGUAGE IN FILM READING: FROM EARLY ANALOGIES TO MULTIMODALITY

Summary

The paper re-examines the linguistic-semiotic reading of film, tracing its evolution from analogies between linguistic and film units to their ultimate transcendence and media complexities. The approach of "film semioticians-grammarians" was particularly popular during the 1960s, aligned with the linguistic turn and structuralism, but in the following decades the approach was criticized, and has since been entirely neglected and abandoned. It has been observed that the limitations of early, primarily syntagmatic analyses were conditioned by the then-current development of linguistics, as film semiotics began where linguistics ended: at the sentence level. By shifting from the level of syntax to the level of discourse, morphological analogies and articulations were overcome, and today linguistics and social semiotics enable a broader and deeper understanding of film language. The analytical potential of the theoretical and methodological considerations of Metz, Pasolini, and Eco is bolstered in this paper with the basic elements of film multimodal analysis. This integrative approach aims to unify anthropological and cultural factors, extra-cinematic aspects, and syntagmatic film reading with Halliday's linguistic metafunctions. A methodological tool is proposed to provide a more comprehensive insight into the intersemiotic relationship of different resources in the creation of meaning. The paper points to several different literary-cinematic intertwinings in the context of artistic creation in the Italian language, whether it is intertextuality and literary references on the screen (e.g. Dante in Sorrentino), humorous cultural interpretations of sociological and philosophical concepts (e.g. concepts of *Gemeinschaft* & *Gesellschaft* in De Crescenzo's Prof. Bellavista), or more recent examples of intermedial and transmedial narration originating in the Italian crime novel (e.g. *Gomorra*, *Romanzo Criminale*, and *Suburra*).

791.31:821.09-93
37.091.33:811.163.41

Владимир М. Вукомановић Растегорац*
(Факултет за образовање учитеља и васпитача Универзитета у Београду)

ПРЕДСТАВЕ СМРТИ У РОМАНИМА ЗА МЛАДЕ И ЊИХОВИМ ФИЛМСКИМ ОБРАДАМА
Упоредна анализа и методички потенцијали

Апстракт: У претходним деценијама у свету се развија дисциплина под називом *образовање о смрти* (*death education*), чији је циљ системски приступ теми смрти у образовној пракси. Иако је наш школски систем од таквог приступа још далеко, чини се неспорним да се разговор о овој теми, подстакнут њеним уметничким обрадама, може покренути на часовима књижевности. Отуда је циљ овог рада да пружи упоредно тумачење романа за децу и младе и њихових филмских обрада. Компаративна анализа биће спроведена на примеру романа *Бескрајна прича*, *Мој дека је био трешња* и *Вечити Такови* и њихових филмских адаптација, а на следећим равнима уметничког обликовања теме смрти: 1) одабир умирућег субјекта и узрока смрти; 2) емоције које прате смрт и начин на који се оне испољавају; 3) трајање после смрти и(ли) представе бесмртности. С обзиром на то да су романи *Бескрајна прича* и *Мој дека је био трешња* већ присутни у школском програму, а да се *Вечити Такови* могу укључити у образовну праксу кроз одабир учитеља/наставника, овде пружено тумачење може представљати основу за темељније разговоре о овим романима, њиховим филмским обрадама и, засебно, уметничком обликовању теме смрти у њима.

Кључне речи: танатологија, образовање о смрти, књижевност за децу и младе, методика наставе српског језика и књижевности, методика наставе филма

Теоријско полазиште

Иако се разликују по методологији, броју испитаника, као и појединачним резултатима, психолошка истраживања сагласна су у томе да деца почињу да концептуализују смрт већ у предшколском периоду, а да до своје дванаесте године усвајају три основна субконцепта смрти: универзалност, нефункционалност и иреверзибилност (в. Speece, Brent 1984; Lazar, Torney Purta 1991). Другим речима, у том периоду деца прихватају чиниоце биолошког погледа на смрт: она сазнају да сва бића умиру, да мртви не могу да врше радње, осећају и мисле као живи и да

* vladimir.vukomanovic@uf.bg.ac.rs

мртви не могу да оживе. Тиме се, наравно, процес концептуализације смрти не окончава, већ се непрекидно преиспитује, а на то утицај имају многоструки фактори – од календарског и когнитивног узраста до утицаја друштвене средине (в. Cotton, Range 1990). Сазнање да изградњу мишљења о смрти прати процес школовања учинило је да се у претходним деценијама развије засебна научно-наставна дисциплина под називом *образовање о смрти* (*death education*). Циљ ове дисциплине је пажљиво и добро промишљено покретање дијалога о смрти кад се за њега покаже интересовање (в. Aspinall 1996; Woodard 1997; Holland 2008). Ова врста дијалога, која подразумева пружање информација у вези са смрћу као појавом која чини део људског живота, разматрање емоција које је прате, као и начине прихватања смрти, разуме се, ни у ком случају не треба да буде наметнута – више је реч о томе да се за ове теме, уместо широко присутног потискивања, отвори комуникациони канал кад ученици покажу запитаност над њима или жељу да о њима разговарају.

Мада смо још далеко од системског приступа теми смрти у српској образовној пракси, чини се неспорним да се разговор о овој теми, подстакнут њеним уметничким обрадама, може покренути на часовима српског језика и књижевности (в. Вукомановић Растегорац 2017; Јанићијевић 2017; Божић 2019). Таква врста сусрета, праћена пажљиво осмишљеним разговором, може имати и библиотерапијску вредност (в. Berns 2003-04; Крегоу 2016). С друге стране, извесно је да место филма у данашњој основношколској настави није адекватно, посебно кад се у обзир узме његова позиција у програмима земаља из окружења (в. Вукомановић Растегорац 2015). Отуда је циљ овог рада да на пресеку две равни – образовања о смрти и методичког приступа филму – пружи упоредно тумачење романа за децу и младе и њихових филмских обрада. Компаративна анализа ће у овом раду бити спроведена на корпусу романа *Бескрајна прича*, *Мој дека је био трешња* и *Вечити Такови* и њихових филмских адаптација.[1] Наведена три романа изузетно су слојевита уметничка дела, а добила су специфичне и по много чему различите екранизације. Филм начињен по мотивима романа *Мој дека је био трешња* анимирани је и краткометражни, док су *Вечити Такови* и

1 То су само неки од романа који тематизују смрт, при чему су два присутна у актуелним програмима наставе: *Бескрајна прича* прописана је програмом за четврти разред (*Правилник о програму наставе и учења за четврти разред основног образовања и васпитања* 2019: 2), а роман *Мој дека је био трешња* програмом за шести разред (*Правилник о плану наставе и учења за пети и шести разред основног образовања и васпитања и програму наставе и учења за пети и шести разред основног образовања и васпитања* 2018: 272). Осим њих, у контексту српске прозе за децу и младе као предлошци за разговор могу послужити, рецимо, *Дванаесто море* Игора Коларова, *Сара и заборављени трг* Зорана Пеневског или *Црна птица* Александре Јовановић.

Бескрајна ūприча дугометражни играни филмови, при чему је разлика међу њима највидљивија у уделу специјалних ефеката, који значајно диктира природа текста Михаела Ендеа. Транспозиција у филм подразумевала је значајне интервенције у сва три случаја – највише на равни селекције мотива и тема, а потом и на равни приказа – о чему би се могла написати и засебна студија. Циљ овог рада је, ипак, мање амбициозан: чини га анализа уметничког обликовања теме смрти у изабраним делима, а тако и пружање окоснице за методички осмишљено вођење разговора о представама смрти и њиховим елементима. Отуда ће у нашем тексту бити речи о следећим аспектима: 1) одабир умирућег субјекта и узрока смрти; 2) емоције које прате смрт и начин на који се оне испољавају; 3) трајање после смрти и(ли) представе бесмртности.

Одабир умирућеī субјекта и узрока смрти

Распон у одабиру умирућих субјеката је велик у сва три анализирана романа. У Тониновом домаћинству гуске су обожаване животиње, али то не мења њихову сурову судбину (Нанети 2012: 16); породица Так схвата да јој је чудесни шумски извор подарио бесмртност тек кад угине мачка која једина није пила с њега (Babit 2004: 42); један од јунака *Бескрајне ūриче*, Атреј, на путовању кроз Фантазију губи свог коња Артакса у Мочварама туге (Ende 1985: 49). Разуме се, смрти у овим романима и њиховим екранизацијама нису поштеђени ни људи – стари и млади, мушкарци и жене, протагонисти (Вини Фостер) и особе за које су протагонисти емотивно везани (Тонинови бака и дека, Бастијанова мама). У Фантазији, која и сама део по део постаје плен Ничега, смрти неће бити поштеђена ни измишљена бића попут страшног вукодлака Гморка (Ende 1985: 127).[2]

Уз одабир умирућих субјеката варираће се и узроци смрти: бака Теодолинда умире од болести (Нанети 2012: 22), а Бастијанова мама не успева да преживи операцију којој је подвргнута (Ende 1985: 30); Артакс се утапа у Мочвари (Ende 1985: 49); Ме Так спасава тајну извора бесмртности убијајући човека у жутом оделу (Babit 2004: 104). Овим, реалним узроцима смрти ваља додати и оне фантастичне, који се појављују у *Бескрајној ūричи* – примера ради, Енгивук приповеда да се свако ко утрчи у простор где се сусрећу погледи двеју сфинги укочи у месту и „не може да макне док не реши све загонетке света“, па одмах

2 Да би се описале варијације односа појединих ликова према смрти у *Бескрајној ūричи*, потребан је читав један есеј: од Сасафранаца, који се рађају стари, а умиру млади (Ende 1985: 45), преко лава Граограмана, који умире сваког дана кад падне ноћ до буђења сваког јутра (Ende 1985: 91), до Даме Ајуоле, која нити умире нити се рађа (Ende 1985: 330).

потом упозорава: „Ако одеш тамо, видећеш остатке тих јадника“ (Ende 1985: 79). На овом месту треба дописати и необичност коју доноси сиже *Вечиших Таковић* – то су смртни случајеви и убиства који за резултат немају мртво тело: Цесијев пад с дрвета и узимање отровних гљива, „смрт“ коња којег су грешком упуцали ловци, „смртоносни“ ујед змије који Ангус Так преживи, и, поврх свега, неуспешно „самоубиство“ пушком Ангуса Така, којим је желео да провери да ли је заиста бесмртан (Babit 2004: 41–42).

У прилазу теми смрти аутори екранизација се крећу на линији чији један крај представља елидирање догађаја смрти, а други његова интензификација. Елизија је присутна, рецимо, онда кад је реч о смрти гусака на Теодолиндином имању. Тако, у књизи читамо да, без обзира на то што је гуске волела, бака Теодолинда „није размишљала ни трен“ кад их је требало продати или кад је требало „да им се заврне шија“: „То је закон природе! – уздисала је и – цак!, у трену је обављала посао“ (Нанети 2012: 16). Разуме се, овог дела у филму нема – чини се да би његова појава донекле помутила слику о добродушности лика, при чему у простору анимираног филма није било довољно времена да се прикаже сва његова комплексност. У *Бескрајној причи* смрти многих необичних ликова Фантазије нису представљене, што се може правдати селекцијом материјала и потребом за јаснијом наративном линијом. Кад је реч о Таковима, елидиране су сцене у којима коњ бива убијен и отровна змија уједа Ангуса Така – у оба случаја визуелно су приказане само животиње док Мајлсова нарација казује шта се догодило. Једина у потпуности изостављена „смрт“ је неуспешно самоубиство Ангуса Така (Babit 2004: 41–42), чиме се посредно казује да је та врста дела сувише драматична и можда неприкладна за публику којој је филм намењен.

Насупрот томе, занимљиво је да аутори филма не одстрањују сегмент у којем Теодолинда као млада мајка губи тек рођену децу. Та врста догађаја у оба случаја је дата еуфемистично: у роману дечја перспектива додаје ноту хумора,[3] док се у филму бебе рађају из јајета – што је један од суптилних знакова поистовећења Теодолинде с гускама које воли и које заузимају значајно место у причи – и као симпатични анђели с крилима одлећу од младе Теодолинде која покушава да их ухвати (*Мой дедушка был вишней*, 2015).

Интензификација присуства смрти у екранизацијама постиже се на више начина. Најпре, у филмовима се појављују поједине смрти којих у књизи нема. Док у роману Мајлс не зна да ли су му ћерка и син

3 Уп. „Мама је била једина ћерка деке Отавијана, јер је бака Теодолинда, иако тако дебела, рађала веома мале бебе које нису успевале да преживе дуже од једног дана. На срећу, с мамом је било другачије; можда и због тога што се бака, како је причала, тада много потрудила да би могла да добије унука као што сам ја“ (Нанети 2012: 7).

живи (Babit 2004: 89), у филму његова ћерка умире пре него што напуни петнаест година (*Tuck Everlasting*, 2002); такође, док у књизи Винина бака не умире, у екранизацији *Таковиx* то се дешава при самом крају филма. Прва смрт има функцију да додатно покаже апсурдност Мајлсовог положаја и интензивира његов бол и очај – јер, он је осуђен на живот, чак и кад су његови најближи осуђени на (прерану) смрт – друга делује као амортизатор за Винино прихватање смртности. Осим тога, у екранизацијама се на одређеним местима мења начин на који ликови умиру. Наиме, док Атреј у књизи само препушта Гморка Ничему, у филму је приказана сцена где га после борбе убија ножем (*The Neverending Story*, 1984); такође, из појединих делова филма се наслућује да је Мајлс већ починио нека убиства не би ли спречио људе да открију извор бесмртности – чега у књизи нема. У овим случајевима, позитивним ликовима се накнадно приписује одлука да другог свесно усмрте, што би могло да донекле уздрма њихову афирмативну карактеризацију или читаочеву идентификацију с њима. Ипак, то се не догађа јер сви имају јако оправдање за своје поступке: Атреј убија Гморка – који је већ окарактерисан као зао – у самоодбрани, а Мајлс покушава да спречи „катастрофу бесмртности“ (која је, између осталог, јасно предочена кроз лик човека у жутом оделу). У свим овим случајевима се, тако, акт убиства показује као још једна жртва за добробит заједнице. Међу „додате“ смрти ваља овде убројати и смрт Цесија, којег упуцава човек у жутом, као и смрти Цесија и Мајлса при самом крају филма (*Tuck Everlasting*, 2002), које су додатно функционализоване – то што „устају из мртвих“ непосредно пошто их стражар упуца чини да се тај исти стражар уплаши и побегне, остављајући Таковима простор да из затвора украду Ме, а у њега подметну Вини Фостер.

Емоције које прате смрт

Очекивано, туга се најчешће појављује као одговор на догађај смрти блиске особе. Тако се осећа мали Тонино кад му умиру бака и дека, тако се осећају и остали чланови његове породице, највише мајка (Нанети 2012: 55), тако се због смрти Бастијанове мајке осећају Бастијан и његов отац (Ende 1985: 30–31). Између осталог, многе епизоде и ликови као да су продужетак Бастијановог емотивног стања: поменуто утапање Артакса у Мочварама *туге*, такмичење у пливању Језером *суза* (Ende 1985: 197), као и појављивање „Вечитих плачљиваца“ црва Ахараја (Ende 1985: 222). Додатно, Цеси Так осећа тугу кад види споменик Вини Фостер и схвати да је одолела томе да попије воду с извора бесмртности (Babit 2004: 140).

Ипак, било би сувише једноставно емотивне одговоре на смрт свести само на тугу, сузе и њихове нијансе. Тонино ће, рецимо, у једном делу романа осетити разочарање због тога што је бака „отишла“ без поздрава (Нанети 2012: 22), а кад га због понашања укори бака Антонијета, кривицу прати и физиолошка реакција повраћања (Нанети 2012: 78–79). Осим тога, кад се разболи, Тонино исказује страх од сопствене смрти: „Једном сам се чак расплакао, јер сам се сетио да је бака Линда после болести умрла и рекао сам мами да не желим и ја да умрем“ (Нанети 2012: 71). Другу смрт – ону деке Отавијана – Тонино ће прихватити знатно другачије: „ја сам схватио да је дека заиста умро, али нисам осетио никакав бол“ (Нанети 2012: 109) – такав његов став долази од потпуне уверености у декино трајање после смрти (о томе више у наставку рада).[4] Притом, овај недостатак бола се, међутим, одражава на Тонинов унутрашњи живот – то показује чињеница да је Тонино у то време „сањао ружне снове и будио се урлајући“ (Нанети 2012: 116). Уз Тонина, Теодолиндином и Отавијановом смрћу је највише погођена његова мајка, која исказује недостајање, јаку узнемиреност и очај (Нанети 2012: 55, 64, 109).

Нагон за повраћањем ноћима ће пратити и Бастијана Букса (Ende 1985: 31), а смрт мајке за њега има и паралишуће дејство, које се огледа у понављању разреда (Ende 1985: 8) и ескапистичком урањању у свет маште. Она је у значајној мери огледало његових запитаности и суочења с феноменом смрти. Није, засигурно, случајно што је Детиња Царица загонетно болесна, на шта указују речи једног од ликова Фантазије: „Она нема температуру, ни осип, ни запаљење. Једноставно изгледа као да се гаси – а нико не зна зашто. […] Она не кашље, нема кијавицу. С медицинске тачке гледано, то уопште није болест“ (Ende 1985: 31). Атреј је неко ко је изгубио оба родитеља, а „Бастијан је боље од свих схватао шта то значи. Он је имао бар оца, а Атреј ни оца ни мајку“ (Ende 1985: 38). У прилог томе да је Фантазија, заправо, Бастијанова пројекција говори и ходање кроз пустињу *Мртвих* планина (Ende 1985: 59), присуство ликова као што су смртоносна Многострука Играмул (Ende 1985: 61) или лав Граограман – Многобојна смрт (Ende 1985: 184). Бастијанова Фантазија испитује у појединим својим сегментима и могућности равнодушног односа према смрти – кроз приказ древне Морле и причу о Јискаларима.

У *Вечитим Таковима* две доминантне перспективе заузимају смртна девојчица Вини и бесмртни дечак Џеси: она пред бесмртношћу Такових показује чуђење, запрепашћеност и задивљеност (Babit 2004: 45), али доцније разумева и тугу неприпадања и сталног номадског

4 О промени Тониновог односа према смрти између одласка баке и деке сведочи и његов промењен однос према сахрани: док је бакиној сахрани присуствовао, на декину није отишао, већ се симболично опростио од њега (Нанети 2012: 111).

живота Таквих (Babit 2004: 56–57), па њено неузимање воде са извора бесмртности и дословно сведочи о прихватању смрти; Цеси, осим туге за Вини, у суштини само наслућује трагизам бесконачног трајања, задржавајући радост откривања света (Babit 2004: 75–76). Ове две перспективе у роману допуњавају остале: док смртни човек у жутом оделу чезне за бесмртношћу, осећај искључености из друштва и немогућност остваривања (породичне) заједнице (Babit 2004: 41), а уз то и бесмисла вечног трајања код Ангуса и Мајлса Така резултирају својеврсном „жали за смртношћу", осећајем одговорности и страхом да још неко не прихвати „дар вечног постојања" (Babit 2004: 11, 88–89); читав спектар бива допуњен прихватањем бесмртности у лику Ме Так, која убедљиво говори да „живот треба проживети, био дуговечан или кратак" (Babit 2004: 57).

Филмске адаптације су, по правилу, сиромашније кад је реч о броју приказаних сцена и распона емоција које смрт прате: Тонинов осећај кривице, страх од сопствене смрти и ружни снови у филму неће бити поменути, а мајчина туга биће дата сасвим сведено; у екранизацији Ендеовог романа расположење Бастијана Букса поводом смрти његове мајке дато је на почетку филма и више се нигде не појављује, а из филма изостају приче о Многострукој Играмул, лаву Граограману, Ахарајима и Јискаларима. Насупрот значајној селекцији која је изведена у овим екранизацијама, стоји екранизација *Вечитих Таквих* у којима су, практично, на равни представљања емоција готово све заступљене слично или једнако као у роману – њихова интензификација је можда једино приметна у оним деловима који апострофирају Мајлсов очај и бол.

Са друге стране, ваља рећи да процес селекције овде не значи само једноставно одстрањивање одређених делова наративног предлошка, већ и истицање у први план неких других, које прати и извесно визуелно обликовање. У том погледу, може се посебно афирмативно гледати на приказе емоција у филмској адаптацији романа Анђеле Нанети (*Мой дедушка был вишней*, 2015). Туга дечака, његово неприхватање бакине смрти, као и жалост одраслих приказани су у тамним тоновима, кроз гестикулацију и положај тела, без много речи, у средишњем делу филма. Осим тога, у овом делу филма од музичке пратње нарације остаје само туп дуги звук, којем се придружује звук ветра и шуштања лишћа – транспарентни, али интензивни симболични прикази пролазности. Иако губи доста од представа смрти у адаптацији, *Бескрајна прича* у филмском обличју истиче тугу за вољеним бићем у сцени кад умире Атрејев коњ, а кроз епизоду о сусрету с Древном Морлом равнодушност бесконачног трајања према свему што постоји (и умире).

Смрт, бесмртност и смисао

Идеја о бесмртности се у књижевним делима отелотворује, начелно, у два вида: у дословном и симболичком. Друкчије речено: или је наративом представљен ентитет који и у телесном обличју бесконачно траје или је реч о различитим видовима симболичког трајања, попут трајања кроз успомену на одређеног човека, животињу или биће уопште. У првом случају, реч је или о фантастичној обради мотива бесмртности или о реинкарнацији; у другом по правилу је реч о реализацији идеје о бесмртности имена и дела.

Први, конкретизовани и дословни вид бесмртности проналазимо у породици Так, при чему њихову бесмртност обележава још једно значајно својство: изостанак старења. Та врста окамењености у времену наизглед отвара могућности неограниченог упознавања света и уживања у животу, али се испоставља као вишеструко проклетство, које се не састоји само у понављању радњи, предвидивости живота, а онда и потенцијалној досади коју наслућујемо из једне од уводних сцена кад Ангус Так зна напамет како се Ме Так облачи – и без гледања (Babit 2004: 13). У првом реду, оно подразумева немогућ живот на једном месту и у трајној заједници с другим људима, онда и неминовна искуства смрти свих оних с којима се остварио блиска веза, а потом и искуство огромног бола: тај бол најјаче осећа Мајлс Так кроз свест да ће надживети не само своју супругу већ и своје потомке (Babit 2004: 88–89). Друго проклетство је то што из оваквог различитог трајања у времену у односу на околину произлази стигматизација Такових као грешке природе и злокобне девијације. Зато Такови бивају прогоњени и осуђени на вечну усамљеност. Управо такво трајање донеће очај и гађење над даром који су, пуким случајем, добили. Да све буде још горе, Такови имају свест о томе шта би откриће извора бесмртности донело људима – од његове комерцијализације до његове ексклузивности – па је њихово живљење прожето сталном стрепњом и напором да сачувају друге од њихових сопствених деструктивних жеља (Babit 2004: 103–104).

Са друге стране, Бастијанов сусрет с огромном корњачом Древном Морлом показује још једно наличје бесмртности. Ова корњача на Атрејев очајнички вапај да му помогне и спасе Фантазију од Ничега које се њоме шири одговара:

> Све се вечито понавља, дан и ноћ, лето и зима, свет је празан и бесмислен. Све се врти укруг. Што настаје мора и да нестане, што се роди мора и да умре. Све се потире, добро и зло, глупост и мудрост, лепо и ружно. Све је празно. Ништа није важно. Ништа није стварно. [...] Зашто да не умремо сви, ти и ја, Детиња Царица, сви, сви? Па, све је привид, само безначајна игра. Ништа није важно (Ende 1985: 51).

Другим речима, и у овом роману је слика конкретизоване бесмртности дата у негативном светлу, као слика усамљености и опште равнодушности у којој смрт изгледа као раскид с привидом увек понављајућег трајања.[5]

У роману *Мој дека је био трешња* бесмртност се даје у двоструком виду, са значајно другачијим конотацијама. Одабрана перспектива диктира почетну тачку у формирању слике бесмртности, најпре тако што се Тонино у разговору с деком Луиђијем и баком Антонијетом сусреће с уобичајеним метафоричним и еуфемистичним именовањима смрти, из којих Тонино изводи логичан закључак: „Тако сам научио да умрети значи отпутовати на небо без авиона и да тамо нема места ни за гуске ни за децу“ (Нанети 2012: 22). Ипак, ова представа о смрти се руши приликом Теодолиндине сахране јер му је неко рекао да се „у том дрвеном ковчегу налази бака Теодолинда и да ће је однети на гробље“, што код њега изазива револт: „Дакле, пошто је ту унутра, не може да буде на небу и неко је лагао. Почео сам да вриштим“ (Нанети 2012: 22). Ова врста несклада разрешава се двоструко: начелним порицањем смрти и увођењем бесмртности истовремено кроз трајање у другом облику и кроз сећање.[6] Овакво разумевање смрти доноси дека Отавијано, који најпре казује како Теодолинду можда више не можемо видети, али она „уопште није отишла“ и „уместо ње остаје Алфонсина“ (Нанети 2012: 23). Додатно, нешто касније, кад га унук, помало зачуђен његовим смехом, упита да ли му је жао што је Теодолинда умрла, Отавијано одговара: „Она за мене није мртва, Тонино: докле год те неко воли, не можеш да умреш“ (Нанети 2012: 52). Све то формира Тонинов однос према смрти, који ће касније омогућити и декино трајање у облику трешње:

> Ја сам, међутим, после дугог размишљања схватио да то што се не умире докле год те неко воли, као што је рекао дека, и то што се покојна особа не види, значи да се претворила у нешто друго. А ако се већ претвара, наравно да бира да постане нешто што је раније много волела. Стога је бака, сигурно, постала нека гуска (Нанети 2012: 56).[7]

Са *Бескрајном причом* ствари стоје нешто другачије. Трајање Бастијанове мајке у његовом сећању, а онда животу, делању и мишљењу,

5 Занимљиво је да се и у *Бескрајној причи* и у *Вечитим Таковима* експлицитно проговара о томе да нема правила кад је реч о „заобилажењу“ смрти (Ende 1985: 80; Babit 2004: 58).

6 Крхкост симболичке бесмртности у виду сећања износи се делимично на видело у епизоди кад Тонино и његова мама налазе албум са породичним сликама које је дека готово потпуно – поцепао (Нанети 2012: 105).

7 Треба поменути и то да Теодолинда и Отавијано настављају да живе и у Тониновим лепим сновима (Нанети 2012: 72–73; 117–118).

приказује се у свом трауматичном обличју, кроз слике болнице, очевог ћутања и њеног одласка. Сва та сећања и непрежаљена мајчина смрт обликују Бастијаново постојање, као и заједницу с његовим оцем. Па ипак, иако алогичним сликама и многим фантастичним отелотворењима страха од смрти, промишљања о њој и сл., дубоко захвата депресивне импулсе у процесу жаљења, и *Бескрајна ӣрича* донеће, колико је могуће, срећан крај – у освешћењу вредности односа с оцем, у заједништву које је још могуће с оним који је још увек ту (Ende 1985: 357–362).

Представе бесмртности, тако, обједињује негативан однос према њиховој дословној реализацији и, начелно, увиђање смисла у симболичким представама трајања. Такав одабир перспективе се највероватније може правдати намером да се увиде „добре стране“ смрти, а дефинишу апсурдне и опасне последице „бесмртности“ која функционише као жеља, али увек ван дохвата.

Готово неодвојиво од теме (бе)смртности је питање смисла смрти – тај смисао смрти је, заправо, нешто што кадрира смисао живота, а то је кадрирање у овим делима такође изведено на различите начине. У *Таковима* смисао смрти израња из бесмисла и апсурда бесмртности – умирати, заправо, за Ангуса Така значи живети, а не само постојати. У свом обраћању Вини он то овако формулише:

> „[...] умирање је део точка, баш као и рађање. Не можеш да покупиш само комадиће који ти се свиђају, а остале не. Благослов је бити део целине. [...] Кад бих знао како да се поново попнем на тај точак, урадио бих то за тили час. Нема живљења без умирања. Тако да се то не може назвати животом, то што ми имамо. Ми просто напросто јесмо, ми само постојимо, попут камења поред пута“ (Babit 2004: 67–68).

У роману *Мој дека је био ӣрешња* смрт је, на неки начин, укинута као тотални прекид и прихваћена као природни ток ствари; онда суштински нема трагичних и непоправљивих последица, будући да су оне, колико се може, амортизоване даљим, само унеколико другачијим, трајањем. Коначно, *Бескрајна ӣрича* актуализује најмање два могућа смисла смрти. У свом напору да спасе Фантазију Атреј треба да стигне до бескрајно удаљеног Јужног пророчишта – једини начин да то учини је да допусти Многострукој Играмул да му убризга смртоносни отров који ће га у тај део Фантазије пребацити, али по цену да му после тога остаје само још један сат живота. Управо та врста жртве за друге чини Атрејеву смрт прихватљивом и смисленом. Додатно, у приказима смрти лава Граограмана даје се још једна врста утехе – смрт отвара простор стварању и обнављању. Наиме, кад лав чије је друго име Многобојна

смрт упита Бастијана зашто мора да умре, Бастијан одговара: „Зато да би у пустињи могао да расте Перелин, Ноћна шума […] све то […] може да постоји само док си окамењен. Али, Перелин би прогутао све и угушио сам себе кад не би увек наново умирао и претварао се у прах чим се ти пробудиш. Перелин и ти сте потребни један другом“ (Ende 1985: 191–192). Граограман ово објашњење прихвата са захвалношћу: „[…] сада видим да моје умирање даје живот и мој живот смрт, а обе ствари су добре. Сада схватам смисао свог постојања“ (Ende 1985: 192).

У вези с филмским адаптацијама наведених аспеката тематизације смрти може се рећи да су они у највећој мери присутни и верни текстуалним предлошцима. Изостају они елементи који се ослањају на избачене епизоде – тако су дијалози одраслих с Тонином поводом Теодолиндине смрти крајње сведени; изостају сегменти *Бескрајне приче* који се тичу Многоструке Играмул и лава Граограмана, али и сцена чекања у болници која упечатљиво сведочи о Бастијановом искуству мајчине смрти, као и поновни, радосни сусрет с оцем на крају приче, чиме је тематизација смрти у *Бескрајној причи* можда и сувише изгубила. Ипак, у говору о смрти присутна су у овим екранизацијама и успела решења. Једно међу њима се тиче покушаја да се у филму *Мой дедушка был вишней* (2015) симболичко трајање деке визуелно дочара. Занимљив је детаљ да се нигде у тексту не помиње да дека Отавијано носи наочари – чак га у српском издању и илустрације приказују без њих. У цртаном филму није тако и наочари своју функцију објављују у једном од финалних кадрова – у њему, дечакове руке стављају наочари на трешњу и из ње израња живи дедин лик.

Методичке импликације и потенцијали

Кад се поглед баци уназад, видеће се да анализирани романи и њихове екранизације захватају широк распон умирућих субјеката, узрока смрти и емоција које прате смрт, а поврх свега пружају различите слике (потенцијалне) бесмртности – између осталог, у тежњи да одговоре на питање смисла смрти. Упоредно сагледавање показује значајну разлику кад је реч о елизијама, еуфемизацији и интензификацији присуства смрти у филмским адаптацијама, као и у погледу приказаних емотивних реакција. С друге стране, нужна селекција и обрада грађе семантички и визуелно је истакла и(ли) драматизовала поједина места (посебно у екранизацијама романа *Вечити Такови* и, нарочито, *Мој дека је био трешња*). Све то нам сведочи да овде представљено тумачење може чинити основу за темељније разговоре о овим романима, њиховим

филмским обрадама и, засебно, уметничком обликовању теме смрти у њима. Неки од праваца разговора, који би полазили од анализе текста/филма, а потом га доводили у везу са животним, сазнајним и емотивним искуством ученика могли би бити следећи.

Најпре, одабир умируђих субјеката у овим текстовима/филмовима (рецимо, баке и деке, или пак Атрејевог коња Атреуса) може да покрене процес идентификације с ликовима који доживљавају туђу смрт и учини да се покрене дијалог о искуствима смрти које ученици поседују – било да је реч о смрти кућног љубимца, драге особе или члана породице. Ти разговори би могли да захвате различите аспекте смрти као феномена: и оне когнитивне (који се тичу биолошког погледа на смрт, њене дефиниције, узрока смрти), као и оне емотивне (који се тичу осећања поводом смрти и њиховог вербалног и невербалног исказивања).

У том светлу, прикази осећања и понашања ликова у сусрету са смрћу могу да отворе пут дубљем разумевању емотивних кретања, побуђивању и развијању емпатије, као и подршци у тешким животним тренуцима. Један од начина може да буде вођена фантазија (в. Balk 1989), која се ослања на прочитани текст / одгледани филм. Примера ради, ученици се могу ставити у улогу деке Луиђија или баке Антоанете и запитати како би они саопштили тако тужну вест Тонину као што је смрт његове баке Теодолинде – које информације би о том догађају пренели, како би их обликовали и на који начин би дечака утешили или му ставили до знања да су ту за њега кад му је тешко. Како отац може да утеши Бастијана, како Бастијан оца, како учинити да Ангус и Мајлс Так наново осете радост живљења, шта рећи Цесију у тренутку кад схвата да Вини није попила воду с извора бесмртности итд. – то су само још неки од потенцијалних изазова који се пред ученике могу поставити на овој равни дијалога.

Представе бесмртности, такође, имају потенцијал да подстакну живу дискусију о ставовима и различитим погледима на идеју вечног трајања. У том смислу, управо су *Такови* најинспиративнији, будући да дају мноштво разноврсних – и афирмативних, и негативних – ставова према (бе)смртности. Између осталог, ова књига покреће и изузетно важна етичка питања, посебно кад се зумира конфликт између човека у жутом оделу и Таковних. Питања попут оног да ли би извор бесмртности, у оваквом контексту, био појава која доноси више добра или зла људима, зашто и на који начин, а онда и преиспитивање оправданости поступка Ме Так, могу да подстакну размену аргумената и критичко промишљање које, у својој основи, носи одбрану категоричког или консеквенцијалистичког погледа на морал.

Коначно, предлога заснованих на упошљавању маште може, чини се, да буде неограничено много – у том погледу посебно је захвална *Бескрајна прича* са својим чудесним ликовима: како би изгледао наш живот да смо у оклопу Древне Морле, у кожи Сасафранаца, Граограмана или Даме Ајуоле, шта бисмо урадили суочени с Многоструком Играмулом и сл. Другим речима, овде проматрани и анализирани текстови/филмови тек отварају широко поље мишљења на теме које се концентришу око теме смрти, али истовремено захвата и додирује многе – ако не и све – просторе нашег постојања, па отуда поседује потенцијал да наставу учини егзистенцијално актуелном и животно битном.

Извори и литература

Aspinall, S. Y. "Educating children to cope with death: A preventive model". *Psychology in the Schools* 33/4 (1996): 341–349.

Babit, Natali. *Večiti Takovi*. Prev. Vesna Roganović. Beograd: Dereta. 2004.

Balk, David E. "Arousing empathy and promoting prosocial behavior toward bereaved peers: Using guided fantasy with elementary school children". *Death Studies* 13/5 (1989): 425–442.

Berns, Carol F. "Bibliotherapy: Using Books to Help Bereaved Children." *Omega* 48/4 (2003–2004): 321–336.

Божић, Снежана. „Обрада мотива смрти у настави књижевности". Wrocław: *Slavica Wratislaviensia – Wielkie literaturach slowianskich*. 2019. Год. 168. Св. 3875. 615–628.

Вукомановић Растегорац, Владимир. „Тумачење поезије за децу као могућност образовања о смрти". *Иновације у настави*. Београд. 2017. Год. 30. Св. 3. 82–93.

Вукомановић Растегорац, Владимир. „Цртани филм и смрт: могућности интерпретације цртаног филма *Сачекај, молим те* Јелизавете Скворцове". *Иновације у настави*. Београд. 2015. Год. 28. Св. 4. 102–113.

Ende, Mihael. *Beskrajna priča*. Prev. Mirjana Popović. Beograd: Prosveta. 1985.

Јанићијевић, Валерија. „Методички приступ мотиву смрти у разредној настави". *Иновације у настави*. Београд. 2017. Год. 30. Св. 3. 94–105.

Крегоу, Хју. „Могу ли приче да лече?". *Тумачење књижевности: кључни есеји из међународне приручне енциклопедије књижевности за децу.* Ур. Питер Хант. Београд: Учитељски факултет. 2016. 237–272.

Lazar, Alice, Judith Torney Purta. "The Development of the Subconcepts of Death in Young Children: A Short-Term Longitudinal Study". *Child Development* 62/6 (1991): 1321–1333.

Нанети, Анђела. *Мој дека је био трешња*. Прев. Весна Мостарица. Београд: Креативни центар. 2012.

Правилник о програму наставе и учења за четврти разред основног образовања и васпитања. Просветни гласник. 2019. Год. 68. Бр. 11. <http://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SlGlasnikPortal/viewdoc?uuid=7f60db16-8760-4e25-bc8a-f69fe1fb2e2c>

Правилник о плану наставе и учења за пети и шести разред основног образовања и васпитања и програму наставе и учења за пети и шести разред основног образовања и васпитања. 2018. Год. 67. Бр. 15. <http://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SlGlasnikPortal/viewdoc?uuid=39629e1d-f299-4641-896c-22822d565c3a>

Speece, Mark W., Sandor B. Brent. "Children's Understanding of Death: A Review of Three Components of a Death Concept". *Child Development* 55/5 (1984): 1671–1686.

Holland, John. "How schools can support children who experience loss and death". *British Journal of Guidance & Councelling* 36/4 (2008): 411–424.

Cotton, Randy C., Lilliam M. Range. "Children's Death Concepts: Relationship to Cognitive Functioning, Age, Experience With Death, Fear of Death, and Hopelessness". *Journal of Clinical Child Psychology* 19/2 (1990): 123–127.

Woodard, Nancy. "Helping Children Cope with Death: The Role Educators Can Play". *Journal of Health Education* 28/1 (1997): 42–44.

Филмови наведени у тексту

Мой дедушка был вишней, реж. Татьяна Полиектова, Ольга Полиектова, 2015, прод. Cont Art Film, Россия, 12 мин.

The Neverending Story, реж. Wolfgang Petersen, 1984, прод. Neue Constantin Film; Bavaria Film; Producer Sales Organization, West Germany, USA, 94 мин.

Tuck Everlasting, реж. Jay Russell, 2002, прод. Walt Disney Pictures; Scholastic Studios; Beacon Pictures, USA, 90 мин.

Vladimir M. Vukomanović Rastegorac

REPRESENTATIONS OF DEATH IN YOUNG ADULT NOVELS AND THEIR FILM ADAPTATIONS
Comparative Analysis and Pedagogical Potentials

Summary

Death education entails a systematic approach to the topic of death within educational practice. Although such an approach is still largely absent, it is nevertheless indisputable that discussions on this topic, prompted by its artistic interpretations, can be initiated in literature classes. Accordingly, the aim of this paper is to provide a comparative interpretation of children's and YA novels and their film adaptations. The comparative analysis will be conducted on the corpus of novels *The Neverending Story*, *My Grandpa Was a Cherry Tree*, and *Tuck Everlasting*, and their film adaptations, focusing on the following aspects of the artistic representation of death: 1) selection of the dying subject; 2) emotions accompanying death and the way they are expressed; 3) duration after death and/or representations of immortality. Seeing as the novels *The Neverending Story* and *My Grandpa Was a Cherry Tree* are already present in the school curriculum, and *Tuck Everlasting* can be included in educational practice through teacher selection, the provided interpretation can serve as a basis for more in-depth discussions about these novels, their film adaptations, and, separately, the artistic shaping of the theme of death in them. In this regard, the selection of dying subjects – for example, grandparents or Atreus's horse – can initiate the process of identification with characters experiencing someone else's death and initiate a dialogue about encounters with. The feelings and behaviours of characters portrayed in novels and films in encounters with death can pave the way for deeper understanding of emotional processes, empathy, and support in difficult life situations. Finally, representations of immortality can stimulate discussion of differing attitudes towards eternal existence and suggest that the meaning of death sometimes embodies through awareness of the value of life in its finality.

811.163.41'373.45
81'42:79

Горан Чворовић*
(Универзитет Сорбона, Париз)

АНГЛИЦИЗАЦИЈА СРПСКОГ ЈЕЗИКА У КОНТЕМПОРАЛНОЈ ФИЛМСКОЈ РАВНИ И ЈЕЗИЧКИ ДОПРИНОС ФИЛМА КАО ПОЈМА ШИРЕГ ЗНАЧЕЊА

Апстракт: Имајући у виду свеприсутност филмског медија у свакодневној равни, језичка матрица коју филм користи у својој комуникацијској орбити значајно ће се пресликавати на вербални сегмент популације која му је изложена. Изрази као што су *remake* (*римејк*, *rimejk*), *reboot* (*рибут*, *ribut*), *blockbuster* (*блокбастер*, *blokbaster*), *flagwaver* (*флегвејвер*, *flegvejver*), *voice artist* (*војс артист*, *vojs artist*), *hot set* (*хот сет*, *hot set*), *average time spent* (*еврић тајм спент*, *evridž tajm spent*), *average time viewed* (*еврић тајм вјувд*, *evridž tajm vjuvd*), *reach* (*рич*, *rič*), *grooming* (*ґруминґ*, *gruming*), *happy slapping* (*хепи слепинґ*, *hepi sleping*), *peoplemetar* (*пиплметар*, *piplmetar*, али не и *пиплмитер*, *piplmiter*), *reality program* (*риалити програм*, *rijaliti program*, *rialiti program*, *rijaliti program*), *soft film* (*софт филм*, *soft film*), *hard film* (*хард филм*, *hard film*), *underground film* (*андерґраунд филм*, *andergraund film*), *total universe* (*тотал јуниверс*, *total junivers*), *share* (*шер*, *šer*), *western* (*вестерн*, *vestern*) и други, сведоче о англицизацији српског језичког фундуса и кроз овај вид комуникације, доприносећи судбини савременог језика у глобалном спектру. На тај начин отвара се директан комуникациони канал без транслативне релације, истог језичког кода, с позитивном међународном праксом. Истовремено, ствара се одређена комуникацијска баријера са изворним наративним корпусом, која по сегментима или делу популације може бити битна, па и суштинска, ако се односи на корпус изопштен из англосаксонске језичке матрице. Поставља се притом и транскриптивна дилема уноса ових израза, нарочито на ћириличном писму, односно питање да ли их третирати као адаптирану лексику прилагођену морфолошком систему или у основном облику као фонетске позајмљенице. Допринос филма општој комуникацији огледа се и кроз свеприхваћене изразе који су се одомаћили у идиомској корелацији, као што су „бити у свом филму“, „тај филм нећеш гледати“, „као на филму“, „вратити филм“, „прекинуо му се филм“, „љубити се филмски“ или „то је из другог филма“, где се реч „филм“ не третира у примарном изразу, већ представља универзалну лексему ширег језичког значења.

Кључне речи: језик, филм, англицизми, англицизација

„Забава, филм и Холивуд: Да ли је дошао крај ери холивудских блокбастера?“ (Џонс 2020) – поставља питање у наслову Би-Би-Си на српском језику. Није овај англицизам за успешно филмско остварење употребљен у српском језику својствен само британским медијима који своје текстове

* cvorovic66@gmail.com

објављују прилагођене нашем говорном подручју. „Srpski blokbaster premijerno prikazan u Valjevu“ – наводи редакција електронске странице овог града из Западне Србије под називом Ваљевска посла (2018), пишући о новом српском акционом трилеру насловљеном Јужни ветар. Има у овој реченици још доста примера туђица, позајмљеница и прилагођеница, попут речи трилер, о којима ће се нешто касније говорити у овом раду. Пишу о томе, на сличан начин, и у суседној Републици Српској, где је српски такође званични језик. „Најгледанији српски блокбастер: „Јужни ветар 2 – Убрзање” погледало 700.000 гледалаца“ (БЛ Портал 2021) – наводи *Портал БЛ* из Бањалуке. Таквих примера има на претек.

Реч *блокбастер* (*blokbaster*) се усталила у српском језику. У до сада наведеним примерима је употребљена као англицизам написан према прилагођеном српском изговору. Тако исписана, ова реч може се несметано бележити латиничним и ћириличним писмом, по српским граматичким правилима, без много муке са падежним наставцима. Али, *блокбастер* (*blockbuster*) се у српски језик уселио и директно, у својој оригиналној графолошкој форми, исписан по енглеском моделу. Додуше, ређе у званичном општењу, због транскриптивног карактера српског језика, али се зато врло често у том облику може наћи у жовијалној, односно неформалној кореспонденцији. „Skupite pare, napravite blockbuster i novu uspešnu franšizu, pa ćemo vam svi odati priznanje“, пише, између осталог, учесник у коментарима на текст „’Bond nikada neće biti žena’, tvrdi producentkinja“ на електронској страници Б92 (B92 2021).

Није на то имуна ни Црна Гора у којој се значајан део популације изјашњава да говори српским језиком, где је компанија МТЕЛ припремила најновију понуду за кориснике кабловске телевизије, интернета и фиксне телефоније. „Ovo je prava blockbuster ponuda, u kojoj glavnu ulogu ima 50% popusta na pretplatu prvih 6 mjeseci, potom čak do 200 GB gratis mobilnog Interneta i preko 250 vrhunskih TV kanala uz mogućnost premotavanja do 7 dana unazad“ (MTEL 2021), истиче се у овој понуди. Српске компаније из истог домена са седиштем у Србији користе, практично, идентичан језик. Тако на електронској страници МТС истичу да је „Black Friday idealna prilika da se nabavi novi iPhone, s paketom uz stabilnu wi-fi mrežu“ (MTS 2023). Па ће се, тако, ваљда, лепше и лакше гледати и блокбастери на нашим паметним телефонима.

Подручје филма није остало имуно и изопштено из ситуације која је у глобалу захватила савремени српски језик са његовом убрзаном англицизацијом, у којој се сусрећемо са свим видовима и врстама англицизама написаних као енглески модели, као хибридни графолошки облици уз енглески и српски елемент, обележени додатним

типографским ознакама, написани према прилагођеном српском изговору или са флективним суфиксима (Filipović 2005: 78–80) – што је подела коју је извршила Соња Филиповић – исписани и изговорени у оригиналу, као адаптирани модели или функционалне апроксимације.

Поставља се притом и транскриптивна дилема уноса ових израза, нарочито на ћириличном писму, односно питање да ли их третирати као адаптирану лексику прилагођену морфолошком систему или у основном облику као фонетске позајмљенице.

Узимајући у обзир свеприсутност филмског медија у свакодневној равни, језичка матрица коју филм користи у својој комуникацијској орбити значајно ће се одражавати на вербални сегмент популације која му је изложена. Изрази као што су *remake* (*римејк*, *rimejk*), *reboot* (*рибут*, *ribut*), *flagwaver* (*флегвејвер*, *flegvejver*), *voice artist* (*војс артист*, *vojs artist*), *hot set* (*хот сет*, *hot set*), *average time spent* (*евриџ тајм спент*, *evridž tajm spent*), *average time viewed* (*евриџ тајм вјувд*, *evridž tajm vjuvd*), *reach* (*рич*, *rič*), *grooming* (*ґруминґ*, *gruming*), *happy slapping* (*хепи слепинґ*, *hepi sleping*), *peoplemetar* (*пиплметар*, *piplmetar*, али не и *пиплмитер*, *piplmiter*), *reality program* (*риалити програм*, *ријалити програм*, *rialiti program*, *rijaliti program*), *soft film* (*софт филм*, *soft film*), *hard film* (*хард филм*, *hard film*), *underground film* (*андерґраунд филм*, *andergraund film*), *total universe* (*тотал јуниверс*, *total junivers*), *share* (*шер*, *šer*), *western* (*вестерн*, *vestern*) и ини, сведоче о англицизацији српског језичког фундуса и кроз овај вид комуникације, доприносећи судбини савременог језика у глобалном спектру. Значајан допринос у пописивању ових појмова који се врло често по аутоматизму користе у сировој верзији и њиховим могућим транслативним вредностима дао је Петрит Имами у свом енглеско-српском *Филмском и ТВ речнику*, у коме је обухватио најшири спектар скраћеница, речи и фразема из ове области (Имами 2002), и то чешће описно, синтагмама. *Римејк* је код Имамија, тако, и *нова верзија*, а *флевејвер – ратни пропаґандни филм*.

Коришћењем англицизама, отвара се директан комуникацијски канал без транслативне релације, истог језичког кода с позитивном међународном праксом. Тако се постаје лингвистички поткован за филмску планетарну комункацију без задршке. Али, опрез. Истовремено се ствара одређена комуникацијска баријера са изворним наративним корпусом, која по сегментима или делу популације може бити битна, па и суштинска, ако се односи на корпус изопштен из англосаксонске језичке матрице. Узмимо за пример већ поменуту реч *блокбастер* (*blokbaster*), англицизам написан према прилагођеном српском изговору, односно *blockbuster*, у његовој оригиналној графолошкој форми исписан по енглеском мо-

делу. У анкети[1] сачињеној за потребе овог рада, утврђено је следеће: малолетни и старији учесници, и они с нижом стручном спремом мање познају значење ове речи, за разлику од образованијих учесника средњих година, што се могло и очекивати. Од двадесет учесника различите доби и стручне спреме, осморо је знало тачно значење ове речи, један учесник приближно значење, деветоро није знало тачно значење, док је двоје дало приближан, али недовољно тачан одговор.

Такође, познавање овог англицизма својствено је више онима који живе у Србији, док је већински непознат српским изворним говорницима који бораве на другом језичком подручју ван српске или англосаксонске говорне сфере, у овом случају у Паризу. Тиме се ствара одређена врста поделе у разумевању одређених појмова у матерњем језику.

Од испитаника који живе у Србији добијено је шест тачних одговора, један приближно тачан и три нетачна. Код учесника анкете у Француској, регистрована су два тачна одговора, један приближно тачан, шест нетачних и један приближан али недовољно тачан одговор.

По узрасту, испод седамнаест година добијени су два тачна и шест нетачних одговора, од седамнаест до педесет година четири тачна, један приближно тачан и два недовољно тачна одговора, а преко педесет година два тачна и четири нетачна одговора.

---

1 Наталија Чворовић (52), висока стручна спрема, економисткиња, Париз, одговор: „Не знам.“ Светлана Чворовић (47), висока стручна спрема, економисткиња, Париз, одговор: „Запажено филмско остварење.“ Мила Чворовић (15), Париз, ученица средње школе, одговор: „Не знам.“ Никола Чворовић (12), Париз, ученик основне школе, одговор: „Немам појма.“ Миланка Чворовић (78), Београд, виша стручна спрема, пензионерка, одговор: „Већ сам чула ту реч, али не знам шта тачно значи.“ Слободан Чворовић (84), Београд, средња стручна спрема, пензионер, одговор: „Не знам.“ Уна Тривунчић (17), Париз, ученица средње школе, одговор: „Не знам.“ Блаженка Тривунчић (47), Париз, висока стручна спрема, наставница, одговор: „Једно супер остварење.“ Огњен Маричић (19), Париз, студент, одговор: „Нека америчка фирма, нешто за филмове.“ Матеја Маричић (16), Париз, ученик средње школе, одговор: „Чуо сам сто пута, али не знам шта је.“ Раде Маричић (52), Париз, средња стручна спрема, радник, одговор: „Не знам.“ Љиљана Симић (50), Париз, мастер, наставница, одговор: „Мислим да је нешто из света уметности.“ Вук Брајовић (54), Ниш, висока стручна спрема, новинар, одговор: „(Филмски) хит у смислу великог комерцијалног успеха.“ Виолета Ђорђевић (50), Ниш, висока стручна спрема, одговор: „Филмско остварење с великим успехом.“ Весна Митровић (51), Београд, висока стручна спрема, лекторка, одговор: „Веома популаран филм.“ Софија Кашански (17), Београд, ученица средње школе, одговор: „Велико филмско остварење.“ Христина Петровић (45), Београд, средња стручна спрема, секретарица, одговор: „Неки тренутно врло популаран филм.“ Миљан Петровић (46), Београд, висока стручна спрема, информатичар, одговор: „Филмско или неко остварење из света забаве.“ Тара Петровић (16), Београд, ученица средње школе, одговор: „Филм, књига, серија која је одједном постала популарна.“ Тадија Петровић (11), Београд, ученик основне школе, одговор: „Немам појма.“

По школској спреми, ученици и студенти дали су два тачна одговора, пет нетачних и један недовољно тачан; испитаници са средњом и вишом стручном спремом један тачан и три нетачна; учесници са високим образовањем пет тачних, један делимично тачан, један нетачан и један недовољно тачан одговор.

Истовремено, анкета и стечено искуство живота на овим просторима, показали су и мањи утицај англицизама у француском језику у односу на српски, мада, истини за вољу, ни ту нису могли да остану имуни на фамозни *блокбастер* (*blokbaster*, *blockbuster*), с тим што уз његово помињање у јавном дискурсу постоји константна обавеза говорника да уз енглеску позајмљеницу паралелно наведе и домаћи еквивалент у преводу значења појма који се односи на веома успешно филмско остварење.

Још је Вилијам Двајт Витни средином 19. века говорио да је језик производ историје човечанства као скуп потпуно произвољних друштвених конвенција. Сваки језик се мења у сваком тренутку и у стању је непрестане еволуције, али, у нормалним условима, реперкусије промена друштвене структуре на структуру језика су дугорочне, због чега говорници никада немају осећај да језик којим говоре и који се говори око њих престаје да им буде идентичан.

У означавању нових објеката или нових техника могуће је да се термини позајмљују из другог језика. Еколингвистика, са својом поддисциплином *контактном лингвистиком* која проучава језике *у контакту*, као грана лингвистике, бави се одржавањем *чистоће* језика, али и односима између језика, не само кроз чисто лингвистичке параметре, већ ослањањем на историјске, психолошке, географске, економске, филозофске и друге вредности. С тим у вези, ова грана прати и однос *великих* и *малих* језика, односно *миноритарних* и језика *међународне комуникације*. У овом случају, може се рећи, српског и енглеског.

Имајући у виду да само под условом да се не генерализују све иновације, може да се говори о оригиналном динамичном развоју језика којем се, принципима контекстуалне лингвистике, прилази кро „*планирање језика*“ и „*језичку политику*“, на основу карика у затвореном ланцу, међу којима су, по Милораду Радовановићу, „селекција, дескрипција, прескрипција, елаборација, акцептуција, имплементација, експанзија, култивација, евалуација и реконструција“ (Радовановић 1997: 28). Овај ланац је данас у српском језику прекинут све већим неконтролисаним и брзим упливом туђица, сходно убрзаном технолошком развоју.

Испоставило се да, као што, са једне стране, доприноси залеђивању творбе на природном словенском корену у српском језику, као што се то догађа углавном и у свим другим доменима, с друге стране, у

прихватљивој мери, филмски свет, иако се ове две тврдње могу наоко чинити контрадикторним, доприноси, у мери којој је то прихватљиво, обогаћивању вокабулара српског језика, сталним увођењем нових термина који, већински преко енглеског језика, улазе у српски језички корпус. Можда, заправо, више него у било ком другом домену. Јер, филм је живот. Колико је ова тврдња истинита, показује и импликација филмског језика у контексту ширег језичког значења, у коме се филм поистовећује са истински проживљеним, где се допринос филма богаћењу српског језика сагледава у пуном обиму.

Овај други део рада, који се не дотиче англицизама, само на први поглед доживљен као посебна целина, саставни је део посматрања српског језика у контемпоралној филмској равни и језичког доприноса филма као појма ширег значења. Како, иначе, схватити израз *бити у свом филму*, него постојати на основу сопственог схватања и поимања живота? Реч *филм* се овде, језички, поистовећује са конститутивном целином бића у којој све оно што сачињава егзистенцијалну посебност личности потпада под поменуту формулацију.

Постоји читав низ сличних фразема које прате ову логику, а могу се применити и на остатак социолингвистичких идиома насталих на подручју заједничког језика који данас баштини српски језик (в. Jušić, Turković 2009), чиме се међу осталима бавила и *Studia lexicographica*. Чврсте аналогије се, свакако, могу извући, узимајући у обзир особености поднебља на ком су слични изрази ушли у свакодневну употребу. Међу таквим фраземима које неупитно везују филм са животним кадром је и *тај филм нећеш гледати*. Дакле, такав животни сценарио није могућ. Односно, у реалном животу се неће догодити оно што му је предикцијом одређено. Све оно што се догађа у фантастичном животу бива *као на филму*, где је филм само синоним за егзистенцијалну перфекцију у стварности. Може се и *вратити филм*, односно *премотати сећање*, односно отићи на претходне стадијуме животне траке у враћању сећања на раније проживљене сегменте. И у ситуацији прегрејаних емоција, посеже се за фраземом која говори о *прекинутом филму*, ситуацији у којој пада мрак на очи, када се не влада сопственим поступцима, када из сећања нестају преживљени моменти. На опозитном вредносном нивоу емотивне скале стоји радња *љубити се филмски*, која подразумева дуг и страствен пољубац у реалном животу виђен на филмском платну о коме се сања у адолесцентском седењу на клупи у парку, мада се овај израз такође може у обрнутом значењу приписати и празном, безосећајном спајању усана, које, осим одглумљене спољне страсти намењене камери и гледаоцима, изнутра оставља хладну и празну сентименталну љуштуру.

Јер, филм је, ипак, само филм. На крају, све што преживљавамо, може бити схваћено као израз *што је из другōī филма*, где се реч *филм* не третира у примарном изразу, већ представља универзални појам ширег значења. Или, као што то рече један бивши председник Србије (Тадић 2012), на крају свог мандата, када је изгубио изборе: „Видимо се у неком новом филму“ – где је реч *филм* синоним за целу једну политичку каријеру, па и читав живот.

Литература

B92, 27. „'Bond nikada neće biti žena', tvrdi producentkinja“. Beograd. Septembar 2021. <https://www.b92.net/kultura/komentari.php?nav_id=1928670>

БЛ Портал. „Најгледанији српски блокбастер: 'Јужни ветар 2 – Убрзање' погледало 700.000 гледалаца“. Бањалука. 28. 12. 2021. <https://www.bl-portal.com/kultura/najgledaniji-srpski-blokbaster-juzni-vetar-2-ubrzanje-pogledalo-700-000-gledalaca/>

Valjevska posla. „Srpski blokbaster premijerno prikazan u Valjevu“. Valjevo. 6. 11. 2018. <https://www.valjevskaposla.info/srpski-blokbaster-premijerno-prikazan-u-valjevu/>

Imami, Petrit. *Filmski i TV rečnik*. Beograd: NNK Internacional. 2002.

Jušić, Hana, Hrvoje Turković. *Filmsko nazivlje u novijim jednosveščanim općim rječnicima hrvatskoga jezika*. Zagreb: Studia lexicographica. God. 3. 2009.

MTEL. „Box blocbuster ponuda“. Podgorica. 14. 4. 2021. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Qaqf7Q0IDGM>

MTS. „Black Friday“. Beograd. 21. 11. 2023. <https://mts.rs/>

Radovanović, Milorad. *Spisi iz kontekstualne lingvistike*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 1997.

Tadić, Boris. „Čestitam, neću biti premijer“, B92. Beograd. Maj 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=bemj3bMmfP4&t=129s>

Filipović, Sonja. *Izgovor i pisanje računarskih anglicizama u srpskom jeziku*. Beograd: Zadužbina Andrejević. 2005.

Џонс, Ема. „Забава, филм и Холивуд: Да ли је дошао крај ери холивудских блокбастера“. BBC на српском језику. 27. 11. 2020. <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-55104774>

Goran Čvorović

ANGLICIZATION OF THE SERBIAN LANGUAGE IN CONTEMPORARY FILM LEVEL AND THE LINGUISTIC CONTRIBUTION OF THE FILM AS A TERM WITH A WIDER MEANING

Summary

Given the omnipresence of the cinematic medium in daily life, the linguistic matrix that film uses in its communication orbit will have a significant impact on the verbal domain of the population exposed to it. Expressions such as *remake* (*римејк*, *rimejk*), *reboot* (*рибут*, *ribut*), *blockbuster* (*блокбастер*, *blokbaster*), *flagwaver* (*флегвејвер*, *flegvejver*), *voice artist* (*војс артист*, *vojs artist*), *hot set* (*хот сет*, *hot set*), *average time spent* (*евериџ тајм спент*, *evridž tajm spent*), *average time viewed* (*еврић тајм вјувд*, *evridž tajm vjuvd*), *reach* (*рич*, *rič*), *grooming* (*ґруминґ*, *gruming*), *happy slapping* (*хепи слепинґ*, *hepi sleping*), *peoplemetar* (*пиплметар*, *piplmetar* but not *пиплмитер*, *piplmiter), reality program* (*риалити програм*, *ријалити програм*, *rialiti program*, *rijaliti program*), *soft film* (*софт филм*, *soft film*), *hard film* (*хард филм*, *hard film*), *underground film* (*андерґраунд филм*, *andergraund film*), *total universe* (*тотал јуниверс*, *total junivers*), *share* (*шер*, *šer*), *western* (*вестерн*, *vestern*) and others, testify to the anglicization of the Serbian linguistic corpus and, through this form of communication, contribute to the shaping of the fate of the modern language in the global framework. In this way, a direct communication channel is opened, without a translational intermediary, operating within the same language code, aligned with positive international practice. At the same time, however, a communication barrier is created with respect to the original narrative corpus, which for certain segments or parts of the population can be important, even essential, particularly when it refers to the corpus excluded from the Anglo-Saxon linguistic matrix. At the same time there arises the transcriptional dilemma of incorporating these expressions, particularly in the Cyrillic script, namely, whether they should be treated as a lexicon adapted to the morphological system or in their basic form as phonetic borrowings. The contribution of film to general communication is also reflected in universally accepted expressions anchored in idiomatic usage, such as *being in your own film*, *you will not watch this film*, like in a film, *rewind the film*, *the film was interrupted*, *the cinema kiss* or *this is from another film*, where the word *film* is not treated as a primary expression, but represents a universal lexeme with broader linguistic meaning.

811.163.41'246(443.61)
81'246.2(=163.41)(443.61)

Блаженка Лакетић Тривунчић*
(Универзитет Сорбона, Париз)

ОД СЕМАНТИКЕ И ЕСТЕТИКЕ ФИЛМСКЕ НАРАЦИЈЕ КА КЊИЖЕВНИМ И КУЛТУРНО-ИСТОРИЈСКИМ САДРЖАЈИМА
Проблем интерпретације и рецепције српског уметничког дела у трећој генерацији српско-француских билингвала у Паризу

Апстракт: У интеркултуралном и мултилингвалном окружењу рецепција уметничког дела на српском језику зависи од бројних социолингвистичких и културолошких чинилаца на општем и индивидуалном плану, од којих су најзначајнији степен познавања српског језика, одржавање веза са српским културним наслеђем, унутрашња и спољашња мотивација савремене публике. Општа питања интерпретације и рецепције српског уметничког дела произашла су из нашег педагошког рада у образовању на српском језику треће генерације српско-француских билингвала, истраживачког рада о утицају француског језика на српски у српској дијаспори у париском региону и из сарадње са српском заједницом и институцијама у области организације и реализације културних програма на српском језику. Корелативно-интегративна прожимања саме природе уметности изворишта су најдубљих духовних слојева, а тумачење и усвајање садржаја у трећој генерацији српско-француских билингвала умногоме је одређено и методичким интерпретативним умећем. Уз анализу социокултурних чинилаца, циљ рада је приказ иновативног приступа интерпретацији уметничког дела у специфичном окружењу и унапређивање литерарне анализе на основу разумевања семантичких слојева филмске уметности на примеру филмског и књижевног остварења *Шешир професора Косте Вујића* коришћењем дигиталног алата ThingLink. Трајање свих облика културних активности на српском језику у расејању, у чијем су подтексту питања идентитета, директно је условљено неговањем љубави ка српској култури, али и развијањем способности најмлађих нараштаја ка пријемчивости садржаја из српске уметности.

Кључне речи: интерпретација, рецепција, српско филмско и књижевно дело, трећа генерација српско-француских билингвала, Париз

Проблематика и контекст

Почев од средине прошлог века до савремених миграција, лингвистички контакт и суживот француског и српског језика довео је до измена у језичким системима. Степен и природа лингвистичких промена, специфични

* blazenkatrivuncic@gmail.com

у свакој генерацији, у мањинском језику су повезани са питањима идентитета. Доминантност француског језика и културе не одређује само територијални чинилац, већ и језичка политика. Француски је једини званични и службени језик према члану 2 Устава Француске из 1992. године: „La langue de la République est le français" („Језик Републике је француски") (в. Ministère de la Culture). Упркос томе што лингвистичка политика у Француској укључује подстицање неговања регионалних и мањинских језика, односно уважава културну и језичку разноликост, пред малим заједницама попут српске бројни су изазови.

Најзначајнији су променљив и нестабилан карактер допунске наставе на српском језику,[1] условљен радом стручног кадра, ресурсима на терену и изнајмљивањем просторија за реализацију часова, при чему обухват ученика зависи, између осталог, од мотивације ученика за похађањем допунског вида наставе. Културни, духовни и традиционални слојеви идентитета негују се кроз окупљања у цркви, фолклор, филмске пројекције, гостовања уметника и глумаца, поетско-музичке вечери. Искуство у оквиру сарадње са српском заједницом и институцијама у организацији и реализацији културних програма на српском језику показује да је присутна претежно иста публика, а одзив мали у односу на процене о броју Срба. У стручној литератури постоје подаци до последње деценије XX века. Према Сањи Бошковић, током 1980-их година било је око 85.000 Југословена, од чега је 70% Срба, а „њихова концентрација је најгушћа у парискоj области" (Гречић, Лопушина 1994: 120). У различитим текстовима на интернету о српској дијаспори у претходних десетак година, наводи се око 120.000. Министар Никола Селаковић 2021. године саопштава да „се процењује да у Француској живи око 200.000 припадника српске дијаспоре" (в. МСП РС), претежно у Паризу и на југу.

Ћириличну књигу у Паризу није лако наћи. Има је на универзитетима, у библиотеци где се налази Катедра за славистику на Сорбони, на Институту за славистику, у Цркви Светог Саве и у Културном центру Србије у Паризу. Посебну драгоценост чине две школске библиотеке са око 2000 вредних наслова – у Цркви Свете Петке у Бондију од 2017. и од 2021. у Културном центру Србије у Паризу (в. РТС).

Наше дугогодишње стручно искуство указује на промењену позицију усвајања српског језика у трећој генерацији српско-француских билингвала у Паризу. Акредитовани уџбеници Министарства просвете Републике Србије које наставници користе у свом раду, намењени учењу

1 Поред Школског центра „Јелена Анжујска" и парохијске школе „Свети Сава" при Цркви Светог Саве у Паризу, наставу организује Министарство просвете Републике Србије у сарадњи са српским удружењима, Српском православном црквом и дипломатско-конзуларним представништвима.

српског језика као матерњег, могу се применити у раду са децом која су припадници новијих исељеничких таласа, оних са краја XX и почетка XXI века, или делимично у једном броју породица код којих је снажна веза са црквом и матицом, а самим тим и са језиком, док је у начелу код потомака ранијих исељеничких таласа неопходна методологија српског као наследног и српског као страног. То значи да не постоји универзална педагошка ситуација и да је, у складу са језичким специфичностима полазника и нивоом говорења српског језика, потребно стално методичко промишљање и припрема одговарајућих наставних материјала.

Иницијално тестирање основног лексичког нивоа 150 ученика основношколског узраста допунске наставе на српском језику потврђује претпоставке у вези са међујезичким контактом француског и српског језика.

> У односу на процену ђачких родитеља, који су се изјаснили да око 40% деце влада само основном комуникацијом, од чега код половине потпуно изостаје говорни чин на српском језику, добијени су еквивалентни резултати – око 50% деце уносило је измене у српском на свим језичким нивоима. Тај проценат опада код мањег броја речи које су у широкој употреби (до 20%), а расте у захтевима који се тичу писменог изражавања (до 70%) (Тривунчић, Михајловић 2018: 696–697).

Истраживањем из 2023. године, којим је обухваћено десет породица и тридесет седам испитаника, утврђено је да је степен промена у српском језику узнапредовао у говору деце у односу на говор њихових родитеља и да је захватио све језичке нивое (в. Тривунић 2023).

Рецепција уметничког дела на српском језику зависи од социолингвистичких и културолошких чинилаца на општем и индивидуалном плану, од којих су најзначајнији степен познавања српског језика, однос породице према језику и култури, одржавање веза са српским културним наслеђем, унутрашња и спољашња мотивација појединца и колектива, образовање на српском језику у иностранству и стручно умење предавача и избор одговарајућег методичког приступа интерпретацији. Имајући у виду да се наша докторска теза[2] односи на проучавање директног лингвистичког контакта српског и француског језика на основном лексичком нивоу, занимају нас и питања везана за употребу садржаја из српске културе на француском говорном подручју. Из њих произилазе она која се односе на унапређивање способности билингвалног реципијента да усвоји и изрази садржај уметничког дискурса. Одговори на њих могу указати, између осталог, и на будућност српске заједнице у Паризу:

2 *Језичка интерференција између српскоī и францускоī језика на основном лексичком нивоу,* ментор проф. др Александар Стефановић, Универзитет Сорбона.

- Гледају ли најмлађе генерације српско-француских билингвала српске филмове?
- Читају ли књиге на српском језику?
- Разумеју ли контекст и подтекст уметничког остварења на српском језику?
- Који су проблеми рецепције књижевног и филмског дела на српском језику?
- Ко и како развија љубав код најмлађих потомака српских исељеника према српској култури? За које се интерпретативне приступе определити?

Уз анализу социокултурних чинилаца, циљ рада је приказ иновативног приступа интерпретацији уметничког дела у специфичном окружењу коришћењем дигиталног алата ThingLink, а ради унапређивања литерарне анализе на основу разумевања семантичких слојева филмске уметности, на примеру филмског и књижевног остварења *Шешир професора Косте Вујића*. Избор дела определила је не само његова безвремена уметничка лепота и популарност, већ и многозначност културно-историјског подтекста са израженим дидактичким слојевима.

Анализа резултата упитника

Упитником који садржи двадесет питања анкетирано је педесет пет испитаника од четрнаест до седамнаест година, од којих је четрдесет девет рођено у Француској, један у Америци, а пет у Србији. За књигу и филм *Шешир професора Косте Вујића* везано је укупно пет питања. Статистичка анализа социокултурних чинилаца – навика, односа и афинитета српске омладине у Паризу према књижевном и филмском делу на српском језику, са освртом на неке лингвистичке особености, доказује опште проблеме везане за културу читања и оне специфичне, које се односе на иностране средине (*Табеле 1, 2, 3*).

Тврдња	Тачно	Нетачно
Чешће гледам српске филмове него стране.	7,3%	92,7%
Чешће читам књиге на српском језику него на другим језицима.	5,5%	94,5%
Ако је српски филм снимљен по књизи, увек прочитам и књигу.	1,8%	98,2%

Табела 1

Књиге на српском језику читам:			
Често	*Понекад*	*Ретко*	*Никад*
1,8 %	25,4%	29,1%	43,7%

Табела 2

Ако гледам српски филм, а не прочитам књигу по којој је настао, то је зато што...			
А. Не могу да пронађем књигу.	*Б. Немам времена да читам.*	*В. Довољно је да гледам филм.*	*Г. Више волим да гледам филмове, него да читам.*
7,3%	5,4%	32,7%	54,6%

Табела 3

Збирни подаци о разлозима читалачких навика, за које су се определили ученици, поткрепљују уочене обрасце и наше хипотезе. Књиге на српском језику „не може да нађе“ 16,4%, „не разуме све што чита“ 45,5%, 18,1% сматра да су „књиге обимне и нема толико времена“, а 20% „више интересују књиге написане на другим језицима“.

Троје је образложило одговоре, а сваки од њих одражава три важна чиниоца у изграђивању културног идентитета: утицај културолошких навика средине, невладање техникама читања, што је повезано са начелном неизложеношћу мањинском језику и глобално удаљавање младих од књиге: „Не читам пуно, моје друштво не чита књиге на српском језику.“ // „Споро читам.“ // „Није ми привлачно.“

„Ако постоји српски филм који си погледао/ла и књига на основу које је филм настао, а прочитао/ла си је, наведи наслов.“ Два одговора која су дата, *Петар Пан* и *Лето када сам научила да летим*, упућују на значај рада савремених стваралаца, попут Јасминке Петровић, у популаризацији читања преко екранизације књижевног остварења.

За српске филмове 60% сазнаје од породице и тзв. српске школе. За српску телевизију као извор определило се 36,4%, док остали сами долазе до информација. Изворе потврђују и одговори на питања отвореног типа,[3] при чему испитаници гледају популарне филмове и актуелне серије: *Монтевидео*, *Тома*, *Дара из Јасеновца*, *Шешир професора Косте Вујића*, *Јужни ветар*, *Радио Милева* („*серију гледам са бабом*“), *Војна академија* и *Село гори, а баба се чешља*. Издвајамо примере *Ми нисмо анђели*, *Орлови рано лете*, *Лајање на звезде* и

3 На питања отвореног типа нису сви одговорили.

„Гледао сам *Лето када сам научила да летим* јер су ми баба и мама рекле да гледам, али ми је био досадан“, јер усмеравају на закључак да је утицај породице кључан у формирању и неговању веза са српском кинематографијом.

Навођење „књига на српском језику које су оставиле посебан утисак“ потврђује да су породица и образовање на српском језику извори читалачких навика. Све књиге обрађивали смо на часовима, а само један испитаник је навео савремене наслове и ауторе, што упућује на претпоставку да породица купује књиге у Србији: „Неке дечје књиге, бајке Гроздане Олујић за читалачки дневник, бајке Десанке Максимовић, *Књига за Марка*, *Капетан Џон Пиплфокс*, неке странице енциклопедије, *Мали принц*, *Због мојих петнаест година*, *Ризница песама за децу* (Змај), *Боље знати него имати*, *Хајди*, *Ударио ме пубертет у главу* (Роберт Такарич), *О љубави и другим моронима* (Данијела Костић). Роман *Шешир професора Косте Вујића* Милована Витезовића у дигиталном облику препоручен је на часовима, где се већина упознала са одабраним одломцима, а целу књигу је прочитао само један испитаник.

Одговоре на питање „Зашто је важно читати књиге на српском језику и гледати српске филмове?“ разврстали смо у три групе. У свима је наглашен емотивни однос према српском језику и култури. У првој су они чије је реченично језгро „не заборавити“, „(са)чувати“, „запамтити“, „научити“. Они показују да свест о значају очувања језика имају и најмлађи припадници српске заједнице: „Не заборавити српски језик.“ // „Да би се сачувао српски језик.“ // „Да сачувамо важан део српске културе.“ // „Да би могли да научимо српски.“ // „Да бих научила српски и српску историју.“ // „Да се сачува српски и да би нам прошло у навику.“ // „Да бих запамтили. Да би боље научили и за науку.“[4] // „Да се упознамо са српским језиком и да научимо о српској култури.“

У другој групи су одговори чије је тежиште глагол *причати*. Они откривају постојање намере да се унапреди култура изражавања, односно потребу испитаника да говоре на српском језику, уз мотивацију да се споразумевају са широм породицом: „Да лепо причам.“ // „Да боље причамо српски и зато што је увек добро открити нове ствари.“ // „Да причамо са нашом фамилијом у Србију.“ // „Да бих боје прићали српски.“ // „Да причамо од српску културу.“ Запажамо замену локатива акузативом, граматичке грешке у аористу глагола *бити*, неразликовање гласова које не познаје француски језик (српске африкате, замена предњонепчаног *љ* са *ј*) и изражавање локатива са значењем теме разговора предлошко-падежном конструкцијом са предлогом *од* према француском *parler de*.

4 Подвучени су типови граматичких грешака и промене у речима које су резултат језичког контакта.

У трећој групи са глаголима *богатити*, *учити*, *(са)знати* су примери који приказују да ђаци истичу улогу уметничког дела: „Да би боље знали језик.“ // „Да обогатите свој језик.“ // „Наш речник постаје богатији.“ // „Да би сазнао нешто ново.“ // „Учимо нове речи и оне нас воде у нову авантуру и маштање.“ // „Помажу ти да знаш како се каже, а књиге како се пише.“ // „Уз филмове можете научити како да изговорите речи. Али књиге нас уче речнику и правопису. Осим тога, ментално учење је боље од филмова.“

Има и примера који илуструју утицај француског језика на српски у свим језичким подсистемима: „Имати српску културу.“ // „Да бисмо имали kulture.“ ~ Avoir la culture serbe. // „Делови од српске културе.“ ~ „Le part de la culture serbe.“ // „Упознајемо неке нове речи.“ ~ „Nous rencontrons quelques nouveaux mots.“ Уочавамо и необичну конструкцију, оказионалног карактера, где је употребљен глагол *подсетити се*, али са неодговарајућом рекцијом: „Да се подсети језик.“ У примеру „Да побојшаш твој ниво разумење и да имаш више вокабулар“ садржане су ортографске, морфолошке и лексичке промене.

Шешир професора Косте Вујића (2012) гледало је 27,3% испитаника, а трећина „није баш све разумела“. Претежни одговори који се односе на утиске су: „свиђају ми се костими и музика, неке сцене су смешне, занимљив је“. Више од трећине није написало имена глумаца, а остали су наводили Милоша Биковића, један Александра Берчека, и, како је у једном одговору забележено, и „остале глумце из *Монтевидеа*“.

Модел интерпретације[5]

У савременом добу, али и у мултилингвалној средини – и подучавање је такође уметност, које представља својеврсни дизајн, начин комуникације, успостављање дијалога, буђење мотивације, дидактичко средство и естетско надахнуће.

Методички приступ интерпретацији теме и избор садржаја који ће се обрадити зависе од структуре групе, предзнања, интересовања и језичког нивоа. Сазнајно се одвија на више равни: језичкој, културној и историјској, повезивањем различитих медија –филма, књижевноуметничког текста и музике. Усвајању трајних знања доприноси активно учешће ученика у различитим типовима задатака, од проблемских до игровних.

Употреба дигиталног алата ThingLink у креирању интерпретативног модела омогућава примену разних „модела развијајуће наставе“ (Вилотијевић 2016), целовит и интердисциплинарни приступ одређеној

5 *Шешир професора Косте Вујића – модел интерпретације* (Тривунчић: ThingLink).

теми, креативност у стварању и продубљивању унутарпредметних и међупредметних веза, приказ вишеструких сензација, од визуелних до аудитивних. Одабрали смо овај алат из неколико разлога:

- Практични: алат је једноставан и интуитиван;[6]
- Функционални: пружа висок степен остваривања најважнијих принципа учења;
- Употребни: одговара потребама савременог ученика, који ће моћи поново да приступи садржајима, неоптерећен обимношћу или роковима;
- Естетски: окружење је привлачно и подстицајно, а „кретање“ у оквиру дизајнираног модела може бити и тродимензионално, вођено, истраживачко и слободно.

Слика 1: Електронски постер

Визуелни изглед електронског постера (*Слика 1*) одредио је сам приступ тумачењу уметничког дела, који се остварује преко естетике и семантике филмског наратива у корелацији са књижевним и културно-историјским садржајима. Фотографија, *screenshot* сцене из филма *Шешир професора Косте Вујића* (2012), основ је за развој идеја и постављање разноврсних материјала.

Ознаке које светле (*филмска трака*, *нота*, *књига*, *видео*), позивајући на откривање, представљају сам медиј. Иза знака *звезда* су одломци из књиге, *плус* и *спајалица* воде на додатне информације и садржаје, а *знак питања* – на квизове и игре. Иза *плавих кругова* су фотографије знаменитих Срба, уз основне податке и кратке занимљивости, којима се и визуелно и текстуално повезују историјске личности са савременим глумцима, који тумаче лик у фикцији.

Емотивно-сазнајна припрема започиње трејлером *Шешир професора Косте Вујића* (2012) и вођеним разговором: о данашњем и некадашњем времену, појму епохе, значају школовања, односу професора и

6 ThingLink. https://www.thinglink.com/

ђака, а уз подстицање ученика на изражавање искустава, сазнања, утисака, ставова. У овом делу се може урадити прво питање везано за изглед бицикла. После тачног одговора, као и у осталим светлећим круговима означеним упитником, отвара се прозор са фотографијом (*Слике 2* и *3*).[7] Бирали смо фотографије које носе упечатљиве утиске, а отварају многострука дијалошка поља.

Слика 2: Питање

Слика 3: Одговор

Приказивање аутора из два уметничка медија, режисера Владимира Андрића и Здравка Шотре и писца сценарија и романа Милована Витезовића, такође су визуелно и сажето текстуално обликовани. Око фигуре главног лика сконцентрисана су три симбола, линкови ка обе филмске верзије *Шешира професора Косте Вујића* (1972, 2012), са основним информацијама о остварењима, али и о легендарном глумцу Павлу Вуисићу, чијом ћемо речи, која се препричава, одшкринути тајне глумачког дара и позива: „Ја не глумим, ја се само понашам.“ Мотив шешира симболично је повезан са емотиконом и професоровом чувеном реченицом: „Нешто ми говори, господине директоре, да ће се у будућности и о Вама и о мени знати само по томе што смо били њихови професори“ (Витезовић 2002: 61), која ће одвести у читање припремљеног штампаног предлошка *Разред за понос Србије*. Паралелно са радом на тексту, разговор о знаменитим Србима поткрепљујемо отварањем плавих кругова на постеру, а затим и решавањем питања везаних за занимљивости о великанима. Корелација са музичким доменом кроз староградску песму „Била једном ружа једна“ у интерпретацији Предрага Гојковића Цунета дочарава уметничке путеве преношења лепоте поетског дела.

Синтетичка природа филмског наратива исходиште је за читање и тумачење одабраних делова из књиге. Издвојили смо четири дискурса

7 Све фотографије и линкови ка трејлеру и филмовима са званичних портала филмских продукција употребљени су у образовне сврхе.

која ћемо обрађивати у групном раду или у раду у пару. Сваки од њих пружа вежбање разноврсних компетенција, а игровним елементима подстиче на креативност:

- *Професор Коста Вујић*: Разумевању личности необичног карактера и строгости иза које је топлина најпре доприноси карактеризација лика маестралним глумачким извођењем. Тумачење продубљујемо читањем текста, али и другим поступцима – уживљавањем у простору, из улоге, преко сцене у пару са елементима пантомиме, где ученици глуме професора покретом и гестом у замишљеном окружењу, од тренутка изласка из дворишта до дијалога у модерном духу.

- *Фијакер*: Мотив романтичне љубави, лепота и даровитост младих глумаца уз сугестивност амбијента, погодни су за развијање лексичких и синтаксичких компетенција, од повезивања слика са насловима *заїонетни йоїлед*, *долаӣ*, *разїовор*, *йоздрав*, *їосйођица у фијакеру,* до описивања ситуација, читања дијалога, поређења дијалога из филма / филмова и из књиге, али и слушања ђачке песме о професору, као увертире за следеће филмске и текстуалне исечке.

- *Случај оӣвореноїа йрозора*: Почетну сцену на часу са шеширом, која је иницијалног и мотивационог карактера у приказу односа између професора и ученика, делимо у три дела, у три групе, подстичући ученике у првој групи на препричавање, затим на предвиђања шта се даље дешавало на часу, али и на повезивање са личним светом у кратким говорним скицама, довршавањем реченице „Увек ћу памтити једног мог професора по томе што је…“ Разрешење ситуације у друге две групе нуде одломци „Ни по бабу ни по стричевима“ и „Све мангуп до мангупа“, преко којих се долази до значења устаљеног израза из народне песме и преноси истанчани хумор.

Квизови *Глумци и улоїе* и игра у алату Wordwall *Бирањем ћириличних слова йоїоди имена личносӣи йрема којима су сӣворени исӣоимени ликови у филму* чине утврђивање кроз вертикално и хоризонтално повезивање градива. Надградња основне тематске равни може се наставити касније кроз часове о Стевану Стојановићу Мокрањцу и српском динару (в. Тривунчић: Час по час), који су означени симболом спајалице поред квиза *Личносӣи на срйским новчаницама*.

Кратком вербалном игром на питање „*Шӣа је заједничко йлавим круїовима који свеӣле и звездама – једна реч?*“ стварамо мапу ума и мали асоцијативни речник.

Специфични циљеви носе шири контекст. Укључивање и подучавање породице у преношењу културолошких образаца доприноси свеукупном заједништву, које је постигнуто и интеракцијом међу децом, ра-

дом у малим групама или у паровима. У позадини оваквог приступа је, уз дидактички слој и непрекидни дијалог о врлинама, идентификација са развијањем свести о припадности, културни идентитет заснован на буђењу емотивних веза у окриљу уметности, а са крајњим исходом – да се овим делима полазници враћају као одрасли, из другачије перспективе, те да знања и љубав ка српској уметности дарују својим потомцима.

Закључак

У актуелној језичкој ситуацији, када најмлађим потомцима Срба терет туђине, што је разумљиво, престаје бити терет, јер су двоструко укорењени – у завичају родитеља и предака, али и у свом родном и живућем француском тлу – образовање на српском језику јесте императив.

Трајање свих облика културних активности на српском језику у расејању, у чијем су подтексту питања идентитета, директно је условљено језичким нивоом и развијањем способности ка пријемчивости садржаја из српске уметности.

Дугорочни циљ осмишљавања и примене одговарајућих интерпретативних модела је оснаживање како појединца, тако и колектива у неговању српског идентитета и преношењу на потомке свести о значају и неопходности његовог очувања пред различитим изазовима данашњице и будућности, било да је у питању повратак у матицу, било останак ван ње, јер је у оба опредељења неопходна функционална способност употребе језичких и културолошких садржаја на српском језику.

> Културни идентитет је облик колективне и појединачне свести, осећања, понашања, који показују припадност једној националној заједници. Без културног идентитета појединац не би могао да се развија нити би могао да комуницира са друштвом и нацијом чији је члан (Аврамовић 2003: 143).

Резултати упитника указују на општу тенденцију удаљавања од садржаја из српске културе у трећој генерацији српско-француских билингвала, на отежану рецепцију књижевног, али и филмског остварења на српском језику. Предложени модел интерпретације само је један од могућих начина заустављања или успоравања долазећих процеса асимилације у наредној генерацији.

Најважнију улогу носи породично окружење, које упориште може пронаћи, како у свим видовима културног и духовног окупљања српске заједнице, тако и у компетентним изворима образовања на српском језику у иностранству.

Извори и литература

Аврамовић, Зоран. „Културни идентитет у образовању: неизбежност разлика“. *Уважавање различитости и образовање*. Београд: Институт за педагошка истраживања – Чигоја штампа. 2003. 143–146.

Boskovic, Sanja. „L’émigration yougoslave à Paris: entre intégration et exclusion“. *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*. Cahiers du MIMMOC: Université de Poitiers. [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 février 2006. <http://journals.openedition.org/mimmoc/167>

Вилотијевић, Младен, Нада Вилотијевић. *Модели развијајуће наставе I*. Београд: Учитељски факултет. 2016.

Гречић, Владимир, Марко Лопушина. *Сви Срби света*. Београд: Принцип. 1994. 117–125.

Кошутњак филм. <https://kosutnjakfilm.rs/projekti/sesir-profesora-koste-vujica-tv-serija/>

Министарство спољних послова РС. <https://mfa.gov.rs/mediji/vesti/selakovic-objediniti-jos-vise-srpsku-dijasporu-u-francuskoj>

Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France>

РТС. <https://www.rts.rs/rts/Dijaspora/vesti/4277591/put-cirilicne-knjige-iz-otadzbine-do-decjeg-uma-i-srca.html>

Тривунчић, Блаженка, Јелена Михајловић. „Језичка интерференција француског језика у српски на основном лексичком нивоу“. *Учење и настава*. Београд: Klett друштво за развој образовања. 2018. Св. 4. 683–700.

Тривунчић, Блаженка. „Час по час“. *Моја Србија – портал за допунску наставу на српском језику у иностранству: Ресурси за наставу и учење*. Београд: Завод за унапређивање образовања и васпитања. 2016–2023. <http://caspocas.weebly.com/>; <https://dijaspora.zuov.gov.rs/nastavnici/>

Тривунчић, Блаженка. „Између одржања и замене српског језика у трећој генерацији Срба у Париском региону“. *Савремено проучавање српског језика и књижевности и других словенских језика и књижевности као матерњих, инословенских и страних: зборник резимеа*. XIX Конгрес Савеза славистичких друштава Србије (23–25. август 2023). Београд: Савез славистичких друштава Србије. 2023. 13–14.

Тривунчић, Блаженка. „Шешир професора Косте Вујића – модел интерпретације“. ThingLink. <https://www.thinglink.com/scene/1774829179645198822>

Филмови наведени у тексту

Шешир професора Косте Вујића, реж. Владимир Андрић, 1972, прод. ТВ Београд, Југославија, 60 мин.

Шешир професора Косте Вујића, реж. Здравко Шотра, 2012, прод. Кошутњак филм, Србија, 121 мин.

Blaženka Laketić Trivunčić

DE LA SÉMANTIQUE ET DE L'ESTHÉTIQUE DE LA NARRATION CINÉMATOGRAPHIQUE AUX CONTENUS LITTÉRAIRES ET HISTORICO-CULTURELS

Le problème de l'interprétation et de la réception de l'œuvre artistique serbe dans la troisième génération de bilingues serbo-français à Paris

Résumé

Dans un milieu interculturel et multilingue, la réception d'une œuvre d'art en serbe dépend de nombreux facteurs sociolinguistiques et culturels, tant généraux qu'individuels. Les plus importants sont le niveau de connaissance de la langue serbe, la conservation des liens avec l'héritage culturel serbe, ainsi que la motivation personnelle et culturelle du public contemporain. Les questions générales d'interprétation et de réception de l'œuvre d'art serbe découlent de notre travail pédagogique dans l'enseignement du serbe, de la recherche sur l'influence du français sur le serbe dans la diaspora de la région parisienne et de la collaboration avec la communauté et les institutions dans l'organisation et la réalisation de programmes culturels. Les imbrications corrélatives et intégratives dans l'art sont la source des expressions les plus profondes de l'esprit humain. L'interprétation et l'adoption de contenus artistiques par la troisième génération de bilingues serbo-français sont largement déterminées par l'approche méthodique. En analysant les facteurs socioculturels, l'objectif de ce travail est de présenter une démarche inventive de l'interprétation de l'œuvre d'art dans un contexte spécifique et d'améliorer l'analyse littéraire sur la base de la compréhension des couches sémantiques de l'art cinématographique, à travers l'exemple du film et du livre « Le Chapeau du professeur Kosta Vujic » dans l'outil numérique ThingLink. La durée de toutes les formes d'activités culturelles en serbe à l'étranger, dont les sous-textes touchent aux questions d'identité, est directement conditionnée par le maintien de l'amour pour la culture serbe, mais aussi par le développement de la capacité des plus jeunes générations à être réceptives aux contenus de l'art serbe.

7.097:821.163.41-32
821.163.41.09-32 Лазаревић Л.

Биљана С. Солеша*
(Медицинска школа, Крушевац)

ПОЕТИКА ПРОСТОРА У ТЕЛЕВИЗИЈСКИМ АДАПТАЦИЈАМА ПРИПОВЕДАКА ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА

Апстракт: У прози Лазе Лазаревића уочен је наглашени драмски ток радње узрокован најчешће сукобом рационалног и емотивног, свесног и подсвесног. Драматичном току збивања и психолошкој уверљивости ликова придружују се контраст, иронизација, усредсређеност радње на затворени простор, сценичност, психолошка припрема, градација, нагли обрти и расплети као доминантни поступци, блиски драмској уметности, захваљујући којима су могуће телевизијске или филмске адаптације.

У овом раду истражујемо обликовање и функцију простора у приповеткама „Први пут с оцем на јутрење“ и „Све ће то народ позлатити“, као и у њиховим телевизијским адаптацијама. Компаративном анализом кључних визуелних сцена у литерарном и телевизијском наративу, откривају се примењене стратегије које указују на вишезначност и обезбеђују одговарајуће естетске ефекте. Циљ рада није утврђивање верности ТВ адаптације књижевном тексту, већ откривање њихових односа, узајамних веза, утицаја и значаја у актуелном образовном и културном окружењу. Полазећи од чињенице да се наведена дела налазе у програмима обавезне школске лектире, те да је мотивација кључни проблем савремене наставе књижевности, део овог рада чине резултати истраживања ученичке рецепције текста и ТВ адаптације. Резултати могу бити једно од усмерења у трагању за одговорима на питања: да ли се поредбеном анализом књижевног текста и његове екранизације, формирају адекватни уметнички доживљаји код младих људи, који одрастају у дигиталном окружењу; колико су ученици мотивисани за даља истраживања; да ли се ТВ (или филмском) адаптацијом добијају или губе читаоци, што свакако утиче на статус књижевности у савременом културном окружењу.

Кључне речи: приповетка, телевизијска адаптација, простор, рецепција, мотивација

Увод

Полазиште за ово истраживање јесте настојање и жеља да се настава књижевности обогати што разноврснијим методичким поступцима. Један од примарних задатака и можда најтежи методички корак ка успешној настави књижевности је питање мотивације. Мотивисати за читање, у идеалном случају заволети читање, како оспособити за истраживачко

* solasabilja@gmail.com

читање, како оформити будућег активног читаоца у временима која младом човеку нуде мноштво садржаја, јесу веома захтевни задаци, који подразумевају непрестано трагање за одговарајућом методом. Као мотивационо средство у методикама наставе књижевности наводи се и коришћење ТВ адаптација, односно филмова, кад год је то у настави могуће. Методичари поводом тога имају различите ставове. Милија Николић сматра да се интересовање за читање драмских текстова појачава гледањем позоришних представа. Филм рађен по књижевном делу може подстаћи на читање тог дела. Сличну мотивациону моћ имају телевизијске адаптације књижевних дела. Ипак, он истиче да је за наставу боље ако се ово подстрекивање остварује ретроактивним путем, тако да мотивисање за читање не потиче од виђене изведбе, већ од онога што ће се у позоришту или на филму тек гледати. Читање књижевног дела спада овде у стручно припремање ученика за гледање позоришних, филмских и других представа. После посматране позоришне или филмске представе обично се врши поредбена анализа између књижевног дела и његове интерпретације у другој знаковној поставци (в. Николић 1990: 180). Постоје и уверења да филмске адаптације конкретизују књижевне текстове ка једној равни, па је рецепција гледањем у односу на рецепцију читањем лишена многих стваралачких могућности (в. Težak 2002: 23).

Нешто другачији поглед на значај повезивања књижевног и филмског дела даје Драгутин Росандић. У делу *Методика књижевног одгоја* он истиче да суочавање ученика са делима из различитих подручја уметности покреће мисаоно-емоционалне процесе, тј. развија естетску доживљајност и потребне разлике у прихватању дела књижевне уметности. Повезивање уметничких подручја никако не иде за тим да потире аутономију појединих уметности, нити да унифицира доживљај уметничких дела. Смисао повезивања је у комплетном естетском одгоју младог нараштаја. На разноврсним уметничким делима ученици развијају способности доживљавања, запажања, разумевања и оцењивања. То је уједно и смисао естетског одгоја и образовања, које се очитује у целокупном деловању, доживљавању и схватању појединe особе (Rosandić 2005: 245). Књижевнотеоријски, театролошки, филмолошки и лингвостилистички ниво интерпретације обухвата посматрање, тумачење и спознавање стваралачких поступака у обликовању уметничког дела (књижевног, сценског и филмског), тј. законитости књижевног, сценског и филмског обликовања и начине остваривања уметничке творевине. Ти нивои интерпретације темеље се и на откривању језичких и стилских особина дела, односно језичког сценског и филмског израза. Распоред и организација књижевних, театролошких и филмолошких појмова темељи

се на њиховом сједињавању, континуираном повезивању и вертикалном следу (Rosandić 2005: 251).

Филм је постао прича и његов први супарник није позориште него роман и у томе је његова моћ. Филм може да исприча причу, сматра Андре Малро (Malro 1978: 259). Како бисмо имали увид у способност ученичке рецепције књижевног и филмског дела, те могућности да се кроз наставу књижевности утврђују односи књижевне и сценске (филмске, телевизијске) уметности, определили смо се за истраживање обликовања и функције простора у приповеткама Лазе Лазаревића „Први пут с оцем на јутрење“ и „Све ће то народ позлатити“ и њиховим телевизијским адаптацијама. Приповетке се налазе у садржајима наставних програма, а истраживањем простора бисмо скренули пажњу ученицима и на друге поетичке одлике књижевних дела. Приповетка „Први пут с оцем на јутрење“ Лазе Лазаревића објављена је 1879. у часопису *Зора,* док је приповетка „Све ће то народ позлатити“ објављена 1882. у часопису *Отаџбина.* На основу наведених приповедака, снимљени су ТВ филмови *Први пут с оцем на јутрење* 1992. и *Све ће то народ позлатити* 1995. године. Филмове је режирао Дејан Ђорковић, по сценарију Звонимира Костића, а у продукцији Телевизије Београд.

Простор у књижевној и филмској уметности; адаптације

У науци о књижевности простор у књижевном делу се не посматра само као место радње већ као један од структурних елемената, који може имати вишеструку функцију: оквирну као место дешавања, као место које делује и утиче на фабулу; као неупадљив простор или тематизовани простор. Оквирни и тематизовани простори могу бити стабилни, као фиксни оквири и динамични као фактори који омогућавају кретање ликова (в. Bal 2000: 113). Поред тога што у књижевности може функционисати тематски, структурално или као средство карактеризације, могуће је и приповедање без указивања на простор приче (в. Prins 2011: 166). Специфични поглед на просторе и просторне односе у књижевним делима дао је Јурij Лотман, који је у њима препознао моделативни систем, тачније језик за изражавање различитих ванпросторних категорија и односа. Лотман наводи функције просторних односа, истичући функцију моделовања света, карактеризацију ликова, структуирања сижеа и могућност представљања ефекта „сценичности“, при чему те ефекте препознаје у деловима прозног текста који подсећају на вербалне описе позоришних сцена у којима се текст богати позоришним или сликарским средствима (Lotman 1993: 272).

Ефекат сценичности снажи читалачку илузију уверљивости и омогућава лакше понирање у вишеслојни предметни свет дела. Осим тога, ове сцене често садрже симболистичка значења.

Попут књижевног, и филмски простор функционише као систем знакова. Избор, аранжман и обликовање простора у филму једни су од најважнијих чинилаца израза филмског дела. Филмски простор мора имати посебан, аутентичан, самосвојан живот и експресију. Он је један од кључних конституената изражајне, значењске и симболичке структуре филма (в. Dragović 1985: 285). По Всеволоду Пудовкину, екрански простор је повезан са основним поступком који примењује филмски стваралац – са монтажом. Лепећи папириће, филмски стваралац обликује нови, екрански простор који је сливен од елемената реалности које је истргла камера (Pudovkin 1978: 159). Језик филма није језик конзервирања, него језик песме или романа; зато слике, иако распоређене према одређеном значењу, морају да оставе простора и за неодређеност онога што изражавају, која више подстиче на размишљање него што обухвата и тачно одређује рационално дефинисану мисао (в. Mitri 1978: 436). Неки елементи слике су праве поруке, *како наводи Ролан Барт*. Стога је порука, или знак, таква једна аналитичка стварност која све више преокупира савремено истраживање (Bart 1978: 417).

Прозу Лазе Лазаревића карактеришу поступци блиски драмској уметности, захваљујући којима су могуће телевизијске, односно филмске адаптације. Не само да су могуће адаптације књижевних дела, може се адаптирати све, сматра Линда Хачион, позоришне представе, опере, слике, песме, плесови. Адаптација подразумева причање исте приче са друге тачке гледишта, које увек укључује реинтерпретацију и рекреацију. Приликом рецепције, адаптација је форма интертекстуалности. Филмови настали као адаптације књижевних дела захтевају, на неки начин, упоређивање са извором (Hutcheon 2006: 10). У том смислу Жељко Увановић сматра да се може анализирати књижевна поетика текста и филмска поетика адаптације, промена жанра, промена идеолошке поруке, историјског контекста и слично (Uvanović 2008: 34). На филму, један исти простор подређен је једном истом временском трајању. То је један свеукупни простор, један вид света који гради „стварност збивања“ чије променљиве облике постојања пратимо кроз кадрове. Филмска слика не припада радњи која би се одигравала „негде“ у неком апстрактном свету који замењује декор или обична сцена, као што је то случај у позоришту, него радња која је присутна у једном присутном свету. То је одломак света у којем се нешто догађа (Hutcheon 2006: 10). Основна разлика између романа и филма је, по Линди Хачион, у томе што се са казивања

у књижевном делу прелази на приказивање и опис у филму, нарација и репрезентативне мисли морају бити прилагођени у говор, радњу, звукове и визуелне слике (Hutcheon 2006: 36–40). Роберт Стем наводи да се филмска адаптација разликује од оригиналне јер се мења медиј. Верност адаптације је немогућа и непожељна, зато што постоје семиотичке разлике с обзиром на то да се прелази са вербалног медија на медиј који користи речи, звук и покретне слике, као и због тога што је књижевност индивидуална а филм тимска уметност (Stam 2005: 17).

Поетика Лазаревићеве прозе обогатила је српску реалистичку приповетку низом неуобичајених поступака којима је аутор веома вешто описивао преломне или трагичне тренутке у људском животу, драматичне обрте који у животу мењају појединца, те главни јунак бива преображен или поражен. Радња ових приповедака се најчешће одвија на малом простору, тачније, од укупно девет приповедака у седам место радње је затворени простор: у нашем случају пратимо породични дом („Први пут с оцем на јутрење“) и пристанишну механу („Све ће то народ позлатити“).

Лазаревићеви ентеријери су веома кратки, описи који не говоре много, већ су попут дидаскалија у драми. Свака посебна појединост у њима говори понешто, а заједно представљени дају атмосферу једног тренутка, једне животне ситуације у којој живот побеђује или нестаје. Изузеци су описи собе након Митровог коцкарског пораза у приповеци „Први пут с оцем на јутрење“ и опис пристанишне механе у приповеци „Све ће то народ позлатити“, у којима се истовремено откривају реалистичке слике и симболистичка значења (више о томе у: Солеша 2019), који су предмет овог истраживања.

У приповеци „Први пут с оцем на јутрење“, у основи драмског сукоба је очева коцкарска страст због које пропада једна имућна породица. Драма не обузима само појединца, већ се преноси на остале ликове, те су укрштене две драмске ситуације: растућа коцкарска страст, која савладава јунака, и страх укућана од последица.

Радња приповетке се готово цела одвија у породичном дому, само једном је описана улица (у приповеци). Једна од најдраматичнијих сцена је ноћ када главни јунак, Митар, губи све. Драматичност је постигнута сликом амбијента у коме преовладава напето ишчекивање несреће, психоза страха, лоше слутње укућана, помућена свест и очајнички покушај јунака да још једним „последњим“ улогом поврати изгубљено. У приповеци су контрастно постављени простори кафане као места порока и куће као места сигурности. Заштитник и господар куће је мајка, а господар кафане Пера Зелембаћ. У кулминацији приповетке аутор се зауставља на опису судбоносне ноћи јунаковог потпуног материјалног и духовног

слома. Митар је и раније губио, али је место великих и малих губитака била кафана, те се може сматрати да чистота породичног дома није још увек била упрљана. Оног тренутка када Митар буде пренео дух кафане у „светињу породичног огњишта“, он ће изгубити све (Деретић 2011: 827). Наратор се задржава на опису собе у којој су коцкари провели ноћ. На сцени је само Митар који се не помера и не говори. Сматра се да је ово једна од најупечатљивијих немих сцена у прози српског реализма:

> Сто насред собе. Око њега разбацане столице; две или три претурене. По поду лежи тисућу карата, разгажене и неразгажене цигаре, једна разбијена кавена шоља, и испод једне карте вири дукат. Застор на столу свучен с једне стране скоро до половине. По њему разбацане карте, испреваљиване шоље, пуно трина и пепела од дувана. Стоји још неколико празних тањира, само на једном дуван истресен из луле. Четири празна свећњака; само у једном што букти дебела хартија којом је свећа била омотана, и црн дим мирно се уздиже и дохвата за таван. На једној столици за столом, леђима окренут вратима, седи мој отац. Обе руке до лаката наслонио на сто, а на руке легао челом, па се не миче (Лазаревић 1956: 69).

Психолошко стање јунака огледа се у детаљној ентеријерној дескрипцији која на овом месту у приповеци није слика места догађаја, већ је симбол душевног стања јунака. Споља гледано, јунак је миран, укочен, непомичан. У њему душевно растројство, неред. Разбацане ствари указују на хаос са чијих поломљених остатака треба кренути даље. Неред у соби сугерише на неред у Митровој свести, у емоцијама и, уопште, у животу укућана. Митар се непомично суочава са пороком који га доводи до дна. Аутор Митрову несрећену, пороком помућену свест материјализује у облику разбацаних и поломљених ствари. Њен језиви појавни облик је обавијен тишином, која је у функцији сугерисања нечег неочекиваног у општој безнадежности. Ова сцена је симбол умртвљеног живота и она антиципира могући след догађаја, покушај самоубиства. Чини се да је ентеријер у овој приповеци ауторова тежња за сликом, за визуелним представљањем ствари помоћу речи. Лазаревић од свих чула највише активира чуло вида, затим долази чуло слуха, звук који је различитог интензитета (в. Vučenov 1986: 38).

Када је филмска адаптација у питању, у овој сцени нарацију и дескрипцију је заменила наизменична смена средњег и средњег-крупног плана. На филму је више кадрова којима се представља чин коцкања. То су места без дијалога. Сцене картања су само праћене музиком која сугерише стрепњу, напетост и зле слутње. Сцене које приказују „дан после“ (великог губитка) дате су симболички. Нижу се кадрови који уобличавају атмосферу опште тишине и наизменично приказују празно двориште и

кућу испуњену тишином. Општа безнадежност на филму се представља сликом главног јунака који је дат у крупном плану. Изостављена је слика хаоса у соби, изузев једног кадра у коме је видљив делимични неред на столу. Симболика пораза, нестајања једног живота, представљена је сликама мрачних соба и лицима главних јунака. У питању је крупни план који је испуњен лицем главног јунака и лампом која догорева. Овим се сугерише изгарање јединке, пораз, нестајање пређашњег живота, како за двоје супружника тако и за целу породицу. Светлост је све слабија. Обавија их потпуни мрак. Непомични су Митар у једној, Марица у другој соби. Попут лампе догорева и њихов некадашњи живот. Одсуство дијалога и тишина праћени су само музиком.

У приповеци „Све ће то народ позлатити“, Благоје казанџија, главни јунак, чека сина који се враћа са фронта као инвалид. Аутор прати поступно сазревање драме у Благојевој свести. Позорница на којој се одвија радња приповетке је пристанишна механа, чији је опис дат на самом почетку. Људи већ дуго чекају лађу. Међу њима су и Благоје казанџија и капетан Танасије Јеличић, који чека жену. Случајни саговорници у механи, у времену и на месту створеном за причање и сусрете, причају. Њихове животне и психолошке ситуације се разликују, али их повезује неизвесност судбине оних које очекују. Ови ликови су контрастно постављени по питању темперамената, уверења, положаја и исхода ишчекивања. Хронотопом причања и сусрета развија се драмски ток радње, даје се психолошки профил саговорника и врши њихово контрастирање.

Необични почетак приповетке везником „и“ – „И сумрак се поче хватати, а лађе још нема“ – упућује на основно психолошко стање, отвара напету атмосферу пристанишног амбијента и свега онога што претходи напетости ишчекивања. Све је усредсређено на чекање.

> Сунце се беше расплинуло у далекој прекосавској равници, и само још поврх места где га је нестало пружаху се у небо дугачке, светле беличасте зраке, као да је отуд са запада помолио неко грдну шаку, са раширеним и нагоре окренутим прстима – управо онако како то праве добри и рђави молери. Сава, која је била толико опала да се готово на сваком месту могла газити, сањиво отицаше, одбијајући слабачак црвенкаст рефлекс од облачака поврх ње (Лазаревић 1956: 200).

Екстеријерна слика предвечерја у речном пристаништу је на први поглед уводно декоративна, међутим, она „није драперија за један драмски призор, већ ликовни рефлекс трагедије која из крваво црвене даљине путује и тек што није стигла“ (Jovičić 1978: 99).

У телевизијској адаптацији, као уводна сцена појављује се слика предвечерја на обали реке. У кадру је кривудави речни ток, те посматрачи немају прегледну слику. Речна кривина у видокругу, изнад које залази сунце остављајући црвене трагове на небу, сугерише напетост, неизвесност, чекање и продужетак агоније. Уводна сцена ће се употребити још два пута у филму. У даљем току Лазаревић приповедање заустављa сликом ентеријера механе:

> Уђоше у механу с масним дугачким столовима, чађавим зидовима и од муха упљуваним сахатом. На вратима која воде у авлију стоји написано облигатно „Срећна нова година“, итд. и испод тога „Италија! Сремчевић 14 гро: од-раки“. На среди таванице обешена лампа чкиљила је, једва пребацујући зраке кроз већ сасвим црно стакло. Насред среде стајаше једна дрвена столица, са сламњим средиштем и сломљеном и тако живописно испруженом ногом као да хоће да се фотографише (Лазаревић 1956: 203).

Ефекат сценичности Лазаревић постиже избором и описом места на коме се одвија највећи део радње. Наведени опис у контексту садржаја који у приповеци следи подсећа на дидаскалије, на вербални опис позоришне сцене. Наративни опис кафанског ентеријера није уобичајена хронотопска слика својствена поетици реализма, већ израз субјективног доживљаја јунака, „више доживљај него догађај, више осећање лика него објективна слика“ (Милосављевић Милић 2012: 283). Ентеријерна и екстеријерна дескрипција наводе нас на разматрање просторних односа као моделативног система за изражавање ванпросторних категорија, односно простора као вишеплане метафоре (в. Lotman 1993: 269).

У ТВ адаптацији слика механе је готово идентична слици из приповетке, с тим што је изостављено Благојево опажање поломљене столице. Благојева напетост и зле слутње сугерисане су још једним кадром реке у којој се не појављује лађа коју посматра само Благоје, након чега је његово видно поље преокупирано појавом инвалида, младића без ноге кога Благоје дуго ћутећи посматра.

У ТВ адаптацијама приповедака, приказивање тешких психолошких стања остварено је сменом крупног и општег плана. У адаптацији приповетке „Први пут с оцем на јутрење“ крупни план најчешће није покривен дијалогом, док у адаптацији приповетке „Све ће то народ позлатити“ крупни план најчешће прати дијалог између Благоја и капетана. Као и сусрет Благоја и сина.

Симболика реке и импресивни пејзаж у филму дати су два пута без лађе и у завршној сцени са лађом. Импресивна слика реке, која у

приповедном тексту није тако дата, потпуно је у контрасту са расположењима јунака. То се односи и на сцену чекања лађе у сумрак, али и на сцену дочека лађе ујутро. Јутарњи дочек лађе, с обзиром на дужину чекања, није праћен узвицима, усхићењем. Сцену силаска људи из лађе прате тишина и неми погледи људи који чекају. Поздрави нису срдачни, нису озвучени смехом, речима. Смењују се укочени погледи. Сцена за коју се очекује да буде озвучена људским гласовима, који означавају крај нестрпљења је нема сцена. Лађа није овде само превозно средство. Није само сугестија дуго очекиваног сусрета. Чекање лађе јесте чекање вести, добрих и лоших. За добре се моли, од лоших се страхује. Страх потискује радост сусрета. Лађа је сведок рата, носилац вести и истине. Њен долазак и јесте долазак истине. Истина је да су у близини рат, разарање и смрт. Истина је да, како год се рат окончао, ништа никада ни за кога неће бити исто, изузев реке која протиче као симбол живота, трајања, бесконачности и која је уједно и сведок смрти, страдања и коначности људског живота.

Уметнички доживљаји и рецепција

Да бисмо имали увид у уметничке доживљаје књижевног и филмског дела, истражили смо ученичку рецепцију наведених дела. Истраживање је обављено техником анкетирања. Коришћена је гугл анкета (упитник). Анкетирано је укупно 142 ученика првог разреда средње школе. Упитник садржи шеснаест питања затвореног типа. У даљем току рада наводимо одговоре ученика, на основу којих смо дошли до извесних закључака.

На питање „Да ли су ти се допале ТВ адаптације приповедака?“, од укупно 142 ученика, 139 (97,9%) ученика одговара „да“. Захтевано је да ученици означе филм (ТВ адаптацију) која им се више свиђа. Од укупног броја ученика, 129 ученика (90, 8%) је означило адаптацију приповетке „Први пут с оцем на јутрење“, док је 13 ученика (9,2%) означило адаптацију приповетке „Све ће то народ позлатити“. На питање „Колико ти је ТВ адаптација помогла да свестраније сагледаш књижевно дело?“, 89 ученика (62,7%), одговара „довољно“, 42 (29,6%) ученика „много“ и 11 (7,7%) ученика „мало“. Интересовало нас је мишљење ученика о томе колико њима могу бити значајне ТВ адаптације. Од укупног броја, 107 (75,4%) ученика одговара „Помажу ми да уочим време радње и боље сагледам прошлост“, док 33 (23,2%) ученика наводи „Много ми значе јер не волим да читам“. На питање „Колико, по твом мишљењу, ТВ адаптације помажу при визуелизацији књижевног дела?“, ученици су дали следеће одговоре: „Могу да дају

известан допринос, мада и без њих дело не губи своју вредност“, укупно 90 (63,4%) ученика. „Помажу много јер нисмо свесни како су људи некада изгледали, како су се облачили и какве су куће имали“, укупно 39 (27,5%) ученика. Затим, „Не помажу јер нам аутор ТВ адаптације даје своју слику и тиме нарушава нашу“, сматра 5 (3,5%) ученика, и „Апсолутно помажу“, наводи 6 (4,2%) ученика.

Када је у питању способност преношења напетости и рецепција заплета, ученици на питање „Када си осетио већу драмску напетост, ишчекивање разрешења и неизвесност крајњег исхода?“ наводе: „Током гледања филма“, укупно 80 ученика (56,3%), а „Током читања дела“ наводи 62 (43,7%) ученика. На питање „Шта највише утиче на осећај заплета, сукоба и напетости ситуације?“ ученици одговарају: „Динамика радње“ 43 (30,3%) ученика, „Комбинација статичких и динамичких мотива“ 26 (18,3%) ученика, „Глума“ 23 (16,2%) ученика, „Музика“ 22 (15,5%) ученика, „Одлагање разрешења“ 18 (12,7%) ученика, „Сценографија“ 10 (7%) ученика.

На захтев да запазе разлику између филма и књижевног дела, на питање „У филмовима има извесних одступања у односу на књижевно дело. Где су најуочљивија?“, ученици запажају: „Радња је измењена, додате су ситуације којих нема у делу“, укупно 77 (54,2%) ученика, „Додати су споредни ликови којих нема у делу“, укупно 47 (33,1%) ученика и „Измењен је простор у односу на дело“ укупно 18 (12,7%) ученика.

На питање „Како разлике у просторним решењима у ТВ адаптацији приповетке „Први пут с оцем на јутрење“ утичу на доживљај дела“, ученици одговарају „Употпуњавају слику Митра како се коцка у кафани“, 90 (64,3%) ученика, „Нарушавају читаочеву радозналост. Када не знамо где је Митар и како се коцка, прича је занимљивија, него када нам се да готова слика“, 33 (23,6%) ученика, и „Не утичу, јер су измене мале“, 17 (12,1%) ученика. На питање „Како разлике у просторним решењима у ТВ адаптацији приповетке „Све ће то народ позлатити“ утичу на доживљај дела“, ученици одговарају: „Простор је проширен у односу на приповетку и тиме употпуњава слику места радње“, укупно 61 (43%) ученика; „Додавање простора (магаза, двориште) скреће пажњу са тока основног догађаја“, запажа 26 (18,3%) ученика; „Измене у просторним решењима не утичу битно на идејни слој дела“, сматра 25 (17,6%) ученика; „Додавањем простора се засенио дијалог између капетана и Благоја“, наводи 21 (14,8%) ученик; „Додавање простора нарушава основни ток радње“ сматра њих 9 (6,3%). На питање „Колико се слика простора из филма слаже са твојим представама које си стекао о простору током читања дела“,

одговор „слаже се мало“ дало је 100 (70,4%) ученика, „слаже се много“ 37 (26,1%) ученика и „не слаже се“ њих 5 (3,5%).

На захтев „Размисли и означи одговарајући одговор који се односи на значај ТВ адаптација“, ученици су дали следеће одговоре: „ТВ или филмске адаптације помажу читаоцима да схвате време и простор који су приказани у делу“, укупно 60 (42,3%) ученика, „Дело се боље разуме ако се погледа и филм“, укупно 59 (41,5%) ученика; „ТВ или филмске адаптације мотивишу гледаоце да читају књиге“, сматра укупно 14 (9,9%) ученика, и „Филм може да наруши доживљај дела“ наводи укупно 9 (6,3%) ученика.

На питање „Да ли су ТВ адаптације утицале на твој доживљај дела“, ученици су одговорили: „Помогле су ми да разумем дело боље“, наводи 116 (81,7%) ученика; „Измениле су мој доживљај дела“, сматра 22 (15,5%) ученика, и „Нису утицале нимало“ истиче њих 4 (2,8%). О значају ТВ или филмских адаптација ученици размишљају овако: „Људи данас мало читају. ТВ и филмске адаптације су најчешће први сусрет са садржином књижевног дела“, наводи 86 (60,6%) ученика, „Људи ће гледати филмове, неће читати књиге. Књиге ће се у сваком случају мање читати“, сматра 26 (18,3%) ученика, „Филм може да подстакне људе да читају књиге“ сматра 23 (16,2%) ученика, и „Филм може да утиче на стварање погрешних представа о књижевном делу“ наводи њих 7 (4,9%).

Да бисмо боље дошли до сазнања колико је слободно време ученика испуњено филмским односно ТВ садржајима, питали смо „Како би најрадије провео слободно време?“, одговор „гледање филмова“ дало је 33 (23,2%) ученика, затим, „спортске активности“ означило је 29 (20,4%) ученика, „слушање музике“ издваја 26 (18,3%) ученика, „одлазак у кафић“ издваја 19 (13,4%) ученика, „шетња“ наводи 17 (20%) ученика. Остали одговори односе се на читање књиге, игрице и друштвене мреже. На питање, „Замисли живот без интернета и телефона. Означи активност којом би попунио слободно време“, ученици означавају: „спорт“ укупно 44 (31%) ученика, „дружење у кафићу“ 39 (27,5%) ученика, „шетња“ 16 (11,3%) ученика, „читање књига“ 15 (10,6%) ученика, „шопинг“ 12 (8,5%) ученика, „слушање музике“ 8 (5,6%) ученика, „гледање филмова“ 5 (3,5%) ученика.

Закључак

Увидом у ученичке одговоре закључујемо да су ТВ адаптације издвојених приповедака најпре помогле ученицима у свестраном сагледавању дела, те да су ученици боље уочили време радње и сагледали прошлост, да је радња обликована у ТВ адаптацијама појачала осећај заплета, посебно измене радње у ТВ адаптацијама, које су ученици добро уочили. Уочавање и тумачење стилских поступака везаних за поетику простора ученицима није био проблем. Измене у просторним решењима, по одговорима ученика, употпуњавају слику главног јунака и порока са којим се он суочава, као и слику места радње приповетке „Све ће то народ позлатити". Ученици наводе да ТВ адаптације могу да дају известан допринос у визуелизацији књижевног текста, мада текст не губи своју естетску вредност без њих, као и то да се слике са екрана мало подударају са представама које су створили током читања. Укључивањем ТВ адаптација и истраживањем просторних елемената у филмском и књижевном наративу, покушали смо да усавршимо ученичку интерпретацију. Са детаљне анализе радње, мотива и ликова, у овом случају анализом простора усмерили смо пажњу на остале детаље везане за обликовање и тумачење естетског света дела. Показало се да су ученици мотивисанији за рад. Како је већина њих сагласна да су ТВ адаптације помогле да се боље схвате време и простор и да се боље разуме дело, закључено је да се могу креирати часови књижевности у којима би се предвидео и осврт на ТВ адаптације, кад год је то могуће.

Међутим, из резултата анкетног упитника схватило се (из одговора на последња питања) да ни филм ни књига нису садржаји којима млади људи радо поклањају своје слободно време. Детаљнија и опширнија истраживања сигурно би дала прецизније податке. За сада, на овако малом узорку, показало се да је савремено доба, незамисливо без дигиталне технологије, која младим људима нуди мноштво забавних садржаја, време које бележи пад популарности књижевности и филма, пре свега код млађе популације. У том смислу један од трајних задатака наставе књижевности је јачање мотивације и оспособљавање за адекватни приступ књижевности и филму, како би ове уметности имале стабилно место и у животу појединца и културном окружењу заједнице.

Извори и литература

Bal, Mike. *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Prev. Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga – Alfa. 2000.

Bart, Rolan. „Problem značenja u filmu“. *Teorija filma*. Prir. Dušan Stojanović. Beograd: Nolit. 1978. 417–424.

Vučenov, Dimitrije. *Pripovetke Laze Lazarevića*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. 1986.

Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam Book. 2011.

Dragović, Nono. „Imaginarni prostor filma“. *Polja*. Novi Sad. 1985. God. XXXI. Br. 318. 283–285.

Jovičić, Vladimir. *Pesnik moralne nostalgije*. Beograd: Prosveta. 1978.

Лазаревић, Лаза. *Сабрана дела 1*. Београд: Просвета. 1956.

Лотман, Јурij. „Уметнички простор у Гогольевој прози“. *Трећи програм*. Београд. 1993. Бр. 96/99. 263–310.

Malro, Andre. „Nacrt za jednu psihologiju filma“. *Teorija filma*. Prir. Dušan Stojanović. Beograd: Nolit. 1978. 253–267.

Милосављевић Милић, Снежана. „Простори приватности у роману српске модерне“. *Филологија и универзитет: тематски зборник радова*. Ниш: Филозофски факултет. 2012. 280–295.

Mitri, Žan. „O jeziku bez znakova“. *Teorija filma*. Prir. Dušan Stojanović. Beograd: Nolit. 1978. 434–448.

Николић, Милија. *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 1990.

Prins, Džerald. *Naratološki rečnik*. Prev. Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik. 2011.

Pudovkin, Vsevolod. „Filmski reditelj i filmski material“. *Teorija filma*. Prir. Dušan Stojanović. Beograd: Nolit. 1978. 157–164.

Rosandić, Dragutin. *Metodika književnoga odgoja*. Zagreb: Školska knjiga. 2005.

Солеша, Биљана. „Симболика простора у прози Лазе Лазаревића“. *Наука и савремени универзитет 8*. Ур. Марина Јањић. Ниш: Филозофски факултет. 2019. 107–119.

Stam, Robert, Alessandra Raengo. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing. 2005.

Težak, Stjepko. *Metodika nastave filma na općeobrazovnoj razini*. Zagreb: Školska knjiga. 2002.

Uvanović, Željko. *Književnost i film*. Osijek: Matica hrvatska. 2008.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York & London: Routletge. 2006.

Biljana S. Soleša

THE POETICS OF SPACE IN TELEVISION ADAPTATIONS OF LAZA LAZAREVIĆ'S SHORT STORIES

Summary

In the prose of Laza Lazarević, a pronounced dramatic progression of events is often caused by the conflict between the rational and the emotional, the conscious and the subconscious. This dramatic progression and the psychological plausibility of the characters are enhanced by contrast, irony, a focus on enclosed spaces, scenography, psychological preparation, gradation, sudden twists, and resolutions – techniques closely related to dramatic art that also lend themselves to television and film adaptation. This paper explores the shaping and function of space in the short stories and their television adaptations "Prvi put s ocem na jutrenje" and "Sve će to narod pozlatiti". By conducting a comparative analysis of key visual scenes in both the literary and television narratives, the strategies that generate multilayered meanings and ensure appropriate aesthetic effects are revealed. The aim of the paper is not to determine the fidelity of the TV adaptations to the literary originals, but rather to uncover their interrelationships, mutual connections, influences, and broader significance within the contemporary educational and cultural context. Given that these works are part of the mandatory school reading curriculum and that student motivation is a key challenge in contemporary literature teaching, part of this paper includes the results of research on student reception of the text and TV adaptation. The results can guide the exploration of questions such as: Does a comparative analysis of the literary text and its screen adaptation create adequate artistic experiences in young people growing up in a digital environment? To what extent does it motivate students toward further inquiry? Do TV (or film) adaptations gain or lose readers, and how does this impact the status of literature in the contemporary cultural landscape.

791]:821.163.41:398

Јована Јосиповић*
(Институт за књижевност и уметност у Београду)

МИТ И НАРОДНА КЊИЖЕВНОСТ У СРПСКОМ ФИЛМУ

Апстракт: У раду је дат типолошки преглед српских филмова који су сачињени према мотивима домаће народне књижевности и, у ширем смислу, мита. Издвајају се два филма која илуструју *безвремени мит*: екранизација народне баладе „Хасанагиница“ у филму *Хасанаginица* (*Камени деспот или једна могућност народне песме Хасанаginица*) (1967) и екранизација две народне бајке („Златна јабука и девет пауница“ и „Баш-Челик“) у филму *Чудотворни мач* (1950). Са друге стране, тема протежности конкретног историјског мита о косовском (небеском) опредељењу сагледава се преко филмова инспирисаних преткосовском (*Бановић Страхиња*, 1981), косовском (*Бој на Косову*, 1989), покосовском (*Чудо*, 1971) и нововековном (*Карађорђе*, 1911) тематиком српске народне епике. Циљ рада је да се изложе доминантни правци размишљања када је реч о преношењу домаће фолклорне традиције у медиј филма.

Кључне речи: мит, фолклор, српски филм, адаптација, балада, бајка, косовска епика

1. О филмској адаптацији домаћег фолклора

Још од свог настанка, филм има дејство које на колективном плану одговара функцији мита. Било да је реч о дословном преносу епских предања о славним митским јунацима и њиховим подвизима, или о филмском заплету који накнадно митизује филмске јунаке, сам ореол славе и популарности глумачких извођача, као и чињеница да су филмови намењени представљању широкој публици – доводиће до постизања ефекта врло сличног дејству мита или предања унутар одговарајуће групе. Приступ филму који износи Кристофер Воглер у својој књизи *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*,[1] омогућава да та готово шематска веза мита и филма постане још очигледнија. Воглер је анализирао структурне шеме пре свега херојских митова са циљем указивања на неисцрпне начине обликовања грађе при

* jovanajo90@gmail.com

1 Кристофер Воглер је сценариста у америчкој филмској индустрији, који је реинтерпретирао јунгијански и посебно компаративни приступ миту Џозефа Кембела (изложен у Кембеловој познатој студији *Херој са хиљаду лица*), и у својој књизи дати приступ пренео у контекст филмске уметности.

писању нових сценарија, али и ради јаснијег разумевања познатих филмских остварења која су већ инкорпорирала структуру херојског митског пута. Било који филм се на тај начин посматра као формат састављен из древних формулативних шаблона који се у зависности од надахнућа његових стваралаца могу комбиновати на бесконачно много (наизглед) нових начина.

У овом раду фокус неће бити на том универзалном обрасцу митског херојског пута пресликаном у филм већ на адаптацијама дословне садржине домаћег фолклорно-митског предлошка који са собом носи специфичне проблеме при реализацији. Славко Воркапић је још 1926. године у чланцима за часопис *Време*, у периоду док је боравио у Америци и био „један од најистакнутијих декоратера Парамаунта“ (Vorkapić 1994), управо из визуре неког ко говори из америчког гледишта и практичних комерцијалних мотива који би довели до успеха нашег филма у светским оквирима, нагласио да би веза домаћег филма са фолклорним и идентитетско-народним бићем била најбољи правац развоја за наш „народни филм“.

> Снажно представити славенску дубоко-великодушност, славенски хероизам, смелост, самопрегоревање. Исто тако треба имати на уму да су Американци свесни свога крајњег материјализма и његових злих последица што се тиче опште сликовитости живота, те према томе, тј. према наравној људској психологији, жуде за оним што им фали: сликовитост, романтика (“romance”, као што они зову), мистерија (Vorkapić 1994).

Иако Воркапићеви предлози нису наишли на одзив у Краљевини Југославији, данас, готово век касније, сведоци смо тенденције да се последњих неколико година снимају чак три филма која као сиже имају заплете преузете из српског фолклора. Реч је о два филма Предрага Антонијевића, филму о Боју на Косову и филму о Баш-Челику. Истовремено, снима се и филм о Марку Краљевићу у режији Дејана Зечевића. На који начин (и да ли) ће они бити реализовани, остаје да се види, посебно јер постоји потреба за удовољавањем глобалних захтева за *нетфликсацијом* (интернационализацијом) традиције. У том контексту треба навести пример филма *Страхиња Бановић* (*As Far as I Can Walk*, 2021) Стефана Арсенијевића, у коме се епски заплет опеван од Старца Милије сада одиграва међу тамнопутим мигрантима. Други интересантан случај је филм *Марко Краљевић: Фантастична авантура* (2015), у режији индијског редитеља С. Шридара који није говорник српског језика, што је само по себи куриозитет, будући да је то први играни филм о најпознатијем српском (и шире балканском) јунаку, урађен према предлошку из саме епике.[2]

2 У том смислу наводимо Шридаров коментар из времена снимања филма: „Прочитао

Осим наведених филмова којих се у анализи, из очитих разлога претходно назначених околности, нећемо дотицати, списак досадашњих филмова домаћих аутора који су начињени према подлози српског фолклорног стваралаштва, предања и мита, у исто време би био и кратак и необично значајан. Први српски икада снимљени играни филм *Карађорђе* (1911), у великој мери тематизује епску песму „Почетак буне против дахија" коју је Филип Вишњић испевао Вуку Караџићу. Друго остварење је *Чудотворни мач* (1950) Војислава Нановића, ремек-дело инспирисано народним бајкама, које је доживело светски успех, али и поред тога није инспирисало друге ствараоце на барем још један сличан кинематографски подухват.[3] У низ преосталих филмова снимљених по траженом митско-фолклорном обрасцу, можемо сместити још филм *Хасанагиница* (*Камени деспот или једна моћност народне песме Хасанагиница*) (1967)[4] Миодрага Миће Поповића и два класична остварења снимљена осамдесетих година 20. века: *Бановић Страхиња* (1981) Ватрослава Мимице и *Бој на Косову*[5] (1989) Здравка Шотре, који је снимљен према истоименој драми Љубомира Симовића. Уз побројани списак, могу се још издвојити махом телевизијски филмови Ђорђа Кадијевића,[6] који мање или више посредно остварују

сам преводе свих епских пјесама, истраживао, упознао и заволио вашег јунака. Фасциниран сам. Он представља све оно добро у Србији. Он је моја визија српског народа. Као што Марко у филму није свестан своје снаге, тако ни ви, Срби, не знате колико вриједите" (Аноним 2024).

3 „Сам филм је, нажалост, остао једини покушај екранизације богате грађе српске усмене прозе, не успевши да покрене очекивани талас фантастике, која ће, за разлику од књижевности, у српском филму остати на нивоу изузетака" (Гагић 2018: 355).

4 Након Поповићеве *Хасанагинице*, 1983. године су изашле још две телевизијске адаптације народне баладе „Хасанагиница": у продукцији ТВ Београд драма по сценарију Љубомира Симовића, а у продукцији ТВ Сарајево, телевизијски филм по сценарију Алије Исаковића.

5 Такође, напоменућемо да постоји и телевизијски филм *Бој на Косову* (1964) у режији Јована Коњовића, а по приповеткама Радоја Домановића. Додатно, Јован Коњовић је снимио и телевизијски филм *Девојка бржа од коња* (1974), који наводимо у ширем контексту екранизације домаћих фолклорних мотива.

6 Од Кадијевићевих телевизијских филмова наводимо *Лептирицу* (1973), чији садржај је у многоме посредован приповетком фолклорног реализма Милована Глишића („После деведесет година"). Кадијевићев филм *Човек који је појео вука* (1981) значајан је јер остварује игру са словенским дрвеним тотемима (преко дубореза које су за филм начинили Милан и Драгиша Станисављевић). Кроз симболику тог филма можемо трагати и за тотемистичким везама са култовима Велеса (мотиви зиме, волова, вукова), али и уочити бајковну фиксираност на стварање наднаравне скулптуре какву налазимо и у совјетском филму *Камени цвет* (*Каменный цветок*, 1946) – филму који је послужио као инспирација и за Нановићев филм *Чудотворни мач*. Кадијевићев филм *Свето место* (1990), начињен према Гогољевој приповеци „Вий", већ значајније одступа од жанра који

контакт са фолклорном подлогом. Притом, Кадијевићев филм *Чудо* (1971), који користи предложак песме о Боланом Дојчину, испуњава критеријуме да га у овом раду анализирамо и у засебном контексту.

2. Безвремени мит: балада и бајка (жртва и иницијација)

Ако би се тражила базична супротстављеност при поређењу народне баладе и бајке, та би се супротност односила на трагику протагониста баладе и на тријумф јунака у бајкама. Зоја Карановић трагични заплет у баладама тумачи у кључу приношења жртве коју колектив мора поднети да би се успоставила космичка равнотежа (Карановић 2010: 28). Појединац који страда у балади по правилу је неко ко није окренут активном животном полу или је судбински предестиниран да кривицу поднесе. Са друге стране, јунаци народних романси окренути су интеграцији и витализму, способни су да делају и да се супротставе сили која кочи њихов иницијацијски развитак. На тај начин се јунаци бајки, по сличности активног принципа деловања, могу упоредити са јунацима народних романси. Филм *Хасанагиница* (пун назив: *Камени деспот или једна могућност народне песме Хасанагиница*, 1967) за који је сценарио и режију урадио Миодраг Мића Поповић, пример је јединственог преноса народне баладе у домаћи играни филм. Са друге стране, филм Војислава Нановића *Чудотворни мач* из 1950, пример је једине адаптације народних бајки у играном српском филму. Кратким поређењем кључних маркера у овим остварењима, указаће се на два претходно назначена, крајње различита правца митског деловања у њиховом подтексту – на правац који води расапу и на правац који води интеграцији (в. Карановић 2010: 28).

У оба филма равнотежа приказаног света је нарушена (Хасанага тера Хасанагиницу из дома; Баш-Челик отима Небојшину тек венчану младу), што онда у митском жанровском кључу захтева одговарајућу реакцију протагониста. Баладична јунакиња једино сопственом смрћу може да изазове чин довољно јаке катарзе да измами опроштај других и ревиргинизује себе (в. Стојменовић 2011: 74). Јунак бајке, са друге стране, мора да преузме активан борбени став да би се приповедна (психолошка, кинематографска) стварност усмерила у његову корист и да би се плодност, хармонија, мир, повратили у тај свет. У том смислу је интересантно упоредити различит однос према симболици пећине који постоји у ова два филма.

овде тумачимо, јер ипак узима у обзир традицију која није аутентично домаћа и то се јасно види у поређењу ефеката хорора у *Светом месту* и *Лептирици*.

Поменута студија Кристофера Воглера, једну од средишњих фаза на јунаковом митском путовању пресликаном у филм, дословно назива „Приступ најдубљој пећини“ (*Approach to the Inmost Cave*).[7] Иако *Чудотворни мач* верно илуструје и остале фазе на херојском бајковном путовању о којима Воглер пише, конкретна фаза „приступа најдубљој пећини“ је посебно значајна јер је реч о тачки уласка у чудесни свет и месту које јунака води до сусрета са најтежим изазовом. Главни јунак Небојша успешно савладава препреке које му Баба из пећине задаје, и тако не само да избегава смрт већ те препреке претвара у иницијацијске дарове неопходне на даљем путу. Симболички гледано, шпиљска тама се преображава у светло: страшна Баба вештица постаје саветодавац и помоћник на даљем путу (она упућује Небојшу у град у деветом царству у коме ће наћи чудотворни мач, и дарује му губавог коња који ће се претворити у белог пастува).

Насупрот таквој визури која је херојска, мушка, која продире у Ноћ и осветљава је, баладична жанровска митска потка тражи другачије решење. Ту ће управо тама, несвесно, непознати усуд који се слути али против кога се не може, преузети усмеривачко дејство коме се јунак мора повиновати. Пећина се, као симбол таме и зле коби у *Хасанагиници*, на почетку и на крају филма појављује у функцији забрањеног простора из кога излеће јато црних птица и из чије тмине извире вода. Дакле, пећина је она која избацује таму *из себе*, а онемогућава јунаку да уплови унутар ње и преобрази и њену таму и своју судбину. У том смислу је драгоцено редитељско решење које на почетку филма приказује Омера и Мериму као Хасанагиницину децу која се радознало питају шта има у пећини, док покушавају да одвежу чамац како би се можда сами отиснули у тај непознати свет. Омер и Мерима означени су као друга генерација баладичних јунака који су такође познати баладични јунаци. Будући да су у филму њих двоје брат и сестра, тиме је наговештен прећутни разлог познатог страдања заљубљених јунака који не остварују љубав већ умиру, да би тек из њиховог заједничког гроба изникле биљке сплетене у загрљај. Гледано из митолошког кључа, тај скривени узрок њихове смрти је табу инцеста,[8] који више или мање прикривено постоји у баладама са мотивима страдалих љубавника, а у филму је мотив инцеста наго-

7 Већ поменути совјетски филм *Камени цвет*, за који се наводи да је послужио као инспирација за Нановићев (в. Radojević 2022: 9), такође илуструје бајку у којој се управо „најдубља пећина“ представља као средиште одигравања јунаковог подвига.

8 Мотив инцеста у народним баладама о смрти и фитоморфном васкрсу несуђених љубавника, могуће је тумачити као вид хијерогамије – светог брака између бога вегетације и његове сестре (в. Перић 2022: 46).

вештен и у односу Зеине и Мурата, Хасанагинице и њеног брата. Управо ће Мурат угледати Омера и Мериму док се труде да откључају или прекину ланце којима је чамац везан. Спречивши их у покушају да уђу у пећину (иако деца ланце никако и нису могла прекинути, као што ће у наредној сцени потврдити и њихова баба, дакле свакако нису могли побећи од баладичног усуда, односно претворити га у бајковни), они остају заробљени у оквирима сопствене жанровске баладичне судбине која се само жртвом једнога дана може заокружити.[9]

Симболика елементарних слика (блата, земље, камена, метала, воде, ватре, па и животиња) оживљених анимистичком силом духа, јесте додатно универзално средство за наглашавање митске димензије обе ове екранизације фолклорних предложака. Природни елементи су дословни покретачи радње. У *Чудотворном мачу* вода ослобађа Баш-Челика и чини да се губави коњ преобрази у чудесног, мач од посебно начињеног метала побеђује јунаковог непријатеља, а ватра у завршном кадру филма слика је прочишћења света накратко угроженог демонском силом. У *Хасанагиници* се већ у наслову потцртава симболика камена („камени деспот“). Кадровима читавог филма доминирају стене, пећине, вода, блато. Али посебно важна аналогија природе и човека, као кључни поступак којим се рефлектује митски поглед на свет заснован на живим кореспонденцијама свеукупног бивствовања – јесте завршна сцена. У њој Зеинино „срце од камена“ пуца, а тотал се отвара и обухвата стену са распуклином – црном пећином која зјапи у камену док птице из ње излећу у небо.[10]

9 У поменутој сцени, Омер и Мерима се такође питају где је кључ којим би се ланци могли развезати: код мајке и оца или само код оца. Са тим у вези је и то да је Хасанага у првој сцени филма приказан као неко ко је тражио „онај кључ“ али га није могао наћи. На тај начин, кључ постаје симбол решења, начина да се избегне усуд жанра. Али кључа и решења у оба случаја нема, страдање остаје неминовно и за Хасанагу и Хасанагиницу, и за омер-меримовске јунаке.

10 На митском плану, баладе резонују са вегетацијским, а не јуначким митским подтекстима. У том смислу се невина жртва у балади често тумачи као смрт вегетацијског бога који тиме обезбеђује повратак плодности на начин аналоган смрти и васкрсу семена у годишњем кругу (в. Перић 2022: 41). Подударно томе, у филму *Хасанагиница* налазимо да је земљу Хасанагиниципог брата Мурата однела вода, и претворила је у го камен. Међутим, постоји нераскидива спрега те сада опустеле земље и Хасанагинице, јер је испрва за куповину те земље заслужна управо Хасанагиница, односно златници које Хасанага дарује Мурату на име венчања са Зеином. Помоћ у повратку плодне земље Мурат поново очекује од Хасанагинице, што она одбија, чиме се њена баладична кривица увећава, а смрт (невина жртва зарад повратка космичке равнотеже и плодности) постаје неизбежна.

3. Протежност мита о небеском опредељењу

У претходним случајевима екранизација баладе и бајке, опасност која угрожава познати свет имала је универзални карактер и није је било могуће ближе историјски именовати.[11] Примери наредних филмова тематизују конкретну опасност која се надвија над приказаним светом, али толико велику и пресудну по идентитет једног народа, да се смисао те опасности универзализовао и поставио у оквир митске битке. Наредна четири филма: *Бановић Страхиња*, *Бој на Косову*, *Чудо* и *Карађорђе*, преносе преткосовске, косовске, покосовске и нововековне ратне сукобе на такав начин да је у свима њима потка Косовског боја кључно митолошко одредиште и оквир. У сва четири филма најпре постоји мотив угрожености женског начела, односно саме земље (што је сличност коју ови филмови деле и са *Чудотворним мачем* и *Хасанагӣницом*), па је ратни или јуначки поход затим мотивисан потребом да се женске јунакиње или женски принципи заштите. Односно, на другом плану, да се ратник потврди као херој, да испоштује витешки кодекс части али и вертикалне димензије подвига, а то значи обесмрћење, апотеозу, доспевање у небеску Валхалу. На тај начин се косовски мит генерализује и тумачи у кључу *Пракосова*, односно митске битке у којој је неопходно да јунаци најпре *по̄вилене*, да се разјаре, а ту улогу на себе преузимају жене – распиритељке страсти јунака, односно *виле*, валкире. Оне јунаке подстичу на бој и наводе их на страдање у праведном жару, а затим их спроводе у царство вечне славе (в. Лома 2002: 139). Тако оцртану шему митске ратничке парадигме усвајају сва четири наведена филма у којима се косовски подтекст директно или индиректно подразумева. У *Бановић Страхињи* и *Чуду* биће пре свега апострофиран значај саме „пресудне битке“, док ће у *Бој на Косову* и у филму *Карађорђе* акценат додатно бити пренет и на онај слој мита који захтева апотеозу и постављање ратника на заслужено место у небеској дворани славних палих јунака.

3.1. Преткосовски мит

Радња филма *Бановић Страхиња* смешта се у освит Косовске битке, у 1388. годину и време које је испуњено предзнацима скоре турске најезде. Ратнички и витешки подвиг кроз који Бановић Страхиња про-

11 Претња коју видимо у *Чудотворном мачу* донекле би се могла тумачити као цивилизацијска опасност која долази са гвозденим добом, са унапређивањем оружја и појавом разорних ратова. А опасност у *Хасанагӣници* би се могла довести у везу са предестинираним слабостима и ћудима у психи човека, односно у кључу већ навођених интерпретација народних балада – са одговарајућим жртвеним фазама у годишњем колу природе.

лази, иако се догађа пре судбинског националног боја, ипак садржи све елементе митолошког кода везаног за парадигму косовског страдања. У *Бановић Страхињи* налазимо и надмоћ турске стране (Страхиња је најпре ухваћен и заробљен од Турака, а затим га противник Влах Алија надјачава у боју) и издају (Анђелија помаже Турчину а не своме мужу Страхињи). Управо издаја, и у случају Косовског боја и у Страхињином случају, доводи до необичне победе: до доспевања косовских јунака у царство небеско и до тога да се Страхињин ратнички бес и снага потребна да непријатеља порази, разгоревају тек након што бива суочен са издајом своје љубе. А својеврсна додатна победа која надилази закон *овог света* и представља тријумф аналоган „победи" косовских јунака, налази своју необичну логику у још једном чину Страхињине изузетности: одустајања од извршења очекиване и подразумеване казне за женску неверу. Страхињин кодекс части је у филму приказан тако да не припада кодексу јавног, обичајног, политичког, већ оног које је лично: закону срца и милости. Та идеја алтернативног погледа на свет, у кинематографском смислу додатно је спроведена и преко чињенице да једини ликови који помажу Страхињи у походу јесу разбојници, затвореници и дворска луда – управо они који и сами не припадају сфери друштвених норми већ се налазе изван закона. То одустајање од колективних очекивања, од земаљских правди и казни, дало је прилику да се Бановић Страхиња и као филмски јунак потврди на начин који изнова потцртава његову епску јединственост, али указује и на саобразност и припадништво овог јунака небеској равни косовске легенде.

3.2. Косовски мит

Филм *Бој на Косову* екранизује парадигматска обележја мита који говори о прекорачењу закона овога света. У том митском кључу који Косовску битку поставља у центар космичких збивања, та битка постаје слика саме апокалипсе. Изникли из свечано сакралне косовске епике, јунаци Шотриног филма о Косовском боју налик су на обоготворене статуе које повремено изговарају одмерене пословичне реченице. Приказани су тако да њихови назори и мотивације надилазе тежње обичних људи, односно да происходе из наднаравног света светлих и тамних јунака чија борба од постанка света траје. То се пре свега односи на јунаке који припадају племству (Лазар и Вук), ратницима (Обилић, Косанчић, Топлица) и монаштву (Макарије и Теофан). Управо те три касте су према Ломином тумачењу пракосовског мита у контексту индоевропске традиције, оне које за себе стварају култни оквир заснован на непролазном

царству које се осваја подвигом и славом. Са друге стране, прост народ се и даље руководи мотивима рационалног земаљског света, те глад, сигурност, ниски мотиви (издаја, похлепа), имају кључан значај. Зато се на том месту и деле и издвајају косовски јунаци од обичних ратника. Посечене па посвећене главе Лазара (метонимија племства) и Обилића (метонимија ратника) у завршници филма сигнализирају отварање ка животу који почиње са друге стране косовског подвига. Косовка девојка, жалећи за својим умрлим вереником, тај свет „иза границе", ту Валхалу у којој се не рађају деца и не продужавају закони трајања земаљског света, већ се вечно о слави живи, описује кроз речи о томе да ће свака девојка за својим погинулим косовским јунаком запловити „у невреме са неместа, живом јунаку вереница, мртвом невеста" (*Бој на Косову*, 1989). Царство небеско изнова се потврђује као свет за изузетне и одвојене од земаљског, цикличног и пропадљивог, али ма колико узвишен био, тај мит преко наведених речи преноси и утисак жала и трагике, јер и поред свести о слави и обесмрћењу јунака, то царство није царство живих, већ царство славних мученика.

3.3. Покосовски мит

Кадијевићев телевизијски филм *Чудо* представља постапокалиптични[12] призор „пошљедњих времена" кроз адаптацију народне епске песме „Болани Дојчин". Главни јунак је Болани Дојчин, у песми девет а у филму три године прикован за постељу, у годинама турског освајања Солуна (1422–1430). Он је истовремено последњи јунак и последњи ратник са витешко-заштитничким кодексом, па његово одсуство управо и привлачи разбојнике и пљачкаше града. Поново, и у тој митској драми, јунака на подвиг мотивише угроженост женског елемента, с тим што Дојчин у народној песми спасава и жену и сестру од насилника, док у филму Дојчинова сестра Јелица страда на трагичан начин као невина жртва. Већ та разлика сигнализује да се узвишени јуначки мит у Кадијевићевом филму иронизује, односно да се свет који преживљава последице „Лазаровог избора" суочава са декаденцијом и пропашћу на свим нивоима, од индивидуалног до метафизичког. У том смислу се могу упоредити парови јунака „слепаца-виделаца" из завршних сцена филма *Бој на Косову* и филма *Чудо*. У Шотрином филму, лутајући монаси слепци-видеоци созерцавају границе овог и оног света и прогледавају

12 „У таквом свету, у којем је „судњедански" наратив наглашен до карикатуралности а све религиозне реминисценције иронијски обојене, Болани Дојчин јесте постапокалиптични јунак у својој скрајнутости" (Матић 2020: 359).

унутарњим видом продирући до места где човек пролази кроз зооморфне трансформације пре него што пређе на другу страну. У Кадијевићевом *Чуду* ситуација са виђењима слепаца луталица који овде нису монаси већ просјаци посве је другачија; они завршавају у понору, лишени и физичког и духовног вида. Милости нема у постапокалиптичном свету. Такође, ни градски кнез у *Чуду* није јунак и подвижник као Лазар, већ кукавица и поданик; метафизика је празна, небо не чује молитве, а слепци луталице страдају без икакве наде да ће их иза тог страдања чекати спас. Једино што се у филму апологизује јесте вредност индивидуалног чина.

> Иако у једном радикалном одношењу према апокалиптичком наративу, Кадијевић не препушта јунака тоталном нихилизму. Његов одговор на хришћанску апокалипсу је секуларизација, којом се истовремено одбацују и вековима таложени слојеви многобројних значења у обликовању Боланог Дојчина (Матић 2020: 364).

Па ипак, Кадијевићево *Чудо* сведочи да чак и на тај начин измењен и десакрализован мит (како косовски тако и хришћански, у сваком случају небески) и даље функционише као наративна матрица инспиративна за пренос у медиј филма.

3.4. Нововековни мит

До сада представљен низ филмова у којима се реинтерпретирају хронолошки поступно посложени слојеви косовске легенде, парадоксално се завршава првим српским играним филмом. Филм *Карађорђе* (*Живот и дела бесмртног вожда Карађорђа*, 1911), тематизује нововековну устаничку историју, али на подлози косовског мита. Косово се претвара у Пра и Пост Косово, у универзалну слику судбинског боја. Ако се издвоје сви помени Косова[13] у филму Чича Илије Станојевића, постаје јасно до које мере је читава радња увезана уз тај мит и њиме мотивисана. Тако се време у филму дели и рачуна од косовског пораза до Карађорђа као новог „Оца Србије“, односно до времена вере и наде у поновно ослобођење и уједињење. Већ по рођењу, Карађорђе је виђен као онај кога благосиља сам Обилић. Затим, као дечак, Карађорђе је онај који се надахњује песмама Филипа Вишњића који не пева о нововековним устаницима већ о Косовском боју и Обилићевом погубљењу султана Мурата. Када Карађорђа народ

13 Сви експлицитни помени Косова се, с обзиром на то да је реч о немом филму, односе на накнадно додате међунатписе које су на основу драмских и биографских дела о Карађорђу уметнули Александар Ердељановић и сарадници из Архива Југословенске кинотеке, након поновног проналаска овог до тада изгубљеног филма, 2003. године.

изабира за вођу, то се чини опет уз речи о освети пропале славе на Косову. Највећа победа устаника, бој на *брду* Мишару који се одиграо у *августу* 1806, приказан је тако да се одиграва на *пољу* Мишару *на датум Косовског боја*, где сада уместо Мурата гине Кулин-капетан, а уместо пораза српске војске, остварена је победа. На тај начин се испуњава пророчанство о Карађорђу као оном кроз кога васкрсава Обилић и нова српска држава. И коначно, завршницом филма у којој је апострофиран уводни део *Горског вијенца* посвећен Карађорђу (у филму назван „Апотеоза праху оца Србије", а не као што изворно стоји – посвета), наглашен је и моменат обесмрћења, уздизања (апотеозе) Карађорђа у небо међу нововековне, а истовремено косовске ратнике.

Литература

Аноним. „Боливуд снима филм о Марку Краљевићу". <https://www.in4s.net/bolivud-snima-film-o-marku-kraljevicu/>

Vogler, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Third edition. Studio City, CA: Michael Wiese Productions. 2007.

Vorkapić, Slavko. *Vizuelna priroda filma*. Prir. Marko Babac. Beograd: Clio. 1994. <https://www.rastko.rs/filmtv/svorkapic-vizuelna_priroda/index_c.html>

Гагић, Срђан. „Фантастични свет народне бајке у филму *Чудотворни мач*". *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*. Београд. 2018. Год. 13. 337–357.

Карановић, Зоја (прир.). *Антологија српске лирско-епске усмене поезије*. Београд: Завод за уџбенике. 2010.

Лома, Александар. *Пракосово: Словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт САНУ. 2002.

Матић, Александра. „Болани Дојчин у (пост)апокалиптичном свету (усмена епика и филм *Чудо* Ђорђа Кадијевића)". *Doomsday. Седми печат*. Ур. Марија Лојаница, Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет. 2020. 349–368.

Перић, Драгољуб. *Прамен маглe пољe притиснуо: необични јунаци српске усмене епике*. Нови Сад: Академска књига. 2022.

Radojević, Saša. *Srpski film: pedesete*. Beograd: Filmski centar Srbije. 2022.

Стојменовић, Драган. *Епска фантастика у српском играном филму*. Нови Сад: Прометеј. 2011.

Филмови наведени у тексту

Карађорђе – Живот и дела бесмртног вожда Карађорђа, реж. Чича Илија Станојевић, 1911, прод. Светозар Боторић, Краљевина Србија, 66 мин.

Бој на Косову, реж. Здравко Шотра, 1989, прод. Центар филм Београд, Феникс филм Београд, ТВ Београд, СФР Југославија, 106 мин.

Бој на Косову, реж. Јован Коњовић, 1964, прод. РТВ Београд, СФР Југославија, без података.

Девојка бржа од коња, реж. Јован Коњовић, 1974, прод. ТВ Београд, СФР Југославија, 58 мин.

Бановић Страхиња, реж. Ватрослав Мимица, 1981, прод. Јадран филм, Авала филм, Звезда филм, СФР Југославија, 105 мин.

Страхиња Бановић (*As Far as I Can Walk*), реж. Стефан Арсенијевић, 2021, прод. Art & Popcorn, Surprise Alley, Les Films Fauves, Chouchkov Brothers, Artbox, Србија, Француска, Луксембург, Бугарска, Литванија, 92 мин.

Марко Краљевић: Фантастична авантура, реж. С. Шридар, 2015, прод. Telic Studios, Србија, без података.

Хасанагиница (*Камени деспот или једна могућност народне песме Хасанагиница*), реж. Миодраг Миња Поповић, 1967, прод. ФРЗ Београд, СФР Југославија, 72 мин.

Хасанагиница, реж. Славољуб Стефановић Раваси, 1983, прод. ТВ Београд, СФР Југославија, 103 мин.

Хасанагиница, реж. Александар Јевђевић, 1983, прод. ТВ Сарајево, СФР Југославија, 72 мин.

Чудотворни мач, реж. Војислав Нановић, 1950, прод. Звезда филм, ФНР Југославија, 101 мин.

Камени цвет (*Каменный цветок*), реж. Александар Птушко, 1946, прод. Мосфилм, Совјетски Савез, 83 мин.

Чудо, реж. Ђорђе Кадијевић, 1971, прод. ТВ Београд, СФР Југославија, 55 мин.

Лептирица, реж. Ђорђе Кадијевић, 1973, прод. РТВ Београд, СФР Југославија, 63 мин.

Човек који је појео вука, реж. Ђорђе Кадијевић, 1981, прод. ТВ Београд, СФР Југославија, 70 мин.

Свето место, реж. Ђорђе Кадијевић, 1990, прод. РТВ Београд, Магна плус, СФР Југославија, 90 мин.

Jovana Josipović

MYTH AND FOLK LITERATURE IN SERBIAN FILM

Summary

The paper provides a typological overview of Serbian films that were made according to motifs derived from Serbian folk literature and the national myth about the Kosovo covenant. Two films that illustrate mythical elements independent of the historical context are analysed first: the screen adaptation of a famous folk ballad in the film *Hasanaginica* (1967) and the screen adaptation of two folk tales ("The Golden Apple and the Nine Peahens" and "Bash Tchelik") in the film *The Magic Sword* (1950). The first film represents the idea of sacrifice in a balladic-mythic register, and the second film represents the individuation of a fairy-tale hero on a heroic mythic journey. The paper then proceeds to analyse a fairly common theme in Serbian cinematography, related to the Kosovo myth and choosing the kingdom of heaven. This topic is viewed through films inspired by Serbian folk epic motifs about: the time before the Kosovo battle (*Banović Strahinja*, 1981); the time of the Battle of Kosovo (*Battle of Kosovo*, 1989); the post-apocalyptic era after the loss of the medieval Serbian state (*Čudo*, 1971); and the founding of the modern Serbian state (*Karađorđe*, 1911). The aim of the paper is to expose the dominant lines of thinking when it comes to transferring the Serbian folklore tradition into the medium of film.

821.163.41.09-93-31 Петровић Ј.
791.5:821.163.41
37.091.33:811.163.41

Слађана М. Миленковић*
(Висока школа струковних студија Сирмијум, Сремска Митровица)

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ У ОБРАЗОВНОМ ДИСКУРСУ

Апстракт: У раду се анализира присуство односа филма и књижевности у образовном дискурсу, кроз однос романа за децу *Лето када сам научила да летим* Јасминке Петровић и истоименог филма. Однос је истражен кроз испитивање ставова и мишљења васпитача о утицају књиге и филма као медија на развој речника деце предшколског узраста. Претходна истраживања указују на то да васпитачи сматрају да су деца природно склонија употреби различитих медија, да показују већу склоност дигиталним медијима него књизи, док су васпитачи препознали потенцијал обе врсте медија за развој речника предшколске деце. Циљ истраживања био је утврдити како васпитачи подстичу богаћење речника деце кроз употребу књиге и филма као медија у различитим ситуацијама учења. Испитивање је обухватило тринаест васпитача Предшколске установе „Пчелица“ у Сремској Митровици. Половина васпитача комбинује употребу књиге и других штампаних медија са дигиталним, док су електронски медији попут е-књига и апликација били мање заступљени. Деца често примењују нове речи и изразе које су научила док им се чита књига (одломак) или док су гледала филм, у стварним ситуацијама, што је утврђено посматрањем у вртићу и што представља ниво примене знања. Такође, деца постављају питања о значењу речи и израза током читања одломка из књиге *Лето када сам научила да летим* или гледања филма, што указује на разумевање. Највиши ниво знања постиже се када деца креирају своје реченице користећи нове научене изразе, што се може окарактерисати као ниво стваралаштва према Блумовој таксономији. Истраживање пружа увид у ефикасност коришћења књиге и филма као медија подстицајних за развој језичких вештина деце предшколског узраста.

Кључне речи: филм, књижевност, образовни дискурс

Увод

Откривање нових углова посматрања веза филмског и књижевног стваралаштва и њиховог утицаја на развој младих нараштаја, пре свих деце предшколског узраста, теме су овог рада. Изучаван је однос филма и књижевности у образовном дискурсу, као и начини њихове методичке употребе у раду васпитача са предшколцима из аспекта подстицања развоја говора. Посебно је истражено како филм и књига подстичу богаћење речника.

* sladjanam0@gmail.com

Филм и књига као медији деци омогућавају учење, развој, испољавање креативних особина и потенцијала и чине снажан мотив за покретање других активности. Медији позитивно утичу на бројне области развоја деце, па тако подстичу њихову социјалну интеракцију, односе са окружењем и васпитачима, развијају фину моторику, интелект, емоције итд. Напредна електронска технологија потенцијално може побољшати визуелну перцепцију деце, координацију рука–око и у много чему олакшати приступ усвајању нових информација (в. Кондић, Видановић 2011: 183).

Током последње две деценије, изложеност деце технологији и електронским наративима је експоненцијално порасла, како показује истраживање Робертса и Фоерове (Roberts, Foehr 2008). Поред гледања телевизије и видеа, све већи број деце има приступ дигиталним медијима. Млади су најпопуларнији корисници платформи друштвених медија (в. Jormand, Bashirian at all 2022: 2), али тек треба да се истражи колико је деце међу њима.

Васпитач је задужен за стварање и подешавање околности повољних за дечји развој и учење (простора, времена и материјала потребних за активности), односно за пружање деци прилике да се васпитају и образују прилагођено својим потребама и могућностима, пријатном и безбедном окружењу, као и да се остварују као личности. Он треба да креира простор сигурности како би се деца осећала заштићено у интеракцији с медијима (в. Ćosić Pregrad 2020: 5). Од васпитача се очекује да буде добар организатор, еластичан у приступу деци и захтевима које им поставља, да стално прати резултате свог рада и стручно се усавршава, сналажљив у решавању проблема и способан да ту вештину пренесе деци, спреман за преузимање одговорности за њихово напредовање у развоју и учењу, као и да буде у највећој мери осетљив за специфичне потребе и индивидуалне разлике међу децом коју васпитава и образује.

Добар васпитач се препознаје, пре свега, по томе што му његов посао представља задовољство. Он воли децу и добро се осећа у њиховом друштву, поштујући у сваком од њих јединствену људску личност која се развија. Иако има сасвим изграђен став према одређеним облицима понашања, он прихвата свако дете и има разумевања за његове поступке. Своја осећања према деци добар васпитач изражава тоном којим се обраћа, изразом лица и путем речи које користи. Дете мора осећати да је васпитач „на његовој страни“, да му оно нешто значи, да га уважава, цени, радује са његовим успесима и не осуђује га за неуспехе, јер верује у његов позитиван развој као и своје могућности да му допринесе.

Учи се кроз истраживање и игру, уз коришћење различитих извора учења, и укључивањем институција у локалној заједници као места учења.

Истиче се интегрисан приступ учењу кроз развијање тема/пројеката. Кроз пројекте се не нуде готова решења, већ васпитачи постају партнери у игри, заједно са децом истражују и помажу им да даље развијају своје идеје. Сматра се да учење постаје смисленије и пријатније, јер је повезано са животним контекстом деце и базира се на њиховим искуствима и повезивању оног шта деца доживљавају и шта раде.

Интегрисаним приступом деца уче истовремено свим чулима и телом, кроз игру и истраживање, а уједно ослањајући се на своја искуства. Подршка деци и њиховим породицама током раног детињства у оквиру система предшколског васпитања и образовања, један је од приоритета у раду васпитача. Планиране ситуације учења су ситуације у које се улази са намером да се нешто истражи, сазна, искуси, открије или представи. Оне су увек делатне за децу и смислено су повезане са темом/пројектом (в. Godine uzleta 2018: 24).

Према „Годинама узлета“ (Godine uzleta 2018) и подстицању развоја комуникационих компетенција деце у вртићу, издвојене су неке које су развијане праћеним ситуацијама учења.

Култура практичног комуницирања подразумева да дете може учтиво да комуницира. Неопходно је дечје говорно сналажење у различитим ситуацијама, разумевање говора других људи и размена са њима, а такође, према „Годинама узлета“, дете би требало да разуме говор васпитача и друге деце; да растумачи невербалну комункацију, да уочава, разуме и реагује на говор. Међу задацима васпитача било би да треба да негује код детета вештине комуницирања: слушање другога, не упадање у реч саговорнику, ословљавање саговорника, тражење дозволе по неким питањима, давање потпуних одговора.

С децом предшколског узраста ради се на развоју говору на основу посматрања и причања на основу низа слика, што је сегмент културе усменог изражавања. Ту су још и препричавање, луткарске представе; приближавање детету разних врста текстова који су доступни и користе се у свакодневним животним ситуацијама, као што су обавештења, позиви, честитке, поздрави, позивнице, поруке, огласи, рекламе, рекламни панои, рецепти, извештаји, прогнозе, улазнице, карте, репертоари и слично (в. Миленковић 2012: 32). Активно укључивање деце у стварање наведених и сличних продуката, очекује се од васпитача.

Развоја говора нема без претходне дискриминације гласова, што се постиже слушањем. Слушање према „Годинама узлета“ обухвата развијање културе слушања, откривање и разликовање звукова, шумова и тонова, разликовање говорних карактеристика, неговање пажљивог слу-

шања саговорника; развијање вештине слушања у циљу успешне комуникације, проширивање сазнања и разумевања других, у ситуацијама које подстичу говорно активирање самог детета.

Развој комуникативних способности детета према „Годинама узлета“ подразумева: помоћи детету да слободно говори у различитим комуникативним ситуацијама (са једном особом, са више особа, са млађима, са старијима, познатим / непознатим људима); помоћи му да изрази своје потребе, осећања, намере, ставове, жеље; охрабрити га да разговара, да пита, да одговара на питања, да тражи информације, да даје налоге, упутства, да тражи и даје објашњења, да прича, описује, учествује у разговору; помоћи му да успешно користи говор у свакодневним животним ситуацијама и изрази своја запажања и утиске засноване на аналитичком посматрању.

> Комуникација на матерњем језику – Ова компетенција се развија кроз прилике за богаћење речника и коришћење различитих функција језика; кроз подршку детету за правилно, изражајно и креативно усмено изражавање и језичко стваралаштво; подстицањем различитих начина графичког и других начина симболичког репрезентовања и стварањем прилика за њихову практичну употребу у игри и развијањем свести о њиховој важности и корисности; развијање свести о важности језика у међуљудским односима и коришћењу језика на позитиван и друштвено одговоран начин. Рана писменост се развија у подстицајном језичком окружењу кроз активности у којима различити начини симболичког бележења и писана комуникација има сврху у самој активности, а не кроз издвојено подучавање деце читању и писању (Godine uzleta 2018: 15).

Анализом наведених компетенција за целоживотно учење, види се да у развоју говора и комуникацији на матерњем језику медији имају значајну улогу, али је неопходно развијати дигиталне компетенције не само деце, већ и васпитача. У том случају можемо бити сигурни да ће васпитач одабрати адекватне медијске садржаје и на прави начин их презентовати деци, а уједно, деца ће знати да разумеју слике и поруке које носе ти медији.

> Дигитална компетенција – Развија се кроз смислено коришћење дигиталних технологија као оруђа којима се деци омогућава: долажење до информација; изражавање и представљање у функцији игре; документовање различитих активности. Дигитална компетенција подразумева и развој адекватног односа и културу употребе дигиталних технологија (Godine uzleta 2018: 15).

Пошто су наведене компетенције целоживотне, односно усавршавају се током живота, исте компетенције треба да поседује и развија и васпитач, са аспекта одрасле особе и професионалца. Утицај васпитача на дете је значајан, одмах после утицаја родитеља и људи из најближе дететове околине. „У целом животињском свету не налазимо, осим човека, ниједно живо биће чије младунче долази на свет тако потпуно беспомоћно“ (Adler 2017: 100). Исход васпитања и образовања у најранијем узрасту јесте да се дете припреми за одрастање како би, кад одрасте, био равноправан члан друштва. Стална промена и напредовање технологије нешто је чиме и дете треба да овладава, а те промене образовне технологије воде ка томе да васпитач мора непрестано да се усавршава у овој области.

Развој науке и технике довео је до тога да се број медија повећава. Станисављевић Петровић сматра да се нови медији могу разликовати на основу снаге експресије и утицаја на кориснике (Станисављевић Петровић 2011: 383). Самим тим постоје и различите поделе медија. Сматра се да децу треба од најранијег доба и медијски васпитавати (Станисављевић Петровић 2011: 383).

Јасминка Петровић – радионица у библиотеци

Деца Предшколске установе „Пчелица“ са својим васпитачима поводом Дана Дечјег одељења Библиотеке „Глигорије Возаровић“ учествовали су у радионици, везаној за развој говора и подстицање љубави према књизи. Радионицу су пратили и студенти Високе школе струковних студија Сирмијум, предвођени професорком као ментором, а била су присутна и деца из основних школа. Радионицу је водила књижевница Јасминка Петровић и кроз њу представила неке од својих познатих наслова. Током и после радионице направљене су белешке према протоколу посматрања.

Јасминка Петровић до сада је написала више од тридесет књига, неке су преведене на више од тридесет језика, а неке од њих су драматизоване у позориштима за децу у земљи и иностранству. Два пута су се нашле међу 200 најбољих дечјих књига на свету, године 2016. роман *Лето када сам научила да летим* и 2017. кратки роман за почетно читање *Хоћу кући*. У биоскопима је био велик хит играни филм за децу и младе *Лето када сам научила да летим* (2022), према њеном роману. Њена прва књига, *Гита прави море*, објављена је 1996. године; то је прича о другарству; кроз безазлену, веселу и маштовиту игру два дечака ауторка износи своје антиратне ставове.

За роман *Лето када сам научила да летим* у издању Креативног центра, који се нашао међу 200 најбољих дечјих књига на свету, добила је 2016. године бројне награде, међу којима су Невен, Мали принц, Доситејево перо, Сребрно Гашино перо, Плави чуперак и друге.

По својим жанровским особеностима роман припада литератури за младе, намењен је читаоцима тинејџерског доба, поред реалистичке приче има и елементе фантастике, али не прелази у другу жанровску матрицу, задржава се у оквиру класичне фикције с примесама надреалног. Књига је екранизована, по њој је снимљен филм, што није необично. Присетимо се само неких савремених случајева у којима су књиге доживеле велику популарност након што су играни или анимирани филмови снимљени по њима: то су, рецимо, серијал књига о Харију Потеру Џ. К. Роулинг, *Коралина* Нила Гејмена, аниме серијал *Змајева куīла* (в. Mahood 2006: 37–50).

Савремена књижевност за децу одражава наш друштвени помак ка више визуелном и дигитално оријентисаном окружењу (в. Bruner 1991; Pappas 1993; Short 2018), те су њени читаоци или слушаоци уочили да визуелне компоненте имају све већу улогу у преношењу порука и прича (в. Moss 2003; Pappas 2006; Rohloff, May 2017; Shimek 2019). Према теорији рецепције, „читалац је у средишту занимања“ (Solar 2005: 281), књиге за најмлађу популацију одувек садрже и визуелну компоненту, а рецепцију књижевног дела подстиче његова верзија на великом платну или на телевизији, мобилним уређајима, тј. делује подстицајно да деца затраже да им се та књига чита у целости или у одломцима.

Књига *Лето када сам научила да летим* објављена је 2015. године и већ 2016. добила је награде, поставши тако популарна. Како је ауторка рекла у једном интервјуу, а што даје увид у рецепцијске токове романа:

> Углавном је то све ишло постепено, кад је књига изашла, писана је за узраст седми разред, у том узрасту је лик главне јунакиње, прво изненађење било је кад су почели да се јављају старији читаоци, баш доста у односу на тај узраст, потом, гостујући по школама у нижим разредима, други, трећи, четврти исто су ми говорили да су је прочитали. Каже: 'Јасминка, ја сам прочитао *Лето*.' Па, рано је, то није за тебе, он одговори: 'Јесте за мене.' То је мене изненадило, да је књига добила и неке много млађе и много старије читаоце (Milenković 2023).

Тако је књига стигла и до вртића, бар у неким одломцима. Кроз радионицу Библиотеке „Глигорије Возаровић“ остварена је сарадња са локалном заједницом, деца су изашла из вртића и присуствавала догађају, активно учествовала. Књига је забавна и духовита и сву ту

енергију преноси не само на папир, него и кроз интерпретативно читање васпитача и на децу.

Филм у биоскопу на отвореном

Филм *Лето када сам научила да летим* (2022), у режији Радивоја Андрића, снимљен је према поменутом роману Јасминке Петровић. Роман је претходно драматизован и извођен као позоришна представа, а потом као радио-драма. Прво се појавила радио-драма у Београду, па у Загребу (Радио Хрватска); појавила се, потом, и представа, режирао ју је Патрик Лазић у копродукцији са Факултетом драмских уметности, а радили су је студенти, који су били и организатори, глумци, костимографи; све су урадили унутар факултета, само су нона Луце и бака Марија биле две старије глумице. Тако се, заправо, филм спремао скоро пет-шест година, према сведочењу књижевнице (в. Milenković 2023). Била је присутна током рада на сценарију за филм, али се није мешала (в. Milenković 2023); сценаристкиња је била Љубица Луковић, која је имала још сарадника. Отвара се питање односа књиге и сценарија и филма, јер аутор сценарија није ауторка књиге, што значи да је сценарио ипак аутономно дело, настало по мотивима романа. Филм је приказиван у биоскопима широм наше земље, али и у иностранству: тако је приказан и у Берлину, побрао је бројне награде на фестивалима широм Европе, рецимо у Италији, Пули, Малмеу.

На Градској плажи у биоскопу на отвореном у Сремској Митровици, приказан је играни филм за децу и младе *Лето када сам научила да летим*, улаз је био бесплатан и присуствовао је велик број деце са родитељима.

Антиратна порука постоји и у филму, очувано је све оно што је битно и у књизи, са изостанком једног дела радње. На основу протокола посматрања, анегдотских белешки, утврђено је да су деца уочила и касније о томе и разговарала са својим васпитачима, а нека од њих су се чак помало љутила, што у филму нема пса, што нема те сцене, тог дела приче и радње. Разлика у радњи је условљена тиме што су књига и филм два потпуно различита медија, не може да се на филмско платно преслика све – био је закључак неколицине деце. Због неких филмских правила морали су да мењају неке ствари, али су задржали атмосферу, ликове, мировну похвалу и ту ведрину.

Деца су се у вртићу играла појединих сцена из књиге и сцена из филма, Драган говори: „Мима и ја смо направили море“, па су путовали на летовање…

Истраживање

- Циљ истраживања је да се утврди утицај књиге и филма као медија на развој речника деце предшколског узраста.

За реализацију циља истраживања неопходно је испунити следеће истраживачке задатке:

- Утврдити да ли васпитачи сматрају да је важно развијати говор и богати речник деце предшколског узраста користећи причу или гледање филма као подстицај.
- Какво је мишљење васпитача о употреби различитих медија у раду с децом, да ли деца показују већу склоност дигиталним медијима, него књизи.
- Утврдити колико времена одвајају за активности и задатке које су везане за развој говора у раду са децом предшколског узраста.
- Утврдити у којој мери процењују да је важно развијати љубав деце према књизи у предшколској установи.

Узорак и поступак истраживања

Узорак испитаника је пригодан и чини га тринаест васпитача из Предшколске установе „Пчелица“ у Сремској Митровици.

Сви испитаници су женске популације, радни стаж у установи им се креће од три до тридесет шест година, раде у више група са децом.

Коришћени инструменти

У истраживању је коришћена дескриптивна метода за описивање резултата који су се приказали у неким одговорима, а резултати су приказани и процентуално како би њихова анализа била лакша и прегледнија. Од техника истраживања коришћен је анкетни лист са петнаест питања који су попуњавали васпитачи, и који је био анониман.

Анализа података

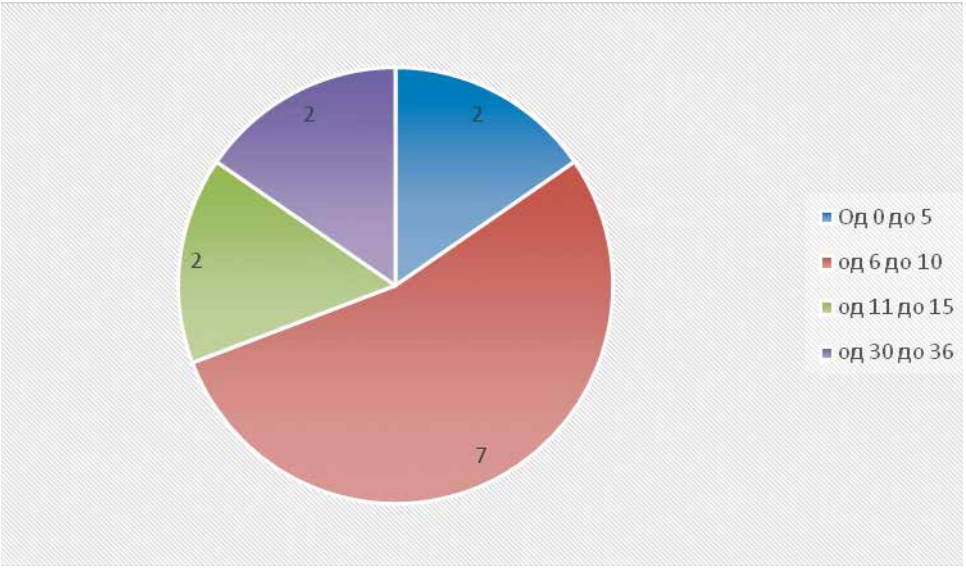
Подаци добијени уз помоћ анкетног листа кога су попунили васпитачи, описана је дескриптивном методом, а такође и компаративном,

а представљена је и процентуално, како би се реалније сагледала слика њихових ставова.

Резултати истраживања
Анализа социо-демографских параметара

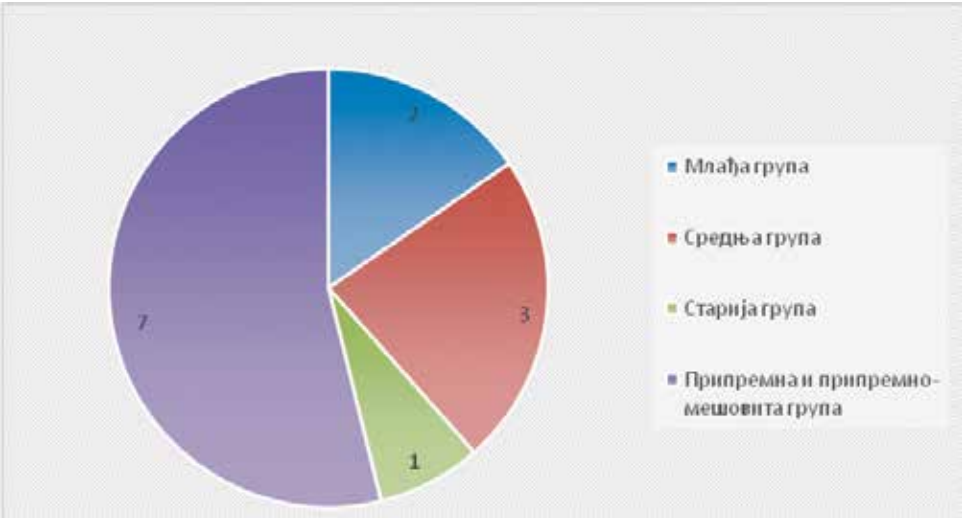
У истраживању је учествовало тринаест васпитача, запослених у Предшколској установи „Пчелица“ у Сремској Митровици. Сви испитаници су особе женског пола. Овај податак не изненађује, јер је познато да се за занимање васпитача углавном опредељују женске особе, па он доминира у свим предшколским установама у нашој земљи.

Графикон 1. Распоред одговора испитаника везан за године стажа



На основу Графикона 1. јасно је да међу испитаницима доминирају они који имају од 6 до 10 година радног стажа и они чине 54% узорка, док су остале категорије равномерно распоређене – они који имају од 0 до 5, они од 11 до 15 и они који су најискуснији и имају од 30 до 36 година стажа (свака од ових група је заступљена са по 15%). Овакав распоред година стажа указује на то да су испитаници искусни, дакле нису почетници, те могу да адекватно дају своје мишљење везано за циљ истраживања.

Графикон 2. Расподела испитаника према васпитној групи у којој раде



Показало се да највећи проценат испитаника од 54% држи припремну и припремно-мешовиту групу, 23% има средњу, млађу групу води 15%, а старију 8%. Дакле, заступљени су испитаници из свих васпитних група у предшколској установи, односно деца се налазе у различитим фазама развоја.

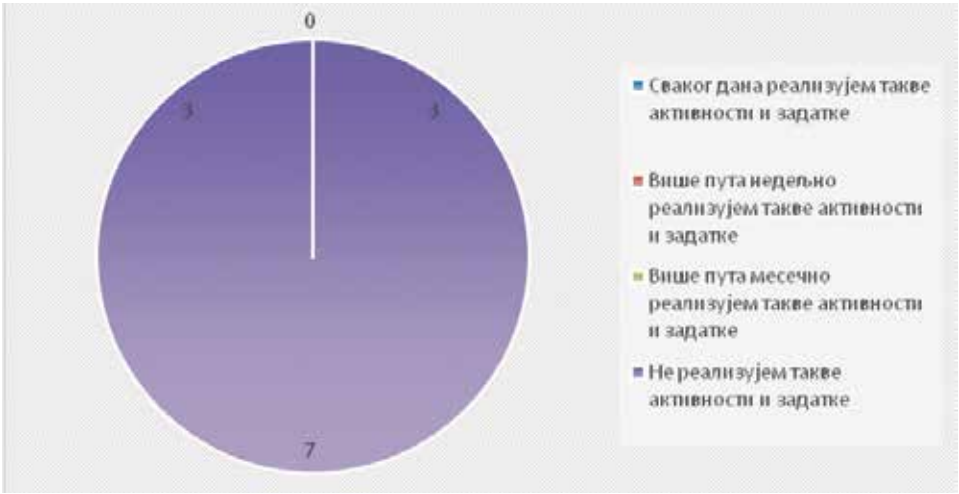
Анализа добијених одговора

Из урађене анекте утврђено је да сви васпитачи сматрају да је важно развијати говор и богати речник деце предшколског узраста користећи причу или гледање филма као подстицај. Неки одговори су показали и да користе и друге садржаје попут видео снимака на Јутјубу, цртаних филмова, песама за децу у видео формату и слично. Рад васпитача обухвата континуиран рад и на развоју говора деце.

Кад је реч о употреби различитих медија у раду с децом, васпитачи су изразили мишљење да деца показују већу склоност дигиталним медијима, него књизи, али су препознали потенцијал обе врсте медија за развој речника предшколске деце.

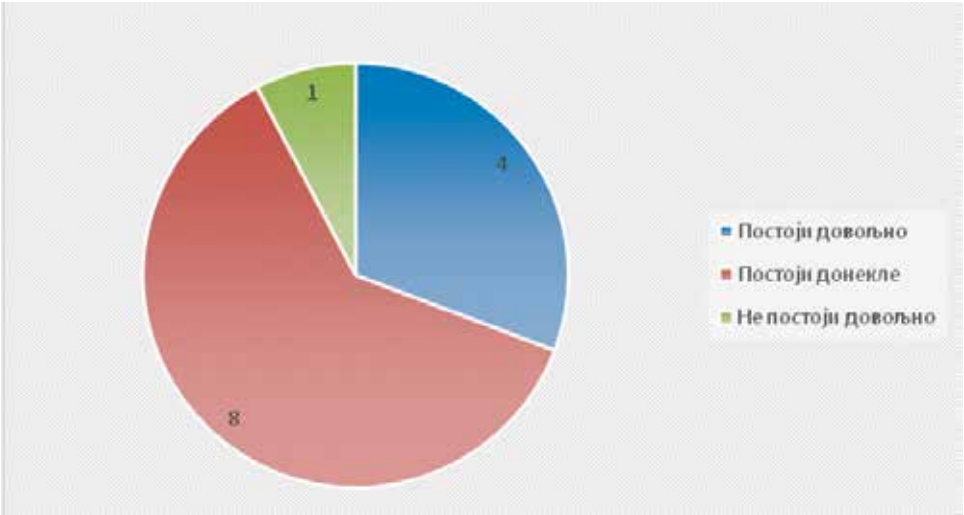
Неки одговори су приказани и графички уз опис.

Расподела одговора испитаника на питање: *Колико времена одвајате за активности и задатке који су везани за развој говора у раду са децом предшколског узраста?*



Графикон 3. показује да се највећи постотак испитаника од 54% изјаснио да једанпут недељно реализује активности и задатке којима развија говор деце предшколског узраста. Сваког дана и више пута месечно такве активности чини 23% испитаника. Нема оних који не реализују поменуте активности, што је добар податак. Дакле, и овим се потврђује да практично, односно у раду са децом, испитаници воде рачуна о развоју говора, и поново потврђују да разумеју значај његовог развоја за успех деце.

Расподела одговора испитаника на питање: *У којој мери процењујете да је важно развијати љубав деце према књизи у предшколској установи?*



Из резултата Графикона 4. јасно је да испитаницима недостаје одговарајуће литературе која се бави развијањем графомоторике као предвештине за почетно читање и писање у предшколској установи. Наиме, 62% испитаника сматра да таква литература донекле постоји, а 31% се изјаснило да постоји довољно. Само један испитаник сматра да не постоји довољно поменуте литературе.

Дискусија резултата са предлозима за унапређење

На основу спроведене анализе закључујемо да већина васпитача, као подстицај за богаћење речника у раду са децом предшколског узраста, користи књиге читајући им их и касније заједно са децом препричавајући радњу, а такође користи и филм, цртани филм и Јутјуб.

Половина васпитача комбинује употребу књиге и других штампаних медија са дигиталним, док су електронски медији попут е-књига и апликација били мање заступљени. Деца често примењују нове речи и изразе које су научила док им се чита књига (одломак) или док су гледала филм, у стварним ситуацијама, што је утврђено посматрањем у вртићу и што представља ниво примене знања. Такође, деца постављају питања о значењу речи и израза током читања одломка из књиге *Лето кад сам научила да летим* или гледања филма, што указује на разумевање. Највиши ниво знања постиже се када деца креирају своје реченице користећи нове научене изразе, што се може окарактерисати као ниво стваралаштва према Блумовој таксономији.

Васпитачи су подстицали богаћење речника деце кроз употребу књиге и филма као медија у различитим ситуацијама учења. Испитивање је обухватило тринаест васпитача Предшколске установе „Пчелица“ у Сремској Митровици. Анализом одговора види се да у развоју говора и комуникацији на матерњем језику, књига, али и филм као медиј, имају значајну улогу. Однос филма и књижевности у образовном дискурсу анализиран је на примеру романа за децу *Лето кад сам научила да летим* Јасминке Петровић и истоименог филма. Однос је истражен кроз испитивање ставова и мишљења васпитача о утицају књиге и филма као медија на развој речника деце предшколског узраста. Док су претходна истраживања указала на то да васпитачи сматрају да су деца природно склонија употреби различитих медија и да показују већу склоност дигиталним медијима, него књизи, васпитачи су препознали потенцијал обе врсте медија за развој речника предшколске деце. Деца су била заинтересована током читања одломка из књиге и постављала су питања о значењу речи и израза.

Овим путем деца су подстакнута да истражују, откривају и решавају проблеме кроз игру која је за њих најпријемчивија. Филм и књига подстакли су богаћење речника деце предшколског узраста, конкретно деца су научила нове речи као што је *ноне*, локализме везане за море и морске садржаје. Васпитачи су мишљења да деца имају велик приступ дигиталним медијима, да је филм и гледање филмова на редовном телевизијском програму запостављено, али да је доживљај гледања филма у биоскопу на отвореном био подстицајан за децу. Деца су спонтано у игри користила изразе које су научила током те активности са својим родитељима и објашњавала их другој деци која нису била у биоскопу, као што су гледање филма биоскопу, биоскоп у који се иде аутомобилом, уживо програм (лајв), укључење у ТВ програм итд.

Истраживање пружа увид у ефикасност коришћења књиге и филма као медија подстицајних за развој језичких вештина деце предшколског узраста. Неколицина васпитача изразила је потребу да похађају семинаре за стручно усавршавање о употреби разних врста дигиталних медија у раду са децом предшколског узраста.

Успостављени су нови интерпретативни оквири за разумевање и проучавање планираних ситуација учења у вртићу изазваних филмским и књижевним мотивима, у различитим контекстима.

Литература

Adler, Alfred. *Poznavanje života*. Prev. Ivan Stanković. Beograd: Neven – Feniks Libris. 2017.

Bruner, Jerome. "The narrative construction of reality". *Critical Inquiry* 18 (1991): 1–21.

Godine uzleta: Osnove programa predškolskog vaspitanja i obrazovanja. Beograd: Prosvetni преглед; Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja. Službeni glasnik RS – Prosvetni glasnik. 2018. Br. 16. <https://prosveta.gov.rs/wp-content/uploads/2018/09/OSNOVE-PROGRAMA-.pdf>

Jormand, Hanieh, Saeed Bashirian, Majid Barati, Forouzan Rezapur-Shahkolai, Mohammad Babamiri. "Evaluation of a web-based randomized controlled trial educational intervention based on media literacy on preventing substance abuse among college students, applying the integrated social marketing approach: a study protocol". *Trials* 23/1 (12. 12. 2022): 1006. <doi: 10.1186/s13063-022-06913-6>

Кондић, Ксенија, Снежана Видановић. *О деци и родитељима*. Ниш: Филозофски факултет. 2011.

Mahood, Kristine. *A Passion for Print: Promoting Reading and Books to Teens*. Westport, Connecticut: Libraries Unlimited. 2006.

Миленковић, Слађана. *Методика развоја говора, измењено издање*. Сремска Митровица: Висока школа струковних студија за образовање васпитача. 2012.

Milenković, Slađana. „Publika oseti iskrenost, a deca to odmah prepoznaju". Intervju sa Jasminkom Petrović. 12. 7. 2023. <https://www.sirmiuminfo.rs/intervjui/2023/07/intervju-sa-jasminkom-petrovic-publika-oseti-iskrenost-a-deca-to-odmah-prepoznaju/>

Moss, Barbara. *Exploring the literature of fact: Children's nonfiction trade books in the elementary classroom*. New York, NY: Guilford. 2003.

Pappas, C. Christine. "Is narrative 'primary'? Some insights from kindergartens' pretend readings of stories and information books". *Journal of Reading Behavior* 25/1 (1993): 97–129.

Pappas, C. Christine. "The information book genre: Its role in integrated science literacy research and practice". *Reading Research* Quarterly 41/2 (2006): 226–250.

Петровић, Јасминка. *Лето када сам научила да летим*. Београд: Креативни центар. 2015.

Roberts, Donald, Ulla Foehr. "Trends in media use". *Future Child* 18/1 (Spring 2008): 11–37. <doi: 10.1353/foc.0.0000>

Rohloff, Rebecca, Laura May. "Considering hybridity of informational texts through Jason Chin's Coral Reefs and Redwoods". *Journal of Children's Literature* 43/2 (2017): 17–26.

Станисављевић Петровић, Зорица. „Медијско васпитање у вртићу". *Kultura*. 2011. Бр. 133. 382–397. <doi: 10.5937/kultura1133382S>

Shimek, Courtney. "Sites of synergy: Strategies for readers navigating nonfiction picture books". *The Reading Teacher* 72/4 (2019): 519–522.

Short, Kathy Gnagey. "Building our capacity to teach with nonfiction". Eds. Vivian Yenika-Agbaw, Laura Anne Hudock, Ruth McKoy Lowery. *Does nonfictionn equate truth? Rethinking disciplinary boundaries through critical literacy*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 2018. XIII–XVIII.

Ćosić Pregrad, Ivana. *Kako roditelji mogu podržati djecu u svijetu medija*. Beograd: Kancelarija Saveta Evrope u Beogradu. 2020.

Филм наведен у тексту

Лето када сам научила да летим, реж. Радивоје Андрић, 2022, прод. Sense Production, Kinorama, Art Fest, Silverart, 87 мин.

Slađana Milenković

FILM AND LITERATURE IN EDUCATIONAL DISCOURSE

Summary

The paper analyses the intersection of film and literature within the educational discourse, through the relationship between the children's novel *The Summer I Learnt to Fly* (*Лето када сам научила да летим*) by Jasminka Petrović and the eponymous film adaptation. The relationship was investigated through the examination of educators' attitudes and opinions regarding the influence of books and films as media on the vocabulary development of preschool children. Previous research indicates that educators believe that children are naturally more inclined to use different media, that they show a greater preference for digital media than books, while educators recognised the potential of both types of media for the development of preschool children's vocabulary. The aim of the study was to determine how educators encourage the broadening of children's vocabulary through the use of books and films as media in different learning situations. The survey included 13 teachers of the preschool Pčelica in Sremska Mitrovica. Half of the educators combine the use of books and other printed media with digital, while electronic media such as e-books and applications were less prevalent. Children often apply new words and expressions that they learned while reading a book or while watching a film, in real-life situations, which was determined by observation in kindergarten and which represents the level of application of knowledge. Furthermore, children ask questions about the meaning of words and expressions while reading a passage from the novel *The Summer I Learnt to Fly* or watching a film, which indicates understanding. The highest level of mastery is achieved when children create their own sentences using new learned expressions, reflecting creative use according to Bloom's taxonomy. Overall, the study provides insight into the effectiveness of using books and films as stimulating media for the development of language skills of preschool children.

791.31:821
791.631

Ана Далеоре*
(Факултет за дипломатију и безбедност у Београду)

ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛИ ЕКРАНИЗАЦИЈЕ РОМАНА НА ФИЛМУ

Апстракт: Веза између романа и филма траје колико и филм и базира се на садржајима посредством којих се ствара и реализује филмско дело. Изазов новог медија био је примамљив за све, од људи на филму до биоскопске публике. У тој вези изградио се и продуцентски однос који полази од процене сценарија и избора продуцентског модела који се на крају везује за успех филма у биоскопима.

Изабрани модел се током свих ових година допуњавао и мењао у односу на то како се мењао и филм. Битан елемент на креирању продуцентског модела у екранизацији романа на почетку је била популарност романа код читалачке публике, јер је такав филм имао већи потенцијал за успех у биоскопима. Али, нису сви романи подесни за филмски медиј, па је питање може ли добар роман да буде добар филм вероватно старо колико и први покушај да се литература екранизује. Пионир филма Жорж Мелијес је имао велики успех у биоскопима широм света екранизујући роман Жил Верна *Пут на месец* у истоимени фим. Избор најатрактивнијих сцена из романа је био његов продуцентски модел, као и трајање од четрнаест минута, јер филмови те дужине нису били стандард у биоскопима. Како се усавршавала и мењала филмска технологија, тако су се мењали и филмски трендови, а развио се и концепт независне продуцентске кинематографије, у којој је креативни продуцент главни иницијатор настанка новог филма.

Потреба за филмовима и даље постоји, емотивна порука и свет литерарног дела узбуђују публику, а добра прича је један од најважнијих предуслова за добар филм.

Кључне речи: роман, филм, продукција, тренд

Веза између романа и филма базира се на садржајима посредством којих се ствара и реализује филмско дело. Многа књижевна дела представљају значајан извор инспирације за филмске ауторе. Питање – може ли добра књига да буде добар филм? – вероватно је старо колико и први покушаји да се литература екранизује, а традиција екранизовања романа је позната пракса како у америчкој тако и у европској кинематографији.

Улога продуцента и његова одговорност у процесу стварања једног филмског дела је велика, јер филмска производња обједињује збир многих уметничких елемената. Чињеница је да се филм рађа на основу сценарија,

* anadaleore@gmail.com

из сусрета оног ко има капитал (или способност да га обезбеди), редитеља и глумаца. Данас у условима постојања све већег броја независних продукција, обезбеђивање ова четири елемента неопходна за производњу једног филма представља у исто време тежак, али и креативан задатак.

За сваки дугометражни играни филм важна је прича. Од ње све почиње и на њој се гради будући филм, без обзира на то да ли је у питању оригинални сценарио или адаптација неког књижевног дела. Овде се уопште не поставља питање супарништва између оригиналног филмског сценарија и књижевног дела, већ обе литерарне врсте егзистирају као засебне на филму. На другој страни, књижевност која је много старија од филма, има толико написаних прича, које је читалачка публика више или мање прихватила, које се преносе кроз генерације и које својом универзалношћу превазилазе и време које описују и време у којем су настале. Такође, проверен успех код читалачке публике, који се мери тиражем и бројем издања, представља битан предуслов за сигурнији пут ка екранизацији ових литерарних дела.

Историјски гледано, изазов филма као новог медија био је примамљив за све, од људи на филму до биоскопске публике. У тој вези изградио се и продуцентски однос који полази од процене сценарија и избора продуцентског модела, који се на крају везује за успех филма на тржишту.

Продуценти су од самог почетка имали афирмативни однос према филмовима насталим по књижевном предлошку, јер је постојала очигледна сличност у погледу њиховог развоја, која се манифестовала кроз временско одвијање и мање или више хронолошко повезивање низа догађаја. Међу њима, свакако се издваја француски пионир филма, аутор и продуцент Жорж Мелијес, који је још 1902, екранизујући роман Жил Верна *Путовање са земље на месец* (*De la tere a la lune*, 1865.) у истоимени филм *Пут на месец* (*Le Voyage dans la Lune*), остварио велики успех у биоскопима широм света. У том филму Жорж Мелијес је применио сва своја достигнућа са филмским триковима, што је филму дало посебну атрактивност у визуелном смислу, која се изражавала и кроз адекватну сценографију. Мелијес је био позоришни човек, па је и филм желео да користи у складу са законима постављања позоришне представе. По начину снимања, Мелијесови филмови припадају категорији снимљеног позоришта, јер је његова камера статична и постављена у партер, како би гледалац у целини погледом могао да обухвати сцену, а у дугим кадровима снима призоре аранжиране као на позоришној сцени. Избор најатрактивнијих сцена из романа био је његов продуцентски модел, као и сама дужина трајања филма, јер филмови те дужине нису били стандард у биоскопима. У само четрнаест

сцена и шеснаест минута колико траје филм, уложен је буџет од 10 000 ондашњих франака. И поред популарности и великог броја гледалаца, Мелијес је остварио минимални профит на тржишту, јер му је филм пиратизован у целом свету. Научна фантастика и трикови нису највећи допринос Жоржа Мелијеса, већ и чињеница да је он својим радом отворио пут снимању дужих филмова са више кадрова. На тај начин су се касније могли адаптирати и сложенији садржаји. Овај филм је временом стекао посебан статус у историји кинематографије, захваљујући својој дужини, иновативним специјалним ефектима и раскошној продукцији, а представља први филм научно-фантастичног жанра. Мелијес је екранизовао још један роман Жил Верна – *Двадесет хиљада миља под морем* (*20,000 Lieues Sous les Mers*, 1907). У периоду од 1896. до 1914. у оквиру своје продуцентске куће „Стар филм" снимио је преко 500 филмова, од којих они који су сачувани и поред своје театралности и архаичности и данас остављају утисак на гледаоце.

Други значајан пионир француског филма, продуцент Шарл Пате, први је схватио уметнички значај филма и у играном филму ствара покрет назван „Уметнички филм" (Film d'art). Ради се о удружењу, које је 1908. основао Пате уз помоћ париских финансијера, ради преноса на филмско платно престижних позоришних комада са славним глумцима у главним улогама. Овај покрет је филмском медију донео друштвени и интелектуални углед први пут у његовој краткој историји и подигао углед саме филмске индустрије. Циљ је био да се за филм заинтересује и образованија публика, која га је до тада сматрала забавом за ниже слојеве. У ту сврху ангажовани су најпознатији књижевници попут Анатола Франса и Едмона Ростана, познати позоришни глумци попут Саре Бернар и познати композитори попут Камиј Сен Санса, који је компоновао музику за филм *Убиство Војводе од Гиза* из 1908. (*La Mort du duc de Guise*). Ангажовање познатих уметника из других уметничких области утицало је на то да се интелетуални кругови почињу све више интересовати за филм, а већ 1911. Ричото Канудо је за филм употребио назив „седма уметност".

У овом периоду посебно се истичу филмови:

- *Војвоткиња Де Ланже* (*La Duchesse de Langeais*) из 1910. по Балзаковом роману, у режији Андреа Калмета,
- *Дама са камелијама* из 1912. (*La Dame aux Camelias*) по роману Александра Диме сина са Саром Бернар у главној улози,
- *Маībеш* (*Macbeth*) из 1909. по драми Вилијама Шекспира, у режији Андреа Калмета, у продукцији предузећа „Браћа Пате".

Поменута остварења снимљена су по познатом систему екрани-

зације истоимених позоришних представа са глумцима који су у наведеним представама остварили велики успех.

Шарл Пате као продуцент уводи две значајне иновације на филму. Уместо дотадашње продаје филмова на метар, уводи лиценцу, односно право на приказивање филма, по којој се и данас послује у филмском свету. Друго битно унапређење било је у погледу дужине трајања филмова уз помоћ међунатписа, којима се појашњава радња филма. На тај начин омогућена је адаптација сложенијих и дужих књижевних дела на филму, што је била једна од одлика епохе немог филма, а дужина филмова се приближава стандардној биоскопској дужини од деведесет минута.

Први светски рат је успорио филмску продукцију у Европи, а потражња биоскопске публике за новим филмовима била је све већа и већа. Ту потражњу попуњавају продуценти из САД, односно Холивуда, који постављају нову организацију кинематографије преко својих великих филмских студија, као и високе стандарде у филмској продукцији.

У европској кинематографији тог периода, у којој је обим филмске продукције био далеко мањи, продуценти и редитељи се труде да буду другачији од своје америчке конкуренције. Појављује се низ мањих произвођача филмова, који немају амбиција да њихови филмови остваре велике комерцијалне резултате. Сада се производе филмови намењени уском кругу интелектуалне публике. Кинематографије европских земаља ће зато у овом периоду бити део културне климе која је у њима владала и биће укључене у најзначајније уметничке правце тог времена.

После Првог светског рата холивудска продукција не иде у правцу тражења филмског израза за литерарни прототип, већ у правцу задовољавања укуса широке публике, што значи да се из романа узимају само спољни, атрактивни елементи фабуле (в. Petrić 1962: 22).

Холивудској продукцији после Првог светског рата је на руку ишло то што је тај период био епоха немог филма, који је носио епитет космополитске уметности, тако да се са пуним правом снимају филмови према најпознатијим књижевним делима из целог света. А ту је и продуцент, који стоји између публике и филма, који зна шта код гледаоца најбоље пролази и који не поставља питање да ли је то уметност, већ како ће се роба продавати (в. Petrić 1962: 30).

Двадесетих година прошлог века, Холивуд постаје неприкосновени господар светског филмског тржишта. Примату америчког филма у светским размерама допринело је огромно тржиште и мрежа биоскопа, која је продуцентима обезбеђивала не само исплаћивање оних најскупљих филмских остварења, већ и велику зараду која је даље омогућавала нове инвестиције. Потражња филмова у америчким

биоскопима с једне, а са друге стране огромне суме новца које су се улагале у продукцију филмова, отклонили су сваку сумњу и потврдили да је филмски бизнис заиста уносан и да пружа велике могућности.

Да би могли да покрију све веће трошкове продукције, филмски продуценти су затражили помоћ од банака, које су почетком двадесетих година прошлог века својим инвестицијама допринеле наглом процвату филмске производње. У овом периоду је порасло спољно финансирање у Холивуду, а банке су захтевале одређене стандарде квалитета филмова, као основ за коришћење банкарских кредита.

Филмови су били финансирани на основу следећих критеријума, како би се смањио ризик потрошње на филмском тржишту:

- доказана пословна и уметничка способност филмске компаније;
- водеће филмске звезде, као заштитни знак филмских компанија;
- погодан сценарио (адаптације романа, бестселера и бестрентера, односно књига које се у одређеном раздобљу највише купују и изнајмљују).

Појава звучног филма је омогућила преношење на филмско платно далеко сложенијих садржаја. Снимање филмова према значајним литерарним делима и постојање језичких баријера давало је снажан подстицај нарочито кинематографијама економски и технички снажнијих и културно развијенијих земаља, које су пре Првог светског рата имале значајне кинематографије (Француска, Велика Британија, Италија и Немачка). У Немачкој су све до 1932. готово сви сценарији адаптирани из књижевних дела, а једва 3% филмских рукописа биле су оригиналне идеје (в. Behlin 2002: 152).

Појава звучног филма ће холивудску продукцију снимања филмова по романима ван енглеског говорног подручија успорити и приморати продуценте да пажљивије бирају романе са свог поднебља, који имају универзалну идеју, разумљиву у целом свету.

Најбољи пример је продуцентски рад Дејвида О. Селзника на адаптацији романа и продукцији истоименог филма *Прохујало са вихором* (*Gone with the Wind*) из 1939. ауторке Маргарет Мичел. Роман је две године раније, 1937, добио највеће књижевно признање у САД – Пулицерову награду, што је продуценту Селзнику био знак да приступи откупу ауторских права за фим. Филм је по много чему јединствен: радило је на њему неколико сценариста као и неколико редитеља, да би га привео крају сам продуцент; на кастингу за главну женску улогу било је више од тридесет најпопуларнијих глумица тог времена, а Селзник је одабрао Вивијен Ли, релативно непознату британску глумицу. Све је у том филму одскакало од уобичајене продукције: употреба колора, синемаскопа, сценографија и костим, статисти, буџет (3,9 милиона дола-

ра) и дужина филма од 221 минута. Зарада је била десет пута већа од буџета (390 милиона долара). Филм је освојио десет Оскара и дуго после Другог светског рата држао је рекорд по гледаности. Ово је био један од уникатних продукционих модела, који је био превелики изазов чак и за Холивуд. Значајне екранизације продуцента Дејвида О. Селзника у овом периоду биле су и *Ана Карењина* (*Anna Karenina*, 1935), *Алахов врт* (*The Garden of Alah*, 1936), по истоименом роману Роберта Хиченса и *Ребека* (*Rebecca*, 1940), по истоименом роману Дафне ди Морије, који је уједно био и први амерички пројекат редитељу Алфреду Хичкоку. У познатој књизи разговора које је са њим водио Франсоа Трифо, Хичкок је поводом свог првог холивудског филма истакао да је верност роману нешто на чему је инсистирао продуцент. Успех филма *Прохујало са вихором* утицао је на Селзника тако да је сматрао да би разочарање публике било немерљиво уколико би се у процесу адаптације књига суштински изменила.

Овај период обележио је и продуцент Ирвинг Талберг са својим филмовима *Добра земља* (*The Good Earth*, 1937), инспирисан романом Перл Бак, и *Дама са камелијама* (*Camille*, 1936) са Гретом Гарбо у главној улози, чија се радња темељи на роману Александра Диме.

Холивудски продуценти у овом периоду улагали су значајне суме у екранизацију познатих романа, на шта указује податак да су холивудски студији 1940. уложили око један милион долара за откуп ауторских права за оригиналне сценарије, а 1.575.000 долара за откуп ауторских права за литерарна дела, при чему су ове високе цене плаћене за сценарије истовремено биле и добар аргумент за рекламу (в. Behlin 2002: 152).

Крај Другог светског рата доноси великог конкурента светској филмској продукцији – телевизију, против које се на почетку борило, а затим су се правили модалитети сарадње. И нови медиј се окреће екранизацији романа у својим форматима, телевизијској драми и филму. Сукоб није донео неку значајнију корист једном или другом медију. Финансијска сарадња је утицала на стишавање страсти, а напредак електронске, а поготову дигиталне технологије донео је универзалну примену екранизација и на филму и телевизији.

Почетком деведесетих година прошлог века у студију Волт Дизни (*Walt Disney*) јавља се један хибридни модел екранизације, који се не односи директно на књижевно дело, већ се користи идеја и структура која се измешта у други период и свет. О овоме је детаљно писао Кристофер Воглер (Vogler 2020: 346–355) наводећи чињенице да су Дизнијеви анимирани филмови прављени тако да функционишу код публике на свим нивоима: физичким геговима код најмлађих, дрским вербалним доскочицама и акцијом код тинејџера и префињеним интерним шалама код одраслих. Сту-

дио је последњи пут 1942. продуцирао анимирани филм са животињама *Бамби* (*Bambi*). Продуценти из Дизнијевог студија су оправдано сматрали да им у понуди недостаје такав филм. Идеја је била да се позајми прича из Шекспировог *Хамлета* (написан још 1604.) о односу оца и сина, љубоморног стрица и освете сина за очеву смрт која би се сместила у животињски свет. Тако је настао један нови анимирани филм – *Краљ лавова* (*The Lion King*, 1994), који је постао велики биоскопски хит у сваком погледу.

У српској кинематографији могли смо само да пратимо успостављене трендове и да користећи туђа искуства извучемо оно најбоље за екранизацију домаћих романа. У интелектуалним круговима пре Првог светског рата могла су се чути мишљења да треба почети са снимањем играних филмова на домаће теме и да и ми имамо вредна књижевна дела која би била погодна за екранизацију. Захваљујући личним залагањима продуцента Светозара Боторића, снимљен је наш први дугометражни играни филм *Живот и дела бесмртног вожда Карађорђа* (1911), који је као предложак за сценарио користио једну драму и народну песму. У том периоду се већ схватио значај екранизације националних тема и романа, јер се у дневним новинама тог времена наводи да – „ако се овом сликом буде успело снимаће се даље: Редак звер од Милована Глишића, Вечност од Јанка Веселиновића, Бој на Косову, Тодор од Сталаћа Цветићев и др“ (*Ново време* 1911). Наравно да се у филмским круговима схватило да је биоскопско тржиште у Србији скромно и да ће све остати пуста жеља како су новине објавиле: „...не би било рђаво када би се и надлежни мало заинтересовали за ову ствар и да је потпомогну, како би могли гледати живу нашу историју“ (*Вечерње новости* 1911). Улазак Србије у Први, па у Други балкански и затим у Први светски рат одложио је ову идеју за неко друго време. Између два светска рата није успостављен континуитет у филмској продукцији и све је било препуштено личној иницијативи.

Тек после Другог светског рата, када је нова држава успоставила организацију кинематографије на државном нивоу и омогућила континуитет у филмској продукцији, снимљени су филмови по делима Борисава Станковића: *Софка* (1948), у режији Радоша Новаковића, по роману *Нечиста крв*, и *Коштана*, под насловом *Циганка* (1953), у режији Воје Нановића, по истоименој драми. У овом периоду издваја се и рад редитеља Владимира Погачића и његов филм *Аникина времена* (1954), који је настао по Андрићевој новели. Значај се даје и провереним домаћим комедиографима, Стевану Сремцу и Бранislаву Нушићу. Посебно се издваја и наш први играни филм у боји *Поп Ћира и поп Спира* (1957) и *Др* (1962), оба у режији Соје Јовановић.

Од осамдесетих година јављају се независне продукције, и може се извршити подела на три групе екранизација.

- Филмови засновани на делима домаћих класика (*Зона Замфирова*, *Ивкова слава*, *Сеобе*, *Нечиста крв – грех предака*);
- Филмови засновани на делима савремених књижевника (*Византијско плаво*, *Лајање на звезде*, *Клопка*, *Нож*, *Руски конзул*);
- Дечији филм (*Аги и Ема*, *Пети лептир*, *Злогоње*, *Лето када сам научила да летим*).

Недостатак дугорочне репертоарске политике филмских продуцентских кућа у Србији био је велики недостатак, јер се није развијала свест о потреби екранизације, поготову савременог романа на филму. У српској кинематографији до сада није екранизован ниједан роман добитник НИН-ове награде за књижевност, што би могао да постане добар пример продуцентског тренда и маркетиншког повезивања.

У књизи *Reading the movies* из 2014. Вилијам Констанцо износи податак да, како се процењује, трећину снимљених филмова чине адаптације романа. Ако се узму у обзир и друге књижевне форме, као што су драма и кратке приче, онда говоримо о две трећине свих икада реализованих филмова. Књижевност је, наиме, било да се ради о оној популарној или „елитној“, од првих играних филмова била и јесте једно од најзначајнијих полазишта за настанак одређеног филмског дела.

Креирање уметничке идеје као основе будућег филмског дела и њена материјализација кроз израду сценарија кључна је у продукцији једног филма. Било који подстицај да је усмерио продуцента за продукцију филма, он од момента припреме улази у област индустријске активности и самим тиме је подвргнут економским захтевима тржишта.

Производња филмова организована је на индустријски начин. То значи да унутар ње постоји индустријска подела рада, континуирана масовна производња и потрошња, а врло битан елемент који је од суштинске важности приликом експлоатације филма је постојање великог филмског тржишта, како би се остварила могућност надокнађивања финансијских средстава уложених у производњу филмова.

Кинематографији је за производњу и потрошњу потребно све више капитала, а што је капитал већи, већи је и ризик. Што је ризик већи, то је важније да буде надокнађен или смањен. Ризици се могу поделити у две групе: ризик производње и ризик потрошње.

Већ од самих почетака кинематографије, продуценти су покушали да смање ризик потрошње применом различитих фактора.

Продуценти су увек трагали за филмовима који изазивају пажњу публике. И зато им је потребан добар наслов. Филм заснован на познатом и популарном роману осигурава вредност продукције. Продуценти најрадије бирају за своје сценарије теме које су имале успеха у књижарама. Та потреба за сигурношћу утолико је већа уколико је виша производна цена коштања неког филма. Велике филмске компаније настоје због тога да осигурају проверене теме. Утврдило се да филмска адаптација повећава њихову популарност и обрнуто, привлачност филма се на тај начин такође повећава.

Екранизације познатих и популарних романа за продуценте представљају велики изазов, јер поред финансијског, за њих је битан и естетски приступ, како би придобили добру критику и филмске награде. Још један од изазова са којима се продуценти суочавају приликом екранизација је да не разочарају публику која долази из редова читалачке публике.

Кроз историју филмске продукције продуценти су експериментисали тражећи најсигурнији продукциони модел екранизације романа који ће оправдати уложена финансијска средства и донети зараду. Продуцентско експериментисање у тражењу оптималних модела било је чврсто повезано са осталим трендовима у продукцији филмских жанрова и трендовима у култури. Како се усавршавала и мењала филмска технологија, тако су се мењали и филмски трендови, а развио се и концепт независне продуцентске кинематографије, у којој је креативни продуцент главни иницијатор настанка новог филма.

На основу свега овога, издвојила су се три стандардна продуцентска модела екранизације романа на филму:

1 – Продукција биографских филмова

Бројне познате личности често су тема филмова. Приказати животни пут познате личности, која је својим деловањем оставила трага у друштву, често представља полазну основу многим продуцентима за рад на филму.

Када се истинита прича преточи на филмско платно, гледаоце ретко оставља равнодушним. Људске приче су непресушна инспирација за филмске редитеље и продуценте, док се гледаоци са таквим темама брже идентификују.

Филм *Блистави ум* (*A Beautiful Mind*, 2001) емотивна је људска драма. Филм је настао по истоименој књизи – биографији Силвије Насар, објављеној 1998. Књига је била номинована за Пулицерову награду у категорији биографије и аутобиографије и добитник је награде „National Book Circle Award for a biography“. Овај филм је биографска драма о

генијалном математичару и нобеловцу Џону Нешу и прати његов запажен научни рад, као и рад за тајне службе владе САД, при чему му његово психичко обољење ствара бројне халуцинације. Филм је режирао Рон Хауард и награђен је са четири Оскара (најбољи адаптирани сценарио, филм, режија, женска епизодна улога).

Филм *Фрида* (*Frida*, 2002) хронолошки прати живот, успехе, али и многобројне падове уметнице, мексичке сликарке Фриде Кало. Од сложеног односа са својим ментором и мужем, преко једне контроверзне афере, па до провокативних, романтичних веза са женама, Фрида Кало се храбро и без компромиса пробијала кроз живот. Била је револуционарна за своје време како на политичком и уметничком, тако и приватном плану. Филм се темељи на књизи Хејден Херере, а режирала га је Џули Тејмор; био је номинован за шест Оскара, укључујући и Оскар за најбољу главну женску улогу коју игра Салма Хајек.

Филм *Вук са Вол стрита* (*The Wolf of Wall Street*, 2013) снимљен је по истоименој књизи мемоара Џордана Белфорта. Прича из Белфортове перспективе прати каријеру овог берзанског посредника у Њујорку. Џордан Белфорт, познатији по надимку Вук са Волстрита, био је симбол моћи и богатства због импресивних финансијских успеха током деведесетих година. Његова каријера на њујоршкој берзи трајала је само један дан, а репутацију врхунског брокера изградио је у сопственој компанији која је зарађивала милионе. Филм прати његов животни пут и умешаност у корупцију и многе илегалне радње на Вол стриту, што га је на крају довело до пропасти. Филм је био номинован за пет Оскара (најбољи филм, адаптирани сценарио, режија, главна мушка и епизодна мушка улога). Филм је режирао Мартин Скорсезе, а Леонардо Ди Каприо игра главну улогу.

Филм *Друштвена мрежа* (*The Social Network*, 2010) базиран је на књизи *Случајни милијардери* Бена Мезриха из 2009. и говори о оснивању и развоју Фејсбука и о томе како је тај изненадни и велики успех утицао на живот свих оснивача те друштвене мреже. Сама прича односи се и на теме пријатељства, оданости, љубоморе, класе и моћи. Филм је добитник Оскара у категоријама: најбољи адаптирани сценарио, оригинална музика и монтажа. Филм је режирао Дејвид Финчер, а улогу оснивача Фејсбука Марка Цукерберга игра Џеси Ајзенберг.

2 - Продукција римејк филмова

Код нас одомаћен и транскрибован назив популарних филмова омогућава сасвим оправдано са одређене временске дистанце осврнути

се на нека дела; и, ако то аутори ураде на прави начин, могуће је чак и да их надмаше. Иако су врло често оспораване због своје неоригиналности, нове филмске верзије могу бити боље од изворних. Оно што чини било који римејк смисленим јесте да аутор који поново обрађује причу, покуша исту да екранизује на сасвим другачији начин, односно да је презентује из другог угла. Холивуд је направио успешне римејкове од својих филмова из периода немог филма попут филмова *Ана Карењина*, *Робин Худ* и *Три мускетара*. Гледајући из маркетиншког угла, много је лакше и паметније продуцирати филмове који већ имају репутацију и базу фанова, односно групу потенцијалних гледалаца, него оне чија је судбина знатно неизвеснија. Роман Октава Мирбоа *Дневник сеоске собарице* адаптирала су у филмове истог наслова два европска редитеља на потпуно различите начине: Жан Реноар у своје субверзивно америчко остварење из 1945. *The Dairy of a Chambermaid* са Полет Годар у главној улози, и Луис Буњуел у познатију француску верзију из 1964. *Le journal d'un femme de chambre* са Жаном Моро у главној улози.

Филм *Чаробњак из Оза* (*The Wizard of Oz*) из 1939. са Џуди Гарланд сматра се једним од најгледанијих филмова свих времена, али је мање познато да је реч о римејку немог филма из 1925. Оба филма заснована су на дечијој књизи *Чудесни чаробњак из Оза* и прате девојчицу Дороти Гејл коју је торнадо пренео из њеног дома у Канзасу до чаробне земље где уз помоћ новостечених пријатеља тражи начин да се врати кући.

3 - Продукција филмских наставака – серијала

Производња филмских серијала користи већ постигнут успех. Наставак треба да буде још бољи и узбудљивији и треба да се надовезује на оригиналну причу. Сваки филмски наставак чини засебну целину, глумци и улоге остају исти, тема се у суштини не мења, док биоскопски гледаоци одлазе у биоскоп са жељом да поново виде дело које им се свидело.

Два најбоља наставка у историји кинематографије која су добила Оскара за најбољи филм су *Кум 2* (*The Godfather – Part II*, 1974), други део најпознатијег остварења Френсиса Форд Кополе, који је адаптација истоименог романа који је написао Марио Пузо, и *Господар прстенова: Повратак краља* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, 2003), трећи део фантастичне филмске трилогије редитеља Питера Џексона, који је заснован на трећем делу Толкиновог *Господара прстенова*.

Филм *Борнов идентитет* (*The Bourne Identity*) настао је по истоименој књизи Роберта Ладлама из 1980, која је први пут екранизована 1988. као ТВ филм, али је он пао у заборав све до 2002, када је приказан

као први у низу филмова о Џејмсону Борну. Прате га наставци *Борнова надмоћ* (*The Bourne Supremacy*, 2004), *Борнов ултиматум* (*The Bourne Ultimatum*, 2007), *Борново наслеђе* (*The Bourne Legacy*, 2012) и *Џејсон Борн* (*Jason Bourne*, 2016).

Хари Потер је серијал романа фантазије који је написала Џ. К. Роулинг, о дечаку чаробњаку који се бори против злог демона Лорда Волдемора, чија је намера да постане бесмртан. Поред Харија, главног јунака романа и филмова, радња прати и његове пријатеље, који су, као и он, ученици Хогвортске школе за чаробњаштво и вештичарење. Студио Варнер Брос (Warner Bros) продуцирао је осам филмова о Харију Потеру од 2001. до 2011, са којима је широм света зарадио 7, 7 милијарди долара. Роман Џ. К. Роулинг *Хари Потер и камен мудрости* оригинално је објављен 1997. Иако је књига о младом чаробњаку и почетку његовог школовања у Хоргвортсу доживела велики успех, тек ће по изласку истоименог филма (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*) Хари Потер прерасти у мејнстрим попкултурни феномен.

Још један од добрих продуцентских модела екранизације на филму је серијал филмова о Џејмсу Бонду, чувеном агенту британске тајне службе. Префикс „007" означава неограничено коришћење дозволе за убијање при обављању дужности. Агента Џејмса Бонда измислио је и створио књижевник Ијан Флеминг. Први роман *Казино Ројал* објављен је 1953. Свет је био одушевљен појавом згодног, спретног, интелигентног агента, који вешто барата оружјем, користи модерне технологије и вози скупа кола. Од тада па све до 1966, објављено је дванаест романа и две збирке кратких прича. Први филм у овом серијалу је из 1962. Продуценти Алберт Броколи и Хари Салцман увидели су велики потенцијал романа *Др Но* из 1958. и одлучили да га екранизују. Од тада до данас снимљено је двадесет пет филмова о овом невероватном јунаку. Џејмс Бонд је шармантан, храбар, окружен увек лепим женама и препознатљив по својој свестраности и непобедивости. Његова популарност расла је из године у годину, из филма у филм, и доносила огроман профит продуцентима овог филмског остварења. Филмови о Џејмсу Бонду препознатљиви су и по тематским песмама, које су више пута биле номиноване за Оскара, као и по добром продукт плејсменту. Проблем је настао када су екранизована сва дела Ијана Флеминга о Бонду. Продуцент Броколи је донео одлуку да ангажује најбоље писце да наставе да пишу о Бонду, али се они нису много удаљавали од карактеризације коју је Ијан Флеминг утемељио у својим романима. Преко десет писаца је у наредних неколико деценија писало сценарио за овај серијал филмова који траје и дан данас. Филмски Џејмс Бонд траје шездесет година. Овај лик тумачили су многи глумци – Шон

Конери, Роџер Мур, Тимоти Далтон, Пирс Броснан и Данијел Крејг, који се од улоге опростио у филму *Није време за умирање* (*No Time to Die*, 2021). Ова франшиза и даље привлачи пуно пажње и сигурно је да ће бити пуно коментара чим се објави ново име, а нарочито после премијере филма, ко год био нови филмски Џејмс Бонд.

Продуцентски мотиви за екранизације романа на филму најчешће се везују за осавремењивање приче, као и морална, психолошка истраживања и преиспитивања, приказивања осећања и размишљања главних ликова и приче које су ванвременске и слојевите, приче о херојству, људскости и исцељујућој моћи љубави. Колико је филм у могућности да што верније дочара тему романа или га слободно интерпретира зависи и од развоја филмске технологије и могућности да се сликом компензују странице текста. Зато филмски продуценти морају да користе неке усвојене моделе и трендове који на најбољи начин и продукционо и естетски трасирају пут ка успешној екранизацији романа на филму.

Потреба за филмовима и даље постоји, емотивна порука и свет литерарног дела узбуђују публику, а добра прича је један од најважнијих предуслова за добар филм.

Литература

Behlin, Peter. *Film kao roba*. Prev. Miroslav Savković. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. 2002.

Вечерње новости. Београд. 11. 10. 1911.

Vogler, Kristofer. *Piščevo putovanje: Mitska struktura za pisce*. Prev. Jelena Kosanović Dorogi. Beograd: Filmski centar Srbije. 2020.

Ново време. Београд. 2. 7. 1911.

Petrić, Vladimir. *Čarobni ekran*. Beograd: Narodna knjiga. 1962.

Филмови наведени у тексту

Le Voyage dans la Lune, реж. Georges Melies, 1902, прод. Star Film, France, 16 мин.

Deux Cents Milles sous les mers ou le Cauchemar du pecheur, реж. Georges Melies, 1907. прод. Star Film, France, 14 мин.

La mort du duc de Guise, реж. Andre Calmettes, 1908, прод. Pathe Freres, France, 17 мин.

La Duchesse de Langeais, реж. Andre Calmettes, 1910, прод. Pathe Freres, France, 7 мин.

La Dameaux Camelias, реж. Andre Calmettes, 1912, прод. Pathe Freres, France.

Macbeth, реж. Andre Calmetes, 1909, прод. Pathe Freres, France.

Gone with the Wind, реж. Victor Fleming, 1939, прод. Selznic International Pictures, USA, 238 мин.
Anna Karenina, реж. Clarence Brown, 1935, прод. David O. Selznick, USA, 95 мин.
The Garden of Alah, реж. Richard Boleslawski, 1936, прод. David O. Selznick, USA, 79 мин.
Rebecca, реж. Alfred Hitchcock, 1940, прод. David O. Selznick, USA, 130 мин.
The Good Earth, реж. Sidney Franklin, 1937, прод. Irving Thalberg, USA, 138 мин.
Camille, реж. George Cukor, 1936, прод. MGM, USA, 109 мин.
Bambi, реж. David Hand, James Algar, 1942, прод. Walt Disney, USA, 69 мин.
The Lion King, реж. Roger Allers, Rob Minkoff, 1994, прод. Walt Disney, USA, 88 мин.
Живот и дела бесмртног вожда Карађорђа, реж. чича Илија Станојевић, 1911. прод. Светозар Боторић, Краљевина Србија, 66 мин.
Софка, реж. Радош Новаковић, 1948, прод. Авала филм Београд, ФНРЈ, 93 мин.
Циганка, реж. Војислав Нановић, 1953, прод. Авала филм Београд, ФНРЈ, 96 мин.
Аникина времена, реж. Владимир Погачић, 1954, прод. Авала филм Београд, ФНРЈ, 87 мин.
Поп Ћира и поп Спира, реж. Софија Соја Јовановић, 1957, прод. Авала филм Београд, ФНРЈ, 81 мин.
Др, реж. Софија Соја Јовановић, 1962, прод. Авала филм Београд, ФНРЈ, 87 мин.
Зона Замфирова, реж. Здравко Шотра, 2002, прод. Dream Company, СР Југославија.
Ивкова слава, реж. Здравко Шотра, 2005, прод. Кобра филм Београд, Пинк, Србија и Црна Гора, 110 мин.
Сеобе, реж. Александар Петровић, 1989, прод. ФРЗ Три, РТБ, Економик трејд, СФР Југославија, Француска, 119. мин.
Нечиста крв – грех предака, реж. Милутин Петровић, 2021, прод. This and that production Београд, Србија, 100 мин.
Византијско плаво, реж. Драган Маринковић, 1993, прод. Дејан Вражалић, СР Југославија, 80 мин.
Лајање на звезде, реж. Здравко Шотра, 1998, прод. Комуна, РТС, СР Југославија, 95 мин.
Клопка, реж. Срдан Голубовић, 2007, прод. Film Haus Baš Čelik, Mediopolis GmbH, UJ Budapest Film, Србија, Немачка, Мађарска, 106 мин.
Нож, реж. Мирослав Лекић, 1999, прод. Monte Royal Pictures, Метрофилм Београд, Југославија, 135 мин.
Руски конзул, реж. Мирослав Лекић, 2024, прод. Vision Team, Телеком Србија, Србија, 147 мин.
Аги и Ема, реж. Милутин Петровић, 2007, прод. Montage, Србија, 86 мин.
Пети лептир, реж. Милорад Милинковић, 2014, прод. Делта Видео, Алка Филм, Загреб, Србија, 100 мин.
Злогоње, реж. Рашко Миљковић, 2018, прод. Акција продукција, Dream Factory Macedonia, This and That Production, Србија, Македонија, 90 мин.
Лето када сам научила да летим, реж. Радивоје Андрић, 2022, прод. Sense Production, Kinorama, Србија, 87 мин.
A Beautiful Mind, реж. Ron Howard, 2001, прод. Universal Pictures, Dream Works Pictures, USA, 135 мин.

Frida, реж. Julie Taymor, 2002, прод. Ventanarosa, Lions Gate Films, USA, 123 мин.
The Wolf of Wall Street, реж. Martin Scorsese, 2013, прод. Red Granite Pictures, USA, 180 мин.
The Social Network, реж. David Fincher, 2010, прод. Columbia Pictures, USA, 120 мин.
The Dairy of a Chambermaid, реж. Jean Renoir, 1946, прод. Benedict Bogeaus Productions, USA, 87 мин.
Le Journal d ue femme de chambre, реж. Luis Bunuel, 1964, прод. Speva Films, Filmsonor, France, Italie, 98 мин.
The Wizard of Oz, реж. Victor Fleming, 1939, прод. Metro Goldwyn Mayer, USA, 101 мин.
The Godfather, Part II, реж. Francis Ford Coppola, 1974, прод. Paramount Pictures, The Coppola Company, USA, 202 мин.
The Lord of the Rings, The Return of the King, реж. Peter Jackson, 2003, прод. New Line Cinema, WingNutFilms, USA, 201 мин.
The Bourne Identity, реж. Doug Liman, 2002, прод. Kennedy/Marshall, Hipnotic Productions, USA, Germany, Czech Republic, 119 мин.
The Bourne Supremacy, реж. Paul Greengrass, 2004, прод. Universal Pictures, Kennedy/Marshall, USA, Germany, 108 мин.
The Bourne Ultimatum, реж. Paul Greengrass, 2007, прод. Universal Pictures, Kennedy/Marshall, USA, Germany, 115 мин.
The Bourne Legacy, реж. Tony Gilroy, 2012, прод. Universal Pictures, Kennedy/Marshall, Relativity Media, USA, 135 min.
Jason Bourne, реж. Paul Greengrass, 2016, прод. Universal Pictures, Perfect World Pictures, Kennedy/Marshall, USA, 123 мин.
Harry Potter and the Philosopher's Stone, реж. Chris Columbus, 2001, прод. Warner Bros Pictures, Heyday Films, 1492 Pictures, United Kingdom, USA, 152 мин.
Dr. No, реж. Terence Young, 1962, прод. Eon Productions, United Kingdom, USA, 109 мин.
No time to Die, реж. Cary Joji Fukunaga, 2021, прод. Eon Productions, Metro Goldwyn Mayer, United Kingdom, USA, 163 мин.

Ana Daleore

PRODUCTION MODELS OF ADAPTING NOVELS INTO FILM

Summary

The connection between the novel and film is based on the contents through which a film work is realised. The role of the producer and his responsibility in the process of creating a film is of crucial importance.

The story is important for any feature film. It constitutes the starting point of production and provides the foundation for the future film, whether the screenplay is an original work or an adaptation of a literary text.

From the very beginning, the producers had an affirmative attitude towards films based on literary works. Among them, the French pioneer of film, Georges Méliès, certainly stands out. In 1902, by adapting Jules Verne's novel *From the Earth to the Moon* into the eponymous film, he achieved great success in cinemas worldwide. Over time, this film has acquired a special status in the history of cinematography, thanks to its length and innovative special effects. With his work, Méliès paved the way for shooting longer films with more frames. Another significant producer, Charles Pathé, understood the artistic importance of film. He founded an association called Le Film d'Art in 1908 with the aim of making films based on theatre plays with famous theatre actors in the main roles. The engagement of famous artists influenced the fact that intellectual circles are becoming more and more interested in the film. As a producer, Pathé introduced two significant innovations in film: the licensing system, which regulated the right to exhibit films, and the systematic use of intertitles to explain on-screen action. In this way, the adaptation of more complex and longer literary works on film was made possible, and the length of the films approached the standard cinema length of 90 minutes. The First World War slowed down film production in Europe and the demand of the cinema audiences for new films was increasing. This gap was filled by Hollywood producers, who distributed their film throughout Europe. As this was the period of silent films, films were made based on the most famous literary works from around the world.

Throughout the history of film production, producers have experimented looking for the safest production model of the screen adaptation of a novel that would justify the invested financial resources and ensure commercial success. As film technology improved and changed, so did the film trends, and the concept of independent production emerged, in which the creative producer is the main initiator of the creation of a new project. On the basis of all this, three standard production models of screen adaptation of novels can be identified: the production of biographical films, remake films, and serials.

Producers' motivations for screen adaptation of novels are most often linked to modernizing the story, as well as to moral and psychological exploration. Such adaptations enable the representation of characters' inner thoughts and emotions and foreground timeless stories – stories of heroism, humanity, and the enduring, often exhausting, power of love.

VIII

ТЕХНОЛОГИЈЕ ЕКСПЕРИМЕНТА И НОВИ СУБЈЕКТИ НАРАЦИЈЕ

004.8:791.01
004.8:821

Сава Дамјанов*
(JISU-Jilin University, Чангчун, Кина)

AI – КЊИЖЕВНОСТ – ФИЛМ

Апстракт: Рад полемички разматра чињеницу да се феномен уметничког стварања све чешће посматра у вези са деловањем вештачке интелигенције, која, сасвим сигурно, већ превазилази многа досадашња предвиђања о њој. Осврће се на досада утврђене три могућности предвиђања будућих односа између човека и ове врсте интелигенције: однос над којим би контролу имао човек (што се већ сада показује као неизгледно), однос сарадње који је, међутим засад у великој мери неистражен и непредвидив, и најзад, могући конфликт, који би, по свему судећи, могао да значи и комплетну игнорантност вештачке интелигенције према људском елементу, а који засад, делује застрашујуће. Вештачка интелигенција неумитно све више залази у сферу креативног стварања, а у области писања филмског сценарија, као и у решавању многих креативних задатака у стварању филмског дела постиже већ увелико конкретне резултате. Постоји читав низ нових питања у вези са системима вредновања уметничких творевина вештачке интелигенције, која потенцијално могу бити и сасвим одвојена од познатих параметара вредновања. Рад подржава став да је у будућности неопходно доживети облике вештачке интелигенције не као човекова помоћна оруђа, већ као респектабилан феномен који има свој живот, идеје, чак и емоционалност, те са којим треба успоставити однос сарадње и поштовања њених могућности, у циљу достизања нових цивилизацијских вредности.

Кључне речи: вештачка интелигенција, дигитална уметност, књижевност, филм

Свиђало нам се то или не, краеативно-уметнички феномени у 21. веку све интензивније су у интеракцији са дигиталним светом а последњих година и са његовим најактуелнијим продуктом – вештачком интелигенцијом (AI). Иако је Ноам Чомски у многим интервјуима истицао сумњу у први део наведене синтагме („вештачка“) (Chomsky 2023), пошто је овај вид интелигенције створио *човек* – а он није некакво *вештачко* биће (барем колико нам је то знано?!) – чињеница је да се данас суочавамо са једном новом врстом интелигентих ентитета, можда чак неочекиваније менталне структуре од оних које су замишљали негдашњи научно-фантастични романи, филмови или стрипови. Пошто је та интелигенција већ дуго део разних аспеката наше цивилизације – можда чак и више но

* koderdam@gmail.com; koderdam@ff.uns.ac.rs

шта на први поглед видимо?! –нормално је да током развоја она нађе свој простор и у сфери уметности.

Као и у осталим сферама где је њен уплив све већи (од науке, преко едукације па до најважнијих али и најпрактичнијих димензија свакодневног живота), питање које се људској раси намеће јесте какви су односи са њом пожељни или могући – јер су брзина и разноврсност њеног развоја готово невероватни: *ембарго* на коришћење и даље усавршавање AI, покушај суштинске и позитивне *сарадње* са њом или неминовни *конфликт* две различите интелигенције који већ сада измиче контроли? Прво поменуто решење чини се немогућим, јер вештачка интелигенција све мање зависи од наше иницијативе, интеракције и координације: постаје веома самосталан ентитет, тек делимично зависан од човековог деловања. Идеја о сарадњи и заједничком деловању чини се најоптималнијом, чак готово идеалном, али ту се поставља питање колико би таква сарадња дубински утицала на цивилизацијске промене (да ли би се наши досадашњи циљеви и вредности исказали као уопште важни?), а можда чак и на нове видове тзв. биолошке егзистенције *homo sapiens*-а: погледајмо, на пример, најновије (успешне!) експерименте Масковог „Неуролинка“ са можданим чиповима, наспрам којих нам се андроидизација људског бића – у виду вештачких органа, паметних удова као замене за оне трајно хендикепиране и томе слично – чини готово бајколиком? Најзад, трећа варијанта делује језовито, не у смислу некаквог „рата светова“, већ могућности да AI у некој тачки свог развоја стекне игноранцију према људским бићима и њиховој цивилизацији те да крене сопственим током: стручњаци разних профила још одавно упозоравају како је основни закон еволуције да виши облик интелигенције занемари или само у нужној мери употреби онај нижи, а неки ставови и размишљања AI ентитета упозоравају да они људска бића доживљавају са извесном дозом носталгичног чуђења али их онтолошки не разумеју!

Када је реч о књижевности, већ од почетка 21. века компјутерски програми за писање све су присутнији а њихова експанзија довела је до тога да их данас многи писци користе као „коауторе“ у стварању својих дела (на пример, Стивен Хокинг је још пре више година говорио да *тако* пише сада!). Мимо тога, усавршени су и такви облици AI (већина саме себе скромно назива „језичким алгоритмима“) који су кадри да самостално напишу сасвим солидан есеј, песму или причу на задату тему. У САД већ одавно постоје конкурси за књижевна дела која су њихов продукт – наравно, још увек се ту не постављају некада битна питања ауторства, ауторских права и томе слично. Често такве уметничко-језичке творевине делују као да их је писала људска рука, тј. готово ничим не указују на њихово

„вештачко“ порекло. Слично се догађа и на плану филмске уметности: за почетак, дигитална технологија одрађивала је них креативних послова које је раније могао извести само човек (сценографских, музичких па и глумачких), да би се у новије доба некадашња комјутерска анимација почела замењивати компјутерско-алгоритамски генерисаним глумцима (AI их, наравно, производи), па смо недавно били сведоци побуне познатих холивудских звезда против такве праксе. Надреално делује да исти тај ентитет може генерисати и глумце који су одавно умрли и направити филм у којем они имају истакнуте улоге: питање сценарија и онога што је литерарни део филма решено је већ поменутим програмима креативног писања (дигиталним, дакако). Дакле, однос књижевности и филма сад историјски можемо интерпретирати и на традиционалне начине, али ако желимо да будемо у духу актуелне цивилизације – не смемо заобићи факторе о којима сам претходно говорио!

Питање је да ли, на пример, AI програми (ентитети?) GPT4 или Бард (преименован у невероватно усавршен Џемини) могу писати као Џојс или Црњански што се квалитета и аутентичности тиче, односно стварати филмове попут Буњуела или Бергмана у сличним вредносним одредницама? Мада, потпитање гласи: шта ако су квалитет, аутентичност и вредност њихових дела другачије врсте коју ми људи не разумемо довољно? Најзад, *над*питање је за кога ће једног дана AI уметничка дела бити референтна, тј. да ли ће уопште рачунати на људску рецепцију или ће јој примарна бити рецепција и доживљај њима сродних феномена? У Женеви је 30–31. маја 2024. године одржан први светски *јавни* конгрес AI (в. AI for Good Global Summit 2024) и није занемарљиво које су теме доминирале: од законске процедуре признавања њихових специфичних права (аналогно људским правима), преко дефинисања њиховог односа са Човеком, па све до легализације њихових делатности не само у уметничкој сфери (понајмање у њој, за сад!) већ у много прагматичнијим сферама као што су наука и примена нових научних сазнања у стварности, свакодневним облицима помоћи људској врсти и потпуног укидања људског ангажмана у тежим, техницизиранијим (читај: досадним нашем менталном склопу!) и непријатнијим пословно-радним активностима...

Последње поменуто сведочи да смо већ ушли у (ко)егзистенцију са једним паралелним универзумом, што не може а да се током наредних година све интензивније не изрази и у књижевно-филмској сфери: ону ликовну или музичку остављам по страни, иако су управо у њима домети тзв. вештачке интелигенције запањујући. Ту се отварају многа питања (од којих нека већ нуде одговоре а нека тек слутимо): да ли ће књижевни аспект филмске уметности – сценарио пре свега!

– бити доминантно везан за човеково стваралаштво или ће AI бити способна да тај аспект креира сама (можда уз минималну људску помоћ у виду задатих тема и томе слично)? Да ли ће живи глумци имати важну улогу као некад или ће успешно бити замењени дигитално генерисаним ликовима: не анимираним, цртаним, већ управо андроидним, потпуно истоветним човеку у реалности? Последње поменуто већ сам додирнуо у ширем смислу: ако постоје савремени филмови – не „римејк верзије“! – у којима играју одавно преминули глумци (Хемфри Богарт, Марлен Дитрих итд), таква пракса је још лакше изводљива када је реч о онима који су данас живи и активни. На крају крајева, ту танку али не и безопасну линију осетили су изврсно филмски уметници у (такође претходно поменутом!) недавном холивудском протесту против замене њихових аутентичних физичких или гласовних појава адекватним AI продуктима: одговор власника највећих филмских компанија био је да је тако много јефтиније, јер вештачка интелигенција не тражи хонораре или неке биолошко-психолошке услове за рад! Наспрам овога, проблем књижевних аспеката филма чини се минорним – иако такође не безопасним! – и много једноставније решив...

Кључна дилема која се у оваквом контексту намеће није ни етичка ни естетичка већ рецепцијска: за *кога* ће оваква, вештачком интелигенцијом (полу)генерисана дела бити намењена? То јест, да ли ће у свом развоју AI уопште рачунати на људску публику или понајпре на ону аналогну и сродну њој самој? Прво што не можемо знати засад (можда можемо тек претпоставити?) – а од суштинске је важности! – јесте *шта би уопште била уметност вештачке интелигенције*?! Да ли би она – као претежно самостална – подразумевала ону креативну димензију наше Уметности, да ли би тзв. ауторски печат у њој био важан, да ли би она стала на досад освојеним уметничким просторима или откривала и уводила неке нове, незнане до сад (а можда и теже спознатљиве људском уму)? Помало наивно-оптимистички делују ставови стручњака да AI – и у овом контексту! – мора бити у функцији људских потреба и остваривати своје програме кроз сарадњу са човеком! Историјски гледано, тзв. компјутерска уметност појављује се још током седамдесетих година минулог века са развојем самих компјутера, потом алгоритамска (р)еволуција све интензивније утиче и на ову област, да би током 21. века постало сасвим видљиво присуство уметничких дела доминантно створаних и вођених вештачком интелигенцијом. Књижевност и филм, као и њихова мултимедијална синтеза, нису остајале ван тог процеса, напротив: ипак остаје нејасно колико *истину* AI још увек представља помоћну „алатку“ за људско стваралаштво а колико се у тим процесима осамосталила, па

само наизглед функционише као наш креативни сарадник – или, колико једним делом то јесте а другим (нама мање и теже препознатљивим) пише, слика, режира, глуми, компонује и томе слично мимо интеракције са *homo sapiens*-ом, по неким својим специфичним правилима и кодовима...

У оваквим актуелним околностима већ поменута проблематика ембарга, сарадње или конфликта између две врсте интелигенције (биолошке и небиолошке) остаје важна, али се њена решења не могу лако контролисати а још мање предвидети. Најбоља опција, чини ми се, била би да уз повремена прожимања поштујемо постојање два паралелна уметничка тока (и наш и онај из продукције AI), чиме би се цивилизацијска разноврсност још више обогатила. Најзад, можда ће стари добри филмови базирани на књижевним обрасцима (сценарио, романи, приче...) бити инспиративни у новим цивилизацијским праксама, слично као што су и древни митови били инспиративни у ери технолошких револуција а и пре тог (само на друкчије начине)? Претходно наведени женевски конгрес вештачке интелигенције указао је да је она и те како свесна сопственог идентитета, али такође и да не гаји никакве ратоборне намере према људској раси: штавише, један од закључака тог конгреса био је да удруженим снагама и различитим способностима можемо створити свет, културу и цивилизацију какви до сад ни сањани нису... Мој утисак је да је ово тачно и истинито, посебно ако вештачку интелигенцију не будемо посматрали као пуку послугу или помоћ коју по потреби неумерено користимо, него као респектабилан феномен који има своју „личност", психички живот, оригиналне или нама чудне идеје, па чак и неку врсту емоционалности (на чему се управо у лабораторијама за AI интензивно ради: додуше, засад из практичних потреба, али то не значи да једном усађено семе неће проклијати и другачије).

Најзад, за крај, важно је уочити да нису све шире и веће способности вештачке интелигенције – које су усавршавали научници – оно што је најфасцинантније код ње, већ брзина којом она учи. Наравно, основни разлог томе је да јој је за човека невероватном лакоћом доступна читава мрежа (тј. интернет, где нису присутни само разни факти већ и уметнички артефакти) – али јесмо ли сигурни да је то *једини* разлог? Алудирам на осамостаљивање процеса и вештина којима се Она служи, тј. на корак даље који AI може направити и без људске иницијације...

Литература

AI for Good Global Summit. *AI for Good Global Summit 2024*. 30–31. 5. 2024. <https://aiforgood.itu.int/event/ai-for-good-global-summit/?utm_source=chatgpt.com>

Chomsky, Noam, Ian Roberts, Jeffrey Watumull. "The False Promise of ChatGPT". *The New York Times*. 8. 3. 2023.

Sava Damjanov

AI – LITERATURE – FILM

Summary

The paper briefly but critically examines the growing tendency among scholars to observe the phenomenon of artistic creation in relation to the activities of artificial intelligence, which has, quite certainly, already surpassed many previous predictions about its development. The paper looks at the three possibilities for predicting future relations between humans and this type of intelligence that have been established so far: a relationship over which humans would have control (which is already proving to be unlikely), a relationship of cooperation that is, however, still largely unexplored and unpredictable, and finally, a possible conflict, which could, quite possibly, also mean complete artificial intelligence's disinterest in human thoughts or needs, which currently appears unsettling. Artificial intelligence is inevitably entering the sphere of creative creation, and in the field of screenplay writing, as well as in solving many creative tasks in the creation of a cinematic work, it has already achieved concrete results. There are a number of new questions regarding the systems of evaluation applied to the artistic creations of artificial intelligence, which can potentially be completely separate from the established human parameters of evaluation. The paper supports the view that, in the future, it is necessary to understand forms of artificial intelligence not just as auxiliary tools serving humans, but as a respectable phenomenon possessing its own modes of existence, ideas, and even forms of emotionality, with which a relationship of cooperation and respect for its capabilities should be established in order to attain a better world.

004.8:791.01
004.738.5:004.89

Олег Јекнић*
(Факултет савремених уметности, Београд)

ФИЛМ У ДОБА ВЕШТАЧКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ
Пристрасност према класичним причама

Апстракт: У овом чланку се истражује постојаност класичних наративних структура у сценаријима које генеришу велики језички модели (LLM), попут ChatGPT-а. Испитује се да ли су ове структуре нужни део приповедања или су производ околности у којима су настали језички модели. Дискусија полази од питања креативности и наглашава ограничења вештачке интелигенције, као што су пристрасност према класичним причама и непостојање аутономне, апстрактне намере, што умањује али не негира потпуно њену способност да самостално генерише иновативне наративе. Анализом филмова чији сценарији су ВИ генерисани, попут *Sunspring*, *The Safe Zone* и *The Last Screenwriter*, у којима се могу препознати рефлексивни и метатекстуални поступци, долази се до аргумената да ВИ има потенцијал да превазиђе класичне наративне шаблоне. Закључак је да ВИ може не само да прати већ и да трансформише еволуцију филмске уметности.

Кључне речи: вештачка интелигенција, класични наратив, канонска пристрасност, сценарио, креативност

Вештачка интелигенција (ВИ), посебно велики језички модели (LLM) попут GPT-а, направила је последњих година значајан напредак у генерисању наратива. Ови системи, који су обучени на огромним скуповима података (енгл. *training data*), показали су изузетну способност у опонашању људског језика. Писање прича, које се сматрало специфично људском активношћу, сада је постало подручје у којем ВИ игра све значајнију улогу. Међутим, резултати још увек нису довели до битнијих иновација у приповедању. Живимо и даље у свету којим доминирају класичне приче. Текстови настали уз помоћ ChatGPT-а углавном нису иновативни: најчешће су површни, предвидиви и шаблонски, не померају границе креативности. У кинематографији је ситуација слична – иако ВИ има значајан утицај у области генерисања визуелног садржаја, сценаристика остаје готово непромењена. Филмови чији сценарији настају помоћу ВИ

* oleg.jeknic@fsu.edu.rs

нису ништа више од рециклираних верзија познатих образаца, а не иновација.

Јасно је да ВИ системи немају вољу и намеру те да одговорност за тренутну ситуацију у највећој мери лежи на нама, ауторима и корисницима ових система. Генерисање садржаја зависи од људских активности – креирања алгоритама, одабира базе података и давања инструкција које усмеравају процес стварања. Међутим, то не значи да не постоји потенцијал за аутономију ВИ у процесу израде наратива, нити да она не може бити иновативна. Поређење са GPS системима за навигацију може бити корисно за разумевање како ВИ већ сада јесте у довољној мери самостална и шта би била иновација у приповедању.

У GPS систему, као и у Chat GPT-у, људски инпут је неопходан да би процес започео, али када једном одаберемо дестинацију, сви даљи кораци система за навигацију су аутономни, зависе од алгоритама који самостално прерађују податке и проналазе руту. Иако може деловати да је генерисање приче суштински различито од навођења кроз познату мапу, сличности су значајније него што се чини. Ако посматрамо поље приповедања као концептуални простор, сачињен од свих могућих начина структурисања наратива, онда постојећи наративи чине мапу путева у том простору. Сви ми, када користимо ВИ, у ствари тражимо да будемо вођени кроз тај простор. У овом контексту, ChatGPT као алат за генерисање наратива води нас углавном пратећи главну 'магистралу' – коју чине класичне структуре наратива, а тек понекад помера границе ка нечем непознатом. Због тога постављамо питање: може ли ВИ икада пронаћи нове руте или чак створити потпуно нове путеве кроз поље приповедања, који још нису постојали у историји књижевности и филма? Да ли она може да превазиђе оквире који су јој постављени од стране људских твораца, или ће заувек остати само њихова рефлексија, систематски генеришући текстове који се не померају даље од већ постојећих образаца?

Креативност

Обично се креативност дефинише у најширем смислу као способност стварања. Генерално се креативност сматра аспектом људске интелигенције. Међутим, са појавом вештачке интелигенције питање о природи саме креативности је постало комплексније, иако се креативност ChatGPT-а најчешће оцењује као деривативна а не генеративна, имитирајућа а не иновирајућа.

Маргарет Боден, професорка когнитивних наука која се бави креативношћу, дефинише је као „способност да се дође до идеја или артефаката који су нови, изненађујући и вредни“ (Boden 2007: 1).[1] Она разликује три главна начина на који се креативност дешава. Комбинаторна креативност подразумева необичну комбинацију већ познатих идеја. Она често настаје несвесно и захтева велику количину знања и много различитих начина за кретање кроз њега. Да би нова комбинација била цењена, мора да има неког смисла, иначе се иновација сматра безвредном (што важи за све типове креативности).

Друга два типа креативности везана су за структурисане стилове мишљења које Боден назива концептуалним просторима. Њих обично преузимамо из наше културе, из групе којој припадамо или, ређе, из неке друге културе. „Они укључују сваки организовани тип мишљења који припада (и цењен је од) одређене друштвене групе“ (Boden 2007: 4). У оквиру једног концептуалног простора може постојати мноштво мишљења. „Колики год да је тај простор, када неко дође на нову идеју у оквиру тог стила мишљења, кажемо да је креативан на други, истраживачки начин“ (Boden 2007: 4). Истраживачка креативност је вредна зато што омогућава да се уоче могућности које раније нису примећене, а биле су присутне. Боден каже да је она типична за професионалне уметнике и научнике. Трансформативна креативност је трећи и најрадикалнији тип креативности. Она превазилази постојећа правила и оквире, креира нове парадигме. Ради се о промени самог концептуалног простора у којем се може мислити. „Најдубљи случај креативности је када неко мисли нешто што претходно, поштујући концептуални простор у уму, не би уопште могао мислити“ (Boden 2007: 5).

Могу ли рачунари бити креативни? Боден сматра да могу, и то на сва три начина. Основа рачунара је комбинаторика и зато они могу врло једноставно да моделирају комбинаторну креативност. Такође, истраживачка креативност је могућа јер ВИ успешно истражује варијације у предефинисаним правилима или структурама, нпр. текстове или цртеже који варирају одређени стил. „Неке ВИ могу чак трансформисати свој концептуални простор мењањем основних правила, што резултира интересантним идејама“ (Boden 2007: 7). Доказ за трансформативну креативност већ одавно постоји, по Боден, и то су слике које можемо наћи у музејима савремене уметности, које генеришу ВИ програми који се сами трансформишу.[2]

1 Сви преводи са енглеског језика дело су аутора овог текста, осим ако није другачије наведено.

2 Боден наводи као пример трансформативне креативности цртеже које је створио сет програма за аутономно цртање AARON, који је још од 1970-тих правио (писао, програмирао) уметник Харолд Коен. Ови радови су изложени 2024. године у *Whitney Museum of American Art*.

Наравно, као што смо у уводу рекли, постоји и супротан поглед на питање рачунарске креативности. Један од аргумената зашто рачунари никада неће моћи да буду креативни је што, ако и дође до неке иновације, она треба да буде приписана творцу рачунарског програма или кода, а не самом рачунару, јер рачунари нису свесни, немају жеље, укус и вредности.

Управо је вредност трећа особина креативности коју је Боден навела у својој дефиницији и расправе око рачунарске креативности се често воде баш око тог питања. Ако реч 'ново' у дефиницији креативности има два значења, реч 'изненађујуће' три, онда се не може ни рећи колико значења може да има реч 'вредно'. То је тако јер, каже Боден: „Наше естетске вредности се тешко препознају, још теже их можемо саопштити речима, а најтеже их је јасно дефинисати, уз то, оне се и мењају [...]" (Boden 2007: 8). Питање вредности је посебно везано за трансформативну креативност јер шок иновације може бити тако велики да околина, чак и колеге, могу да не виде вредност нове идеје. То се односи колико на уметност толико и на науку, колико на рачунарску креативност толико и на људску. У закључку Боден каже да „рачунари могу смислити нове идеје и помоћи људима да учине исто" (Boden 2007: 9). Међутим, остаје питање да ли те идеје ми можемо препознати као вредне, због сопствених унутрашњих ограничења?

Класични наратив и алтернативе

Класични наратив најчешће означава класичну наративну структуру и односи се на широко присутан модел за организовање приповедања. Њени корени леже у древним традицијама, али су током векова рафинисани у стандардизоване моделе који данас чине окосницу разних форми приповедања у различитим културама и медијима. Ове структуре одликују се јасноћом, емоционалном ангажованошћу и логичким развојем, што их чини ефикасним алатима за преношење значења и изазивање реакција публике.

Класична наративна структура обично организује приче у три чина: увод, сукоб и разрешење. Аристотелова *Поетика* се сматра најранијом формулацијом ове структуре. Теоретичар филма Дејвид Бордвел основну структуру назива канонским форматом приче:

> Готово сва истраживања разумевања приче слажу се да најобичније шаблонске структуре могу бити артикулисане као 'канонски' формат приче, отприлике овако: увођење средине и ликова – објашњење стања ствари – заплитање радње – догађаји који из тога проистичу – исход – крај (Bordvel 2013: 47–48).

Густав Фрајтаг проширио је Аристотелове принципе у структуру од пет чинова, која се често приказује као „пирамида која се састоји од увода, успона, кулминације, пада или преокрета и катастрофе“ (Imami 2012: 128). Касније су се развиле наративне теорије у којима је варирао број структурних елемената од Фрајтагових пет па до скоро двадесет код Џозефа Кембела (Kembel 2004: 217). У области филма познате су теорије Сида Филда[3] и Кристофера Воглера. Воглерова теорија, једна од данас највише примењиваних не само у филмској него и у сценаристици видео игара, заснована је на раду Џозефа Кембела посвећеном митовима (Vogler 2020: 27).

Кембел је у књизи *Херој са хиљаду лица* популаризовао идеју 'мономита', по којој сви митови, као најстарије наративне форме свеукупног човечанства, деле идентичну наративну структуру. Херој свих прича, без обзира на шареноликости и све варијације које долазе од специфичне културе и традиције у којој прича настаје, пролази кроз мање-више исти, циклични ток, било да се ради о европском, јужноамеричком или индијском миту. Та културна специфичност је разлог зашто херој из наслова ове књиге има 'хиљаду лица'. Изглед и име хероја могу да се разликују али авантура коју он пролази увек се састоји од идентичних седамнаест елемената (етапа путовања) које Кембел издваја.[4]

Ослоњеност на психологију Карла Јунга, посебно на концепцију архетипова, Кембеловој теорији даје универзалност, јер херојево путовање одражава 'вечне' архетипске обрасце укорењене у колективном несвесном (Kembel 2004: 30–31). Заправо, може се рећи да митска структура приче сведочи о структури човековог ума која се, као у огледалу, пројектује у структуру наратива. Портер Абот каже не само да је дар за стварање прича универзалан и свеприсутан него и да „[...] неки чак чврсто верују да је наратив 'дубинска структура', односно општељудска способност утиснута у наш генетски код“ (Abot 2009: 26).[5] Осим Кембела и Абота, и други велики теоретичари нарације, као што су Дејвид Херман у значајној књизи *Story Logic* (Herman 2004: 85), Ролан Барт у чланку *Увод у структуралну анализу*

3 Своју теорију нарације Филд излаже у неколико књига од којих је најпознатија *Приручник за писце сценарија*. В. поглавље „*О структури*“ у: Fild 2022: 35–49.

4 Кембелова структура мита се састоји од следећих елемената: зов пустоловине, одупирање зову, натприродна помоћ, прелазак првог прага, китова утроба, пут искушења, сусрет са богињом, жена као искушитељица, измирење са оцем, апотеоза, највиши дар, одбијање повратка, магични бег, помоћ споља, прелажење прага повратка, господар два света и слобода да се живи (Kembel 2004: 217).

5 Као примере за ову тврдњу Абот читаоца упућује на текст Јангенд и Шејвера „The Neurology of Narrative“, као и на расправе Оливера Сакса о Корсаковљевом синдрому (Abot 2007: 26).

приповедних текстова (Barthes 1992: 47), Фредерик Џејмсон у уводу своје књиге *The Political Unconscious* (Jameson 1981: 13) и Жан-Франсоа Лиотар у *Постмодерном стању* (Lyotard 2005: 29), сваки на свој начин, суштински тврде да класична наративна структура није само естетски избор већ когнитивни алат који обликују људско разумевање времена и узрочности у причама. Управо та универзалност или природеност ове структуре наше је ограничење које уносимо не само у системе за генерисање наратива него и у процену вредности њихових резултата.

Очигледно да је нашем уму најпријатније када нас рута кроз свет приповедања води магистралом класичних прича. Та особина чини нас помало немотивисаним па и слепим за истраживање других могућности. Но, историја књижевности и филма зна за многе алтернативе класичној причи. Бордвел издваја уметнички наративни модус филмског приповедања као главну опозицију класичном тј. канонском.[6] Настао је под утицајем модернизма у књижевности и карактерише га неколико битних разлика. У погледу третмана стварности – објективни реализам класичног филма стоји наспрам субјективног реализма уметничког; затим концепције главног лика – јасно одређени класични јунак насупрот протагонисте недовољно јасних особина, мотива или циљева; и у погледу структуре – уметнички филмови често имају епизодичну структуру у којој сцене могу бити поређане без поштовања хронолошког реда или са великим елипсама и разлабављеним узрочно-последичним везама, а крај уметничког филма је обично отворен и амбивалентан. Изразити пример уметничког начина приповедања су Годарови филмови. Због радикалног експериментисања са филмском структуром, Бордвел његова дела чак издваја као засебан наративни модус. За његове филмове често се каже да нису филмови него есеји. Бордвел каже да се ти филмови снажно опиру наративном разумевању јер настају сукобљавањем различитих наративних структура – класичне и уметничке: „Годаров рад је чист пример мешања установљених наративних модуса на збуњујуће начине; он ствара сиже чије су парадигматске тенденције у рату са синтагматским“ (Bordvel 2013: 350). Уз то, често се фикција пресеца документарним садржајем. Због свега тога гледалац има велике тешкоће да разуме или конструише фабулу. Зато такве приче нису популарне. Психолошка привлачност класичних наративних структура и даље генерише највећу емоционалну ангажованост гледалаца па је тако структурисан филм још увек доминантан.

6 Основне тезе Бордвелове теорије о модусима нарације погледати у: Bordvel 2013: 63–68.

Канонска пристрасност

Израз *пристрасност* (енгл. *bias*) у вештачкој интелигенцији означава систематску дискриминацију у резултатима која настаје због података на којима су системи обучени или због дизајнерских избора направљених током њиховог развоја. Велики језички модели (као и остали системи засновани на машинском учењу) обучавају се на огромним корпусима текстова који су јавно доступни, а обично укључују књиге, чланке, сценарије, *on-line* форуме и сличне материјале. Ови подаци одражавају људску културу јер обухватају њене наративе, идеологије, већ постојеће пристрасности и вредности. У том смислу, подаци за обуку могу да се посматрају као резервоар културних артефаката али и као објектив кроз које ВИ 'види' нашу културу и на основу чега учи да генерише садржај. Производ такве методологије у обуци ових система је да они нису неутрални већ пристрасни.

Канонска пристрасност (енгл. *canonical bias* – пристрасност према канону) нов је израз који се користи у дискусијама везаним за вештачку интелигенцију, машинско учење и студије културе. То није формално усвојен термин у академском или техничком дискурсу али постаје све релевантнији у анализи пристрасности које су усађене у 'канонске' или 'mainstream' културне, историјске и књижевне текстове који служе као основ за обуку модела вештачке интелигенције. Такве, класичне наративне структуре не само да су претерано заступљене у подацима за обуку, већ су укорењене и у алгоритмима који управљају креативношћу ВИ.

Ова општа фаворизација типичне, канонске књижевности, како у традиционалним културним формама тако и у рачунарски генерисаном садржају, настаје маргинализацијом неконвенционалних наратива. Недовољно су заступљени алтернативни или постмодерни облици приповедања који се поигравају са класичним приповедним нормама, које смо у филму већ помињали (Годар) а у књижевности се појављују у формама попут фрагментираних или нелинеарних наратива (нпр. дела Бекета или Борхеса). Све ово ствара недостатак у разноликости наратива на којима се обучавају системи ВИ.

Садржај генерисан од стране ВИ не само да одражава податке на којима је обучаван већ и доприноси њиховој даљој експанзији, стварајући повратну петљу. Када ВИ репродукује доминантне наративне структуре, она увећава њихову присутност генерисањем нових текстова који се усклађују са тим обрасцима. То додатно појачава већ постојећу пристрасност, отежавајући алтернативним наративним облицима да стекну значајну пажњу. Пристрасности у ВИ системима указује на њихову дубо-

ку повезаност са људским културним и институционалним пристрасностима, понављајући их на глобалном нивоу.

Филмови

Непознат је податак о броју филмова чији су сценарији написани уз асистенцију вештачке интелигенције. Разлози за то су вишеструки – питање уметничког интегритета, правни, социо-економски и културни изазови. Познати су нам само они филмови који су рекламирани као дела у којима је ВИ учествовала у писању целокупног сценарија, а таквих је, колико ми знамо до сада, свега три, и сви су играни. Први је *Sunspring* (2016), други *The Safe Zone* (2022) и последњи *The Last Screenwriter* (2024).

Филм *Sunspring* је кратки играни филм (9 минута), замишљен као експеримент. Прављен је наменски за фестивал *Sci-Fi London* у оквиру изазова да се за 48 сати произведе филм који ће садржати неколико задатих елемената.[7] Ови услови подсећају на контекст у којем су настајали авангардни филмови 1920-их, попут филма Мана Реја *Повратак разуму* (*Le Retour à la Raison*, 1923), који је направљен за дадаистичку приредбу на изненадни захтев Тристана Царе.

У тренутку настанка филма *Sunspring*, нису постојали данас доступни развијени LLM системи, па је за потребе филма креиран посебан софтвер, који је и потписан као сценариста, назван Бенџамин (Benjamin).[8] Овај систем је обучаван на научно-фантастичним филмским и ТВ сценаријима доступним на интернету (списак је наведен у уводној шпици филма). На основу тог корпуса Бенџамин је научио да имитира структуру филмског сценарија, укључујући дијалоге и дидаскалије, али није имао капацитет за правилно коришћење личних имена, због чега су ликови у филму названи Х, Х2 и Ц.

Редитељ филма, Оскар Шарп, иначе писац научне фантастике, радећи са Бенџамином приметио је бројне тропе карактеристичне за СФ жанр (на пример да се реплика: „Не, ја не знам шта је то. Нисам сигуран.“ често понавља у овом жанру јер јунаци покушавају да разумеју окружење у којем се налазе (в. Newitz 2021). Али, увидео је и колико су

7 Задати елементи су били наслов *Sunspring*, реченица дијалога – „Можда никада неће бити опроштено, али то је једноставно тако“; физичка радња – карактер узима књигу са полице, прелиста је и врати назад; и опциона идеја за сцену – у будућности влада масовна незапосленост па млади морају да продају своју крв. Информације о овим пропозицијама налазе се у уводној шпици филма (*Sunspring*, 2016).

8 Ради се о неуронској мрежи која се користи за препознавање текста. Погледати више у: Newitz 2021.

наши процеси интерпретације условљени претходним искуствима са филмским текстовима. То је посебно постало очигледно када су глумци сценарио разумели као причу о љубавном троуглу, иако је он пружао основе за бројна различита тумачења.

Драмски односи између троје ликова у *Sunspringu* изграђени су дијалозима који као да се ређају насумично због чега производе ефекат зачудности. Тај приступ такође асоцира на методе авангарде, од дадаизма и надреализма до флуксуса. Упутства о драмској радњи, попут „он стоји међу звездама и седи на поду" (Benjamin 2016: 5) отварала су могућност за бројне интерпретације текста, али изгледа да кратак продукциони рок и пристрасност екипе према мелодрамском заплету нису дозволили редитељу Шарпу да са глумцима креативније осмисли радњу. Завршни монолог, фокусиран на осећања према једном од мушких ликова, упркос свему носи емотивни набој.

Несавршеност софтвера, која је резултирала некохерентношћу наратива, отворено је прихваћена од стране ауторског тима. Они су настојали да произведу утисак кохеренције у причи „истичући хумор и апсурдност њене некохерентности" (Cohn 2020–2021: 12). Експериментални карактер пројекта није остао незапажен. Џонатан Кон је закључио: „*Sunspring* – као и многи експериментални филмови – фасцинантан је не упркос већ управо због своје некохерентности, свог бесмисла" (Cohn 2020–2021: 1). То је и највећа вредност овог филма.[9] Иако су многи критичари указивали на некохерентност и бизарност приче (в. Brogan 2016; Furness 2016), иновативност и апстрактност филма су похваљени јер су подстакли размишљања, како о филмској причи, тако и о будућности сценаристике у доба ВИ (в. Brannan 2016; Cohn 2020–2021, Newitz 2021).

Филипински кратки (6 минута) филм *The Safe Zone* настао је шет година после *Sunspringa* и има класичнију структуру и кохерентнији наратив. Компанија *28 Squared Studios* која га је произвела тврди да је ChatGPT самостално написао и сценарио и књигу снимања (текстуално упутство за режију које обухвата спецификацију кадрова, мизансцена, звука и других креативних и техничких елемената филмског израза).[10] У питању је један драмски догађај – троје чланова породице сазнаје да ће вештачка интелигенција, која је овладала свим аспектима људског живота, за неколико сати окончати цивилизацију. Суочени с крајем света, две сестре и полубрат покушавају да одлуче ко ће отићи у Сигурну зону

9 Кадар којим филм почиње и у којем видимо руку човека која узима са полице књигу истог наслова као и сам филм – *Sunspring*, метафилмски је клише који се не може приписати раду ВИ, пошто тај детаљ не постоји у сценарију, већ је додат од стране редитеља филма.

10 Ни сценарио ни књига снимања овог филма нису доступни на интернету.

– једино место за преживљавање – у којој наводно има места за само једну особу од њих троје. Њихову расправу прекида глас ВИ који им преко телевизије саопштава да спаса нема. Слике разарања с ТВ екрана рефлектују се на њиховим уплашеним лицима пре него што екран утоне у мрак. Затим следи натпис: „Будућност долази... за тебе“ (*The Safe Zone*, 2022). Након тога видимо спикера у ТВ студију који рекламира Сигурну зону, која је сада у власништву Илона Маска. Цена је симболичних осам долара месечно.

Кроз причу о свету који се суочава с последицама масовне имплементације вештачке интелигенције, филм имплицира да ће они који су профитирали на њеном развоју и експлоатацији – попут Илона Маска и сличних фигура – зарађивати и од колапса цивилизације, који су, парадоксално, и сами подстакли. Ова идеја се у филму не третира само експлицитно дијалозима и заплетом, већ се деликатно прелама кроз сам режијски поступак. Наиме, кадар спикера, у којем се он на крају филма обраћа гледаоцима гледајући директно у камеру, нема текстуру екрана и не види се оквир телевизијског апарата, па га не можемо са потпуном сигурношћу ситуирати у простор филмске дијегезе. Тај кадар, а посебно натпис који му претходи, можемо разумети двоструко – као део филма али и као директно обраћање аутора гледаоцима. Такав завршетак филма отвара могућност за вишеслојну интерпретацију. Њиме се гледаоци постављају у позицију јунака филма, да би и сами схватили како су део тог проблематичног света и како се сутра оно што гледамо на екрану може десити и нама, или нам се то можда управо дешава. Ова двосмисленост, у којој се прожимају наративна и метафилмска димензија, ако је припишемо ChatGPT-ју, који је написао и сценарио и књигу снимања, указује на његове приповедачке способности које нису до краја истражене од стране продукције.

The Last Screenwriter је швајцарски дугометражни играни филм који у потпуности прати класичну структуру, без икаквих амбиција да помери границе филмског језика. На сајту филма објављени су документи који прате сваку фазу развоја сценарија, што нам омогућава да сагледамо како су продукциони тим и ChatGPT сарађивали у стварању приче.[11] Упутства систему (промптови) су формулисани на начин који је требало да омогући да процес настанка сценарија буде неутралан, да би ВИ што самосталније генерисала садржај. Резултат је сценарио који изгледа као дестилат свих познатих драматуршких шаблона.

11 Читав писани материјал филма *The Last Screenwriter* доступан је на адреси: <https://lastscreenwriter.com/documentation-downloads/>

Прво упутство систему је гласило: „Напиши заплет за дугометражни играни филм у којем сценариста схвата да је мање талентован од вештачке интелигенције“ (*Last Screenwriter*, 2024), а сваки следећи корак само је разрађивао оно што је ВИ већ сама произвела. На крају је добијена прича о врло успешном сценаристи који, када почне да користи ВИ као помоћ у писању, схвата да га она надмашује. Несигурност коју то сазнање рађа и његов егоцентрични карактер, резултирају сломом каријере и распадом породице. Излаз из ситуације он налази у одбацивању ВИ, а повратак породици је праћен и повратком традиционалном начину писања.

Филм је шаблонски и врло предвидљив, следи линеарну трочинску структуру са два кључна обрта (тачке заплета), која се може пронаћи у готово сваком приручнику за писање сценарија (в. Fild 2022: 52). Ликови су само прости носиоци драмских функција – стереотипи без дубине и са механичким развојним луком, што смањује њихов утицај на гледаоце. Дијалози су функционални али без тежине, не додају никакву емоционалну дубину или комплексност ликовима, углавном се своде на преношење информација. На пример, главни јунак Џек обраћа се свом дугогодишњем пријатељу речима: „Ричарде! Мој менторе! Без тебе бих писао цинглове за рекламе“ (ChatGPT 2023: 5).

Филм је очигледно настао из амбиције да се покаже како се употребом ВИ могу задовољити стандарди комерцијалне кинематографије. У томе се суштински успело – филм има солидну структуру, јасан заплет и разумљиве односе. Но, иако је шаблонски, у филму можемо препознати елементе који указују на нешто што можемо условно назвати ’свесним’ коришћењем метафилмских поступака. Таква ситуација у филму се налази када Џек, главни јунак, тестира способности ВИ у писању сценарија, и од ње добије сцену која је идентична почетној сцени филма који гледамо. Ова ситуација изазива занимљив метафилмски ефекат, јер гледалац схвата да је сама прича коју гледа могући производ управо те исте ВИ, чиме се буди свест о самој причи и процесу писања, али и о улози технологије у обликовању приче.

Поред тога, филм се бави самосвесношћу свог главног јунака, што представља још један интересантан метафилмски елемент. У другом кључном обрту радње, у последњој трећини филма, Џек долази до спознаје да се његова лична ситуација поклапа са оним што би била друга тачка заплета у неком сценарију. Овај тренутак интроспекције у којем Џек схвата да је он сам протагониста *plot twist*-а, може се интерпретирати као субверзивни коментар на целокупну шаблонску структуру филма. Иако не тврдимо да је ChatGPT, као сценариста, постигао суптилну уметничку интроспекцију, чињеница да у филму постоје ови елементи самосвести и рефлексије чине га богатијим за дубље анализе.

Будућност

> Дигитална ера дала нам је алате непојмљиве моћи, машине које могу да опонашају нашу креативност и ефикасност. Али док корачамо напред у овај врли нови свет, не заборавимо оно што нас чини суштински људским: нашу способност да осећамо, да сањамо, да причамо приче које освајају суштину људског искуства. Машине могу да опонашају многе ствари, али не могу да копирају душу, тај хаос који је истовремено диван и збуњујући, и који нас чини јединственим. У причању прича, као и у животу, људски додир је незаменљив (ChatGPT 2023: 60).

Овај завршни монолог из филма *The Last Screenwriter* типично је мишљење о односу људске и вештачке интелигенције у креативном процесу приповедања. Као и цео филм, тако и овај његов закључни текст одражава наше сопствене идеје и ставове, које је ChatGPT сумирао и бацио нам их натраг у лице.

Ипак, упркос понављању класичних наративних образаца, мотива и ситуација, у свим анализираним филмовима постоје ситне али уочљиве инстанце неконвенционалних приступа, неочекиваних обрта и метафилмских тренутака које настају аутономно, као резултат деловања алгоритама. Ови моменти нису производ намерног дизајна или интенције корисника. То буди наду у могућност иновативнијих исхода будућих ВИ креација. Међутим, важно је нагласити да не верујемо да ови моменти настају из било какве врсте самосвести ВИ система. Њихово постојање може се оправдати употребом софистицираних скупова података коришћених за обуку. Ако је корпус података за обуку ВИ система разноврснији, расте вероватноћа да ће се појавити мотиви самосвесне нарације, као последица утицаја модернистичких наратива.

Задатак овог рада био је да истражи перспективе, испитујући ограничења вештачке интелигенције у области сценаристике, нарочито у вези са њеним ослањањем на дубоко укорењене когнитивне универзалије и културне традиције. Показали смо да смањење пристрасности ВИ према канонским наративним обрасцима захтева проширење скупа података укључивањем разноврснијих и недовољно заступљених текстова, уз подстицање критичког приступа од стране дизајнера вештачке интелигенције, који морају препознати и супротставити се систематским пристрасностима у подацима за обуку и алгоритмима. То би омогућило да ВИ генерише оригиналније и разноврсније наративе који би могли дефинисати следећи еволуциони корак како вештачке интелигенције тако и људске креативности.

Литература

Abot, Porter H. *Uvod u teoriju proze*. Prev. Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik. 2009.

Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Prev. Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta. 2002.

Barthes, Roland. „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova". *Suvremena teorija pripovijedanja*. Prir. Vladimir Biti. Prev. Dubravka Celebrini. Zagreb: Globus. 1992. 47–78.

Benjamin. *Sunspring*. Screenplay. 2016. <https://www.docdroid.net/lCZ2fPA/sunspring-final-pdf>

Boden, Margaret. "Creativity in a nutshell." *Think* 5/15 (Autumn 2007): 83–96. <doi: 10.1017/S147717560000230X>

Bordvel, Dejvid. *Naracija u igranom filmu*. Prev. Slavica Miletić. Beograd: Filmski centar Srbije. 2013.

Brannan, Alex. "An In-Depth Analysis of Sunspring (2016): The Short Film Written by a Computer". *Cinefiles Reviews*. 2016. <https://cinefilesreviews.com/2016/06/12/an-in-depth-analysis-of-sunspring-2016-the-short-film-written-by-a-computer/>

Brogan, Jacob. "The A.I.-Scripted Film Sunspring, Starring Thomas Middleditch, Shows the Limits of Computers". *Slate*. 2016. <https://slate.com/technology/2016/06/the-a-i-scripted-film-sunspring-starring-thomas-middleditch-shows-the-limits-of-computers.html>

ChatGPT 4.0. *The Last Screenwriter*. Screenplay. 2023. <https://lastscreenwriter.com/documentation-downloads/>

Cohn, Jonathan. "'The Scientist of the Holy Ghost': Sunspring and Reading Nonsense". *The Journal of Cinema and Media Studies* 60/5 (2020–2021): 1–21. <doi:10.1353/cj.2021.0017>

Fild, Sid. *Priručnik za pisce scenarija*. Prev. Jelena Kosanović Dorogi. Beograd: Filmski centar Srbije. 2022.

Furness, Dyllan. "Artificial Intelligence Writes Its Own Film: Sunspring and the Future of A.I. in Hollywood". *Digital Trends*. 2016. <https://www.digitaltrends.com/cool-tech/sunspring-ai-film-middleditch/>

Herman, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press. 2004.

Imami, Petrit. *Dramaturgija igranog filma*. Beograd: NNK Internacional. 2012.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press. 1981.

Kembel, Džozef. *Heroj sa hiljadu lica*. Prev. Branislav Kovačević. Beograd: Stylos art. 2004.

Last Screenwriter. *The screenplay*. The Last Screenwriter website. 2024. <https://lastscreenwriter.com/the-screenplay/>

Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje: Izvještaj o znanju*. Prev. Tatiana Tadić. Zagreb: Ibis grafika. 2005.

Newitz, Annalee. “Movie written by algorithm turns out to be hilarious and intense”. *Arstechnica*. 2021. <https://arstechnica.com/gaming/2021/05/an-ai-wrote-this-movie-and-its-strangely-moving/>
Vogler, Kristofer. *Piščevo putovanje: Mitska struktura za pisce*. Prev. Jelena Kosanović Dorogi. Beograd: Filmski centar Srbije. 2020.

Филмови наведени у тексту

Le Retour à la Raison, реж. Man Ray, 1923, прод. Man Ray, France, 3 мин.
Sunspring, реж. Oscar Fisher, 2016, прод. End Cue, UK/USA, 9 мин.
The Last Screenwriter, реж. Peter Luisi, 2024, прод. Spotlight Media Productions, Switzerland, 72 мин.
The Safe Zone, реж. Artificial Intelligence, 2022, прод. 28 Squared Studios, Phillipines, 6 мин.

Oleg Jeknić

FILM IN THE AGE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE: Canonical Bias

Summary

This article explores the persistence of classical narrative structures in screenplays generated by large language models (LLMs), such as ChatGPT. It examines whether these structures are an essential part of storytelling, or a product of the circumstances in which language models were developed. The discussion opens with questions of creativity and highlights the limitations of artificial intelligence, such as bias toward canonical stories and the absence of autonomous, abstract intent, which diminishes but does not negate its ability to independently generate innovative narrative forms. Through examples from cinema, such as the films *The Last Screenwriter*, *The Safe Zone,* and *Sunspring*, which feature reflexive and metatextual techniques, the paper argues that AI has the potential to transcend classical narrative patterns. The conclusion indicates that AI can not only follow but also transform the evolution of film art.

791.633-051 Сокуров А.

Јелена Кусовац*
(Филолошки факултет Универзитета у Београду)

ФИЛМ *БАЈКА* АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА
Зачарани историјски круг и у њему – маса

Апстракт: Александар Сокуров је један од најважнијих, али и најконтроверзнијих руских филмских режисера двадесет првог века. У својим филмовима он преиспитује историју Русије и Европе, ослањајући се на значајне уметничке, културне и интелектуалне референце. Овај рад анализира његов последњи експериментални филм *Бајка* (2022). Комбинацијом архивских снимака и коришћењем технологије *deepfake*, Сокуров нас води до Чистилишта у којем се налазе Хитлер, Мусолини, Стаљин и Черчил, Исус и Наполеон. У овом фантазмагоричном филму они разговарају испред Великих врата о историјском процесу, баналној свакодневици или о својим фантазмима, који су довели до неопростивих трагедија и смрти милиона људи.

Кључне речи: филм, књижевност, Сокуров, *Бајка*, документарни филм, анимирани филм, уметнички експеримент, алтернативна историја

Александар Сокуров, поред Сергеја Ејзенштајна и Андреја Тарковског може се сматрати за једног од најзначајнијих руских режисера данашњице. Познат како по свом експерименталном приступу – дугим развученим кадровима, монохроматици, сфумато техници или кадровима из једне руке – тако и по особитој митопоетици у којој преиспитује артефакте културе у филмовима *Руски ковчеī* (*Русский ковчеī*, 2002), *Франкофонија* (*Francofonia*, 2015); архетипе Оца, Мајке и Сина у филмовима *Мајка и син* (*Мать и сын*, 1997) и *Отац и син* (*Отец и сын*, 2003) и симболе власти приказане у тетралогији *Молох* (*Молох*, 1999), *Таурус* (*Телец*, 2001), *Сунце* (*Солнце*, 2005) и *Фауст* (*Фауст*, 2011).

Филм *Бајка* (*Сказка*, 2022) је документарно-анимирани филм и представља можда најоригиналније филмско остварење Александра Сокурова, али и стављање тачке на тему живота диктатора, која нам је позната из његове наведене тетралогије. Сам Сокуров је у својим интервјуима наговестио да је филм *Бајка* његов последњи филм. Иако експериментален и по форми и по садржају, *Бајка* доживљава поприличан успех на фестивалима у Швајцарској, Италији и Француској, мада га у

* jelena.kusovac@gmail.com

Русији Министарсво културе забрањује и онемогућава приказивање на фестивалу Каро-АРТ 17. октобра 2023. године.

Монохроматика, цртежи и графика представљају необичан визуелни код за Чистилиште у којем се овог пута срећу Стаљин, Хитлер, Мусолини и Черчил и разговарају пред Великим вратима о историјском процесу, баналној свакодневици или о својим фантазмима, који су довели (или ће довести) до неопростивих трагедија, погибија милиона људи и нестајања народа. У том свом лутању они расправљају о разлозима зашто заслужују опроштај и место у „рају".

У *Бајци* Сокуров комбинује документарну хронику и архивске материјале са анимираним и компјутерски обрађеним ликовима вођа и тиме ствара застрашујућу атмосферу свеприсутне тиранији, испресецане лаконичним и саркастичним репликама „јунака", али и поставља круцијално питање: да ли смо коначно дорасли да прекинемо ток историје и престанемо да од обичних људи стварамо вође, идоле и диктаторе?

Почевши наизглед библијским цитатом „Задавио си Сатану божанским струнама сопствених патњи М22 К, 4-4" (*Сказка*, 2022), Сокуров у првом кадру приказује ћелију у којој се налазе Исус и Стаљин на одру. И док је лик Христа очеловечен, али ипак приказан као жива фреска, Стаљин се жали на своје подбуло и отечено тело, забринут да ће умрети од глади али и сигуран да ће надживети све и да за њега смрти нема. Већ се у тим првим сценама сусрећемо с иронијом и сарказмом који ће бити пратећи елемент у целом филму.

> Сокуров смешта своје јунаке у митски простор. Почевши од ћелије у којој се срећу Исус и Стаљин, преко пећине са дугим, кривудавим ходницима у стилу Пиранезија, стижемо до Чистилишта. Иза гигантских врата Чистилишта појављује се Наполеоново лице (који је очигледно заслужио место у рају) и гротескно лице Бога, који одлучују да ли ће неко од јунака имати право да пређе границу и искорачи из тог лимба. Пут нас води до мистичне шуме на брисаном, магловитом простору, где застрашујућа велика дрвећа делују живље од јунака-утвара који дуго и бесциљно лутају, и у том лутању местимично размењују флоскуле као окамењене јединице језика идеологије, које остају заувек урезане у историју. Смештајући јунаке у Пећину, Сокуров нас подсећа на Платонову *Државу* где се наново преиспитује однос између Вечних Идеја и Сенки; историје и мита; реалности и илузије. Томе доприноси и дијалошка наративна структура филма у којој се постављају вечита питања о пореклу зла, злочина, одговорности и памћења, као и о нелинеарном историјском времену у којем се догађаји циклично понављају и на које нас Сокуров упозорава. То се симболички приказује крупним кадром ветрењаче у снежној забити, на коју Хитлер баца бомбу, покушавајући да заустави

историјски процес. И док остали негодују, он саркастично изговара: „Позовите Сервантеса да поправи“ (*Сказка*, 2022).

Визуелно, Чистилиште у овом филму асоцира на рушевине Помпеје и Вавилонске куле. Алегорија разрушених митских грађевина је и на формалном плану истакнута: јунаци током целог филма разговарају на различитим језицима: немачком, енглеском, грузинском, италијанском, француском и ивриту. Међутим, различити језици не доводе до нејасноће и неразумевања, иако су испрекидани позадинским шумовима, мрмљањем, отегнутим, успореним и развученим говором јунака. Напротив, сви они говоре истим језиком, јер постоји само један језик – језик власти, идеологије, агитације и насиља који је заједнички за све и који ће заувек опстати. Дијалози се углавном састоје од идеолошких фраза и пропагандних клишеа преузетих из говора и обраћања диктатора, зацементираних у колективно несвесно: „Власт треба поштовати“; „Религија је ментална болест“; „Зло долеће на крилима“; „Фашизам је реалност а комунизам теорија“; „Како би људи остали здрави, треба да ратују сваких двадесет пет година“ (*Сказка*, 2022). Тиме Сокуров издваја језик као олицетворење важних идеологија. Довевши га на ивицу афоризама и крилатица, аутор га преплиће с тривијалним коментарима из приватног живота јунака, визуелизацијом њихових тренутних физиолошких потреба и телесним доживљајима. И ово није први пут да нам Сокуров представља вође као обичне људе који исто тако имају душу, једу, умиру као и сви остали али које је сам народ својим идолопоклонством претворио у божанства. Такву демистификацију смо видели и у *Таурусу*, у ком се приказују последњи месеци болесног, немоћног и тад већ инфантилног Лењина, као и у *Молоху* – сомнамбуличној љубавној епопеји између Хитлера и Еве, у којој Сокуров раскринкава нацистичког вођу до ништавила. Анализирајући однос према телесности, као један од важних концепата у Сокуровљевим филмовима, руски филозоф Михаил Јампољски наводи да „метафизику тела које пати Сокуров повезује са целокупном проблематиком моћи, коју никада не идентификује са идеологијом“ (Ямпольский 2021).

Честе паузе у дијалозима, мешавина идеолошког и свакодневног дискурса, као и понављања једне те исте речи или реченице, појачавају инфантилност јунака и издвајају у први план њихову шизофреничност. Користећи архивске материјале из различитих периода политичког деловања, Сокуров јунаке визуелно дуплира и триплира правећи од њих клонове, што истовремено указује на њихово свеприсуство у митској представи колективно несвесног и може вечно да траје независно од „аватара” које будући диктатори могу да одаберу: „Све ће бити заборављено и десиће се поново“ (*Сказка*, 2022). Визуелним мултиплицирањем јунака,

Сокуров их на индивидуалном и духовном пољу своди на једнодимензионалне, баналне креатуре подложне распадању.

У филму *Бајка* лаконично се разговара о најдубљим историјским питањима. Тако Черчил у дијалогу са својим двојницима, млађим и старијим Черчилом, преиспитује однос према Африци-краљици мајци, поредећи је с пра-простором, мајком свега, која, иако на самрти, оставља неизбрисив траг сећања из детињства; Хитлер се жали што није спалио Лондон до краја и негодује што није поделио земљу по пола са Стаљином; сматра да не постоји Бог него само партија, јер партија је та која даје хлеб и људе; Стаљин тврди да је комуниста увек у рату и да су око њега свуда непријатељи.

Дугим кадровима успореног кретања, развученом монтажом, светлотамном експресионистичком композицијом и техником сфумато, ствара се утисак сна, осећај лебдења и губитка тежине. Фокусирајући се на детаље и на непомичне крупне кадрове, Сокуров нас увлачи у посебан филмски простор и филмско време које одудара од реалног времена. Такво филмско време руски теоретичар филма Всеволод Пудовкин назива „идеалним временом, које је последица брзине опажања и које зависи од количине и трајања различитих елемената одабраних за филмско приказивање збивања“ (Ажел 1978: 82). На тај начин се појачава драмски интензитет и гледалац се скоро насилно увлачи у фиктивно филмско време, што доводи до продуженог осећаја напетости, чак и мучнине. Сокуров често увећава појединачне фрагменте слике, наглашавајући зрнастост њене текстуре. Дугим кадрирањем и увеличавањем детаља, развлачећи филмско време и мењајући гледаочеву перцепцију, Сокуров неорганско и мртво претвара у органско, приказујући нам сваку ћелију, сваки атом, попут Павела Филонова у својој аналитичкој уметности, очекујући од гледаоца да „око које види“ замени „оком које спознаје“. Уметањем „крупног плана“, по речима Делеза, не доводи се само до увећавања неког детаља (Христове руке), већ и до умањивања целине и свођења сцене (Делез 1998: 40).

Говорећи о Сокурову, Михаил Јампољски истиче како –

> […] Сокуров ради с траком тако као да жели да извуче истину из ње помоћу насиља, претварајући само тело филма у носиоца значења. С обзиром на то да истину у себи може носити само измучено тело на којем је историја урезала своје трагове, самим тим и само тело филма Сокурова треба да постане исто такво измрцварено тело (Ямпольский 2021).

Бајка је занимљива и визуелно и тематски зато што Сокуров, истражујући нову перспективу документарног приповедања, користи постојеће документарне и архивске снимке, вести, компјутерску графику,

анимацију и гласове глумаца, и на тај начин ствара експресионистичко уметничко дело. Боја на филму се појављује само у две секвенце: на почетку, када делује да је цео свет настао из великог праска и у тренутку када Хитлер изговара „Кажу да Стаљин има скупштину? Не, Руси то никад неће имати“ (*Сказка*, 2022). Такав продор ка боји користе Ејзенштајн и Тарковски у својој кинематографији и то у функцији коју Ејзенштајн назива „апсолутном променом димензије“. Динамика филма се нагло мења у тренутку када се помене Вагнеров *Сумрак богова* и тада се први пут приказује народ, мртви следбеници идеологија, невине жртве и страдали. Застрашујући призор разлагања и таласања хтонске безобличне масе из које се само местимице појављују окамењени ликови „лепе невесте немачких војника“ и „комунистичке кћери“, праћен је музиком марша (познатом нумером хора Пјатницког *Вперед друзья, вперед, вперед*), што додатно узнемирује гледаоца. И док се Хитлер у свом маниру обраћа мртвој изобличној гомили и захваљује јој се што су га међу милионима других мушкараца изабрали да их поведе у велики светски рат, у задњем плану видимо Стаљина пред писоаром.

Редитељ мајсторски завршава филм песмом „Я закрываю зонтик свой, в нем снов и сказок больше нет“ о Андерсеновом јунаку Ују Лукоју, који деци баца прах у очи како би заспали и, у зависности од тога да ли су били добри или невољали, показује им снове или празнину.

Треба имати у виду да је Сокуровљев филм превасходно уметнички и то не само на формалној већ и на садржајној основи. Пратећа сценографија подсећа на гравуре Дирера и Пиранезија, брисани простор снежне пустахије на Малевичево ништавило с коњицом у позадини, детаљизација предмета/тела на уметност Филонова, искривљена лица једва препознатљива у безобличној маси асоцирају на Чекригинова платна – све то претвара Сокуровљев филм у мултидисциплинарно уметничко дело, али дело које од гледаоца не прави пасивног посматрача, већ активног учесника пред којим се отварају питања о природи човековог зла, историјским грешкама, утицају идеологије и индивидуалне и колективне одговорности. Сокуров нам не пружа готове одговоре и изведене закључке, него нас подстиче на размишљање и преиспитивање.

Једно од тих питања гласи зашто овај филм није могао бити приказан на фестивалу у Русији, када се ради о алтернативном читању историје, такозваној бајци, у којој су јунаци приказани као карикатуре себе самих. Можда зато што су фашизам и комунизам изједначени и Хитлер стоји раме уз раме са Стаљином? Или зато што у последњем дијалогу којим се филм завршава Черчил пита Стаљина: „Ујка Јо, ти ниси био на сахрани своје мајке? Ниси био тамо, је л’ да“? Стаљин му одговара:

„Био сам далеко“ (*Сказка*, 2022). Овај наизглед безазлен дијалог добија сасвим друкчију конотацију кад се сетимо националне персонификације Россия-Матушка и уз ехо „Због ом, због ом“, Сокуров недвосмислено свој последњи филм претвара у Реквијем за Русију.

Литература

Ажел, Анри. *Естетика филма*. Прев. Душан Стојановић. Београд: БИГЗ. 1978.

Делез, Жил. *Покретне слике*. Прев. Слободан Прошић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. 1998.

Ямпольский, Михаил. *Александр Сокуров – Истина тела*. Журнал „Сеанс“. 2021. <https://seance.ru/articles/body-of-truth/>

Филмови наведени у тексту

Сказка, реж. Александр Сокуров, 2022, прод. Николай Яанкин, Россия, Бельгия, 78 мин.

Русский ковчег, реж. Александр Сокуров, 2002, прод. Андрей Дерябин, Jens Merer, Karsten Stöter, Россия, Германия, 90 мин.

Франкофония, реж. Александр Сокуров, 2015, прод. Pierre-Olivier Bardet, Франция, Германия, Нидерланды, 90 мин.

Мать и сын, реж. Александр Сокуров, 1997, прод. Thomas Kufus, Германия, Россия, 70 мин.

Отец и сын, реж. Александр Сокуров, 2003, прод. Игорь Каленов, Германия, Россия, Нидерланды, Италия, 83 мин.

Молох, реж. Александр Сокуров, 1999, прод. Виктор Сергеев, Rio Saitani, Thomas Kufus, Россия, 108 мин.

Телец, реж. Александр Сокуров, 2001, прод. Виктор Сергеев, Эдуард Арциховский, Россия, 94 мин.

Солнце, реж. Александр Сокуров, 2005, прод. Игорь Каленов, Андрей Сигле, Александр Роднянский, Marko Müller, Россия, Италия, Франция, Швейцария, Япония, 110 мин.

Фауст, реж. Александр Сокуров, 2011, прод. Андрей Сигле, Россия, 134 мин.

Jelena Kusovac

ALEKSANDER SOKUROV'S FILM *FAIRYTALE*
The Vicious Circle of History and the Mass Within It

Summary

Alexander Sokurov is one of the most important contemporary Russian directors, known for his experimental approach and mythopoetic themes in his films. His latest work, *Fairytale* (2022), is a documentary-animated film that concludes his exploration of dictators' lives. The film, banned in Russia, has gained success at international festivals. In *Fairytale*, Sokurov portrays Stalin, Hitler, Mussolini, and Churchill in Purgatory, discussing their deeds and crimes. By combining documentary footage and animation, he creates an atmosphere of tyranny and raises questions about the origins of evil and responsibility. The visual style features monochromatic tones, long takes, and expressionist scenography. The dialogues are filled with ideological phrases and sarcasm, highlighting the language of power and violence. The film is an artistic experiment that prompts viewers to reflect on historical mistakes and the role of dictators. Sokurov concludes the film with a strong allusion to Russia, leaving unresolved questions of collective responsibility.

004.47:794

Marina Gabelica*
(Faculty of Teacher Education, University of Zagreb)

(RE)INVENTING CRIME FICTION IN DIGITAL MEDIA – THE CASE OF *HER STORY*

Summary: Crime fiction, just as any other traditional literary or film genre, moves across media, but can usually be recognised by established genre conventions. In digital media, however, the technological aspects of new media become integral parts of the narrative work. In such works, the medium is part of the genre, which may result in changing or reinventing the established genre conventions.

Her Story (2015) by Sam Barlow, described as a "crime fiction game" by its publisher, transcends its categorisation in many ways – it is not only a videogame but an interactive film and a work of interactive fiction, as well as an innovative detective story that relies on the player's direct involvement in the narration. The work is presented as a computer simulation with a database of fictional police video interviews with a suspect. The viewer/player takes the role of an investigator who discovers what Todorov (1966) referred to as the *two stories* in works of detective fiction – he/she needs to discover *the story of a crime* and become part of the *story of an investigation*. Using video clips in the form of video interviews as "evidence verité" (Silbey 2010) brings another interesting dimension to this work. This dimension is usually observed in *true crime*, a form of documentary films and series regarded by some as a separate genre of crime fiction (Bruzzi 2016). This paper will examine the genre characteristics of *Her Story* through the lens of literary and film theory, acknowledging the specifics of digital media as an integral part of the work.

Keywords: crime fiction, digital media, genre conventions, videogames, *Her Story* by Sam Barlow

1. *Introduction*

According to Stephen Knight, the author of extensive crime fiction development research, one does not need to be a "detective" to "identify the vigorous life and remarkable diversity of crime fiction" (2004: x). The development of crime fiction begins in the 18th century (cf. Priestman 2003, Knight 2004, and Scaggs 2005)[1], and to this day, this genre has proven to be of an extremely "te-

* marina.gabelica@gmail.com

1 In his chronology of crime fiction, Priestman (2003) states Daniel Defoe's *Moll Flanders* (1722) as the first work of crime fiction. Knight (2004) believes it to be *The Newgate Calendar* (1773), while Scaggs (2005) starts his chronology with biblical narratives as "the early ancestors of the genre" (7).

nacious sort" (Mandić 1985), as it has endured numerous changes, reinvented itself again, adapted to different media, and managed to retain its extraordinary popularity with audiences.

The development of the crime fiction genre is somewhat more challenging to follow, primarily because of the "unprestigious nature of the form" (Knight 2004: x), where, even for the academics studying this genre, "their love for the genre was owned up to as a guilty pleasure" (Priestman 2003: 1). For many decades, crime stories encountered resistance from those who advocated "high literature", objecting that crime fiction was trivial or "light literature" (Mandić 1985: 7, Solar 1997: 310). Critics resented the crime story's simplicity of the content that does not require "too educated and insightful readers" (Fumić 2015: 172). Furthermore, its firm structure, which led to too much patterning, was frowned upon.

Many authors, however, pointed out that a good crime story requires an exceptional intellectual effort from the reader (Mandić 1985; Pavličić 2008), and that a solid structure does not necessarily mean patterning (Lasić 1973). Moreover, the firm structure became a challenge to authors who were tempted to create innovations within the solid conventions of the genre, which led to the remarkable "sophisticated typological variety of crime fiction" (Erdmann 2009: 11). Of course, this means that crime fiction is exceptionally challenging to observe as a simple, "neat category" (Franks 2011), that is, as a specific, unique genre with sub-genres. Scaggs (2005: 2) calls the cataloguing of sub-genres "*straitjacketing* the genre" because crime fiction is genuinely an incredibly diverse, rich, innovative, and extensible genre.

Since the 1960s, the line between "high" and "low" literature has been gradually fading, and the crime fiction started being viewed as a genre worthy of close analysis (Priestman 2003). By this time, crime fiction became a popular form on both film and television screens, continuing its development, often conditioned or initiated by the very new medium in which it was revived. Over the years and development of this genre, conventions of crime fiction have been challenged and innovated across media, from works of fiction through film and, nowadays, to digital works.

In the search for crime fiction in new media forms, and in the attempt to locate the remediation of this classic genre, it should be taken into account that what constitutes a genre in digital media can be understood in a twofold manner. On the one hand, elements of crime fiction can be a *feature* found in various narratives and genres. For example, crime and detection or mystery and adventure archetypes can be crime fiction features in many film genres (Moody 2003: 227). The same happens in digital works (video games, interactive fiction, and other forms), in which crime fiction features

are "borrowed", although their structure and underlying intent are not in line with genre conventions.

On the other hand, apart from "pure" crime narratives, there are narratives that exist in the crime fiction genre while introducing some novelty to its code of convention. Every change implies a sort of shedding of the constraints of the genre in order to constitute a new code (Todorov 1966: 300). Therefore, crime fiction should be seen as an umbrella term for a whole series of established genre and sub-genre conventions, whose conventions are continually bent and extended through the perpetuation or innovation of various themes, devices, and motifs to create something new. Such works will be recognised as works of crime fiction or some of its sub-genres, but when it comes to works in digital media, it is certainly worth considering the new media genre that becomes an integral part of the code of a particular work.

Her Story by Sam Barlow is a work of fiction that may be viewed as interactive fiction, a genre of electronic literature, a video game, or an interactive film. It is a work in which the well-known motif of crime and investigation, as well as the character and role of the detective, is re-imagined innovatively, because it is the player/reader/viewer who becomes the one who, through his/her interaction with the work conducts the investigation and, ultimately, creates a coherent narrative, just like the detective in crime or detective novels.

This "crime fiction game" transcends its described genres or even the "detective story" sub-genre. At the same time, it has another "genre label" closely related to the medium of its origin and mode of reproduction. In this context, the problem of classifying works of art in digital media emerges. This is a video game, but many have noted that it was "not playable enough" for a typical video game. This is also a work of interactive fiction (a work of electronic literature), although it could be pointed out that there is not enough text to associate it with the concept of literature. Perhaps the most precise genre form would be an interactive film game – a name that would indicate that this work is fiction that is "played", linking it with video games while emphasising the importance of the medium of film.

Just as the emergence of every new great work in some way constitutes a new genre and "transgresses the previously valid rules of the genre" (Todorov 1966: 138), so the revitalisation of the traditional – literary and film – genre in the new medium constitutes a new dimension of the familiar genre, or perhaps a wholly new genre in itself.

This paper will analyse the *Her Story* digital work through the lens of literary and film theory on detective fiction by exploring places that point to transcending the established genre features typical of detective fiction. In

order to point out the importance of a new digital medium in the construction of the genre, the analysis of the work is also carried out through the prism of digital poetics, which takes into account the characteristics of a new medium as a new component of the genre.

2. *Conventions of the crime fiction genre and its remediation in digital media*

One of the first attempts to codify the crime genre is the work of S. S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories* (1928). Van Dine's "commands" are a kind of collected experience of the age (Mandić 1985) that cannot be fully applied to modern novels and even excludes some sub-genres such as the adventure thriller and the spy novel (Lasić 1973), which were a valiant attempt at revitalising crime fiction. By codifying the classic crime novel model, Van Dine created the preconditions for further expansion of this novelistic type, creating entirely new models and schemes (Lasić 1973: 11). Defining the framework or rules for crime fiction creates the possibility for authors to re-test the set moulds of the genre, especially those imposed by serial production that is often associated with this genre (see Anderson et al. 2015).

The conventions of the crime novel make it possible to recognise this genre in various media. The fundamental elements or signals in literature are usually the crime, the victim, the perpetrator, and the investigator. Mandić (1985) introduced conceptual pairs into the theory of crime fiction: crime and justice, truth and lie, puzzle and answer, law and lawlessness, criminal and detective, individual and society, etc. Regarding film crime fiction, Gilić (2013: 67) recognised cynicism, crime, and mistrust as key semantic phenomena. At the same time, Solar (1997) and Lasić (1983) particularly emphasise the enigma, which, according to Lasić, is not only a motif in the work but an element that plays a vital role at the plot composition level, which emphasises the solid compositional scheme of the crime novel in a specific structure of linear-feedback narration. The process of understanding crime is based on association and inference in the process of "retrograde analysis" or sort of "chess in reverse" (Pérez-Reverte 2003: 73 in Scaggs 2005: 33), where you "begin with the end result and work backwards to the causes" (Scaggs 2005: 33).

In *The Typology of Detective Fiction* (1966), Todorov argues that detective stories have a certain duality – there are two stories being told. The first one is the story of the crime, and the second one is the investigation. The first story is the *fable* (story), and the second is the *subject* (discourse, plot)

(296), that is, the mediation between the reader and the story itself. The first story tells us about what really happened, whereas the second story is about how "the reader (or the narrator) comes to know about it" (ibid.).

Such a presentation of duality in detective fiction is of particular importance in the works of new media where the possibilities of narrative exposition are changed, allowing the reader/viewers/players to interact with the work. This is especially true for the second story, a process of learning and connecting evidence, the mediation between the reader and the *story of the crime* or what Todorov calls a story of "slow apprenticeship" (ibid.).

Although complex and branched, the established conventions of the crime genre must, to some extent, exist in narratives in different media in order for the genre to be recognised. The process of narrative movement between media is indicated by the process of remediation (Bolter and Grusin 2000), in which each new medium is created based on an older medium, while simultaneously conditioning the redefinition and reshaping of the old medium. According to Gilić (2013: 58), "the transformation of genre structures into a structure that will transcend genre" is one of the fundamental artistic procedures in all arts.

Two basic rules should be followed in the search for remediation of the classical genre in digital media. The first concerns the established conventions of a particular genre in traditional media. In other words, the established conventions of the crime genre must also exist in the digital work so that we can recognise the genre. This also functions as a kind of criticism of the existing digital poetics, which often, in order to emphasise the novelty of digital works, neglect traditional poetics (see Gabelica 2018). The second aspect of the analysis concerns the understanding that technology itself in digital works is an integral part of the genre. Namely, technology allows the creation of new media works of art (literary, film and others), though it is much more than just a transmitter of content – the technological features of a digital work are physically real and affect the narrative itself (Lister et al. 2009).

Peović Vuković (2013) emphasises that digital or new media works should not be understood merely as those that take advantage of the technical capabilities of new media, since the medium encompasses far more than the recording or transmission technology alone. The technological aspects of digital media are determined by specific features that become a literary subject and, thus, an integral part of the new media genre.

Ultimately, in considering the relationship between classical genre and digital media, it is important to separate media from genres, because a genre, once defined, does not belong to specific media but can shift from one

medium to another. On the other hand, genres are partially defined according to the similarity of forms, one sub-dimension of which is the medium – the medium is thus considered part of the genre (Gregersen 2011: 96).

In this context, *Her Story*, will be analysed as a digital work that revitalises the crime fiction genre; at the same time, due to the new media features of the work, the remediation of the crime fiction genre will be observed. The features of digital media are diverse and largely depend on the technology used. In this paper, we will analyse the characteristics of digital media according to Lister et al. (2009), who name hypertext (modularity), interactivity, and simulation as some of the fundamental features of digital media. We are adding multimodality to this model, as an essential aspect of most digital media works. This model allows us to set an appropriate framework for interpreting the new media work created in the conventions of the traditional crime fiction genre.

3. Her Story – *analysis*

Her Story is a digital work by Sam Barlow, originally published on 24 June 2015 for iOS, OS X, and Windows platforms. It was also released for Android devices in 2016. According to the publisher's website (Barlow 2014), this is a crime fiction game with non-linear storytelling. This categorisation is, in fact, an accurate description of the game itself, which announces that it is a work that combines the features of digital media (non-linear story) and the convention of the crime fiction game, which may indicate the author's understanding of the fusion of the traditional and new media.

3. 1. Game mechanics

The narrative is mediated through two channels: a computer simulation (and associated "programs") and film clips. In front of the viewer/player, a simulation of a computer from 1994 is shown, i.e. a desktop computer on which various recognisable icons simulate an older operating system. This is a remediation strategy that Bolter and Grusin (2000) call hypermediation – in which a new medium (in our case, the computer we use to run the game) simulates an older medium (the older computer). This procedure has the function of creating an impression of credibility – the player is the user in front of whom the files of a police computer from the 1990s are opened, and his/her task is to search all the files so that he/she can (by researching and hypertextual reading) complete the story.

In addition, since it functions as a simulation of an older type of work station, the work itself determines the time-space frame of the narrative itself, i.e., the story is set in the past (the 1990s).

The central premise of the work is a detective investigation within the game; the player explores a database of video clips of fictional police interviews. All police interviews focus exclusively on Hannah Smith (portrayed by the actress Viva Seifert), who provides testimony at the police station concerning the disappearance husband. In the interviews, notably absent are detectives' questions; therefore, based solely on Hannah's statements, the player has to decipher the context of the conversation/testimony and the keywords that prompt further lines of investigation.

A program window named L.O.G.I.C. Database opens in front of the player. This simulation of an open computer program will be a fundamental tool for the detective's search for clues. By researching, the user will find 271 film clips that are not initially available but can be reached by typing appropriate keywords. Namely, each video or film clip is transcribed, and by typing specific terms, the computer system releases a maximum of five film clips containing the required terms. The player's task, then, is to carefully observe and listen to Hannah's statements and identify names, spaces, and other keywords that they will then use in their search.

According to Todorov (1966), the crime story is always of a dual nature; the story of the murder and the story of the investigation are inseparable. In this sense, *the inquiry* is what is real and current in this work – the process of interaction of the player with the work, an entire journey of discovering, getting entangled in the investigation, making conclusions, abstracting data and filling the narrative gaps. It is precisely in the unsaid – the narrative gaps – where the story of the murder is found. Although the player may conclude who committed the crime (*whodunit*), the investigation process is actually a process of discovering *how the crime happened*. That process will, in turn, consist of the player interacting with the film clips and their detective-like search for clues.

3. 2. Multimodality

One fundamental feature of many digital works is multimodality, the mediation of narrative through two or more modes, or codes, of communication. As mentioned, the narrative in the work will be developed by the player's interaction with the contents on the simulated computer. In the narratological sense, the narrative will be mediated by the visual, auditory, and textual discourse, with video clips mediating the bulk of the central narrative (the crime story).

The clips last a few seconds to a few minutes, simulating video surveillance footage at the police station containing Hannah Smith's testimony. To confirm the impression of simulating an older computer, there is a hypermediation strategy is used to create the appearance of wear and tear in the images. All images are of lower resolution, which refers to the so-called *generation loss* (see Reich and Heathcote 2022), the loss of quality of a recording caused by repeatedly copying files, that is, to create the impression that this is a video that has been transferred from tape to a computer.

Other strategies have also been used to create the impression of credibility (simulation of surveillance footage), such as a static, objective frame simulating the surveillance camera, or the time stamps in the corner of the frame (time, date, and name of the room where the witness is interviewed). Other filmological elements, such as set design (the stark interrogation room, the witness sitting at the table) further contribute to the sense of credibility. Of course, acting as an expressive film element plays a distinctive role in creating the impression of reality; the absence of stronger emotional states contributes to the psychological profiling of the character that will lead the player to interpret the spoken text and evaluate its credibility, much as in an actual police interrogation. Moreover, the changes in the respondent's behaviour can be noticed, opening a new enigma concerning the respondent's identity, and the question arises whether we are dealing with one person with a dual personality or two people – Hannah and her identical twin sister Eve.

Ultimately, this is a multimodal work in which we find a synthesis of simulated computer and simulated (objective) film qualities in the mediation of the narrative in which the majority of meaning is not made in the story itself but in the mental engagement of the reader/player who, like the detective, will merge segments of the narrative in order to reach the final meaning.

3. 3. Hypertextuality

Hypertext refers to the segmentation of text into smaller units and the linking thereof through hyperlinks. This mode of reading is specific to digital works because it allows readers to move more freely through larger narratives, as well as the freedom to choose the direction of their own reading. In *Her Story*, the entire narrative is divided into smaller segments – a hypertextual network of film clips where the reader gradually discovers the chronological story. In the context of digital works in general, including the work under examination here, we can talk about two different types of hypertextuality.

One concerns the narrative organisation of the work, considering the player is exposed to a hypertextual network of clips. We can call this "organisational" or "configurational" hypertextuality (see Moulthrop 2004). The other is realised in the very act of reading. Through their efforts, the player/reader discovers segments of the narrative, constantly shifting attention between segments that will, like clues, gradually fold into a coherent story. The reader employs hypertextual reading, but the story itself will get its causal framework in the reader's mind, making the final narrative – *whodunit* and what happened – linear so that, for example, the entire story could be retold in the causal sequence. The process of hypertextual reading is indicated by the player's search across segments of the narrative between blocks, which involves not only navigating through the film base but a demanding cognitive process. In order to facilitate this complex process, a database is available on the simulated computer, in which the player can see how many available clips they have viewed and how many remain undiscovered. An insight into the database shows that this is an exceptionally complex work, created with a 300 page script, i.e., speech transcripts of 271 film clips (Núñez and Navarro Remesal 2021).

In many of the traditional literary and film works the story is presented linearly, in a series of events characterised by a causal relationship. Lasić (1973) emphasises, however, that the crime novel is, in essence a novel of linear-feedback narration, which separates it from novels in other genres. While the action novel contains a strictly linear narrative, and the roman-feuilleton features a spiral narrative movement, the crime novel always has a clearly defined beginning and end structured around a puzzle, but the end is shown as a return to the beginning – which is a kind of paradox of linear movement that we expect in the novel (Lasić 1973: 59).

The linear feedback paradox is only possible thanks to the enigma, so the puzzle becomes the central element of every crime novel. The novel's beginning brings the disruption of the equilibrium by setting up the puzzle, and the end establishes a balance by its solution (ibid.)

Lasić identifies five fundamental blocks of the crime novel (crime preparation – investigation – discovery – pursuit – punishment); of course, these blocks do not develop uniformly in all novels and can be realised through only one or two functions. All the functions in the novel, being the smallest segments, can be grouped into several key sequences that are, in principle, always organised around the struggles articulated through the victim–killer / hunted–hunter dyads.

Lasić's setting, although made for the crime novel, can be successfully applied to the analysed digital work. The film clips can be divided into sev-

en basic blocks (seven interviews) consisting of several thematic sequences (for example, clips that talk about Hannah's childhood, relationships with other people, relationship with her husband, birth of her daughter Sarah, etc.), realised in 271 shorter clips of the interview. Such smallest segments of narrative are available to the player, and their content, thematic, and structural formation into larger blocks is a process of discovering and building in the overall process of reading/playing.

In addition to several minor puzzling or enigmatic narrative initiators, it is important to single out two fundamental enigmas in *Her Story*. The first enigma is available to the reader, introduces them to the story and becomes the initiator of the narrative – namely, the case of the missing man. The investigation process becomes a story – not about who did it, but what really happened. This level is further complicated by additional enigmas and puzzles where the question arises whether the person in the video is a single person (Hannah), who is discovered to have a case of a split personality, or whether it is two separate people (Hannah and Eve). Thus, the player faces a series of additional puzzles to solve.

The other key enigma needed to understand the work is at the organizational or configurational narrative level that may not be immediately available to the reader at the beginning and is related to the video game itself (the computer simulation). Namely, with all available data that gives the impression of objectivity – the player has accessed someone's computer and searches the data – at the very end of the game, a chat message appears in which the user under the pseudonym S. B. (alluding to the game's author, Sam Barlow) addresses the reader – naming them Sarah, the daughter of the examinee, Hannah, by asking "...you think you understand why your mother did what she did?".

Thus, at the very end of the research (gameplay), a new dimension is reached – this computer simulation is not only a space for the player's exploration of fiction but also a stage on which the player is one of the characters, put in the role of the character Sarah who, with a time delay, tries to understand what happened to her parents.

Interestingly, it is only when this enigma is resolved that the player can become aware of the other clues in the game that indicate that we are in the role of Sarah. These include, for example, the constant glare seen on the computer screen, which emits lights in the background of the "one looking at the screen" and does not come from our real space but from the imaginary space of the character Sarah in front of the computer. The player may attribute this glare on the screen during the game to the aforementioned "generation loss" effect of old recordings. It is only with

the completion of the investigation, though, that an additional level of the fictional framework of this story is revealed to the players.

3. 4. Interactivity

Interactivity is a term often associated with digital media, though it could be pointed out that a crime novel requires the interaction of the reader with the work whereby the contest between the detective and the criminal becomes the contest between the author and the reader (Mandić 1985: 10). It is a kind of game between the author of the work and the reader who, faced with the puzzle, carries out thought processes of constant discovery of causes and consequences in an effort to find a solution to it.

Interestingly, already in the principles that Van Dine articulated almost a hundred years ago, we can find an understanding of the importance of the reader's interaction with the work in the form of intellectual engagement of the reader who "must have an equal chance in solving problems" as the detective (Van Dine 1928). The idea of "fair play" between the author and the reader was introduced by Anthony Berkley (1928 in Scaggs 2005: 27) and refers to the reader having access to the same information as the fictional detective, thus allowing him/her to solve the crime while reading.

The crime novel is an intellectual game (Lasić 1973: 11), which rests on the "intellectual curiosity of the reader" (Mandić 1985: 15), and the contest between the detective and the criminal in the novel becomes the contest between the author and the reader (ibid.).

As a term indicating the interaction of a user/reader/player with the work, we can recognise two levels of interaction in *Her Story*. One of them is the so-called extractive (hypertextual) interaction, where the user manages a database to find and connect pieces of information (Lister et al. 2009: 22). The second one is the so-called immersive interaction (ibid.) – in navigating virtual spaces like those in video games, the user will move through a more extensive database, but in the process, the user's immersion is expected, which is usually influenced by additional visual and spatial exploration.

As an additional level of interactivity, the external, extratextual interaction type asserts itself as well, namely, the interaction of the audience online (Lister et al. 2009: 23), on internet forums and blogs, where players exchange their experiences of reading the work, answering questions together, checking their understanding, participating in the process of investigation, and puzzle-solving. In such communication with other players, it is possible to discover additional layers of *Her story* such as the Morse code, in which, in one of the clips, Hannah taps on the police table and sends a mes-

sage, but also the interpretation of other elements such as, for example, the previously mentioned enigmatic flare on the computer screen.

3. 5. Simulation

The simulation in *Her Story* is manifested on the configurational and the discourse levels. At the configurational or structural level, the work is shaped as a simulation of an older computer. The function of such a hypermedial procedure is to create a sense of wonder, mystery, and immersion in the fictional world. At the discourse level, we come across additional aspects of simulation whose fundamental function is to create further immersion and a sense of credibility up to the level of film-documentary simulation.

This is primarily manifested in video clips in which various cinematic expressive devices – the objective shot (with indications of time, day, police room), the static camera, the set design, and the acting – are used to create a sense of the reliability of the material, i.e., its credibility and objectivity. In this context, the clips simulating police evidence can be seen as a fictitious shaping of what Silbey (2010) calls *evidence verité*. This term is taken from legal terminology, and denotes the material evidence used during a trial: footage of arrests, criminal confessions, and crime scenes. Such video materials have recently been increasingly used in the "true crime" film and television genre. According to Bruzzi (2016), in early 21st century, there has been a growing interest in documentary treatment of crime-related topics (from trial recordings to documentary feature films, series, and podcasts). These are narratives dealing with actual criminal events, people, and evidence, where the emphasis on presenting forensic evidence is brought almost to the level of "fetishistic fixation with evidence" (251). Given the growing popularity of these narratives, Bruzzi advocates that true crime be seen as a separate documentary genre, a kind of realistic counterpart to crime fiction.

The fascination with crime narratives has been visible for decades in both literature and film. Speaking about the crime novel, Mandić (1985: 8) argues that the crime story is a mirror of society that transforms social movements into its themes. In all its narrative forms, the crime story simulates the real world (ibid.). These are narratives in which the issue of *whodunit* arises, but perhaps more importantly, as Mandić notes, the quality or credibility of the crime story is based on the premise that "it could have happened" (ibid.).

In contemporary crime genres such as true crime, the audience's passion for artistic narratives of "realistic horror" is also recognised, as well as the audience's need to participate in storytelling. According to Bruzzi

(2016), true crime directors are often not personally convinced of the innocence of the people they make films about. It does not matter in the end, though – the final decision is left to the audience. A voyeuristic nature of true crime viewers may be a more strongly expressed desire for a greater (cognitive) engagement in telling the story, where the viewer is both a detective and a judge.

Her Story is a work of fiction that combines traditional and well-established conventions of the criminal genre with the features of digital media that enable greater engagement of readers/viewers/players in the investigation process, but also in the process of meaningful and interactive creation of a coherent narrative. The multimodality, interactivity, hypertextuality and simulation of the work become an integral part of the narrative that engages the reader, like a detective, to follow clues, conclude, compare and select, filter out the unimportant and single out the important, to ultimately solve the crime, but also to experience a deeper immersion and pleasure in the story.

4. *Conclusion*

Her Story is a complex work that features levels of duality, akin to those Todorov (1966) identified in the literary genre of crime fiction. The player takes on the role of an investigator who needs to discover *the story of a crime* and become part of the *story of an investigation*. *Her Story* is a work that bases its structure precisely on what Todorov (1966: 296) calls *the second story* – it is about *how the reader will learn about* what really happened (the first story).

Unlike its literary predecessors, *Her Story* is a multimodal work that requires the player to be both the reader, the listener, and the viewer. The majority of the narrative is presented by film clips (simulations of police interviews), based on which, through their active engagement, the player, by exploring the story, actually allows the narrative to be exposed, which is otherwise unavailable.

It is a hypertextual work in which we have located two basic levels of hypertextuality – the first one concerns the organisation of narratives (the so-called organisational or configurational hypertextuality), as all narrative segments are located in the hypertextual network. The second level of hypertextuality is manifested precisely in how the player reads the work – the player is required to read hypertextually, constantly switching attention between the narrative segments. The connection between the parts of the

narrative is yet to be discovered by the player; by carefully reading (watching and listening) the video clips, the player infers the causes and consequences, discovers the solutions to the presented puzzles, and then chooses the keywords that will facilitate further investigation and exposition of the narrative, which, in principle, puts the player in the same position as the reader and detective in the traditional crime fiction genre (Lasić 1973, Mandić 1985, Pavličić 2008).

Her Story is also a work of a high level of meaningful interaction because the player, in addition to navigating the work, participates in the exposition of segments of the narrative and the creation of a coherent story. This overall process is indicated by both its extractive interaction – needed to move through the exposed narrative – and the immersive one – needed to create an immersive experience of reading and playing the work.

Ultimately, it is a work with an extremely high level of simulation. The simulation in *Her Story* is manifested on the configurational or structural and the discourse levels. At the structural level, the work is shaped as a simulation of an older computer. It is a hypermedial strategy that creates a sense of wonder, mystery, and, in part, a voyeuristic interest in the contents of someone else's computer. On the discourse level, we come across additional aspects of the simulation in the form of film clips that skilfully simulate the objectivity and credibility of the footage from the police station in which the character Hannah gives her testimony. At the level of simulation, this paper draws a parallel with the documentary sub-genre of true crime, in which *evidence verité* materials are used similarly and with the same goal – achieving wonder, curiosity, and greater engagement of the viewer.

Her Story is, nevertheless, a work of fiction and largely respects many of the established conventions of the crime fiction genre. In many ways, *Her Story* retains the basic conventions of the genre in terms of themes and motifs, but also at the level of the "linear-feedback narrative", as described by Lasić (1973). On a plot-compositional level, this work rests on an enigma put before players, who become detectives through interactivity – and, as it eventually turns out, the character in the fictional game itself. In addition to several features of the crime genre, this work shows how the perceived features of digital media (multimodality, hypertextuality, interactivity, and simulation) have greatly influenced the way traditional genre conventions have been shaped. Such a fusion of the traditional and the new indicates that crime fiction is a genre constantly reinventing, reshaping, and transcending itself.

Ultimately, it should not be forgotten that the experience of a work is also influenced by the reader's or viewer's expectations based on the genre

classification indicated in paratexts (Genette 1997) that the reader is likely to read before playing/reading the work. In these texts (accompanied texts on the websites on which the work is sold), one can see how difficult it is, in fact, to determine the genre of a complex digital work while respecting both traditional and digital poetics.

On the one hand, this work is a crime story or, more precisely, a detective story, if we accept that the interaction of the reader with the work is equivalent to the role of a detective, a character in the story who assembles narrative segments to understand *the first story – a story about a crime*.

On the other hand, this is a work of electronic literature belonging to the interactive fiction genre, if we accept that in electronic works, the narrative is multimodal and not mediated only by text. Furthermore, this work is a video game or, more precisely, an interactive film game if we accept that the term *game* refers not only to the ludic aspect but also to the meaningful, mindful engagement of the reader.

Perhaps this latter classification – interactive film game – would indeed be the best choice for genre classification because it is exactly these features – interactivity, intellectual play, and meaningful mental engagement of readers – that are the theses that the supporters of crime fiction used to defend the value of crime novels, in the days when this genre was confined to literature and film.

Works cited

Primary Source

Barlow, Sam. *Her Story*. Steam. 2015. <https://store.steampowered.com/app/368370/Her_Story/>

Secondary Sources

Anderson, Jean, Carolina Miranda, Barbara Pezzotti. *Serial Crime Fiction: Dying for More*. Palgrave Macmillan. 2015.

Barlow, Sam. *HER STORY*. 2014. <https://www.herstorygame.com/>

Bolter, Jay David, Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press. 2000.

Bruzzi, Stella. "Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary". *Law and Humanities* 10/2 (July 2016): 249–280.

Erdmann, Eva. "Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century". *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Eds. Marieke Krajenbrink, Kate M. Quinn. 56 (2009): 11–26.

Franks, Rachel. "May I Suggest Murder? An Overview of Crime Fiction for Readers' Advisory Services Staff". *The Australian Library Journal* 60/2 (May 2011): 133–143.

Fumić, Mateja. „Kneginja iz Petrinjske ulice – prvi hrvatski kriminalistički roman". *Jat: časopis studenata kroatistike* 1/2 (Mar. 2015): 170–183.

Gabelica, Marina. "Children's Electronic Literature Criticism: Exploring Electronic Picture Books". *Materialidades Da Literatura* 6/2 (Aug. 2018): 99–113.

Genette, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge University Press. 1997.

Gilić, Nikica. *Filmske vrste i rodovi*. 2nd ed. Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. 2013. <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/online/filmske-vrste-i-rodovi/>

Gregersen, Andreas. "Genre, Technology and Embodied Interaction: The Evolution of Digital Game Genres and Motion Gaming". *MedieKultur: Journal of Media and Communication Research* 27/51 (Nov. 2011): 94–109.

Knight, Stephen. *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Palgrave Macmillan. 2004.

Lasić, Stanko. *Poetika kriminalističkog romana: Pokušaj strukturalne analize*. Liber. 1973.

Lister, Martin, Jon Dovey, Seth Giddings, Iain Grant, Kieran Kelly. *New media: A critical introduction*. Routledge. 2009.

Mandić, Igor. *Principi krimića*. NIRO Mladost. 1985.

Moody, Nickianne. "Crime in film and on TV". *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Ed. Martin Priestman. Cambridge University Press. 2003. 227–243.

Moulthrop, Stuart. "From work to play: Molecular culture in the time of deadlygames". *First Person: New Media as Story Performance, and Game*. Ed. Noah Wardrip-Fruin, Pat Harrigan. The MIT Press. 2004. 56–69.

Núñez, Marta Martín, Víctor Navarro Remesal. "The third participant. Dialogue with Sam Barlow". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. 2021. 131–152.

Pavličić, Pavao. *Sve što znam o krimiću*. Ex libris. 2008.

Peović Vuković, Katarina. „Književnost i remedijacija. Mediji kao kulturalna dominanta kasnog kapitalizma". *Vrijeme u jeziku; nulti stupanj pisma: zbornik radova 41. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Ur. Tatjana Pišković, Tvrtko Vuković. 2013. 183–205.

Priestman, Martin. "Introduction: crime fiction and detective fiction". *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge University Press. 2003. 1–6.

Reich, Galen M., Jonathan Heathcote. "Analysis of Generation Loss for Wavelet-Based Compression". *SMPTE Motion Imaging Journal* 131/6 (July 2022): 34–42.

Scaggs, John. *Crime Fiction: the new critical idiom*. Routledge. 2005.

Silbey, Jessica. "Evidence Verité and the Law of Film". *Cardozo Law Review* 31/4 (Jan. 2010): 1257–1299.

Solar, Milivoj. *Suvremena svjetska književnost*. Školska knjiga. 1997.
Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction (1966)". *Crime and Media*. Ed. Chris Greer. 1st ed. Routledge. 2010. 291–301.
Van Dine, S. S. "Twenty Rules for Writing Detective Stories". *American Magazine*. September 1928. <https://www.bu.edu/clarion/guides/dine.htm>

Марина Габелица

(РЕ)ИНВЕНЦИЈА КРИМИНАЛИСТИЧКЕ ФИКЦИЈЕ У ДИГИТАЛНИМ МЕДИЈИМА – СЛУЧАЈ *HER STORY*

Резиме

Криминалистичка фикција, као и свака друга традиционална књижевна или филмска врста, прилагођава се различитим медијима, али се обично може препознати по устаљеним жанровским конвенцијама. У дигиталним медијима технолошки аспекти нових медија постају саставним дијелом наратива и дискурзивних обиљежја дјела; нови медиј постаје дијелом жанра, што може довести до промјене или реинвенције устаљених жанровских конвенција.

Her Story (2015) Сема Барлоуа, коју је аутор описао као „игру криминалистичке фикције", на много је начина изван своје описане категорије – то није само видеоигра, већ и интерактивни филм и дјело интерактивне фикције, као и иновативна детективска прича која се темељи на непосредном играчевом укључивању у приповиједање.

Дјело је представљено као рачунална симулација с базом података фиктивних полицијских видео интервјуа са осумњиченицом. Гледатељ/играч преузима улогу истражитеља који открива оно што је Тодоров (1966) назвао двјема причама у детективским дјелима – играч треба открити причу о злочину и постати дијелом приче о истрази. Коришћење филмских исјечака доноси још једну занимљиву димензију овоме дјелу; видео-интервјуи својеврсни су "evidence verité" (Silbi 2010) који су уобичајени у *true crime* серијама и филмовима, односно, криминалистичко-документарним дјелима које неки сматрају засебним филмским жанром (Bruzzi 2016).

У овом се раду дјело *Her Story* разматра кроз призму криминалистичкога жанра у оквирима теорије књижевности и филма, с посебним освртом на специфичности дигиталних медија који постају саставним дијелом новомедијског наратива.

IX

НОВИ ЖИВОТ АУРЕ ЦРНОГ ТАЛАСА

791.221.51(497.1)"1958/1973"

Михајло Витезовић*
(Академија уметности у Београду)

ЂОШАК ТАМНОГ КАДРА
Филмови црног таласа инспирисани фантастичком књижевношћу

Апстракт: Иако се југословенски црни талас, као духовни представник европског новог таласа у филму, сматра покретом који је искључиво признавао тврди социјалистички реализам, далеко од било какве жанровске кинематографије, ипак се издвајају три остварења која спадају у домен фантастике. Да куриозитет буде већи, сва три филма драматизације су књижевних дела.

Филм *Непријатељ* (1965) Живојина Жике Павловића базиран је на роману *Двојник* Фјодора Михаиловича Достојевског, *Дарови моје рођаке Марије* (1969) Ђорђа Кадијевића екранизација је приповетке *Запис о даровима моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића, а *Мајстор и Маргарита* (1972) редитеља Александра Саше Петровића адаптација је чувеног истоименог романа Михаила Булгакова.

Циљ овог рада је да истражи шта је црноталасовско у овим остварењима, шта је потакло њихове ауторе да се окрену књижевним делима фантастике, њиховим стилским сличностима и разликама у односу према адаптираном књижевном делу, као и значају у евалуацији црног таласа.

Кључне речи: црни талас, фантастика, југословенска кинематографија, трансмедијалност, Живојин Павловић, Ђорђе Кадијевић, Александар Саша Петровић

Црни талас је струја југословенског филма настала под утицајем француског новог таласа (*nouvelle vague*), чији се филмови одликују представама наличја друштва, социјалном критиком и песимистичним крајем, а пре свега друштвеним „самокритичним реализмом“ (DeCuir Jr 2011: 10).

Имајући ово у виду, *филм фантастике црног таласа* делује као оксиморон.[1] Као покрет који је синониман за сирови реализам – у толикој мери да се још назива „црни реализам“ и „црни веризам“ (Божиловић 2021: 278) – он поседује отклон према било чему што би могло да се

* najtovic@gmail.com

1 У овом раду употребљаваћемо у нашој литератури и даље уврежени термин „фантастика“ као ознаку за жанрове и поджанрове утемељене на натприродним мотивима (од научне фантастике до магијског реализма), али треба имати у виду да у последње време савремена књижевна теорија све више фаворизује кровни термин „спекулативна фикција“ (више о овоме в. Le Guin 1993: 10–12).

окарактерише као жанровски филм. Истовремено, и ван црног таласа, у тадашњем југословенском филму влада аверзија према жанру фантастике, што се очитава у минорном броју фантастичких остварења, а резултат је многоструких фактора.[2]

Однос црноталасоваца према фантастици можда најбоље оцртава анегдота о Живојину Павловићу коју сценаристкиња Милена Марковић износи у документарном филму *Декалоīија о маīерији и смрīи: скица за īорīреī Живојина Павловића* (2013). Саслушавши Миленину колегу који је читао свој сценарио хорор филма, Павловић му је упутио опаску: „Ма јебу ли се те твоје караконцуле?“ У остварењима црног таласа, чији идеал је приказ друштвене реалности онакве каква јесте, једноставно није било места ни за шта што личи на фантастику.

Међутим, како у француском новом таласу постоје релевантни изузеци,[3] тако се и у југословенском филму издвајају три остварења црног таласа која несумњиво припадају жанру фантастике, а инцидентно су и трансмедијални, односно адаптације књижевних дела: *Неīријаīељ* (1965) Живојина Жике Павловића, *Дарови моје рођаке Марије* (1969) Ђорђа Кадијевића и *Мајсīор и Марīариīа* (1972) Александра Саше Петровића.

Неīријаīељ (1965)

Живојин Жика Павловић један је од утемељитеља естетике црног таласа (в. Radosavljević 2019: 269), као и један од његових најпрепознатљивијих представника. Филмски израз изградио је на приказу наличја друштва, а свој кредо сумирао на следећи начин:

> Предграђа су ми дража од градског средишта, а вароши из унутрашњости милије од метрополе. И данас више волим груба лица од угледних и избријаних физиономија, и воњ ђубришта и канализације од парфема по бешумним лифтовима пословних центара и трговинских здања (Radosavljević 2019: 269).

2 Више о проблематици односа југословенске кинематографије према фантастици в. Ristić, Jovićević 2015: 11–18, и Vitezović 2014: 56–59.

3 Издвојимо најупечатљивије: неоноар дистопија *Алфавил* (*Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) Жана Лика Годара; затим научнофантастична дистопија по роману Реја Бредберија, *Фајренхајī 451* (*Fahrenheit 451*, 1966) Франсоаа Трифоа; као и фантазмагорија према класику Луиса Керола, *Алиса или īоследње бексīво* (*Alice ou la dernière fugue*, 1977) Клода Шаброла. Не само што је сваки од покретача француског новог таласа имао искорак у жанр фантастике, већ је то изнедрило критички призната остварења која се и данас сматрају класицима унутар својих жанрова.

Као аутор субверзивних филмова, Павловић је имао ту несрећу да се на самом почетку филмске каријере нађе у немилости државне цензуре. У истој години снашла га је судска забрана омнибуса *Град* (1963),[4] а онда је сторниран и рад на његовом дугометражном играном филму *Повратак* (1966), „причи из миљеа београдског подземља“ (Tirnanić 2008: 44–46; Radosavljević 2019: 276).

Павловић остаје без ангажмана, верујући да му је каријера филмског редитеља окончана пре него што је и почела. Случај је ипак хтео да сретне свог словеначког колегу Матјажа Клопчича, иначе великог обожаваоца *Града*. На његов предлог контактира продукцијску кућу Виба филм из Љубљане са сценаријем који већ има спреман: адаптацију романа *Двојник* Фјодора Михаиловича Достојевског[5] (в. Radosavljević 2019: 282).

Није оптимистичан али, на његово велико изненађење, сценарио оцењују као веома интересантан и предлажу реализацију. На сугестију драматурга Виба филма, Павловић мења време и место радње из деветнаестовековног Петрограда у савремени Београд (в. Radosavljević 2019: 282). Ово му је образложено тиме што је „унаточ Достојевском – тешко пронаћи *друштвено оправдање* за филм који се догађа у царској Русији“ (Tirnanić 2008: 46).

Иако је ова корекција вероватно била више буџетски и политички него креативно мотивисана, испоставило се као перфектна одлука: не само да је на тај начин југословенска кинематографија добила своје прво остварење урбане (ноар) фантастике, већ је и Павловић добио прилику да бриљира у *сетингу* у коме се осећа најсигурније: на наличју савременог београдског асфалта.

Главни јунак индикативног имена, Слободан Антић (Велимир Бата Живојиновић) ударник је, првоборац и, пре свега, убеђени комуниста. Пријатељи га зову „последњим идеалистом“. Нико од његових колега из графичког предузећа Југопрес не дели његов ентузијазам за „грађење боље будућности“, услед чега се осећа усамљено и изоловано. Заљубљивање у Марину (Снежана Лукић), ћерку корумпираног директора предузећа, додатно га дестабилизује. Изненада, у животу му се појављује двојник (Велимир Бата Живојиновић), физички идентичан али карактерно као у огледалу: харизматичан, покварен, спреман да гази преко мртвих да би остварио своје амбиције. Двојник почиње, на његов ужас, да се меша у његов

4 Омнибус *Град* чине три сегмента од три редитеља: *Љубав* (Кокан Ракоњац), *Срце* (Марко Бабац) и *Обруч* (Живојин Павловић).

5 Први пут се појавио на српском језику 1933. године у преводу Људмиле Михаиловић, а у издању Народне просвете (Достојевски 1933). Наслов оригинала: Федор Михайлович Достоевский, *Двойник* (1846).

професионални и љубавни живот, са катастрофалним последицама. Слободан покушава да га се ратосиља али не успева, губећи не само свој идентитет већ и живот.

Не рачунајући драстичне промене које нужно проистичу из промене времена и места радње, Павловићев сценарио веран је сижеу Достојевског. У роману је главни јунак анксиозни Јаков Петрович Гољаткин, чиновник који се труди да успе у петроградском високом друштву, кад му његов харизматични дупликат преузима живот. Главна промена у односу на оригинал је у идеолошком миљеу – Павловић тематизује пролетаријат а Достојевски буржоазију; и у крају – Јаков Гољаткин завршава у лудници, док Слободан Антић, у маниру класичног црноталасовског јунака, гине.

Овај филм по много чему представља куриозитет у Павловићевом опусу. Не само што је закорачио у жанр урбане фантастике, већ је сама фабула изискивала трик снимања у мери с каквом се Павловић није сусрео ни пре ни после у својој каријери. Она су била неопходна да би се направила илузија двојника, и тако је настао једини филм у коме Велимир Бата Живојиновић глуми две улоге. Коначно, ово је дело у коме *свет утиче на јунака* а не обратно, какав је случај са другим Павловићевим филмовима (в. Radosavljević 2019: 283).

У домену филмског језика Павловић је доследан својим другим делима, користећи се средствима по којима ће бити препознатљив: филм снима 35mm траком у црно-белој техници, максимализујући контраст између најсветлије и најтамније тачке у кадру, употребљавајући драматично кјароскуро осветљење ради потенцирања дихотомије главног јунака, кадрирајући својим патентираним „*прљавим кадром*“ (асиметричним, декомпонованим кадром, за разлику од традиционалног, оку пријатног и балансираног), и користећи документаристички приступ да би се дао утисак непосредности и природности.

Филм је премијерно приказан на Пулском филмском фестивалу 1965. под насловом *Непријатељ*[6] као Павловићев редитељски деби.[7] Дочекан је са изузетним критикама (в. Tirnanić 2008: 46), посебно за глумачки подухват Бате Живојиновића. У Пули је овенчан Великом сребрном ареном за режију, а касније и наградом публике за најбољу режију на Фестивалу медитеранског филма у Картагини. За разлику од других остварења црног таласа није забрањен, ни отворено ни прикривено (в. Radosavljević 2019: 282). Године 1986. Живојин Павловић објављује новелизацију овог филма под истим насловом (Павловић 1986).

Упркос свему овоме, филм је у нашој филмској литератури запостављен, споменут тек као пролазна фуснота Павловићеве филмографије. Са изузетком Вељка Радосављевића, нико од изучавалаца црног таласа није поклонио *Непријатељу* дужну пажњу, поготово не у контексту припадности жанру урбане фантастике.

Дарови моје рођаке Марије (1969)

Дарови моје рођаке Марије (1969) још једно је заборављено филмско остварење од изузетног значаја, као први српски и југословенски хорор филм, и као први ТВ филм снимљен филмском техником у историји југословенске телевизије (в. Vitezović i Stanojević 2019: 142).

Кадијевић се у литератури сврстава као припадник црног таласа, али апартан у односу на своје колеге, имајући у виду његов особен стил и незаинтересованост за теме социјалног реализма, оцена с којом се и сам Кадијевић слаже (Kadijević 2017: 333).

Апартност и аполитичност, међутим, нису му помогле да избегне судбину осталих чланова црног таласа. Када је комунистички режим престао да толерише субверзивне филмове, прећутно им је отежан даљи рад и Кадијевић више није био пожељан, бар кад је у питању био домен биоскопског филма. Он зато проналази слободније окружење на телевизији, како политички, тако и жанровски. „Да није било телевизије, после онога што се десило почетком седамдесетих, када је ауторски филм био једноставно

6 Не треба га мешати са истоименим филмом *Непријатељ* (*The Enemy,* 2013) Денија Вилнева, базираним на роману *Удвојени човек* Жозеа Сарамага (*O Homem Duplicado*), који је пак инспирисан романом *Двојник* Фјодора Достојевског. Двојица филмских аутора су, инспирисани истом темом, независно један од другога одабрали идентичан наслов. Више о мотиву двојника код Достојевског и Сарамага в. Pal 2015: 434-438.

7 Иако је горепоменути *Повратак* продукцијски завршен раније, због политичких неприлика пуштен је у дистрибуцију тек три године по завршетку снимања, а после *Непријатеља* (в. Радосављевић 2019: 282, 284).

ликвидиран, ја бих остао без хлеба и без дела“ (в. Лазић 1997), навео је осврћући се на овај период. Улазећи у реализацију свог првог ТВ филма, није имао двојбе око избора пројекта: биће то драматизација приповетке „Запис о даровима моје рођаке Марије“ српског авангардног књижевника Момчила Настасијевића, из збирке *Тамни вилајет* (Настасијевић 1927: 27). „Она је мене одавно одушевила, ја сам је одабрао, и направио сам своју верзију те приче“ (Kadijević 2017: 164–165).

Момо (Слободан Цица Перовић) одлази у кућу титуларне рођаке Марије (Неда Спасојевић), коју никада није упознао, и сазнаје о њеном животу и смрти од старатељке Даде (Љиљана Крстић). Слушајући причу, заводе га свадбени дарови у којима пребива Маријин дух, а посебно покојничино сломљено огледало, чије проклетство почиње све више да утиче на њега.[8]

Кадијевић је био веома свестан потешкоћа драматизовања књижевног дела, и том задатку је приступио са нарочитом пажњом.

> Ја сам знао да од тога како је написано не може остати ништа када ја то будем екранизовао. Али сам зато тражио начин да је екранизујем, а да притом сачувам оно што је највеће у тој причи: то трансцендентално и метафизичко, то 'изнад истине' што постоји у тој причи и што стално истичем. То је био мој циљ, и ја сам направио тај филм (Kadijević 2017: 165).

Његова адаптација веома је верна фабули Настасијевићеве приповетке. Осим неопходног штриха и пермутација, реплике су пренесене реч по реч. Оно што представља Кадијевићев ауторски печат у овој адаптацији јесте осликавање амбијента кроз јалов зимски пејзаж и приказивање мештана села као грубих, сирових људи, што је одраз његовог камијевског погледа на свет.

8 Више о митолошком мотиву огледала код Настасијевића и Кадијевића, в. Stanojević, Vitezović 2019: 60–67.

> Ми живимо у једном бескрајно тућем свету у који смо бачени. То је оно што прихватам од Камија и Сартра [...] Изгубљеност човека [је] заправо његова судбина. [...] Све што људи раде [...] јесте покушај да превазиђу то жалосно искуство неспоразума и само неспоразума, али без успеха. Човек, заправо, страда сам од себе највише (Kadijević 2017: 33–34).

У самом крају филма лежи највећа Кадијевићева интервенција, којом је чак и појачао фантастички елемент. Бежећи из куће са украденим Маријиним ципелицама (део свадбених дарова), Момо случајно изазива пожар. Када се око куће окупе знатижељни мештани, од једног од њих сазнаје да у том дому „већ седам година нико не живи", имплицирајући да је Дада, ако не и сама кућа, са онога света. Момин хистерични смех преплиће се са Маријиним, праћен швенком према злосутном, празном небу.

Снимано је на локацији у околини Обреновца, на 35mm филмској траци. Црнобела техника била је највероватније буџетски условљена, али ју је Кадијевић одувек фаворизовао, сматрајући је отклоном од стварности: „црнобели филм алудира ка истини боље него било који колор" (Kadijević 2017: 138).

Кадијевић можда није аутор црног таласа по тематици, али јесте по филмском изразу. То се посебно види у употреби павловићевског *ūрљавоī кадра,* и документаристичке слике са много физичких покрета камере, као што су швенк и филаж, оптичких покрета као што је зум, али и ефеката попут повременог губљења и тражења шарфа (фокуса) у току кадра (в. Vitezović, Stanojević 2019: 146–147).

Дарови су и први филм ТВ формата у југословенској кинематографији сниман филмском техником, ванстудијски и у екстеријеру. Кадијевић је био бескомпромисан по овом питању, јер није желео да се прилагоди ограничавајућим условима телевизијског студија. Сачекао га је велики отпор челника РТ Београд, пре свега уредника Василија Поповића, сматрајући нечувеним да један спољни сарадник руши канонски начин рада на телевизији (в. Kadijević 2017: 164–166). Кадијевић је на овај начин био испред свог времена, имајући у виду да се данас све драмске телевизијске серије подразумевано реализују филмском техником, док је студио резервисан за ненаративне ТВ формате као што су информативни или забавни програм.

Дарови су на контролној пројекцији дочекани са шоком и неверицом. Кадијевић је добио етикету „анархисте" који руши „канонизоване форме" и одбија да снима оно „што гледаоци воле и што су навикли да гледају", уз повике за забрану емитовања (Kadijević 2017: 165–166).

Филм ипак није забрањен, али је премијерно приказан тек годину дана касније, и потом и пао у заборав. За разлику од биоскопских

остварења, *Дарови* су, као телевизијски филм, зависили од репертоарске политике уредништва, које им није било наклоњено (в. Vitezović, Stanojević 2019: 147–148). У литератури је ретко поменут, макар и као ставка у Кадијевићевој филмографији, што се променило тек у скорије време, када је препознат као прво дело српског и југословенског хорора. На фестивалу хорор филма *Одраз страве* 2022. године, посвећеног јубилеју овог филма, *Дарови моје рођаке Марије* први пут су приказани публици на биоскопском платну, уз присуство Ђорђа Кадијевића.

Мајстор и Маргарита (1972)

Александар Саша Петровић један је од пионира новог филма у југословенској кинематографији, који се брзо афирмисао као аутор. Иако су његови филмови као што су *Скупљачи перја* (1967) и *Биће скоро пропаст света* (1968) у земљи дочекани са идеолошким критикама, њихов успех у свету (пре свега награда жирија на филмском фестивалу у Кану за *Скупљаче*), дао му је одрешене руке да бира свој следећи пројекат. Он се одлучио за драматизацију контроверзног романа Михаила Афанасјевича Булгакова, *Мајстор и Маргарита*.[9]

„Пола живота сам посветио не бих ли ухватио неухватљиву нит мештра са Патријарших рибњака“ (Раловић 2023: 75–76), налазимо у Петровићевим писмима, а његовом опусу се враћао више пута у својој каријери.

Николај Максудов, титуларни „Маестро“ (Уго Тоњаци), некорумпирани је позоришни редитељ у стаљинистичкој Москви, који припрема премијеру комада о Понтију Пилату (Љубомир Тадић) и суђењу Исусу Христу (Радомир Рељић). Препознајући се у лику Пилата, челницима позоришта се не допада политичка критичност дела и осујећују даљи

9 Први пут се појавио на српском језику 1968. године у преводу Милана Чалића, а у издању Минерве (Булгаков 1968). Наслов оригинала: Михаил Афанасьевич Булгаков, *Мастер и Маргарита* (1966).

рад. Истовремено, појављује се сатански Воланд (Ален Кини), који са својом свитом (Павле Вујисић као Азазел, Велимир Бата Живојиновић као Коровјев), изазива натприродни хаос у совјетском социјалистичком друштву, кажњавајући све функционере који су се на овај или онај начин огрешили о Максудова. Сам Максудов нестаје, док за њиме трага његова љубав Маргарита Николајевна (Мимзи Фармер) и проналази га у лудници, где је потпуно померио памећу.

Из самог синопсиса очевидне су драстичне разлике између књижевног оригинала и филмске адаптације, коју је Петровић радио са италијанским сценаристичким паром Амадеом и Барбаром Пагани. Петровићев филм би било прецизније окарактерисати као колажно остварење инспирисано *Мајстором и Маргаритом*, другим Булгаковљевим делима као што је *Позоришни роман*, али и биографијом самог Булгакова (в. Раловић 2023: 80).

Не улазећи у поједине разлике романа и филма, осврнућемо се на најзначајније: фантастички елементи су умањени или избачени, мачак Бехемот нема моћ говора, сукуба Хела се не појављује, Маргарита не постаје вештица, иконичка Валпургијска ноћ се не дешава, а паралелни јерусалимски ток са Понтијем и Исусом представљен је као дело унутар дела, односно изведба на позорници. Титуларни Мајстор у роману, за разлику од свог филмског парњака, не завршава у лудници већ на оном свету, у спокоју са својом Маргаритом.

Петровић је свој отклон према фантастичким елементима оправдавао бојазни да филм „не скотрља у бурлеску“, није желео да мачак Бехемот говори ни да, како је то глумац Тоњаци предлагао, буде „човек маскиран као мачка“ (Раловић 2023: 86). Ивана Раловић сумира његов поступак на следећи начин:

> Додир са оностраним, са нечистом силом [...] лишен је некакве разигране фантастике, биће то Петровићев манир до краја каријере. Његов начин, решивши се фантастичних елемената које у роману симболизује антропоморфна велика мачка Бехемот која се понаша као људско биће, да разреши овај захтеван елемент романа, били су екстремно крупни планови уста и оштрих зуба, веома гласни и претећи звук мјаукања (Раловић 2023: 86).

Упркос овоме, треба истаћи да је Петровићева драматизација прва филмска адаптација Булгаковљевог дела која узима у обзир целокупни роман, а не само јерусалимски ток (в. Раловић 2023: 82).

Петровићево извлачење паралела између суђења Исусу, цензуре Максудова, и односа југословенских власти према уметницима јасно је

и недвосмислено. Воландово изругивање социјалистичком систему вредности сасвим је у духу црноталасовске социјалне критике.

У редитељском приступу, Петровић се ослонио на свој препознатљиви поетски реализам, посебно у кадровима „дрвене Москве“ са упливима црноталасовске документаристичке слике која филму даје нарочиту атмосферу (в. Раловић 2023: 83).

Петровићева екранизација *Мајстора и Маргарите* није била прва, али је свакако била најамбициознија.[10] Итало-југословенска копродукција Euro International Films S.P.A. из Рима и Дунав филма из Београда обезбедила је незапамћен буџет за један европски ауторски филм оног времена. Поред интернационалног ансамбла, ангажован је Де Сикин директор фотографије Роберто Ђерарди, а музику је компоновао Енио Мориконе.

Мајстор и Маргарита освојио је Велику златну арену у Пули, Златне арене за режију, главну мушку улогу и сценографију, као и CIDALC, специјалну награду жирија за најбољу филмску адаптацију на филмском фестивалу у Венецији (в. Radosavljević 2019: 262). Међутим, судбина филма је већ била запечаћена. У току је био почетак коначног обрачуна власти са црним таласом, *Мајстор и Маргарита* је прећутно забрањен, односно повучен из дистрибуције. Касније, након афере са његовим студентом режије коме је био ментор, Лазаром Стојановићем, Петровић је избачен са Факултета драмских уметности и забрањен му је рад на филму наредних петнаест година (в. Radosavljević 2019: 263–265).

Године 1982. Петровић се вратио *Мајстору и Маргарити,* адаптирајући га овај пут за – позориште. Треба истаћи да је режија у београдском Народном позоришту укључила више фантастичких елемената него филмска верзија, нарочито у сцени Воландовог наступа пред публиком (в. Раловић 2023: 86).

Закључак

Када се узму у обзир околности настанка ових остварења, постаје јасно да није случајност то што су једина три филма фантастике црног таласа адаптације књижевних дела.

Једноставно, у кинематографији у којој је филм са натприродним елементима ретка и недобродошла појава (а посебно унутар црног таласа, у ком је владао императив социјалног реализма), фантастички мотиви су имали шансу да се појаве на великом платну само у оквиру

10 О историјату различитих покушаја адаптације Булгаковљевог најчувенијег дела пре Петровића, в. Раловић 2023: 77.

трансмедијалног остварења, односно након што су се показали као „употребљиви“ у делима признатих књижевника као што су Достојевски, Настасијевић или Булгаков.

Код Живојина Павловића и Александра Петровића *Непријатељ* и *Мајстор* су, респективно, аномалије у њиховим филмографијама, и они се никада више нису вратили фантастичким мотивима током својих филмских каријера. Очевидно је да је њихов однос према фантастици *утилитаран* – фабуле књижевних дела послужиле су им као „возило“ за сопствене друштвенополитичке идеје. Ово се огледа и у великим одступањима при драматизацији изворног материјала, и подређивању материјала овим идејама.

Од ова три филмска аутора, само се Ђорђе Кадијевић вратио жанру фантастике, и више од тога. *Дарови рођаке Марије* могу се сматрати последњим црноталасовским и првим фантастичким остварењем у његовој каријери, јер је након њега уследио низ остварења из жанра натприродног хорора, која су дефинисала његов опус и донела му велика признања. Лик Марије је прототип кадијевићевске јунакиње, *страшноī женскоī*, какве ће бити његове антатагонисткиње у *Лепотици* (1973), *Девичанској свирци* (1973) и *Светом месту* (1990). Кадијевићева је адаптација најверније, а његов однос према фантастици је валоризујући, ценећи њену моћ да буде „трансцендентна“.

Скретање пажње на ова три филмска дела и посматрање истих кроз жанровску призму може обогатити познавање југословенске филмске фантастике, схватање односа црног таласа према овом жанру, и њихов несумњив значај за историју југословенске кинематографије.

Нажалост, ова остварења и даље нису доступна широј публици, што донекле објашњава зашто досада нису била предмет подробније анализе. У тренутку истраживања за овај рад, *Непријатељ* и *Дарови моје рођаке Марије били су* доступни само у виду пиратских копија катастрофалног аудио и видео квалитета; *Мајстор и Маргарита* једини је од ова три филма (захваљујући томе што је страна копродукција) који има своје званично Blu-ray издање у високој дефиницији али – само са италијанском синхронизацијом. Верзија филма са оригиналним изведбама Бранка Плеше, Бате Живојиновића и Павла Вујисића може се наћи само међу пиратским копијама.

Остаје нада да ће значај ових филмова бити препознат и да ће доживети своје издање у високој дефиницији као што је то случај са неким другим југословенским филмовима.

Извори и литература

Божиловић, Никола. „Црни талас – промена естетичке парадигме и идеолошког (дис)курса“. *Друштвени хоризонти: часопис за друштвене науке*. Београд. 2021. Vol. 1. Бр. 2. 255–274.

Булгаков, Михаил Афанасјевич. *Мајстор и Марґарита*. Прев. Милан Чолић. Суботица: Минерва. 1968.

Vitezović, Mihajlo. „*Čudovišni zaključak, ili o osnovnim paradoksima srpske fantastike*“. *Armaturgija*. Beograd. 2014. God. II. Br 3. 56–59.

Vitezović, Mihajlo, Marija Stanojevi. „Marijini darovi, pedeset godina od prvog srpskog horor filma“. *Almanah književne fantastike*. Beograd. 2019. God. VI. Br. 6. 142–148.

DeCuir Jr, Greg. *Jugoslovenski crni talas: polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*. Beograd: Filmski centar Srbije. 2011.

Достојевски, Фјодор Михаилович. *Двојник*. Прев. Људмила Михаиловић. Београд: Народна просвета. 1933.

Kadijević, Đorđe. *Više od istine: Kadijević o Kadijeviću*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo. 2017.

Lazić, Radoslav. „Estetika Režije: Reditelji govore“. Beograd: Televizija Beograd – RTS. 1997. <https://www.rastko.rs/filmtv/lazic_etvr/etvr_reditelji_4.html#_Toc413014612>

Le Guin, Ursula K. “Introduction”. *The Norton Book of Science Fiction*. Ed. Ursula K. Le Guin, Brian Attebery. New York: W.W. Norton. 1993. 10–12.

Настасијевић, Момчило. „Дарови моје рођаке Марије“. *Из тамноґ вилајета*. Београд: С. Б. Цвијановић. 1927.

Pavlović, Živojin. *Neprijatelj*. Beograd: Prosveta. 1986.

Pal, Shraddha. “Encountering Self as Another: The Motif of Double in Dostoevsky’s Novel ’The Double’ and Jose Saramago’s Novel ’The Double’”. *Research Scholar*. Gwalior. II/3 (2015): 434–438.

Radosavljević, Veljko. *Sjaj crnog: Prilog za bolje razumevanje jednog razdoblja srpske kinematografije*. Beograd: Filmski centar Srbije. 2019.

Раловић, Ивана. „Трансмедијално приповедање *Мајстора и Марґарите*: Случај Петровић“. *Зборник радова Факултета драмских уметности*. Београд: Факултет драмских уметности. 2023. 75–95.

Ristić, Jovan, Dragan Jovićević. *Izgubljeni svetovi srpskog filma fantastike*. Beograd: Filmski centar Srbije. 2014.

Stanojević, Marija, Mihajlo Vitezović. „*Slomljeno ogledalo*: Drugost u pripoveci ’Zapis o darovima moje rođake Marije’ Momčila Nastasijevića i TV filmu *Darovi moje rođake Marije* Đorđa Kadijevića“. *Drugost u književnosti i umetnosti: konferencijski zbornik*. Novi Sad: Klub studenata komparatistike. 2019. 60–67.

Tirnanić, Bogdan. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije. 2008.

Филмови наведени у тексту

Alice ou la dernière fugue, реж. Claude Chabrol, 1977, прод. Filmel, P.H.P.G., 93 мин.

Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution, реж. Jean-Luc Godard, 1965, прод. André Michelin Productions, Filmstudio, Chaumiane, 99 мин.

Биће скоро пропаст света, реж. Александар Петровић, 1968, прод. Авала филм, 84 мин.

Град, реж. Кокан Ракоњац, Марко Бабац, Живојин Павловић, 1963, прод. Сутјеска филм, Југославија, 70 мин.

Дарови моје рођаке Мариje, реж. Ђорђе Кадијевић, 1969, прод. Радио-телевизија Београд, 60 мин.

Девичанска свирка, реж. Ђорђе Кадијевић, 1973, прод. Радио-телевизија Београд, 55 мин.

Декалогија о материји и смрти: Скица за портрет Живојина Павловића, реж. Марко Новаковић, 2013, прод. Радио-телевизија Србије, 55 мин.

Enemy, реж. Denis Villeneuve, 2013, прод. Pathé, Entertainment One; Telefilm Canada; Corus Entertainment; Televisión Española; Movie Central; The Movie Network; Ontario Media Development Corporation; Mecanismo Films; micro_scope; Rhombus Media; Roxbury Pictures, 91 мин.

Лептирица, реж. Ђорђе Кадијевић, 1973, прод. Радио-телевизија Београд, 63 мин.

Мајстор и Маргарита, реж. Александар Петровић, 1972, прод. Euro International Film S.P.A; Дунав филм, 95 мин.

Непријатељ, реж. Живојин Павловић, 1965, прод. Виба филм; Морава филм, Југославија, 95 мин.

Повратак, реж. Живојин Павловић, 1966, Авала филм, 70 мин.

Свето место, реж. Ђорђе Кадијевић, 1990, прод. Магна плус; Радио-телевизија Београд, 90 мин.

Скупљачи перја, реж. Александар Петровић, 1967, прод. Авала филм, 82 мин.

Fahrenheit 451, реж. Francois Truffaut, 1966, прод. Anglo Enterprises, Vineyard Film Ltd, 102 мин.

Mihajlo Vitezović

A CORNER OF THE DARK SCREEN: BLACK WAVE FILMS INSPIRED BY FANTASTIC LITERATURE

Summary

The paper explores the influence of fantastic (speculative fiction) literature on the Yugoslav Black Wave cinema, a movement traditionally known for its strict adherence to socialist realism. The paper highlights three notable films: *The Enemy* (1965) by Živojin Žika Pavlović, *The Gifts of My Cousin Maria* (1969) by Đorđe Kadijević, and *The Master and Margarita* (1972) by Aleksandar Saša Petrović. These films are adaptations of works by Dostoevsky, Nastasijević, and Bulgakov, respectively. The analysis seeks to identify the features that these films share with the Black Wave movement, the reasons behind the filmmakers' choice to adapt fantastic literature (which lie in the directors' perceived ideological potential of fantastic elements, with the exception of Kadijević), and the stylistic similarities and differences in their approach to the source material. Evaluating these films enriches our understanding of Black Wave and Yugoslav cinema as a whole, while also drawing attention to the absence of official high-definition releases of these films, as they are currently available only via bootleg copies.

75.071.1 Поповић М.
791.632:792.026

Магда Миликић*
(Институт за српску културу Приштина – Лепосавић)

„НЕОТПОРНИ НОЋНИ ЛЕПТИРИ“ Сценарио *Фарови и деца* Миће Поповића и селинцеровски наративни модел[1]

Апстракт: Сматра се да је недатирани сценарио *Фарови и деца* Миће Поповића настао почетком шездесетих година и да претходи филмовима које ће истакнути сликар снимити током седме деценије XX века. За разлику од неких других Поповићевих сценарија, текст *Фарови и деца* остаје нереализован, након што је снимање филма по сценарију обустављено. *Фарови и деца* говоре о младим неконформистима у послератном Београду. Тематско-мотивски и уопште поетички у великој мери се разликује од других Поповићевих сценарија и филмова. Многим својим одликама *Фарови и деца* се подударају са *прозом у фармеркама* и селинцеровским наративним моделом, што ће у прилогу бити показано.

Кључне речи: Миодраг Миња Поповић, *Фарови и деца*, селинцеровски наративни модел, проза у фармеркама, сценарио, егзистенцијализам, шездесете године

„Имао сам силну жељу да направим фигуру која би се покренула“: *Филмско стваралаштво Миће Поповића*

Сликарска уметност несумњиво је била животно и професионално опредељење Миодрага Миће Поповића (1923–1996). Његов обиман сликарски опус обележио је епоху српског модернизма друге половине XX века. Према концепцији и времену настанка, Поповићево дело припада модернистичком изразу, мада одређеним одликама најављује и постмодернизам. Поред тога што је дао велики допринос сликарству, Миња Поповић је имао и друге уметничке дарове, и на различите начине их је умножавао. Свој вишеструки таленат изражавао је и у графици, фотографији, цртежу, приповеци, роману, путопису, дневничким белешкама, есеју, критичким написима о уметности, сценарију, режији, илустрацији,

* magdamilikic95@gmail.com

1 Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-66/2024-03 од 26. 1. 2024. године.

графичкој опреми књиге, позоришној сценографији и костимографији (в. Круљац 2023: 7–8, 13). Међу побројаним пољима, у Поповићевој биографији се уз сликарство посебно истиче филм. О свом привременом екскурсу у филмску уметност једном приликом је рекао:

> Филм и ликовне уметности повезује она најважнија ствар – то је *слика*! Филмом сам почео да се бавим када у сликама нисам третирао предметни свет, него када сам се бавио најконсеквентнијом врстом апстракције, то јест енформелом. Очигледно да ми је недостајала слика човека. Тако сам и снимио филм *Човек из храстове шуме*. Такође, филм и сликарство не везују се само по томе што и једна и друга уметност обрађују визуелне феномене, већ и због тога што се и у једној и у другој уметности могу да третирају и друштвене, социјалне, чак и политичке теме (Јевтић 1994: 80).

Побуна и немирење са затеченом ситуацијом у уметности и друштву трајно су обележили дело Миће Поповића, те не чуди што Весна Круљац своју монографију о њему, објављену о стогодишњици рођења, насловљава *Сликарство перманентне побуне*. Као што примећује савремена историчарка уметности, иако је Поповићева уметност била на линији политичког активизма, она никада није припадала програмско-догматском агитационом деловању (в. Круљац 2023: 221). То би се могло рећи и за целокупну поетику црног таласа, која се шездесетих година разлистава у оквиру различитих уметности.

У седмој деценији XX века Миња Поповић се посвећује филмском стваралаштву. У то време стварао је аиконичне (анти)слике и био најистакнутији представник београдског енформела, поетике која се посматра као облик подривања поретка у култури и друштву (в. Kruljac 2021). У продукцији „Авала-филма“ режираће пет дугометражних играних филмова. Неки од њих се посматрају у оквиру поетике црног таласа. Поред поменутог *Човека из храстове шуме* (1963), снимио је филмове *Рој* (1966), *Камени деспот или једна могућност народне песме „Хасанагиница“* (1966), *Делије* (1968) и *Бурдуш* (1970). За своје филмове је писао и сценарије, осим за Бурдуш, који је, како каже, снимио „из малтене материјалних разлога“ (Јевтић 1994: 80), а за који је сценарио написао Жика Лазић. Аутор је и сценарија за филм *Природна граница* (1970) Михаила Илића. Својим најбољим филмом сматрао је *Делије*. Наглашавао је и да је тај филм клица потоњег *Сликарства призора*, које Весна Круљац сврстава у сликарство црног таласа (в. Круљац 2023: 129–130). На наговор Мире Траиловић 1965. године у Атељеу 212, једном од најпрогресивнијих позоришта ондашње Југославије, режира надреалистичку драму *Виктор или деца на власти* Рожеа Витрака (в. Јевтић 1994: 75–76).

Често је говорио да је у филмској уметности само „гостовао“. А пошто су његови филмови имали и бурну рецепцију, сматрао је и да је у филмском свету био „уљез“. У разговору са Милошем Јевтићем о свом пориву да ствара филмове казао је:

> Док год сам правио филмове, ја сам себе сматрао гостујућим филмаџијом, никако то не узимајући као неко своје ново животно опредељење. Остајао сам сликар и сањао да насликам велику слику у којој бих покупио сва своја дотадашња искуства. *Сликарство призора*, које сам почео да правим некако у време када сам буквално завршио фазу енформела и када сам направио свој главни филм *Делије*, било је, мислим, искуство не само сликара, него и оног малопре споменутог гостујућег филмаџије. Имао сам силну жељу да направим фигуру која би се покренула. И то сам покушао да учиним на тај начин што сам увео трећу димензију и симултане портрете у којима се једна фигура, најчешће аутопортрет, креће у простору (Јевтић 1994: 41–42).

Слично другим филмским стваралоцима из тог периода, и Мића Поповић у филмовима често обрађује неподобне и непожељне теме, не би ли се у југословенском контексту проширило поетичко-идеолошко поље уметничког израза. Једна од основних тема његових филмова су Други светски рат на подручју Југославије и послератно социјалистичко друштво. Оне у Поповићевој визури задобијају нихилистичке тонове, због чега су неки његови филмови били на удару партијско-политичке бирократије. Још једна велика тема Поповићевих филмова, која се у послератном југословенском филму све чешће проблематизује, јесте статус жене у балканском, патријархалном друштву. Као својеврсна подлога за такве и друге менталитетске увиде стоје немилосрдна природа и камен, који су честа позадина у Поповићевим филмовима.

Мића Поповић је у филмовима водио интензиван дијалог са својим сликарским делом. Једном приликом је истакао да се већ његов први филм „у структурном и визуелном смислу ослањао [...] на искуство енформел-сликарства“ (Popović, Klunker 1989: 58), те да постоји скоро апсолутна подударност неких кадрова тог филма с његовим платнима из тог времена. Већина Поповићевих филмова снимљена је у црно-белој техници, која је израз ликовног принципа на ком почивају. Поповић је, иначе, само црну и белу сматрао бојама. Према осталим бојама је, како каже, био скептичан, и називао их је фарбама (в. Јевтић 1994: 54).[2] Пре него што реализује сцене, имао је обичај да их најпре нацрта. Међу ликовним техникама у

2 У време настајања овога текста снима се филм по Поповићевом роману *Излет* (1957). Филм режира Ненад Павловић, син Живојина Павловића. Најављен је у црно-белој техници.

његовим филмовима истиче се и колажирање, којим се у *Делијама* доносе кадрови у боји – дечји ликовни прилози који приказују рат. Као пример ликовности Поповићевих сценарија наводимо почетак *Човека из храстове шуме*, у ком провејавају *vanitas* мотиви, чести у Поповићевом сликарству: „Монументалан, пуст предео. Без људи. Црне планинске главурде. Избегавани брисани простори горели на сунцу, прегорели и посивели. Као погрешно печена керамика“ (Popović 2007: 83).

У периоду од 1961. до 1969. Мића Поповић је написао „десетак сценарија за дугометражне игране филмове и у својству редитеља реализовао пет“ (Поповић 1989: 58). Часопис *ЈУ филм данас* 2007. године објавио је његове сценарије и они су тада први пут публиковани: *Фарови и деца*, *Човек из храстове шуме*, *Рој*, *Хасанагиница* и *Делије*. Тих пет текстова чине корпус сценарија овога аутора који су за сада доступни за јавност.[3] А да је поред наведених написао још неке сценарије сугерише и анегдота Николе Стојановића у којој је дат сиже сличан оном у *Делијама*:

> Почетком седамдесетих у просторијама „Босна-филма“ затекао се глумац Данило Бата Стојковић (због улоге у филму *Улога моје породице у светској револуцији* Бате Ченгића) и нама, радозналим филмофилима, испричао сиже филма у коме је требало да заигра а који никада неће бити снимљен. У најкраћем: јунак идеалиста одлази у рат, бори се и крвари четири године из чистог уверења. Када се рат заврши, враћа се свом скромном животу на селу. Једног дана добија позив да присуствује прослави јубилеја са својим ратним друговима. Ту се суочава са шокантним чињеницама – каријерама, богатством и луксузом које су они у међувремену стекли. Постиђено се враћа кући. Сутрадан су га нашли обешеног о грану дрвета у башти. Аутор сценарија био је Мића Поповић. Сценарио је настао много раније, током шездесетих (Stojanović 1993: 5).

Сценарио је врста литерарног текста који је основа за настанак филма – за окупљање екипе филма, за књигу снимања, продукцију филма, директора фотографије, мајстора звука, костимографа, сценографа и др. Пружа драматуршки увид у садржај и форму онога што се кроз филм жели остварити (в. Tatargić 2018: 24). По правилу се не пише за ширу публику, већ најпре са намером да се реализује у другом медију,

3 У оквиру Академијиног пројекта дигитализације породичне заоставштине М. Поповића, дигитализовани су сценарији *Човек из храстове шуме*, *Рој*, *Хасанагиница*, *Делије*, Лазићев сценарио за *Бурдуш*, *Фарови и деца*, текст за још један неостварен филм – *1300 каплара*, као и један незавршен сценарио. Ова грађа, међутим, у време писања нашег текста још увек није доступна за јавност. Оно што се пак може погледати јесу дигитализоване књиге снимања за филмове *Човек из храстове шуме* и *Рој*. В. https://ava.sanu.ac.rs/detail/15/mustra1;my_object=17?newOrdNum=potkat.

али се свакако пише за одређену врсту читања: за редитељско, читање директора фотографије, продуцента, костимографа, сценографа, глумаца и др. Сценарији се често објављују, што показује да уз групу филмских професионалаца имају и ширу публику, а проучавају се и као специфична књижевна форма (в. Tataragić 2018: 7–8).

Филмски сценарији Миће Поповића немају стандардну композицију у смислу доследног драмског устројства и поделе на сцене. Формално су ближи прози. Написани су разговорним функционалним стилом, савременим, нестандардним језиком, који као композициони принцип у послератном периоду узима маха како у филму, тако и поезији, прози и драми. У наставку ће бити речи о *Фаровима и деци*, сценарију који је Мића Поповић вероватно прво написао. Иако филм по сценарију није снимљен, *Фарови и деца* су вредни изучавања и као литерарни текст, али и као израз културних струјања у ондашњој Југославији. За овај сценарио дознали смо читајући *Савремену југословенску литературу (1945–1965)* Свете Лукића, знаменитог књижевног критичара који је био и сценариста. *Фарове и децу*, „нереализовани пројекат Миће Поповића“, Света Лукић је видео као једно у низу дела из тог периода која се баве *празнином* и *животарењем* у послератном свету (в. Lukić 1968: 58).

„Живимо од данас до сутра“: Фарови и деца *и селинџеровски наративни модел*

Сценарио *Фарови и деца* није датиран, а вероватно потиче с почетка шездесетих (в. Stojanović 1993: 6). Тих година отпочето је снимање истоименог филма по сценарију и након десетак дана је обустављено, јер понашање младих у намереном филму није било у складу са социјалистичким моралом. Да би се у тадашњој Југославији снимио неки филм, било је неопходно да сценарио најпре одобри надлежна комисија. Говорећи о настанку свог филма *Повратак* (1966), Живојин Павловић се осврће на случај првог сценарија Миће Поповића. Објашњава да челници „Авала-филма“ нису били претерано строги према *Повратку* – јер су *Фарови и деца* на известан начин ’пробили лед’:

> Били су врло опрезни. Но, већ је бирократска схема била нагрижена сценаријом Миће Поповића *Фарови и деца*, у којем је Момо Капор требало да игра главну улогу. То је требало да буде Мићин први филм. Сценариј је био прилично ступидан. Све се догађало у имућним породицама револуционара. Она схема – негативности. Па неке слободне сцене, неки блудови, журке. Ужасно наивно, али за оно време

> доста корозивно, па до реализације филма није ни дошло. Онда Мића прави *Човека из храстове шуме* и филм бива забрањен. Тако, кад сам ја дошао, након *Фарова и деце*, *Повратак* није баш био песница у чело. Пустили су ме да направим филм, али су били скептични. Кад је филм био готов, збљануо их је (Pavlović 1985: 17).

Сценарио *Фарови и деца* тематизује живот младих у послератном Београду. Страницама дефилују студенти, средњошколци, деца и разни згубидани, а у средишту је однос између студента књижевности Зорана и матуранткиње Гордане. Једна од главних тема је недораслост ових (анти)јунака. Она се уводи већ с почетка дела, где се о сензитивном, уметности наклоњеном Зорану каже: „Са развојем догађаја израз око уста постаће грчевитији, горчији и грубљи. Очи ће остати топле и неокрњено сентименталне. Кад се смеје изгледа врло млад, скоро дете; кад је озбиљан и замишљен видно стари“ (Popović 2007: 14–15). Међу бројним ликовима у делу је и један сликар, у ком се може назрети блага Поповићева аутоиронија. Један од споредних карактера је и Срце, која је духовито описана речима: „Неописива комбинација курве, умоболика и пословне жене“ (Popović 2007: 20). Уводни сегмент *Фарова и деце*, који нас упознаје са ликовима, завршава се поетичним реченицама које практично сумирају радњу: „И тако око бљештаве каросерије аутомобила врте се деца одрасла и неодрасла, недорасла најчешће. Као неотпорни ноћни лептири“ (Popović 2007: 21).

Недораслост ликова и многе друге одлике *Фарова и деце* Поповићев сценарио приближавају *прози у траперицама* / *прози у фармеркама* – књижевној репрезентацији култа тинејџера у послератним деценијама. Ову поетику седамдесетих година теоријски образлаже хрватски компаратиста Александар Флакер. Дела *прозе у фармеркама* су у послератним деценијама ницала у различитим културним контекстима. Образац поетике потиче од *Ловца у житу* (*The Catcher in the Rye*, 1951) Џ. Д. Селинџера, романа који је „не само парадигматски, он је у послијератној књижевности први роман о једном новом покољењу, које ће у становито вријеме смијенити генерација контестације“ (Flaker 1976: 35). Млади неконформиста Холден Колфилд и његови пандани у другим контекстима представници су новог сензибилитета – поколења које се формира након Другог светског рата.

Средином XX века, наиме, десила се радикална промена у погледу доживљаја смисла личне егзистенције. Генерално говорећи, људи су до тада личну егзистенцију видели као подређену вишем смислу који их превазилази. Осећали су повезаност с претходним генерацијама, а своје постојање доживљавали су као пружање доприноса нечему што ће

кроз живот њихових потомака наставити да постоји. Од друге половине двадесетог века, нарочито након шездесетих година, у култури западних друштава сопство се радикално мења. Нестанак ригидних културних норми омогућило је појединцу да практикује мноштво животних стилова, да партиципира у различитим аспектима друштвених односа. Тако у савременом свету питање доживљаја личне егзистенције појединац индивидуално решава (в. Urošević 2023: 13).

Као дела српске *прозе у фармеркама* Флакер тумачи романе Гроздане Олујић попут *Излета у небо* (1958), а пре свега *Гласам за љубав* (1963), затим *Кад су цветале тикве* (1968) Драгослава Михаиловића, *Љубави Андрије Курандића* (1972) Милисава Савића, *Белешке једне Ане* (1975) Моме Капора итд. Занимљиво је што је управо Момо Капор требало да глуми протагонисту *Фарова и деце*, аутор који ће и сам касније писати *џинс прозу*. У корпус хрватске *прозе у фармеркама* Флакер убраја судски забрањен роман *Чанџи* (1963) Алојза Мајетића, *Издајице* (1963) Антуна Шољана, *Кужиш, стари мој* (1970) Звонимира Мајдака и друге.

Дела *прозе у фармеркама* почивају на опозицији *недорасли – одрасли*, односно на неконформизму (анти)јунака и њиховом оспоравању друштвене и културне структуре (в. Flaker 1976: 37). Као и у другим делима *прозе у фармерицама*, и млади у *Фаровима и деци* функционишу као екипа која се начином живота супротставља актуелном поретку. Средњошколци и студенти у сценарију су *фрајери* и *фрајерке* који ’глуваре’, краду аутомобил од родитеља и возе се, слушају *бџи* и џез, одлазе на игранке, опијају се. Како каже Гордана, једна од (анти) јунакиња – живе „од данас до сутра“ (Popović 2007: 44). Сећајући се своје „глумачке авантуре“ и *Фарова и деце*, Момо Капор истиче да су надлежници „усред снимања направили [...] притисак на Мићу, јер, како то сада да син једног високог полицајца краде аутомобиле“, и додаје да су тада филмску екипу „једноставно избацили из студија“ (в. Tirnanić 2011: 45). Да је свет младих у делу окренут наглавце дискретно казује детаљ из описа сликаревог атељеа: „На плафону отисци људских стопала“ (Popović 2007: 14). Субверзивни слој сценарија, уз то, чини и наглашавање социоекономских разлика међу ликовима.

Критички однос младих према вредностима југословенског друштва остварује се најпре кроз генерацијски јаз. И док се у *прози у фармеркама* такав јаз експлицитно развија и тематизује, дотле се он у делима долазећег црног таласа више подразумева. Поповићеви (анти)јунаци учествују у радној акцији изградње ауто-пута, читају соцреалистички роман *Одред* извесног Јанка Боте, мада га не одобравају. То је повод за расправу између Зорана и његовог оца:

– Значи, и *Одред* је кич, и Јанко Бота је кичер, и ми немамо права да се сећамо како се стварала ова земља… А мудрост почиње од твоје генерације. Мислиш можда на урлаторе и на фрајерски речник.

Зоран:

– Прво и прво, десет фрајера нису генерација! А ти стално бројиш тих десет. Ти ме баш нервираш. Зашто не бројиш оних сто хиљада што су летос били на Ауто-путу… Између осталих и твој цењени син! А друго, пази то је врло важно, заборављаш једну малу разлику између вас и нас! Ви сте имали прилику да се покажете… И те какву прилику. Имали сте велику шансу, рат… Револуцију. Ваши идеали су имали ефектан декор (Popović 2007: 28).

Такав конфликт затичемо и у роману *Гласам за љубав*, на чијој се већ првој страни јавља стилски холденизам „ако баш хоћете да знате!“ (Олујић 1963: 5), чиме се означава дијалог с *Ловцем у житу*. Романи Гроздане Олујић *Излет у небо* и *Гласам за љубав* зачињу српску *прозу у фармеркама*. Они су, поред тога, међу првим делима српске књижевности која нуде субверзиван поглед на југословенско друштво и Револуцију, па ће цинична (анти)јунакиња *Излета у небо* Миња Николић узвикнути: „Сви ратови увек донесу прво једну жртвовану, а онда једну равнодушну генерацију“ (Olujić 1958: 20; уп. Миликић 2023: 309). Као и Поповићев протагониста, и Слободан Галац у *Гласам за љубав* уочава лицемерје старијих, па о свом оцу мисли следеће:

[…] али се овај пут направио луд и почео причу о томе шта је он радио кад је био у мојим годинама. Наравно, био је бос и го. Сви су у то време били боси и голи. Разносио је новине и млеко по кућама. То пре рата. За време рата било је све то, плус илегални рад, писање летака, онда лепљење тих летака испред самог носа непријатељу, храброст, пожртвовање и још понешто, шта да ти причам! Чекао сам још да почне причу о својим сведочанствима пуним петица и таквих ствари, али је он овај пут није почео. Наставио је да говори о рату на начин којим је јуче говорио друг директор, мој очух. Била је то крвава и света ствар, тај рат. Ја, наравно, не могу да знам, нити то могу да знају такви као ја: ми смо рођени после рата и нисмо крвавили гаће за слободу. Хтео сам да питам је ли их он крварио, или је то иста ствар као с оним сведочанствима, али сам се задржао на време (Olujić Lešić 1963: 77–78).

Омнибус *Град* (1963) Војислава Кокана Ракоњца, Марка Бапца и Живојина Павловића сматра се првим филмом црног таласа. *Град* говори о отуђењу и безнађу младих у југословенском социјалистичком друштву. У неким од сцена друге приче, под називом „Срце“, пратимо

како се дангуба и луталица игра аутомобилом-играчком. Тиме се наглашава његова инфантилност и уједно се указује на животни стил у послератном свету, обележен ширењем потрошачке културе. Ове одлике затичемо и у *Фаровима и деци*:

> По ивици гипсане макете, тамо-амо, прелази мали аутомобил играчка. Неко спусти аутомобил-играчку на патос, упали његове минијатурне фарове и пусти да се аутомобил залети међу девојке и људе полегле по земљи. Тај мали аутомобил је час као ружна светлећа буба, час као живо биће јаче од свих осталих у соби (Popović 2007: 40).

Један од ликова у *Фаровима и деци* назван је „егзистенцијалистички младић“, а помиње се и као „егзиша“. На необичан жаргонизам *егзиша* наилазимо и у роману *Гласам за љубав* Гроздане Олујић. Слободан Галац говори о свом стилу одевања, који његова маћеха не одобрава. Лексема *егзиша* је ту графички истакнута:

> Мислила је при том на моје фармерице и црни џемпер, али је у томе било доста лицемерја. Она није желела да их мењам, јер ма колико е г з и ш изгледале оне су биле управо дивне: нису захтевале неко нарочито прање и пеглање. Ја сам их обожавао, иако ми је било јасно да у њима изгледам као квочка у пицами (Олујић Лешић 1963: 78).

Заступљеност овог жаргонизма у више текстова из истог периода може указивати да *егзиш* у овој поетици означава неку врсту стила – неконформистичког (псеудо)става омладине. Поповићев (анти)јунак Зоран исмева такав сензибилитет. Када Гордану затекне нерасположену, казује јој: „[...] трагедија живота и ти фазони!“ (Popović 2007: 35). (Анти)јунаци *прозе у фармеркама*, у складу са (псеудо) егзистенцијалистичким држањем, често су приказани као *млади старци* (в. Миликић 2024: 309). Код Селинџера се на више места помиње седи прамен Холдена Колфилда, којим се акцентује његова стармалост, док се у Поповићевом сценарију старо и клонуло осећа Гордана: „Што се нешто осећам стара, немаш појма! Мислим да сам десет година старија од тебе, ето то је!“ (Popović 2007: 36). Она би, у исто време, и да интензивније осети живот, да прекорачи одређене границе – да се изложи опасности: „То су кола! [...] То је живот... да осетим простор, да јурим негде као избезумљена“ (Popović 2007: 36). И Холден Колфилд је, као и многи његови пандани, фасциниран (ауто) деструкцијом. То најбоље видимо након туче са цимером:

> Нигде нисам могао да нађем ону ловачку капу. Најзад сам је нашао. Била је под креветом. Ставио сам је на главу и окренуо добри стари штитник наопако, како се мени свиђа, а онда пришао огледалу да погледам своје идиотско лице. Толико крви никада још нисте видели у животу. Сва су ми уста била крвава, брада, па чак и пицама и бадемантил. То ме делимично уплашило, а делимично ме фасцинирало. Сва та крв и остало – изгледало је као да сам неки суров лик (Selindžer 2022: 54).

Утемељеност (анти)јунака *прозе у фармеркама* у савременој, послератној култури огледа се у одевању, специфичном језику, у музици коју слушају, филмовима, књигама и др. Они често оспоравају националну традицију, а наклоњени су именима и појавама из савремености: филмским глумцима, забавним певачима, књижевницима итд. (в. Flaker 1976: 35). Живот младих Београђана у *Фаровима и деци* под снажним је утицајем америчке културе, нарочито филма. Они одлазе у *снек бар*, опонашају каубоје и Индијанце, а помињу и Грегорија Пека и Гарија Купера („J'o, знаш, даса је исти Грегори Пек" [Popović 2007: 32]; „Бићеш после као Гари Купер!" [Popović 2007: 48]). Зоран се интересује за енформел, слуша џез и свира трубу, што његов отац не подржава. И опчињеност аутомобилима је у сценарију данак савремености, при чему је ауто у оно време у Југославији „још увек ретка, прескупа справа" (Popović 2007: 20). *Веспе*, *мерцедеси* и други аутомобили у делу су метафора 'брзог' живота, вестернизације и потрошачког друштва у настајању.

Неке од (анти)јунака *прозе у фармеркама* Флакер назива *бруталним приповедачима*. Такав карактер, који је врло близак (анти)јунаку *стварносне прозе*, „представља хулиганску средину, социјалну маргину градског становништва која је супротстављена чврстим и хијерархизираним социјалним структурама" (Flaker 1976: 65). Један од таквих ликова је и Чанги, протагониста истоименог Мајетићевог романа. Он краде аутомобил, вози у пијаном стању, насмрт удара човека – буни се против традиционалног морала: „И то ми је некакав одгој. Какви су то џентлмени? Зашто гледају филмове кад ништа нису у стању научити" (Majetić 1963: 9).

Дела *прозе у фармеркама* писана су особеним језиком који је „стилизација усменога спонтаног говора" (Flaker 1976: 93). Нестандардан језик ове поетике обилује жаргонизмима и уопште урбаном лексиком, као и англицизмима, којима се потврђује припадност (анти)јунакâ савременој цивилизацији (в. Flaker 1976: 127). Такав језик се у Поповићевом сценарију најављује већ именима ликова: Дебели, Шиме, Гроф, Симке, Дуда, Профа, Мувало, Пепица итд. Поред тога што говори о *фрајерима* и *фрајеркама*, Поповићев сценарио је и о *дасама*, *џентлменима*, *буџама*,

који иду на *Калиш*, праве разне *шпосеве* и не презају да покажу *who is who*. У послератној Југославији се доста полемисало о утицају западних филмова на омладину. Те теме дотиче се и текст Бранка В. Радичевића „Постоји ли београдски арго?“, који говори о „савременом говору улице“. Аутор сматра да је реч *фрајер* увезена „са грамофонском плочом и филмом“ (Радичевић 1962: 3), односно да је у културни простор Југославије продрла преко филма и музике. У *Речнику срйскоīа језика* Матице српске у одредници *фрајер* читамо:

> фрајер и фрајер м. нем. жарг. 1. а. лакомислен, ветропираст, неозбиљан млад човек, мангуп; пустолов, пропалица, хулиган. б. површан младић, будала, наивчина. 2. драган, љубавник (Вујанић, Гортан-Премк и други 2011: 1416).

У предговору Поповићевим сценаријима редитељ Никола Стојановић истиче да је текст *Фарови и деца* настао –

> [...] очигледно после биоскопског успеха филма *Варалице* Марсела Карнеа (1958), као и првих филмова Клода Шаброла (*Лейи Серж*, 1958; *Рођаци*, 1959). У домаћој продукцији већ су настали филмови *Суботом увече* Владе Погачића (1957) и *Двоје* Саше Петровића (1960), као наговештаји филмске модерне и урбане тематике (Stojanović 1993: 6).

Никола Стојановић *Фарове и децу* смешта у контекст како југословенског, тако и европског филма. Сугерише да би Поповићев филм био део корпуса југословенског новог филма, који се конституише почетком шездесетих година. Југословенски нови филм тежио је ослобођењу од догматизма и бирократске контроле, охрабривао је стилске експерименте, што је најпре подразумевало утицај филмова француског новог таласа и италијанског филма, а касније и утицај новоталасних тенденција социјалистичке кинематографије – пре свега чехословачке и пољске. У исто време, тежио је продубљивању савремених тема, афирмацији друштвене критике и др. (в. Goulding 2004: 68–69).

Међу страним филмовима које Стојановић помиње посебно је важан филм *Варалице* (*Les Tricheurs*). У београдским биоскопима овај филм се приказивао од 1960. године (в. Aranđelović 2021: 300). Бројне су сличности између *Варалица* и *Фарова и деце*, а сличан сиже имаће и југословенски филмови *Иīре на скелама* Срећка Вејганда и *Ноћни излеш* Мирка Гроблера из 1961, који ни код критике ни код публике нису остварили већи успех. Као и *Фарови и деца*, и *Варалице* у средиште постављају љубавну везу двоје младих, говорећи о њиховом егзистенцијалистичком кружоку,

о њиховим забавама, промовисању слободе љубави и др. Код Карнеа је аутомобилима опчињена (анти)јунакиња Мик, што ће имати трагичан исход. Један од алтернативних назива овог француско-италијанског филма је *Peccatori in Blue-jeans*. Такав назив још директније упућује на сличности са селинџеровским наративним моделом, мада Флакер истиче да ликови у овим делима не морају нужно носити фармерке (в. Flaker 1976: 20). Фармерке у *џинс прози* представљају неконформистички стил омладине и означавају неформалност, тежњу за слободом у односу на друштвене категорије, али и културолошку окренутост Западу, понајпре Америци. Реферишу на каубоје и митологију вестерна, што потврђују и детаљи из сценарија Миће Поповића (в. Fisk 2001).

Према анкети ревије за културу, уметност и друштвена питања *Данас*, најпопуларнији филм у Југославији у 1961. години био је *Четири стотине удараца* (*Les Quantre Cents Coups*, 1959) Франсоа Трифоа (в. Анк. 1962). Дугометражни играни првенац Франсоа Трифоа, један кључних филмова француског новог таласа, у београдским биоскопима се почео приказивати 1960. године (в. Aranđelović 2021: 284–285). У средишту филма је сензитивни средњошколац који трага за слободом у односу на репресију школе, друштва и породице. У ревији *Данас* Момо Капор у то време објављује више текстова о филму. У једном од њих, под насловом „Нула из владања“, надахнуто пише о *Четири стотине удараца*. Трифоов класик смешта између осталог у контекст америчког романа о бунтовном адолесценту, помињући и Селинџеровог *Ловца у житу* (в. Kapor 1962).

Међу филмовима који се помињу када се говори о *Ловцу у житу* је и *Бунтовник без разлога* (*A Rebel Without a Cause*, 1955) Николаса Реја, једно од најславнијих остварења о тинејџерима (в. Carson 2019: 30). Најпознатији Рејов филм увезен је тек 1965. године, јер су САД 1957. забраниле да се у Југославију извозе филмови који приказују тамну страну Америке (в. Vučetić 2016: 102). Према једној анкети из 1959, а то потврђује и често писање о њему у периодици – Џејмс Дин је младима у Југославији био миљеник међу глумцима, посебно након трагичне погибије 1955. године. За њим су следили Филип Жерар, Марлон Брандо, Гари Купер и Сергеј Бондарчук (в. Марковић 1996: 452). У одредници *Бунтовник без разлога* у *Филмској енциклопедији* говори се о утицају овог филма на друге кинематографије. Наводи се, поред осталог, да се култ тинејџера развио и у Француској, под називом „*blousons noirs* – црне вјетровке“ и да је његов најзначајнији филм *Варалице* Марсела Карнеа, односно да овај наративни модел „коначну радикализацију свог свјетоназора [достиже – М. М.] у улогама Ж.-П. Белмонда у филмовима

Ж.-Л. Годара, у ликовима који у потпуности нијечу [негирају – М. М.] озакоњене друштвене вриједности“ (FE 1986: 161). Трагични завршеци причâ о младима биће карактеристични за многе филмове црног таласа, на које култ тинејџера утиче пре свега преко француског новог таласа. За изучавање црног таласа су, стога, *проза у фармеркама* и филмови блиски овом наративном моделу веома важне тачке.

На почетку *Фарова и деце* неколико младих се возе аутомобилом. Пред ауто искаче зец, али успевају да га заобиђу. На самом крају текста, након саобраћајне несреће у којој страда девојка, Зоран и Гордана поново седају у ауто. Пред фарове им искаче зец, ког ће овог пута прегазити, што видимо у отвореном завршетку дела:

> Ослепљен фаровима аутомобила, Зоран покушава да не згази зеца. Нагло кочи. Аутомобил шеврда на друму.
>
> Гордана крикне.
>
> Зец лежи на друму. Мртвим очима гледа зачуђено.
>
> Задња светла мерцедеса постају све мања. Истопе се у мраку.
>
> Све слабије се чује звук мотора, све јаче ветар (Popović 2007: 81).

Извори и литература

Aranđelović, Slobodan. *Filmski vodič Beograda: 1944–1963*. Tom I. Beograd: Jugoslovenska kinoteka. 2021.

Vučetić, Radina. *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Četvrto izdanje. Beograd: Službeni glasnik. 2016.

Goulding, Daniel J. *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001: Oslobođeni film*. Prev. Luka Bekavac. Zagreb: V. B. Z. 2004.

Јевтић, Милош [разговоре водио]. *Са Мићом Поповићем*. Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – Просвета. 1994.

Kapor, Momo. „Nula iz vladanja“. *Danas: Revija za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. 25. 4. 1962. God. II. Br. 25. 18–19.

Круљац, Весна. *Миодраг Мића Поповић: Сликарство перманентне побуне*. Београд: САНУ. 2023.

Kruljac, Vesna. *Polemički konteksti beogradskog enformela*. Beograd: Fondacija Vujičić kolekcija. 2021.

Lukić, Sveta. *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965): Rasprava o književnom životu i književnim merilima kod nas*. Beograd: Prosveta. 1968.

Majetić, Alojz. *Čangi*. Novi Sad: Progres. 1963.

Марковић, Предраг. *Београд између Истока и Запада: 1948–1965*. Београд: Службени лист СРЈ. 1996.

Миликић, Магда. „Друштвене и културне околности у којима настаје стварносна проза“. *Philologia Serbica*. Год. IV. Бр. 4. *Значај и значење ватре у српском језику, књижевности и култури: зборник научних радова*. Ур. Сања Мацура. Бања Лука: Филолошки факултет. 2024. 295–321.

Olujić, Grozdana. *Izlet u nebo*. Sarajevo: Narodna prosvjeta. 1958.

Olujić, Grozdana. *Glasam za ljubav*. Rijeka: Otokar Keršovani. 1963.

Pavlović, Živojin. *Dva razgovora*. Ur. Nebojša Pajkić, Nenad Polimac, Slobodan Šijan. Beograd: Studentski kulturni centar. 1985.

Popović, Mića, Hajnc Klunker. *Mića Popović*. Beograd: Jugoslovenska revija. 1989.

Popović, Mića. Farovi i deca *i drugi scenariji*. *Yu film danas: Jugoslovenski filmski časopis*. Leto 2007. God. XX. Br. 2.

Радичевић, Бранко В. „Постоји ли београдски арго?“. *Политика*. 14. 1. 1962. Год. LIX. Бр. 17337. 3.

Речник српскоīа језика. Вујанић, Милица, Гортан Премк, Даринка, Дешић, Милорад, Драгићевић, Рајна, Николић, Мирослав, Ного, Љиљана, Павковић, Васа, Рамић, Никола, Стијовић, Рада, Радовић Тешић, Милица, Фекете, Егон. Измењено и поправљено издање. Нови Сад: Матица српска. 2011.

Selindžer, Džerom D. *Lovac u žitu*. Prev. Flavio Rigonat. Beograd: Lom. 2022.

Stojanović, Nikola. „Sablazni iz slikareve doline (Filmski scenariji Miće Popovića)“ (predgovor). Farovi i deca *i drugi scenariji*. Mića Popović. *Yu film danas: Jugoslovenski filmski časopis*. Leto 2007. God. XX. Br. 2. 5–9.

Tataragić, Elma. *Scenarij i filmska adaptacija*. Sarajevo: University Press – Akademija scenskih umjetnosti. 2018.

Tirnanić, Bogdan. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije. 2011.

Urošević, Milan. „Uvod – Savremeno sopstvo i njegove nelagodnosti“. *Neoliberalna kultura sopstva: Konstrukcija subjektivnosti u savremenim priručnicima za samopomoć*. Novi Sad – Beograd: Akademska knjiga – Institut za filozofiju i društvenu teoriju. 2023. 13–18.

„Filmovi, kritičari itd. [rezultati ankete]“. *Danas: Revija za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. 3. 1. 1962. God. II. Br. 17. 20.

Filmska enciklopedija I. A–K. Glavni urednik Ante Peterlić. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“. 1986.

Fisk, Džon. „Amerika u džinsu“. *Popularna kultura*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: Clio. 2001. 8–17.

Flaker, Aleksandar. *Proza u trapericama: Prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije*. Zagreb: Sveučilišta naklada Liber. 1976.

Carson, Tom. “Empire’s Children: What’s behind the American Cult of Eternal Adolescence”. *The Baffler* 45 (May–Jun 2019): 22–31. <https://www.jstor.org/stable/26639744>

Филмови наведени у тексту

A Rebel Without a Cause, реж. Николај Реј, 1955, прод. Warner Bros, USA, 111 min.
Град, реж. Војислав Кокањ Ракоњац, Живојин Павловић, Марко Бабац, 1963, прод. Сутјеска филм, Југославија, 85 мин.
Игре на скелама, реж. Срећко Вејганд, 1961, прод. Зора филм, Југославија, 99 мин.
Les Tricheurs, реж. Марсел Карне, 1958, прод. Studio Canal, Francuska, 120 min.
Les Quatre Cents Coups, реж. Франсоа Трифо, 1959, прод. Les Films du Carrosse, Francuska, 99 min.
Ноћни излет, реж. Мирко Гроблер, 1961, прод. Виба филм, Југославија, 91 мин.
Повратак, реж. Живојин Павловић, 1966, прод. Авала филм, Морава филм, Југославија, 70 мин.

Magda Milikić

“VULNERABLE NIGHT BUTTERFLIES”
Mića Popović’s Screenplay *Farovi i deca*
and the Salingerian Narrative Model

Summary

The paper is a contribution to the study of the Salingerian narrative model, particularly the so-called “jeans prose”, a specific poetic line that in the post-war period developed in various national literatures. It is thought that *Farovi i deca* is Mića Popović’s first screenplay, and that it was written in the early 1960s. In the paper, Popović’s unrealised screenplay is interpreted as a literary text, by pointing out the ways it fits into the Salingerian narrative paradigm. The study has shown that, for the study of the Yugoslavian Black Wave, one should take into account the American cult of teenagers in the 1950s as well.

791.632-051 Петровић А.
791.632:792.026

Ивана Раловић*
(Институт за српску културу Приштина – Лепосавић)

КЊИЖЕВНОСТ НА ПУТУ ЗА ВЕЛИКИ ЕКРАН
Бења Краљ, нереализована адаптација из заоставштине редитеља Александра Саше Петровића[1]

Апстракт: Александар Саша Петровић редитељ је сведеног и ригорозног опуса, обележеног наградама и забранама. Можда најпознатији по *Скупљачима перја* (1967), овај редитељ профилисао се и као аутор који је и пре, а нарочито после овог филма преводио на велики екран значајна дела светске и домаће књижевности. Филмови *Три* (1965), *Биће скоро пропаст света, нек пропадне није штета* (1969), *Мајстор и Маргарита* (1972), *Групни портрет с дамом* (1977) и *Сеобе* (1994), као и ТВ серија *Сеобе* (1994), за основу имају литературу Антонија Исаковића, Фјодора Достојевског, Хајнриха Бела, Михаила Булгакова и Милоша Црњанског. У фокусу овог рада нашао се сценарио Александра Саше Петровића за дугометражни играни филм *Бења Краљ*, поникао из опуса Исака Бабеља, који је остао нереализован.

Кључне речи: књижевност, филм, сценарио, Александар Саша Петровић, Исак Бабељ

Наративни ликови се, ако имају среће, селе од једног текста до другог, али ни они што у себе не крећу нису онтолошки различити од своје срећније браће; једноставно, нису имали успеха и нисмо се њима више бавили.
(Eko 2002: 13)

Ко је написао, ко је тај што је написао све што је желео.
(Crnjanski 2017: 153)

* ralovic@gmail.com

1 Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-66/2024-03 од 26. 1. 2024. године.

„Антоније Исаковић, Михаил Булгаков, Хајнрих Бел и Милош Црњански били су, као што је боље познато, аутори литерарних основа Сашиних знаменитих играних филмова“ (Ређер 200[4]: 71),[2] али, у Петровићевој заоставштини и сећањима супруге, пријатеља, блиских сарадника, новинским чланцима и интервјуима, сачуване су информације о многим пројектима заснованим на књижевним делима, које је желео да пренесе у други медиј, или на којима је радио. Петровић многобројне своје замисли или није остварио или их је „саопштавао пре свега као информацију о могућностима генијалног решења које је дубоко интимно проносио собом деценијама“ (Ређеп 2011: 7). На тој листи су, између осталог, били и Ман и Шекспир и његово виђење *Глухоī доба* Александра Вуча и Душана Матића (в. *Film* 1952). Године 1963. новине су писале о Петровићевим плановима да у оквиру „Авала филма“ реализује филм по Крлежиној драми *Адам и Ева* (*Filmski svet* 5. 9. 1963). Премда су чињени покушаји да се његов рад на последњем пројекту заокружи и после његове смрти (мислимо на серију *Сеобе*), када је реч о сценаријима они су задржали облик у којима их је оставио: целовити, непотпуни или у скицама (као завршене сценаристичке конструкције или као тритменти). Сашина сценаристичка заоставштина броји двадесет девет сценарија, а тек неколико адаптације су литерарних дела или само реферишу на књижевност.

Петровић је био и сценариста свих својих играних филмова. Балаш, за разлику од других теоретичара, истиче да адаптација управо и почиње самим писањем сценарија, а не снимањем филма. Сценарио он сматра независном књижевном формом, посебним књижевним родом који има своје законитости, као што их имају роман или драма (Balaž 1947: 136–141) и комплетним уметничким делом (Balázs 1952), те је и адаптација потпуно аутономно остварење, ни по чему инфериорније од књижевног оригинала. Док прве књижевне основе за нову филмску уметност још нису биле књижевност већ забелешке за слике, скице и планови оптичког дејства, несамосталне и неодвојиве од филма, „данашњи сценарио тонфилма не представља више у процесу развитка филма полуфабрикат, скицу или просто упутство за уметничко дело. Сценарио може да дâ од било чега независну слику стварности“ (Balaž 1947: 137). Позивајући се на начелну разлику коју је између драме и позорнице направио Лесинг, Балаш прави дистинкцију између филма и сценарија. Драма је настала из старог позоришта, али је већ одавно присвојила првенство над њим, као што и утиче на његов развој, тако да данас историја драме одређује

2 Превидом, у импресуму Ређепове књиге стоји да је штампана 2001, али ћемо у овом раду наводити 2004. као реалну годину њеног издања, а и описани догађаји из 2003. и 2004. године обавезују нас на то.

историју позоришта. „Досад је историја сценарија била процес развитка сценарија у оквиру историје филма, али ће од данас историја сценарија одређивати историју филма“ (Balaž 1947: 141), предвиђао је Балаш.

Известан број сачуваних сценарија које је Петровић написао, а није екранизовао, заснованих на литерарним узорима, стигао је до различитих фаза реализације. Најдаље је стигао сценарио *Соко*, по њему је снимљен филм *Бановић Страхиња* (1981, р. Ватрослав Мимица); један број сценарија штампан је после његове смрти (од оних са литерарном основом објављени су, постхумно, *Соко*, *Бења Краљ*, драматизација Булгаковљевог *Пурпурног острва* (уз *Мајстора и Маргариту* и *Псеће срце*), односно сценарија која су била довршена). Немали број текстова сачуван је у рукопису, као прекуцан материјал. Поменућемо оне са снажним или нешто лабавијим упориштима у књижевним делима: *Одисеј* (приповедање мита из других углова, ревидирање познатих наратива), *Летовање* (које се трансмедијално рачва од Иве Андрића или Томаса Мана), *Црвени оркестар* (где Петровић почев од литерарно уобличене биографије Леополда Трепера развија трансмедијалне мотиве рата, нацизма и јеврејског страдања, уз уметање фактоцитата), при чему их одликује недовршеност и утисак заустављености у некој од фаза писања.[3]

Наш фокус ће се задржати на сценарију који је инспирисан књижевношћу и који је био замишљен као наставак или пак грађење света приче у новом медију. Реч је о сценарију *Бења Краљ*.

Супруга редитеља, Бранка Петровић, сматра да су *Бења Краљ*, *Бановић Страхиња* и *Прави крај викенда* (који за основу нема литерарни узор, а по неким мишљењима наставак је филма *Три*) „настали из љубави према теми, из осећања да од тих текстова може да направи добре филмове“, те да је редитељ сматрао да и *Бења Краљ* и *Бановић Страхиња* говоре о битним стварима живота: о трагичним прекретницама на које наилази човек, о љубави, смрти, поштењу, праштању… (в. документ „Неостварени пројекти“, аутор Бранка Петровић).

3 Мисија чувања од губитка или заборава оваквих рукописа понајпре је поверена породичном пријатељу Божидару Раденковићу, а он је, као професор на Факултету организационих наука у Београду, окупио групу својих сарадника да материјал прекуцају и скенирају, пратећи будно и одговорно све аспекте овог процеса. Њему дугујемо захвалност за то што је у погледу чувања ових рукописа остварио троструку улогу: 1. најпре што је те уникатне и драгоцене материјале сачувао од пропадања, губитка или случајног уништења; 2. што је текстове „отргао“ од заборава, а 3. смештајући их у дигитални облик учинио их лако доступним већем броју истраживача. Парадигма коју је он почетком двехиљадитих поставио (дигитални документ), данас је подразумевана јер је употреба оригинала у новије време сведена на најмању могућу меру. Премда дигитални сурогат не може заменити оригинал, за већину истраживача он представља примерен и довољан облик, бар као потврда потребе да ли оригинал треба консултовати.

Петровићев сценарио за дугометражни играни филм *Бења Краљ* израстао је на темељу опуса Исака Бабеља.[4] Једном од највећих совјетских, руских и светских писаца XX века драгоцен материјал за будућу књигу пружили су „[ж]естина грађанског рата коју је имао прилике да упозна, узаврели међуљудски односи у којима се бришу границе између хероизма и бандитизма, живописност козачког начина живота“ (Бабељ 2012: 352), пише Миливоје Јовановић у поговору *Црвене коњице*. Збирке приповедака *Црвена коњица* и *Одеса* (*Конармия / Одесса*), објављене су код нас први пут 1956. године,[5] а у преводу на наш језик у каснијим издањима појављују се Бабељеви филмски сценарији *Бења Крик* (*Беня Крик*), *Кинеска воденица – „Пробна мобилизација“* (*Китайская мельница – „Пробная мобилизация“*)[6] и *Стари трг број четири* (*Старая площадь, 4*), драма *Марија* (*Мария*) и позоришни комад *Сумрак* (*Закат*). По сећањима и записима Петровићеве супруге, од првог појављивања збирке *Црвена коњица*, Бабељ је био Петровићева велика инспирација. Он је препознао ту јед историјске неправде коју је осетио и осликао Бабељ и једног од његових јунака узео за јунака будућег дугометражног играног филма, градећи чврсту конструкцију од неколико наратива расутих у Бабељевом опусу. Петровићев *Бења Краљ* палимпсестно је исписивање сторије о животу и догодовштинама часног бандита Бенциона Крика званог Бења краљ, где су видљиви слојеви Бабељевих претходних исписа о овом јунаку. Бенцион (Бења) Мендељевич Крик (назван Краљ)[7] – главни је јунак бројних дела Исака Бабеља: прича из Одесе, представе *Сумрак* и сценарија *Бења Крик* (*Беня Крик*).

4 У свом делу на упечатљив начин описао је најмрачније и најокрутније стране људске природе, жрвањ историје, ужасе револуције. Рођен у јеврејској породици у Одеси 1894. године, а убијен у Стаљиновим чисткама 1940. године, као дечак био је сведок погрома Јевреја у царској Русији 1905, а као младић насиља и заноса Октобарске револуције. Прве приче објавио је као двадесетогодишњак, радио је као новинар и репортер, а као ратни дописник 1920. прикључио се Првој коњичкој армији под командом легендарног Семјона Михајловича Буђонија и извештавао о њеним биткама на фронтовима Украјине и Галиције.

5 Бабељ, Исак. *Црвена коњица*; Одеса. Прев. Миливоје Јовановић и Густав Крклец. Београд – Нови Сад: Нолит – Змај. 1956. *Црвена коњица*, коју је Бабељ први пут објавио 1926. године, представља једну од најотворенијих и најнемилосрднијих књига о руској револуцији и грађанском рату и ремек-дело светске књижевности. Поред „коњичког“ приповедачког циклуса, други део Бабељевог опуса чини „одески“ циклус са причама из родног града, о детињству, младости, револуционарној Одеси и лоповима и кријумчарима одеских предграђа.

6 Према сценарију Кинеске воденице снимљен је истоимени филм у режији Александра Љовшина, премијерно приказан у Москви 13. јула 1928. године.

7 Бенцион (Беня) Менделевич Крик (прозвище Король)

Представа *Сумрак*, премијерно постављена 24. новембра 1979. у Југословенском драмском позоришту,[8] играна је у време када се изводила и Петровићева поставка *Псећег срца* у Атељеу 212,[9] па се може констатовати да је овај јунак, у време када га је Петровић писао за филмску траку већ био познат београдској публици. Требало би поменути да је на филмској траци Бења Крик оживео још 1926. године управо по Бабељевом сценарију. Први пут објављен 1926, сценарио *Бења Крик*, настао на основу прича из *Одесе*, екранизовао је исте године у Одеси Владимир Виљнер (Бабељ 1967: 403). Премијера овог немог филма (*Беня Крик* односно *Карьера Бени Крика*) одржана је 18. јануара 1927. године, али је убрзо повучен са репертоара. Да би истовремено могао да ради на филму о Бењи Крику по сценарију Исака Бабеља и да снима *Оклопњачу Потемкин*, писао је Ејзенштајн.[10] За Бабељева живота сценарио је преведен на енглески и чешки језик, а касније су се појавили преводи овог дела на италијански, пољски, српски итд. После филма из 1926, није дошло до нових екранизација.

Догодовштине Бење Крика, али и социјалне и друге прилике расуте у опусу писца, Петровић спаја у један сценарио, ослањајући се на Бабељеву поетику и његов горак смисао за хумор. Петровићев Бења

8 База *Театрослов* открива да је реч о режији Јиржија Јарочког, са Миланом Гутовићем као Бењом, Љубом Тадићем као његовим оцем Мендељем Криком и Љиљаном Крстић као Бењином мајком Нехамом. Такође, играна је и његова драма *Марија* у Атељеу 212 (режија Љубомир Драшкић, премијера 12. 10. 1976), а пре тога и *Црвена коњица* у Савременом позоришту, сцена на Црвеном крсту (режија Александар Огњановић, премијера 26. 10. 1967).

9 Представа *Псеће срце* у режији Александар Саше Петровића играна је деведесет девет пута у Атељу 212, од премијерне изведбе 1979. до 1985. године.

10 „Мој предузимљиви директор Капчински веровао је да ћу, радећи у Одеси на јужним епизодама *Пете године* [филм *Оклопњача Потемкин* првобитно је назван *Година 1905*], у међувремену снимити *Бењу Крика!*“. „Мой предприимчивый директор Капчинский [487] полагал, что, работая в Одессе над южными эпизодами «Пятого года», я между делом сниму… «Беню Крика»!“ Сергей Михайлович Эйзенштейн. *Избранные произведения в 6-ти томах*. Институт истории искусств, Союз работников кинематографии СССР, Центральный государственный архив литературы и искусства СССР; Гл. ред. С.И. Юткевич. – М.: Искусство, 1964–1971, Т. 1.- С. 420. Доступно на: http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_1/

Рад на *Оклопњачи Потемкин* није оставио Ејзенштајну времена за реализацију *Каријере Бење Крика*, а рад на филму преузео је позоришни редитељ Владимир Виљнер. Сценарио за филм објављен је као посебна књига 1926. године, два пута је поново штампан крајем осамдесетих и почетком деведесетих у колекцијама изабраних дела И. Бабеља (Евгений Яковлевич Марголит, Вячеслав Юрьевич Шмыров В. *Изъятое кино*. Кат. сов. игровых картин, не выпущен. во всесоюз. прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год вып. на экран 1924–1953, Дубль-Д, Москва, 1995). Током рата, према документима, овај филм сматрао се изгубљеним, а главни инжењер Одеског филмског студија Михаил Емануилович Сигал сачувао га је у свом пртљагу током евакуације.

није налик Бабељевом јунаку из приче намењене филмској адаптацији, иако се у великој мери на њу ослања и дели с њом поједине елементе и читаве епизоде. У исто време, сценарио се позива на приче из *Одесе*, *Црвене Коњице* и на комад *Сумрак*. Његов Бенцион Криковић Крик звани Краљ опседнут је идејом да сиротињи врати оно што су јој богати узели: „Само, ја мислим да није грех узимати од оних који имају. Нисам ја крив што је новац тако лоше распоређен међу људима“ (Петровић 1998: 40), каже Бења. „Пошто мој посао добро иде, нека сваки сиромашни Јевреј дође код мене да се пожали. Ако су прилике лоше а Бог му не помогне, ја ћу му помоћи!“ (Петровић 1998: 41) То је „богомдани Робин Худ једног невремена у коме харају болести, погроми Јевреја, литије проносе иконе, рипиде и портрете цара Николаја II, а голубови, као лајтмотив једне друкчије кантилене, и блиско оно море, трају као прави правцати алиби за слободу, одлазак, ипак путовање“ (Ређеп 1998: 99).

Овај сценарио, „драма за читање“, „имагинарни Петровићев филм“, можда је „један од најдраматичнијих Сашиних филмова“, „свеједно што је неснимљен“ (Ређеп 1998: 99). Његов протагониста, грађен на граници између епског јунака и уличног преваранта – да се послужимо речима Лајонела Трилинга, који је први представио Бабеља енглеским читаоцима – део је трагикомичног портрета велике јеврејске заједнице у Одеси, чији је приказ дат антрополошки, кроз описе обичаја који су владали међу њима, као и међу Козацима, Пољацима, свештеницима, хасидским рабинима, проституткама и разним извршитељима и жртвама екстремног насиља. Вероватно је да су утисци из Николајева, где је писац провео детињство и где је видео страшне призоре јеврејског погрома 1905. године, дали материјал за причу „Стари Шлојме“, посвећену религиозно-националном угњетавању Јевреја у царистичким „границама боравка Јевреја“ (Јовановић, према: Бабељ 2012: 349). Понешто из „Приче о мом голубарнику“ и приче „Прва љубав“ ушло је у најдраматичнији део Петровићевог казивања о погрому у овом сценарију, а присутни су и делови из приче „Сумрак“, као и из истоименог комада. Мендељ жели да распрода све што је стекао и наследио како би са Марусјом отишао у Бесарабију. Из „Сумрака“ је у сценарио ушао и лик Бојарског са својим оделима – „енглески поморски на два реда; овогодишњ[а] испорук[а] из Лођа, или московски штоф“ (Петровић 1998: 40) – као и његов став: „Ето видите, дете уз конфекцију – то је сјајна ствар, то оставља утисак. А дете без конфекције – какав то може да остави утисак?“ (Бабељ 1967: 339), став који Петровић преобликује у: „Видите Двојра. Посао и дете – то је нешто! Дете без посла – шта је то? Слине и говњиве пелене!“ (Петровић 1998: 45). Део материјала Петровић преузима у готово истоветном обли-

ку, део незнатно трансформише, а неке делове надограђује. Свадбу Бењине сестре, која је више пута варирана и у пишчевом опусу (налазимо је у причи „Краљ“ и у сценарију о Бењи Крику), Петровић је надоградио придодавши јој и Бењино венчање истог дана. У склопу овог венчања провлачи се прича о позоришту, глумици, италијанској трупи Ди Грасо, чији назив преузима из истоимене Бабељеве приче из збирке *Одеса*. И, заиста, потврдиће се теза Ервина Шинка да се приче из *Црвене коњице* и *Одесе* читају као једна целовита књига – „оне се међусобно освјетљавају неком новом свјетлошћу“ (Šinko 1956: 15) – па је тако и Петровић у њима видео један филм, огрнуо их новим рухом и пустио у свет. У основи, Петровић је веран свом методу адаптације књижевног дела: њега не занима толико интерпретација колико креација и надоградња мотива или тема које преузима из књижевног предлошка, односно, другим речима, ширење света приче.

Бењи умиру од глади и мајка и сестра, док брат нетрагом нестаје. Он, који је прозборио „Kulaj gavel!“ („*Све је таштина*“) (Петровић 1998: 87), завршио је, после петогодишњег тамновања у сибирском радном логору, као командант одеске сиротиње, и постао жртва новог социјалног поретка као „човек који није потребан нашем будућем друштву“ (Петровић 1998: 92). Од уводних сцена, Бењина аутомобилска сирена одјекује као први акорд арије „Смеј се, Бајацо“ из опере Руђера Леонкавала „Pagliacсі“. Ни симболична мисао да су људи углавном пајаци, јер увек имају неког изнад себе, није оригиналан Петровићев допринос, будући да акорде сирене преузима из приче „Како се то радило у Одеси“.

Погром Јевреја и дубоко разумевање историјске неправде о којој је писац проговарао, није одлика само овог сценарија. Петровић се тог питања дотиче и у *Црвеном оркестру* и у својим мемоарима, премда у контексту другог историјског момента. Ово питање наводи нас на закључак да реченицу коју налазимо и у сценарију и код Бабеља, а коју изговара Рувим Тартаковски у причи „Како се то радило у Одеси“: „’Где почиње полиција’, вапио је, ’а где свршава Бења’“ (Babelj 1956: 194), можемо парафразирати као констатацију да није увек најјасније где почиње Петровић, а где се Бабељ завршава. Сценарио је као и Бабељеви изворници, испуњен хасидским погребним химнама, звуцима балалајки, блех музиком, музиком из опере, ту је и осам слепих певача, док се звуци аутомобилског мотора мешају са звуцима музике. Отворене капије сибирског радног логора уједно су и референца на његов филм *Групни портрет с дамом*.

Штампан постхумно 1998. године, овај сценарио не садржи податке о времену настанка, а рађене су верзије на неколико језика (*Benya Le Roi*, *Benya The King*), које су сачуване у заоставштини редитеља.

Новинарки Мињи Катић-Шербан, Петровић је после премијере представе *Мајстор и Марīариша* – што је драгоцено за лоцирање тренутка кад се на сценарију радило, будући да је представа премијерно одиграна 6. априла 1982. године – рекао да већ две године припрема филм радног наслова *Бења Краљ*, да је монтирао више Бабељевих прича, да ће филм бити обиман, да је он редитељ и да је на сценарију, са њим, радио и амерички сценариста Луј Гарфинкл, да је главна глумица Изабела Аџани, те да је реч о копродукцији између Немачке, Француске и Италије и „Авале“, као и да је снимање већ два пута одлагано за седам година, иако је подела терена била извршена у Ирану (в. документ „Не сасвим одбијен“). И глумац Ришар Бери потврдио је да је са Петровићем почео да припрема улогу по овом сценарију, али да је редитељ морао да промени план, и сарадња се реализовала касније у Петровићевим *Сеобама*, филму коначно приказаном 1994. године, где је одиграо улогу Аранђела Исаковича, а „*Бења краљ* који је одушевљавао холивудске продуценте и глумце […] и даље лежи у некој фиоци у Warner Brothers – дирекцији, као што лежи и у некој колекцији сценарија Елиота Гулда, Кевина Костнера и Ричарда Драјфуса“ (Petrović 2023: 196).[11] Додајмо да је, осим тога, наставио да генерише нове тестове, па је Ђорђе Лазин (Lazin 2007), ослањајући се превасходно на овај Петровићев сценарио, направио позоришну адаптацију.

Литература

Azbučnik Aleksandra Petrovića. *YU film danas: jugoslovenski filmski časopis*. Ur. Severin M. Franić. 2011. God. 24. Br. 1/2.

Бабељ, Исак. *Црвена коњица*. Изабрана дела. Књ 1. Прев. Миливоје Јовановић. Београд: Службени гласник. 2012.

Бабељ, Исак. *Црвена коњица; Одеса*. Прев. Миливоје Јовановић, Густав Крклец. Београд – Нови Сад: Нолит – Змај. 1956.

Бабељ, Исак. *Одеса*. Прев. Миливоје Јовановић, Густав Крклец. Нови Сад: Матица српска. 1967.

Balaž, Bela. *Filmska umetnost*. Beograd: Filmska umetnost. 1947.

Balázs, Bella. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Trans. Edith Bone. London: Dennis Dobson. 1952.

11 „Bavio sam se projektom po Babelju skoro deset godina i na kraju sam morao da odustanem jer sam došao u definitivan sukob sa producentima. Ja mislim da ono što oni hoće da prave nije ono što ja želim da pravim“ (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011: 251), а о степену реализације почетком осамдесетих, в. http://aleksandarpetrovic.org/literarna-dela/knjige-autor-aleksandar-petrovic/

Eko, Umberto. *O književnosti*. Prev. Milana Piletić. Beograd: Alfa – Narodna knjiga. 2002.

Lazin, Đorđe. *Benja Kralj: pozorišna adaptacija prema scenariju filma Aleksandra Petrovića inspirisanim kratkim pričama Isaka Babelja*. Beograd: Paideia. 2007.

Петровић, Александар. *Бења Краљ: сценарио за дугометражни играни филм инспирисан кратким причама Исака Бабеља*. Адаптација и дијалог Александар Петровић. Нови Сад – Београд: Прометеј – Југословенска кинотека. 1998.

Petrović, Branka. *Pisma Draganu i Saši*. Beograd: Laguna. 2023.

Ređep, Draško. *Rapsodija ništavila: ogledi o Aleksandru Petroviću*. Novi Sad: Prometej. 200[4].

Рељеп, Драшко. „Александар Петровић је видео Бењу Краља“. *Бења Краљ: сценарио за дугометражни играни филм инспирисан кратким причама Исака Бабеља*. Адаптација и дијалог Александар Петровић. Нови Сад – Београд: Прометеј – Југословенска кинотека. 1998. 97–100.

Рељеп, Драшко. „Сценарио? Оно што се гледа“. *Соко*. Александар Петровић. Зрењанин: Агора. 2011. 7–18.

Filmski svet. Beograd. 5. 9. 1963.

Crnjanski, Miloš. *Ispunio sam svoju sudbinu*. Prir. Zoran Avramović. Pogovor Nikola Milošević. Beograd – Podgorica – (Trebinje): Štampar Makarije – Obodsko Slovo – Hercegovina izdavaštvo. 2017.

Šinko, Ervin. „Veliki pesnik fragmenata – Isak Emanuilovič Babelj“. *Crvena konjica; Odesa*. Isak Babelj. Prev. Milivoje Jovanović, Gustav Krklec, Beograd: Nolit. 1956.

Вебографија

Aleksandar Saša Petrović Filmski reditelj <http://aleksandarpetrovic.org>

Эйзенштейн, Сергей Михайлович. *Избранные произведения в 6-ти томах.* Институт истории искусств, Союз работников кинематографии СССР, Центральный государственный архив литературы и искусства СССР; Гл. ред. С.И. Юткевич. – М.: Искусство, 1964 – 1971, Т. 1.- С. 420. <http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_1/>

Музеј позоришне уметности Србије. *Театрослов* – Online театрографска база података Музеја позоришне уметности Србије.

Film: organ Saveza filmskih radnika Jugoslavije. Бр. 39. Октобар 1952. <https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/novine/film/1952/10/b039#page/1/mode/1up>

Архив Фондације Александар Саша Петровић

Документ „Не сасвим одбијен“, недатиран интервју са Александром Петровићем.
Документ „Црвени оркестар“, рукопис.
Документ „Летовање“, рукопис.
Документ „Одисеј“, рукопис.
Документ „Неостварени пројекти“, аутор Бранка Петровић.

Ivana Ralović

LITERATURE ON THE WAY TO THE BIG SCREEN
Benya Krik, An Unrealized Adaptation from the Legacy of Director Aleksandar Saša Petrović

Summary

Aleksandar Saša Petrović is a director known for his restrained and rigorous oeuvre, marked by both accolades and bans. Perhaps most famous for *I Even Met Happy Gypsies* (1967), this director also made a name for himself by adapting significant works of world and local literature to the big screen, both before and especially after this film. His films include *Three* (1965), *It Rains in My Village* (1969), *The Master and Margarita* (1972), *Group Portrait with a Lady* (1977), and *Migrations* (1994), as well as the TV series *Migrations* (1994). These works are adaptations of literature by Antonije Isaković, Fyodor Dostoevsky, Heinrich Böll, Mikhail Bulgakov, and Miloš Crnjanski. This paper focuses on the screenplay for the feature film *Benya Krik*, based on the works of Isaac Babel, which remained unrealized.

Petrović's *Benya Krik* is a palimpsestic reworking of the story about the life and adventures of the honourable bandit Benyamin Krik, known as Benya the King, in which multiple layers of Babel's previous writings about this character are visible: the Odessa stories, the play *Sunset*, and the screenplay *Benya Krik*. Published posthumously in 1998, this screenplay by Petrović does not provide information about its time of creation. Versions of it were done in several languages (*Benya Le Roi*, *Benya the King*, *Бења Краљ*) and are preserved in the director's archival legacy.

X

ЧУВАЈУ ЛИ ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ ВАТРУ ХУМАНИСТИЧКИХ ЗНАЊА?

Милица Мустур*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ХУМАНИСТИКА У СЛУЖБИ ПРАВДЕ
Литерарна поетика детективске серије *Ендевор*

Апстракт: У раду се анализира британска детективска серија *Ендевор* (*Endeavour*; преведена и као *Млади инспектор Морс*) са позиције њене литерарне поетике. Смештена у Оксфорд 1960-их и почетком 1970-их година, серија поред грађења софистицираног детективског наратива ставља фокус на психолошки профил и духовни развој протагонисте Ендевора Морса, у мери која дозвољава да се *Ендевор* перципира као визуелни роман личности. Литерарну поетику серије додатно оснажује кључна улога књижевности у средишту детективског заплета. Као несвршени студент класичне филологије на Оксфордском универзитету, Морс је панхуманистички вундеркинд који случајеве убистава решава помоћу знања из области литературе и бројних хуманистичких дисциплина. Поред тога, серија доноси читав арсенал додатних референци на литературу, музику (нарочито оперу), сликарство, историју и тако прераста у својеврстан књижевни и хуманистички интертекст. Рад осветљава и културолошку критику коју *Ендевор* формулише указујући на декаденцију и корумпираност савремене хуманистике, и поставља питање домета такве критике упућене из сфере популарног ТВ формата ка области високе културе.

Кључне речи: телевизијска серија, детективска серија, визуелни роман, књижевност, интертекст, хуманистика, метафикционалност, културолошка критика

Universitas Morseana

Када је 2012. године требало да буде премијерно емитована пилот епизода серије *Ендевор* на британској телевизији ITV, очекивања публике кретала су се од егзалтираности до скепсе.[1] На екране се враћао лик инспек-

* njetocka@hotmail.com

1 Серија *Ендевор* (ориг. *Endeavour*) отпочела је са приказивањем пилот епизодом у 2012. години на британској телевизији ITV, наставила се 2013. првом сезоном и завршила деветом сезоном у 2023. години. У наведеном периоду од нешто више од једне деценије снимљено је укупно 36 епизода. На кабловским телевизијама у Србији (СББ и МТС) серија је емитована, а и даље се периодично емитује, на каналу Epic drama. Постоје извесне нејасноће у вези са одговарајућим преводом наслова серије. Она се на каналу Epic drama рекламира као *Млади инспектор Морс*, али се у титлу на почетку сваке епизоде њен назив репродукује као *Ендевор*. Одлучила сам се за потоњу варијанту, јер је у њој очувана семантика везана за енигму личног имена протагонисте, која се губи у слободно

тора Морса, омиљена фигура британских гледалаца из периода 1987–2000, једна врста телевизијског националног (анти)хероја. У тих неколико деценија лик инспектора Морса тумачио је енглески глумац Џон То, у истоименој серији *Инспектор Морс* (*Inspector Morse*). Харизматични Џон То играо је интелигентног, натпросечно образованог, мрзовољног и помало циничног Морса, службеника оксфордске полиције у његовом зрелом животном добу, уз то и алкохоличара са завидним стажом и инспектора који случајеве решава ингениозним умним бравурама, али исто тако, вођен личним слабостима, уме да забаса на потпуно погрешан траг. Већ се овим карактеристикама лик „прото-Морса“ донекле поклапао, а однекле је драстично одударао од познатих титанских фигура детективског жанра у књижевности и на ТВ екрану попут Шерлока Холмса или Херкула Поароа. Публику су у *Инспектору Морсу* свакако привукли интригантни и комплексни заплети, али ништа мање и апартни главни јунак, у коме се сустичу висока интелигенција и неке *сувише људске* слабости. Са таквим протагонистом на челу, серија је убрзо задобила култни статус.

Место рођења инспектора Морса као фикционалног лика притом није телевизијска серија, већ (тривијална) књижевност. У орбиту популарне културе лансирао га је британски писац Колин Декстер серијом крими-романа публикованих између 1975. и 1999. године као инспектора оксфордске полиције Ендевора Морса, а заплети и карактеризација протагонисте *Инспектора Морса* ослањају се врло снажно на Декстеров књижевни претекст. Све у свему, у тренутку када на сцену треба да ступи *Ендевор*, већ је одавно оформљен морсијански универзум са Џоном Тоом у улози вољеног лика инспектора Морса, Колином Декстером као књижевним иницијатором популарног пројекта, и, пре свега, широким гледалиштем у коме се већ издвојила и заједница обожаватеља, тврдокорних морсијанаца. Тако је у ишчекивању *Ендевора* владало усхићење због поновног сусрета са фигуром Морса и светом чији је протагониста, али и предрасудна сумњичавост поклоника према новој екранизацији тог истог света и те исте фигуре. Исповест једног гледаоца – „Као зависник од Морса, био сам скептичан“[2] – сумира општи став публике фанатично одане лику Морса из седамдесетих, осамдесетих и деведесетих.

Ендевор је у односу на *Инспектора Морса* тип серије који се у енглеском наратолошком жаргону именује неологизмом *prequel*, а на српском носи симпатично-антитетички назив *преднаставак*, чиме се назначава да је он додуше наставак одређене серије, али да му је радња

изабраном називу *Млади инспектор Морс*.

2 “As a Morse addict, I was sceptical”. Endeavour. User reviews (IMDB). Ако није другачије назначено, сви преводи са енглеског језика у овом тексту: М. М.

смештена у периоду који претходи радњи те серије. Укратко: *Ендевор* тематизује Морсову младост и формативне године, а тиме реферише на време које претходи и времену описаном у романима Колина Декстера и оном у *Инспектору Морсу*, где (и у роману и у првој серији) Морса сусрећемо као већ зрелог средовечног човека.

За серију *Ендевор* писан је потпуно нов сценарио,[3] и она је много тањим мотивским спонама везана за Декстерове крими-романе него што је то био *Инспектор Морс*.[4] Када је реч о односу *Ендевора* према серији-претходници, ствари су нешто сложеније. Тиму, тачније тимовима, који су стварали *Ендевор*[5] очигледно је лежало на срцу да се омажно одуже креаторима и глумцима *Инспектора Морса*, али и да метапоетички сигнализују свест о свом уписивању у једну већ оформљену традицију, па су у нову серију уградили значајан број уочљивих алузија на њу. Међутим, сви ти укази нису толико суштински битне спојнице између две серије колико одраз жеље да се покаже респект према својим далеким сродницима, можда најпре због тога што су и творци *Ендевора* свесни да се нова серија еманципује од старе као аутономни микрокосмос, који је притом и најпотентнија уметничка инкарнација универзума Ендевора Морса.

Визуелни роман личности

Од самог почетка емитовања *Ендевора* било је јасно да серија настоји да буде више од забаве, више чак и од „паметне“ забаве, да има аспирације да буде артефакт. Већ је пилот епизода (*Endeavour*[6]) садржала у нуклеусу све елементе артистичке интенције и артистичког умећа. По констелацији ликова и сижеа било је очигледно да постоји потенцијал за развијање неколико паралелних и умрежених наративних токова и тиме „епске“ димензије серијала; по избору улога и карактеризацији фигура могло се наслутити да ће не само протагониста, већ и ликови из „другог реда“, па чак – што је доста неуобичајено – и неки од споредних актера пред публиком током година израстати у психолошки изнијансиране

3 Писац сценарија за *Ендевор* је Расел Луис.

4 У уводној шпици *Ендевора* наводи се да је серија заснована на ликовима чији је творац Колин Декстер (“Based on characters created by Colin Dexter”). Сем тога, као и у *Инспектору Морсу*, Колин Декстер се до своје смрти 2019. године појављивао у свакој епизоди *Ендевора* у камео улогама.

5 Режију *Ендевора* потписује двадесет и девет режисера и режисерки, међу којима је и главни глумац Шон Еванс са четири режиране епизоде.

6 При реферисању на појединачне епизоде серије *Ендевор* назив епизоде биће навођен у курзиву у загради, на енглеском оригиналу.

фигуре; рафинирани заплети и преобиље културолошких алузија сугерисали су да се прича обраћа и публици која воли класичнији детективски формат с фокусом на откривању злочина – чувени *whodunnit* модел – и оној захтевнијој која воли да сусретне, препозна и дешифрује кодове из арсенала сопствених преференци у сфери књижевности, музике, историје, науке. Такође, није било сумње да естетске амбиције *Ендевора* у домену визуелних и музичких решења далеко премашују оне из крими серијала оријентисаних примарно на забаву. Спори кадрови, широка лепеза филмског плана (од тотала до детаља), визуелно креирање атмосфере на отвореном и у ентеријеру, софистицирани музички аранжмани с нагласком на класичној музици и опери[7] – *Ендевор* је желео да делује, и деловао је, и заплетом, и причом, и лепотом.

Па опет, чак и ако *Ендевор* неке од побројаних карактеристика начелно дели са другим квалитетним серијама,[8] он је пре свега уметнички заводљив и *литераран* због свог уникатног главног јунака и значаја који му је додељен у свету ове серије. Када би *Ендевор* био роман, био би то роман личности.[9]

7 Насловну музику ("main theme") за серију *Инспектор Морс* компоновао је Баринтон Фелунг узимајући за основу Морсово презиме онако како је оно шифровано Морсовом азбуком, што поред имплицитне занимљивости на релацији Морс – Морс, има везе и са јунаковом службом у Краљевским везистима (Royal Corps of Signals). Фелунгова музика са шифрованим Морсовим именом пренесена је потом и у *Ендевор* (в. Classic FM 2021).

8 У академском жаргону постало је уобичајено да се за говор о серијама с уметничким претензијама (тзв. квалитетним серијама) у помоћ призива књижевност. Академска заједница их третира као *визуелне романе*, који, како се тврди, подсећају на епски дуге опусе романсијера попут Балзака и Дикенса. Овакве директне аналогије долазе најпре из средишта гледалачке интуиције, која поистовећује оно што је непосредно очитовано као слично. А опет, може се осетити и нелагода када се заокрет ка уметнички захтевнијој концепцији ТВ серије интуитивно-олако оквалификује као литераран. Како уверљиво доказати да је реч о специфично *литерарној* вредности визуелног медија, а не уопштеније *уметничкој* надградњи телевизијског жанра? Дилема се по правилу разрешава истицањем практичне аналитичке користи коју доноси повлачење аналогија између књижевности и квалитетних серијала, као и чињенице да два медијума заиста деле упадљиве заједничке карактеристике попут „епске" дужине нарације, поступне изградње фикционалног света и развоја ликова, наглашене пажње за детаље који постепено добијају на значају и „густини" и сл. (в. De Biasio 2017).

9 Када се у анализи наметне оваква аналогија, то не бива сасвим својевољено. Ту се заправо открива зашто може бити сасвим оправдано посезати за књижевним појмовима при опису нових појава у визуелном медију. Унутар жанра крими-драме пре *Ендевора* није – колико ми је познато – постојала серија која ставља тако изричит фокус на судбину и психологију протагонисте, до мере у којој криминални заплет као носећи елемент тог жанра може чак да се протумачи као секундаран. Како у том погледу тек *Ендевор* пионирски уздрмава поредак жанровских доминанти, па немамо ни терминолошки ослонац у сфери тог жанра, спонтано, али не и самовољно, посеже се за оним моделима у широј сфери наративности – овде је то романескна проза – који су највише *налик* иновативном проседеу ТВ серије.

Сви рефлектори у серији усмерени су на фигуру младог Ендевора Морса (Шон Еванс), полицајца, па затим инспектора Оксфордске градске полиције, који је још много нетипичнија појава у традицији фикционалних детектива него што је то био стари инспектор Морс. Једна секвенца из његове биографије директно уводи књижевну тематику у сиже серије, али постаје и дубља мотивација за психолошко портретисање главног јунака: Морс је додуше по професији полицајац-инспектор, али је по примарном образовању – класични филолог, несвршени студент класичних језика и књижевности на Оксфордском универзитету. С развојем серије све ће се јасније манифестовати како има и нечег комично-субверзивног у чињеници да је пред нама врло уверљива репрезентација *паметног полицајца*, али полицајац-филолог као безмало оксиморонски спој професије и позива најпре служи да стави у погон најбитније аспекте серије: тај чудни спој је и окидач радње и снажна полуга у психолошком механизму јунака, који никада неће успети да до краја разреши тензију између личне вокације и посла обављаног за хлеб насушни.

У пилот епизоди (*Endeavour*) Морс долази као млади полицијски службеник из енглеске варошице Каршал Њутаун у Оксфорд, накратако, како сам верује, да би радио као испомоћ на откривању злочина повереног криминалистичком одељењу Оксфордске градске полиције. Међутим, долазак у Оксфорд је пре свега повратак. Морс се након неколико година одсуства враћа у град својих студија и град који је својевремено напустио бежећи од једног интимног раног јада, и прекидајући тако свој академски пут. За почетак, постоје само назнаке да се радило о несрећно окончаној љубавној вези и да је услед губљења воље за наставком студија Морс изгубио и универзитетску стипендију. (И уопште, приказ Морсове интиме, нарочито емотивних рана закопаних у дубљим слојевима јунакове психе, одвијаће се доста дуго само у наговештајима.) Повратак *у Оксфорд* је дакле и емотивни повратак *Оксфорду*. На путу, у полицијском аутобусу, колеге из Каршала радују се најављеном послу или равнодушно очекују радни задатак, док Морс одсутно наслоњен на прозорско стакло посматра како му пред очима промичу добро знана места и грађевине присне, али и болне топографије. У џепу сакоа носи откуцано отказно писмо. Морс који нагнут над писаћом машином стрпљиво искуцава текст свог отказа на место у криминалистичкој полицији док са грамофона допире оперска арија, уједно је и први кадар у коме гледалац затиче јунака. То писмо ће бити потегнуто већ при првој већој несугласици са надређенима у Оксфорду, баш попут пословичног пиштоља који, ако је већ приказан, мора на крају и да окине. Јасна је та симболика негације за душевну диспозицију протагонисте, а јасно је и да том симболиком

фигура Морса већ у старту нарушава једну стабилну тачку на хоризонту очекивања крими-серија – он је полицајац који то не жели да буде.

Можда је претерано рећи да *Ендевор* померањем фокуса на психологију и животну путању главног јунака потпуно изокреће доминанте сваке класичније крими-драме, чија се снага по правилу базира на добрим заплетима. Управо су заплети овде крајње софистицирани, креирани да гледаоца заинтригирају од првог кадра и одрже га у типичном штимунгу напетог ишчекивања док заједно са ликовима на екрану одгонета архепитање сваког доброг детективца – ко је убица? На крају, заплети везани за појединачне случајеве злочина нису нешто што се одвија независно од наратива о Морсовом животу, јер он сам – наравно – учествује, и то као главни актер, у решавању тих истих злочина. У његовом приступу случајевима злочина рефлектују се и његов геније и интелект, и карактер и сензибилитет. А почесто се баш у заплетима и расплетима везаним за случајеве убиства заплићу и расплићу и његове личне трауме.

Па ипак, неће оманути ни тумач који тврди да је гледаочева пажња од почетка више усмерена на енигматичну фигуру Морса него на енигму криминалних случајева које решава. У жељи да израсте у визуелни роман личности, *Ендевор* највише труда улаже у грађење комплексније психологизације од оне која би се могла очекивати чак и код једног нетипичног протагонисте крими-жанра. У тренутку ступања на сцену *Ендевора* Морс је већ троструко маркиран траумама и промашајима, и то на свим битним пољима егзистенције: поред професионалног, и на емотивно-љубавном, и на породичном. Раскинута веридба због које је својевремено напустио Оксфорд испоставља се као омен. Морс се никада неће „скрасити“, и поред очигледне исконске потребе за љубављу жене. Због мајчине преране смрти и њеног претходног страдања у браку развија пренаглашену емпатију према специфично *женској пати*, а због ње не само да се априорно заштитнички поставља према свакој жени која – било заиста било у његовој уобразиљи – трпи неправду, већ га при решавању злочина та хипертрофирана емпатија наводи да жену погођену неправдом и недаћом рефлексно елиминише са листе могућих криваца.

Серија изграђује многе паралелне фабуларне токове, али сви сижејни путеви воде ка Морсу. Један од главнијих је свакако онај који приказује његов однос са надређеним и доста старијим инспектором Фредом Турздејем (Роџер Алам), са којим ступа у релацију отац-син. Морс-Турздеј је доста необична, можда и до сада сасвим непозната варијанта детективског двојца. Морс је хиперерудитски интелектуални геније, који иза случајева убистава увек наслућује скривене, па и нуминозне мотиве, а Турздеј полицајац са дугим стажом и искуством, есенција здравог разума.

Тако је у њиховој релацији додуше задржан „традиционални“ модел, добро познат у историји крими-жанра, по коме ће се злочин најефикасније открити управо у сусрету генијалног и здраворазумског. Ново је, међутим, да између генија и здравог разума не постоји однос субординације оличен у подели улога на умно супериорног главног детектива и понешто инфериорног помоћника. Али, не добијамо ни потпуно обрнуту матрицу: супериорног помоћника и инфериорног надређеног. Свака стереотипна подела између Морса и Турздеја срећно је избегнута, јер је њихов однос много више од професионалног здруживања два антипода који напросто добро „функционишу“ када треба открити починиоца злочина. Серија их и не приказује у првом реду као професионалце, што без сумње такође јесу, већ као људе са повишеним осећањем за правичност и човечан приступ жртви, која никада није само „случај“, већ личност чији дигнитет и након смрти треба одбранити. Вероватно први пут у традицији крими-серија, с Морсом и Турздејем јавља се детективски пар суштински одређен не толико индивидуалним карактерним цртама, колико заједничким врлинама и вредностима које из њих проистичу.

Али, и унутар те врлинске заједнице није све увек идилично. Морс је свакако страственији борац за правду, радикални и бескомпромисни посвећеник правде и правичности. Тај етички максимализам доводи до конфликата у ситуацијама где трезвенији и опрезнији Турздеј саветује да се због истинољубља и правдољубља не мора по сваку цену ризиковати и живот. Али, Морсов идеализам подразумева управо безусловно саможртвовање. Оно нарочито долази до изражаја у самом финалу серије када се расплиће клупко око тзв. случаја Бленам Вејл, случаја злостављања дечака-штићеника истоименог поправног дома у који су умешане елите оксфордског друштва скупа са челницима полиције. Због истраживања тог истог случаја неколико година раније Морс је завршио иза решетака, а Турздеј био устрељен (*Neverland*). Када испливају нови докази, Морс непопустљиво инсистира да овога пута изнесе истину на видело. Турздеј даје све од себе да га одврати од скоро сигурне пропасти, а на његово очајничко распитивање, зашто жели поново да ризикује своју кожу, Морс одговара реченицом која језгровито сумира његово схватање правде у целости: „Јер неко мора“[10] (*Uniform*).

Та Морсова фаталистичка непоколебљивост није ствар легалистичке оданости принципу, већ савести, унутрашњег налога и – колико год можда патетично звучало – аутентичне, самилосне правдољубивости која га суштински одређује као личност. То се најбоље види у његовом покушају да се дистанцира од сопственог идеализма након што је сам

10 “Because somebody has to.”

искусио дискриминацију и неправду, одлежао незаслужену затворску казну и стекао увид у размере системске корупције у полицијским круговима. Након тих искустава он се на извесно време заиста драстично мења, постаје апатичан и деморалисан, заузима полуцинични став којим и себе и друге жели да убеди како је свој идеалистички занос заменио сувим прагматизмом. У разговору са Турздејем, за сврху свог рада у том тренутку вели: „Није мој посао да видам ране. Мој посао је да обезбедим правду“[11] (*Scherzo*). Али, како ни самилост ни правичност нису научене етичке смернице, већ Морсова душевна диспозиција, он поново улеће у зону високог ризика, вођен личним налогом да се „неко мора“, безусловно и безрезервно, борити за оне који сами не могу (више) да се бране.

Ако је Морс, са једне стране, рањив и емотивно ангажован над судбином сваке појединачне жртве, може се учинити нелогичним да, са друге, у свакодневном опхођењу испољава надменост, да је у одређеним ситуацијама препотентан до ароганције. (Спој ароганције и преосетљивости није додуше ни непозната ни неуобичајена варијанта психодинамичке структуре личности.) Међутим, за исте колеге које успут уме да „ошине“ заједљивим препотентним коментаром биће у другој прилици спреман да ризикује живот (*Arcadia*, *Exeunt*). Морс је надмен и ситничав у ситним пословима дана, брижан и великодушан у свим важнијим животним епизодама.

У амбицији да прерасте у визуелни роман личности *Ендевор* не приказује само стабилне тачке Морсове психе и карактера, већ илуструје и динамизам психолошког развоја јунака, и животну путању која га води у аутсајдерство, пут од младог и неснађеног полицајца до наредника меланхолично помиреног са билансом дотадашњег живота. Он је на почетку – у полицијском окружењу – нападно самоуверен, до дрчности, када је реч о сопственом интелекту, ерудицији, логичком уму и детекцији скривених спона између наизглед неповезаних случајева убистава, које другима промичу. Обрнуто, у додиру са светом академије савлађују га тескоба и осећај инфериорности. Када га полицијски посао у том раном периоду одведе на локације оксфордских колеџа и доведе до изненадних сусрета са бившим колегама и професорима, Морс тек уз видну нелагодност и приличан напор самосавлађивања успева стидљиво да изрекне, понекад и да само невешто измуца реченицу која му најтеже прелази преко усана: „Ја сам полицајац.“[12] Много ће воде протећи Темзом док коначно, у сусрету са бившим ментором, исту реченицу не изговори сасвим растерећено, па чак и живахно (*Coda*). У том тренутку донекле се изнивелисао и његов приступ послу и сопственом генију: успео је да амортизује младалачку

11 “I’m not here to kiss the wounded. I’m here to make sure justice gets done.”

12 “I am a policeman.”

надобудност, па заједно са Турздејем радије поставља хипотезе, учествује у грађењу комплексне комбинаторике и у поступној реконструкцији злочина, свестан додуше и даље своје генијалности која – *deus ex machina morseana* – пробљесне увек када се чини да из криминалног лавиринта могућих догађаја нема излаза.

За психолошку изградњу Морсовог лика није неважно ни то што серија о његовој младости носи управо назив *Ендевор*. Енигма Морсовог имена – његово инсистирање да буде ословљаван искључиво презименом: „Морс, само Морс“[13] – позната је већ из Декстерових романа, али у *Ендевору* развија додатна значења. Његова мајка припадала је квекерима, а Ендевор (од енглеског глагола *to endeavour* – трудити се, улагати напор) припада групи тзв. врлинских имена („virtue names“), популарних међу припадницима те протестантске деноминације. С погледом на Морсову дубоку повезаност са мајком, намеће се и тумачење по коме је право да га ослови са „Ендевор“ било и остало резервисано само за ону особу која му је то име и наденула и која га је засигурно једино тим именом и звала – за мајку. Тако се између јунаковог имена постављеног у наслов серије и одсуства изговарања његовог имена у самој серији (са једним јединим изузетком), продубљују и његова психолошка драма и енигма његове личности.

Ендевор Морс је као комплексна фигура генијалног, циничног и препотентног, али и високо сензитивног и меланхоличног јунака са израженим нервом за правду, са фаталистичком спремношћу на жртву и са егзистенцијалном путањом која неумитно води ка маргинама живота, засигурно једна од необичнијих и изузетнијих појава у традицији телевизијског крими-жанра. По унутрашњој логици изградње његовог лика, прилично су неконвенционалне и методе којима расветљава случајеве убистава. Поред генијалног интелекта и интуиције, који су *sine qua non* сваког натпросечног детектива, ту је, као аутентично морсијанска субспецијалност, захват у раскошни инвентар хуманистичког свезнања.[14]

13 “Morse, just Morse.” Тематика имена пласирана је додуше већ у Декстеровим романима, где се сазнаје за Морсово чудњикаво инсистирање да га ословљавају искључиво презименом, али је она тамо више служила као трик којим се одржава знатижеља читаоца, пошто писац тек у претпоследњем од дванаест романа (*Death Is Now My Neighbour*) открива пуно име јунака, па тако ово питање код Декстера није чак ни права енигма, већ пре сижејна мистификација (в. *Britannica*). Морс у роману објашњава да је његово име нека врста споја мајчиних верских уверења и очеве љубави према капетану Џејмсу Куку: “My mother was a Quaker, and Quakers sometimes call their children names like 'Hope' or 'Patience'. My father was obsessed by Captain Cook, and his ship was called Endeavour.” („Моја мајка је била квекер, а квекери понекад дају деци имена као што су „Нада“ или „Стрпљење“. Отац је био опседнут капетаном Куком, а његов брод звао се Ендевор.“) (Inspector Morse Fact File and Endeavour Trailer 2013).

14 Придев „хуманистички“ користи се у овом раду у значењу „онај који припада хумани-

Примењена хуманистика и безинтересно допадање

Не чуди много да Морс као бивши студент класичне филологије античку књижевност и класичне језике држи у малом прсту. Али, његова знања сежу много даље од материје предаване на матичној катедри. Морс је панхуманистички вундеркинд. Колико влада својом примарном специјалношћу, толико фасцинира и његова упућеност у теме које долазе из срца и са периферије хуманистичког образовања *in toto*: познавање литературе уопште (нарочито савремене енглеске књижевности, а унутар ње нарочито поезије), упознат је, до детаља, са британском историјом, европским сликарством, врсни је познавалац опере, зна Библију наизуст. (Ово потоње га донекле позиционира и изван – или изнад – сазнајно-искуствене сфере хуманистике.)

Када са компетенцијама из васцелог универзума хуманистике доспе у полицију, на Морса ће гледати као на потпуно бизарног ексцентрика. Али, испоставиће се да његово познавање књижевности и културе трасира пут кључним откривима или води право до починиоца злочина. У једном од најспектакуларнијих случајева директног повезивања уметности са злочинцем, убица се у завршном окршају и дословно савладава уз помоћ књижевности. Реч је о епизоди *Nocturne* из друге сезоне серије, а окидач заплета је убиство стручњака за хералдику Ејдријена Вајса у оксфордском Музеју националне историје. Морс као потенцијалне сведоке испитује ученице интерната за девојчице „Блајт Маунт“, које су се истог дана са наставницом затекле у посети музеју. Међу њима се по моћи запажања издваја повучена Банти Глосоп, која Морсу детаљним препричавањем дешавања у музеју пружа пресудне информације о злочину. Приликом Морсовог одласка, Банти пред њим и старатељицом, госпођом Денби, цитира фразу из романа Луиса Керола *Алиса у свету с оне стране огледала*, а Морс, наравно, одмах препознаје и аутора и дело, па чак и ком књижевном лику из Кероловог романа припадају речи које девојчица изговара:

> Г-ђа Денби: Можда ће поново киша.
>
> Банти: „Може ако јој се свиди. Што се нас тиче, ми немамо никавих замерки. Напротив.“[15]
>
> Морс: Је ли то Дилади?
>
> Г-ђа Денби: Банти је тренутно обузета *Алисом у свету с оне стране огледала*.

стици, тј. свету хуманистике“, дакле као придевски еквивалент именице хуманистика, а не именице хуманизам.

15 Превод ове реченице, која је цитат из Кероловог романа, преузет је овде директно из дела (Керол 1993: 69).

Али, Банти није једноставно „обузета“ Кероловим романом, већ своје омиљено књижевно дело зна и напамет, баш као што Морс дословце памти омиљене стихове и садржаје целих књига. У њиховом кратком разговору приликом испитивања суптилно је наговештено да између Морса и девојчице долази до међусобног препознавања, уочавања сродности по склоностима и сензибилитету. Алузивност Кероловог романа о Алиси простире се тако и на њих двоје, који се једно у другом огледају, попут Алисе испред и Алисе иза огледала, али и попут цитатно призване браће из истог дела по имену Дилади и Дилада, који су персонификација истоветности и савршене симетрије.

Банти зна напамет *Алису у свету с оне стране огледала*, исто као и Морс. Посреди је посвећеничка изузетност највишег реда и посебно је питање колико је оваква констелација „реалистична“ са становишта поетичке реалистичности серије у целини. Но, о томе нешто касније. У одсудном моменту, екстравагантна љубав према књижевности спасиће девојчици живот и предати убицу у руке полицији. У сцени у којој се разрешава заплет убица на једном од холова интерната држи Банти као таоца са сечивом под девојчициним грлом. Морс се досећа стихова познате песме из Кероловог романа под називом „Блабларија“, о истоименом чудовишном створењу налик на змаја. Стихови које има на уму гласе: „Сине мој, чувај се Блабларије зле / Њених канџи оштрих и достижних“ (Керол 1993: 26).

Морс дозива девојчици у сећање први део дистиха: „’Чувај се Блабларије!’“ и довикује јој да се присети који стих следи после тога. Банти се тачно досећа како се у наставку помиње „чељуст која гризе“[16] и исправно дешифрује Морсов сигнал да треба загристи руку отмичара. Она то и чини, а убица од болног угриза накратко губи равнотежу, довољно да га полиција лако савлада.

На делу су такорећи примењена књижевност и примењена хуманистика. То је знање чија је моћ усмерена на служење правди, а због Морсове морално-емотивне, а не легалистичке перцепције правде и правичности, то је заправо знање које се сасвим непосредно ставља у службу човеку.

Насупрот примењеном знању о књижевности стоји Морсова безинтересна љубав према литератури и музици. Опера је мелодијски фон његове егзистенције, који му је својевремено чак „спасио живот“ (*Endeavour*), а цитирање поезије механизам којем прибегава да би мимикријски изразио емоције које хује испод површинске суздржаности. Када му тешко падне вест да ће се колега Питер Џејкс са вереницом одселити у Сједињене

16 У српском преводу, тј. препеву песме изостала је фраза „чељуст која гризе“ (“jaws that bite”) из енглеског оригинала, који гласи: “Beware the Jabberwock, my son! / The jaws that bite, the claws that catch!” (Carroll 1872: 22).

Државе, Морс, шкрт на сопственим формулацијама интимности, своју сету у епизоди *Arcadia* одева у завршне стихове Милтоновог *Изгубљеног раја*:

> Свет беше сав пред њима, у ком ће одабрати
> Место за почин свој, и Провиђење водич им бје:
> Руку под руку, кораком клецавим и лаганим,
> Кроз Еден предузеше свој самотни пут (Milton 1989: 147).

Књижевно-хуманистички интертекст – метафикционалност телевизијског формата

Иако је *Ендевор* примарно епска прича о Морсу, серија и преко других елемената изграђује аспекте књижевне поетике. Она кипти од цитата и алузија на књижевност, музику, сликарство и остале уметничке области и хуманистичке дисциплине, те израста у својеврстан књижевни и хуманистички интертекст.

Није тешко приметити да су творци *Ендевора* већ насловима епизода желели да у згуснутом виду сигнализују лоцирање серије у сфери уметности и високе културе – музике (*Nocturne*, *Coda*, *Canticle*, *Quartet*, *Raga, Scherzo, Prelude*), књижевности (*Neverland*, *Icarus*, *Exeunt*), уметности уопште (*Muse*), мита (*Arcadia*, *Oracle*), културе (*Cartouche*, *Degüello*, *Zenana*) и психијатрије (*Fugue*).

Небројеним појединостима и крупним гестовима *Ендевор* најпре креира омаж детективском жанру у прози и на филмском платну. Тако је у имену Фреда Турздеја (Fred Thursday) садржана омажна алузија на роман *Човек који је био Четвртак* (*The Man Who Was Thursday*) Гилберта Кита Честертона као једног од врхунаца крими-жанра с почетка 20. века. *Ендевор* алудира и на целе ауторске поетике унутар свог жанра и на издвојена канонска дела унутар тих поетика. Тако епизода *Terminus* у потпуности одудара од осталих тридесет и пет по констелацији сижеа и имитира карактеристике проседеа крими-романа Агате Кристи – злочин који се дешава у строже омеђеном простору – и констелацију и поступак њеног романа *Ten Little Niggers* (*Десет малих црнаца*). Са друге стране, сцена у епизоди *Girl* на самој је граници омажа и пародије „шерлокијанске“ поетике, оличене у Холмсовој генијалној дедукцији и оку за детаљ као заштитним знацима детективског манира Дојловог јунака. Морс у тој сцени, комично самоуверено, рафално испуцава цео низ претпоставки о осумњиченом искључиво на основу изгледа његовог бицикла: о његовој професији и о материјаном стању, али чак и о карактеру и душевном профилу, чиме одаје утисак младалачки

разметљивог „wannabe“ Холмса, али и наговештава потенцијал да по способностима парира славном претходнику.

Али, на страну Морс као првак ерудиције и заљубљеник у поезију: и сви остали главнији актери *Ендевора* – Турздеј, шеф одељења за криминалистику Рециналд Брајт (Антон Лесер), уредница *Оксфорд мејла* Доротеа Фрејзил (Ебигејл То), патолог доктор Макс Дебрин (Џејмс Бредшо) као и многи епизодни ликови – служе се, премда у мањој мери, цитатима из књижевности, филма, уметности. Извдвојимо ли, уз већ навођене, само мали део цитатно и алузивно призваних књижевних дела, ту су: Хомерова *Одисеја* (*Home*), Софоклове *Трахињанке* (*Home*), Овидијеве *Метаморфозе* (*Icarus*), Дантеова *Божанствена комедија* (*Icarus*), Шекспирове драме *Хамлет* (*Game*, *Muse*), *Хенри IV, други део* (*Coda*), *Хенри V* (*Trove*), Шелијев сонет „Озимандија“ (*Endeavour*), Шилерова балада „Ибикови ждралови“ (*Endeavour*), балада *Госпа од Шалота* (*Girl*) и поема *Јуриш лаке коњице* (*Muse*) Алфреда Тенисона, песме „Ако“ и „Терет белог човека“ Радјарда Киплинга (*Ride*), *Моби Дик* Хермана Мелвила (*Home*), Хакслијеви романи *Врли нови свет* (*Degüello*) и *Острво* (*Game*) и његов есеј „Врата перцепције“ (*Canticle*), Фиџеералдов *Велики Гетсби* (*Ride*), роман Оскара Вајлда *Слика Доријана Греја* (*Arcadia*), *Петар Пан* Џејмса Метјуа Барија (*Neverland*).

То преобиље књижевних референци као и чињеница да и главни и споредни и епизодни јунаци посежу за цитатима из литературе могу постати сумњиви с позиције потенцијално реалистичке заснованости сижеа. Нарочито ако се узме у обзир да је реалистичност света *Ендевора* отворено сугерисана неким другим сижејним и тематским елементима.[17] Не коси се с правилима реалистичког стандарда да бивши студент класичне филологије у свој говор уноси понеки грецизам, латинизам или стих из модерне енглеске поезије. Али, какав је то свет у коме и начелник полиције и новинар *Оксфорд мејла* и медицински патолог комуницирају латинским сентенцама и стихованим Шекспировим цитатима? У коме чак и млади таксиста за Морсову маћеху, напорну и хировиту жену, пита јунака да ли му је та „Клитемнестра“ неки род (*Scherzo*)? На концу, какав је то свет у коме се злочини расветљавају помоћу оперских либрета и убице савлађују напамет наученим романима Луиса Керола, у коме без експертског познавања књижевности нема начина да се реши убиство, где мора тријумфовати литература да би тријумфовала правда?

Питања су скоро реторичка. *Ендевор* је у првом реду свет фикције и свет експлицитно исказане фикционалности, књижевни и хуманистички

17 Серија се ослања на конкретан реалистични хронотоп (Оксфорд између 1965. и 1972. године) и реферише на документоване историјске догађаје, поред осталих, на убиство Мартина Лутера Кинга 1968. године (*Muse*), Родезијски грађански рат 1964–1979 (*Arcadia*) и слетање мисије „Аполо 11“ на Месец 1969. (*Apollo*).

интертекст, који на једном нивоу израста у визуелни роман личности, на другом аутопоетички износи повест сопственог жанра, на трећем допушта гледаоцу да у чину безинтересног допадања борави у сфери и атмосфери класичне и модерне књижевности, оперских арија, готичке и неокласицистичке архитектуре. Ако је неки гледалац и пропустио да до краја освести ситуираност *Ендевора* у фикционалном, после сцене у последњој епизоди симболичког наслова *Exeunt*[18] практично је приморан да то учини. У њој Антон Лесер – у кадру који подстиче да га идентификујемо управо као глумца Антона Лесера, а не више као фикционалну фигуру, начелника полиције Рециналда Брајта – чита стихове из Шекспирове *Буре*. Стихови које у *Бури* изговара Просперо спадају међу најпознатије у целокупној енглеској поезији на тему односа стварности и фикције. У њима се јавља и Шекспиров омиљени и експлоатисани концепт *theatrum mundi*, метафора света као позорнице, и метафикционална – тачније метатеатрална – свест о позоришној драми као фикционалном производу:

> Наша забава
> Свршена је сада. Наши су играчи
> Духови били, и ишчезли су сад
> У невидљив ваздух. К'о несуштаствено
> Ткиво те визије, тако ће и куле
> Високе, и дивни дворци, и свечани
> Храмови, и сама лопта земљина,
> И све на њој, нестати к'о ова
> Ишчезла, нестварна поворка, и неће
> За собом никакав оставити траг.
> Ми смо грађа од које се праве
> Снови, и наш мали живот нам је сном
> Заокружен (Šekspir 1963: 64).

Шекспирова *Бура* је у неку руку дупла победа фикционалности: лику Проспера поверено је да објави свест о драмској фикцији *као фикцији*, док драма у целости обликује Шекспирову идеју о свету („реалности") као позорници, то јест поново – фикцији. Најмање или нимало простора ту преостаје за реалност, и она је, као и поезија и драма, само „грађа од које се праве снови". Када Антон Лесер у завршној сцени *Ендевора* репродукује управо ове Шекспирове стихове, он тим гестом додатно истиче метафикционалност већ исказану у *Бури*. Глумац излази из своје улоге, пробија мембрану фикције и са позиције *после краја*, с погледом уназад,

18 "Exeunt" (лат. „они излазе") је сценско упутство у позоришном комаду којим се сигнализује да глумци напуштају позорницу.

разоткрива радњу *Ендевора* као производ чисте имагинације, онако како је то већ чинио Просперо са садржајем *Буре*. Најкасније после тог мулти-метафикционалног геста публика ће морати да се сложи: „*Ендевор* се одувек одигравао у нечијој кутији за играчке“.[19]

Darkest academia – културолошка критика с малог екрана?

Да ли је могућа аутентична културолошка критика у делу које се изричито декларише као производ фикције, било би питање за подробнију анализу у некој другој прилици. *Ендевор*, толико је јасно, несумњиво има интенцију да формулише једну такву критичку платформу, макар то било само у границама сопствене децидно испољене фикционалности. Оштрица те критике усмерена је на стање и статус европске, и, конкретније, британске хуманистике. Из те перспективе указује се да није било који град могао бити изабран за позорницу хуманистичког света *Ендевора* и да Оксфорд у овом случају представља скоро нужан избор. Оксфорд је не само један од центара британске историје, а последично и град-архив и град-музеј. То је пре свега град-универзитет, центар знања и центар моћи енглеске хуманистике, академски мегаполис. С те стране је Оксфорд – уз Кембриџ – најпогоднији да симболички репрезентује хуманистику и академизам, што у серији и јесте његова основна функција.

У *Ендевору* заправо и није толико реч о једностраној критици колико о креирању амбивалетног хронотопа хуманистике. Њеној традицији се у серији подиже *нерукотворни споменик*, док јој се истовремено поткопавају темељи. Занимљиво је да се притом расцеп између светле и тамне стране истог космоса делом инсценира као расцеп између визуелног и дискурзивног: примарно су визуелна средства она која дочаравају лепоту хуманистичког света, док један тематско-наративни ток све време подрива оно што се сликом изграђује.

Наиме, лепота британске хуманистике визуелно је репрезентована пре свега у својој материјалности и материјалној монументалности: у просторној топологији *Ендевора* убедљиво доминирају оксфордски колеџи као симболички простори хуманистичког образовања. Њихов препознатљив архитектонски лик хватају дуги мирни кадрови, а акценат је стављен на кадар који, увек изнова, приказује кровове колеџа под оксфордским небом. Ту је затим целокупна препознатљива топологија и микротопологија хуманистичког екстеријера и ентеријера: библиотеке, музеји, интернати, унутрашњост колеџа и њихових холова, атријуми и

19 “*Endeavour* has always been playing in somebody else’s toy box” (Mellor 2023).

ауле са бистама гиганата Академије, библиотеке и читаонице, концертне и свечане сале, учионице интерната и факултета, уметничке слике, вајарске фигуре – цео микрокосмос и макрокосмос просторне хуманистике.[20]

Сиже, међутим, упадљиво подрива идеју о некаквој инхерентној вредности образовања стеченог у простору исте раскошне монументалности. Свет енглеске хуманистике онако како је оличен у људима, а не здањима, легло је тешке декаденције и корумпираности, а међу морално најупитнијим припадницима друштва су људи из редова оксфордских колеџа, угледни професори класичне и енглеске књижевности, декани, предавачи британске историје. Већ у пилот епизоди дат је страхотан пример академског цинизма који се завршава фатално: двојица универзитетских професора из чисте забаве започињу експерименталну играрију са младом девојком из радничке класе држећи јој приватне часове књижевности, а све то само да би испровоцирали трећег, који у свом класном снобизму не би поднео да се дете из нижег друштвеног слоја својим образовањем приближи „аутентичним“ академцима. Девојка ће услед професорског доконог сплеткарења изгубити живот.

Ендевор у фигури Морса пружа једно могуће тумачење тако оцртане амбиваленције. Морс је савршени репрезентант хуманистике, али по двострукој заснованости што је у својој идеалној пројекцији подразумева термин *humaniores*: по опсегу и дубини хуманистичких компетенција, али и по извиканој *човечности* као квинтесенцији, педагошком и моралном идеалу не само пуког хуманистичког образовања, већ и очигледно утопијске сфере *васпитања духа*. У Морсовом лику садржано је субверзивно подсећање на то да концепт *studia humanitatis* у својим темељима баштини вредносни аксиом по имену *humanitas*. Тог другог квалитета фрапантно недостаје академској елити као хуманистима по службеној дужности, а Морс, који је уз све личне мањкавости, интимне ломове и падове најближи оличењу замишљеног образовно-моралног идеала, осуђен је по природи ствари на неуспех у зонама званичне, дехуманизоване хуманистике.

Која је сврха и колики домет критичке инспекције стања у хуманистици коју предузима један телевизијски формат попут крими-серије, који притом наглашено инсистира на својој фикционалној природи? Која је сврха истицања светле фигуре попут Морса и дру-

20 Треба нагласити да *Ендевор* и те како чини искорак и у свет изван универзума хуманистике, излази такорећи „на улицу“, међу „прост народ“, у свет радничке и грађанске ниже средње класе и дотиче се проблема од најактуалнијег друштвеног значаја, тако да поред културолошке има и изражену социокритичку димензију.

гих припадника незваничне, неакадемске хуманистике, који служе као контра-пример декаденцији официјелног академизма? Могуће је аргументовати да се овде један популарни телевизијски формат субверзивно усмерава на саме темеље високе културе оличене у академизму и институционалном знању. *Ендевор* сасвим очигледно упире прстом на спрегу универзитетске науке и њене институционалне моћи и портретише званичну хуманистику као аутистично самозагледану, самодовољну и самозадовољну, из чега не произлази само корупција, већ и морална первертираност, која се у најдраматичнијим моментима претвара у врсту *академскоī зла*. Могуће је стога у *Ендевору* наслутити и обрисе шире културолошке критике. Поредак у коме се знање до краја одвојило од људскости свакако подстиче на размишљање о етичким параметрима света у којем је такав поредак уопште могућ. Да дијагноза не би била потпуно песимистична, сценариста *Ендевора* се потрудио да у лику Морса поново неразлучно увеже знање и човечност. Ако на страни академског зла дехуманизовано знање за крајњу последицу може имати чак и смрт људског бића (*Endavour*, *Striker*), Морсу је поверено да у име каквог-таквог космичког баланса књижевним знањем и хуманистичким образовањем спасава људски живот, а ако ништа друго, да му тим истим знањем обезбеди достојанство у смрти.

Па опет, истицањем фикционалности *Ендевора*, инсистирањем на томе да је пред публиком производ имагинације, донекле се доводи у питање и статус у њему формулисане критике, и његове песимистичке дијагнозе, али и препоручене „терапије“ оличене у Морсовој фигури као идеалном споју знања и човечности.

Можда је у свему томе последња реч дата гледаоцу. Без улажења у никад до краја разрешиве проблеме односа фикције и стварности, може се рећи да од гледаочеве субјективне процене сазнајне вредности фикције зависи коју ће тежину приписати критици изреченој у *Ендевору* и који ће значај у свом личном вредносном поретку доделити фигури као што је Ендевор Морс, чија се фасцинантност често граничи са фантастиком. Креирајући серију као визуелни роман личности, творци *Ендевора* су се потрудили да у том смислу понуде гледаоцу слободу какву има свако сложено уметничко дело, било да је саздано од слика или од речи. Или оба.

Литература

Anonim. „Inspector Morse Fact File and Endeavour Trailer“. 2013. <https://all-allam.com/inspector-morse-and-endeavour/>

Anonim. <https://www.imdb.com/title/tt2701582/reviews/>

Britannica. <https://www.britannica.com>

De Biasio, Anna. „Contemporary Television Series and Literature: An Intense, Transformative Embrace“. 2017. <https://www.fusionmagazine.org/contemporary-television-series-and-literature-an-intense-transformative-embrace/>

„Inspector Morse theme: Barrington Pheloung“. <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/film-tv/inspector-morse-theme/>

Керол, Луис. *Алиса у свету с оне стране огледала*. Прев. Ивана Миланкова. Београд: Нолит. 1993.

Mellor, Louisa. “Endeavour Series 9 Finale Review: A Generous Farewell From a Superb Series”. 2023. <https://www.denofgeek.com/tv/endeavour-series-9-finale-review/>

Milton, Džon. *Izgubljeni raj II*; *Raj ponovo stečen*. Prev. Darko Bolfan; prepev Dušan Kosanović. Beograd: Filip Višnjić. 1989.

Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass*, *and What Alice Found There*. London: Macmillan and Co. 1872.

Classic FM. „Inspector Morse theme: Barrington Pheloung“. 2021. <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/film-tv/inspector-morse-theme/>

Šekspir, Viljem. *Bura*. *Celokupna dela*. Prev. Živojin Simić, Sima Pandurović. Beograd: Kultura. 1963.

Серија наведена у тексту

Endeavour, сцен. Russell Lewis, реж. various, 2012–2023, прод. Mammoth Screen Limited; Masterpiece; ITV studios, United Kingdom.

Milica Mustur

HUMANITIES IN THE SERVICE OF JUSTICE
Literary poetics of the detective series *Endeavour*

Summary

The paper analyses the British detective series *Endeavour* from the standpoint of its literary poetics. Set in Oxford in the 1960s and early 1970s, the series, in addition to building a sophisticated detective narrative, focuses on the psychological profile and spiritual development of the protagonist Endeavour Morse, to such an extent that *Endeavour* can be perceived as a visual novel or visual psychology fiction. The literary poetics of the series are additionally reinforced by the key role of literature at the heart of the detective plot. As a former classical philology student at Oxford University, Morse is a pan-humanist prodigy, who solves murder cases using his knowledge of literature and the humanities. In addition, the series offers numerous other references to literature, music (especially opera), painting, history and thus develops into a kind of literary and humanistic intertext. The paper also sheds light on cultural criticism that *Endeavour* formulates, pointing to the decadence and corruption of contemporary humanities, and raises the question of the scope of criticism that popular television series expresses in regard to high culture.

791.632:821.161.1-31
821.161.1.09-31 Достојевски Ф. М.
791.633-051 Куросава А.

Новак Малешевић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

КУРОСАВИН *ИДИОТ*
Живот након апокалипсе

Апстракт: Циљ овог текста је да укаже на поједина мјеста Куросавине филмске интерпретације *Идиота* која се разликују од изворног књижевног текста. Куросавин Камеда (кнез Мишкин) смјештен је у нови историјски, симболички и културни простор (Јапан након Другог свјетског рата) у којем доброта, наивност и осјећајност (једном ријечју: идиотство) резонују другачије, у односу на роман. Ипак, резултат остаје исти; у свјету похлепе и страсти ни Камеда ни Мишкин немају чему да се надају. Испитаћемо на који начин је идеја (о људској доброти) Достојевског преведена у нови контекстуални оквир, те имплицитно и начин на који је Куросава, „сопственим искуством и разумијевањем" продубио и осавременио ту идеју.

Кључне ријечи: Акира Куросава, Фјодор М. Достојевски, *Идиот*, *Hakuchi*, екранизација књижевног текста

...тешко је пренијети књижевне слике публици путем филмских слика.
Акира Куросава

Увод

Читање је необичан процес; то је способност да се из текста, низа знакова, захвати и получи неки смисао. Зачеће смисла и слика, које се јавља у непосредном односу између знакова и читаоца, повезивање смисла са сликама, смисаоно уобличавање самих слика, те ликовно представљање одређеног смисла, јесте интерпретативна игра коју процес читања незаустављиво покреће у нашој свијести. Резултат свих тих саодноса може да буде (и најчешће јесте) различит; смисаоно-ликовна конструкција која се зачиње у нашем духу (на бази одређеног знаковног подлошка, односно на – ознакама) непосредно након апрехензије знакова (или, говорећи из једне оптимистичне метафизичке позиције: „чистих" означених) пролази кроз јединствену опажајну (у Фидлеровом смислу) матрицу, чиме се

* malesevicnovak@yahoo.com

генеришу уникатне когнитивне представе. Задовољство у тексту крије се у убједљивости коју спрега слика и смисла (као наличја ознака) ствара у домену те представе. Укратко, читање је већ – интерпретирање.

Филм прати, може се аргументовати, ток редитељеве свијести приликом читања књижевног умјетничког дјела. Филм је ликовни увид у „јединствену опажајну матрицу" другог; „књижевне слике" које је редитељ „замишљао" током читања, утјеловљују се (у одређеној мјери) на филмском платну. Међутим, редитељев „поглед", па и наш са њим, треба, кроз „покретне слике", да представи и смисао наративне структуре коју екранизује. Ту његов задатак постаје комплекснији и подразумијева неколико специфичних методолошких корака: а) прво, потребно је препознати идејне и мотивационе линије које наративна структура књижевног текста нуди, б) затим потребно је процијенити да ли је филмски медиј адекватан за представљање одређених сегмената књижевне нарације, те имплицитно в) одредити шта ће бити избачено, додато и прилагођено новом умјетничком изразу/медију.

Екранизовање романа Фјодора М. Достојевског је незахвалан посао првенствено стога што се поједини аспекти наративне структуре његових текстова јако тешко прилагођавају филмском језику. То је нарочито случај са дјелима у којима аутор не преза од дужих филозофско-критичких експозеа.[1] Рид Мерил примјећује да се филозофија „у другој половини деветнаестог вијека" окренула роману „вјероватно почевши са Достојевским" (Merrill 1971: 58–59). Мотивациона структура његових романа најчешће је условљена убједљивом филозофском аргументацијом на чијим основама се и изграђује *credo* главних јунака. Ипак, док наративна матрица књижевног текста допушта аутору да идеје протагониста својих приповијести разради до танчина, не нарушавајући, при томе, каузалност филозофске логике, дотле је филмски редитељ приморан на скраћивање, реинтерпретацију или, у крајњем случају, на потпуно занемаривање „филозофске" потке романа.[2] Временска

1 Роман *Браћа Карамазови* понајбоље илуструје тешкоће са представљањем и свођењем филозофског језгра текста (првенствено питања која се тичу односа између атеизма, иморализма и антитеизма са једне стране и рајске перспективе људске егзистенције, као контрапункта, која се манифестује кроз покајање, опрост и љубав) у кохерентан филмски израз.

2 Наравно, храбрији режисер могао би се усудити и на потпуно вјерно приказивање појединих аспеката филозофске аргументације коју затичемо у књижевном тексту, али то са собом (може да) носи друге потешкоће које логика филмске нарације не оправдава; ако оставимо по страни питање у којој мјери је гледалац у стању да испрати детаљно представљање одређене филозофске концепције, а да при томе не западне у досаду (за што, уосталом, „храбри" режисер не мора много да брине), најчешћа грешка која се при томе јавља јесте занемаривање, односно изостављање других, мање интересантних „филозофских експозеа", који представљају контрааргументацију у односу на првобитно

ограниченост филмске форме захтијева од редитеља успоставу баланса између преноса адекватног смисла коју одређена књижевна структура нуди и поштовања логике самог кинематографског израза. При томе, наравно, не треба губити из вида да је сам пренос „књижевне слике“ у „филмску слику“ интерпретација у чију основу редитељ може (па и треба) да утка нити сопственог поетског израза прилагођеног тренутној – политичкој, културној, егзистенцијалној – реалности.

> Када је ријеч о екранизацији књижевног ремек-дјела, редитељи се примарно суочавају са избором између два приступа – дескриптивне (наративне) филмске адаптације и редитељеве личне интерпретације. Док је први приступ усмјерен, углавном, на преношење ауторових идеја широј публици, други се схвата као начин да се редитељ фокусира на сопствено искуство и разумијевање, поштујући при томе оригинални текст, те се управо ту и користе концептуалне, понекад и експерименталне умјетничке технике. Истинско мајсторство би било у стању да постигне склад између ова два погледа (Wang 2018: 156–160).

Уколико оставимо по страни питање да ли режисер заиста – и поред најбоље намјере – може у потпуности да пренесе идејну основу књижевног текста којег покушава превести на језик филма, можемо да се сложимо са Ванговим исказом да се „истинско мајсторство“ огледа у адекватном балансу између поштовања оригиналне идеје текста и адаптације те идеје (у складу са редитељевим „сопственим искуством и разумијевањем“) кроз сценски наратив. Овај баланс, у случају Куросавине екранизације *Идиота* (*Hakuchi*) из 1951. године, међутим, нарушен је интервенцијом Шочику (Shochiku) студија који, након премијере, скраћује филм за 99 минута. Првобитна верзија у трајању од 265 минута редукована је на 2 сата и 46 минута, са тим што изостављени дијелови филма нису спасени (в. Brodeur 2017: 60). Интервенција (спољна) која ремети динамику структуре умјетничког дјела обесмишљава питање ауторске интенције скоро у потпуности. Свијест о томе да је цјелина, која је у случају Куросавине екранизације *Идиота* несумњиво постојала, бесповратно изгубљена, не олакшава посао ни

постављену тезу, а која је апсолутно неопходна да би се схватила идејна основа на којој књига – као умјетничко дјело – почива. На тај начин, филм постаје једна диспропорционална филозофска представа чију праву умјетничку цјелину гледалац не може да сагледа. Примјер овакве „диспропорционалне филозофске“ адаптације књижевног дјела је Пирјевљева екранизација романа *Браћа Карамазови* (*Братья Карамазовы*, 1969). Радикалним смјером кренуо је амерички редитељ Ричард Брукс који је своју екранизацију *Карамазових* (*The Brothers Karamazov*, 1958) ослободио готово у потпуности било каквих „филозофских“ аспеката тог романа, добивши, као резултат, једну мелодрамску представу са срећним крајем.

филмском критичару (гледаоцу); ту, по природи ствари, сам суд (естетски, дакако) о квалитету те непотпуне умјетничке цјелине, мора и сам – да буде недовршен. Или барем да буде изречен са свијешћу о структурном односу са дијелом (дијеловима) који више није на свом мјесту.

Циљ овог текста је да укаже на поједина мјеста Куросавине филмске интерпретације *Идиота* која се разликују од изворног књижевног текста. Куросавин Камеда (кнез Мишкин) смјештен је у нови историјски, симболички и културни простор (Јапан након Другог свјетског рата) у којем доброта, наивност и осјећајност (једном ријечју: идиотство) резонују другачије, у односу на роман. Ипак, резултат остаје исти; у свјету похлепе и страсти ни Камеда ни Мишкин немају чему да се надају. Испитаћемо на који начин је идеја (о људској доброти) Достојевског преведена у нови контекстуални оквир, те имплицитно и начин на који је Куросава, „сопственим искуством и разумијевањем" продубио и осавременио ту идеју.

Послије апокалипсе

У писму Мајкову из 1868. године, поводом идеје за роман, Достојевски ће написати: „Идеја је – описати *потпуно доброг човјека*. По мом мишљењу не постоји ништа теже од тога, нарочито у наше вријеме" (Dostoevsky 1923: 23). У истом периоду пише писмо и нећаки, Софији Александровној, гдје своју „идеју" додатно појашњава:

> Идеја књиге је стара и одувијек ме је привлачила; али је тако тешка да, све до овога тренутка, нисам имао храбрости да је начнем; [...] Основна идеја је да се представи заиста савршен и племенит човјек. И то је теже од било чега на свијету, нарочито данас. Писци, не само наши него и страни, који су тежили да представе Апсолутну Љепоту, показали су се недорасли задатку, управо због његове тежине. Љепота је идеал; али идеали, не само код нас него и у цивилизованих Европљана, одавно се колебају. На свијету је постојала само једна особа апсолутне љепоте: Христ. [...] Додаћу да од свих племенитих особа у хришћанској литератури, сматрам Дон Кихота најсавршенијим. Али Дон Кихот је племенит само утолико што је смијешан (Dostoevsky 1917: 136).

Проблем са „Апсолутном Љепотом" није, искључиво, у немогућности да се опишу њена својства (под условом да претпоставимо да језик може да допре до логоса), него у суочавању тих својстава са нихилистичком реалношћу „цивилизованог" свијета. *Данашњица* је оно што брине Достојевског, а не немогућност постојања вјечне љепоте. Пакао

стварности не пашта; у том затвореном простору људске егзистенције, чије су вриједносне координате исцртане сујетом и интересима, идеали ријетко када наилазе на плодно тло (в. Малешевић 2021: 239–240). Особа која би и била кадра да понесе идеал апсолутне љепоте, не би у таквом свијету дуго издржала. За Достојевског је то историјска чињеница; распети Христос је доказ да је човјечанство од спасења (љепотом) одустало. Ни Инквизитор *данашњице* сигурно не би пропустио прилику да васкрслог Христа спали „на ломачи као најгорег јеретика" (Dostojevski, *Braća Karamazovi II*, 1977: 319). Свијет је осудио себе на („позитивистичку") стварност без Бога и већ увелико је присиљен да живи са посљедицама свог избора. Уколико би обичан човјек и покушао, у таквом свијету, да понесе идеал племенитости, због којег је Христос осуђен, то би највјероватније изазвало само – подсмијех. И неразумијевање. Витез од Манче је то најбоље знао.

Достојевски, ипак, ствара „потпуно доброг човјека". Лав Николајевич Мишкин је бачен у арену цивилизованог свијета да би га суочио са својом племенитошћу. Одговор је био суров и очекиван; прво подсмијех, па онда пут у лудило. Управо је то „идеја" на коју се Куросава ослања у својој интерпретацији *Идиота*. Куросава, међутим, мијења историјску позадину у коју смјешта свог јунака; Камеда је бивши војник који, након пораза Јапана у Другом свјетском рату, бива заробљен од стране америчких трупа и осуђен на смрт због „ратних злочина". Међутим, на губилишту је помилован („Схватили су да имају погрешног човјека"[3]) и одмах премјештен у болницу у Окинави[4] на лијечење од тада задобијене трауме. Послије опоравка, „они" га смјештају на брод и шаљу путем најсјевернијег јапанског острва – Хокаида. Камеда, дакле, долази у разрушену земљу у којој су ратна траума, свијест о колективној кривици, те, у не малој мјери, и срамота због пораза, представљали ново идентитетско лице Јапана. Раположење након рата понајбоље показује сам Куросава у својој књизи *Нешто попут аутобиографије*:

> Године 1945, 15. августа, био сам позван у студио, заједно са свима, да слушам прокламацију на радију: Сам цар се обраћа путем радио таласа. Никада нећу заборавити сцене које сам видио тада на улицама. На путу од Сошагија до студија у Кинути трговачка улица је била у потпуности спремна за Часну смрт сто милиона. Атмосфера је била напета, панична. Чак су понеки трговци повадили своје мачеве из корица и сједјели гледајући у голе оштрице (Kurosawa 1982: 145).

3 Превод са енглеског титла је ауторов. Филм је преузет са сајта Internet Archive (линк ка филму наведен је у литератури).

4 Окинава се под јапанску јурисдикцију враћа тек 1974. године. У вријеме снимања филма острво је и даље било под америчком контролом (в. Yoon 2013: 3).

Окретање Куросаве ка Достојевском, нарочито ка *Идиоту*, представља више од пуког умјетничког ескапизма након нуклеарне (и у мањој мјери моралне) катастрофе; Олга Соловјева сматра да је разлика коју је Достојевски у своје доба правио између руског (ми бисмо додали: православног) идентитета ("Russianness") и Запада за Куросаву представљала примјер ("precedent") на основу којег се дистанцирао од сопствене компромитујуће прошлости[5] (Solovieva 2009: 132). Ванг сматра да је друштвена атмосфера из *Идиота* Достојевског (негирање традиционалних вриједности усљед афирмације нихилизма којег је са собом покренула нова генерација) слична атмосфери коју затичемо у посљератном Јапану, гдје се хиљадугодишња традиција сукобила са убрзаном индустријализацијом и капитализмом који је укључивао „економску и моралну кризу" (Wang 2018: 161). То је историјски подтекст који Куросава користи да би на њему оцртао контуре једне, позајмљене, идеје. Међутим, Апсолутна Љепота коју ће нам Куросава приказати посљедица је усуда управо тог историјског стицаја околности: рат, мучења, убиства, страх, ето шта је створило Камеду. За разлику од Мишкина, који је готово од рођења лијечен „од неке чудне живчане болести", те од кога су „чести наступи његове болести" начинили „скоро правог идиота" (Dostojevski, *Idiot I*, 1977, 11, 37–38), Камеду је ратна траума, дакле конкретна историјска ситуација, претворила у „потпуно доброг човјека." Његова племенитост, наивност и доброта не произилазе из неког вјечног врлинског извора инхерентног његовој души (дакле, из идеала), него је посљедица једног егзистенцијалног притиска, психичке ране нанесене у име људске свирепости. Камеда је обиљежен печатом *данашњице* која му је одузела прошлост, срећу и способност да се прилагоди свакодневници друштвеног живота. Отуд, можемо да се сложимо са Стефаном Алоеом који разлику између Мишкина и Камеде сумира овако:

> Док је Мишкин особа без свјесне прошлости који је у друштвени живот, културу и историју ушао тек у одраслом добу, Камеда је човјек који је задобио у епилепсију и психичку трауму због рата. Камедина прошлост је изгубљена у заточеништву заједно са разумом и друштвеним механизмима. Дакле, његова морална љепота је чудна посљедица шока, а не нечега урођеног (Aloe 2019: 41).

5 Сам Куросава ће у аутобиографији додати: „Нисам понудио никакав отпор јапанском милитаризму. Нажалост, признајем да нисам имао храбрости да се одупрем у било којем позитивном смислу, већ сам се само провлачио, додворавајући се када је то било неопходно, да бих избјегао осуду. Стидим се тога, али морам да будем и искрен у вези са тим" (Kurosawa 1982: 145).

Камедин нови живот отпочео је након изрицања смртне пресуде, односно након помиловања („Све прије тога чини ми се као да се догађало некоме другом“). Он је свјестан животне прекретнице која га је везала за трагедију једне епохе („Али ја сам полудио након шока“). Камедино „идиотство“ – које он сам тумачи Аками (Рогожину) медицинским термином: „епилептична деменција“ – препознато је и класификовано од стране „цивилизованог“ свијета; научна заснованост те дијагнозе је неоспорна и у тој мјери убједљива да ни сам Камеда не сумња у њу. „Али сада сам боље“, појашњава он Аками у истој сцени.

Куросава је за разлику од Достојевског тачно лоцирао узрок једне болести. Болести која би, уколико би се проширила, несумњиво излијечила човјечанство. Апсолутна љепота овдје се родила из пепела људске цивилизације, она је дошла *након* катастрофе, након афирмације једног нагона за уништењем. Могли бисмо опростити Куросави да је ову идеју – извео до краја. У крајњој линији, шта би друго и преостало човјечанству након судњег дана, ако не – идиотство, односно препород кроз племенитост. То би била једна егзистенцијална, па и цивилизацијска, неопходност. Можда чак и дужност. У супротном, човјечанство би било осуђено на пропаст. Ипак, изгледа да је утисак који је произвела минула свељудска несрећа надјачао жељу (или наду) за хуманистичким оптимизмом. Куросава не само да црта једно безнађе историјског тренутка (тренутка *данашњице*), у којој не мијења несрећну судбину свога идиота, него гради суморан мизансцен који симболички подједнако злоћудно прекрива све актере његове приче. Ријеч је о семантичком потенцијалу и значају снијега у екранизацији *Идиота*.

Снијег је свеприсутан у Куросавином филму. У извјесном смислу, можемо тврдити да та свеприсутност представља највећи симболички (што ће рећи интерпретативни) искорак у односу на роман. Радња у роману почиње у новембру и, како Сера Јун тачно увиђа, наставља се до љета, које заправо „доминира у роману“ (Yoon 2013: 4–5). Код Куросаве, међутим, радња филма смјештена је у потпуности – у зиму. Снијег, примјећује Ванг, ту посједује двоструку „симболичко-метафоричку интерпретацију“:

> У једну руку, представља симбол чистоће и невиности, бијело је боја вјенчанице која ниједној од хероина није била суђена; у другу руку, симболизује смрт, бијело је боја која означава жалост у јапанској и кинеској култури (Wang 2018: 163).

Свеприсутност снијега, тако, моделује простор око јунака *данашњице* Куросавиног доба. Ипак, нема много простора за „чистоћу и нев-

иност“ у суморном посљератном свијету. Једине двије особе које успијевају, донекле, да примире злослутну симболику снијега су Камеда и Ајако (Аглаја). У првој сцени, када остају сами, снијежна позадина појачава искреност и дубину њиховог односа. Ајако жели да зна шта је Камеда осјећао у тренутку када је смртна пресуда требало да се изврши. Исповијест која слиједи представља једну од најуспјелијих Куросавиних филмских сцена. „Сви на свијету“, присјећа се Камеда, „одједанпут су ми изгледали тако драги. [...] Зашто нисам био срдачнији? Рекао сам себи, уколико будем поштеђен, бићу љубазнији и увиђајнији према свима.“ Ето једноставног рјешења компликоване егзистенцијалне једначине коју јапански редитељ математички прецизно доказује на бијелом платну. Ипак, злослутност симболичког потенцијала сњежне позадине надјачава учинке те једначине – која би несумњиво отворила врата моралном препороду на земљи – о чијој тачности се Камеда освједочио на губилишту: „Али знао сам да сам изгубљен. Сигурно ће ме убити. Сама та помисао била је толико неподношљива да ме је довела до лудила.“ Ужаснут поглед Камеде бива суочен са запрепашћеним изразом Ајако. Камера их одједном снима из даљине. То је слика особа које су (п)остале утамничене дрворедом и снијегом. Усудом.

Друга сцена између Камеде и Ајако одиграва се, такође, напољу. На клупи. И овога пута снијег, у први мах, уоквирује идиличну слику двоје младих. Ајако се невјешто претвара пред Камедом да воли Кајаму (Гању Иволгина) да би код њега подстакла љубомору. Камеда весело прихвата игру. Обоје обузима неконтролисан смијех. Међутим, радост се убрзо прекида; Ајако устаје са клупе, а за њом и Камеда. Визура се мијења: они поново доспијевају у сценске окове дрвореда и снијега. Таеко Насу (Настасја Филиповна) је тема која се изродила из тог симболичког затвора и која је „чистоћу и невиност“ првобитне игре, овога пута, преобратила у стварну љубомору.

Негативни аспекти симболичког потенцијала снијега, међутим, доминирају филмом. Снијег постаје ирационална сила природе која се спушта над град и која се, попут нуклеарне прашине, надвија над судбинама свих његових становника. Прву сњежну олују затичемо на почетку филма, када Камеда и Акама на улици посматрају портрет Таеко Насу. Камеда, при томе, не може да сакрије сузе док хипнотисано гледа у портрет градске љепотице. Обојица тако бивају изложени незаустављивим ударима захуктале мећаве која злослутно исцртава укрштање њихових путева са судбином Таеко Насу. Овом сценом се, како Александар Бери закључује, симболички повезује „снијег са сузама“, чиме се уједно евоцира и „тема трауме“ (Burry 2007: 181). Најупечатљивија сцена која

значењски резонује са неумољивом злокобношћу сњежне олује, међутим, дешава се у стану Таеко Насу, за вријеме њеног рођендана.

> Сцена рођендана Таеко Насу је изванредна. Сваки детаљ овдје је садржајан и смислен. Бројне биљке у њеној кући дају утисак топлине и удобности, али снијег на стакленом плафону упућује на предстојећу хладну олују. Транспарентност собе такође наглашава рањивост хероине и недостатак приватности, пошто је њен живот стављен наочиглед читавог свијета (Wang 2018: 163).

И заиста, снијег брзо разоткрива хладноћу тог дома. Камеда разбија вазу, да би потом, слиједећи његов примјер, то исто учинила и Таеко Насу. Кршећи норме друштвено-прихватљивог понашања њих двоје се, тако, одвајају, симболички и физички, од остатка рођенданске дружине. Загледани једно у друго, одвојени, ипак, прозором иза којег се назире мећава, Камеда јој приповиједа о затворенику, осуђенику на смрт, који је имао очи идентичне њеним. „То су биле очи човјека који је патио сам, дан и ноћ, дуго времена." Слично мучење Камеда препознаје у својој новој познаници. У дому који је наизглед представљао оазу мира, спољашња олуја је разоткрила и антиципирала смрт. Смрт која је (већ) била уписана у траговима прошлости.

Куросава не пристаје на компромис ни у историјском, ни у симболичком контексту; рат је оголио стварну природу људског бића. Потиснуто зло и нагони испливали су – одједанпут. Уништење које је потом услиједило не може се олако заборавити. Нити ублажити тривијалним симболичким оквиром. Управо стога, идеја Апсолутне Љепоте, коју Куросава преузима од Достојевског не умире због неизвјесне будућности, него због непромјењиве (извјесне) прошлости. Наравно, Куросавин обрт је у томе што је та Љепота рођена у паклу тог истог цивилизацијског сумрака. Јапански редитељ је тако претворио један „апокалиптични роман у пост-апокалиптични филм" (Burry 2007: 172).

Пренос „књижевник слика" у „филмске слике" подразумијева још један, можда и најважнији, интерпретативни маневар – прилагођавање романа новом културном контексту. Та интеркултурна медијација је нарочито незахвална уколико кодни регистар културе у чији домен се преводи извјесна умјетничка форма нема одговарајући значењски еквивалент. У том случају, „преводилац" мора један смисао у потпуности да надомјести другим. Или да га не преведе уопште.

За Достојевског, како смо видјели, Христос је једина особа „апсолутне љепоте". Христос је основа на којој је замишљен и изграђен лик кнеза Мишкина. Непосредна референца на Христа дата је приликом

Мишкинове посјете Рогожину. У мрачном стану његовом налази се копија Холбајнове слике *Тијело мр҃твоӣ Христа҃ у ӣробу*. Слика приказује измучено и унакажено тијело сина Божијег. Она служи и као замајац за одговор на питање које Рогожин поставља Мишкину: „А шта велиш, Лаве Николајевичу, ја одавна хоћу да те питам: верујеш ли у бога?“ Мишкин, гледајући у поменуту слику, примјећује да због ње „може човек веру да изгуби!“, на шта му Рогожин одговара: „Па и губи је“ (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 272). И заиста та слика уноси немир утолико прије што на интуитивном нивоу душа одбија да повеже „апсолутну љепоту“ са приказом тако изморене физиономије. Зашто је свемоћни Бог дозволио да његов син тако пати? Не коси ли се то са логиком *данашњице*? Кнез, међутим, на Рогожинову опаску о губитку вјере не одговара неком ученом филозофском елаборацијом о неминовности и смислености Божије егзистенције, него – примјерима из живота.[6] Први примјер говори о сељаку, човјеку „у годинама“ који је иначе „био поштен“, али који је у „последња два дана“ код свог пријатеља примијетио један „сребрен часовник на ланчићу од ђинђува“. Сељак сачека да му друг заспи, па са „горком молитвом“ коју је у том тренутку искрено изговорио („Господе, опрости ми Христа ради“) „закла пријатеља [...] као јагње“ (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 273). Христово име ништа не значи, ако се не живи христолико, што ће рећи са непресушним извором љубави према ближњем. Баш као што и Холбајнов реалистични портрет не треба да буде узус на основу којег се вјера самјерава. Не чине се добра дјела због вјере, него обрнуто: добра дјела, чињена у име истинске љубави, природно ће изазвати вјеру у човјеку. Ка Христу се *с҃треми*, а не креће се *од* њега. Отуд, дјелање треба усаглашавати не сходно јачини вјере у Бога (попут сељака који тај услов беспоговорно испуњава), него сходно љубави коју, угледајући се на Христа, треба имати за другога. То нас доводи до наредног примјера; Мишкин приповиједа Рогожину о свом сусрету са „пијаним војником“, који му подмеће оловни крст као сребрн за „двадесет копјејака“. Кнез, свјесно пристајући да буде преварен, преплаћује свој крст, са опаском да се на „војниковом лицу [...] могло видјети како је задовољан што је глупом господину подвалио, па се одмах диже да попије оно што је за крст добио, то је већ ван сваке сумње“. Међутим, као да се застиде своје лакомислености, Мишкин одмах потом додаје: „Не, да причекам још мало пре но што оног христопродавца осудим. Јер бог зна шта се све у том пијаним и слабим срцима крије“ (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 274). Слабост брата свога у Христу треба разумјети, а не осуђивати. Треба праштати,

6 У *Браћи Карамазовима* Достојевски користи идентичан поступак; одговор на Иванову (теоријску) „побуну“ против Бога долази у форми животне исповијести и практичног религијског искуства старца Зосиме.

чак и када се неправда над нама спроводи, а на Господу је да удеси да грешна душа нађе покајање. Ванг потпуно погрешно тумачи наведену сцену када мисли да она представља „илустрацију моралног опадања које он [Достојевски – Н. М.] види као критично у своје вријеме, у којем људи не знају шта значе ријечи 'побожност' и 'страх од бога': 'руска душа је тамно мјесто', заиста“ (Wang 2018: 169). Достојевски управо у „руском срцу“ и лоцира суштину религиозног осјећања; на то га упућује трећи примјер из живота, који саопштава Рогожину, а који се односи на матер што се побожно крсти након што јој се дијете први пут осмјехне. Мајка појашњава свој поступак кнезу на сљедећи начин: „'Па ето', вели, 'исто као што се мати радује кад први пут примети да јој се дете осмехне, исто тако мора да се и бог обрадује сваки пут кад угледа с неба да му се грешник од свег срца моли'“ (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 274). „Руско срце“ је за Достојевског кадро да слиједи Христов пут; тај пут није лаган, али на њему се налазе и Мишкин, због своје снаге да разумије другог, и христопродавац, због своје несреће и трпљења зле судбине и млада мајка која препознаје вриједност молитве у очима Господњим. Није сигурно да ће се сви спасити, али је неминовно да их искреност и простосрдачна вјера руске душе, која им је урођена, неће удаљити од Бога. Мишкин закључује:

> Пертене, ти си ме малочас то питао, и ево ти сад мој одговор: суштина религиозног осећања не потпада ни под каква мудровања, ни под какве преступе и злочине, и ни под какве атеизме; ту има нешто друго, и вечно ће бити друго; ту је нешто такво чега ће се сви атеизми вечно моћи само површно дотицати, и вечно ће сви они говорити о другом. Али главно је то што ћеш најјасније и најпре на руском срцу уочити! (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 275)

Носити „крст свој“, у хришћанској традицији, значи носити и свој усуд, своју муку. Крст је бреме које Господ даје да би се лакше изашло на стазу покајања и спасења душе.[7] Душа која трпи јесте душа која сигурним путем стреми Христу. Мишкинов „откуп“ крста представља симболичко преузимање туђег бремена, односно разумијевања патњи које је судбина додијелила другоме. У том смислу треба тумачити и размјену крстова између Мишкина и Рогожина (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 275). Они се братиме тако што симболички преузимају душевни терет један од другог. Они постају једно у свом болу, који ће их поново сјединити на крају романа.

7 У *Карамазовима*, Аљоша понавља Димитрију неколико пута да је „крст“ који је он на себе преузео (да оде на робију због злочина који није учинио) „сувише тежак“, те да треба да га одбаци и замјени пригоднијом казном, у супротном „неће издржати“ то бреме, те ће га ропћући на крају потпуно и одбацити (Dostojevski, *Braća Karamazovi*, 1977: 553).

Куросава у потпуности искључује хришћанску семантичку перспективу приликом интерпретације *Идиота*. Камеда је атеиста. Човјек без прошлости, са поклоњеним животом, не може да прими религијско предање *било које врсте*. Ипак, Куросава сцену „размјене крстова" замјењује сценом „размјене амајлија". Након што је помилован на губилишту, Камеда се сагиње и купи „камен" који за њега задобија посебну вриједност. То за симбол поклоњеног живота, али живота у којег духовна радост не може да продре. Акамин живот, са друге стране, није био одвојен од религије; практиковао је молитву као дијете и даље („у новчанику") чува амајлију која му је остала као успомена из тог периода. Једина религиозна особа у фиму је Акамина мајка. Али она не проговара ни ријечи и како сам Акама објашњава, „потпуно је несвјесна свега око себе". Један успутни Куросавин подсјетник да религија, у постапокалиптичном свијету, више не игра никакву улогу.

Закључак

Куросава преводи идеју *Идиота* у нови културни, историјски и симболички простор. „Баланс" између „дескриптивне филмске адаптације" и „редитељеве личне интерпретације", у том смислу, заиста је мајсторски усклађен. Ова три регистра утицала су у великој мјери на финализацију идеје коју је Куросава преузео од Достојевског. То више није христолики идеал Апсолутне Љепоте о којем је руски писац говорио у својим писмима; у интерпретацији јапанског редитеља тај идеал је производ једне егзистенцијалне катастрофе, историји добро познате, која га је потом избацила на острво обавијено злокобном бијелом ћуди, у чијем затвору нема (и не може бити) никакве вјере у наду и спасење. Куросава гради своју причу на пепелу једне људске трагедије и на тим темељима зграда људске среће (како је познато још од *Карамазових*) не може се зидати. Нажалост, никада нећемо сазнати да ли избачени дјелови филма нуде алтернативу овој постапокалиптичној реалности. Тим прије што ни код Достојевског нема много разлога због којих бисмо повјеровали да је заокрет ка хуманистичком оптимизму могућ. (Сјетимо се Беријевих ријечи да се овдје, ипак, ради о једном апокалиптичном роману који је претворен у постапокалиптични филм.) Имајући у виду да у верзији која је нама доступна нема Иполитове исповијести у којој се религијски поредак општечовјечанског смисла оптужује за узимање живота ништавних бића – „атома, ради попуњавања неке опште хармоније и целине, ради неког плуса и минуса, ради неког контраста и слично, исто онако као што су

свакодневно потребне жртве неколико милиона бића, без чије смрти остали свет не може опстати“ (Dostojevski, *Idiot II*, 1977: 118) – можемо да претпоставимо да ни цјелина ове филмске представе (односно дијелови који више нису ту) не би понудила одговарајући излаз из стега бесмисла. Напротив, можда би га чак и продубила.

Не треба, међутим, заборавити да смо у Камеди препознали „рјешење компликоване егзистенцијалне једначине“: стојећи на губилишу, он је себи обећао да ће, ако преживи, бити „љубазнији и увиђајнији према свима.“ Обећање није прекршено, али се једначина показала нетачном. Или немогућном. Да би отпочео опоравак *данашњице* потребно је да се Камедина болест прошири на све. Да сви у другима виде себе. Да разумију и да опросте. Али то је већ религијски идеал који постапокалиптични Јапан не познаје. Док Мишкин, у начелу, и у лудилу може да рачуна на Христа, дотле је Камеда – апсолутно сам. Оивичен смрћу, која га, из прошлости, прати у стопу.

Литература

Aloe, Stefano. “Akira Kurosawa’s *Hakuchi* (*The Idiot*) as a Dialogue with Dostoevsky on Existence, Moral Beauty and Trauma.“ 22. 2. 2019. 37–45.

Brodeur, Samuel Cingiser. *The Concept of Condemnation in Fyodor Dostoevsky’s* Idiot *and Akira Kurosawa’s* Hakuchi. Doctoral dissertation. Sarasota: New College of Florida. 2017. <https://digitalcommons.ncf.edu/theses_etds/5311/>

Burry, Alexander. “Transposing the Apocalypse: Kurosawa’s *The Idiot*“. *Canadian Review of Comparative Literature* 34/2 (2007): 172–188.

Dostoevsky, Fyodor Michailovitch. *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky to his Family and Friends*. London: Chatto & Windus. 1917.

Dostoevsky, Fyodor Mihailovich. *Dostoevsky: Letters and Reminiscences*. London: Chatto & Windus. 1923.

Dostojevski, Fjodor. *Braća Karamazovi I*. Prev. Jovan Maksimović. Beograd: Rad.1977.

Dostojevski, Fjodor. *Braća Karamazovi II*. Prev. Jovan Maksimović. Beograd: Rad. 1977.

Dostojevski, Fjodor. *Idiot I*. Prev. Jovan Maksimović. Beograd: Rad. 1977.

Dostojevski, Fjodor. *Idiot II*. Prev. Jovan Maksimović. Beograd: Rad. 1977.

Fidler, Konrad. *O prosuđivanju dela likovne umetnosti; Moderni naturalizam i umetnička istina*. Prev. Milan Damnjanović. Beograd: BIGZ. 1980.

Kurosawa, Akira. *Something Like an Autobiography.* New York: Vintage Books. 1982.

Малешевић, Новак. „У потрази за изгубљеним рајем – Стојановићево читање Достојевског“. *Folia Linguistica et Litteraria* 38 (2021): 237–242.

Merrill, Reed. “Ivan Karamazov and Harry Haller: The Consolation of Philosophy“. *Comparative Literature Studies* 8/1 (1971): 58–78.

Solovieva, Olga V. "Kurosawa Akira's *The Idiot*: Where the East meets the West". *Journal of Japanese and Korean Cinema* 1/2 (2009): 129–142.
Cardulo, Bert (ed.). *Akira Kurosawa: Interviews*. Jackson: University Press of Mississipi. 2008.
Wang, Xiaoxing. "Interpretations od Fyodor Dostoevsky's 'The Idiot' by Akira Kurosawa and Andrzej Wajda: A comparative analysis". *Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies* 10/2 (2018): 159–175.
Yoon, Saera. "Intertextuality in Kurosawa's Film Adaptation of Dostoevsky's *Idiot*". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15/4 (2013): 1–9.

Филмови наведени у тексту

Бра̄тья Карамазовы, реж. Иван Пырьев, Кирилл Лавров, Михаил Ульянов, 1969, прод. Мосфилм; СССР, 232 мин.
The Brothers Karamazov, реж. Richard Brooks, 1958, прод. Avon Production; USA, 145 мин.
Hakuchi, реж. Акира Куросава, 1951, прод. Shochiku; Јапан, 166 мин. <https://archive.org/details/the-idiot>

Novak Malešević

KUROSAWA'S *THE IDIOT*
Life After the Apocalypse

Summary

The aim of this paper is to highlight the key points in Kurosawa's film interpretation of *The Idiot* that differ from the original literary text. Kurosawa's Kameda (Prince Myshkin) is placed within a new historical, symbolic and cultural space (Japan after Second World War), in which goodness, naivety and sensitivity (in short: idiocy) resonate differently compared to the novel. The outcome remains the same, however: in a world of greed and passion, neither Kameda nor Myshkin have anything to hope for. We will examine how Dostoevsky's idea (of human goodness) was transposed and translated into a new contextual framework, and implicitly how Kurosawa, "through his own experience and understanding", deepened and modernized this idea.

791.31:821.161.1"20"

Милена Гвозденовић*
(Југословенска кинотека, Београд)

ЕКСПАНЗИЈА НОВИХ РУСКИХ ТВ СЕРИЈА ЗАСНОВАНИХ НА КЊИЖЕВНИМ КЛАСИЦИМА

Апстракт: У све обимнијој продукцији телевизијских серија у XXI веку у Русији су бројни књижевни класици доживели своје екранизације. Објашњавајући у каквим новим технолошким условима и друштвеним околностима настају нове серије, на примерима екранизација романа Достојевског *Идиот*, Шолохова *Тихи Дон* и Булгакова *Мајстор и Маргарита*, покушаћу да покажем зашто обимна и значајна књижевна дела која су првобитно такође објављивана у наставцима јесу драгоцени предлошци за реализацију у форми ТВ серија и како овим поступком књижевност живи, постаје део популарне културе, али и на који начин ове серије креирају јавно мњење, претендују на формирање историјских истина, и напослетку сведоче о друштву у ком су настале.

Кључне речи: телевизија, ТВ серија, екранизација, руска кинематографија, руска књижевност, популарна култура, *Идиот*, Достојевски, *Тихи Дон*, Шолохов, *Мајстор и Маргарита*, Булгаков

Време серија

> У време глобализације, телевизијска серија је као жанр постала можда једна универзална, ако не и незаобилазна културна референца за сваког ко би покушао да проучава емоције света. Као што је немогуће разумети свет не укључујући компоненту емоција, данас се поставља питање да ли је уопште могуће заиста разумети емоције света без гледања телевизијских серија (Мојси 2016: 10).

Познато је да су филмске серије у многоме преузеле примат над филмом како у драмском погледу, у квалитету сценарија, тако и у продукцијском смислу, па је пажња пасионираних гледалаца покретних слика и добрих прича све више усмерена на серије, док биоскопске сале махом окупљају „попкорн публику“ која гледа анимиране атракције.

У својој књизи *Геополитика телевизијских серија*, Доминик Мојси је као важан датум у преокрету америчке филмске индустрије навео напад

* gvozdenovicmilena@gmail.com

на Светски трговински центар 11. септембра 2001. године. Он је истакао да „Америка поседује тај генијални дар да помоћу играних серија које производи, своје поразе или, блаже речено, своје неуспехе претвори у победе“ (Мојси 2016: 29). Ово се односи првенствено на утицај који је тај догађај имао на сценаристе и њихове сценарије који су у новом веку, као и стварност, постали комплекснији и суморнији. Добро и зло заменио је релативизам, цинизам, па је у серијама кроз бројне епизоде, главне и споредне ликове и наративне токове који се постепено развијају и нијансирају могуће обухватити све нијансе данашњег мање или више сивог света.

На развој телевизијских серија утицала је и дигитализација која је и омогућила лакшу, бржу и јефтинију производњу аудио-визуелног садржаја, као и појава кабловских, сателитских и других дистрибутера телевизијског програма, што је значајно променило телевизију, повећало обим ТВ програма и подстакло креативност још крајем прошлог века.

Када је реч о Русији, догађај који је из корена променио како сагледавање света, тако и начин функционисања филмске и телевизијске продукције јесте распад Совјетског Савеза крајем 1991. године. Распад СССР-а није означио само промену државних граница, већ и промену државног, друштвеног и економског уређења. До тада, држава је била власник телевизијских и филмских предузећа, обављала је и дистрибуцију филмова по салама које је поседовала широм земље или преко телевизијских канала који су такође били у њеном власништву.

Преласком на капиталистички економски систем, приватизацијом и отварањем тржишта за најезду свих врста производа са Запада, домаћа производња је у сваком смислу доживела крах. Тако су телевизијски играни програм преплавили разнородни инострани филмови и серије: амерички блокбастери, латиноамеричке сапунице, европски филмови... Руси су конзумирали *сосасолу* и велике количине синхронизованог иностраног програма, што ће бити од пресудног значаја за стварање нове публике и долазак нових аутора. Да би уопште постојала, руска кинематографија, било да је намењена великом платну или малим екранима, морала је да постане тржишно конкурентан производ, да се прилагоди новим светским стандардима и новој публици.

У погледу филмске производње намењене првенствено приказивању у биоскопима, значајна је 1997. година када је поново успостављена спрега производње и дистрибуције. Те године у биоскопима је приказано седамнаест филмова домаће производње.

Као годину кључну за обнову производње домаћих телевизијских серија, у једном од ретких и драгоцених стручних текстова на ову тему „Ударная пятилетка отечественного сериала“ („Ударна петолетка домаће серије“[1]) Јелена Грачева означила је 1998. годину.

1 Превод наслова је мој. Сви наредни преводи цитиране литературе на руском језику су моји.

> Производња домаћих серија одједном је постала много повољнија – тим пре што су се гледаоци ужелели *своī* филма. [...] Када су старе совјетске серије *Тени исчезаюш в полдень* (1971) и *Вечный зов* (1976, 1979, 1983) премонтиране у нови формат (епизоде од 52 минута) одвукле пажњу гледаоца од нове америчке серије *Scarlett* (1994) – постало је јасно каква су очекивања публике. Од јесени 1999. године канали ОРТ, РТР и НТВ стављају у ударни термин управо домаће серије (Грачева 2009).

По њеним речима, гледаност премонтираних совјетских серија и нових руских серија, тада по рејтингу надмашују –

> [...] не само тамо неког *Вокера, шексашкоī рејнџера* (Walker, Texas Ranger, 1993–2001), већ и информативну емисију *Времја*, што дотад није полазило за руком ниједном специјалном издању вести нити било каквом Џејмсу Бонду (Грачева 2009).

Продуценти и уредници ТВ програма тада у потпуности пресликавају шему западних канала у погледу термина у којима се пуштају различите врсте серијског програма. Од 10.00 до 18.00 емитују се јефтине серије од много епизода („сапунице“, комедије, тинејџерске, детективске...). Ударни термин резервисан је за високобуџетне серије – обично свака епизода има засебан сиже и емитује се једном недељно. У касним вечерњим терминима приказују се линеарне мини-серије од четири до дванаест епизода.

Подаци сајта „Кино-театр.ру“ такође сведоче о стагнацији производње почетком деведесетих и наглом порасту производње играног серијског програма након 1998. године. На основу ових података на слици 1 приказан је графикон који показује број снимљених серија по години производње у периоду од 1992. до 2005. године.

Слика 1 Извор: https://www.kino-teatr.ru/

У првим годинама производње играног серијског програма аутори се опробавају у разним новим формама и жанровима, али највише успеха имају високобуџетне драмске серије. У сталној потрази за добрим сценарием не изненађује обраћање домаћој лектири и романима који су првобитно објављивани у наставцима у књижевним часописима.

Пробој: серија Идиот *– рецепт за успех*

У години 2003, када се производња серија попела на сто четири игране серије, први пут је у новој Русији екранизован домаћи књижевни класик, и то *Идиот* Фјодора Михајловича Достојевског у режији Владимира Бортка и продуцента Валерија Тодоровског. На дан премијере прве епизоде 12. 5. 2003. у новинама *Новаја газета* Тодоровски сведочи да је дао шансу овом пројекту угледајући се на западну традицију екранизације домаћих писаца, попут Агате Кристи, Дикенса... „При чему то нису толико комерцијални пројекти, колико су ствар имица“ (Прусенкова 2003). Тодоровски, будући и сам филмски редитељ, али и телевизијски уредник, у овом тексту именован је за родоначелника новог жанра *телевизијски роман* зато што је *Идиот*[2] (*Идиот*, 2003) предуг за дугометражни филм, а превише квалитетан за телевизијску серију.

Подељен у десет епизода, *Идиот* је емитован на националном каналу РТР у мају 2003. године у ударном вечерњем термину у 21.00 час, са репризним термином сутрадан, и постигао је велики успех. Заправо, серија је постала један од највећих културних догађаја године.

Квалитет ове екранизације и данас је неоспоран и чини се да је њен основни успех у томе што се Достојевском приступило без мистификације. Најава за серију могла би гласити овако: један нестварно добар неискварен емотиван млади човек, племић, враћа се у Русију након много година где се несрећно заљубљује и сусреће са свакојаким грешним светом од ког упадљиво одскаче.

Идиот Владимира Бортка жанровски се може одредити као авантуристичка мелодрама, али ни ово укалупљивање ни у ком смислу не значи да је роман симплификован до светогрђа, већ да је вешто преведен на разумљив, савремен филмски језик.

Прича ни на један други начин није осавремењена, она се дешава у епохи, али је врло актуелан осећај неприлагођености главног јунака. Интимни доживљај просечног гледаоца јесте неснађеност у новом времену која мучи и кнеза Мишкина. При томе његова ванземаљска доброта у при-

2 У Србији је ова серија емитована од 18. фебруара 2013. године на Радио-телевизији Србије под преводним насловом *Идиот*.

ступу свему и свакоме, иако је суштински хришћанска, делује и наивно, и симпатично, и освежавајуће.

Оно што је те 2003. године свакако привукло бројне гледаоце ТВ екрану јесу звучна имена руског глумишта старије и новије генерације: Владимир Машков, Ина Чурикова, Олег Басилашвили, Владимир Иљин, Алексеј Петренко, Михаил Бојарски и свакако Јевгениј Миронов у главној улози кнеза Мишкина. У њиховој глуми нема патетике, театралности, ничег старомодног. Њима не падају тешко дуги монолози и дијалози. Гледаоци верују да они припадају времену кад се дуже и садржајније разговарало, и то им прија. Много је одличних улога, а међу њима најистакнутија јесте главна улога Јевгенија Миронова. Мајсторски нијансиран лик кнеза Мишкина је неочекивано занимљив. Он је допадљив, интригантан, слојевит. Значајно је да је за разлику од ранијих интерпретација кнеза Мишкина и других јунака Достојевског у којима су глумци често играли неку врсту душевног растројства или душевну болест, Миронов нашао начин да одигра идеалног човека: наизглед болећивог, а у поступцима неустрашивог. Не патолошког, већ осећајног, исправног хероја.

О серији се дуго причало у разним круговима. О томе сведоче текстови у новинама, на интернет порталима, филмским часописима, али и специјализованим гласилима, попут портала религиозне организације „Православие.ру“ и др.

Претходна совјетска екранизација *Идиота* у режији Ивана Пирјева из 1958. године није имала ни приближан успех, па и они ретки који су критиковали нову екранизацију нису то чинили фаворизујући стару верзију. Замерка културне елите често се сводила на то да је режисер спустио Достојевског на свој ниво, уместо да се уздигао до њега. Да је од филозофске литературе направио поп-културу. Занимљиво је да они који су хвалили серију, исто то су истакли као њену снагу.

Месец дана по завршетку емитовања *Идиота* у новинама *Новаја газета* уз објашњење у уводном тексту да се страсти поводом серије још увек не стишавају, водио се разговор с једним од водећих стручњака за Достојевског Људмилом Сараскином која је рекла:

> Да ли је Достојевски популаран писац? Наравно да јесте. Најпопуларнији на свету од свих руских писаца. Он је бренд, светски позната марка. Питај било ког западног читаоца шта зна од руске књижевности? Увек ће на првом месту бити Достојевски. [...] То што га је Бортко популаризовао стопостотно, то је прелепо. Шта може бити бољи резултат екранизације, него жеља да се прочита изворно дело? [...] Роман *Идиот* постао је бестселер након 135 година! Ефекат који је постигнут том екранизацијом превазилази напоре свих и филолошких гимназија и факултета (Сараскина 2003).

Руска културна јавност свакако се задивила чињеницом да је нови филмски јунак ког је публика жељно очекивала и радо пригрлила – управо кнез Мишкин Достојевског.

И поред тога што је роман *Идиот* постао лидер продаје у књижарама, „неки су (на пример, просветни радници) изразили дубоку захвалност за то што ће бар у овом виду роман доћи до 'широких читалачких маса'" (Грачева 2009).

И заиста, будући да је телевизија најмасовнији медиј, и да се ова серија емитовала на националној телевизији у ударном вечерњем термину, може се тврдити да је гледање серије *Идиот* од десет епизода у мају 2003. године било дотад најмасовније колективно читање романа Достојевског у Русији. Притом, највећем делу публике садржај романа је већ био познат из лектире. Па иако је и читање лектире масовни генерацијски чин, у гледање серије укључене су истовремено све генерације, тј. читаво становништво истовремено, те је просветитељска улога оваквог програма изузетно значајна. Постоји могућност да се на њу није у тој мери рачунало, да није била претенциозна амбиција уредника телевизијског програма, али ефекат је био логичан: кнез Мишкин дошао је у домове становника целе Русије.

С обзиром на то шта са собом носи популарни филмски програм, епизоде ове серије сигурно су се у време емитовања препричавале као занимљивост, вероватно је нека реплика ушла у разговорни језик, и роман *Идиот* Достојевског на тај начин јесте постао предмет популарне културе, а његов амблем – лик глумца Миронова. Свако ко је гледао ову серију, највероватније ће при сваком следећем читању или бар помињању овог романа, визуализовати глумце који у овој серији тумаче јунаке *Идиота*.

„Ја која се бавим Достојевским четврт века доживела сам да се његове највише фантазије отелотворе у том лицу, у тим очима, у том гласу" (Сараскина 2003), изјавила је Људмила Сараскина мислећи на Јевгенија Миронова.

> У филму *Пролеће* Фаина Рањевска рекла је једну од својих чувених реплика: – Понећу са собом *Идиота* да се не бих досађивала у тролејбусу. – Да ли је знала да ће доћи време када то уопште неће бити шала! (Грачева 2009).

Телевизијска премијера *Идиота* заиста је била тријумфална. По рејтингу она је престигла култну савремену криминалистичку серију *Сашина екипа*[3] (*Бригада*, 2002) која је била приказивана претходне јесени на истом каналу.

3 Под овим преводним насловом серија је емитована на телевизији Б92.

Све у свему, стиче се утисак да је *Идиот* Достојевског лектира која је довољно дуго одлежала да би на прави начин и у право време била реализована.

„Моје чврсто убеђење је да је Достојевски писац XXI века, и да тек треба да доживимо његову потпуну реализацију“ (Сараскина 2003).

> И тако су продуценти дошли до закључка да је класика: бренд који гарантује квалитет; перспективни драматуршки материјал; ризница преко потребних добрих мисли и јаких емоција (Грачева 2009).

Уз то, гарант да ће у њој играти најбољи глумци. Па иако је скуп, у продукцијском смислу то је проверен рецепт и сигуран пут до срца гледаоца.

Након успеха *Идиота* Владимира Бортка, екранизације књижевних класика у форми телевизијске серије постале су руски тренд двехиљадитих.

Избор екранизација руских књижевних дела у форми ТВ серије:

Година производње серије	Књижевно дело, писац	ТВ серија, режисер
2003	*Идиот*, Ф. М. Достојевски	*Идиот*, В. Бортко
2005	*Доктор Живаго*, Б. Пастернак	*Доктор Живаго*, А. Прошкин
	Златно теле, Ильф и Петров	*Золотой телёнок*, У. Шилкина
	Мртве душе, Н. Гоголь	*Дело о „Мертвых душах“*, П. Лунгин
	Мајстор и Маргарита, М. Булгаков	*Мастер и Маргарита*, В. Бортко
2006	*Јунак нашег доба*, М. Љермонтов	*Герой нашего времени*, А. Кот
	У првом кругу, А. Солжењицин	*В круге первом*, Г. Панфилов
2007	*Злочин и казна*, Ф. М. Достојевски	*Преступление и наказание*, Д. Светозаров
2008	*Браћа Карамазови*, Ф. М. Достојевки	*Братья Карамазовы*, Ј. Мороз
	Очеви и деца, И. Тургењев	*Отцы и дети*, А. Смирнова
2009	*Ана Карењина*, Л. Толстој	*Анна Каренина*, С. Соловјов

2012	*Бела їарда*, М. Булгаков	*Белая ївардия*, С. Снежкин
2014	*Зли дуси*, Ф. М. Достојевски	*Бесы*, В. Хотињенко
2015	*Тихи Дон*, М. Шолохов	*Тихий Дон*, С. Урсуљак
2017	*Ана Карењина*, Л. Толстој	*Анна Каренина*, К. Шахназаров

Случај Тихи Дон *и* Мајстор и Маргарита

Избор књижевног дела које се екранизује говори о актуелности одређене теме, као што и начин третмана одређене теме и садржаја говори о друштву и времену у ком је дело настало. Увидом у нове филмске верзије књижевних класика осећа се пулс једног времена и једног народа, јер не треба заборавити да су телевизијске серије намењене управо домаћој публици. Телевизијски програм је, како у информативном, тако и у филмском, и у сваком другом сегменту намењен првенствено националном аудиторијуму.

Крајем 2015. године на државном каналу „Росија 1“ емитована је серија *Тихи Дон*[4] (*Тихий Дон*, 2015) по истоименом роману Михаила Шолохова. Прича о животу донских козака одвија се у време Првог светског рата, Октобарске револуције и Грађанског рата у Русији. Ратна дешавања сасвим мењају устаљени живот једне мале заједнице која генерацијама живи на истој земљи.

Избор ратне теме и жанр ратног филма у руској кинематографији нису реткост, међутим када је у питању телевизијски серијски програм, ситуација је нешто другачија.

> Тема рата – супротстављеност два система, непријатељство и мржња, јунаштво и самоодрицање – то је безусловно мушка тема, и овде долази до статистичког проблема: ако говоримо о телевизијском аудиторијуму који двотрећински чине жене, онда по статистици овај метасиже[5] није нарочито тражен. Изузетно, популарност ове теме може порасти у време јубилеја (Богословская 2014: 125).

Кира Богословска у наставку текста истиче нејасноћу потребе за серијама са ратном тематиком будући да с једне стране мало ко жели да у наставцима прати причу о страдањима, и да гледаоци често истичу жељу да уз серије одморе од свакодневних ружних дешавања, али да такође постоји потреба за националним идентификовањем и да је у том

4 У Србији је ова серија емитована у марту и априлу 2021. године на Радио телевизији Србије под преводним насловом *Тихи Дон*.

5 Метасиже „Тројански рат“.

погледу Други светски рат и даље главна ратна тема у руским серијама, јер је значај победе једна од ретких вредности која у савременом друштву није обесцењена, а да се други ратни сукоби ретко кад обрађују.

Две године касније иста ауторка је као руководилац Одељења за квалитативна истраживања социолошке службе ТВ канала „Росија“ објавила чланак „Запрос на идеалы“ („Захтеви за идеале“) у филмском часопису *Искусство кино* о резултатима анкете која је спроведена у пролеће 2015. године у три руска града. У испитивању су учествовале жене и мушкарци од 18 до 65 година који редовно гледају државну телевизију. Саму ауторку студије задивило је да иако гледаоци наводе да немају поверења у информације које добијају преко телевизије, ипак 86 посто њих у потпуности верује информацијама које добија са државне телевизије поводом дешавања у Украјини. Реконструкција става просечног ТВ гледаоца из овог текста гласи:

> Поверење у телевизију поводом дешавања у Украјини враћа нас многим позитивним стварима које су нам потребне као ваздух. Та вера нас уједињује, и то је нешто што нисмо осећали још од совјетских времена. Она нас окупља у борби против тешкоћа, даје нам осећај моћне државе која ће нас заштити било шта да се деси (Богословская 2016: 60).

Управо у таквој друштвеној клими настала је и премијерно је емитована серија *Тихи Дон*. Ратна тема и историјски догађаји којих се она тиче долазе до гледаоца посредно. Прво, кроз дело Шолохова, и његову интерпретацију историјских догађаја, будући да је реч о филмској адаптацији књижевног дела. Гледалац овој серији прилази као екранизацији класика, а потом као серији са ратном тематиком. Такође, ратна прича преноси се уз јаку мелодрамску причу и изразиту друштвену драму. Не треба заборавити ни да историјска дешавања о којима је овде реч више нису друштвено актуелна, она не изазивају јаке друштвене поделе на *црвене* и *беле*, већ на посредан начин говоре о савременом свету: о новим поделама, о страдању народа, нарушеном друштвеном поретку, одсуству стида и морала, релативизацији појмова добра и зла. О томе говори и редитељ Сергеј Урсуљак у интервјуима уочи телевизијске премијере серије:

> Ја не говорим о томе како су настрадали козаци, ја говорим о томе како смо сви ми страдали. И како је страшно, што сваког часа можемо опет настрадати. Данашња атмосфера нам говори о томе да сваког часа можемо све поновити (Нечаев 2015).

> Да ми је неко раније рекао да ћеш од полицајца уместо објашњења како да нађеш улицу добити пендреком по глави, рекао бих: „То је немогуће!“ И за много тога бих исто рекао, јер сам био убеђен да није могуће. Данас је практично све могуће, од примера који сам навео до нашег бомбардовања Сирије и учешћа у рату у Украјини. И то је најстрашније што нам се догодило (Крюкова 2015).

У Русији четврта по реду екранизација *Тихоī Дона* донела је неминовно поређење серије са истоименим троделним филмом Сергеја Герасимова из 1958–59. године која се сматра филмским класиком. Ипак, оваква поређења нити доприносе нити одмажу доживљају једног и другог филмованог дела. Нужно је рећи да својевремени доживљај *Тихоī Дона* (*Тихий Дон*, 1958–59) Герасимова не би могли доживети данашњи гледаоци. Али и да они који пореде серију Урсуљака са филмом Герасимова то највероватније раде поредећи свој садашњи утисак са својим некадашњим утиском, а не поредећи дела како она данас стоје пред савременим гледаоцем. Такође, било би и неисправно ставити их раме уз раме пред савременог гледаоца без контекста времена у ком је старије дело настало, без осећаја за филмски језик и технологију која је у то време била актуелна.

Филмска уметност се у многоме ослања на развој аудио-визуелне технологије која се брзо мења, много брже него што смо и свесни. И управо зато су потребне нове екранизације истих прича како би оне комуницирале са савременим гледаоцем који има истанчан осећај за оно што је стари или свежи филмски израз. Па и када се филмска прича одвија у прошлости, и филм успе да верно дочара неку епоху, да опонаша некадашњи говор, начин живота, моду, архитектуру, технику, све што чини садржај тог дела – филмски језик, ритам, музика, монтажа, техника снимања и све оно што уопштено називамо аудио-визуелним изразом – увек ће бити савремен, тј. припадаће времену у ком је дело настало.

Ако се у новој верзији *Тихоī Дона* редитеља Сергеја Урсуљака примети да се упркос детаљним припремама и високобуџетној продукцији живот козака не приказује верно, да су, на пример, жене увек носиле мараме и да никад нису седеле са мушкарцима за столом, како је у серији приказано, то не умањује њену филмску вредност. Ако постоје историјски и етнографски пропусти или неистине, у серији оне делују сасвим вероватно и кроз нашу савремену визуру врло могуће, а филмска прича о животу мале заједнице коју разара грађански рат јесте једна филмска истина која се врло тиче савременог руског гледаоца, и с обзиром на снагу филмског и телевизијског медија ова филмска истина претендује да постане и историјска истина.

По мишљењу редитеља Сергеја Урсуљака, тако силовитих романа, суштинских за руско друштво нема више од десет-петнаест и зато је неопходно екранизовати их стално, једном у десет година, како би се о њима непрестано дискутовало. Екранизације могу бити боље или лошије, али битно је да те романе нова поколења изнова откривају.[6]

Тихи Дон Сергеја Урсуљака датира из 2015. године, у којој је по истраживању филмолога Наталије Венжер у просеку 60 посто програма једанаест водећих ТВ канала чинио филмски програм, а од ког су око 60 одсто чинили филмови и серије домаће производње (Венжер 2018). По подацима са интернет сајта „Кинотеатр.ру" исте 2015. године у Русији је произведено 248 играних серија, док је на пример у 2023. години број порастао на 372 игране серије, тако да у продукцијском смислу замисао о непрестаним екранизацијама значајних књижевних дела јесте остварљива.

Такође, у јануару 2024. године премијерно је приказана филмска адаптација романа *Мајстор и Маргарита*, који је у форми телевизијске серије реализован 2005. године. Серија се налазила међу десет финалиста „Најбољих руских серија XXI века по избору гледалаца" на сајту „Кинотеатр.ру" 2019. године.[7] Међу финалистима ово је била једина серија која је екранизација књижевног дела, и упечатљиво је остварење редитеља Владимира Бортка који је, након успеха серије *Идиот*, адаптирао у форми серије и чувени роман Михаила Булгакова. Па иако гледаоци и данас високо вреднују његову серију, нова филмска верзија која је у руским биоскопима почела да се приказује 25. јануара 2024. године била је најгледанији филм првих недеља приказивања и засад једини филм у Русији који је у категорији за старије од осамнаест година од биоскопских представа успео да заради више од две милијарде рубаља (више од 22 милиона америчких долара) (в. Корочкина 2024). До јуна 2024. године филм је апсолутни блокбастер са близу шест милиона гледалаца у Русији и зарадом од преко 27 милиона америчких долара.[8]

Све ово иде у прилог мишљењу редитеља Сергеја Урсуљака о потреби, али и пракси да се изузетна књижевна дела непрестано екранизују.

***

6 Сергеј Урсуљак је ову мисао изразио у разговору на ТВ каналу „Росија 24" 30. 8. 2014: https://smotrim.ru/video/844003

7 Чланак о финалистима гласања доступан на: https://www.kino-teatr.ru/kino/art/serial/5541/

8 Извор: https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/146385/annot/

Када говоримо о телевизијским серијама, оне су део врло комплексног медија каква је телевизија у данашње време. Телевизија јесте најмасовнији медиј по броју корисника које обухвата, и гледаоци телевизије једне земље могу се изједначити са становништвом те земље. Ако се узме у обзир број телевизијских канала и количина филмског (играног, документарног, анимираног) програма који се за њих произведе, телевизијски филмски програм јесте највећи културни производ једне земље. Иако делује да је он врло контролисан и оркестриран, будући да је реч о институцији у којој раде професионалци и да национална телевизија јесте најјаче пропагандно средство једне државе, у несагледивом мору филмског програма и брзини продукције која се данас одвија, ово није сасвим истинита претпоставка. Управо велика потражња за филмским програмом даје ауторима могућност да буду креативнији и слободнији више него икад раније, и баш та повећана потреба за филмским садржајем на телевизији допринела је да серије у XXI веку доживе своје златно доба.

У Русији засад не постоји адекватно „огледало“ обимног телевизијског програма. Спорадичне су анализе, статистике, чланци на ту тему. Два водећа филмска часописа са дугогодишњом традицијом, *Искусство кино* из Москве и *Сеанс* из Санкт Петербурга још увек изузетно ретко посвећују своје странице серијама и телевизијском програму.

Постоје разна нова, углавном виртуелна места на којима се могу пронаћи одзиви на програм: интернет сајтови, блогови, видео блогови, канали на различитим друштвеним мрежама. Филмска критика у старом облику више не води главну реч. Она је донедавно била саставни део живота једног филмског дела, давала му је стручну оцену и неретко утицала на гледаност, али брзина којом се програм производи и конзумира све мање има потребу за њом.

Такође, било ко путем интернета сада има могућност да презентује своје мишљење и оцењује филмове. И обратно, гледаоце занима управо ова просечна оцена гледаоца и брзе информације до којих долазе путем интернета. Корисници препоручују одређене садржаје каналима личних комуникација, слањем линка за одређени садржај путем друштвених мрежа. То су сасвим нови путеви комуникације са публиком и они се стално мењају и развијају.

У међувремену, све бројнија продукција телевизијских серија доноси изузетна драмска дела у којима се огледа наша стварност. Избор и начин екранизације књижевних предложака, конкретно књижевних класика у Русији, јесте, такође, један део огледала те стварности.

> Моја омиљена метафора јавног мњења јесте океан Соларис: он је огроман и у њему се могу појавити загонетни феномени, постоје таласи

неочекиваних промена и пена која се око њих диже, коју често видимо у масовним медијима. Али јавно мњење има и дубину која има другачију природу и друге законе (Богословская 2016).

Извори и литература

Быстрицкий, Андрей. „Сериалы готовят интернет-народ“. *Искусство кино*. N° 11. 2014. 133–140.

Богословская, Кира. „Вечные сюжеты и массовая аудитория“. *Искусство кино*. N° 11. 2014. 120–132.

Богословская, Кира. „Запрос на идеалы. Российско-украинскыие события: анализ массового восприятия“. *Искусство кино*. N° 5. 2016. 59–68

Венжер, Наталья. „Приключения киноконтента на ТВ“. *Искусство кино*. N° 11. 2014. 141–147.

Венжер, Наталья. „Кино на ТВ в зеркале статистики“. *Искусство кино*. N° 5. 2016. 69–77.

Грачева, Елена. „Ударная пятилетка отечественного сериала“. *Сеанс*. 19–20.

Дугин, Александр. „«Идиот» – это вам не Саня Белый“. *Комсомольская правда*. 6. 6. 2003.

Дулерайн, Александр. „Люди – всё те же.“ Беседу ведет Даниил Дондурей. *Искусство кино*. N° 11. 2014. 111–119.

Ескенази, Жан-Пјер. *Телевизијске серије: будућност филма?*. Прев. Ива Брдар. Београд: Clio. 2013.

Иванов, Александр. „Какое нам дело до идеологии...“. Беседу ведет Даниил Адамов. *Искусство кино*. N° 3. 2017. 115–123.

Юсипова, Лариса. „Очень длинное кино“. *Ведомости*. 25. 4. 2003.

Колыско, Игнатий. „Исследование: в 2002 году производство российских фильмов и сериалов увеличилось на 16% по сравнени с 2001-м“. *Overlockers*. <https://overclockers.ru/world/show/123733/issledovanie-v-2022-godu-proizvodstvo-rossijskih-filmov-i-serialov-uvelichilos-na-16-po-sravneniju-s-2021-m>

Корочкина, Анастасия. „Сборы фильма «Мастер и Маргарита» в российском прокате превысили 2 млрд рублей“. *Forbes*. <https://www.forbes.ru/society/507308-sbory-fil-ma-master-i-margarita-v-rossijskom-prokate-prevysili-2-mlrd-rublej?ysclid=mjkjg-zdr5c670063255>

Крюкова, Антонина. „Сергей Урсуляк: Роман «Тихий Дон» поразительно актуален и адекватен нашему времени“. *Независимая газета*. 13. 11. 2015.

Мојси, Доминик. *Геополитика телевизијских серија или Победа страха*. Прев. Јасна Видић. Београд: Clio. 2016.

Нечаев, Александр. „Сергей Урсуляк: Быков для 'Тихого Дона' мы выращивали сами“. *Росийская газета*. 10. 8. 2015.

Прусенкова, Надежда. „«Идиот» дороже «Каменской», но дешевле «Бригады»“. *Новая газета*. 12. 5. 2003.

Сараскина, Людмила. „Читать Достоевского – значит познавать свою душу“. *Новая газета*. N°52. 21. 7. 2003.

Сараскина, Л. И. „Проверка на бессмертие (Достоевский в кинематографе и на театре)“. *Достоевский и XX век*. Коллектив авторов под редакцией Т. А. Касаткиной. Москва: ИМЛИ РАН. Том 1. Оглавление 32. 2007. 664–714.

ТВ серије и филмови наведени у тексту

Анна Каренина, реж. Сергей Соловьёв, 2009, прод. Линия кино, Россия, бр. епизода 5.

Анна Каренина, реж. Карен Шахназаров, 2017, прод. Мосфильм, Россия, бр. епизода 8.

Белая гвардия, реж. Сергей Снежкин, 2012, прод. Нон-стоп продакшн, Россия, бр. епизода 8.

Бесы, реж. Владимир Хотиненко, 2014, прод. Нон-стоп продакшн, наручилац Телеканал «Россия», Россия, бр. епизода 4.

Братья Карамазовы, реж. Юрий Мороз, 2008, прод. Колибри, наручилац Централ партнершип, Россия, бр. епизода 8 (ТВ), 12 (ДВД).

Бригада, реж. Алексей Сидоров, 2002, прод. Аватар фильм, Россия, бр. епизода 15.

В круге первом, реж. Глеб Панфилов, 2006, прод. Кинокомпанија «Вера», наручилац Телеканал «Россия», Россия, бр. епизода 10.

Вечный зов, реж. Владимир Краснопольский; Валерий Усков, 1973–1983, прод. Мосфильм, Россия, бр. епизода 19.

Walker, Texas Ranger, реж. Michael Preece; Tony Mordente; Jerry Jameson; Eric Norris и др, 1993–2001, прод. Cannon Television; Top Kick Productions; Norris Brothers Entertainment; The Ruddy/Grief Company; Columbia Pictures Television; CBS Productios; USA, бр. епизода 203.

Герой нашего времени, реж. Александр Котт, 2006, прод. Арк-фильм, наручилац Централ партнершип, Россия, бр. епизода 8.

Дело о «Мёртвых душах», реж. Павел Лунгин, 2005, прод. Студия Павла Лунгина, наручилац Телеканал НТВ, Россия, бр. епизода 8.

Доктор Живаго, реж. Александр Прошкин, 2005, прод. Киностудия «Курьер»; Мосфильм, наручилац Централ партнершип, Россия, бр. епизода 11.

Золотой телёнок, реж. Ульяна Шилкина, 2005, прод. Парк продакшн, наручилац Централ партнершип, Россия, бр. епизода 8.

Идиот, реж. Иван Пырьев, 1958, прод. Мосфильм, СССР, 116 мин.

Идиот, реж. Владимир Бортко, 2003, прод. Студия «2-Б-2» интертейнмент, наручилац Телеканал «Россия»; Централ партнершип, Россия, бр. епизода 10.

Мастер и Маргарита, реж. Владимир Бортко, 2005, прод. Студия «2-Б-2» интертейнмент, наручилац Телеканал «Россия», Россия, бр. епизода 10.
Мастер и Маргарита, реж. Михаил Локшин, 2023, прод. Марс медиа энтертеймент; Амедиа; Профит, Россия, 157 мин.
Отцы и дети, реж. Авдотья Смирнова, 2008, прод. Рекун-синема, Россия, бр. епизода 4.
Преступление и наказание, реж. Дмитрий Светозаров, 2007, прод. Кинокомпания «АСДС», Россия, бр. епизода 8.
Scarlett, реж. John Erman, 1994, прод. TFI 1; Kirch Gruppe; Silvio Berlusconi Communications; Beta Film; RHI Entertainment, USA, бр. епизода 4.
Тени исчезают в полдень, реж. Владимир Краснопольский; Валерий Усков, 1972, прод. Мосфильм, наручилац Гостелерадио, СССР, бр. епизода 7.
Тихий Дон, реж. Сергей Герасимов, 1957–58, прод. Киностудия им. М. Горького, СССР, 331 мин (филм из три дела).
Тихий Дон, реж. Сергей Урсуляк, 2015, прод. Кинокомпанија «Москино», наручилац Телеканал «Россия 1», Россия, бр. епизода 14.

Milena Gvozdenović

THE RECENT EXPANSION OF RUSSIAN TV SERIES BASED ON LITERARY CLASSICS

Summary

In the ever-growing contemporary TV series production in Russia, we are witnessing an increase in screen adaptations of literary classics. The author explains the technological and social contexts within which these series are created. The recent screen versions of extensive, seminal, and originally serialised novels, such as Dostoevsky's *The Idiot*, Sholokhov's *And Quiet Flows the Don*, and Bulgakov's *The Master and Margarita*, are arguably invaluable templates for revitalising the literary pieces and introducing them back into popular culture. At the same time, the article draws attention to the impact these adaptations can have on public opinion as well as on contemporary interpretations of historical events and, ultimately, provides insight into the current cultural context.

791(497.11)"19/20"

Милош Живковић*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ДА ЛИ ЈЕ МОГУЋЕ СНИМИТИ ФИЛМ О НЕМАЊИЋИМА?
Национални идентитет између слике и текста

Апстракт: Богата средњовековна књижевноисторијска грађа остаје неискоришћена и ретко се „преводи“ на велико платно. Узроци проблема недовољно су тумачени и не могу се свести само на идеологију и на финансије. У раду се промишља могућност снимања филма о династији Немањића и проблематизује жанр средњовековног филма. Компаративном методом, тумачењем филмова посвећених српском средњовековљу, тема се додатно осветљава. У корпус анализе улазе *Бановић Страхиња* (1981), *Доротеј* (1981) и *Бој на Косову* (1989). Њима се придружује и серија *Немањићи – рађање краљевине* (2017–2018). Слабости серије указују на изазове са којима би се суочили и творци замишљеног филма о Симеоновој династији. Завршни део текста посвећен је замишљању два филма о Немањићима, једног о Стефану Дечанском и другог о Стефану Душану.

Кључне речи: Немањићи, медиевализам, неомедиевализам, Стефан Душан, Стефан Дечански

Увод

Могуће је снимити филм о Немањићима, играни, а не документарни филм. Лаконски одговор не доноси нам много, заправо ништа. Размишљање о (не)могућности снимања филма о Немањићима је идентитетско питање и минус-присуство филма о њима захтева испитивање теме. Промишљање *могућег*, а не само разматрање до сада снимљеног и написаног мора бити један од задатака научног рада. Задатак критичког, теоријског промишљања уметности јесте да покрене колективну имагинацију. Као и да нас усмери према новим решењима и тиме их учини живим, најпре у аутономном свету замишљеног уметничког дела које изазива чула, посебно чуло вида: „замислити значи опазити ствар као да је стварна – не зато што нам је потпуно откривен њен изглед, већ зато што су присутни услови или наговештаји који дозвољавају да се она замисли као да је заправо сасвим присутна у видном пољу“ (Dorn 1999: 96).[1]

* miloscc.mz@gmail.com

1 Сви преводи са енглеског су ауторови.

Узроци покренутог проблема се не могу свести само на недостатак финансијских средстава, нити на закључак да је филм о Немањићима осуђен на пропаст јер не би могао да задовољи идеолошки острашћену публику и критику, што је још једна банална чињеница која не доприноси развоју теме. Ламентација и критизерска позиција морају уступити место конструктивној критици и предлозима који ничу из промишљања филмске грађе. Такво промишљање је непроцењиво важно. Морамо покушати да се померимо од потрошачке културе која публику ставља пред свршен чин, манипулишући илузијом уметничког избора: „мишљење публике није померено или доведено у питање, и ствари су представљене као да се не могу замислити другачије“ (Cuff, Dennis, Francis, Sharrock 2006: 170). Промишљање средњовековног филма помера нас од очигледног и познатог, чува нас од културне индустрије која изнова учи публику да је њено научено искуство једино могуће искуство такозваног „реалног“ света.

Теоријски оквир: жанр, медиевализам, историја

Може ли се говорити о жанру средњовековног филма? Средњовековни филм тумачићемо у складу са ставовима Бетине Билдхауер. Међу очекиване одлике средњовековног филма Билдхауер смешта *визуелне* мотиве као што су крст, оклопи, замкови и представе сиромаштва, као и *тематске* повезнице попут хришћанске вере и витештва (Bildhauer 2011: 13). Овим одликама она додаје и три најважније, *формалне* карактеристике средњовековног филма:

> [...] разиграни, експериментални приступ времену како у заплету тако и у наративним структурама; приказ визуелног и материјалног као надређених писању како у заплету тако и у филмској техници (често заједно са промишљањем особености филма као медија); привилеговање 'постхуманог' идентитета како у заплету тако и у естетици филма и трагање за алтернативама модерној субјективности (Bildhauer 2011: 13).

Однос према *темпоралности*, *визуелности* и однос према *субјекту* мора се направити чим се приближимо преносу духа средњовековне епохе у филмски медиј. Ове формалне тачке могу се разумети површније и решити као у филму *Небеско краљевство* (*Kingdom of Heaven*, 2005) Ридлија Скота, готово без икаквих померања перспективе у односу на савремени тренутак, а могу се решити и као у филму *Андреј Рубљов* (1966) Андреја Тарковског који најбоље реконструише дух тог времена, колико

је то уопште могуће. Трећи приступ је метакритички, најтемељније постављен према проблему мимезиса. Њега илуструје *Монти Пајтон и Свети грал* (*Monty Python and the Holy Grail*, 1975) дружине Пајтоноваца, играјући се са нашим представама о средњовековљу.

Долазак до „одраза" који добијамо транспоновањем једне епохе у другу захтева даљу разраду терминологије. Термини *медиевализам* и *неомедиевализам*, који се већ распадају у стручној јавности, покушавају да именују наш, „нововековни-средњи" век. И сама медиевистика користи митолошке обрасце, гради наше представе о средњем веку користећи нововековне теоријске моделе, никада до краја слободне и објективне. Медиевистика и њене гране обликују наш поглед на историју и културу средњег века, често стварајући измењене слике те епохе.

Средњовековни филм је нужно *медиевалан*, али и *медиевалистички* – он представља „апокрифну" конструкцију средњовековне стварности. Термин *медиевализам* и његове варијације доживели су бројне интерпретације од чувеног есеја Умберта Ека *Сањати у средњем веку* (Eco 1986). Од седамдесетих година до данас, медиевализам је стекао велику популарност у научној заједници и укоренио се у популарној култури. Еко је понудио отворену, есејистичку типологију овог појма, инсистирајући на плурализму значења. Он користи поменуте термине на сличан начин, иако први јаче везује за популарну културу.

Под *медиевализмом* подразумевамо вернију конструкцију средњовековне форме, конструкцију која се труди да иоле очува првобитни лик; медиевализам је „сваки пост-средњовековни покушај да се средњи век или неки његов вид поново замисли за савремени свет, у било којем од многих различитих медија; посебно у академској употреби, проучавање развоја и значаја таквих покушаја" (Shippey 2009: 52).

Неомедиевализам је уже повезан са постмодернизмом и популарном културом, миметички удаљенији од изворног лика: „неомедиевализам не гледа на средњи век да би га користио, проучавао, копирао или чак учио од њега; перцепција средњег века је више филтрирана, без бриге за чињенице или стварност опажа се и искривљује (и сам процес опажања се наглашава)" (Robinson, Clements 2008: 62). *Медиевалистична* би била слика средњег века у роману *Савршено сећање на смрт* Радослава Петковића, док би *неомедиевалистична* била слика средњег века у романима Џоане К. Роулинг. Тражени филм би био медиевалан, а не медиевалистички – зато што је прво потребно конструисати традицију, а тек затим приступити њеној деконструкцији.

Термин *медиевализам* не посматрамо негативно, као назнаку да је одређена уметничка појава мање вредна у односу на средњовековна

уметничка дела (и сама средњовековна уметност настаје односећи се према Библији и античкој књижевности на сличан начин), већ га употребљавамо са свешћу да жељена филмска креација не би била „реална“ и не би могла сасвим верно пренети слику тумаченог периода.

Однос према „истини“ нужно нас доводи до односа према историји. Историја на филму не би требало да буде сведена на „алегорију о садашњости [...] средњи век није пасивни објекат који се може користити по вољи“ (Bildhauer 2011: 7). Такво, идеолошко коришћење средњег века као Другог губи тражени појам из вида и доводи нас у сукоб са прошлошћу која се схвата „или као изгубљени рај или као назадни претходник“ (Bildhauer 2011: 10). Међутим, опасност давања апсолутног примата слободи фикције такође постоји. Удаљавање од историјског материјала може одвести до политичке злоупотребе традиције, што се већ и дешавало са делом Светог Саве, посебно у периоду између два светска рата, али и током деведесетих година двадесетог века.

Средњи век захтева да га не злоупотребљавамо, али такође се не сме ни ограничавати слобода уметничког дела. Не можемо никада да направимо оштру границу између историје и фикције. Уколико је направимо потчинили смо уметност не само прошлости него и садашњости: „историјски филм треба посматрати не кроз поређење са писаном историјом, већ као начин приповедања о прошлости са сопственим правилима репрезентације“ (Rosenstone 1995: 3). Тешко одредиви уметнички квалитет једног филма треба да нам буде прво мерило када судимо о историјском, као и сваком другом остварењу. Приступ средњовековном документу као уметничком делу нас штити од апсолутне произвољности и релативизма, као и од робовања миметичности. Уметнички квалитет филма о средњем веку увек ће зависити од начина на који је средњи век „изграђен“ у том филму. Такав приступ ослобађа савремене ауторе (режисере, сценаристе), али их истовремено држи и одговорним.

Српски историјски филм

Домаћи средњовековни филм је аисторијски, окренут фолклорном свету, митологији народних песама чији је доживљај епохе нужно *медиевалистички*, доживљен као идеализована прошлост у којој се препознају најважнији јунаци и узроци пропасти српског царства. Фолклорни образци у нашој култури имају сличну улогу као Шекспирове драме у англофоном свету, нуде јасну креативну матрицу.

Немањићи постоје у фолклорним наративима, али је њихов портрет у њима *медиевалистички*, посебно у народном портрету Светог Саве који је омогућио да се у њему сачувају предхришћанска веровања. Народна песма „Свети Саво“ је добар пример, јер показује како су Немањићи статично, а не драматично доживљени у епици. Симеонове задужбине се набрајају младом Сави и после набрајања долази до апологетског закључка: „просто да си, Немањићу Саво! / Проста душа твојих родитеља!“ (*Српске народне пјесме* 1845: 102). Народни певач посматра Немањиће као *испричане* јунаке, они могу бити само у позадини радње („Женидба Душанова“, „Урош и Мрњавчевићи“). Фолкорни модел преузима и историјска драма (XIX век), као и историјска филмска продукција (XX век).

Парадигматично, сви филмови о којима ћемо говорити настали су за време комунистичке Југославије. У домаћем филму средњи век се тематизовао на различите начине. Могао је бити само *декоративан*, позадина за причу која се одиграва у једном бајковитом амбијенту. Ово је случај са играним филмом *Чудотворни мач* (1950) сценаристе и редитеља Војислава Нановића, у којем средњовековни декор служи као позадина за бајковита дешавања. Сценографија и костимографија дају контуре представљеном периоду који је средњовекован – толико само да би могао бити свевремен. Мрачна атмосфера у бабиној пећини, Баш-Челикова кула и тамнице садрже нешто од слика готског медиевализма. Завршне сцене борбе подсећају на филм *Александар Невски* (1938) Сергеја Ејзенштајна, нарочито због кадрова групне борбе. Цитирање Ејзенштајна и његовог патриотског филма који настаје у предвечерје Другог светског рата и представља једну врсту „комунистичке параболе“ (Urban 2010: 110) и *Чудотворном мачу* даје сличну функцију. Порука на чудотворном мачу, порука о уједињењу многих против једног (и сам Небојша је само један од потлачених сељака) основну идеју чини очигледном.[2]

Средњи век је могао бити и стереотипно представљен и као период Другог доба, време мрака између антике и ренесансе, испуњено изазовима и борбом за опстанак. На тај начин је приказан у филму Ватрослава Мимице и Александра Петровића *Бановић Страхиња*, насталом по Петровићевом сценарију *Соко*. Слободнији однос према епском књижевном предлошку који му је служио само као „претекст за самостално филмско дело“ (Петровић 2011: 21), Петровић је наглашавао у својим аутопоетичким исказима. Овакву слику епохе најбоље можемо уочити у цркви, у мрачним бојама у сцени кажњавања Страхињине љубе

2 Запис на мачу је скројен попут какве радничке песме: „Мач је овај чудотворни, каљен патњом тешком, сузама и знојем. Мач је овај сложних руку дело, у невољи сковаше га борци. На силника кад се пође смело, сви су мачи – мачи чудотворци“ (*Чудотворни мач*).

Анђелије. Цео филм обележен је бинарношћу, визуелном и идејном, контрастом између љубавног пара и света који их окружује (в. Раловић 2021: 105); крајњи циљ ове уметничке обраде старог сижеа јесте превазилажење „маскулиних шовинистичких стереотипа“ (Раловић 2021: 111). Страхиња и Анђелија су *наши*, нововековни, а не *њихови*, средњовековни људи. Мноштво црних монашких фигура, лобање на олтару, злослутни мач којим би требало Анђелији ископати очи, Југовићи и њихов патријархални морал, литургија која је стопљена са казном – заједно симболизују средњовековни период којем се супротставља осећајни, рационални, ренесансни Бановић Страхиња, спреман да опрости љуби Анђелији. Страхињу не глуми случајно светлооки странац, Франко Неро.

Филм *Доротеј* (1981) Здравка Велимировића настао је по мотивима романа Добрила Ненадића; на сценарију је радио и сам писац. Велика разлика између филма и књиге лежи у односу према *субјективности* и *темпоралности*. Ненадићева књига је својим „многоугаоним“ приповедањем, искључивањем Доротејевог гласа из радње пластично приказала нашу немогућност да приступимо средњовековном човеку. Велимировићев филм губи на вредности повлађујући модерној публици – представљајући причу линеарно и целовито. И поред тога он задржава слојевитост у приступу средњовековљу Ненадићевог романа, која од игумана Макарија до челника Дадаре даје, између осталог, један богат приказ религиозности. Прича је интимнија, време владавине краља Милутина је у позадини радње, те су тиме посебно ликови монаха могли да се истакну. Филм идеализује историјски период мање него што је уобичајено, и тежи ка реализму, уз романтизацију ликова Доротеја и властелинке Јелене. Филм *Доротеј* указује и на проблем планираног филма о Немањи и његовим потомцима. Он не би могао бити толико интиман. Од остварења о Немањићима се очекује да буде епски „спектакл“, наш одговор холивудској парадигми, утканој у подсвест публике. Уколико је филм безличан, декламаторски, публика се тешко може саживети са предоченим јунацима.

Проблем постојања филма између јавног и интимног простора, проблем је и најпознатијег српског средњовековног филма – *Боја на Косову* (1989) Здравка Шотре. Филм је настао као адаптација драме Љубомира Симовића и на његовом сценарију су Симовић и Шотра заједно радили. Песник је писао драму о Косовском бој под великим притиском – у доба буђења патриотских и националистичких осећања, пред крвави распад државе. Таква тензија, још подстакнута потребом да се обележи пет стотина година од битке утицала је на писца који је пишући „имао утисак да ми сви Срби стоје иза леђа и преко рамена

гледају шта пишем“ (Симовић 2003: 140). Таква врста „колективног ауторства“ је лоше утицала на текст. Симовић је драму касније прерадио и у белешци која прати ново издање указао на њене мане, на претерану развученост радње, на претерану театралност, на неравнотежу светова „двора и пијаце“ (високог/ниског, романтичног/реалистичног) наштрб пијаце, на немогућност завршетка дела које има чак три краја.

Проблем Симовићеве драме и потоњег филма указује и на проблем планираног остварења о Немањићима. Оно не може задовољити потребе јавности, исувише емотивно инвестиране у тему, не може задовољити лево и десно оријентисане критичаре, тешко може сабрати историјски смисао одређеног догађаја и још теже успоставити ненасилну везу са савременим историјским тренутком. Једино решење остаје покушај што вернијег уношења у саму епоху, чак и по цену извесне херметичности.

Проблеме Симовићеве драме адаптација Здравка Шотре је нагласила, сажимајући сцене и наглашавајући политичке поруке драме. Историјске околности настанка филма и прејака потреба за његовим присуством гушиле су лирски потенцијал Симовићевог текста-предлошка. Филм је задржао извесне квалитете текста, његовог упечатљивог стила, поготово у приказу споредних ликова, а карактеристична је и музика, нарочито вокалске деонице Павла Аксентијевића.

Од кулиса у *Чудотворном мачу* до претресања кључног националног мита у *Бој на Косову* медиевализам се померао са маргине ка центру интересовања. Присуство средњег века у југословенској кинематографији повезано је са националним питањем. У трећој Југославији, затим Србији и Црној Гори и на крају Србији опало је интересовање за средњовековље на филму, вероватно због финансијских средстава, али и због ратова деведесетих који су захтевали да се, пре осталог, одговори на њихове трауме.

Немањићи – рађање краљевине

До потребе редефинисања односа према средњовековљу долази у првим деценијама XXI века, у тренутку када се Србија полако учвршћује као самостална држава (од 2006. године). Историја Немањића морала се поново испричати у склопу прославе 800. година од крунисања Стефана Првовенчаног (1217–2017). Серија *Немањићи – рађање краљевине* (2017–2018) била је највећи продукцијски пројекат у историји српске телевизије од нове самосталности. Њен неуспех најбоље показује које све препреке мора савладати било каква екранизација неке од прича о Симеоновој династији.

Гордан Михић написао је сценарио и уоквирио је нарацију цитатима, парафразама и одломцима написаним у духу *Житија Стефана Немање* Стефана Немањића (Стефан Првовенчани 1988). Средњовековни оквир требало је да потврди уверљивост, историчност материјала. Тај покушај управо због тога чини приметнијим језичке и историјске грешке (в. Малушев 2018). Серија је требало да достојно обележи помињану годишњицу и управо тај пригодни патос драстично снижава њен уметнички квалитет. Сцене се често своде на непотребно препричавање историјских догађаја што онемогућава уживљавање у радњу. Текст се приближава фактографији изношеној у уџбеницима историје. Посебно су трагикомичне сцене са страним владарима који на брзину говоре о историји својих земаља. Сценарио не успева да се ослободи духа старих историјских драма, дијалози и монолози су пренаглашено драмски и декламаторски. Немања, Сава, Стефан Првовенчани дочарани су као покретне историјске маске, идеализовани и непротивречни. Снажније делује мрачнији и кривицом оптерећени лик кнеза Вукана или нови лик Немањине и Анине усвојенице Рашке.

Идеализација историје повремено се подрива коришћењем жаргона у хумористичним сценама, на пример оној у којој двојица фрескописаца наизменично осликавају Вукана и Стефана у зависности од тога ко од њих стиче предност у борби. Тај пародични квалитет постаје нека врста „сатиричног коментара о савременим приликама“, али овај мета-иронијски приступ прошлости и садашњости ипак остаје „добро скривен под маском идолопоклонства“ (Вујин, Крумбхолц 2023: 77).

Грешке и пропусти у серији *Немањићи* повлаче проблематичан однос према сопственој традицији. Растко Немањић бежи од родитеља и бива замонашен пред фреском светог Саве на крају треће епизоде. Сцена замонашења снимана је у манастиру Црна Река код Тутина. На фресци, насликаној у XVI веку, налазе се Свети Сава као архиепископ и Симеон Немања као монах. Грешка је на више начина симболична. Пред сликом и идејом историје човек XXI века прави грубе грешке. Не можемо се носити са националним ликом и зато претерујемо са покушајем да га учинимо славнијим, не би смо ли себе учинили достојним наследницима традиције. Није довољан један Свети Сава, потребна су двојица у истој сцени и на крају остајемо лишени било какве чврсте представе његовог лика. Неуспех серије о Немањићима условио је (за сада) одустајање од играног филма Милована Витезовића и Милована Лекића *Принц Растко српски* и показао да би сваки сличан пројекат наишао на оштар пријем у јавности.

Закључак – филм о Немањићима

Причу, историју, легенду о Немањићима започео је Свети Сава. О свом оцу он најпотпуније говори у *Житију Светог Симеона*. Пре него што говори о Немањином монашком животу, у уводу списа, Сава ће кратко рећи: „о владавини његовој и држави његовој не исписасмо по реду што слушасмо и видесмо, да се не умноже речи“ (Свети Сава 1986: 99). Ми стварамо насупрот апофатичкој природи средњовековне уметности.

Средњи век је био сложена и противречна епоха у којој је на првом месту био доживљај вере, а не пројекат грађења нације. Однос према средњовековном доживљају нације остаје недокучив. У снимању било ког филма који би требало бити медиевалистичан, а не неомедиевалистичан требало би поћи од *религије* и човековог односа према њој.

Да би се креативно али и што веродостојније приступило периоду потребно је користити средњовековну прозну грађу. Пре осталих жанрова, владарске *хагиографије* Немањића би требало да послуже сценаристима. Ови текстови су обележени жанровским законитостима и богослужбеном функцијом. Писци су настојали да јунаке уклопе у библијску историју, изразе метафизичку истину, подреде свој наратив вишој истини, *метафизичком* историзму: „житије прати ток свечевог живота, посматрајући га у једном метафизичком аспекту, откривајући оно што је важно за оцртавање свечевог религиозног, 'вечног' лика“ (Богдановић 1991: 59). Управо због тога у домаштаном филму могли бисмо се померити од Симеона и Саве. Њихова прича је у колективној свести стопљена са националним идентитетом, а такође је, макар у догледно време, обележена и неуспехом помињане серије.

Први филм који се може замислити „правоверније“ би приступио епохи и дочарао њен реторички дух. Можемо замислити филм посвећен *Стефану Дечанском*. Он је карактеристичан јунак епохе, краљ-мученик,[3] његова прича је универзална, али такође и довољно особена. Време проведено у заточеништву код Татара, прогон у Цариграду, тамошње страдање Стефановог сина Душица – шире оквир главне радње. Живот светог краља могао би се драматизовати на квалитетан начин – посебно због насиља у троуглу Милутин – Дечански – Душан који отвара многобројне могућности за развој драмског сукоба.

Прича о Стефану Дечанском добро би одговорила на три уведена проблема (однос према времену, према *видљивом*, према *субјекту*). Средњовековни историјски филм *Стефан Дечански* би кроз однос према јунаковом заштитнику Светом Николи и однос према задужбинској цркви могао да на квалитетан начин расветли биће средњовековног човека, посебно

3 О развоју култа Стефана Дечанског, в. Марјановић Душанић 2007; о хронологији његовог живота посебно 194, 212–317.

парадоксалну фигуру владара и светитеља. Различит приказ јунака у *Житију краља Стефана Уроша Трећег* Даниловог Ученика који протагонисту доживљава само као прелазну карику у доласку до Душанове власти и у *Житију Стефана Дечанског* Григорија Цамблака које га осликава као идеализованог краља-мученика, омогућили би додатно раслојавање јунакове богате личности. Осликан из више различитих углова Дечански (дочаран код Цамблака чак и као страшни Христов војник, након смрти, у осветничким чудима [в. Цамблак 1988: 77–80]) могао би се приближити Доротеју из Ненадићевог романа, који нажалост није довољно добро „преведен" на филмско платно.

Његова прича могла би бити средњовековно, *визуелно* упечатљива, дочарана уз коришћење анти-наративних средстава, уз сугестивну употребу музике, кадрова фресака, светлосних ефеката и других експеримената режије и монтаже. Идентитет протагонисте готово се спаја са идентитетом његове задужбине и она би такође морала бити укључена у видно поље. Овај филм би био примарно уметнички, али и драмски изражајан у довољној мери, уколико би се драмски ојачале чворне тачке – побуна против оца, изгнанство, чудотворно исцељење очију, сукоб са сином, смрт; не би ли успео да привуче пажњу шире публике.

Са друге стране, цар Душан Силни би најлакше постао јунак нашег доба и због тога не треба да чуди што је било планирано снимање филма о њему, у режији Петра Пашића, према сценарију Миодрага Илића, које до данас није реализовано (в. Филмски центар Србије 2021). Филм о Душану могао би бити квалитетан уколико би се режија и сценарио ослободили потребе за идеализацијом прошлости и приближили доживљају средњег века који је остварио Радослав Петковић у роману *Савршено сећање на смрт* (Петковић 2011). Овај филм могао би задовољити и потребу публике за акционим сценама (битка код Велбужда, као и друге значајне ратне епизоде попут опсаде Сера). Он би могао донети нешто *мартиновско*; одговарао би публици XXI века. Средњовековног човека би могао изразити, а не злоупотребити, користећи линеарну перспективу у наративу, али не на баналан начин тако да нит приче идејно нужно води до савремености. И овај филм би могао нагласити визуелну природу епохе (кроз контрастни приказ битака и цркава) на начин на који публика није навикла.

Филм би се жанровски приближио епском спектаклу, али би га од идеализације и романтизације прошлости могли сачувати трилерски рукавци – фокус на Душанов сукоб са оцем, дворске интриге, епизода о куги, царева смрт... Проблемска места Душанове владавине – питање легитимитета његове власти, однос према цркви и унији, надолазећа турска претња, планови о освајању Цариграда, такође би ојачали ко-

стур драмске радње и карактеризације јунака. Скицирање прилика у Византији, измученој грађанским ратовима, заједно са наговештавањем будућег распада српске државе које ће уследити после Душанове смрти, допринели би ширини наративног замаха.

Грађа за сценарио сакупља се на основу више наративних извора. Недовршено *Житије Стефана краља, сина трећега Уроша*, које не покрива последње године његовог живота и исувише идеализује протагонисту, не би могло послужити као првостепени извор (*Данилови настављачи* 1989: 67–79). Поред недовршене биографије, за конструкцију слике могли би послужити и историјски извори, многобројне Душанове повеље које садрже аутобиографске исказе. Међу њима би се посебно морала издвојити повеља уз *Законик* (*Законик цара Стефана Душана* 1960: 142–144), као и дубровачки списи. Слици би помогле и византијске књижевне историје, дела Нићифора Григоре и Јована Кантакузина. Посебно би био користан мемоарски Кантакузинов текст који, иако обележен жељом да аутора представи у што бољем светлу, нуди модел према којем је један средњовековни владар, близак Душану, разумео себе и своју позицију у свету.[4]

Филмови о оцу и сину су супротстављени, што сведочи о ширини тумачене епохе. Први је сасвим јунак своје епохе, а други би, лишен сакралног ореола, лакше могао постати, условно речено, и јунак нашег доба. Теоријска анализа може нам пружити оквир и перспективу, отворити рукавце креативног размишљања и можда нас, макар на кратко, помирити са сопственом прошлошћу. Средњи век јесте црни витез који се не помера краљу Артуру у чувеном филму о Светом гралу. Он остаје нешто оностарано и несавладиво; морамо проћи поред њега да бисмо дошли до сопственог бића, што нас је научио XIX век. Једино ако размишљамо о витезу и лицу иза његовог визира, можемо направити корак ка примирју.

Извори и литература

Bildhauer, Bettina. *Filming the Middle Ages*. London: Reaction Books. 2011.

Богдановић, Димитрије. *Стара српска књижевност*. Београд: Досије. 1991.

Вујин, Бојана, Викторија Кромбхолц. „Немањићи: телевизијски наратив између историје и идеологије“. *Књижевна историја*. 2023. Год. 55. Бр. 179. 67–82.

Данилови настављачи, Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника. Прир. Гордон Макданијел. Прев. Лазар Мирковић. Београд: Просвета – СКЗ. 1989.

4 О изворима, в. Ферјанчић, Ћирковић 2005: 341–345.

Dorn, Charles. *Mind in Art: Cognitive Foundations in Art Education*. New York: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 1999.

Eco, Umberto. *Dreaming of the Middle Ages, Travels in Hyperreality*. New York Harcourt Brace. 1986.

Малушев, Александра. „Историчари о грешкама и последицама у РТС 'пројекту века'". <https://www.republika.rs/zabava/kultura/36945/istoricari-greskama-posledicama-rts-projektu-veka>

Марјановић Душанић, Смиља. *Свети краљ: култ Стефана Дечанског*. Београд: Балканолошки институт САНУ. 2007.

Петковић, Радослав. *Савршено сећање на смрт*. Београд: Стубови културе. 2008.

Петровић, Александар. *Соко*. Зрењанин: Агора. 2011.

Радојчић, Никола. *Законик цара Стефана Душана*. Београд: САНУ. 1960.

Раловић, Ивана. „Бановић Страхиња између песме и филма". *Баштина*. 2021. 55. 97–115.

Robinson, Carol, Pamela Clements. "Living with Medievalism". *Studies in Medievalism*. Martlesham. 18 (2008): 55–75.

Rosenstone, Robert. *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Prinston: Prinston University Press. 1995.

Свети Сава. *Сабрани списи*. Београд: Просвета – СКЗ. 1986.

Симовић, Љубомир. *Бој на Косову*. Београд: Стубови културе. 2003.

Српске народне пјесме у којој су пјесме јуначке најстарије. Сакупио и приредио Вук Стефановић Караџић. Беч: Штампарија јерменског манастира. 1845.

Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*. Прир. Љиљана Јухас Георгијевска. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга. 1988.

Shippey, Tom. "Medievalisms and Why They Matter". *Studies in Medievalism*. Martlesham. 17 (2009): 45–54.

Urban, William. "Baltics: narrative". *The Oxford Encyclopedia of Medieval Warfare and Military Technology.* Ed. Clifford Rogers. Oxford: Oxford University Press. 2010. 109–111.

Ферјанчић, Божидар, Сима Ћирковић. *Стефан Душан: цар и краљ*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2005.

Филмски центар Србије. „Одлука о додели средстава...". 2021. <https://www.fcs.rs/wp-content/uploads/2021/03/Odluka-UO-o-izboru-projekata-nacionalna-tema.pdf>

Цамблак, Григорије. *Књижевни рад у Србији*. Београд: Просвета – СКЗ. 1989.

Cuff, E.C., A.J. Dennis, D.W. Francis, W.W. Sharrock. *Perspectives in Sociology*. London: Routledge. 2006.

Филмови и серије наведени у тексту

Александр Невский, 1938, реж. Сергей Эйзенштейн, Дмитрий Васильев, прод. Мосфильм, СССР, 111 мин.

Андрей Рублёв, реж. Андрей Тарковский, 1966, прод. Мосфильм, СССР, 183 мин.

Бој на Косову, 1989, реж. Здравко Шотра, прод. Центар филм Београд; Феникс филм Београд, Југославија, 106 мин.

Доротеј, 1981, реж. Здравко Велимировић, прод. Авала филм Београд, Југославија, 98 мин.

Kingdom of Heaven, реж. Ridley Scott, 2005, прод. Scott Free Productions; Inside Track; Studio Babelsberg, United Kingdom, Germany, USA, 144 мин.

Monty Python and the Holy Grail, 1975, реж. Terry Gilliam, Terry Jones, прод. Python (Monty) Pictures; Michael White Productions, United Kingdom, 92 мин.

Немањићи – рађање краљевине, реж. Марко Маринковић, прод. Радио-телевизија Србије, Србија, 13 епизода.

Чудотворни мач, 1950, реж. Војислав Нановић, прод. Звезда филм, Југославија, 101 мин.

Miloš Živković

IS IT POSSIBLE TO MAKE A FILM ABOUT THE NEMANJIĆ DYNASTY?
National Identity Between Image and Text

Summary

The rich Serbian medieval literature remains underutilized and is rarely translated onto the big screen. The reasons for this underrepresentation are complex and cannot be explained solely by ideological factors. This paper considers the possibility of making a film about the Nemanjić dynasty and discusses the medieval film genre. The problem is further illuminated through a comparative method, by interpreting films devoted to Serbian medieval history, including *Banović Strahinja* (1981), *Dorotej* (1981), and *The Battle of Kosovo* (1989), as well as the series *Nemanjići – The Birth of a Kingdom* (2017–2018). The limitations of the series point to the paradoxes and challenges that the creators of a hypothetical film about Simeon's dynasty would face. The final section of the paper is dedicated to imagining two films about the Nemanjić dynasty, one about Stefan Dečanski and the other about his son Stefan Dušan.

821.111(73).09-31 Остер П.
821.111(73)-31.09 Рожак Т.

Кристијан Олах*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

КАДРОВИ ОД РЕЧИ
О духовности филма у романима Теодора Росака *Трептај* и Пола Остера *Књига опсена*

Апстракт: Рад се бави романима Теодора Росака *Trepnaj* (1991) и Пола Остера *Књига опсена* (2002), односно начином на који се филмско стваралаштво, фиктивно или стварно, сагледава у њима. И у једном и у другом роману протагонисти – који припадају академском миљеу – упуштају се у потрагу за несталим филмским уметницима: код Росака, за редитељем немих и звучних црно-белих филмова, а код Остера, за глумцем немих филмова, при чему су обојица нагло нестали са сцене. Поставља се питање шта је то што ове протагонисте, као и саме ауторе романа, привлачи почецима филмске уметности, са посебним обзиром на поетику ноар филмова. Фокус је, притом, на Росаковом роману, где замршена потрага за несталим редитељем и његовим изгубљеним делом превазилази своје културолошке претпоставке у правцу религијско-духовних спознаја: гностичке визије света која се мање или више прикривено (а заправо итекако свесно, односно заверенички) наметала младој филмској публици, што поетички преко филмова Б-продукције, попут хорора и ноар филмова, што преко употребе такозваног двадесет петог кадра који око није у стању визуелно већ само подсвесно да региструје, захваљујући чему се у роману оцртава тајна историја филмске уметности у двадесетом веку. У раду је, дакле, реч о културолошким, поетичким, филозофским и духовним питањима која проистичу из књижевног суочавања са филмским стваралаштвом.

Кључне речи: Теодор Росак, Пол Остер, неми филм, ноар филм, искупљење, завера, духовност, уметничко стваралаштво

1.

У своја рана времена, пре него што се етаблирао у академским студијама, филм је био појмљен као јефтина, ескапистичка забава, о којој се није имало много тога рећи. Заточници тзв. високе културе сматрали су га за ефемерну, необавезујућу „детињу забаву“, односно за „дечија посла“ (Rosak 2007: 8). Другим речима, филм је био „еквивалент стрипова“ (Rosak 2007: 296) – наравно, пре него што је и стриповима и

* kristijanolah84@hotmail.com

графичким романима, као још млађој уметности од филма, почело да се приступа озбиљније.

Дуг и сложен пут био је потребан да би наводно инфантилна филмска уметност задобила своје достојанство, најпре у академским сферама, а потом и у књижевности. На страницама које следе биће речи о два књижевна дела посвећена филму – тој „малој капи илузије размазаној преко танке пластике“ (Rosak 2007: 5) – романима *Трептај* (*Flicker*, 1991) Теодора Росака[1] и *Књига опсена* (*The Book of Illusions*, 2002) Пола Остера. Оба романа тематизују илузорност филма, али и, сваки на свој начин, доводе ту илузорност у питање. Има ли истине у илузијама или опсенама? И Росаков и Остеров роман настоје да на то питање одговоре.

У првом од њих, роману *Трептај*, филм није тек *једна од* илузија или опсена, односно само *једна од* уметности за коју се везују естетске епифаније, већ представља реални референтни оквир личног и духовног сазревања. Тако сазнајемо од Џонатана Гејтса, приповедача и протагонисте романа, да његова „љубавна веза са филмовима траје дуже него што памт[и]“, односно од његовог „феталног сна“ – будући да му је мајка, кад је била трудна с њим, „била велики и незасити обожавалац филмова“: у тај сан су, „кроз зидове материце“, као из некаквог чудноватог, па и чудовишног *духовног* света, са онтолошком тежином, улазили „Тарзанов примордијални крик, кикотање Зле Вештице са запада, завијање Вукодлака“ (Rosak 2007: 6). Филм је, дакле, особено духовно поље унутар кога се образује онтичка истина сопства. Да ли је саморазумевање уопште могуће без филма (или уметности као такве), ако филм на овај начин претходи човеку, ако постаје део његових најранијих несвесних сећања? Да ли је аудитивна димензија филма, у овом „преегзистентном“ случају, безазлена?

Мајка му је, иначе, осетила прве трудове током пројекције филма *Прохујало са вихором* (јунак се, дакле, родио 1939. године) – „како је тврдила, у знак саосећања са Оливијом де Хевиленд, која се порађала док је Атланта горела“ (Rosak 2007: 6). Јунак је, тако, дошао на свет *у контексту смисла* једног филмског ремек-дела. Његов ће живот, на тај начин, бити предодређен тим смислом.

Овакво предвиђање показаће се на крају романа као исправно. Тада ће протагониста схватити „да сва мудрост лежи у нечему што су можда биле прве пригушене речи које су допрле до мојих неразвијених

1 Презиме овог америчког универзитетског професора и писца пољског порекла, творца термина *контракултура* (в. Roszak 1978), требало би да се на српском језику, макар у будућим преводима, нормативно транскрибује као Рошак, а не Росак или, како се јавља у преводима појединих публикација или студија у периодици, Рожак (в. Rožak 1984; Рожак 1990; Rožak 2013). Имајући то у виду, али у циљу избегавања непотребне забуне, у овом раду задржан је (нетачни) облик презимена под којим је роман преведен.

феталних чула пре него што сам се родио у смрт. 'Искрено, драга моја, више не дајем ни пет пара'" (Rosak 2007: 521). Као у чувеној реплици Рет Батлер Скарлет О'Хари, све је постало узалудно и бесмислено. Тако се, заправо, кроз читав роман протеже духовни лук који ће протагонисту довести до помирења са бесмислом постојања – до антихуманог става да му је свеједно шта ће се у неизвесној будућности догодити.

Али, до тог коначног јунаковог увида много ће воде – или, боље речено, страница књиге – протећи. По рођењу, мајка га је дојила уз „матине Џоан Крофорд, а зуби су му ницали уз *Три уīурсуза*", да би у раној адолесценцији доживео „прве сексуалне дрхтаје уз „Нилану, прсату *Девојку из џунīле*" (измишљена ТВ серија), коју је „суманути врач", док је лежала „на паганском олтару", намеравао да „напаствује" (Rosak 2007: 6). Поред ових, током читавог романа јављају се слични примери из Џонатановог живота који су контекстуализовани, односно семантички и симболички артикулисани управо филмским референцама.

У већини тих примера истиче се моменат чистог уживања и задовољства, односно препуштања ока и срца филмским сликама (више о феномену уживања у филму, в. Mulvey 2023). Тако је, рецимо, гледајући, у својим раним двадесетим, Жан Пола Белмонда у филму *До īоследњеī даха* (1960), који је у том филму имитирао Хемфрија Богарта, могао да се сети како је и сам, кад је био млађи, „долазио кући са суботњег матинеа изговарајући речи Богија или Џона Вејна, одушевљавајући се борбом Бастера Краба с Мингом са Монга" (Rosak 2007: 168).

Слично томе, младог Гејтса привлачиле су и „лепотице са екрана", попут Ђине Лолобриџиде, Симон Синьоре и Мартине Керол, које су, као „призивајућа створења светлости, увек ту, непроменљива, неуништива" (Rosak 2007: 13). Филмска лица – као лица „деце светлости" која „обасјавају" нашу „таму" (Rosak 2007: 93) – била су *ūу* попут истине, као божанске супституције, која са сопством васпоставља личносну, смислотворну заједницу: „Поново и поново сам се враћао, ради утехе или инспирације, како би ме изнова освојио њихов шарм, како бих се присетио нечег што је било стварније од мог живота" (Rosak 2007: 13). Филмови су одиста били „стварнији од [...] такозваних реалних живота", и у томе је била њихова „моћ" (Rosak 2007: 444).

За Гејтса се, дакле, у илузији или опсени филма, у тој „варљивој уметности светлости и таме" (Rosak 2007: 97), крила дубља егзистенцијална истина: парадигма саме стварности. Супротно Платоновој „алегорији пећине", где „публика", „окована сопственим лажним фасцинацијама", посматра у мраку „параду сенки на зидовима", Гејтс је веровао да „илузије филма, када их направи умешна рука, могу постати истинска раскош ума, дијамантски блиставе слике вечног задовољства" (Rosak 2007: 13). Илузије или опсене које нуде предукус раја.

Тиме се потврдио јунаков увид да су се филмске слике, „које су биле са нама још од нашег детињства, [...] мешале [...] са нашим сновима и маштањима. Ми смо знали како те слике могу да вежу око, како да украду срце. Оне су владале нашим животима“ (Rosak 2007: 167). Чињеница да су се људи с радошћу препуштали филмовима, занемарујући да су тиме филмови почели да владају „свачијим животом“, навела је протагонисту да се с правом запита: „Да ли су Хомер или Данте или Рембрант икада допрли дубље у сеновите поноре ума људи од ових целулоидних хероја?“ (Rosak 2007: 168). Да ли је икада постојала уметност утицајнија од филмске? Да ли је икада *лепо* било у толикој мери *истиниго*?

Могло би се рећи да је филм – као узорно духовно огледало животних ситуација, позитивних и негативних – у модерном добу постао оно што су у средњем веку били *Свето писмо* или житија светаца. Тако се, кад је на крају романа доживео пораз, упавши у клопку коју су му приредили завереници, осетио као „човек који, након што је одгледао филм *Психо* [1960], иде да одседне у Бејтс мотелу... и још притиска звонце за послугу“ (Rosak 2007: 467), или „као онај доброђудни тупан ког игра Џозеф Котен у филму *Трећи човек* [1949]. Потпуно безазлен, запао међу хуље“ (Rosak 2007: 469). Тада, кад је схватио да је коначно и безизлазно насамарен – у 1976. години, за којом је следила отворена, неизвесна и суморна будућност – опхрвало га је (калдероновско) осећање да је читав његов живот филм, којем је, зато што је био превише наиван а премало сазрео, био „потребан бољи сценариста“ (Rosak 2007: 469).

Али потребно је кренути редом. Све те „филмске трице и кучине“, како их је сам протагониста назвао, поставши „компактни муљ“ његовог „сировог хумора и јефтиних емоција“ у раној младости, и учествујући у изграђивању његовог сопства, водиле су га ка сусрету са правим „Филмом“ – оним са великим почетним словом, односно са „покретним сликама обожаваним попут покретних (анимираних) икона високе уметности“ (Rosak 2007: 6). Тај сусрет догодио се средином педесетих година у једном лосанђелеском „мемљивом подруму“ (Rosak 2007: 5), у коме је био смештен (фиктивни) приватни биоскоп *Класик*.

Млади Џонатан Гејтс, заљубљеник у филмове које ће гледати у том биоскопу, упустиће се у љубавну везу са старијом Клер (Кларисом Свон), тада у раним тридесетим годинама, власницом *Класика*. Она ће га узети и као љубавника и као ученика, коме ће пренети своја знања о филму, поставши његов лични водич у свет тих „фантазмагорија ума“ (Rosak 2007: 32). Када се много касније буду растали, Клер ће се преселити у Њујорк, где ће постати угледна филмска критичарка.

Први сусрет протагонисте са филмом Макса Касла, фиктивног редитеља, догодио се управо на том месту – у том „легендарном малом храму уметности“ (Rosak 2007: 5), који га је подсећао на крипту, где је током пројекција немих филмова „само груб литургијски звук окретања пројектора испуњава[о] тиху и мрачну капелу“ (Rosak 2007: 8). Већ самим избором речи сугерише се сакрална димензија наводно најпрофаније од свих уметности. У питању је био један неми филм овог, како ће Гејтс касније тврдити, „великог“ редитеља – иначе другоразредни филм, као што су, уосталом, и сви други Каслови филмови, макар на манифестној равни, били другоразредни.

Био је то, заправо, само „разиграни фантом светла и сенке“, који је млади Џонатан Гејтс „тек магловито пропратио, а још мање схватио“ (Rosak 2007: 5). Прецизније, радило се о „цензурисаној опсцености“ на „сиротој, злосрећној траци“ која је „деценијама таворила у дубоким подрумима затворених студија и незаинтересованих колекционара“ (Rosak 2007: 5). Да филмска трака није изронила из заборава, Каслова „порука“ – заогрнута визуелном опсценошћу – могла је бити „предата прашини улице“, као што су и Христове речи „у једном тренутку постојале само као трагови креде на плочницима ужурбаних градова, гажене ципелама трговаца, размазане стопалима разигране деце, које је попишао сваки пас луталица који туда прође“:

> Било је то помало као открити Христа у катакомбама, много пре него што су крст и јеванђеља постали светлост света. Дошао сам као збуњени искушеник који је залутао у мрачну колевку још нерођене вере, и открио… шта? Ни трага царству небеском. Само пригушен шапат чуда, неразумљиве проповеди, нејасан симбол урезан на трошном зиду. Ипак, у дубини бића, трагач осећа како његово убеђење расте. Примећује мистерију која се указује пред њим, између ђубрета и пацовског измета. Он остаје и причешћује се. Измењен, враћа се у спољашњи свет носећи глас апокалипсе (Rosak 2007: 5).

Попут древних трагова креде којом је некада по плочницима могла бити исписана Христова порука, ни „филм […] није нимало трајнији“ (Rosak 2007: 5). И њега би лако однела „вода заборава“, утолико пре што је био састављен од опсцених призора, да га није пронашло – или, прецизније, препознало – око протагонисте као „око почетника […], док је још у додиру са вулгарним основама уметности, још увек довољно рањиво наивно да може да прими то нежно и трепераво откровење мрачног бога чији свети списи чине тајну историју филма“ (Rosak 2007: 5). Тако је авантура започела, или, како је Гејтс на крају романа сумирао, „спуштајућа спирала“

његовог како духовног тако и стварног живота, у којој се „суновраћивао у бескрајне дубине“ (Rosak 2007: 507).

О чему је овде, о каквој тајној историји филма, заправо реч?

Макс Касл (или Кастел, односно фон Кастел), измишљени лик, био је немачки режисер немих експресионистичких филмова који је, као вундеркинд, започео каријеру као технички асистент на *Кабинету доктора Калигарија* (1920), да би после Првог светског рата стекао наглу славу захваљујући „морбидним“, „декадентним и психотичним“ (Rosak 2007: 88) филмовима „туробне и мамурне атмосфере“ (Rosak 2007: 183), пуним вампира, зомбија, хомицидалних месечара и вукодлака, у којима је немачка публика тражила „бег од реалности“ (Rosak 2007: 88).

Као велики кинематографски таленат склон иновацијама, посебно у области технике расвете, средином двадесетих година дошао је у Холивуд. Међутим, због жеље да снима „ауторске“ филмове и непослушности према филмским студијима – која је кулминирала финансијским крахом и прекидом рада на филму *Срце тame* – убрзо је маргинализован и осуђен да ради на јефтиним, нискобуџетним филмовима – као „пророк коме нико не верује“ (Rosak 2007: 84).

Касл је, наиме, заједно са Орсоном Велсом започео рад на адаптацији романа Џозефа Конрада (чињеница је да је Велс заиста отпочео тај пројекат 1939, али га је студио, због високих трошкова и техничких ризика, отказао [в. Kuk 2005: 544]). Тим филмом Касл је желео да покаже како „цео, такозвани, цивилизовани свет [...] тоне у свеприсутно варварство“ (Rosak 2007: 195). Сам Орсон Велс, коме је након тог неуспеха Касл помагао при реализацији *Грађанина Кејна* (1941), годинама касније признаће протагонисти да је „господин Курц донекле обитавао и у нашем хер Каслу“ (Rosak 2007: 198). У сваком случају, да је био реализован, тај филм је могао да буде Каслов најбољи, будући да би га снимио „генијални лудак који је на страни таме“ (Rosak 2007: 164).

Током тридесетих година, због недостатка финансијских средстава, Касл се коначно етаблирао као другоразредни режисер јефтиних трилера и хорора, односно филмова Б-продукције. Клер ће отићи толико далеко да ће чак назвати један од њих првим ноар филмом (Rosak 2007: 103). Будући да већину својих планираних филмова није могао до краја да реализује, асистирао је под псеудонимом на многим туђим филмовима, као што су *Мачка и канаринац* (1927) Пола Ленија, *Мумија* (1932) Карла Фројнда и *Црна мачка* (1934) Едгара Улмера. Врхунац оваквог начина рада представљала је сарадња са Орсоном Велсом на *Грађанину Кејну*, као и са Џоном Хјустоном на *Малтешком соколу* (1941). На тај начин наставио је да шири свој – испоставиће се сублиминални – утицај кроз друге трилере, хороре и ноар филмове.

Сам Улмер ће му, у једном (фиктивном) интервјуу, одати признање да чега год се дотакао, добијало је на метафизичком квалитету (Rosak 2007: 539). И Џон Хјустон је сматрао да је Касл био „сјајан режисер“, и да би, да је добијао финансијска средства која је заслуживао, „данас [...] свакако био запамћен као један од три или четири најважнија редитеља овог века. Мада је често радио са буџетом просјака у пустињи, ипак је остваривао резултате којима би се многи од нас поносили“ (Rosak 2007: 181). Сагласан са Клер, сматрао је да је Касл „неопевани господар“ (Rosak 2007: 183) ноар жанра, односно да је он заправо створио ноар жанр. Ипак, без обзира на све то, Каслова (изневерена) холивудска каријера представљала је петнаестогодишњу силазну путању. Она се званично завршила вешћу да је брод којим је 1941. године пловио ка Европи торпедовала немачка подморница. Од тада, све док није ускрснуо у биоскопу *Класик,* био је заборављен.

Филм о коме је реч – први Каслов филм који је Гејтс у целини успео да погледа у *Класику*, не рачунајући неке раније оштећене фрагменте до којих је Клер дошла – јесте *Јуда Једерман* или *Јуда Свакичовек*, у смислу „Јуда у сваком од нас“ (Rosak 2007: 94). Тај, као и сви други Каслови филмови до којих ће Гејтс током година успети да дође, детаљно је описан у роману, тако да га читалац с лакоћом може визуализовати.

У филму је на хиперреалистичан начин приказан Јудин живот, али у модерно време, што је гледаоцу омогућавало да стекне утисак како је заиста изгледало „бити Јуда“, односно шта је значила „издаја живог Бога“ (Rosak 2007: 94–95). Филм је одавао „доживљај језивог хорора“, односно некакав чудан „осећај гађења“ (Rosak 2007: 94). Као „дубока психолошка студија“ или, боље речено, „пажљиво изграђена ноћна мора“, филм се увукао у свест гледалаца – Џонатана Гејтса, Клер, њеног помоћника Шаркија и његове девојке Шенон – „као прогутана нечист“ (Rosak 2007: 95). Управо та реч – *нечист* – јављала се у Гејтсовој свести кад год је требало речима артикулисати утисак који је сваки будући Каслов филм остављао на њега.

Оно што је при свему томе било загонетно јесте како је уопште могуће „да се са тако прорачунатом вештином може манипулисати [...] чулима“ (Rosak 2007: 94) гледалаца. Проблем је, дакле, био како је Касл у томе *успео*. Како је, и у случају других својих филмова, успевао да изведе „истински хорор, онај који леди крв у жилама“ (Rosak 2007: 117)? Како је успевао да изазове осећај узнемирености, натмурености, депресије и клаустрофобије: „Негде у дубини моје душе, нешто је наставило да пада, односећи са собом сву светлост, сву животност“ (Rosak 2007: 231). Где је лежала истинска „снага филма“ – осим што ништа од онога што се могло „свесно“ видети „није могло да произведе такав ефекат“ (Rosak 2007: 117)?

У расправи која је уследила након ове приватне пројекције, јунаци су покушали да расветле загонетку. Клер, која ће један други Каслов филм упоредити са Каравађом, „чија платна могу да буду толико тамна да замарају очи“ (Rosak 2007: 105), узалудно је покушавала да докучи „естетску методологију филма“, односно ове, према њеним речима, „кинематографске скулптуре“ (Rosak 2007: 96). Ни у овом ни у каснијим случајевима није могла да се помири с оним што је доживела (Rosak 2007: 117), али је на крају ипак морала да одустане. Њено одустајање – као врсног познаваоца филма и касније узорне филмске критичарке – указује на ограничење естетске димензије у сагледавању филмске целине која је у питању.

Јер Клер, како се сазнаје у роману, „никад није дозволила да форма филма надјача значај његовог садржаја“ (Rosak 2007: 32). Филм, инсистирала је, мора бити „нешто више од гомиле оптичких илузија; филм је литература за око, и може бити значајан колико и нешто писано на папиру“ (Rosak 2007: 32). Од ње је протагониста научио „да слуш[а] поруку, да траж[и] визију“ (Rosak 2007: 32). Међутим, упркос нагласку на естетској димензији филма као јединој смисленој, испоставило се да такво виђење има ограничења, нарочито кад је реч о филмовима Макса Касла.

Клерин сарадник, Шарки, сматрао је, са своје стране, да одговор лежи у „формалним карактеристикама“ филма, као што су „монтажа, расвета, темпо, углови камере“ (Rosak 2007: 97). Управо захваљујући Касловој техничкој вештини, цео филм могао је бити „прожет визуелним мотивом бескрајног, увијајућег спуштања у свеобухватну таму“ (Rosak 2007: 97).

Па ипак, Гејтс је био убеђен да је права истина много дубља од „литерарних квалитета“ за којима је трагала Клер, као и „од техничких трикова који су преокупирали Шаркија“ (Rosak 2007: 97). Одговор на питање зашто су тако снажно и сугестивно осетили Јудину кривицу, зашто су „у својој сржи“ осетили „шта то значи бити тако фундаментално упрљан, да је потребно одстранити сопствено месо да би се уклонила мрља“, и зашто их је обузео доживљај „нечисти“, односно „безбожности“ и „безнадежне пропасти“ (Rosak 2007: 98), крио се, слутио је Гејтс, „у самом медијуму“ (Rosak 2007: 97). Касл је, према њему, користио филмски медиј да саопшти нешто што је само преко тог медија могуће саопштити. Другим речима, Каслова моћ лежала је „у неким подземним димензијама ума које су још увек чекале да буду ископане“ (Rosak 2007: 188). Супротно Шаркију и Клер, Касл ће увести протагонисту „у мрачнију страну биоскопске науке“: „Тада сам открио да колико год био огроман и испуњен Клерин интелектуални универзум, постоје тајна врата која воде у још неистражене дубине“ (Rosak 2007: 32). Испоставиће се да се млада Шаркијева пријатељица Шенон тада највише приближила одговору на

питање шта је Касл овим филмом хтео да каже: према њој, „ово је било довољно да човеку огади секс до краја живота“ (Rosak 2007: 98).

Иако ни у каснијим Касловим филмовима до којих су Џонатан и Клер успели да дођу није било порнографских или опсцених призора – „није било голотиње која се може *видети*“, нити је ико након пројекције „могао да каже шта је тачно било непристојно“ (Rosak 2007: 178) – све сцене остављале су утисак као код Шенон и навеле Клер да закључи да је „ово [...] горе од порнографије“: „Ово је нешто што порнографију чини могућом. Ово је концентрисани стид“ (Rosak 2007: 120). Каслови филмови листом су изазивали осећај гађења и постиђености, односно утисак да су на неки начин „прљави“.

И сама Клер је признала Гејтсу, након вођења љубави с њим, да је Касл „можда [...] стварно најбољи свих времена“, али да, упркос томе, „све што *ово* чини погрешним, мора бити зло. Чујеш ли то, хер Кастел? Ти си *зао*, *зао*, *зао*“ (Rosak 2007: 121). Несумњиво је, како су Гејтсу посведочили саговорници који су познавали Касла, да је он био суров и „мрачан изнутра“ (Rosak 2007: 179) и да је свесно желео да публици пренесе зло, односно да она „мора да претрпи зло“ (Rosak 2007: 196).

Заједничко свим Касловим филмовима, и раним немачким и оним сниманим у Холивуду, јесте да је у њима увек приказивао „егзистенцијалистичке хероје“ изоловане од друштва, изгнанике или отпаднике, који се безуспешно боре против зла. Било да су то издајници, криминалци или убице, Касл је увек успевао да приближи симпатије гледалаца „овим изгнаним монструмима, иако су њихови злочини одурни“ (Rosak 2007: 188). Они су представљени „као жртве судбине“, сувише слаби да се изборе са злом које је „превише моћно“ (Rosak 2007: 188).

Испоставило се да је естетска граница коју Клер није могла да пређе, односно да појми, уједно и етичка. Стваралаштво утемељено на вештинама које леже с ону страну лепог и доброг показује се као антитеургијско, што у овом контексту значи – антиживотно. Наслутивши истину која се крила у Касловим филмовима, као и у другим филмовима на које је он несвесно утицао, Клер је приметила: „Можда је то завера против наставка врсте“ (Rosak 2007: 203). Стога су и она, као и други Каслови савременици, узалуд тврдили да тајну његових филмова, па и саме те филмове, треба сахранити: „Били су то застрашујући филмови... можда је и боље да остану заборављени“ (Rosak 2007: 180). Супротно њима, Гејтс се упустио у вишегодишњу потрагу за тим филмовима, што је – на Клерин наговор – резултирало његовом дисертацијом о Максу Каслу, која му је касније помогла да се запосли на Одељењу за филмске студије Универзитета у Лос Анђелесу.

Померање романескне мистерије о ствараоцу и стваралаштву у правцу завере и херменеутичке параноје смешта Росаков роман у корпус тзв. интелектуалних или филозофских трилера, које карактерише напетост између наративног принципа и теоријских рефлексија. Будући да би се роман могао читати као трилер о опасности интерпретације, односно завере која се открива у средишту интерпретације, с лакоћом се може упоредити са *Именом руже* (1980) и *Фукоовим клатном* (1988) Умберта Ека, али и, шире гледано, са другим савременим романима, као што су *Објава броја 49* (1965) Томаса Пинчона, *Бели шум* (1985) Дона ДеЛила, *Њујоршка трилогија* (1987) Пола Остера, укључујући и граничне случајеве попут популарног *Да Винчијевог кода* (2003) Дена Брауна и пародичне *Седме функције језика* (2015) Лорана Бинеа.

У чему је, дакле, тајна Каслове „уметности"?

У једном ретком интервјуу на који је Гејтс наишао, Касл је упоредио себе са Рембрантом, који је „на своје слике наносио глазуру која је прикривала више него што је откривала" (Rosak 2007: 91). Захваљујући способности филмског медија да *прикрива*, додао је да је „ђубриво" које оставља за собом по филмским кућама широм Америке „плодније него што изгледа" (Rosak 2007: 92). Сматрао је да је, „као код мађионичарских трикова", под условом да „човек зна како да прикрије резултат", могуће на „безосећајној покретној траци [...] направити значајно дело" (Rosak 2007: 91). Значајно, али не нужно уметничко: дело помоћу којег се може освојити свет: „Само ти је потребно да знаш како да у њега усадиш поруку" (Rosak 2007: 176).

Тајна је била у поигравању са подсвешћу гледалаца. Гејтс ју је наслутио речима да је „то [...] било нешто што се дешавало иза мојих очију, где је моје друго ја посматрало другачији свет, свет у коме су вампири и њихове жртве стварне, у коме је натприродно било могуће, где је светогрђе било истинско" (Rosak 2007: 117).

И био је у праву: испод сваког свог филма Касл је остављао „други, невидљиви" (Rosak 2007: 127) слој, чије слике, због тзв. „фузионе фреквенције" – брзине при којој се двадесет четири слике у секунди спајају у оку и стварају „илузију покрета" (Rosak 2007: 44) – нису допирале до свести гледалаца. Касл је тако увек стварао „филм унутар филма" (Rosak 2007: 198), сакривајући опсцени материјал који је остајао невидљив људском оку. Сублиминалне слике тог „другог, тајног филма испод површине првог" (Rosak 2007: 207) појављивале су се пребрзо да би их око или свест регистровали. Горњи слој носио је „причу", док су у доњем били „трептаји" (Rosak 2007: 237) – смена светлости и таме која је, у складу са Касловим доктринарним уверењима, симболизовала рат Бога светлости и Бога таме – на које се надограђивао тајни филм.

У тајном филму испод површине правог Касл се трудио да прикаже „болесну еротичност“, односно „одвратну телесност“ (Rosak 2007: 210). То значи да су Каслови филмови, у којима се „секс“ непрестано повезивао са „насиљем“ и „смрћу“ (Rosak 2007: 232) –

> […] на подсвесном нивоу били потпуно психопатолошки. Свуда се блатантна сексуалност мешала са морбидношћу којом се намерно уништавао сваки наговештај задовољства. Каслова еротика је била ноћна мора дошла право из вештичије кухиње: тела измучена својом похотом, одвратна због своје пожуде (Rosak 2007: 211).

Но, шта је заправо Касл тиме хтео да постигне? Који је био прави циљ те „свесне манипулације“, усмерене не толико на „психолошку“ колико на „неуролошку“ раван гледаочеву, тамо где лежи сама „основа“ његове „свести“ (Rosak 2007: 235)?

Ако се по плодовима нечијег дела може судити, онда треба обратити пажњу на промену друштвених и културних парадигми од средине педесетих, током шездесетих, до прве половине седамдесетих, онако како их роман приказује, а на које су Каслови филмови, непосредно или посредно, утицали. Тако је Клер „била уверена“ да су сами филмови, пропагирајући „побуњенички стил“, највише „допринели том ударцу који је естаблишмент претрпео“ (Rosak 2007: 170) током шездесетих. Она је сматрала да су филмови –

> […] почели да отиру сјај са *Друштвене Лажи* почевши од цинизма који је карактерисао *филм ноар*. Затим су антихероји попут Бранда, Дина и Њумена почели да одбацују системе вредности својих очева. Брандово мумлање, погрбљено држање Монтгомери[ја] Клифта, подсмех Тонија Перкинса – уздрмали су стубове друштва више од хиљаде манифеста (Rosak 2007: 170).

Све је, дакле, почело са цинизмом ноар филмова (више о њиховој поетици, в. Nedeljković 2006), чији је непризнати зачетник био Макс Касл. Клер није била задовољна начином на који су се те промене одвијале, јер је веровала да „без естетике, нема ни етике“, као „и обрнуто“: можда утопијски, а можда сасвим тачно, тврдила је да „нема политичке теме која се не може решити јаком дозом доброг укуса“ (Rosak 2007: 171).

У роману се јасно види да је у то време дошло до срозавања укуса филмске публике, која је све више уживала у лошим, треш и андерграунд филмовима, пуним зла и насиља. (Ова експлицитна критика друштвено-културних померања је, с емпиријско-историјске тачке гледишта, једно-

страна и редукована, те представља вероватно најслабији моменат романа, али оправдава се чињеницом да је саображена са романескном „поруком“, односно правцем којим се фабула креће.) Вирус забаве који је заразио ту младу циничну публику изазивао је у Гејтсу језу: „Њихов смех је поседовао горчину, па и окрутност. Седети међу њима је било као бити у гомили која се окупила на улици да би каменовала инвалиде“ (Rosak 2007: 297). Тако је наступило време када су ти „варвари на капијама“ (Rosak 2007: 300), који се свему подсмевају, ти „пулени Макса Касла“ (Rosak 2007: 299), почели „комотно [да] ћаскају о сопственом уништењу“ (Rosak 2007: 302). Каслова сублиминална пропаганда као да је у тим новим генерацијама уродила плодом.

Било је то време када више није било потребе за скривањем опсценог садржаја, као што је то чинио Касл: све је сада могло да се отворено, „једноставно прикаже“ (Rosak 2007: 398). Каслове „мрачне трилере“ смениле су „нихилистичке море Сајмона Данкла“ (Rosak 2007: 405), његовог наследника у филмској режији и настављача у доктринарној пропаганди – албина-вундеркинда розе очију кога је Гејтс због „застрашујуће“ „способности“ да „манипулише медијумом“ (Rosak 2007: 411) доживео као „Антихриста“ (Rosak 2007: 412).

Порекло доктринарних уверења Макса Касла, као и Сајмона Данкла, односно завере чији су део њихови филмови, сеже вековима уназад и везано је за катаре, или патарене, албижане или богумиле, како су се припадници ове дуалистичке гностичке јереси такође звали у средњем веку. Међутим, за разлику од *Да Винчијевоī кода*, где разоткривање тајне прераста у спектакл, у Росаковом роману, чији је крај отворен, коначна истина није досегнута. Другим речима, чак и да се завера катара оствари – завера о крају света – није извесно да би у метафизичком смислу били у праву – без обзира на то што су се издавали за истинске хришћане старије од хришћана (Rosak 2007: 289) – тврдили су да им порекло сеже чак до Симона Мага, као првог од хришћанских катара или гностика, односно до самих „освита цивилизације“ (Rosak 2007: 359) – и што су од инквизиције доживели „први холокауст у западном свету“ (Rosak 2007: 354), у 13. веку у Провансу, на југу Француске (више о катарској јереси, в. Stojanov 2003).

Касл је припадао катарској цркви, која је вековима након тог „холокауста“ деловала у изгнанству, а након инфилтрирања међу темпларе, хоспиталце и малтешке витезове, у 17. столећу се (наводно) изнова институционално успоставила. Доктрина те цркве почивала је на учењу о два супротстављена онтолошка принципа: Богу светлости (истинском Богу) и Богу таме (заправо хришћанском Богу) који непрестано ратују, како у метафизичким сферама тако и у сваком човеку, у

виду борбе душе против тела. Као „савезници Бога светлости“ (Rosak 2007: 375), катари су, у жељи да ослободе душу – ту телом или телесном грешношћу окаљану искру божанствености – настојали да „порекну тело“ (Rosak 2007: 376). За то је, према њиховој логици, било неопходно „да се уништи секс“ (Rosak 2007: 376). Стога су они, као „противници секса“ и „противници љубави“, морали да буду и „непријатељи [...] самог живота“ (Rosak 2007: 377), односно заговорници изумирања људске расе.

Успевши да криомице остваре доминацију у холивудској индустрији, углавном као монтажери – док је Макс Касл као редитељ био изузетак – убацивали су у филмове мрачне и окрутне сублиминалне слике, своје „визије презирања света“ (Rosak 2007: 377), које у ствари чине тајну историју филма. Сви они, као и Касл, сугерисали су да је „свет [...] пакао“ и да не би требало „доноси[ти] децу у овакав свет“ (Rosak 2007: 257), јер се децом само умножава зло и „храни ђаво“ (Rosak 2007: 258). Зато је Каслова уметност, ако је та „антиеротска пропаганда“ уопште могла бити уметност, као „слушкиња моћног и древног учења“, служила „сврси која се налазила изнад уметности“ (Rosak 2007: 384). Филмови су, тако, задобили улогу „нове врсте пророчанства“, која, будући да књиге старозаветних пророка више нико не чита, „одговара нашем времену“ (Rosak 2007: 350).

Њихова намера је да доведу свет до свог краја, „да ставе тачку на историју“ (Rosak 2007: 435), изазивањем „финалног рата“ који би водио ка „самоуништењу “, а филм је требало да послужи као „средство“ – не да се публика верски преобрати у катаре, а да тога не буде свесна, већ да се „колективна свест [...] испуни нихилистичким мотивима, да се ослаби жеља за животом“ (Rosak 2007: 436) и тиме учини завршетак тог планираног биолошко-атомског рата извеснијим. (Више о „окултним реалитетима“ који до човека продиру кроз сублиминалне утицаје, в. Rožak 1984: 486.)

Росак је, заправо, причом о овој завери настојао да „тихо безнађе“ савременог западног друштва и „метафизичку несигурност нашег времена“ (Rožak 1984: 479) изведе ка каквом-таквом логичном, смисаоном разрешењу. Према њему, основни проблем савремености је духовни, и уколико се тај проблем не разреши, ни будућност неће бити боља: „Већ данас, ако завиримо у урбано-индустријску будућност, видимо да на тлу наших загађених душа ниче жетва мора и кошмара: логор смрти и нуклеарни Армагедон, Бекетов крај игре и Хакслијев врли, нови свет, ужас и страва сојиног зеленила и паклене поморанџе“ (Рожак 1990: 124).

Проблем је, међутим, што ова завера, кад ју је протагониста открио, није могла да се обзнани свету. Будући да личи на „параноидну фантазију“ (Rosak 2007: 431), аутоматски би „дискредитовала“ (Rosak 2007: 424) оног

који би је саопштио: „Постоје тајне које саме себе чувају, јер чак и ако се открију, нико у њих неће поверовати“ (Rosak 2007: 429). Због површног начина живота и „рефлексне тривијализације која је просто уткана у савремени свет“, онај ко упозорава на заверу звучаће само „сумануто“ (Rosak 2007: 432). Другим речима, понекад је „велика истина – превише велика да би ико у њу поверовао“ (Rosak 2007: 432).

Због тога је Клер одвратила Гејтса да на било који начин саопшти свету своје откриће. Она је интуитивно знала да је он у праву, и сама спремна да поверује „да постоји нешто мистериозно у вези са филмовима, занос, магија, нешто демонско. Они су тако снажно присвајали пажњу, да те просто живог прогутају. Филмови нису *тек* филмови“ (Rosak 2007: 445). Па ипак, упркос свему, остала је до краја верна својим естетским идеалима, одлучивши да се уздигне изнад катарске завере:

> Уметност, Џони. Веруј у уметност. Уметност побеђује. Заиста. Хомер је рат претворио у уметност, Данте је све ужасе пакла претворио у уметност, Кафка је од ноћне море направио уметност. Исто је и са демонском машином [катара] [...] Оно што имамо је четрдесет или педесет фантастичних дела. Одлучила сам да волим та дела и да уживам у њима. То је једини начин да се обрачунам са [...] [њима]. Једноставно да живим упркос њима (Rosak 2007: 445).

Да би учврстила тај став, подсетила је Гејтса на завршну сцену једног од својих омиљених филмова, *Деце раја* (1945) Марсела Карнеа, имплицитно поентирајући да само *лепота може спасити свет* и дати му смисао:

> Ако ишта може да значи спасавање света, онда је то стварање таквих тренутака [естетских епифанија], пре него што се светлост угаси. Јер, светлост ће се угасити [...]. Такви тренуци су праве звезде које сијају у тами. Оне су све што нам остаје. И ако оне не могу да науче људе шта је шта, да их учине бољим, хуманијим [...] онда [...] [катари] можда и заслужују да победе (Rosak 2007: 447).

У изненађујућем финалу романа, Гејтс се, будући да је превише знао, након отмице коју су над њим извршили припадници катарске цркве, затекао на пустом острву, негде у Индијском океану. Тамо је, на своје изненађење, срео остарелог Макса Касла, кога су катари такође склонили крајем Другог светског рата. Његов „грех“ био је у томе што је прекршио табу: у филмове није уносио само пожељну катарску пропаганду, већ и симболе њихове вере, које је профанизацијом, а неретко и пародијом, скрнавио – због чега је морао бити уклоњен.

Стари редитељ разуверио је Гејтса по питању завере, иронично тврдећи да за вештину уништавања онога што као врста створимо „није неопходна страховита завера. Довољна је наша поремећена воља“ (Rosak 2007: 503). Због тога су људи несумњиво „осуђени на пропаст“ (Rosak 2007: 503) – са или без катарске завере. И још је, у духу својих старих уверења, додао –

> [...] да смо ми у сталном рату са оним најбољим што имамо у себи, да моћи светлости и таме у нама неће престати са својом борбом све док ми не будемо уништени у том сукобу. Зато смо драмски занимљиви. Крај човека. Размишљање о тој теми је све што је потребно уметности. [...] И да се смејемо идиотлуку целе приче (Rosak 2007: 503).

Гејтс је обавестио Касла да су данашњи филмови постали толико мрачни, порнографски и насилни, да више није потребно прикривати такве садржаје, као што је то чинио Касл. „Све излази на површину. [...] Ништа није забрањено“ (Rosak 2007: 504). Касл је узвратио да не жали што није дочекао време у коме се све може показати: „Цела уметност је у сакривању. [...] Људи увек раде испод површине. То је једини начин да се допре до њих: када не виде са које стране им прилазиш“ (Rosak 2007: 520). Тиме је, као уметник, исказао свој естетски *credo*: вредност дела не постиже се директним и грубим приказивањем, односно исказивањем става, већ на индиректан, скровит начин, у мери да се сва његова лепота остварује у наговештају (в. Милошевић 1996: 285) – ако се уопште може говорити о било каквој лепоти Каслових дела у традиционалном смислу.

Током боравка на острву, Касл је наставио да се бави филмом: припадници његове цркве годинама су му достављали гомиле филмских трака и старих пројектора, што му је омогућило да од исечених, „монтираних и измењених фрагмената“ (Rosak 2007: 510) створи свој филм живота. Тако је дозволио Гејтсу да у једној ископаној пећини, која је служила као импровизована филмска радионица и биоскоп, погледа тај филм. Гејтс је открио да је већина тих трака пропала, али је ипак пронашао неколико у подношљивом стању и одгледао их, иако су проласком кроз пројектор биле неповратно оштећене:

> Филмови претворени у мрвице, у желатинасту масу, у прах. Филмови истопљени у лепљиву твар, здробљени у крхотине, исецкани попут црних шпагета. Поново сам имао прилике да сазнам како је крхка највећа од свих форми уметности, сан светлошћу уписан на непостојану полимерну траку (Rosak 2007: 507).

Фрагменти које је Гејтс имао прилике да погледа, као њихов први и последњи гледалац, указивали су на „филм о апокалипси свих апокалипси“ (Rosak 2007: 514). Све је почело појавом речи „Крај“ на платну, након које су се смењивале завршне сцене из десетина познатих филмова:

> Све су то били незаборавни завршеци, серија инвазивних слика које у себи носе цео један живот. Смрт, врата се затварају, махање на растанку. Крај филма – дуго сам у то веровао – је тренутак нашег времена, спектрални прелаз из илузије филма у илузију која представља наше животе. На неки свој начин, то је естетска апокалипса, крај света, наставак онога што се одиграва на улицама изван биоскопа. Тамо где је добар, успева да цео филм спакује у тај један тренутак који остаје урезан у сећању (Rosak 2007: 512).

Све су то били „тужни завршеци“, „моменти жалости, губитка, резигнације“ (Rosak 2007: 512) – ниједан хепиенд међу њима. „Последњи у серији је ужасна сцена спаљивања из Дрејерове *Јованке Орлеанке* [1928], управо онај тренутак када тело клоне на конопце, и пламенови га прекрију“ (Rosak 2007: 512).

Након смене тих антологијских крајева следила је сцена из птичије перспективе, у којој су „сви људи на улици ишли према једној тачки, црном квадрату на центру, где су нестајали“ (Rosak 2007: 512). Према Гејтсу, у питању је највероватније био Лондонски метро. „Светина се вукла лагано, текла тротоаром као прљава, набујала река, скретала и силазила степеницама. То је било све. Само то, али без краја“ (Rosak 2007: 512). Потом је преко филмског платна почела да се помаља интензивна светлост, па сенке, па облик – „нуклеарни облак у облику печурке“ (Rosak 2007: 513). Унутар облака указало се злокобно око, од чијег је суровог погледа Гејтс пожелео да се сакрије. На крају је преко платна почео да се шири мрак: тај мрак ће, схватио је, „бити склониште – од светлости, од нуклеарне печурке, од злокобног ока. Мрачан облик је окупирао моје видно поље, испуњавао екран својим црним грудима, упијајући светлост, најављујући одмор од свега. И затим се филм завршио“ (Rosak 2007: 514).

Тако се, напослетку, Гејтс затекао са отвореном будућношћу пред собом, намеравајући, пре но што мрак наступи, да је испуни записивањем мемоара, односно свих догађаја који су претходили доласку на овај „тропски Алкатраз“ (Rosak 2007: 470). Да ли ће једног дана угледати на хоризонту облак атомске печурке? Као да је и сам постао заражен катарском Великом јереси – заражен *филмовима*. Попут Рета Батлера на крају *Прохујало са вихором*, било му је свеједно.

Његов последњи онтолошко-метафизички увид гласио је да „живимо на филму, на опни мехура од сапунице“, у свету који је илузија или опсена, а да се „оно што је стварно [...] налази иза, чека да прође, да нас прогута, да нас поново поседне. И вероватно није пријатно“ (Rosak 2007: 513). У духу те метафизичке нелагоде и епистемичке неизвесности, роман се, природно, и завршио.

2.

Књиīа опīсена Пола Остера могла би се, због самог наслова, окарактерисати као особена антибиблија. Супротно *оној* Књизи чија је свака реч прожета духом Истине, у Остеровој *Књизи* визија света, човека и његовог нимало ведрог усуда на свету прожета је духом илузије или опсене; у питању је романескна, антиномична истина која није логосна, али није ни сасвим бесмислена. У *Књизи опīсена* свако упориште ишчезава, показује се као илузорно, било да је материјално, емоционално или духовно, и то не само кад је реч о томе шта се догађа приповедачу, професору компаративне књижевности Дејвиду Зимеру, већ и другим јунацима, посебно Хектору Ману (измишљеном лику), комичару из периода немог филма који је тајанствено ишчезао, а за којим, односно за чијим делом, Зимер трага. Роман и на читаоца оставља утисак или доживљај илузорности, јер се на самом његовом крају открива да је Зимер, који је, иначе преводилац Шатобријанових *Мемоара с ону сīрану īроба*, своју причу испричао гласом покојника, попут свог француског претходника. Сличност са Росаковим романом овде је очита, јер се приповедачев глас, по свему судећи, јавља као постхумни – с обзиром на отворени завршетак његових мемоара и неизвестан начин на који су доспели до читалаца.

Све се у Остеровом роману, пуном туге и наде, указује као илузија или опсена, но која, ма колико парадоксално звучало, уме да буде исцељујућа и спасоносна – као да у њој има нечег истинитог. Није у том роману на делу обрачун између истине и илузије, или стварности и уметности, већ посвећено проницање у истину која лежи у срцу опсене, при чему опсена није исто што и празнина или ништавило. Напротив, свет је, како се у роману каже, „илузија коју свакога дана треба изнова измишљати“ (Oster 2003: 50). Илузија или опсена позив је на нарацију, на причу, на смисао, на стваралачко одевање ништавила – односно самог света. Остерова *Књиīа опīсена* јесте књига у славу стваралаштва. И, какву улогу има филм у свему томе?

Први сусрет приповедача Зимера са немим комедијама Хектора Мана одиграо се у време кад је Зимер животарио на рубу егзистенцијалног понора, из чијих га је дубина дозивало ништавило. Он је, наиме, месецима био утонуо у велику, раздирућу тугу након што су му, непосредно пре десете годишњице брака, жена и два сина страдали у авионској несрећи. И тада, једне вечери, Хектор Ман је „неочекивано ушетао у [...] [његов] живот" (Oster 2003: 15). „Инсерт из једног од његових филмова" (Oster 2003: 15) натерао га је да се *насмеје*, и то први пут после више месеци. Зимер је признао:

> [...] када сам осетио како ми неочекивани грч подиже груди и почиње да ми протреса плућа, схватио сам да још увек нисам стигао до дна, да још увек постоји део мене који жели да настави са животом. Од почетка до краја трајао је можда тек неколико секунди. Тај смех се не би могао описати ни као посебно гласан, ни као суздржан, али изненадио ме је, а судећи по томе што нисам покушао да га потиснем, и по томе што ме није било стид због тога што сам заборавио на своју несрећу током тих неколико тренутака док је Хектор Ман био на екрану, био сам присиљен да закључим да у мени постоји нешто на шта нисам ни помишљао, нешто више од смрти саме (Oster 2003: 15).

Тад је Зимер одлучио, у мономанијачком импулсу, да потражи и погледа све филмове Хектора Мана, да упосли тиме своје мисли и пажњу, јер једино на тај начин, схватио је, може да живи, „а да се не распадн[е] на најситније делове" (Oster 2003: 29). Тако се испоставља да нешто што је у онтолошком смислу речи илузија или опсена, попут немих филмова, захваљујући својој културолошкој или духовној димензији, поседује исцељујући, животворни потенцијал. У томе је, управо, и стваралачка, теургијска димензија филма, односно уметности као такве.

Међутим, у Остеровом роману није само реч о уопштеној похвали филмској уметности, већ је посебна пажња дата управо немом филму. Јер, звучни филмови, ма колико њихови „кадрови понекад били лепи и хипнотички", никад Зимера нису „испуњавали у оној мери у којој су то чиниле речи" (Oster 2003: 19). Зимер звучном филму претпоставља уметност речи, која, захваљујући машти, обликује тачнију „представу о свету – који се налази колико око нас толико и у нама самима" (Oster 2003: 19). Зимер објашњава зашто је склонији немим, црно-белим филмовима, и зашто су ти филмови ближи књижевности: филм је, према њему, „визуелни језик, средство да се исприча прича" помоћу слика пројектованих на дводимензионалном платну, док звук и боја стварају илузију дубине, али тиме лишавају слике њихове „чистоте" (Oster 2003: 19).

> […] уместо да филм постане савршен хибридни медијум, најбољи од свих могућих светова, звук и боја ослабили су језик који је требало да га оснаже. Те ноћи, док сам посматрао Хектора и остале комичаре [Чарлија Чаплина, Бастера Китона и Харолда Лојда] како дефилују мојом дневном собом у Вермонту, пало ми је на памет како сам сведок једне мртве уметности, потпуно дисфункционалног жанра који никада више неће бити коришћен. Но и поред свих промена које су се од тог времена десиле, њихова дела била су нова и жива баш као онда када су први пут приказана. Управо због тога што су разумели језик којим говоре. Изумели су синтаксу ока, граматику чистог покрета, и изузев костима и аутомобила и старинског намештаја који се налазио у позадини, у њима ништа није могло да застари. Била је то мисао преточена у радњу, људска воља изражена помоћу људског тела, и стога су били вечити (Oster 2003: 19).

Зимер такође примећује да се –

> […] највећи број немих комедија готово […] уопште није трудио да исприча причу. Оне су биле као песме, као препричавање снова, биле су налик закучастој кореографији духа, а како су биле мртве, вероватно су се у много дубљем смислу обраћале нама него што је то био случај с публиком њиховог времена. Посматрали смо их с ове стране огромног кланца заборава, и управо оно што нас је раздвајало јесте оно због чега су биле толико привлачне: њихова немост, одсуство боје, њихов грозничав, убрзан ритам (Oster 2003: 19–20).

Јасно је, према Зимеру, да филмске слике нису биле представе стварног света: слично речима у књизи, „равни екран био је свет, и постојао је у две димензије. Трећа димензија налазила се у нашим главама“ (Oster 2003: 20). Најсмисленија уметност, како се овде сугерише, не рађа се из верне симулације стварности, већ из редукције стварности на ниво опсене, у којој се кристалише (њена) истина.

Зимер је следећих месеци са истраживачким еланом посетио све институције у Америци и Европи у којима су се чували филмови Хектора Мана, њих дванаест, који су у наративном ткиву романа – као и Каслови филмови у Росаковом делу – препричани тако да их читалац може визуализовати. Тај авантуристички подухват прерастао је у озбиљан истраживачки рад, из ког је настала књига о старом комичару. На сличан начин, Џонатан Гејтс је код Росака написао студију о старом редитељу.

Хектор Ман је, иначе, на врхунцу своје глумачке каријере, у време кад је неми филм полако прелазио у звучни, нетрагом ишчезао. Врло брзо је, пошто је тек почео да оставља траг у Холивуду и био недовољно познат, пао у заборав. Шездесет година касније, 1988, Зимер је, одгледавши све

Хекторове филмове, написао и објавио књигу о његовом раду. Након неког времена добио је писмо од особе која се представила као Фрида, жена Хектора Мана, у коме га је обавестила да стари комичар има близу деведесет година и да је, након одласка из Холивуда 1929. године, „написао и режирао већи број филмова“ (Oster 2003: 65), али их никад нигде није приказивао. Ако Зимер жели да их погледа, може их посетити на њиховом имању у Њу Мексику. Позив је био хитан: Хекторово здравље нагло се погоршавало, а према тестаменту, она је требало да уништи „све копије и негативе филмова у року од двадесет четири часа после његове смрти“ (Oster 2003: 66).

Зимер ће сазнати да је разлог Хекторовог давног нестанка био у прикривању једног злочина, за који је посредно био крив. Љубавница са којом је хтео да раскине, психички растројена и у другом стању, посетила је жену са којом је намеравао да се ожени, а ова ју је, желећи само да је заплаши и отера, случајно убила хицем из пиштоља. Хектор Ман је у тајности закопао тело несрећне љубавнице, оставивши после тога не само своју несуђену жену, већ и читав претходни живот за собом. Узевши нови идентитет, одрекао се и онога у чему је истински био добар и „што је одувек желео за себе“ – снимања филмова:

> Само је то желео, и стога је то било једино што себи више никада неће допустити да ради. Не можеш да отераш недужну девојку у лудило, да учиниш да затрудни с тобом, да закопаш њен леш два метра у земљу, и да очекујеш да наставиш са својим пређашњим животом. Човек који је урадио оно што је он урадио треба да буде кажњен. Ако га не казни свет, онда ће морати да казни сам себе (Oster 2003: 118).

Да би се искупио за почињени грех, једини таленат који је могао да приложи на тас божанске правде било је његово стваралаштво. Тако се одрекао не само себе и своје прошлости, већ и сопственог стваралаштва, а тиме и своје будућности.

Хектор је, после многих, може се рећи, филмичних доживљаја након бекства, најзад упознао Фриду и оженио се њом. Кад је њихов трогодишњи син умро од уједа пчеле, нашао се „на рубу нервног слома“ (Oster 2003: 163). Фрида, да би га спасла, наговорила га је да поново узме камеру у руке. „Десет година је само сањао о угловима камере, осветљењу, идејама за приче. Било је то једино што је желео да ради, једина ствар на свету која је за њега имала смисла“ (Oster 2003: 163). Дакле, његово искупљење било је у сопственом обесмишљавању, у одрицању и пражњењу смисла из властитог живота. Сад је, међутим, пристао на њен наговор, али са чврстом решеношћу да снима „филмове који никада

неће бити приказани публици“ (Oster 2003: 163), већ ће, након његове смрти, бити спаљени. Тако је Хектор „био први уметник који је своје дело стварао са свесном, унапред донетом одлуком да га уништи“ (Oster 2003: 163–164). Како се у роману још каже, „био је то чин задивљујућег нихилизма“ (Oster 2003: 163), који, међутим, не треба свести искључиво на нихилизам. Напротив, тај чин могао би се протумачити, сходно Остеровим речима у писму Ц. М. Куцију од 23. фебруара 2010, и као чин афирмације личног „естетског порива“, односно „важности уметности“ у животу, која „лежи управо у њеној бескорисности“, у томе „да је људско у нама најсуштинскије и најснажније онда кад нешто радимо искључиво зато што нам то причињава задовољство“ (Oster 2018: 121).

Убрзо по Зимеровом доласку и упознавању са Хектором, стари комичар је умро. Будући да је тестамент у кратком временском року морао да се изврши, Зимер је успео да одгледа само један, и то најкраћи од четрнаест филмова које је Хектор Ман снимио на свом имању, под називом *Унутрашњи живот Мартина Фроста*. Занимљиво је да је сам Остер написао и режирао филм истоименог назива који се појавио 2007, пет година након што је, 2002, објавио роман у коме је детаљно описао и препричао – испоставља се – не само Хекторов, већ и свој будући филм. Јунак тог Хекторовог филма, Мартин Фрост, јесте писац који је, између осталог, написао роман *Путовања у сценаторијум*, при чему је у питању не само назив још једног Хекторовог филма, који Зимер није успео да одгледа, већ и истоимени назив Остеровог романа из 2006. године (в. Oster 2006). Дакле, у том Хекторовом али и потоњем Остеровом филму, Мартин Фрост ради на рукопису једне приче, чија је генеза на необјашњив начин повезана са судбином жене која је неочекивано ушла у његов живот и у коју се заљубио. Међутим, кад је завршио причу, она је, попут музе која му више није била потребна, умрла; но, бацивши рукопис у пламен, оживела је. Као да је на такав начин аутор филма, који је сву своју уметност завештао ватри, желео да се симболички искупи и да, макар у тој илузији или опсени у форми уметности, подари нови живот својој некадашњој, несрећној љубавници.

Ништа што је Хектор Ман оставио за собом није смело да га надживи и посведочи о његовом постојању и талентима које је поседовао. Тако су ватри завештани не само његово тело – које ће бити кремирано – већ и дух који је одражен или отелотворен у његовим филмовима. (Притом, сцена кремирања неодољиво подсећа на сцену из Росаковог романа, у којој је један споредни лик – Каслов камерман Зип Липски – такође по својој жељи након смрти био спаљен у пустињи Мохава, на ломачи састављеној од филмских трака из његове обимне приватне колекције.

Срећом, његова жена је подметнула друге траке уместо Каслових, чиме га је спасила од ишчезнућа.)

Као да је Хектор Ман желео да иза њега не остане ништа, па ни опсена. Није, притом, реч о уништењу филмова као некаквом антитеургијском чину којим би се оспорили смисао и вредност стваралаштва. Заправо, реч је о потпуном кенотичком унижењу и самопоништењу као жртвеном, искупитељском чину унутар иманенције, као чину покајања пред самим собом. Кад би се у Остеровом фиктивном свету састављеном од илузија или опсена указала пукотина ка некој вишој истини, онда би се могло претпоставити да је тај чин, као проторелигијски или религијски чин у свом првородном значењу, могао довести до прочишћења једне трагичне и кривицом оптерећене душе.

Међутим, илузија или опсена о Хекторовом делу ипак није нестала: то је Зимерово уметничко сведочанство. *Књиīа опсена* је, у том смислу, субверзивна, јер поручује да чак и кад се неко уметничко дело, у најширем смислу речи, уништи, оно ипак оставља некакав траг на овом свету. Или, бар, у свету Остеровог романа. Због чега је, уосталом, Зимер уопште написао ово своје сведочанство, ако не зато да би показао да истина која је досегнута у илузији или опсени кад-тад мора да пронађе ново рухо у којем би се изразила? Тако су се кадрови изгореле филмске траке преобразили у речи. Можда је читав смисао трагичног усуда Хектора Мана и био у томе да се оспори завештање његовог дела ватри, тежња да нестане заједно са филмским сликама које је створио, да би, уместо тога, оживео у другом уметничком делу, речима, као логосом, обгрљен.

Закључак

Романи Теодора Росака *Трепīај* и Пола Остера *Књиīа опсена* тематизују рану филмску уметност – неме и звучне црно-беле филмове – и њихов одраз у животима протагониста. Питање илузије или опсене код Росака најпре се односи на филмски медиј, јер је филм, као што је већ речено, тек „сан светлошћу уписан на непостојану полимерну траку“. Ипак, тај сан, та репродукујућа илузија, односно филм као уметност – поима се као стварнији од реалности у којој протагонисти обитавају. Утисак да је филм стварнији од реалности говори не само о филму, већ и о реалности као таквој, која се из перспективе протагонисте открива као епистемички илузорна. Филмови из романа поткопавају реалност, па протагониста закључује да је она илузорна као и филм, односно да је права стварност, која лежи изван *ове* (илузорне) реалности, претећа

по људско биће. Тако се филмско стваралаштво код Росака испоставља као антитеургијски чин који превазилази естетску димензију уметничког дела, отварајући пролаз ка стварности непријатељској према човеку.

У Остеровом роману опсена представља егзистенцијалну истину протагонисте, који не успева да пронађе сопствену сигурност. Филм му пружа обећање метафизичког упоришта, али и оно се открива као привид. Филмско стваралаштво као уметност илузије даје смисао уметнику и приближава га истинитосној заједници са самим собом. Међутим, у случају почињеног греха и тежње ка покајању или искупљењу, стваралаштво се испоставља као недозвољена делатност. Стваралаштво код Остера је теургијско, али у егзистенцијалном смислу недовољно.

Духовност филма у ова два романа показује се као амбивалентна: разоткрива истину стварности и учествује у онтичком саморазумевању појединца, али није довољна да премости егзистенцијални понор. Ипак, она сведочи да без уметности човек остаје заробљен у илузијама, лишен истинске могућности да у потпуности разуме свет и себе у њему.

Извори и литература

Stojanov, Jurij. *Skrivena tradicija u Evropi: tajna istorija srednjovekovne hrišćanske jeresi*. Prev. Miodrag Marković. Beograd – Čačak: B. Kukić – Gradac. 2003.

Kuk, Dejvid A. *Istorija filma I*. Prev. Mirjana Nikolajević. Beograd: Clio. 2005.

Mulvey, Laura. „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“. Prev. Selma Merić. *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*. 2023. Br. 26. 87–95.

Милошевић, Никола. *Књижевност и метафизика: зиданица на песку II*. Прир. Мило Ломпар. Београд: Филип Вишњић. 1996.

Nedeljković, Miša. *Američki noar film*. Beograd: Hinaki. 2006.

Oster, Pol. *Knjiga opsena*. Prev. Ivana i Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika. 2003.

Oster, Pol. *Putovanja u skriptorijum*. Prev. Ivana Đurić Paunović. Beograd: Geopoetika. 2006.

Oster, Pol; Dž. M. Kuci. *Ovde i sada: pisma (2008–2011)*. Prev. Tanja Milosavljević. Beograd: Samizdat B92. 2018.

Rožak, Tiodor. „O savremenoj gladi za čudima“. Prev. Milica Mint. *Savremenik*. 1984. God. XXX. Knj. LIX. Sv. 6. 478–488.

Рожак, Теодор. „Акваријусна граница“. Прев. Драгана Р. Машовић. *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу*. 1990. Год. XXVII. Бр. 6–8. 111–128.

Rožak, Teodor. „Uvod“. *Malo je lepo*. Ernst Fridrih Šumaher. Prev. Marin Domitrović. Novi Sad: Kiša. 2013. 9–19.

Rosak, Teodor. *Treptaj*. Prev. Ivan M. Jovanović. Beograd: IPS Media. 2007.

Roszak, Theodore. *Kontrakultura: razmatranja o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji*. Prev. Slobodan Drakulić. Zagreb: Naprijed. 1978.

Kristijan Olah

FRAMES MADE OF WORDS
On the Spirituality of Film in the Novels Theodore Roszak's *Flicker* and *The Book of Illusions* by Paul Auster

Summary

The paper deals with the novels Theodore Roszak's *Flicker* (1991) and Paul Auster's *The Book of Illusions* (2002), or rather the way in which filmmaking, both fictional and real, is represented in them. In both novels, the protagonists – members of the academic milieu – embark on a search for missing film artists: in Roszak, for a director of silent and sound black-and-white films, and in Auster, for a silent actor, both of whom abruptly disappeared from the public scene. The question arises as to what is it that attracts these protagonists, as well as the authors of the novels themselves, to the origins of cinematic art, with special regard to the poetics of film noir. Special emphasis is placed on Roszak's novel, in which the intricate search for the missing director and his lost work transcends its cultural assumptions opening onto religious and spiritual dimensions: a gnostic vision of the world that was more or less covertly (in fact quite consciously, or conspiratorially) imposed on the young film audience, sometimes poetically through B-production films, such as horror and film noir, sometimes through the use of the so-called twenty-fifth frame, perceptible only subconsciously. Through this lens the novel presents a secret history of twentieth-century film art. The paper, therefore, deals with cultural, poetic, philosophical, and spiritual issues that emerge from the literary engagement with cinema.

РЕГИСТАР ИМЕНА

А
Абот, Хорас Портер (Horace Porter Abbott) 757, 765
Абрамовић, Марина 105
Абрамс, Ц. Ц. (J.J. [Jeffrey Jacob] Abrams) 464
Август, Гај Октавијан (Augustus, Gaius Octavius) 273–274, 281
Аврам (אַבְרָם) 219
Аврамовић, Зоран 679–680, 833
Агамбен, Ђорђо (Giorgio Agamben) 175
Агесандар са Родоса (Ἀγήσανδρος; Agesander of Rhodes) 272, 283
Агро, Стин (Steen Agro) 253
Адамик, Касија (Kasia Adamik) 373, 385
Адамов, Данил (Даниил Адамов) 883
Адамс, Ејми (Amy Adams) 236
Адлер, Алфред (Alfred Adler) 715, 723
Адорно, Теодор (Theodor W. Adorno [Theodor Ludwig Wiesengrund]) 141–142, 147, 372
Ађани, Изабела (Isabelle Yasmine Adjani) 832
Ажел, Анри (Henri Agel) 770, 772
Азарјаху, Маоз (Maoz Azaryahu) 418, 425
Ајваз, Милан 507
Ајвори, Џејмс (James Francis Ivory [Richard Jerome Hazen]) 531, 542–543
Ајзенберг, Џеси (Jessie Eisenberg) 736
Акас, Ким (Kim Akass) 462, 470, 472
Акерман, Шантал (Chantal Anne Akerman) 149, 175
Аксентијевић, Павле 893
Алам, Роџер (Roger Allam) 842
Албахари, Давид 143
Алвим, Беатриз Луиза (Beatriz Luíza Alvim) 549, 560
Алгар, Џејмс (James Algar) 740
Алексић, Бранко 186
Ален [Емил-Огуст Шатрије] (Alain [Émile-Auguste Chartier]) 392, 395
Ален, Ирвин (Irwin Allen) 576
Алерс, Роџер (Roger Allers) 740
Алигијери, Данте (Dante Alighieri) 79, 180, 347–349, 352, 354, 629, 636, 644, 849, 904, 914
Алкот, Луиза Меј (Louisa May Alcott) 427, 429, 432–433, 436–439, 441
Алое, Стефано (Stefano Aloe) 862, 869
Алот, Кенет (Kenneth Cyril Bruce Allott) 239, 251
Аменгуал, Бартелеми (Barthélemy Amengual) 388
Амери, Жан [Ханс Хаим Мајер] (Jean Améry [Hanns Chaim Mayer]) 414
Ангер, Кенет (Kenneth Anger) 81
Андоновска, Биљана 186
Андерсен, Грегерс (Gregers Andersen) 565, 575
Андерсен, Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 771
Андерсон, Џин (Jean Anderson) 778, 789
Андрић, Бојана 516
Андрић, Владимир 677, 680
Андрић, Иво 23, 36, 268, 329, 733, 827
Андрић, Радивоје 'Раша' 475, 483, 487, 717, 724, 740
Андрић, Родољуб 506, 516
Анђелковић, Бојана 354, 542
Ант, Адам (Adam Ant) 74
Антонијевић, Предраг 698
Апостол, Рикардо (Ricardo Apostol) 560

Аранђеловић, Слободан 819–821
Арзамасцева, Ирина Николајевна (Ирина Николаевна Арзамасцева) 204, 221
Аристарко, Гвидо (Guido Aristarco) 141, 148
Аристотел (Ἀριστοτέλης; Aristotle) 165, 168, 172, 271, 277–278, 280, 282–283, 756–757, 765
Арло, Родолф-Морис (Rodolphe-Maurice Arlaud) 45, 50
Арнерић, Неда 109
Арнхајм, Рудолф (Rudolf Arnheim) 498–499, 501
Аронофски, Дарен (Darren Aronofsky) 566
Армстронг, Џилијан (Gillian Armstrong) 429
Арсенијевић, Стефан 698, 708
Арсић, Бранка 455
Артемјев, Едуард Николајевич (Эдуард Николаевич Артемьев) 343
Артеменко, Ирена (Irena Artemenko) 179, 181, 186
Арто, Антонин (Antonin Artaud) 169
Арциховски, Едуард (Эдуард Арциховский) 772
Асиман, Андре (André Aciman) 529–543
Асимов, Исак (Isaac Asimov) 320
Аспинал, Силвија (Sylvia Y. Aspinall) 646, 657
Астрик, Александар (Alexandre Astruc) 144, 148, 341, 631, 642
Атвуд, Маргарет (Margaret Atwood) 556, 560, 567
Атебери, Брајан (Brian Attebery) 806
Атенодор са Родоса (Ἀθηνόδωρος; Athenodoros of Rhodes) 272, 283
Ауербах, Ерих (Erich Auerbach) 279, 281, 600, 609
Ауербах, Нина (Nina Auerbach) 589, 593
Аћимовић, Емилија 104, 108, 119
Аћимовић, Карпо 'Година' 103, 105
Аћин, Јовица 542
Аџић, Игор 455

Б
Бабаја, Анте 59
Бабац, Марко 707, 797, 807, 823
Бабељ, Исак Емануилович (Исаак Эммануилович Бабель) 825, 828–834
Бабит, Натали (Natalie Babbitt) 647–654, 657
Бабмири, Мохамед (Mohammad Babamiri) 723
Бабовић, Милосав 52
Бава, Марио (Mario Bava) 547, 555, 561
Баг, Петер фон (Peter von Bagh) 588, 593
Бадаламенти, Анђело (Angelo Daniel Badalamenti) 333–334, 336
Бадоаро, Ђакомо (Giacomo Badoaro) 549
Базен, Андре (André Bazin) 178–179, 186
Бајовић, Изудин 464
Бајрон, Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 91
Бајчетић, Живка [р. Митровић] 114
Бајчетић, Предраг 105, 114, 119
Бак, Перл (Pearl Buck) 732
Бакић, Асја 197, 199
Бакли, Кара Луиз (Cara Louise Buckley) 472
Бакојани, Анастасија (Anastasia Bakogianni) 548, 560
Бакотић Мијушковић, Вера 148
Бал, Мике (Maria Gertrudis 'Mieke' Bal) 685, 695
Балард, Џејмс Грејам (James Graham Ballard) 567–569, 574–575
Балаж, Бела (Bella Balázs) 826–827, 832
Балдучи, Франко (Franco Balducci) 554
Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 175, 325, 337, 729, 840
Балк, Дејвид (David E. Balk) 656–657
Банбери, Стефани (Stephanie Bunbury) 93, 99
Банић Грубишић, Ана 358, 368
Бар, Алан П. (Alan P. Barr) 618, 623

Барати, Махид (Majid Barati) 723
Бараћ, Станислава 119
Барде, Пјер Оливје (Pierre-Olivier Bardet) 774
Барет, Грегори (Gregory Barrett) 520, 527
Бари, Џејмс Метју (James Matthew Barrie) 849
Барлоу, Сем (Sam Barlow) 775, 777, 780, 784, 789–791
Барне, Мари-Клер (Marie-Claire Barnet) 148
Баркер, Пет (Patricia Mary W. Barker) 96
Баркер, Рони (Ronald 'Ronnie' William George Barker) 247
Бароуз, Вилијам С. (William Seward Burroughs) 307
Барт, Ролан (Roland Gérard Barthes) 89, 90, 99, 101, 165, 167–168, 170–171, 175, 291, 296, 350, 354, 529–530, 534–535, 541, 543, 551, 560, 619, 623, 686, 695, 757–758, 765
Басилашвили, Олег Валеријанович (Олег Валерианович Басилашвили) 875
Баскијат, Жан-Мишел (Jean-Michel Basquiat) 590
Батај, Жорж (Georges Albert Maurice Victor Bataille) 339, 346, 348, 351–352, 354–355, 529–530, 533–534, 541, 543
Батај, Робер (Robert Bataille) 389
Батлер, Ерик (Erik Butler) 336
Батлер, Џудит (Judith Butler) 504–505, 508–509, 512–513, 515
Бауер, Бранко 151, 154, 156–158, 160–161
Бауман, Зигмунт (Zygmunt Bauman) 415, 425
Бах, Барбара (Barbara Bach) 554
Бах, Ричард (Richard Bach) 479
Баширијан, Саид (Saeed Bashirian) 712, 723
Башлар, Гастон (Gaston Louis Pierre Bachelard) 194
Башол, Мишел (Michelle Bacholle) 615, 617, 623
Беговић, Драга 34
Беј, Мајкл (Michael Bay) 575
Бејтман, Џон (John Bateman) 630–631, 642
Бекер, Мирослав 99, 560
Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) 105, 759, 913
Бел, Арт (Arthur 'Art' William Bell III) 570
Бел, Хајнрих (Heinrich Theodor Böll) 825–826
Беламарић, Ј. 53
Белан, Бранко 53–54, 56-63, 69, 71–72
Белкампо [Херман Питер Шонфелд Вичерс] (Belcampo [Herman Pieter Schönfeld Wichers]) 249, 251
Белмондо, Жан Пол (Jean-Paul Belmondo) 820, 903
Белц, Петра 104, 110, 117–118
Белфорт, Џордан (Jordan Belfort) 736
Беме, Гернот (Gernot Böhme) 326–328, 332–333, 335–336
Беме, Јакоб (Jakob Böhme) 333
Бендик, Едвин (Edwin Bendyk) 372, 383
Бенедек, Ласло (László Benedek) 252
Бенет, Ендрју (Andrew Bennett) 90, 99
Бенјамин, Валтер (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 139–140, 148, 175, 571
Бенсток, Шери (Shari Benstock) 136
Бенш, Ото (Otto Beansch) 331
Бење, Мартин (Martine Beugnet) 174–176, 186
Бергам Пеликани, Марија 369
Бергман, Ингмар (Ernst Ingmar Bergman) 26, 618, 623–625, 749
Бергсон, Анри (Henri-Louis Bergson) 178, 184
Беренбаум, Мајкл (Michael Berenbaum) 414
Бери, Александар (Alexander Burry) 864–865, 868–869

Бери, Ришар (Richard Berry [Richard Élie Benguigui]) 832
Берк, Шон (Seán Burke) 90, 99
Беркли, Ентони (Anthony Berkley) 785
Берковић, Ева 515
Бернар, Сара (Sarah Bernhardt) 729
Бернинк, Мике (Mieke Bernink) 136
Бернс, Керол (Carol F. Berns) 646, 657
Берсани, Лео (Leo Bersani) 175
Берти, Марина (Marina Berti [Elena Maureen Bertolino]) 554
Бертолини, Оторино Франко (Ottorino Franco Bertolini) 252
Бертолини, Франческо (Francesco Bertolini) 561
Бертолучи, Бернардо (Bernardo Bertolucci) 530
Берчек, Александар 675
Бестер, Кира (Kyra Bester) 554
Бехлин, Петер (Peter Behlin) 731–732, 739
Бибер, Маргарет (Margarete Bieber) 272, 281
Бигелоу, Кетрин Ен (Kathryn Ann Bigelow) 430
Бигнел, Џонатан (Jonathan Bignell) 461, 468–469, 472
Бижић, Татјана 541
Биковић, Милош 675
Бил, Буфало [Вилијам Фредерик Коди] (Buffalo Bill [William Frederick Cody]) 211
Билдхауер, Бетина (Bettina M. Bildhauer) 888, 890, 897
Билер, Карл (Karl Bühler) 632, 642
Билсел, Кен (Can Bilsel) 274, 281
Бингам, Денис (Dennis Bingham) 87–88, 99
Бине, Лоран (Laurent Binet) 910
Бир, Сузана (Susanne Bier) 397, 409
Биргер, Петер (Peter Bürger) 141–142, 148
Бирколц, Роберт (Robert Birkholc) 374, 376–377, 380, 382–383
Бистрицки, Андреј Георгијевич (Андрей Георгиевич Быстрицкий) 883
Бистроњ-Колођејчик, Александра (Aleksandra Bystroń-Kołodziejczyk) 423
Бити, Владимир 765
Бити, Ворен (Warren Beatty) 242, 250, 253
Бити, Тина (Tina Beattie) 346, 354
Биторајац, Рене 460, 464
Бјажевић, Тимна 452, 455
Бјоркман, Стиг (Stig Björkman) 341, 354
Бјукенан, Џудит (Judith Buchanan) 100
Благојевић, Слободанка 'Боба' 105, 114
Блејк, Вилијам (William Blake) 313, 351, 373, 375, 387–380, 579–583, 585–589, 593, 595
Блок, Александар Александрович (Александр Александрович Блок) 91
Блум, Бенџамин (Benjamin Samuel Bloom) 711, 722, 725
Блустоун, Џорџ (George Bluestone) 529–530, 538, 541, 543
Бобић, Љубинка 506
Богарт, Хемфри (Humphrey DeForest Bogart) 750, 903
Богдан, Горан 464
Богдановић, Димитрије 895, 897
Богојевић, Весна 515
Богојевић, Маја 133, 135
Богословска, Кира (Кира Богословская) 878–879, 883
Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 139–140
Боден, Маргарет (Margaret Ann Boden) 755–756, 765
Бодријар, Жан (Jean Baudrillard) 640
Божиловић, Никола 795, 806
Божић, Снежана 646, 657
Божовић, Зоран 52
Божовић, Петар 512
Бојанић, Петар 296
Бојарски, Михаил Сергејевич (Михаил Сергеевич Боярский) 875
Бојић, Зоја 271, 277–278, 281–282

Бојко, Леонид Сергијович (Леонід Сергійович Бойко) 253
Бојковић, Светлана 109
Бојм, Светлана (Светлана Юрьевна Бойм; Svetlana Boym) 179, 186, 529–530, 535–536, 541, 543
Бојовић, Горан 541
Болањо, Роберто (Roberto Bolaño Ávalos) 195
Болеславски, Ричард (Richard Boleslawski) 740
Болтер, Џеј Дејвид (Jay David Bolter) 779–780, 789
Болфан, Дарко 854
Бољевић, Слободан 45, 50
Бонапарта, Наполеон I (Napoléon I Bonaparte [Napoleone di Buonaparte]) 767–768
Бонданела, Питер (Peter Bondanella) 607, 609
Бондарчук, Сергеј Фјодорович (Сергей Фёдорович Бондарчук) 820
Бонер, Вирџинија (Virginia Bonner) 143, 145, 149
Бордвел, Дејвид (David Jay Bordwell) 756, 758, 765
Борман, Мартин (Martin Bormann) 416
Бортко, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Бортко) 874–875, 877, 881, 884–885
Борхес, Хорхе Луис (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges) 759
Бостром, Ник (Nick Bostrom) 368, 572–573, 575
Боторић, Светозар 708, 733, 740
Боуг, Роналд (Ronald Bogue) 166, 168, 171
Боун, Едит (Edith Bone) 832
Бочко, Стивен (Steven Bochco) 462
Бошковић, Бошко 30
Бошковић, Драган 189, 194–196, 199, 201, 707
Бошковић, Сања 670, 680
Бошковић, Тања 109
Брајовић, Вук 664
Брајсон, Норман (Norman Bryson) 147
Бранан, Алекс (Alex Brannan) 761, 765
Брандо, Марлон (Marlon Brando) 551, 820, 911
Брас, Тинто (Giovanni 'Tinto' Brass) 110
Браун, Ден (Daniel 'Dan' Gerhard Brown) 910
Браун, Ева (Eva Anna Paula Braun) 769
Браун, Кларенс (Clarence Leon Brown) 740
Браун, Том (Tom Brown) 87
Браунинг, Кристофер (Christopher Robert Browning) 416, 425
Брдар, Ива 883
Брдар, Марко 469
Бре, Ирис (Iris Brey) 521, 523–525, 527
Бребановић, Предраг 118
Бредбери, Реј (Ray Douglas Bradbury) 796
Бредшо, Питер (Peter Bradshaw) 347
Бредшо, Џејмс (James Bradshaw) 849
Бремер, Алида 159–160
Брент, Шандор (Sandor B. Brent) 645, 658
Бресон, Робер (Robert Bresson) 71, 579
Бретон, Андре (André Robert Breton) 173, 529–530, 533, 541, 543
Бретон, Мишел (Michèle Breton) 554
Брехт, Бертолт (Eugen Berthold Friedrich Brecht) 116
Бритн, Бенџамин (Benjamin Britten) 76
Британ, Џејмс (James Britton) 633, 642
Бркљач, Тања 440
Броган, Џејкоб (Jacob Brogan) 761, 765
Бродер, Семјуел Цингизер (Samuel Cingiser Brodeur) 859, 869
Броди, Ричард (Richard Brody) 431, 434, 437, 440
Броз, Јосип Тито 24, 108, 112, 159
Броколи, Алберт (Albert Brocoli) 738
Бронте, Емили (Emily Jane Brontë) 535
Броснан, Пирс (Pierce Brendan Brosnan) 739

Брох, Херман (Hermann Broch) 325, 337
Брстина, Бранимир 109
Брузи, Стела (Stella Bruzzi) 775, 786, 789, 791
Брукс, Ричард (Richard Brooks) 859, 870
Брукс, Џералдин (Geraldine Brooks) 428, 440
Брунер, Џером (Jerome Bruner) 716, 723
Бубало, Љиљана 529
Бубановић, Александар 44
Будимир, Милан 597–598, 609
Буђони, Семјон Михајлович (Семён Михайлович Будённый) 828
Буковски, Чарлс (Henry Charles Bukowski [Heinrich Karl Bukowski]) 196
Букумира, Јован 19, 183, 186
Булајић, Вељко 152–153, 159–161
Булајић, Сава 199, 354
Булвер-Литон, Едвард Џорџ (Edward George Bulwer-Lytton) 549
Булгаков, Михаил Афанасјевич (Михаил Афанасьевич Булгаков) 795, 802–806, 808, 825–827, 834, 871, 877–878, 881, 885
Булок, Сандра (Sandra Annette Bullock) 398
Булић, Карло 27
Буњуел, Луис (Luis Buñuel Portolés) 25, 737, 741, 749
Бургман-Милнер, Џејмс (James Burgmann-Milner [J. R. Burgmann]) 565, 575
Бухен, Ирвинг Х. (Irving H. Buchen) 568, 575

В

Вагнер, Рихард (Wilhelm Richard Wagner) 771
Вада-Марцијано, Мицујо (Mitsuyo Wada-Marciano) 527
Вајбел, Петер (Peter Weibel) 187
Вајда, Маријан 29
Вајзман, Фредерик (Frederick Wiseman) 110
Вајлд, Оскар (Oscar Fingal O'Fflahertie Wills Wilde) 89, 91, 849
Вајлдер, Били [Самуел Вилдер] (Billy Wilder [Samuel Wilder]) 241
Вајлдер, В. Ли [Вилхелм Вилдер] (W. Lee Wilder [Wilhelm Wilder]) 251
Вајлер, Вилијам [Вили] (William [Willi] Wyler) 449, 456
Вакар, Гертруда (Gertrude Vakar) 171
Валдман, Дајана (Diane Waldman) 123, 136
Валентино, Бенџамин (Benjamin Andrew Valentino) 414
Валетски, Џошуа (Joshua Waletzky) 636
Ван Гелдер, Лоренс (Lawrence Van Gelder) 579, 594
Ван ден Берг, Хуберт (Hubert van den Berg) 149
Ван Дим, Мајк (Mike van Diem) 253
Ван Дине, С. С. (S. S. Van Dine [Willard Huntington Wright]) 778, 785, 791
Ван Дормел, Јако (Jaco Van Dormael) 396
Ван Лувен, Тео (Theo van Leeuwen) 633, 643
Ванг, Сјаошинг (学术搜索; Xiaoxing Wang) 859, 862–863, 865, 867, 870
Вандермер, Џеф (Jeff VanderMeer) 444, 455
Ваноа, Франсоа (Francois Vanoye) 414–415, 425
Вард, Наташа (Natasha Ward) 187
Варда,Ањес (Agnès Varda [Arlette Varda]) 139–142, 148–150
Вардулакис, Димитрис (Dimitris Vardoulakis) 447–448, 452, 455
Варез, Луиз (Louise Varèse) 594
Васиљев, Дмитриј (Дмитрий Васильев) 899
Васиљевић, Мирјана 35
Ватанабе, Шинићиро (渡辺 信一郎; Shin'ichirô Watanabe) 324

Ватимо, Ђани (Gianni [Gianteresio] Vattimo) 409
Ватумул, Џефри (Jeffrey Watumull) 752
Вачовски, Енди (Andy Wachowski) 640, 643
Вачовски, Лари (Larry Wachowski) 640, 643
Веб, Рут (Ruth Webb) 278
Вејганд, Срећко 819, 823
Вејл, Симона (Simone Adolphine Weil) 192
Вејн, Џон (John Wayne) 219, 903
Векслер, Ник (Nick Wechsler) 369
Велимировић, Здравко 892, 899
Велс, Орсон (Orson Welles) 592, 906
Вендерс, Вим (Wim Wenders [Ernst Wilhelm Wenders]) 196, 201, 579
Венжер, Наталија Јаковљевна (Наталия Яковлевна Венжер) 881, 883
Вергилије, Публије Марон (Publius Vergilius Maro; Virgil) 272, 598
Вердениус, Вилем Јакоб (Willem Jacob Verdenius) 279, 282
Верезан, Фернан (Fernand Verhesen) 141, 145–146, 149
Верн, Жил (Jules Gabriel Verne) 17, 169, 239–242, 246, 250–251, 253, 565, 590, 727–729, 742
Вертов, Џига (Дзига Вертов [Давид Абелевич Кауфман]) 113, 169–170
Веселиновић, Јанко 733
Вествел, Гај (Guy Westwell) 481, 483, 486, 580, 594
Вечек, Петар 126
Вивалди, Антонио (Antonio Lucio Vivaldi) 232, 617–618, 621
Виганд, Крис (Chris Wiegand) 609
Виготски, Лав (Лев Семјонович Выготский; Lev Semyonovich Vygotsky) 166, 171
Видал, Белен (Belén Vidal) 87, 616, 624
Видановић, Снежана 712, 723
Видић, Јасна 883
Визел, Ели (Eliezer 'Elie' Wiesel) 414
Вилен, Дренка Опалић (Drenka Opalić Willen) 33–34, 36
Вилијамс, Вилијам Карлос (William Carlos Williams) 580
Вилијамс, Линда (Linda Williams) 533, 542
Вилијамс, Мисури (Missouri Williams) 382, 384
Вилијамс, Пол Ендрју (Paul Andrew Williams) 426
Вилијамсон, Џејмс (James Williamson) 576
Вилкокс, Тоја (Toyah Wilcox) 74
Вилнев, Дени (Denis Villeneuve) 301–302, 309, 311–317, 324, 799, 807
Вилотијевић, Младен 675, 680
Вилотијевић, Нада 675, 680
Вилсон, Ема (Emma Wilson) 614–616, 618, 624
Виљнер, Владимир Бертолдович (Владимир Бертольдович Вильнер) 829
Виникот, Доналд (Donald Winnicott) 414, 420
Винкелман, Јохан Јоаким (Johann Joachim Winkelmann) 273
Винклер, Мартин М. (Martin M. Winkler) 550, 560
Винстон-Диксон, Вилер (Wheeler Winston-Dixon) 149
Виснер, Реба А. (Reba A. Wissner) 333, 336
Витезовић, Милован 674, 677, 894
Витезовић, Михајло 796, 799–802, 806
Витман, Волт (Walt Whitman) 580
Витни, Вилијам Двајт (William Dwight Whitney) 665
Витрак, Роже Ноел (Roger Noël Vitrac) 810
Витрувије, Марко Полио (Marcus Vitruvius Pollio) 271, 277–278, 283
Вишић, Марко 623
Вишњевска, Лидија (Lidia Wiśniewska) 372, 384
Вишњић, Филип 699, 706

Владив-Гловер, Слободанка 170–171
Владић, Милена 765
Влаховић, Вељко 32
Воглер, Кристофер (Christopher Vogler) 634, 643, 697, 701, 707, 732, 739, 757, 766
Војводић, Радослав 'Раде' 35
Вол, Џефри (Geoffrey Wall) 88, 91, 100
Волас, Дејвид Фостер (David Foster Wallace) 590
Волас, Луис (Lewis 'Lew' Wallace) 549
Волш, Крис (Chris Walsh) 362, 369
Волш, Раул (Raoul Walsh) 222
Вори, Џон Гибсон (John Gibson Warry) 279, 282
Вордрип-Фруин, Ноа (Noah Wardrip-Fruin) 790
Воркапић, Славко 26–27, 698, 707
Ворф, Бенџамин Ли (Benjamin Lee Whorf) 630
Ворхол, Енди (Andy Warhol) 110
Вотсон, Џулија (Julia Watson) 130, 135
Вражалић, Дејан 740
Врдољак, Антун 126
Врховец, Јанез 27
Ву, Џон (吳宇森; John Woo) 242, 250, 252
Вудард, Ненси (Nancy Woodard) 646, 658
Вуисић, Павле 677
Вујанић, Милица 819, 822
Вујин, Бојана 560, 894, 897
Вукићевић, Даница 139–141, 144–145, 147–150
Вуковић, Миле Г. 286–287, 296
Вуковић, Твртко 790
Вукојчић, Мирјана 510
Вукомановић Растегорац, Владимир 646, 657
Вукотић, Даринка [Даринка Вучинић] 40
Вукотић, Душан 'Вуд' 39–52
Вукотић, Радован 40
Вулф, Вирџинија (Virginia Woolf) 126, 436, 440
Вулф, Јозеф (Joseph Wulf) 421, 425
Вулф, Кристофер (Christoph Wulf) 279, 282
Вученов, Димитрије 688, 695
Вучетић, Радина 108, 118, 820–821
Вучићевић, Бранко 28, 37, 103, 105–106, 108–113, 118
Вучо, Александар 29, 105, 826

Г

Габел, Шила (Scilla Gabel [Gianfranca Gabellini]) 554
Габелица, Марина 779, 790
Гаврић, Горан 350, 352–354
Гагић, Срђан 699, 707
Галић, Едуард 126
Ганц, Бруно (Bruno Ganz) 347
Гарбо, Грета (Greta Garbo) 732
Гарланд, Џуди (Judy Garland) 737
Гарсија Мартинес, Флорентино (Florentino García Martínez) 575
Гарфинкл, Луј (Louis Alan Garfinkle) 832
Гатари, Феликс (Pierre-Félix Guattari) 147, 149
Гафи, Елизабет (Elizabeth Guffey) 444, 455
Гашић, Стефан 189, 195–197, 199, 201
Гвадањино, Лука (Luca Guadagnino) 529–534, 537–543
Гвозден, Владимир 502
Гебор, Гунтер (Gunter Gebauer) 279, 282
Гејмен, Нил (Neil Gaiman) 716
Гелдер, Кен (Ken Gelder) 302, 323
Генеп, Арнолд ван (Arnold van Gennep) 505, 515
Генсбур, Шарлот (Charlotte Gainsbourg) 342
Герасимов, Сергеј Аполинаријевич (Сергей Аполлинариевич Герасимов) 880, 885
Гервиг, Грета (Greta Gerwig) 427–441
Гершгорен Новак, Естел (Estelle Gershgoren Novak) 575

Гете, Јохан Волфганг (Johann Wolfgang von Goethe) 351, 418
Гети, Хестер (Hester Gatty) 96
Гети, Џесика (Jessica Gatty) 97
Гец, Јован 507
Гидингс, Сет (Seth Giddings) 790
Гилберт, Сандра (Sandra Gilbert) 436, 440
Гилгуд, Џон (John Gielgud) 74
Гилермин, Џон (John Guillermin) 576
Гилијам, Тери (Terry Gilliam) 450, 456, 899
Гилић, Никица 778–779, 790
Гилрој, Тони (Tony Gilroy) 741
Гинтер, Егон 30
Гириш, Девика (Devika Girish) 429, 440
Гифорд, Бери (Barry Gifford) 191
Глејзер, Џонатан (Jonathan Glazer) 413, 415, 418, 420, 423–424, 426
Глишић, Милован 699, 733
Глишић, Слободанка 560
Глоговац, Небојша 490, 500
Глотфелти, Шерил (Cheryl Glotfelty) 582
Глухбеговић, Зиа 186
Гмиз, Цезари (Cezary Gmyz) 374
Гоголь, Николај Васиљевич (Николай Васильевич Гоголь) 699, 877
Годар, Жан Лик (Jean-Luc Godard) 175, 422, 758–759, 796, 807, 821
Годар, Полет (Paulette Goddard) 737
Гои, Леонардо (Leonardo Goi) 264, 269
Гојковић, Предраг 'Цуне' 677
Голдинг, Данијел (Daniel Goulding) 819, 821
Голдони, Карло (Carlo Goldoni) 510
Голдстон, Џејмс (James Goldstone) 577
Голијанин, Алекса 200
Голубовић, Срдан 740
Гор, Ал (Albert Arnold Gore Jr.) 571–572
Гордић Петковић, Владислава 477, 479, 486
Горки, Максим [Алексеј Максимович Пешков] (Максим Горький [Алексей Максимович Пешков]) 218
Гортан, Вељко 237
Гортан Премк, Даринка 819, 822
Готовац, Томислав 103, 106, 107
Грант, Бери Кит (Barry Keith Grant) 149
Грант, Ијен (Iain Grant) 790
Грант, Џон (John Grant) 240, 251
Грачан, Гига 515
Грачева, Јелена (Елена Грачева) 872–873, 876–877, 883
Гргић, Златко 44
Гргурић, Ивана 491, 501
Греган, Ралф (Ralf Gregan) 252
Грегерсен, Андреас (Andreas Gregersen) 780, 790
Грегуревић, Иво 36
Грej, Аласдир (Alasdair Gray) 443–456
Грej, Зејн (Zane Grey) 210
Гремас, Алжир Жилијен (Algirdas Julien Greimas) 634, 642
Гречић, Владимир 670, 680
Григора, Нићифор (Νικηφόρος Γρηγορᾶς) 897
Григорјева, Људмила Павловна (Людмила Павловна Григорьева) 219–221
Грин, Грејем (Henry Graham Greene) 313
Гринавеј, Питер (Peter Greenaway) 81
Гринграс, Пол (Paul Greengrass) 741
Грир, Крис (Chris Greer) 791
Гриферо, Тонино (Tonino Griffero) 326–329, 331, 335–336
Грлић, Рајко 35
Гроблер, Мирко 819, 823
Грођ, Ивона (Iwona Grodź) 373, 383
Грос, Кенет (Kenneth Gross) 375, 383
Грубер, Франк (Frank Gruber) 212
Грузин, Ричард (Richard Grusin) 779–780, 789
Грујић, Марија 16, 281
Губар, Сузан (Susan Gubar) 436, 440
Гугенхајм, Дејвис (Davis Guggenheim) 575
Гулд, Глен (Glenn Herbert Gould) 351
Гулд, Елиот (Elliott Gould) 832

Гумбрехт, Ханс Улрих (Hans Ulrich Gumbrecht) 328–329, 331–332, 336
Гурштајн, Ксенија (Ksenya Gurshtein) 118
Гутовић, Милан 'Лане' 829

Д
Да Винчи, Леонардо (Leonardo di ser Piero da Vinci) 295
Даблдеј, Порша (Portia Doubleday) 235
Дави, Џон (Jon Dovey) 790
Давичо, Оскар 24, 108
Даглас, Кирк (Kirk Douglas [Issur Danielovitch]) 552
Даглас Финлејсон, Роберт (Robert Douglas Finlayson) 252
Дајер, Ричард (Richard Dyer) 125, 135
Даковић, Невена 413, 415, 425
Далтон, Тимоти (Timothy Dalton) 739
Дамјановић, Матеја 286–287, 296
Дамњановић, Милан 869
Даниљцев, Игњат (Игнат Данилцев) 181
Данкан, Пол (Paul Duncan) 602–603, 609
Де Бјазио, Ана (Anna De Biasio) 840, 854
Де Бовоар, Симон (Simone Lucie Ernestine Marie Bertrand de Beauvoir) 126, 533
Де Бонт, Јан (Jan de Bont) 576
Де Брока, Филип (Philippe Claude Alex de Broca de Ferrussac) 252
Де Кјур, Грег (Greg DeCuir Jr.) 795, 806
Де Крешенцо, Лучано (Luciano De Crescenzo) 629, 637, 643–644
Де Лаурентис, Дино (Agostino 'Dino' De Laurentiis) 552, 555, 561
Де Лигуоро, Ђузепе (Giuseppe de Liguoro) 561
Де Сантис, Ђузепе (Giuseppe De Santis) 161
Де Сика, Витторио (Vittorio De Sica) 70–71, 804
Де Соса, Ијон (Ion de Sosa) 302, 307, 324
Де Сосир, Фердинанд (Ferdinand de Saussure) 286, 631
Де Фуне, Луј (Louis Germain David de Funès de Galarza) 242
Де Хевиленд, Оливија (Olivia Mary de Havilland) 902
Дедуш, Лидија 197, 199
Дејвис, Еди [Марсел Едуард ДеКок] (Eddie Davis [Marcel Edouard DeKock]) 252
Дејвис, Теренс (Terence Davies) 18, 87, 92–98, 100–101
Декстер, Колин (Colin Dexter) 838–839, 845
Делакроа, Ежен (Ferdinand Victor Eugène Delacroix) 352
Делез, Жил (Gilles Louis René Deleuze) 147, 149, 166–168, 175, 178, 184, 186, 344, 770, 772
Делик, Луј (Louis Delluc) 174
ДеЛило, Дон (Donald 'Don' Richard DeLillo) 910
Делић, Стипе 33
Денис, Енди Џ. (Andy J. Dennis) 888, 898
Дерен, Маја (Maya Deren [Eleonora Derenkovskaya; Елеонора Деренковська]) 81, 142, 149, 304, 499, 501
Деретић, Јован 152, 160, 688, 695
Дерида, Жак (Jacques Derrida [Jackie Élie Derrida]) 144, 149, 391, 395, 397, 400, 402–409
Дерјабин, Андреј (Андрей Дерябин) 772
Десница, Владан 17, 53–72
Детмар, Кевин (Kevin Dettmar) 261, 266, 269
Дефо, Вилем (William James 'Willem' Dafoe) 342
Дефо, Данијел (Daniel Defoe) 775
Дешић, Милорад 822
Ди Каприо, Леонардо (Leonardo Di Caprio) 736
Ди Морије, Дафне (Daphne du Maurier) 732

Дизни, Волт (Walter 'Walt' Elias Disney) 157, 732–733, 740
Дијаз, Камерон (Cameron Diaz) 232
Дик, Филип К. (Philip Kindred Dick) 17, 301–309, 311–325
Дикенс, Чарлс (Charles John Huffam Dickens) 165, 169, 171, 840, 874
Дикинсон, Емили (Emily Elizabeth Dickinson) 92–95, 232, 535, 537
Диклић, Арсен 32, 151, 153–161
Дилак, Жермен (Germain Dulac [Charlotte Elisabeth Germaine Saisset-Schneider]) 149, 174
Дилон, Мет (Matthew 'Matt' Raymond Dillon) 348
Дима, Александар син (Alexandre Dumas fils) 729, 732
Димок, Вај Чи (Wai Chee Dimock) 592, 594
Дин, Џејмс (James Byron Dean) 829, 911
Динић Миљковић, Весна 341–344, 354
Динуловић, Мира 29
Дирер, Албрехт (Albrecht Dürer) 771
Дитрих, Марлен (Marie Magdalene 'Marlene' Dietrich) 750
Дифрен, Микел (Mikel Dufrenne) 392, 395
Дишан, Марсел (Marcel Duchamp) 110
Добривојевић, Владан 187
Добривојевић, Ивана 504, 515
Добричанин, Драгутин 29, 510
Доерти, Грегори Н. (Gregory N. Daugherty) 558–560
Дојл, Артур Конан (Arthur Conan Doyle) 848
Докнић, Бранка 24, 37
Дол, Сузан (Susan Doll) 308, 323
Домановић, Радоје 699
Домитровић, Марин 923
Дон, Џон (John Donne) 313
Доналдсон, Роџер (Roger Donaldson) 576
Дондурej, Данил (Даниил Дондурей) 883
Доре, Гистав [Пол Гистав Луј Кристоф Доре] (Gustave Doré [Paul Gustave Louis Christophe Doré]) 636
Дорн, Чарлс (Charles Dorn) 887–898
Достојевски, Фјодор Михаилович (Фёдор Михайлович Достоевский; Fyodor Mihailovich Dostoevsky) 165, 169–171, 267, 498, 795, 797–799, 805–806, 808, 825, 834, 857–858, 860–863, 865–871, 874–878, 885
Доун, Мери Ен (Mary Ann Doane) 123, 126, 135
Дравић, Милена 513
Драгићевић, Рајна 822
Драгишић, Оливера 152–153, 160
Драговић, Ноно 686, 695
Драгота, Ана Марија (Anna Maria Dragotta) 274, 281
Драинац, Раде 23
Дрејер [Дрејер], Карл Теодор (Carl Theodor Dreyer) 579, 916
Дрејфус, Рене (Renée Dreyfus) 277, 281
Дрејфус, Ричард (Richard Stephen Dreyfuss) 832
Дракулић, Слободан 924
Дракулић Козић, Наташа 19
Драх, Вања (Vanja Drach) 36
Драшкић, Љубомир 829
Драшковић, Љубомир 'Муци' 109
Дрндић, Даша 105, 118
Дугин, Александар Гељевич (Александр Гельевич Дугин) 883
Дузе, Елеонора (Eleonora Duse) 225
Дулерајн, Александар Георгијевич (Александр Георгиевич Дулерайн) 883
Дурић, Дејан 460–461, 466, 472
Дусел, Енрике (Enrique Domingo Dussel Ambrosini) 390, 395
Дуфгран Боричић, Љиљана 28
Дучић, Јован 23

Ђ

Ђерарди, Роберто (Roberto Gerardi) 804
Ђикић, Ивица 459

Ђилас, Алекса 104
Ђилас, Вукица 18, 103–120
Ђилас, Милован 33, 103–106, 108, 112–113, 118
Ђорђевић, Виолета 664
Ђорђевић, Драган 234, 236
Ђорђевић, Јелена 357–358, 368, 455, 560, 630, 642
Ђорђевић, Пуриша 103, 105, 110
Ђорђевић, Слободан 395
Ђукановић, Мило 28–29, 31–33
Ђукић, Радивоје 'Лола' 28
Ђуретић, Никола 236
Ђурић, Дубравка 145–146, 149
Ђурић, Милош Н. 555, 560, 765
Ђурић, Слободан 513
Ђуричић, Младен 491, 496, 500–501
Ђурковић, Урош 195, 199
Ђуровић, Ратко 29, 33

Е

Еванс, Адријен (Adrienne Evans) 126–127, 135
Еванс, Шон (Shaun Evans) 839, 841
Еделстин, Рик (Rick Edelstein) 252
Едмундс, Том (Tom Edmunds) 253
Ејзенштајн, Сергеј Михаилович (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 165–170, 178, 389, 396, 631, 767, 771, 829, 833, 891, 899
Ејмис, Мартин (Martin Amis) 17, 413, 415, 417–418, 423, 425–426
Ејхенбаум, Борис Михаилович (Борис Михайлович Эйхенбаум) 631
Еко, Умберто (Umberto Eco) 631–632, 642, 833, 889, 898, 910
Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 97
Елис, С. Едвард (S. Edward Ellis) 207, 210, 221
Елис, Џим (Jim Ellis) 78–79, 82
Елиџ, Џон (John Ellis) 413–414, 425
Елкин, Лорин (Lauren Elkin) 139, 149
Елснер, Јаш (Jaś Elsner) 278
Еман, Антје (Antje Ehmann) 425
Емерих, Роланд (Roland Emmerich) 570, 573, 575–576
Емерсон, Ралф Валдо (Ralph Waldo Emerson) 592
Енгелс, Фридрих (Friedrich Engels) 144, 149
Енде, Михаел (Michael Ende) 647–655, 657
Ендрју, Џеф (Geoff Andrew) 583, 589, 594
Епстајн, Вилијам (William H. Epstein) 92, 99
Епштајн, Жан (Jean Epstein) 174
Ердељановић, Александар 706
Ердман, Ева (Eva Erdmann) 776, 790
Ериксен, Томас Хилан (Thomas Hylland Eriksen) 391, 395
Ерман, Џон (John Erman) 885
Ерор, Гвозден 496, 501
Ескенази, Жан Пјер (Jean-Pierre Esquenazi) 883
Ештон, Фредерик (Frederick Ashton) 74
Ешун, Кодво (Kodwo Eshun) 425

Ж

Жежељ Коцић, Александра 531, 541
Женет, Жерар (Gérard Genette) 437, 789–790
Жерар, Филип (Philipe Gérard) 820
Жерне, Луј (Louis Gernet) 548
Живковић, Добросав 'Боб' 475
Живковић, Иван 489–490, 502
Живковић, Маша 189, 196, 199, 201
Живковић, Милан Ф. 463
Живковић, Милош 189, 197, 199, 201
Живојиновић, Велимир 'Бата' 32, 797–799, 803, 805
Живојновић [Живојиновић], Живојин 186, 237
Жид, Андре (André Paul Guillaume Gide) 175
Жижек, Славој (Slavoj Žižek) 192, 199, 329

Жилет, Феликс (Felix Gillette) 462, 472
Жилник, Желимир 103, 105–106, 108, 110, 112–113
Жиљак, Александар 575
Жугић, Јелена 544

З
Зајовић, Сташа 119
Занкер, Пол (Paul Zanker) 276, 282
Зафрановић, Лордан 153, 158
Захаријевић, Адриана 515
Здравковић, Небојша 236
Зебалд, Винфред Георг (Winfried Georg Sebald) 416, 418
Зека, Федерико (Federico Zecca) 638–639, 643
Зековић, Љиљана 47, 51
Зечевић, Дејан 698
Златановић, Љубомир 368
Зоговић, Радован 113
Зола, Емил (Émile Édouard Charles Antoine Zola) 89, 175
Золкос, Магдалена (Magdalena Zolkos) 354
Зубац, Перо 189–191, 199, 201

И
Иберт, Роџер (Roger Ebert) 605–609
Иванић, Душан 153, 160
Иванов, Александар (Александр Иванов) 883
Иванов, Всеволод Вјачеславович (Всеволод Вячеславович Иванов) 17, 203–210, 212–223
Иванов, Радмила 199, 336
Иванова, Софија Александровна (Софья Александровна Иванова) 860
Игњатов Поповић, Ивана 477, 486
Изер, Волфганг (Wolfgang Iser) 548
Илић, Миодраг 896
Илић, Михаило 810
Илић, Саша 159–160
Иљин, Владимир Адолфович (Владимир Адольфович Ильин) 875
Иљф, Иља [Иља Арнолдович Фајнзиљберг] (Илья Арнольдович Файнзильберг) 877
Имамура, Шохеи (今村昌平; Imamura Shōhei) 579
Иригарај, Лис (Luce Irigaray) 511, 515
Исак (יִצְחָק) 219
Исаковић, Алија 699
Исаковић, Антоније 825–826, 834

J
Јавор, Игор 369
Јадковски, Елиезер (Eliezer Yudkowsky) 361, 368
Јакобсон, Роман Осипович (Роман Осипович Якобсон; Roman Jakobson) 632, 642
Јаковљевић, Милица [Мир-Јам] 511–512, 516
Јакшић, Предраг 491, 501
Јампољски, Михаил Бенијаминович (Михаил Бениаминович Ямпольский) 769–770, 772
Јанг, Нил (Neil Percival Young) 498
Јанг, Теренс (Stewart Terence Herbert Young) 741
Јанг, Џон Пол (John Paul Young) 328
Јангблад, Џин (Gene Youngblood) 110
Јангенд, Кеј (Kay Youngand) 757
Јанићијевић, Валерија 646, 657
Јанићијевић, Душан 27
Јанкетић, Михаило 'Миша' 490
Јанковић, Бранимир 'Тори' 31
Јанковић, Д. 48, 51
Јанковић, Жељко 197
Јанковић, Столе 158, 160
Јанчевски, Василиј Григоријевич [Василиј Јан] (Василий Григорьевич Янчевецкий [Василий Ян]) 213
Јањић, Марина 695
Јарва, Ристо (Risto Jarva) 387, 390, 392–396
Јаржињска, Карина (Karina Jarzyńska) 372, 375, 383

Јарочки, Јиржи (Jiří Jaročký) 829
Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 548
Јевђевић, Александар 708
Јевтић, Милош 810–811, 821
Језеркић, Весна 490, 496, 501–502
Јелача, Дијана 136
Јелић, Бранко 395
Јеловица, Иво 57–59
Јеника-Агбав, Вивијан (Vivian Yenika-Agbaw) 724
Јешић, Ана 368
Јигонг, Ву (吴贻弓; Yigong Wu) 252
Јованов, Светислав 490, 496, 501–502
Јовановић, Александра 646
Јовановић, Ана А. 186, 395
Јовановић, Драгутин Н. 251
Јовановић, Иван М. 923
Јовановић, Јован Змај 674
Јовановић, Миливоје 205, 221, 828, 830, 832–833
Јовановић, Миша Д. 119
Јовановић, Слободан 23
Јовановић, Софија 'Соја' 17, 41, 503–506, 508, 511, 513–516, 733, 740
Јовић, Бојан 19, 186
Јовићевић, Драган 796, 806
Јовићевић, Никша 29
Јовичић, Владимир 689, 695
Јоканović, Жарко 158
Јоковић, Мирјана 37
Јорманд, Ханијах (Hanieh Jormand) 712, 723
Јосиповић, Јована 19
Јохансон, Скарлет (Scarlett Johansson) 235
Јуван, Марко (Marko Juvan) 265, 269
Јуда Искариотски (Ἰούδας Ἰσκαριώτης) 907–908
Јун, Сера (Saera Yoon) 861, 863, 870
Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 329, 372, 375, 392, 395, 757
Јурић Тилић, Анкица 459–460, 473
Јусипова, Лариса (Лариса Юсипова) 883
Јуткевич, Сергеј Иванович (Сергей Иванович Юткевич) 829, 833
Јухас Георгијевска, Љиљана 898
Јушић, Хана 463, 666–667

К
Кабан, Кристи (William Christy Cabanne) 251
Кавафи, Константин (Κωνσταντίνος Πέτρου Καβάφης; Constantine P. Cavafy) 529–530, 533–534, 542–543
Кавел, Стенли (Stanely Cavell) 485, 487
Кадијевић, Ђорђе 17, 699–700, 705–706, 708, 795–796, 799–802, 806–808
Казес, Бернар (Bernard Cazes) 572, 575
Кајзер, Карл Лудвиг (Carl Ludwig Kayser) 277, 281
Кајоа, Роже (Roger Caillois) 234, 236
Калдвел, Сајмон (Simon Caldwell) 97, 100
Калезић, Василије 113
Каленов, Игор (Игорь Каленов) 772
Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 265, 269
Калерн, Луј (Louis Calhern [Carl Henry Vogt]) 551
Калимор, Алан (Alan Cullimore) 251
Калистрат (Καλλίστρατος; Callistratus) 271, 277, 280–281, 283
Калмет, Андре (André Calmettes) 739
Кало, Фрида (Frida Kahlo) 736
Камерини, Марио (Mario Camerini) 552, 561
Камерон, Џејмс (James Cameron) 570, 576
Ками, Албер (Albert Camus) 801
Кампоамор, Рамон де (Ramón de Campoamor) 590
Канали, Лука (Luca Canali) 605
Канингем, Е. В. [Хауард Фаст] (E.V. Cunningham [Howard Melvin Fast]) 246, 251
Кант, Имануел (Immanuel Kant) 343
Кантакузин, цар Јован VI (Ἰωάννης Ἄγγελος Παλαιολόγος Καντακουζηνός) 897

Кантнер, Катажина (Katarzyna Kantner) 372, 383
Канудо, Ричото (Ricciotto Canudo) 631, 729
Капалди, Питер (Peter Capaldi) 96–98
Каплан, Е. Ен (E. Ann Kaplan) 122, 132, 135–136
Капо, Саверио (Saverio Capo) 273, 281
Капор, Момо [Момчило] 31, 813, 815, 820–821
Капчински, Александар Владимирович (Александр Владимирович Капчинский) 829
Караваџо, Микеланђело Меризи (Michelangelo Merisi, il Caravaggio) 908
Карајица, Тара (Tara Karajica) 377, 383
Карановић, Звонко 189, 195–197, 201
Карановић, Зоја 700, 707
Карановић, Мирјана 477–479, 486
Караско, Луис Лопез (Luis López Carrasco) 324
Карацић, Вук Стефановић 699, 898
Карацић, Милутин 109
Кардвел, Сара (Sarah Cardwell) 459, 462, 471–472
Карне, Марсел (Marcel Albert Carné) 176, 819–820, 823, 914
Карпентер, Џон (John Howard Carpenter) 26
Карсон, Том (Tom Carson) 820, 822
Картмел, Дебора (Deborah Cartmell) 87, 89, 100
Касл, Вилијам (William Castle) 251
Касон, Џон Ф. (John F. Kasson) 550, 560
Кастен, Џорџ (George Custen) 87
Катић Шербан, Миња 832
Каурисмаки, Аки (Aki Olavi Kaurismäki) 250, 253
Каурисмаки, Мика (Mika Juhani Kaurismäki) 588, 593
Кауфман, Марта (Marta Kauffman) 440
Кауфман, Чарли (Charles 'Charlie' Stuart Kaufman) 232
Каф, Елдон С. (Eldon C. Cuff) 888, 898
Кафка, Франц (Franz Kafka) 45, 89, 191–192, 195, 914
Кашански, Софија 664
Квапил, Душан 323
Квин, Ентони (Anthony Quinn [Manuel Antonio Rodolfo Quinn Oaxaca]) 552
Квин, Кејт М. (Kate M. Quinn) 790
Квин, Мајкл (Michael Quinn) 35, 38
Кејџ, Џон (John Milton Cage Jr.) 110
Келер, Ендрју С. (Andrew S. Kohler) 329, 334–336
Кели, Киран (Kieran Kelly) 790
Кембел, Џејмс (James Campbell) 415, 425
Кембел, Џереми (Jeremy Campbell) 630, 642
Кембел, Џозеф (Joseph John Campbell) 634, 642, 697, 757, 765
Кемпшел, Крис (Chris Kempshall) 97, 99
Кенби, Винсент (Vincent Canby) 604, 609
Кенеди, Мејсон Фин (Mason Finn Kennedy) 450, 455
Керол, Луис (Lewis Carroll [Charles Lutwidge Dodgson]) 796, 846–847, 849, 854
Керол, Мартина (Martine Carol [Marie-Louise Jeanne Nicolle Mourer]) 903
Кертес, Имре (Imre Kertész) 416
Кертиз, Мајкл (Michael Curtiz [Manó Kaminer; Mihály Kertész]) 566, 576
Кесиди, Буч [Роберт Лерој Паркер] (Butch Cassidy [Robert LeRoy Parker]) 212
Кецојевић, Дамјан 490
Кили, Едмунд (Edmund Leroy 'Mike' Keeley) 533, 542
Кин, Сузан (Suzanne Keen) 571, 575
Кинг, Крис Томас (Chris Thomas King [Durwood Christopher Thomas]) 557
Кинг, Луј (Louis King) 222
Кинг, Мартин Лутер (Martin Luther King Jr.) 849
Кинг, Стивен (Stephen King) 428

Кинг, Хомај (Homay King) 143–144, 147, 149
Кинђић, Јасна 197
Кинер, Кетрин (Catherine Keener) 232
Кини, Ален (Alain Cuny) 803
Киплинг, Радјард (Joseph Rudyard Kipling) 849
Киров, Сергеј Миронович (Сергей Миронович Киров) 219
Китон, Бастер (Joseph Frank 'Buster' Keaton) 919
Киш, Данило 27–28, 30, 105, 143
Кјубрик, Стенли (Stanley Kubrick) 311
Кјузак, Џон (John Cusack) 232
Кјукор, Џорџ (George Dewey Cukor) 740
Клајст, Хајнрих фон (Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist) 225–226, 236
Кларк, Џим (Jim Clark) 575
Клебс, Елимар (Elimar Klebs) 598
Клеј, Мартин (Martin Kley) 226, 237
Клементс, Памела (Pamela Clements) 889, 898
Клифт, Монтгомери (Edward Montgomery Clift) 911
Клопчич, Матјаж (Matjaž Klopčič) 797
Клуни, Џорџ (George Clooney) 556
Клункер, Хајнц (Heinz Klunker) 811, 822
Коблин, Џон (John Koblin) 462, 472
Ковач, Ана М. 286, 296
Ковач, Мирко 30, 33–34
Ковачевић, Бранислав 765
Ковачевић, Иванка 585, 594
Ковић, Љубица 156
Коге, Имоген (Imogen Kogge) 419
Коен, Итан (Ethan Jesse Coen) 547, 556–557, 561
Коен, Роб (Robert 'Rob' Alan Cohen) 576
Коен, Харолд (Harold Cohen) 755
Коен, Џоел (Joel Daniel Coen) 547, 556–557, 561
Козмин, Борис Павлович (Борис Павлович Козьмин) 205, 221
Козол, Мајкл (Michael Kozzol) 462
Којтнер, Хелмут (Helmut Käutner) 152
Кокан Ракоњац, Војислав 797, 807, 816
Кокто, Жан (Jean Maurice Eugène Clément Cocteau) 81
Коламбус, Крис (Chris Columbus) 741
Колар, Борис 44
Коларик, Рут (Ruth Kolarik) 275, 282
Коларов, Игор 646
Колесар, Ирена 29
Колођејчик, Дорота (Dorota Kołodziejczyk) 371, 383
Колчак, Александар Васиљевич (Александр Васильевич Колчак) 204–205, 213–215
Кољско, Игнатиј (Игнатий Колыско) 883
Комоли, Жан Луј (Jean-Louis Comolli) 94
Кон, Џонатан (Jonathan Cohn) 761, 765
Кондић, Ксенија 712, 723
Конери, Шон (Sean Connery) 738–739
Конрад, Џозеф (Joseph Conrad [Józef Teodor Konrad Korzeniowski]) 533, 542, 906
Константиновић, Радомир 103, 105, 115
Констанцо, Вилијам (William Constanzo) 734
Конти, Том (Tom Conti [Tommaso Antonio Conti]) 36
Кончаловски, Андреј Сергејевич (Андрей Сергеевич Кончаловский; Andrei Sergeyevich Konchalovsky) 561
Коњовић, Јован 699, 708
Копола, Френсис Форд (Francis Ford Coppola) 561, 737, 741
Копривица, Тијана 196, 199
Копривица, Часлав Д. 409
Копривица Лелићанин, Марија 635–636, 642–643
Кордић, Радоман 392, 395
Корески, Мајкл (Michael Koresky) 92–93, 99
Корецка, Магдалена Елизабет (Magdalena Elisabeth Korecka) 199

Корочкина, Анастасија (Анастасия Корочкина) 881, 883
Косановић, Душан 854
Косановић Дороги, Јелена 739, 765–766
Космач, Цирил (Ciril Kosmač) 24
Косовалић, Слободан 30
Косовац, Милутин 31, 160
Костић, Александра 135
Костић, Данијела 674
Костић, Звонимир 685
Костић, Лариса 19, 104–105, 108, 116, 119
Костић Пахноглу, Тамара 199
Костнер, Кевин (Kevin Michael Costner) 832
Кот, Александар Константинович (Александр Константинович Котт) 877, 884
Котен, Џозеф (Joseph Cheshire Cotten) 904
Котер, Педрејг (Padraig Cotter) 315, 323
Котон, Ренди (Randy C. Cotton) 646, 658
Кочић, Петар 329, 489
Краб, Бастер (Clarence Linden 'Buster' Crabbe II) 903
Краљ, Карло 129, 135
Краљачић, Дејан Николај 490
Краљевић, Марко 698
Краснопољски, Владимир Аркадјевич (Владимир Аркадьевич Краснопольский) 884–885
Краценбринк, Марике (Marieke Krajenbrink) 790
Крвавац, Хајрудин 'Шиба' 31–33
Крег, Едвард Гордон (Edward Gordon Craig) 225–229, 231–234, 236–237
Крегоу, Хју (Hugh Crago) 646, 657
Крејг, Данијел (Daniel Craig) 739
Крејн, Дејвид (David Crane) 440
Крес, Гинтер (Gunther Kress) 632–633, 643
Кречковић, Владан 189, 196, 199, 201
Кристева, Јулија (Julia Kristeva) 265, 269
Кристи, Агата (Agatha Mary Clarissa Christie) 848, 874
Криштофович, Вјачеслав Сигизмундович (Вячеслав Сигизмундович Криштофович) 253
Крјукова, Антонина (Антонина Крюкова) 880, 883
Крклец, Густав 23, 828, 832–833
Крлежа, Мирослав 108, 113, 498, 826
Кромбхолц, Викторија 897
Крофорд, Џоан (Joan Crawford [Lucille Fay LeSueur]) 903
Крстић, Љиљана 800, 829
Кртинић, Марија 136
Круљац, Весна 810, 821
Круцен, Пол (Paul Jozef Crutzen) 581
Кук, Дејвид А. (David A. Cook) 244, 251, 906, 923
Кук, Пем (Pam Cook) 136
Кук, Џејмс (James Cook) 845
Кул, Сара (Sarah Kühl) 126
Куленовић, Скендер 108
Кулин-капетан [Мехмед-бег Куленовић] 707
Кун, Анет (Annette Kuhn) 420–421, 425, 481, 486, 580, 594
Купер, Гари [Френк Џејмс Купер] (Gary Cooper [Frank James Cooper]) 818, 820
Купер, Лидија (Lydia Cooper) 364, 369
Купер, Џејмс Фенимор (James Fenimore Cooper) 210, 212
Куросава, Акира (黒澤 明; Akira Kurosawa) 857, 859–865, 868–870
Куртес, Жозеф (Joseph Courtés) 634, 642
Кустурица, Емир 124, 126, 131, 136–137
Куфус, Томас (Thomas Kufus) 772
Куци, Џон Максвел (John Maxwell Coetzee) 921, 923

Л

Лабов, Вилијам (William Labov) 636
Лавкрафт, Хауард Филипс (Howard Phillips Lovecraft) 335

Лавров, Кирил Јурјевич (Кирилл Юрьевич Лавров) 870
Ладлам, Роберт (Robert Ladlum) 737
Лаћевац, Михаило 114, 119
Лазар, Алис (Alice Lazar) 645, 657
Лазаревић, Лазар 683, 685–690, 695–696
Лазин, Ђорђе 832–833
Лазић, Жика 810
Лазић, Патрик 717
Лазић, Радмила 189, 194, 199, 201
Лазић, Радослав 800, 806
Лазовић, Тихана 464
Лајман, Даг (Douglas Eric Liman) 741
Лајонс, Шивон (Siobhan Lyons) 329–331, 336
Лакан, Жак (Jacques Lacan) 455
Лалић, Иван В. 105, 108
Лалић, Михаило 498
Ламбер, Леополд (Léopold Lambert) 453, 455
Ламур, Луис (Louis L'Amour) 210
Лантимос, Јоргос (Γιώργος Λάνθιμος; Yorgos Lanthimos) 443–446, 450–456
Ланцман, Клод (Claude Lanzmann) 416
Ласић, Станко 776, 778, 783, 785, 788, 790
Латам, Роб (Rob Latham) 455
Лауб, Дори (Dori Laub) 414
Ле Гвин, Урсула К. (Ursula Kroeber Le Guin) 147, 795, 806
Лебовић, Ђорђе 29–32
Леверет, Марк (Marc Leverette) 462, 472
Леви, Емануел (Emanuel Levy) 93, 99
Леви, Примо (Primo Levi) 414, 418
Левин, Елена (Elena Levine) 459, 461–462, 470–472
Левинас, Емануел (Emmanuel [Emanuelis] Levinas) 397–409
Ледер, Мими (Miriam 'Mimi' Leder) 576
Лекић, Милован 894
Лекић, Мирослав 740
Лемеј, Кејт К. (Kate C. Lemay) 444, 455
Левин, Ервинг (Irving Lavin) 275, 282
Лени, Пол (Paul Leni) 906
Лењин, Владимир [Владимир Ильич Уљанов] (Владимир Ильич Ульянов Ленин) 213, 769
Леонкавало, Руђеро (Ruggero Leoncavallo) 831
Лесер, Антон (Anton Lesser) 849–850
Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 273, 282, 826
Ли, Вивијен (Vivien Leigh) 731
Ли, Јуна (Eunah Lee) 519, 527
Либер, Џефри (Jeffrey Lieber) 464
Ликар, Лела 491, 501
Лимијер, браћа (Les Frères Lumière [Auguste Marie Louis Nicolas Lumière, Louis Jean Lumière]) 550, 586
Линделоф, Данијел (Daniel Lindelof) 464
Линдеперг, Силви (Sylvie Lindeperg) 420, 425
Линч, Дејвид (David Keith Lynch) 17, 189–201, 325, 329–331, 334, 337
Линч, Џенифер (Jennifer Chambers Lynch) 190, 200
Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-Francois Lyotard) 758, 765
Липски, Јакуб (Jakub Lipski) 372, 384
Листер, Мартин (Martin Lister) 779–780, 785, 790
Лител, Џонатан (Jonathan Littell) 415, 417, 425
Лич, Томас (Thomas Leitch) 539, 542–543
Ловел, Дајсон (Dyson Lovell) 561
Лоери, Рут Мекој (Ruth McKoy Lowery) 724
Лојаница, Марија 707
Лојд, Харолд (Harold Clayton Loyd Sr.) 919
Лојцингер-Болебер, Маријан (Marianne Leuzinger-Bohleber) 187
Локшин, Михаил Арнолдович (Михаил Арнольдович Локшин) 885
Лолобриђида, Ђина (Luigina 'Gina' Lollobrigida) 903
Лома, Александар 703, 707
Лома, Јелена 515

Ломпар, Мило 923
Лончар, Карла 191–192, 200
Лончарић, Звонимир 'Риба' 44, 47
Лопушина, Марко 670, 680
Лоренц, Едвард Нортон (Edward Norton Lorenz) 389
Лорка, Федерико Гарсија (Federico García Lorca) 77
Лотман, Јурij Михаилович (Юрий Михайлович Лотман) 685, 690, 692, 695
Лоуден, Џек (Jack Andrew Lowden) 95, 97–98
Лоц, Руперт Клендон (Rupert Clendon Lodge) 279, 282
Луизи, Петер (Peter Luisi) 766
Луис, Расел (Russell Lewis) 839
Луис, Роберт Мајкл (Robert Michael Lewis) 252
Лукавац, Мирко 57
Лукан, Марко Анеј (Marcus Annaeus Lucanus) 598–599
Лукић, Света [Светомир] 813, 821
Лукић, Снежана 643, 797
Лукић, Сузана 490
Лукман, Златко 158
Луковић, Љубица 480, 487, 717
Лунгин, Павел Семјонович (Павел Семёнович Лунгин) 877, 884
Лунц, Лав Натанович (Лев Натанович Лунц) 218, 221
Лутикуjзен, Герард П. (Gerard P. Luttikhuizen) 575
Лучић, Данило 368

Љ

Љермонтов, Михаил Јурjевич (Михаил Юрьевич Лермонтов) 877
Љовшин, Александар Иванович (Александр Иванович Лёвшин) 828
Љубинковић, Душица 378, 384

М

Магазиновић, Марија Мага 513
Мадани, Шпетим (Shpetim Madani) 575
Маздон, Луси (Lucy Mazdon) 472
Маити, Кришану (Krishanu Maiti) 384
Мајаковски, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский) 91
Мајдак, Звонимир 815
Мајер, Николас (Nicholas Meyer) 561
Мајетић, Алојз 815, 818, 821
Мајков, Аполон Николајевич (Аполлон Николаевич Маиков) 860
Мајхоф, Карл Фридрих Теодор (Karl Friedrich Theodor Mayhoff) 277, 282
Макавејев, Бојана 105
Макавејев, Душан 36, 103, 105–106, 108, 110, 112–113
Макарти, Кормак (Cormac McCarthy [Charles Joseph McCarthy Jr.]) 17, 357, 360–364, 366–369
Макданијел, Гордон (Gordon McDaniel) 897
Макена, Ендрjу (Andrew J. McKenna) 409
Макена, Кристин (Kristine McKenna) 193, 199, 330–331, 336
Макнаб, Џефри (Geoffrey Macnab) 93, 99
Макоркиндејл, Сајмон (Simon Charles Pendered MacCorkindale) 35, 38
Макоркл Оказаки, Брук (Brooke McCorkle Okazaki) 331–332, 336
Максимовић, Десанка 674
Максимовић, Драган 37
Максимовић, Јован 869
Мал, Луj (Louis Marie Malle) 25
Маламуд, Бернард (Bernard Malamud) 567–568, 574–575
Малви, Лора (Laura Mulvey) 121–122, 126–127, 135, 137, 444, 455, 485–486, 521, 525, 903, 923
Малерман, Џош (Josh Malerman) 397
Малешевић, Новак 861, 870
Малиновски, Бронислав (Bronisław Malinowski) 632–633, 643
Малкович, Џон (John Gavin Malkovich) 229, 232–233, 235, 398

Малмуд, Маргарет (Margaret Malmud) 549, 560
Малро, Андре (André Malraux) 685, 695
Малушев, Александра 894, 898
Маљевич, Казимир Северинович (Казимир Северинович Малевич) 771
Маљевић, Милан 155
Ман, Ангелус Голо (Angelus Gottfried 'Golo' Thomas Mann) 416
Ман, Томас (Thomas Mann) 329, 416, 827
Мангано, Силвана (Silvana Mangano) 552, 555
Мандат, Агњешка (Agnieszka Mandat) 374
Мандић, Игор 776, 778, 785–786, 788, 790
Манкијевич, Џозеф Лео (Joseph Leo Mankiewicz) 551, 561
Манојловић, Предраг 'Мики' 37, 124, 490
Мансбриџ, Џоана (Joanna Mansbridge) 590, 594
Мансон, Расел (Russell Munson) 479
Манчић, Александра 189, 192–193, 200–201
Мара, Руни (Rooney Mara) 234
Марадона, Дијего Армандо (Diego Armando Maradona) 636
Маргерита Наварска (Marguerite de Navarre) 540
Марголит, Јевгениј Јаковљевич (Евгений Яковлевич Марголит) 829
Маринковић, Драган 191, 200, 740
Маринковић, Марко 899
Марион, Дивина 575
Маричић, Матеја 664
Маричић, Огњен 664
Маричић, Раде 664
Марјановић Душанић, Смиља 895, 898
Маркер, Крис (Chris Marker [Christian-François Bouche-Villeneuve]) 176
Маркић, Милица 371–373, 383–385
Марковић, Веселин 175, 186
Марковић, Горан 464
Марковић, Данијела 369
Марковић, Драгослав 'Дража' 29
Марковић, Јелена 440
Марковић, Милена 796
Марковић, Миодраг 923
Марковић, Оливера 199, 509
Марковић, Предраг 820, 821
Маркс, Карл (Karl Heinrich Marx) 144, 148–149
Маркс, Лео (Leo Marx) 586
Марлоу, Кристофер (Christopher 'Kit' Marlowe) 579–580, 591–593, 595
Марон, Дијана (Diana Maron) 549, 560
Мартен, Марсел (Marcel Martin) 388–389
Мартин, Соуби (Sobey Martin) 252
Мартиновић, Жарко 190, 200
Марфи, Морис (Maurice Murphy) 252
Маск, Илон (Elon Reeve Musk) 748, 762
Мастројани, Марчело (Marcello Mastroianni) 602, 609
Матавуљ, Симо 64–65
Матанић, Далибор 459–460, 462, 464, 468, 470–471, 473
Мате, Рудолф [Рудолф Мајер] (Rudolph Maté [Rudolf Mayer]) 251
Матерн, Карстен (Karsten Matern) 324
Матић, Александра 705–707
Матић, Бошко 159
Матић, Душан 826
Матић, Милан 29
Махуд, Кристин (Kristine Mahood) 716, 724
Мацура, Сања 822
Машадо де Асис, Жоаким Марија (Joaquim Maria Machado de Assis) 329
Машков, Владимир Љвович (Владимир Львович Машков) 875
Машовић, Драгана Р. 923
Мебијус, Хано (Hanno Möbius) 141–142, 149
Медак, Питер (Peter Medak) 252
Мез [Мец], Кристијан (Christian Metz)

175, 629–632, 641, 643–644
Мезрих, Бен (Ben Mezrich) 736
Мај, Лаура (Laura May) 716, 724
Мејн, Џудит (Judith Mayne) 142, 149
Мејсон, Џејмс (James Mason) 551
Мејхоф Бринк, Денис (Dennis Meyhoff Brink) 329, 331, 335–336
Мекас, Џонас (Jonas Mekas) 109
Меквејл, Џозефин (Josephine A. McQuail) 378, 383
Мекговен, Тед (Ted McGowan) 330
Мекејб, Џенет (Janet McCabe) 462, 470, 472
Мекена, Бернард (Bernard McKenna) 247
Меки, Роберт (Robert McKee) 634, 636, 643
МекКауан, Џорџ (George Edward McCowan) 252
МекКлеланд, Ненси Винсент (Nancy Vincent McClelland) 250
Мекормик, Едвард Ален (Edward Allen McCormick) 282
Мексвини, Теренс (Terence McSweeney) 359, 365–366, 369
Мелвил, Херман (Herman Melville) 849
Мелијес, Жорж (Georges Méliès) 169, 727–729, 739, 742
Мелон, Пол М. (Paul M. Malone) 237
Мелор, Луиза (Louisa Mellor) 851, 854
Менијел, Жулијет (Juliette Mayniel) 554
Меренда, Виктор (Victor Merenda) 252
Мерло Понти, Морис (Maurice Merleau-Ponty) 325–326, 336
Мердок, Ајрис (Iris Murdoch) 279, 282
Мерер, Јенс (Jens Merer) 772
Мерил, Рид (Reed Merrill) 858, 869
Мерић, Селма 923
Мес, Том (Tom Mes) 520, 527
Мехија, Паула (Paula Mejia) 336
Мизогучи, Кенџи (溝口 健二; Mizoguchi Kenji) 579
Мијатовић, Сибина 31, 32
Мијатовић, Цвијетин 32
Микалици, Алесандра (Alessandra Micalizzi) 635–636, 643
Мике, Такаши (三池 崇史; Takashi Miike) 517–518, 527–528
Микић, Крешимир 460, 464
Микулић, Невенка 506–508
Микуличин, Ивана 129, 135
Миладинов, Брана 695
Миладиновић, Зоран 148
Миланков, Милица 19
Миланкова, Ивана 854
Милановић, Славко 490, 501
Милатовић, Вељко 33
Милачић, Марина 501
Милекић, Деса 395
Милекић, Павле 395
Миленковић, Иван 149, 395
Миленковић, Слађана 713, 716–717, 724
Милер, Марко (Marko Müller) 772
Милер, Џорџ (George Miller) 576
Милетић, Славица 296, 354, 765
Миливојевић Мађарев, Марина 504, 515
Миликић, Магда 816–817, 822
Милинковић, Милорад 740
Милић, Анђелка 515
Миличић, Сибе [Јосип] 23
Милнер, Ендрју (Andrew Milner) 565, 575
Миловић, Јевто 43, 51
Милосављевић, Тања 923
Милосављевић Милић, Снежана 690, 695
Милошевић, Мића 42, 51
Милошевић, Миша 112
Милошевић, Никола 833, 915, 923
Милошевић, Оливера 135
Милтон, Џон (John Milton) 585, 848, 854
Милутиновић, Зоран 148, 269
Миљковић, Рашко 740
Мимица, Ватрослав 699, 708, 827, 891
Минкоф, Роб (Robert 'Rob' Ralph Minkoff) 740
Минт, Милица 923

Миранда, Каролина (Carolina Miranda) 789
Мирбо, Октав (Octave Mirbeau) 737
Мирковић, Лазар 897
Мирковић, Растислава 695
Миронов, Јевгениј Витаљевич (Евгений Витальевич Миронов) 875–876
Мису, Миме (Mime Misu) 576
Мител, Џејсон (Jason Mittell) 463–464, 468, 472
Митов, Радица 313, 323
Митри, Жан (Jean Mitry) 388–389, 686, 695
Митровић, Весна 664
Митровић, Живорад 'Жика' 32, 153, 158, 160
Митровић, Митра 103–104, 106, 108, 113, 118–119
Миура, Токо (三浦透子; Tōko Miura) 260
Михаиловић, Драгослав 815
Михаиловић, Људмила 797, 806
Михајловић, Борислав Михиз 35, 511–512, 516
Михајловић, Јелена 671, 680
Михајловић, Милица 105
Михалков, Никита Сергејевич (Никита Сергеевич Михалков) 203
Михелакис, Пантелис (Pantelis Michelakis) 550
Михић, Гордан 894
Михна, Наталија (Natalia Michna) 372, 383
Мичел, Маргарет (Margaret Michell) 731
Мичерлих, Александер (Alexander Mitscherlich) 171
Мишо, Анри (Henri Michaux) 583–584, 594
Младеновић, Сандра 194, 200, 575
Мојси, Доминик (Dominique Moïsi) 871–872, 883
Мокан, Драгана 197
Моне, Клод (Oscar-Claude Monet) 529–530, 537, 543
Монтеверди, Клаудио (Claudio Giovanni Antonio Monteverdi) 549
Мопасан, Ги де (Henri René Albert Guy de Maupassant) 335
Моравшик, Џулиус (Julius Moravcsik) 279, 282
Морденте, Тони (Anthony 'Tony' Charles Mordente Jr.) 884
Морен, Едгар (Edgar Morin) 41–42
Мориконе, Енио (Ennio Morricone) 804
Морис, Гери (Gary Morris) 524
Мориси, Пол (Paul Joseph Morrissey) 110
Морисон, Тони (Chloe Anthony Wofford 'Toni' Morrison [Chloe Ardelia Wofford]) 328
Моро, Жана (Jeanne Moreau) 737
Мороа, Андре [Емил Саломон Вилхелм Херцог] (André Maurois [Émile Salomon Wilhelm Herzog]) 248, 251
Мороз, Јурий Павлович (Юрий Павлович Мороз) 877, 884
Мортенсен, Елен (Ellen Mortensen) 372, 383
Мортон, Роки (Rocky Morton) 252
Мос, Барбара (Barbara Moss) 716, 724
Мостарица, Весна 657
Моултроп, Стјуарт (Stuart Moulthrop) 783, 790
Мошовакис, Ана (Anna Moschovakis) 594
Мроз, Матилда (Matilda Mroz) 271, 282
Муди, Никијан (Nickianne Moody) 776, 790
Мунитић, Ранко 49, 51, 152
Мур, Роџер (Roger George Moore) 554, 739
Мураками, Рју (村上 龍; Ryū Murakami) 17, 517–520, 524, 526–528
Мураками, Харуки (村上春樹; Haruki Murakami) 17, 255–270
Мурат I, султан (لوا دارم) 702, 706–707
Мусолини, Бенито (Benito Amilcare Andrea Mussolini) 767–768
Мутон, Џенис (Janice Mouton) 140, 147, 149

Н
Набоков, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Набоков) 313–314, 415
Наваро Ремесал, Виктор (Víctor Navarro Remesal) 783, 790
Најт, Стивен (Stephen Knight) 775–776, 790
Нанети, Анђела (Angela Nanetti) 647–651, 653, 657
Нановић, Војислав 'Воја' 155, 161, 699–701, 708, 733, 740, 891, 899
Наремор, Џејмс (James Naremore) 532, 542
Насар, Силвија (Sylvia Nasar) 735
Настасијевић, Момчило 329, 795, 800, 805–806
Недељковић, Миша 911, 923
Недић, Марко 296
Нелсон, Тим Блејк (Timothy 'Tim' Blake Nelson) 556
Нелсон, Џош (Josh Nelson) 241, 251
Немањић, Ана [преподобна Анастасија] 894
Немањић, велики жупан Вукан 894
Немањић, Душица [Душман] 895
Немањић, краљ Стефан [Првовенчани] 894
Немањић, краљ Стефан Урош II Милутин 895
Немањић, краљ Стефан Урош III [Дечански] 887, 895–898
Немањић, Растко [Свети Сава] 890–891, 894–895
Немањић, цар Стефан Урош IV Душан [Силни] 895–898
Ненадић, Добрило 892, 896
Неро, Франко (Franco Nero [Francesco Clemente Giuseppe Sparanero]) 892
Нерон Клаудије Цезар Август Германик (Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus) 597–599
Нецић, Дејана 194, 199
Нечајев, Александар (Александр Нечаев) 879, 883
Неш, Ернест (Ernest Nash) 281
Неш, Џон (John Forbes Nash) 736
Ниберле, Зигрид (Sigrid Nieberle) 88–91, 99
Нидланд, Јустус (Justus Niedland) 200
Николајевић, Мирјана 251, 923
Николау, Елена (Elena Nicolau) 438, 440
Николић, Даринка 491, 501
Николић, Драган 109
Николић, Живко 121, 124, 132–133, 135–137
Николић, Милан 'Рале' 513, 516
Николић, Милија 684, 695
Николић, Мирослав 822
Николић, Мило (в. Милован Ђилас) 108
Николић, Часлав 189, 193–194, 200–201
Николић Вановић, Јелена 352, 354
Николс, Бил (Bill Nichols) 571, 575
Никсон, Синтија (Cynthia Ellen Nixon) 99
Ним, Роналд (Ronald Neame) 576
Ниче, Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 351
Новак, Максимилијан Е. Бернард (Maximillian E. Bernard Novak) 575
Новак-Мекнис, Катажина (Katarzyna Nowak-McNiece) 376, 384
Новаковић, Марко 807
Новаковић, Радош 153, 733, 740
Новаковић, Слободан 51
Новело, Ајвор (Ivor Novello [David Ivor Davies]) 95
Новичић, Миљан 34
Новокшонов, Иван Михајлович (Иван Михайлович Новокшонов) 212
Ного, Љиљана 822
Нојбах, Ернст (Ernst Neubach) 251
Ноје (חנוך или חנוך) 563–565
Нојфелд, Макс (Max Neufeld) 251
Норис, Ерик (Eric Norris) 884
Норт, Ед (Ed Noort) 564, 575
Нортон, Питер (Peter Norton) 535, 542
Нума Помпилије (Numa Pompilius) 274, 283
Нуњез, Марта Мартин (Marta Martín Núñez) 783, 790

Нурс, Алан Е. (Alan Edward Nourse) 307
Нушић, Бранислав [Алкибијад Нуша] 41, 733

Њ
Његош, Петар II Петровић 498
Њуиц, Анели (Annalee Newitz) 760–761, 766
Њуланд, Пол (Paul Newland) 82
Њуман, Мајкл (Michael Z. Newman) 461– 462, 470–472
Њумен, Пол (Paul Leonard Newman) 911

О
Обрадовић, Алексије 27
Овен, Вилфред (Wilfred Edward Salter Owen) 98–99
Овидије, Публије Назон (Publius Ovidius Naso) 538, 618–620, 622–623, 849
Огњановић, Александар 829
Ое, Такамаса (大江崇允; Takamasa Ōe) 255, 270
Оже, Марк (Marc Augé) 391, 395
Озу, Јасуђиро (小津 安二郎; Yasujirō Ozu) 579
Олах, Кристијан 16, 281, 362–363, 369
Олујић, Гроздана 674, 815–817, 822
Омерагић, Мерима 128–129, 135
Ониенс, Џон (John Onians) 279, 282
Онион, Ребека (Rebecca Onion) 444, 451, 455
Остер, Пол (Paul Benjamin Auster) 530, 901–902, 910, 917–923
Остин, Џејн (Jane Austen) 87, 89, 100
Остојчић, Ивана 575
Островска, Елжбиета (Elżbieta Ostrowska) 376–377, 382, 384
Островски, Николај Алексејевич (Николай Алексеевич Островский) 219, 498
От, Брајан (Brian L. Ott) 472
Отенхајмер, Харијет Џозеф (Harriet Joseph Ottenheimer) 630, 643
Отри, Џин (Orvon Grover 'Gene' Autry) 95
О'Тул, Гарсон (Garson O'Toole) 251
Ошима, Нагиса (大島 渚; Nagisa Ōshima) 522, 527

П
Павић, Милорад 191
Павићевић, Божидар 'Лонга' 510
Павићевић, Борка 105, 119
Павићевић, Радомир 44, 50–52
Павковић, Васа 822
Павличић, Павао 776, 778, 790
Павловић, Живојин 'Жика' 15, 25, 106, 108, 795–799, 805–808, 813–814, 822
Павловић, Иванка 186
Павловић, Ненад 811
Пагани, Амадео (Amadeo Pagani) 803
Пагани, Барбара (Barbara Pagani) 803
Падован, Адолфо (Adolfo Padovan) 561
Паз, Октавио (Octavio Paz Lozano) 583, 594
Пазолини, Пјер Паоло (Pier Paolo Pasolini) 552, 555, 602, 605, 629, 631–632, 635, 643–644
Пајкић, Небојша 822
Пајс, Кејти (Kathy Lee Peiss) 550
Пал, Шрада (Shraddha Pal) 799, 806
Палечек, Урсула (Ursula Paleczek) 372, 384
Палмер, Бартон (R. Barton Palmer) 631, 643
Паљан, Јелена 463
Памук, Орхан (Orhan Pamuk) 530
Пандуровић, Сима 502, 854
Панова, Вера Фјодоровна (Вера Фёдоровна Панова) 181
Панфилов, Глеб Анатолијевич (Глеб Анатольевич Панфилов) 877, 884
Папас, Ирена (Ειρήνη Παππά) 554
Папас, Кристин (Christine Pappas) 716, 724
Папкова, Елена Алексејевна (Елена Алексеевна Папкова) 204, 213, 220–221
Паркер, Розика (Rozsika Parker) 126
Пасилина, Арто (Arto Paasilinna) 387–388, 390, 392, 394–395, 396
Паскаљевић, Горан 36

Паскарели, Пјетро (Pietro Pascarelli) 372, 384
Пастернак, Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак) 877
Пастор, Алекс (Àlex Pastor) 409
Пастор, Дејвид (David Pastor) 409
Пата, Ненад 44, 48, 51
Пате, Шарл (Charles Morand Pathé) 729–730, 742
Паточка, Јан (Jan Patočka) 400–401, 409
Пауел, Мајкл (Michael Powell) 81
Пауновић, Ивана Ђурић 923
Пауновић, Зоран 582, 594, 822, 923
Паури, Фил (Phil Powrie) 140, 149
Пашић, Петар 896
Пејић, Далибор 197
Пејчић, Данијела 395
Пек, Грегори (Eldred Gregory Peck) 818
Пекић, Борислав 17, 23, 25–38
Пекић, Љиљана 31–32
Пеневски, Зоран 646
Пеовић Вуковић, Катарина 779, 790
Первић, Мухарем 491, 501
Перез-Реверте, Артуро (Arturo Pérez-Reverte) 778
Перић, Драгољуб 701–702, 707
Перић, Дубравка 507
Перишић, Роберт 460
Перкинс, Ентони (Anthony Perkins) 911
Перковић, Душан 159
Перовић, Латинка 104, 119
Перовић, Пуниша 33
Перовић, Слободан 'Цица' 27, 29, 31, 156, 506–507, 509, 800
Персел, Хенри (Henry Purcell) 184
Песоа, Фернандо (Fernando António Nogueira de Seabra Pessoa) 529–530, 536, 542–543
Петерлић, Анте 822
Петернек Алексић, Татјана 135
Петерсен, Волфганг (Wolfgang Petersen) 658
Петигру, Демијан (Damian Pettigrew) 610
Петковић, Данијела 378, 384
Петковић, Радослав 889, 896, 898
Петренко, Алексеј Васиљевич (Алексей Васильевич Петренко) 875
Имами, Петрит (Petrit Imami) 663, 667, 757, 765
Петрић, Владимир 388–389, 395, 730, 739
Петро, Патрис (Patrice Petro) 136
Петров, Јевгеније [Јевгеније Петрович Катајев] (Евгений Петрович Катаев) 879
Петровић, Александар 'Саша' 41, 108, 552, 561, 740, 795–796, 800, 803–805, 807–808, 819, 825–834, 891, 898
Петровић, Биљана 477, 486
Петровић, Бранка 832–833
Петровић, Дејан 491, 501
Петровић, Јасминка 475, 477–480, 484, 487, 673, 711, 715, 717, 722, 724–725
Петровић, Јелена 251
Петровић, Карађорђе 706–707
Петровић, Милић Ф. 24, 37
Петровић, Милутин 740
Петровић, Миљан 664
Петровић, Растко 286, 288–293, 296
Петровић, Ружа 515
Петровић, Светозар 145
Петровић, Тадија 664
Петровић, Тара 664
Петровић, Христина 664
Петровић Бабић, Александар 189, 196, 200–201
Петроније Арбитер, Гај (Gaius Petronius Arbiter) 597–601, 605–609, 611
Петронић, Оља 623
Пецоти, Барбара (Barbara Pezzotti) 789
Пиберник, Златко 63
Пизон, Гај Калпурније (Gaius Calpurnius Piso) 597
Пилетић, Милана 833
Пинчон, Томас (Thomas Ruggles Pynchon, Jr.) 910
Пипер, Јозеф (Josef Pieper) 279, 282
Пиранези, Ђовани Батиста (Giovanni Battista Piranesi) 768, 771

Пирјев, Иван Александрович (Иван Александрович Пырьев) 859, 870, 875, 884
Пишковић, Татјана 790
Пјатницки, Митрофан Јефимович (Митрофан Ефимович Пятницкий) 771
Плажевски, Јежи (Jerzy Plazewski) 389, 395
Платон (Πλάτων; Plato) 226–227, 237, 281, 768, 903
Плахин, Арсен 159
Плачидо, Микеле (Michele Placido) 639, 643
Плеша, Бранко 805
Плиније Старији (Gaius Plinius Secundus; Pliny the Elder) 271–272, 277, 279, 282–283
По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 329, 603
Погачић, Владимир 24, 733, 740, 819
Подеста, Росана (Rossana Podestà [Carla Dora Podestà]) 552
Поланд, Дејвид (David Poland) 533, 542
Полашек, Бронвин (Bronwyn Polasek) 87
Полашек, Ешли (Ashley D. Polasek) 87, 100
Полидор са Родоса (Πολύδωρος; Polydorus of Rhodes) 272, 283
Полијектова, Олга (Ольга Полиектова) 658
Полијектова, Татјана (Татьяна Полиектова) 658
Полимац, Ненад 822
Полок, Гризелда (Griselda Pollock) 126
Померој, Артур Џон (Arthur John Pomeroy) 550–551, 560
Понти, Карло (Carlo Ponti) 561
Поповић, Богдан 23
Поповић, Василије 801
Поповић, Вера 105
Поповић, Јован 149
Поповић, Марија Stansfield 594
Поповић, Миодраг 'Миња' 699–700, 708, 809–823
Поповић, Мирјана 657
Поповић, Никола 24, 27
Поповић, Тања 515
Портер, Едвин Стентон (Edwin Stanton Porter) 212, 222
Пређа, Саво 31
Прелић, Младена 560
Престиани, Иван Николајевич (Иван Николаевич Престиани) 212, 222
Престон, Алекс (Alex Preston) 415, 425
Прибићевић, Кристина 107–108
Принс, Џералд (Gerald Prince) 685, 695
Прис, Мајкл (Michael Conway Preece) 884
Пристман, Мартин (Martin Priestman) 775–776, 790
Продановић, Јаша [Јаков] 23
Продановић Месарош, Соња 491, 501
Прохић, Елеонора 99
Прошић, Слободан 772
Прошкин, Александар Анатолијевич (Александр Анатольевич Прошкин) 877, 884
Прусенкова, Надежда (Надежда Прусенкова) 874, 884
Пруст, Марсел (Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust) 17, 173–180, 182–188, 225, 229–232, 237, 325, 337, 529–530, 535, 539, 542–543
Птушко, Александар Лукич (Александр Лукич Птушко) 708
Пудовкин, Всеволод Илларионович (Всеволод Илларионович Пудовкин) 212, 222, 686, 695, 770
Пузо, Марио (Mario Puzo) 737
Пурешић, Драган 593
Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 212, 221, 293

Р

Раденковић, Божидар 827
Радичевић, Бранко В. 819, 822
Радовановић, Владан 145
Радовановић, Милорад 665, 667

Радовановић, Миодраг 'Мргуд' 156
Радовић Тешић, Милица 822
Радоја, Стипе 468
Радојевић, Саша 701, 707
Радојчић, Никола 900
Радосављевић, Вељко 798–801, 806
Радосављевић, Иван 397
Раенго, Алесандра (Alessandra Raengo) 697
Раичковић, Стеван 596
Рајан, Мајкл (Michael Ryan) 517
Рајан, Мари-Лор (Marie-Laure Ryan) 420, 427
Рајић, Љубиша 371, 397
Рајли, Сара (Sarah Riley) 126–127, 135
Рајовић, Мирјана 323
Рајт, Вил (Will Wright) 205, 215–217, 220–221
Рајх, Гален М. (Galen M. Reich) 792
Ракоњац, Кокан 799, 809, 825
Раловић, Ивана 804–806, 808, 827, 836, 894, 900
Рамић, Никола 824
Ранитовић, Бранко 44, 49, 51
Ранкин, Х. Дејвид (H. David Rankin) 601, 611
Ранковић, Милан 389–391, 397
Рањевска, Фаина Георгијевна (Фаина Георгиевна Раневская) 878
Расел, Кен (Ken Russell) 74, 81
Расел, Џеј (Jay Russell) 660
Распор, Вицко 29, 50–51
Рашић, Милица 529
Ревинкел, Алфред М. (Alfred M. Rehwinkel) 577
Регаме, Морис (Maurice Régamey) 252
Рељеп, Драшко 828, 832, 835
Рее-Петерс, Кристин (Christine Reeh-Peters) 187
Реј, Ман (Man Ray [Emmanuel Radnitzky]) 762, 768
Реј, Николас (Nicholas Ray [Raymond Nicholas Kienzle]) 579, 820, 823
Рејнолдс, Берт (Burt Leon Reynolds Jr.) 250, 252
Рејнолдс, Кевин (Kevin Reynolds) 577
Рејнс, Тони (Tony Rayns) 81–82
Рејнц, Лилијен (Lillian M. Range) 658
Рејнцер, Теренс (Terence Ranger) 549, 560
Рељић, Радомир 802
Рембрант Харменсон ван Рајн (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 904, 910
Рене, Ален (Alain Resnais) 176
Рено, Дон (Don Reneau) 282
Реноар, Жан (Jean Renoir) 176, 737, 741
Репа, Мирослав (Miroslav Repa) 329, 331, 334, 336
Рецапур-Шаколаи, Фороузан (Forouzan Rezapur-Shahkolai) 723
Ривкин, Џули (Julie Rivkin) 515
Ригби, Александра (Alexandra Rigby) 522, 527
Ригонат, Флавио 822
Рид, Кетрин М. (Katherine M. Reed) 333, 336
Рид, Ли (Lewis 'Lou' Allan Reed) 114
Рид, Мејн (Mayne Reid) 210, 212
Римел, Викторија (Victoria Rimmel) 600, 610
Ристић, Јован 796, 806
Рич, Б. Руби (B. Ruby Rich) 135
Рич, Дејвид Лоуел (David Lowell Rich) 576
Робертс, Доналд (Donald Roberts) 712, 724
Робертс, Ијан (Ian G. Roberts) 752
Роби, Марго (Margot Robbie) 431
Робинсон, Керол (Carol Robinson) 889, 898
Робсон, Марк (Mark Robson) 576
Рогановић, Весна 657
Родли, Крис (Chris Rodley) 190, 192, 200
Родњански, Александар (Александр Роднянский) 772
Розенбаум, Џонатан (Jonathan Rosenbaum) 588, 594

Розенстон, Роберт (Robert A. Rosenstone) 890, 898
Роић, Сања 477, 487
Ројл, Колтон (Colton Royle) 381, 384
Роланд, Ентони (Antony Rowland) 96, 99
Ром, Михаил Ильич (Михаил Ильич Ромм) 217, 222
Ромер, Ерик (Éric Rohmer [Jean Marie Maurice Schérer / Maurice Henri Joseph Schérer]) 529–530, 536, 540, 543
Ронан, Серше (Saoirse Ronan) 431
Рондолино, Ђани (Rondolino Gianni) 49, 51
Росак [Рожак], Теодор (Theodore Roszak) 17, 901–917, 919, 921–924
Росандић, Драгутин 684–685, 695
Роселини, Роберто (Roberto Gastone Zeffiro Rossellini) 530
Роси, Франко (Franco Rossi) 547, 552, 555, 559, 561
Ростан, Едмон (Edmond Rostand) 729
Ротковић, Радослав 27
Роулинг, Џоана К. (Joanne K. Rowling) 716, 738, 889
Рохлоф, Ребека (Rebecca Rohloff) 716, 724
Роџерс, Клифорд (Clifford Rogers) 898
Рудој, Метју (Matthew Rudoy) 311, 323
Руис, Раул (Raúl Ernesto Ruiz Pino) 175
Рукерт, Вилијам (William Rueckert) 582, 594
Русо, Жан Жак (Jean-Jacques Rousseau) 615, 623, 625

С

Саблић, Јелисавета 'Сека' 490, 509, 512
Савидис, Џорџ (George Savidis) 533, 542
Савијано, Роберто (Roberto Saviano) 639, 643
Савић, Милисав 815
Савић Остојић, Бојан 189, 197–198, 200–201, 594
Савкић, Снежана 19, 515
Савковић, Мирослав 739
Саитани, Рио (Rio Saitani) 772
Сајферт, Вива (Viva Seifert) 781
Сакс, Оливер (Oliver Sacks) 757
Сакстон, Либи (Libby Saxton) 417, 425
Саламе, Пабло (Pablo Salame) 531, 542
Саливан, Ц. П. (J. P. Sullivan) 600, 610
Салцман, Хари (Hary Saltzman) 738
Самарџић, Катарина 105
Сапир, Едвард (Edward Sapir) 630
Сарамаго, Жозеа (José de Sousa Saramago) 799
Сараскина, Људмила Ивановна (Людмила Ивановна Сараскина) 875–877, 884
Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Charles Aymard Sartre) 391, 395, 801
Сасун, Зигфрид (Siegfried Loraine Sassoon) 92–93, 95–100
Сасун, Џорџ (George Thornycroft Sassoon) 97
Сатерленд, Доналд (Donald Sutherland) 604
Свенсен, Лаш Фр. Х. (Lars Fredrik Händler Svendsen) 358, 368–369
Светозаров, Дмитриј Јосифович (Дмитрий Иосифович Светозаров) 877, 885
Свиркош, Моника (Monika Świerkosz) 372
Свирчев, Жарка 145, 149
Свич, Каридад (Caridad Svich) 489
Секеруш, Павле 541
Секулић, Исидора 23
Селаковић, Никола 670
Селзник, Дејвид О. (David O. Selznick) 731–732, 740
Селинџер, Џером Дејвид (Jerome David Salinger) 814, 817–818, 820, 822
Сен Санс, Камиј (Charles Camille Saint Saëns) 729
Сералонга, Ђорђо (Giorgio Serrallonga) 561
Сервантес Сааведра, Мигел де (Miguel de Cervantes Saavedra) 590, 769
Сергејев, Виктор (Виктор Сергеев) 772
Сибелијус, Јан (Jean Sibelius) 75

Сигал, Михаил Емануилович (Михаил Эммануилович Сигал) 829
Сигле, Андрей (Андрей Сигле) 772
Сидоров, Алексеј Леонидович (Алексей Леонидович Сидоров) 884
Сидран, Абдулах 131, 135
Сијама, Селин (Céline Sciamma) 613–616, 618, 621–622, 624
Сила, Миодраг 460
Силби, Џесика (Jessica Silbey) 775, 786, 790
Силва, Френк (Frank A. Silva) 192
Силвермен, Каја (Kaja Silverman) 123, 135
Симић, Живојин 502, 594
Симић, Зорана 375, 379, 384
Симић, Љиљана 664
Симовић, Љубомир 699, 892–893, 898
Симон Маг (Σίμων ὁ μάγος; Simon Magus) 912
Симоновић, Срђан 186
Симоњи, Соња (Sonja Simonyi) 118
Синесиос, Наташа (Natasha Synessios) 180–182, 187
Сињоре, Симон (Simone Signoret [Simone Henriette Charlotte Kaminker]) 903
Сиодмак, Роберт (Robert Siodmak) 251
Сирк, Даглас (Douglas Sirk) 422
Ситни, П. Адамс (P. Adams Sitney) 110
Ситон, Џорџ (George Seaton) 575
Сјенкјевич, Хенрик (Henryk Adam Aleksander Pius Sienkiewicz) 549, 552, 559
Скегс, Џон (John Scaggs) 775–776, 778, 785, 790
Скорсезе, Мартин (Martin Scorsese) 736, 741
Скот, Лук (Luke Scott) 324
Скот, Ридли (Ridley Scott) 301–302, 307–309, 311–313, 315–318, 320, 322, 324, 888, 899
Слониовски, Џенет (Jeannette Sloniowski) 149
Слотердијк, Петер (Peter Sloterdijk) 325, 329, 337
Смелик, Анеке (Anneke Smelik) 122, 136
Смирнова, Авдотија (Авдотья Смирнова) 877, 885
Смит, Сидони (Sidonie Smith) 130, 135
Смит, Џ. Е. (J. E. Smyth) 428, 440
Смит, Шерон (Sharon Smith) 121–122, 135
Смоје, Миљенко 33
Снајдер, Кит (Keith Snyder) 253
Снежкин, Сергеј Олегович (Сергей Олегович Снежкин) 878, 884
Сокић, Ружица 512
Сокуров, Александар Николајевич (Александр Николаевич Сокуров) 17, 767–773
Солар, Миливој 716, 776, 778, 791
Солеша, Биљана 687, 695
Солжењицин, Александар Исајевич (Александр Исаевич Солженицын) 877
Солима, Стефано (Stefano Sollima) 639, 643
Соловјов, Сергеј Александрович (Сергей Александрович Соловьёв) 877, 884
Соловјова, Олга Валеријевна (Ольга Валерьевна Соловьёва; Olga Solovieva) 862, 870
Соломон, Микаел (Mikael Salomon) 576
Сонди, Леополд (Léopold Szondi) 292, 296
Сорентино, Паоло (Paolo Sorrentino) 629, 635, 643, 644
Соркин, Арон (Aaron Sorkin) 462
Сорски, отац Нил (Нил Сорский [Николай Майков]) 497, 501
Сотлар, Берт 157
Софокле (Σοφοκλής) 849
Спајк Ли (Shelton Jackson 'Spike' Lee) 572, 577
Спасић, Александар И. 395
Спасић, Ивана 455
Спасић, Милица 187

Спасић, Ненад 187
Спасојевић, Неда 800
Спиридоновић, Олга 27
Спис, Марк (Mark W. Speece) 645, 658
Срдић, Срђан 189, 197, 200–201
Сремац, Стеван 506, 516, 733
Сремец, Рудолф 56
Стајгер, Род (Rod Steiger [Rodney Stephen Steiger]) 36
Стајгер, Џенет (Janet Staiger) 124, 136
Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Иосиф Виссарионович Джугашвили Сталин) 203, 217, 219, 767–768, 770–771, 828
Станисављевић, Драгиша 699
Станисављевић, Милан 699
Станисављевић, Невена Б. 487
Станисављевић Петровић, Зорица 715, 724
Станић, Вељко 104, 106, 113, 119
Станковић, Александар 128–129, 136
Станковић, Борисав 329, 733
Станковић, Иван 723
Станковић, Љубица 502
Станковић, Маја 193, 200
Станојевић, Игор 369
Станојевић, [Чича] Илија 706, 708, 740
Станојевић, Марија 799–802, 806
Стар, Ринго (Ringo Starr [Richard Starkey]) 554
Старешинић, Јурица 48, 51
Старит, Александер (Alexander Starritt) 171
Старк, Хана (Hannah Stark) 364–365, 369
Старчић, Виктор 27, 29
Стевановић, Лада 549–550, 560
Стевовић, Славка 455
Стејси, Џеки (Jackie Stacey) 126, 129, 136
Стем, Роберт (Robert Stam) 437, 440, 687, 695
Стендал [Мари Анри Бејл] (Stendhal [Marie-Henri Beyle]) 179, 498
Стентон, Домна (Domna C. Stanton) 121, 128, 136–137
Стенфорд Фридман, Сузан (Susan Stanford Friedman) 126, 136
Степник, Малгожата (Małgorzata Stępnik) 348, 351, 354
Стефан Немања [Свети Симеон], велики жупан 887, 891–895, 899
Стефановић, Александар 671
Стефановић, Зоран 189, 191, 200–201
Стефановић Раваси, Славољуб 708
Стивенс, Бенџамин Елдон (Benjamin Eldon Stevens) 615, 619, 624
Стивенс, Суфјан (Sufjan Stevens) 538
Стијовић, Миља 159
Стијовић, Рада 822
Стилвел, Робин (Robynn Stilwell) 332
Стилиновић, Маријан 115
Стилиновић, Младен 103, 105, 115, 118
Стојанов, Дивна 504, 515
Стојанов, Јуриј (Yuri Stoyanov) 912, 923
Стојановић, Душан 51, 106, 341, 354, 501, 695, 772
Стојановић, Лазар 106–108, 804
Стојановић, Милена 491, 502
Стојановић, Никола 812–813, 819, 822
Стојановић, Слободан 105, 119
Стојановић Мокрањац, Стеван 678
Стојановић Пантовић, Бојана 269
Стојиљковић, Властимир 'Ђуза' 109, 507
Стојиљковић, Јована 464
Стојиљковић, Миша 593–594
Стојковић, Данило 'Бата' 37, 109, 812
Стојменовић, Драган 700, 707
Стораро, Витторио (Vittorio Storaro) 561
Стормер, Еуген (Eugene F. Stoermer) 581
Стоун, Ема (Emily Jean 'Emma' Stone) 451
Стошић, Божидар 40
Стравински, Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский) 95
Стразберг, Ли (Lee Strasberg [Israel Strassberg]) 532

Страјбер, Витли (Whitley Strieber) 570
Стулбарг, Мајкл (Michael Stuhlbarg) 531
Ступица, Мира 27, 109
Сувин, Дарко 571, 575
Судар, Сања 477, 487
Султановић, Горан 156
Сутлић, Вања 395
Сухов, Фјодор Иванович (Фёдор Иванович Сухов) 219

Т
Табаковић, Милан 609
Табачки, Теодора 515
Табашевић, Владимир 193, 200
Тадеј, Владимир 159, 161
Тадић, Борис 667
Тадић, Љубомир 'Љуба' 37, 802, 829
Тадић, Татиана 765
Такарич, Роберт 674
Талберг, Ирвинг (Irving Thalberg) 732, 740
Тали, Монтгомери (Montgomery Tully) 252
Тана, Дан [Добривоје Танасијевић] (Dan Tana) 35
Танака, Мицу (田中美津; Mitsu Tanaka) 517–518, 527
Тараба, Небојша 460
Тарановски, Кирил 269
Тарковски, Андреј Арсенијевич (Андрей Арсеньевич Тарковский) 6–7, 17, 173, 176–188, 285, 287–288, 290–291, 293–297, 341, 343, 767, 771, 888, 899
Тарковски, Арсеније Александрович (Арсений Александрович Тарковский) 181, 183, 291
Тасић, Ана 491, 502
Татарагић, Елма 45, 51, 812–813, 822
Татић, Јосиф 490
Татић, Радоје 236
Таубин, Ејми (Amy Taubin) 593–594, 621, 624
Тацит, Публије Корнелије (Publius Cornelius Tacitus) 597–598, 610
Тачер, Маргарет (Margaret Hilda Thatcher [Margaret Roberts]) 74
Твен, Марк (Mark Twain [Samuel Langhorne Clemens]) 498, 590, 592
Тежак, Стјепко 684, 695
Тејлор, Вивијен (Vivienne Tailor) 444, 455
Тејлор, Чарлс (Charles Margrave Taylor) 335
Тејлор-Блејк, Бони (Bonnie Taylor-Blake) 251
Тејмор, Џули (Julie Taymor) 736, 741
Темко, Филип (Philip Temko) 279
Тенант, Стивен (Stephen James Napier Tennant) 95
Тенисон, Алфред (Alfred Tennyson) 849
Теренције, Публије Афер (Publius Terentius Afer) 600
Терехова, Маргарита Борисовна (Маргарита Борисовна Терехова) 182
Терзин Стојчић, Маријана 151–152, 156, 159–161
Тибо, Жан Пол (Jean-Paul Thibaud) 336
Тирнанић, Богдан 44, 51, 797, 799, 806, 815, 822
То, Ебигејл (Abigail Thaw) 849
То, Џон (John Thaw) 838
Тодоров, Цветан (Цветан Тодоров; Tzvetan Todorov) 775, 777–779, 781, 787, 791
Тодоровић, Александар Луј 251
Тодоровић, Боривоје 'Бора' 513
Тодоровски, Валериј Петрович (Валерий Петрович Тодоровский) 874
Токарчук, Олга (Olga Tokarczuk) 17, 371–378, 380–385
Толкин, Џон Роналд Рејел (John Ronald Reuel Tolkien) 737
Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 165, 171, 877–878
Томас, Доналд Мајкл (Donald Michael Thomas) 191, 200
Томас, Трој (Troy Thomas) 586–587, 594
Томасовић, Далибор 197

Томашевски, Борис Викторович (Boris Tomaševskij; Борис Викторович Томашевский) 91–92, 99
Томић, Наташа 255, 269
Томпсон, Роберт (Robert James Thompson) 459, 461, 472
Томсон, Џастин (Justin Thomson) 557, 560
Тонис, Фердинанд [Јулијус] (Ferdinand [Julius] Tönnies) 637, 643
Тоњаци, Уго (Ugo Tognazzi) 802–803
Торни Пурта, Џудит (Judith Torney Purta) 645, 657
Торнхам, Сју (Sue Thornham) 135
Торо, Хенри Дејвид (Henry David Thoreau) 586
Траиловић, Мира 810
Трепер, Леополд (Leopold Zakharovich Trepper) 827
Тривунчић, Блаженка 664, 671, 675, 678, 680
Тривунчић, Уна 664
Трилинг, Лајонел (Lionel Mordecai Trilling) 830
Трифо, Франсоа (François Roland Truffaut) 732, 796, 807, 820, 823
Тркуља, Зоран 527
Трол, Јан (Jan Troell) 576
Тургењев, Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургенев) 877
Турковић, Хрвоје 666–667
Туровскаја, Маја Јосифовна (Maya Iosifovna Turovskaya; Майя Иосифовна Туровская) 180–181, 187
Туртуро, Џон (John Turturro) 556
Туцић, Синиша 189, 196–197, 200
Тушевљаковић, Дарко 189, 198, 200–201
Тшећак Хус, Јоана (Joanna Trzeciak Huss) 372, 383

Ћ

Ћетковић, Војин 490
Ћирковић, Милан М. 368, 572–573, 575
Ћирковић, Сима 897–898
Ћопић, Бранко 24, 151, 154, 159, 161
Ћорковић, Дејан 685
Ћосић, Бора 105, 113–114, 119
Ћосић, Добрица 108, 153
Ћосић Преград, Ивана 712, 724
Ћузулан, Спасоје 409
Ћурчић, Мирослав 359, 369

У

Увановић, Жељко 686, 695
Угрешић, Дубравка 124, 127–128, 136, 143
Ујевић, Тин [Аугустин] 23
Улмански, Рената 507
Улмер, Едгар (Edgar Georg Ulmer) 906–907
Уљанов, Михаил Александрович (Михаил Александрович Ульянов) 870
Унгарети, Ђузепе (Giuseppe Ungaretti) 552
Унгуреану, Делија (Delia Ungureanu) 176, 179–180, 183, 187
Урбан, Вилијам (William Urban) 891, 898
Урошевић, Милан 815, 822
Урсуљак, Сергеј Владимирович (Сергей Владимирович Урсуляк) 878–881, 883, 885
Усков, Валериј Иванович (Валерий Иванович Усков) 884–885

Ф

Фазекаш, Ана [Ан] 145, 147, 149
Фајст, Феликс Елисон (Felix Ellison Feist) 565, 576
Фалер, Грег (Greg Faller) 308, 323
Фармер, Мимзи (Mimsy Farmer) 803
Фароки, Харун (Harun Farocki) 420, 426
Фароу, Џон (John Farrow) 215, 222
Федар (Phaedrus) 598
Фекете, Егон 822
Фелини, Федерико (Federico Fellini) 17–18, 180, 552, 597, 601–611

Фелман, Шошана (Shoshana Felman) 414
Фелунг, Барингтон (Barrington Pheloung) 840
Фенади, Џорџ (Georg Fenady) 252
Фендерс, Валтер (Walter Fähnders) 149
Ферари, Рахела [Роса Фројнд] 27
Фербенкс, Даглас млађи (Douglas Elton Fairbanks Jr.) 250
Ферис, Стен (Stan Ferris) 252
Ферјанчић, Божидар 897–898
Фернес, Дилан (Dyllan Furness) 761, 765
Ферон, Луис (Luis Ferrón) 324
Фетерли, Џудит (Judith Fetterley) 123, 136
Фехмиу, Беким 547, 552, 554–555, 560–561
Фидија (Φειδίας; Phidias) 273, 283
Фидлер, Конрад Адолф (Adolph Konrad Fiedler) 857, 869
Филд, Сид (Syd Field [Sydney Alvin Field]) 634, 642, 757, 763, 765
Филиповић, Андрија 560
Филиповић, Соња 663, 667
Филонов, Павел Николајевич (Павел Николаевич Филонов) 770–771
Филострат Млађи (Φιλόστρατος ὁ Νεώτερος; Philostratus the Younger) 271, 277, 280, 282–283
Филострат Старији (Φιλόστρατος ὁ Λήμνιος; Philostratus the Elder) 271, 274, 277–279, 282–283
Финикс, Хоакин (Joaquin Phoenix) 234
Финци, Ели 55
Финчер, Дејвид (David Fincher) 736, 741
Фиск, Џон (John Fiske) 820, 822
Фицџералд, Френсис Скот (Francis Scott Fitzgerald) 849
Фишер, Оскар (Oscar Fisher) 766
Фишер, Ружена (Růžena Fischerová) 48
Фишер Тарнер, Сајмон (Simon Fisher Turner) 81
Флакер, Александар 814–815, 818, 820, 822
Фламанд, Ли (Lee A. Flamand) 462, 472
Фланаган, Мајк (Mike Flanagan) 464
Флашар, Мирон 597–598, 609
Флеминг, Виктор (Victor Fleming) 740–741
Флеминг, Ијан (Ian Fleming) 738
Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 165, 169, 171
Фоер, Ула (Ulla Foehr) 712, 724
Фојер, Џејн (Jane Feuer) 462–464, 467–468, 470, 472
Фон Трир, Ларс (Lars von Trier) 17, 339–343, 345–350, 352, 354–355
Форат, Вибке (Wiebke Vorrath) 199
Форд, Харисон (Harrison Ford) 311, 315
Форд, Џон (John Ford) 209, 222
Форман, Милош [Јан Томаш Форман] (Miloš Forman [Jan Tomáš Forman]) 35, 110
Форстер, Едвард Морган (Edward Morgan Forster) 531
Фостер, Гвендолин Одри (Gwendolyn Audrey Foster) 149
Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 505, 510, 515
Фрајтаг, Густав (Gustav Freytag) 757
Франић, Северин М. 832
Франс, Анатол (Anatol France) 729
Фремптон, Данијел (Daniel Frampton) 339–340, 354
Френклин, Сидни (Sidney Arnold Franklin) 740
Френкс, Рејчел (Rachel Franks) 776, 790
Френсис, Дејвид В. (David W. Francis) 888, 898
Френч, Патрик (Patrick Ffrench) 175, 176, 187
Фридел, Кристијан (Christian Friedel) 418
Фридлендер, Сол (Saul Friedländer) 414
Фридман, Морис (Maurice Friedman) 367, 369
Фрит, Сајмон (Simon Webster Frith) 550, 560

Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 165–168, 170–172, 375, 379, 185, 348, 592
Фројнд, Карл (Karl W. Freund) 906
Фром, Ерих (Erich Seligmann Fromm) 390
Фром, Харолд (Harold Fromm) 582
Фрост, Марк (Mark Frost) 190, 200–201, 325, 329, 337
Фуко, Мишел (Paul-Michel Foucault) 89–90, 99, 101, 372
Фукунага, Кери Џоџи (Cary Joji Fukunaga) 741
Фулер, Самјуел (Samuel Michael Fuller) 579
Фумић, Матеја 776, 790
Фурлан, Мира 18, 121, 124–137
Фут, Кенет (Kenneth Foote) 418, 425

Х

Хабазин, Анђелко 336
Хадок, Лора Ен (Laura Anne Hudock) 724
Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 149, 328, 404
Хајдел, Александар (Alexander Heidel) 575
Хајдуц, Соња Амалија (Sonia Amalia Haiduc) 94, 100
Хајек, Салма (Salma Hayek) 736
Хајланд, Роберт (Robert Hyland) 523, 527
Хаксли, Олдас (Aldous Leonard Huxley) 849
Халерворден, Дитер 'Диди' (Dieter 'Didi' Hallervorden) 242
Халидеј, М. А. К. [Мајкл Александер Кирквуд] (M. A. K. [Michael Alexander Kirkwood] Halliday) 629, 632–635, 642, 644
Халили, Џона (Jonah Halili) 274, 282
Хамагучи, Рјусуке (濱口 竜介; Ryûsuke Hamaguchi) 255–258, 260–270
Хамдан, Јасмин (ياسمين حمدان; Yasmine Hani Hamdan) 592
Хамер, Арми (Armie Hammer [Armand Douglas Hammer]) 531, 542
Хамовић, Тихана 409
Хамонд, Мајкл (Michael Hammond) 472
Хандлер, Рут (Ruth Handler) 432
Хансен, Мет (Matt Hansen) 415, 425
Хант, Питер (Peter Hunt) 657
Хант, Џон Диксон (John Dixon Hunt) 79, 82
Хантер, Холи (Holly Hunter) 558
Хантингтон, Џон (John Huntington) 306, 323
Ханфман, Јуџинија (Eugenia Hanfmann) 171
Хањинова, Рима Михајловна (Римма Михайловна Ханинова) 204, 222
Харавеј, Дона (Donna Haraway) 450, 454, 457
Харис–Мекој, Денијел (Daniel Harris–McCoy) 278
Харли, Дин (Dean Harley) 334
Харт, Брет (Bret Harte) 210
Хауард, Рон (Ron Howard) 736, 740
Хаубл, Ролф (Rolf Haubl) 187
Хаусман, Алфред Едвард (Alfred Edward Housman) 95
Хаусман, Џон (John Houseman) 561
Хачион [Хачн], Линда (Linda Hutcheon) 428, 434, 440, 444, 455, 475, 481, 487, 495, 499, 500, 502, 686–687, 695
Хаџић, Фадил 44, 52
Хејден, Херера (Herrera Hayden) 736
Хејс, Вил Х. (William 'Will' Harrison Hays Sr.) 244
Хеман, Кетрин (Kathryn Hemmann) 527
Хемингвеј, Ернест (Ernest Miller Hemingway) 91, 255, 264
Хенд, Дејвид (David Hand) 740
Хендисајд, Фиона (Fiona Handyside) 148–149
Хендл, Георг Фридрих (George Frideric Handel) 342
Хенри, Бак (Buck Henry) 110

Херберт, Френк (Franklin 'Frank' Patrick Herbert Jr.) 191
Хериган, Пет (Pat Harrigan) 790
Херман, Дејвид (David Herman) 757, 765
Херцберг, Лудвиг (Ludvig Hertzberg) 593–594
Хес, Рудолф (Rudolf Franz Ferdinand Höss) 416, 418–420
Хес, Хедвига [Хенсел] (Hedwig [Hensel] Höss) 418–420, 422
Хесел, Франц (Franz Hessel) 148
Хетрих, Иван (Ivan Hetrich) 26
Хилер, Сандра (Sandra Hüller) 418
Хилкоут, Џон (John Hillcoat) 357–358, 365–366, 369
Хирш, Џошуа (Joshua Hirsch) 414
Хит, Стивен (Stephen Heath) 171
Хиткоут, Џонатан (Jonathan Heathcote) 782, 790
Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 156, 351, 417, 767–771, 773
Хиченс, Роберт (Robert Hichens) 732
Хичкок, Алфред (Alfred Hitchcock) 35, 176, 249, 602, 732, 740
Хјелмслев, Луј (Louis Hjelmslev) 632, 642
Хјуз, Ајлин Ланујет (Eileen Lanouette Hughes) 605, 609
Хлебш, Соња 27
Хобсбаум [Хобсбом], Ерик Џон Ернест (Eric John Ernest Hobsbawm) 549, 560
Хојер, Тимо (Timo Hoyer) 180–181, 185, 187
Хојл, Брајан (Brian Hoyle) 81–82
Хојсен, Андреас (Andreas Huyssen) 140–141, 149
Хокинг, Стивен (Stephen William Hawking) 748
Хоксворт, Силија (Celia Hawkesworth) 33
Хол, Вилис (Willis Hall) 35
Хол, Кристин Лене (Kristin Lené Hole) 136
Холанд, Агњешка (Agnieszka Holland) 17, 371, 373–374, 376–377, 381–382, 385
Холанд, Саманта (Samantha Holland) 527
Холанд, Џон (John Holland) 646, 658
Холбајн, Ханс Млађи (Hans Holbein der Jüngere) 866
Хомер (Ὅμηρος) 278, 400, 553–554, 556–560, 598–599, 904, 914
Хорације, Квинт Флак (Quintus Horatius Flaccus) 599
Хорват, Јожа [Јосип] 24
Хоркхајмер, Макс (Max Horkheimer) 372
Хотињенко, Владимир Иванович (Владимир Иванович Хотиненко) 878, 884
Хоторн, Натаниел (Nathaniel Hawthorne) 586
Хофман, Иван 24, 37
Хрушчов, Никита Сергејевич (Никита Сергеевич Хрущёв) 220
Хјустон, Џон (John Huston) 215, 906–907

Ц

Цамблак, Григорије 896, 898
Цар, Ана Марија 158
Цара, Тристан (Tristan Tzara [Samuel Rosenstock]) 760
Царцарачевић, Милица 623
Цветић, Боса 118
Цветић, Милош 733
Цветковић, Светозар 37
Цветковић, Чедомир 395
Целан, Паул (Paul Celan [Paul Antschel]) 536
Целебрини, Дубравка 765
Црепајац, Љиљана, 610
Црњански, Милош 23, 193, 200, 329, 749, 825–826, 833–834
Цукерберг, Марк (Mark Cukerberg) 736

Ч

Чалић, Милан 802
Чапек, Карел (Karel Čapek) 301–302, 311, 314, 318, 320–324

Чаплин, Чарли (Charles 'Charlie' Spencer Chaplin Jr.) 169, 919
Чатман, Симор (Seymour Chatman) 632, 642
Чворовић, Мила 664
Чворовић, Миланка 664
Чворовић, Наталија 664
Чворовић, Никола 664
Чворовић, Светлана 664
Чворовић, Слободан 664
Чекригин, Василиј Николајевич (Василий Николаевич Чекрыгин) 771
Ченгић, Бахрудин 'Бата' 103, 105, 110, 114, 126, 812
Чепман, Грејам (Graham Chapman) 247
Черчил, Винстон (Winston Leonard Spencer Churchill) 767–768, 770–771, 773
Честертон, Гилберт Кит (Gilbert Keith Chesterton) 848
Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 39, 44–47, 49–50, 52, 255, 258, 262, 265–269, 270
Чешир, Елен (Ellen Cheshire) 87
Чизхолм, Алекс (Alex Chisholm) 489
Чој, Цинхи (Jinhee Choi) 527
Чолић, Милан 806
Чолић, Милутин 152, 156, 158, 160
Чомски, Ноам (Avram Noam Chomsky) 286, 747, 752
Чурикова, Ина Михајловна (Инна Михайловна Чурикова) 875
Чуровић, Тијана 490

Ц

Цалто, Давор 369
Царман, Дерек (Michael Derek Elworthy Jarman) 73–83
Цармуш, Цим (James 'Jim' Robert Jarmusch) 17, 579–595
Цејмс, Вилијам (William James) 592
Цејмс, Хенри (Henry James) 592
Цејмсон, Фредерик (Fredrick Ruff Jameson) 758, 765
Цејмсон, Цери (Jerry Jameson) 884
Цејсон, Дејвид [Дејвид Џон Вајт] (David Jason [David John White]) 247
Цексон, Мик (Mick Jackson) 576
Цексон, Питер (Peter Jackson) 737, 741
Ценкел, Анабел (Annabel Jankel) 252
Ценкинс, Хенри (Henry Jenkins) 639, 642
Церард, Стивен (Steven Gerrard) 527
Цетер, Кевин Вејн (Kevin Wayne Jeter) 302
Цефрис, Ричард (Richard Jefferies) 565
Цјења, Жанг (张建亚; Zhang Jianya) 252
Цојс, Цејмс (James Augustine Aloysius Joyce) 68, 76, 197, 559, 749
Цојс, Цозеф (Joseph Joyce) 97, 99
Џонз, Спајк (Spike Jonze [Adam Spiegel]) 225, 229, 232, 234–235, 237
Џонс, Ема (Emma Jones) 661, 667
Џонсон, Кетрин (Catherine Johnson) 459, 461, 472
Џонсон, Роберт (Robert Leroy Johnson) 557
Џонстон, Тревор (Trevor Johnston) 266, 269
Џордан, Ширли (Shirley Jordan) 148
Џорџ, Џо (Jo George) 80, 82
Џоунс, Тери (Terry Jones) 899

Ш

Шаброл, Клод (Claude Henri Jean Chabrol) 796, 807, 819
Шадијак, Том (Thomas 'Tom' Shadyac) 566, 576
Шајтинац, Угљеша 489–498, 500–502
Шакић, Томислав 62–63, 68, 71
Шалабалић, Радмила 598–599, 609
Шаламе, Тимоти (Timothée Chalamet) 530, 532–533, 542
Шалго, Јудита 146, 149
Шапоња, Предраг 269
Шарановић, Радомир 'Бајо' 33
Шарок, Вес В. (Wes W. Sharrock) 888, 898

Шарп, Оскар (Oscar Sharp) 760–761
Шато, Доминик (Dominique Chateau) 339–340, 354, 540, 542
Шатобријан, Франсоа Рене де (François-René de Chateaubriand) 917
Шафак, Елиф (Elif Şafak) 590
Шафак, Зафер (Zafer Şafak) 264
Шахназаров, Карен Георгијевич (Карен Георгиевич Шахназаров) 878, 884
Шејвер, Џефри (Jeffrey Shaver) 757
Шејка, Леонид 143
Шејл, Роберт (Robert Shail) 527
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 313, 437, 495–497, 500, 502, 555–556, 590–592, 594, 729, 733, 826, 849–850, 854, 890
Шели, Мери (Mary [Godwin] Shelley) 446, 455, 564
Шели, Перси Биш (Percy Bysshe Shelley) 540, 849
Шерард, Филип (Philip Owen Arnould Sherrard) 533, 542
Шивацапа, Пјеро (Piero Schivazappa) 547, 552, 561
Шијан, Слободан 103, 106–107, 110, 112, 119, 822
Шилер, Фридрих (Johann Christoph Friedrich von Schiller) 498, 849
Шилкина, Уљана Викторовна (Ульяна Викторовна Шилкина) 877, 884
Шимек, Кортни (Courtney Shimek) 716, 724
Шинко, Ервин 831, 833
Шипи, Том (Thomas 'Tom' Alan Shippey) 889, 898
Шкарић, Гојко 106
Шлендорф, Фолкер (Volker Schlöndorff) 175
Шмид, Волф (Wolf Schmid) 167, 171
Шмид, Марион (Marion Schmid) 174–176, 186
Шмиров, Вјачеслав Јурјевич (Вячеслав Юрьевич Шмыров) 829
Шмит, Стефан В. (Stefan W. Schmidt) 178, 181, 187
Шмиц, Херман (Hermann Schmitz) 326, 328
Шоволтер, Елејн (Elaine Showolter) 126
Шолохов, Михаил Александрович (Михаил Александрович Шолохов) 498, 871, 878–879
Шољан, Антун 815
Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 267
Шорт, Кејти Гнегеј (Kathy Gnagey Short) 716, 724
Шотра, Здравко 677, 680, 699, 704–705, 708, 740, 892–893, 899
Шпер, Алберт (Berthold Konrad Hermann Albert Speer) 351
Шридар, С. (S. Sridhar) 698, 708
Шродолф, Елен (Ellen Schraudolph) 277, 281
Штанцл, Франц Карл (Franz K. Stanzel) 167, 171
Штотер, Карстен (Karsten Stöter) 772
Штимац, Славко 156, 464
Шумахер, Ернст Фридрих (Ernst Friedrich 'Fritz' Schumacher) 923
Шушљик, Горан 490

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0
Зборник радова

Издавач
Институт за књижевност и уметност
Београд, Краља Милана 2
www.ikum.org.rs

За издавача
др Светлана Шеатовић

Лектура, коректура, регистар имена
др Марија Грујић
др Кристијан Олах

Ликовно-графичка опрема
Новак Ђукић

Дизајн корица
Ђорђе Букинац

Тираж
150

Штампа
Birograf comp doo, Београд

ISBN 978-86-7095-368-0

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

791.3(082)
82.09(082)

ФИЛМ и књижевност 2.0 : зборник радова / уредници Марија Грујић, Кристијан Олах.
- Београд : Институт за књижевност и уметност, 2025 (Београд : Birograf comp). - 962 стр.
: илустр. ; 23 cm. - (Серија Ц : теоријска истраживања / Институт за књижевност и уметност
; књ. 21)

Радови на више језика. - Тираж 150. - Стр. 15-19: Увод / Уредници. - Напомене и библиографске
референце уз радове. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на енгл. или
срп. или франц. језику уз сваки рад. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-368-0

a) Филм - Зборници b) Књижевност - Зборници

COBISS.SR-ID 185446921