



ИВАНА РАЛОВИЋ

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

БЕОГРАД  
2022



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ  
ПОЗОРИШТА, ФИЛМА, РАДИЈА И ТЕЛЕВИЗИЈЕ

ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ У СТВАРАЛАЧКОМ  
ОПУСУ АЛЕКСАНДРА САШЕ ПЕТРОВИЋА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

КАНДИДАТ  
Ивана Раловић  
Индекс број: 4/2012d

МЕНТОРКА  
Ред. проф. др Невена Даковић

БЕОГРАД  
2022

## АПСТРАКТ

Стваралаштво Александра Саше Петровића окренуто је, вишеструко и суштински, сталном дијалогу са литературом, стога се у језгру овог рада нашао као чувар прича које су већ испричане, аутор који је полазио од грађе која је већ обликована, као успешно уметничко, књижевно дело и такву грађу преводио у друге медије, преобликовао и ускладио са њиховим законитостима и сопственим уметничким аспирацијама. Корпус истраживања чине следећа дела из опуса: филмови *Три* (1965), *Биће скоро пропаст света, нек пропадне није штета* (1969), *Мајстор и Маргарита* (1972), *Групни портрет с дамом* (1977) и *Сеобе* (1994); ТВ серија *Сеобе* (1994); позоришне представе *Псеће срце* (1979) и *Мајстор и Маргарита* (1982), сценарија за дугометражне игране филмове *Бановић Страхиња (Соко)* инспирисан народном песмом и *Бења Краљ* инспирисан кратким причама Исака Бабелја; *Пурпурно острво* као адаптација по истоименом драмском памфлету Михаила Булгакова, и синопсиси из заоставштине *Летовање* и до сада необјављивани *Одисеј* и *Црвени оркестар*.

Анализирана дела из опуса Александра Петровића постављена су: а) у контекст актуелних и теоријски изазовних проблема трансмедијалности и адаптације; б) у компаративни однос са делима која преводи у други медиј, али и у контекст односа са ауторима протосветова, који спадају међу великане домаће и светске литературе, в) у културни оквир и посматрани као интертекстуална пракса интегрисана са другим језичким облицима (другим и/или претходним филмовима, књижевношћу, политичким *Zeitgeist*-ом, историјом).

Адаптације, транстекстуалност, цитатност, трансфикција, промена света приче који се у опусу Александра Саше Петровића јављају у поступку преноса разноврсних литерарних предлогака у други медиј, препознати су као особени видови трансмедијалног приповедања. Рад истражује Петровићеве адаптације као културно превођење и као сећање на прочитано обогаћено учитавањем духа доба, редитељеве ерудиције, у светлу широко постављене теорије трансмедијалног приповедања.

Кључне речи: трансмедијално приповедање, трансмедијалност, адаптација, књижевност, филм, позориште, сценарио.

## ABSTRACT

The creativity of Aleksandar Saša Petrović is multifaceted and fundamentally oriented towards a constant dialogue with literature, therefore at the core of this work he found himself as the keeper of the stories that have already been told, as the author who started from the material that has already been shaped, as a successful artistic or literary work and he translated such material into other media, reshaped it and adjusted it according to the characteristics of the new media and his own artistic aspirations. The corpus of the research consists of the following works from the opus: the films *Three (Три)* (1965), *It Rains in My Village (Буће скоро пронаст света, нек пропадне није штема)* (1969), *The Master and Margarita (Мајстор и Маргарита)* (1972), *Group Portrait with a Lady (Групни портрет с дамом)* (1977) and *Migrations (Сеобе)* (1994); *TV series of Migrations (ТВ серија Сеобе)* (1994); theatre plays *Dog's Heart (Псеће срце)* (1979) and *Master and Margarita (Мајстор и Маргарита)* (1982), scripts for feature films *Banović Strahinja (The Hawk)* inspired by the epic folk song and *Benjie the King (Бења Краљ)* inspired by the short stories of Isaac Babel; *The Purple Island (Пурпурно острво)* as an adaptation of Mikhail Bulgakov's dramatic pamphlet of the same name, and synopses from the legacy of *The Summer Vacation (Летовање)* and the hitherto unpublished *Odyssey (Одусеј)* and the *The Red Orchestra (Црвени оркестар)*.

The analyzed works from Aleksandar Petrović's opus are set: a) in the context of current and theoretically challenging problems of transmediality and adaptation; b) in a comparative relationship with the works translated into another medium, but also in the context of the relationship with the authors of the protoworlds, who are among the greats of domestic and world literature, c) in the cultural framework and viewed as an intertextual practice integrated with other linguistic forms (other and/ or previous films, literature, political zeitgeist, history).

Adaptations, transtextuality, quotation, transfiction, changing of the story world, which appear in the work of Aleksandar Saša Petrović in the process of transferring various literary templates to another medium, are here recognized as special types of transmedia storytelling. The paper explores Petrović's adaptations as a cultural translation and as a memory of what was read, enriched by the incorporation of the zeitgeist, the director's erudition, in the light of the broadly based theory of transmedia storytelling.

Keywords: transmedia storytelling, transmediality, adaptation, literature, film, theatre, screenplay.

## Садржај

<b>АПСТРАКТ</b> .....	<b>I</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>II</b>
<b>САДРЖАЈ</b> .....	<b>III</b>
<b>I УВОД</b> .....	<b>1</b>
<b>II О ТЕОРИЈСКИМ ПОСТАВКАМА ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТИ И АДАПТАЦИЈЕ</b> .....	<b>9</b>
2.1. Да ли је ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ УИСТИНУ НОВ ФЕНОМЕН?.....	9
2.2. СВЕТ ПРИЧЕ.....	15
2.3. САВРЕМЕНИ И ИСТОРИЈСКИ ПРИСТУП ТРАНСМЕДИЈАЛНОМ ПРИПОВЕДАЊУ.....	18
2.4. Од ПРОТОТЕКСТА ДО МЕТАТЕКСТА .....	24
2.5. ЦИТАТНОСТ.....	26
2.6. Од КЛАСИЧНЕ ЕКРАНИЗАЦИЈЕ ДО ТРАНСМЕДИЈАЛНОГ ПРИПОВЕДАЊА.....	28
<b>III ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТ У ОПУСУ АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВИЋА: ПРИЧЕ ЖИВОТА И СВЕТОВИ ПРИЧЕ</b> .....	<b>45</b>
3.1. АЛЕКСАНДАР САША ПЕТРОВИЋ: ЖИВОТ, СВЕТОВИ, ПРИЧЕ.....	45
3.2. АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ И АНТОНИЈЕ ИСАКОВИЋ: ОД ПАПРАТИ И ВАТРЕ ДО ТРИ..	52
3.3. АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ И ФЈОДОР МИХАЈЛОВИЧ ДОСТОЈЕВСКИ: <i>БИЋЕ СКОРО ПРОПАСТ СВЕТА, НЕК ПРОПАДНЕ НИЈЕ ШТЕТА</i> .....	66
3.4. АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ И МИХАИЛ БУЛГАКОВ: ТРАНСМЕДИЈАЛНИ СУСРЕТ ДВА МАЕСТРА.....	88
ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПУТОВАЊЕ <i>МАЈСТОРА И МАРГАРИТЕ</i> , СЛУЧАЈ: ФИЛМ.....	89
<i>ПСЕЋЕ СРЦЕ</i> , СЛУЧАЈ: ПОЗОРИШТЕ .....	109
ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПУТОВАЊЕ <i>МАЈСТОРА И МАРГАРИТЕ</i> , СЛУЧАЈ: ПОЗОРИШТЕ .....	116
Додатак – ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ <i>МАЈСТОРА И МАРГАРИТЕ</i> .....	121
3.5. АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ И ХАЈНРИХ БЕЛ: <i>ГРУПНИ ПОРТРЕТ С ДАМОМ</i> НА ФИЛМУ .....	126
3.6. АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ И МИЛОШ ЦРЊАНСКИ.....	147
<i>СЕОБЕ</i> ОД НАПИСАНЕ РЕЧИ ДО ПОКРЕТНЕ СЛИКЕ.....	149
СЕРИЈА <i>СЕОБЕ</i> .....	165
3.7. ОСТАЛЕ АДАПТАЦИЈЕ АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВИЋА .....	175
<i>Соко</i> или Бановић Страхинија између ПЕСМЕ И ФИЛМА.....	177
<i>ОДИСЕЈ</i> .....	197
<i>Бења Краљ</i> .....	200
<i>Пурпурно острво</i> .....	204
<i>Летовање</i> .....	207
<i>Црвени оркестар</i> .....	212
<b>IV ЗАКЉУЧАК</b> .....	<b>216</b>
<b>ПРИЛОЗИ</b> .....	<b>227</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЈА</b> .....	<b>233</b>
Штампа, радио и ТВ .....	248
Вебографија .....	250
Архив Фондације Александар Саша Петровић.....	252
Пресклипинг из архива Фондације .....	253
Филмографија.....	253
<b>БИОГРАФИЈА</b> .....	<b>255</b>

## I УВОД

Стварање света, каквог га ми знамо, увек започиње неким светом који нам је при руци: стварање је поновно стварање.

(Gudman 2014, 18)

Александар Саша Петровић стваралац је аутентичних светова које је замислио, написао и снимео, али и онај који је узимао велика литерарна дела као полазне тачке за своју уметност. Средишњи део његовог стваралачког опуса чине редитељска активност (неодвојива од сценаристичког стваралаштва јер он је понајпре био редитељ филмова по сопственом сценарију) и интензиван рад на теоретском промишљању филма. Осим тога деловао је у публицистици и есејистици као плодан и оригиналан хроничар филмских и, посредно, а у последњој фази живота и непосредно, политичких прилика свога доба.

Већ својим првим филмовима, а нарочито првим играним филмовима, наговестио је значајне токове у југословенској кинематографији, али и искорак из тада владајућих идеолошких схема, или речима Александра Јанковића „suprotnost dominaciji socijalističkog elitističkog kiča, koji je narodu nudio veličanstvene ratne ерореје или šarene (holivudske) ескапистичке vodviljske комедије” (Janković 2017, 61–62). Како у историји југословенског филма, тако и у ексјугословенском културном простору, Петровићево стваралаштво изазивало је велику пажњу и у ондашњим културним и политичким круговима, издржало је строге, стручне али и неуке, домаће и иностране, објективне али и малициозне, критичарске судове, злонамерне вивисекције, превредновања, реинтерпретације, а у многим значајним студијским текстовима посвећеним филмској уметности убележен је као снажна ауторска личност, чији је значајан утицај и још значајнији допринос југословенској кинематографији готово без аналогije. Према је са савременицима Душаном Макавејевом, Желимиром Жилником, Живојином Павловићем,<sup>1</sup> делио дух паневропског, новог таласа у филмској уметности, који је почетком шездесетих

---

<sup>1</sup> Између осталих у Србији, а у Хрватској В. Мимица, А. Бабаја, З. Берковић, К. Голик, К. Папић, А. Врдољак, а у Словенији Б. Хладник, М. Клопчич.

усковитлао „evropsku kinematografsku pučinu” (Munitić 2005, 50), Александар Петровић је на домаћем терену увек био на челу колоне.

О Петровићу, редитељу ригорозног и сведеног опуса и аутору великог броја недовршених али обећавајућих пројеката, написани су многи текстови, највише на српском језику, али је база текстова настајала и на другим језицима. Изучавајући критички дискурс о његовом делу дошли смо до сазнања да су до данас написане две опсежне студије: прва је *Лет над мочваром* Петра Волка (1999), другу *Портрет умјетника као политичког дисидента*, сачинио је Властимир Судар као целовиту научну студију од своје докторске дисертације одбрањене на Универзитету у Сент Ендрјузу (University of St. Andrews) у Шкотској (2013. појавило се енглеско, 2017. објављено српско издање). Између те две обимне монографије, објављене су и бројне друге. *Рапсодија ништавила* Драшка Ређепа у поднаслову има додатак: огледи о Александру Петровићу [2004];<sup>2</sup> његов метод рада на филму описао је редитељ, његов пријатељ, колега и сарадник Боро Драшковић у књизи *Филм о филму* (2010); група аутора дале је своје текстуалне прилоге и запажања да би се под будним оком Радослава Лазића сачинила монографија *Александар Саша Петровић* (2010) у оквиру едиције великани филмске режије (саткана још и од исечака из других студија, интервјуа, сећања савременика); *Азбучник Александра Петровића*, уредника Северина Франића, 2011. године као збирка Петровићевих есејистичких, теоријских, критичких и аутобиографских текстова, интервјуа, настајалих од самих почетака каријере, даје и „autoportret svoga autora, Aleksandra Petrovića, islikanog u sijaset valera, na kojem nam je moguće uočiti svu širinu duha njegovog tvorca” (Dragojević у *Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 6).<sup>3</sup> Стваралаштво Александра Саше Петровића детаљно је обрађивано у важним студијама о југословенском (Goulding), источноевропском (Lim), али и светском филму односно у општим историјама филма (Thompson, Bordwell 2003); енциклопедијама и речницима (југословенским и иностраним); у погледу појединачних чланака у

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Иако је *Азбучник* вредна збирка текстова настала од материјала које је уступила Бранка Петровић, и у коме је штамапан Драгојевићев текст који цитирамо, најупутније је консултовати оригинале, прес клипинге и заоставштину, како би се добила и информација о времену настанка или објављивања текстова. Вредан и значајан део грађе о Александру Саше Петровићу налази се у библиотеци Југословенске кинотеке, а најдрагоценији фонд чува се у фондација основаној 2005. године која носи име Саше Петровића.

периодици, зборницима, уџбеницима, његов рад анализиран је од стране водећих теоретичара и критичара његовог времена. Душан Стојановић, Ранко Мунитић, Слободан Новаковић, Никола Стојановић, Никола Милошевић и други, посветили су бројне текстове Петровићевом стваралаштву, указујући на њега као на великог аутора, неспорног стваралачког доприноса. Од великог значаја за портрет уметника јесу сећања савременика, сарадника, дневничке забелешке, новински исечци, писма али и сачувана документа која бацају сваким новим читањем ново светло на прошле догађаје, а у овом раду посматрамо их кроз призму теорија трансмедијалности.

Наше истраживање у фокусу има трансмедијално приповедање Александра Петровића, односно онај део његовог стваралачког опуса који је заснован на преносу прича из једног медија у други. Од свих неологизама који су се, с појавом нових медија намножили у наратологији, теорији књижевности, филма, медија и сродним дисциплинама, трансмедијалност је један од актуелнијих и богатијих по теоријском оквиру који се примењује у вези са њим, јер се јавља као кровни појам спрам њему сродних (о којима говоримо на почетку другог дела рада) и интерпретативно најизазовнијих (што показујемо у трећем делу рада примењујући га на студије случаја). Иако је на теоретску сцену званично ступио почетком деведесетих година прошлог века, слови да га је у академском пољу прва употребила Марша Киндер (Marsha Kinder),<sup>4</sup> до данас је, појавом нових медија и медијских формата који раније нису постојали, а који могу бити укључени у трансмедијално приповедање, претрпео бројне преокрете и превредновања, од којих је најрадикалнији онај који је спрам употребе коју му је првобитно наменила Киндер, начинио Хенри Џенкинс (Henry Jenkins).<sup>5</sup> До данас су проблематизовани

---

<sup>4</sup> Марша Киндер употребила је појам трансмедијално да означи ширење медијског садржаја кроз више платформи. У књизи *Игре моћи на филму, телевизији и у видео-играма (Playing with power in movies, television, and video games)* користи овај израз да би описала медијске франшизе које имају за циљ да допру до различитих генерација, друштвених класа и субкултуре тако што ће им омогућити различите „тачке улаза” у складу с њиховим интересовањима (Kinder 1991, 40).

<sup>5</sup> У разговору који је водила са Џенкинсом, Киндер каже да не приговара начину на који су се проширила значења трансмедијалности: „брзина технолошких иновација и застаревање толико је брза да је академским радницима и историчарима културе тешко да одрже корак – како са конкретним делима која се стварају, тако и са дигиталном будућношћу коју пројектују”. И она је морала да редефинише појам (нова дефиниција налази се у теоријском делу рада), због појаве нових медија који нису постојали у време када га је промовисала, али и због оних медија који још нису измишљени. Трансмедијалност, сматра Киндер, евоцира, како питање специфичности медија, тако и историјску трансформацију којој смо изложени. Она објашњава да је њена дефиниција делимично произашла и из њеног сопственог трансмедијалног искуства, 1967. године докторирала је из енглеске књижевности 18. века, а два месеца касније објавила први чланак, али не о Хенрију



различити елементи трансмедиијалности, а једно од могућих тумачења дајемо у овом раду.

Према минималном консензусу, то би била ознака за путовање једне приче кроз више медија, чиме се овај термин унеколико преклапа са бројним другим терминима од којих је адаптација најважнији појам за наше истраживање. Али, са теоријском експликацијом Хенрија Џенкинса ситуација се још више искомпликовала будући да он, а следи га и група изучавалаца која се позива на његово писање, трансмедиијално приповедање дефинише као поступак супротан адаптацији, што је разрађено у трећој целини другог поглавља која говори о савременом и историјском приступу трансмедиијалном приповедању. За нашу тему драгоцени су радови Мери-Лор Рајан и групе изучавалаца који трансмедиијалност виде у Џенкинсовим оквирима као репрезентацију једног света приче кроз више медија, али претечу овој врсти приповедања експлицитно препознају управо у адаптацији.

Џенкинс је свакако у праву када тврди да трансмедиијално приповедање није исто што и адаптација, али било би погрешно искључити препричавање истог материјала у различитим медијима из трансмедиијалних светова прича, јер би то елиминисало редунантност из ових система. Напротив, препричавања су окосница трансмедиијалности, а публика их воли јер омогућавају људима да поново проживе приче и сагледају свет на другачији начин (Ryan 2016, 4).

У овом раду најчешће говоримо о преносу са литерарне на филмску платформу који се може покрити ужим термином адаптација. Али пошто је о адаптацији много писано у академском пољу, ми покушавамо да једну стару тему поприлично истражену сагледамо кроз нову теоријску оптику. Другим речима, и адаптација ће бити коришћена као двоструки појам:

U užem smislu reč je o adaptaciji literarnog predloška i pretežno ali ne isključivo redukovanju pripovednog sveta. Ako pak želimo da zadržimo termin u polju transmedijalnog pripovedanja, onda obuhvata prilagođavanje narativa novoj medijskoj platformi uz građenje obuhvatnijeg univerzuma. Proširenja postaju fileri koji ne opstaju samostalno ali koji se mogu bez problema uklopiti u osnovnu priču

---

Филдингу, већ о Антонионијевом *Увећању* (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni 1966) (за више видети Jenkins 2015). Овај податак открива, за наш рад занимљиво, историјско прожимање. Осим што је Антониони на неколико различитих нивоа повез(ив)ан са Петровићем (видети Petrović 1971), можемо констатовати да је и теоријски појам сазревао паралелно са Петровићевим превођењем књижевности у језик другог медија.

kao digresija, proširenje, prequel itd. Zbivanja pratimo sopstvenim izborom i strategijama u različitim medijskim prostorima, umrežavajući ih prema individualnoj želji i htenju (Daković 2014, 70).

Један од разлога зашто прибегавамо коришћењу новијег термина и новијој теоријској разради, крије се између осталог и у Петровићевим аутопоетским иступима, јер је, снимајући по књижевним делима изјављивао: „не ради се о адаптацији” (*Bilten* 21. 5. 1971) или „to je nešto drugo” (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 250), сматрао да је филм „umetnost koja prevodi jedan jezik umetnosti na drugi” (Petrović 1971, 12), да се једним од мотива непосредно наставља на филозофски свет књижевног дела (Petrović 1988, 299) итд. У есеју „Зашто филм није уметност” године 1980. пише да филм „није ништа нуžno” и „nema postojanje po sebi”, да је „samo nečiji lik, pojavljivanje neke datosti [...] On je kao ogledalo (đavolski posao umnožavanja likova). [...] jedan od oblika ponavljanja procesa proizvodnje na tzv. 'kulturnom' nivou, posebije, kapitalističkog načina proizvodnje” (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 141–144). Стваралачком праксом културне конструкције светова, он је показао да на много начина његово стваралаштво, ако то и није у строго конструисаним Џенкинсовим правилима (Jenkins 2006, 2007, 2009, 2011), онда свакако делује као претходница идеји која стоји иза трансмедијалности, што рад тежи и да докаже.

„Da li se priče i/ или жанровске конвенције *kopiraju* из једног медија у други или се *umnožavaju i razvijaju u nove entitete?*” јесте кључно питање тока трансмедијалног приповедања, мисли Миловановић (2019, 45). За Петровићеве приче са сигурношћу можемо рећи да нису копије претходно написаног, а рад показује како умножава и до које границе развија нове ентитете. За потребе наше анализе опуса Александра Саше Петровића трансмедијално приповедање схваћено је у уже дефинисаном смислу, као адаптација, или чак и као синоним за поступак адаптације у медијској пракси (Bordwell 2009, Ryan 2013, 362; Pearson 2014, vii; Bertetti 2014, 17; Mittel 2015, 292; Konzack 2018, 135; Кориган 2021, 100) а да бисмо демонстрирали пун обим значења насловног појма, у Додатку смо дали пример како изгледа трансмедијално приповедање једног дела у његовом пун(о)(ије)м потенцијалу.

Корпус истраживања чине следећа дела из опуса: филмови *Три* (1965), *Биће скоро пропаст света, нек пропадне није штета* (1969), *Мајстор* и *Маргарита* (1972), *Групни портрет с дамом* (1977) и *Сеобе* (1994); ТВ серија *Сеобе* (1994);

позоришне представе *Псеће срце* (Атеље 212, премијера 17. 9. 1979) и *Мајстор и Маргарита* (Народно позориште у Београду, премијера 6. 4. 1982), сценарија за дугометражне игране филмове *Бановић Страхиња (Соко)* инспирисан насловном песмом и *Бења Краљ* инспирисан кратким причама Исака Бабеља; *Пурпурно острво* као адаптација по истоименом драмском памфлету Михаила Булгакова, и необјављени текстови, синопсиси из заоставштине – *Одисеј*, *Летовање*, *Црвени оркестар*.

Циљ рада је да покаже како је Петровић прилазио литерарној грађи и како се од ње удаљавао, које трансформације је изворно дело прошло, где наступа одступање, на ком месту се адаптација одваја од предлошка и запоседа нови и само свој простор и да препозна унутар Петровићеве приповедне праксе стратегије трансмедијалног приповедања које најновија теорија нуди. Истраживање би требало да ближе осветли увид у светове приче Александра Петровића, те да преиспита њихову досадашњу рецепцију, реактуализује запостављене садржаје, преосмисли контекст и да понуди нове закључке о вредности и месту овог изузетно значајног стваралачког опуса за југословенску културу, али сада у контексту нових теорија трансмедијалног приповедања. У ту сврху коришћени су теоријска литература која покрива област трансмедијалности и адаптације, Петровићеве филмске и позоришне режије, дела његовог теоријског опуса, рукописи из заоставштине, познати и до сада непознати, дневничке забелешке његове супруге, сећања савременика, разноврсна штампана грађа, литерарни и други предлошци, новински чланци, критика, домаћа и инострана, најзад и његове политичке идеје и реакције других на те идеје.

Полазна хипотеза овог рада је следећа:

Адаптације, транстекстуалност, цитатност, трансфикција, промена света приче који се у опусу Александра Саше Петровића јављају у поступку преноса разноврсних литерарних предлогака у други медиј, особени су видови трансмедијалног приповедања. Ови поступци које препознајемо као слободно и делимице схваћену трансмедијалност уклапају се у концепт културног и креативног превођења који је подржао инвентивно заобилажење цензуре и коришћење забрањених тема у шестој и седмој деценији прошлог века као добу политичких превирања и репресије.

Културно превођење у овом раду поред усвојених значења превода неког страног културног садржаја, идеја, књижевности и превода из једног културног контекста у други, значи и праксу свакодневног живота, облик субјективизације, призивање политичке позиције особе укључене у овај процес (Longinović – Buden), делом се поклапа и са креативним превођењем које подразумева и учешће личних сећања.

У раду су истражене Петровићеве адаптације као културно превођење, као сећање на прочитано обogaћено учећавањем духа доба, редитељеве ерудиције, у светлу широко постављене теорије трансмедиајалног приповедања, односно како „[k]roz adaptaciju kao hipertekst, sineasta rekonstruiše svet i sopstvo polazeći od dekonstrukcije hipotekstova. Rekonstruisani hipotekst/hipertekst je prostor novih tema i iskaza” (Daković 2012, 166).

Рад на маргинама открива и да ли је и колико улазак у „забран” утицао на његово стваралаштво (детаљније се овај процес у раду прати од целине 3.4. до краја рада).

Један од истраживачких задатака претпоставља постојање низа тематских и мотивских одлика које везују књижевне предлошке различитих аутора и дају особену конзистентност Петровићевом опусу па рад гравитира и ка доказивању постојања мотива који појачавају трансмедиајални оквир.

Методолошки плурализам наметнут је комплексношћу адаптацијом насталих дела: примена теорије трансмедиајалности, теорије адаптације; филмологије и театрологије у зависности од студије случаја; превласт метакритике смењују непосредна интерпретација, компаративна анализа, те анализа интертекстуалних и контекстуалних елемената који су релевантни за тумачење и оцену дела. Овако разнородан приступ није израз несистематичности, већ напора да се адекватним теоријским инструментима, слој по слој реконструише и проучи сложена, палимпсестна структура Петровићевих текстова и што педантније доведе у везу са постулатима трансмедиајалности.

Истраживање је својом контекстуалном анализом као једним од стожера наклоњено и спољашњем приступу и постулатима студија културе у најширем смислу, нарочита пажња посвећена је културно-историјској експликацији, референтности и уношењу екскурса и дигресија у функцији актуализације и хронотопског измештања текста. У целини гледано рад се држи подаље од

класичног биографизма, а интересовања за животне околности сведене су на оптималну меру, те му се упутно враћамо како бисмо повезали животне околности са оним што је стварано. „Aleksandar Petrović je bio jeretička i harizmatična ličnost jugoslovenskog i evropskog filma. I kao privatna ličnost delovao je ubedljivo, snažno i rustično ali u isto vreme i veoma inteligentno, pronicljivo, kultivisano”,<sup>6</sup> а тај спој особина, писао је Н. Стојановић „reflektuje se i u njegovoj filmskoj estetici; rustična poezija sa kojom pristupa tematici svojih filmova, podvrgava se delikatnoj intelektualnoj korekciji” (Stojanović 2010, 73).

Рад о трансмедијалном приповедању Александра Саше Петровића компонован је од четири поглавља (од којих су почетно и завршно Увод и Закључак).

У другом поглављу фокус је на теоријској разради трансмедијалности и трансмедијалног приповедања, док други важан феномен у овом поглављу представља појам адаптације, те се поред укрштања трансмедијалности и адаптације, даје и историјски осврт на идеје организоване око концепта адаптације као специфичне врсте интертекстуалности дефинисане инкорпорацијом материјала извученог из једног или више претходника (доминантно литерарног), за потребе новог текста, пре свега (или доминантно у нашем истраживању) у медију филма.

Треће, централно поглавље, *Проблем адаптације у опусу Александра Петровића*, подељено је на седам целина или потпоглавља и представља анализу студија случаја изабраних из разноврсних медијских поља.

---

<sup>6</sup> О његовом карактеру, нарави и одговорности према другима и о Петровићу као приватној личности писао је Никола Лоренцин (2010, 210–211), о Петровићу као редитељу и сараднику са пијететом су говорили глумци у његовим филмовима Велимир Бата Живојиновић, Љубиша Самарџић (РТС, Емисија *Портрети*), Ружица Сокић (*Моја глума* 2015, 87), Беким Фехмиу (*Blistavo i strašno, Drugi deo*, 2014, 137), Оливера Катарина (*Aristokratsko stopalo* 2017, 115), Боро Драшковић и бројни други сарадници.

## II О ТЕОРИЈСКИМ ПОСТАВКАМА ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТИ И АДАПТАЦИЈЕ

### 2.1. Да ли је трансмедиијално приповедање уистину нов феномен?

Najdraži san jednog autora jeste da pretvori čitaoca u gledaoca; da li se to ikada postiglo?

(Nabokov 2009, 23)

Појам трансмедиијалност у академском пољу популаризовао је Хенри Џенкинс. Он наводи да постоји велики број начина да се једна прича исприча у великом броју различитих медија (Jenkins 2006) и дефинише трансмедиијалност као репрезентацију једног света приче кроз више медија, повезујући ову појаву са културном праксом конвергенције медија и наративним праксама трансмедиијалног приповедања (*transmedia storytelling*) и феноменом трансмедиијалних светова (Jenkins 2006, 2007, 2011). Трансмедиијално приповедање је уметност стварања света (Jenkins 2006, 21), то је феномен у којем континуитет приче или фикционалног света надраста границе једног медија или медијске платформе, а у идеалном случају делови фикције расути су кроз више канала, са циљем да створе координирано искуство, при чему сваки медиј доноси јединствен допринос развоју приче, приповедајући онај део приче који његовим специфичностима највише одговара (Jenkins 2007, 2011)

Овако постављеним концептом трансмедиијалног приповедања, пише Мери-Лор Рајан, Џенкинс нас наводи да трансмедиијално приповедање посматрамо као нешто радикално ново и револуционарно, као наративну форму будућности. Историја уметности, сугерише ауторка, учи нас да је до распрострањености грчког мита кроз различите уметничке медије, као што су скулптура, архитектура, драма и еп, дошло управо механизмом трансмедиијалног приповедања и да овај поступак, самим тим, није нов (Ryan 2013, 362). Још у *Поетици* Аристотел је показао да еп, трагедија, комедија, дитирамб и највећи део ауетике и китаристике у целини приказују подражавајући и направио троструку разлику међу њима, према средствима, предмету и начину подражавања.<sup>7</sup> Дакле, већ на почетку имамо

---

<sup>7</sup> Видети Aristotel, 1447a8 13 и даље; 1448 a1 20 и даље; 1448a, 25 и даље.

упитаност да ли је трансмедиијално приповедање уистину нов феномен, а јавља се и потреба да се појам трансмедиијалност размотри у односу на појмове са којима се преплиће и који се с њиме доводе у везу, као што су интермедиијалност, интертекстуалност, трансфикционалност, трансекстуалност и бројни други.

Назив трансмедиијалност примењује се на мноштво разноврсних облика, а користе се различити изрази како би се описао исти процес, на пример дистрибуирани наратив (Walker 2004, 1) или конвергентно приповедање.<sup>8</sup> Најновија истраживања кажу: „[u] savremenom kontekstu transmedijalnost se najuže povezuje sa transmedijalnim pripovedanjem, '(pro)tokom medijskih sadržaja kroz brojne platforme', [...] njihovim uvećanjem tokom transfera od jednog do drugog medija i (pre)oblikovanjem njihovih specifičnih sistema pod uticajem digitalne konvergencije”<sup>9</sup> (Milovanović 2019, 27). Иако се „u studijama kulture i medija često koriste kao sinonimi za istu praksu”, Миловановић прави разлику између трансмедиијалности која „podrazumeva *transfer, promenu i širenje* od jednog medija do drugog”, интермедиијалности која укључује „*korelaciju medija sa umetnostima*”,<sup>10</sup> и кросмедиијалности коју види као „*prenamenu tekstova (formiranjem franšiza)*”<sup>11</sup> и „*strategije promocije (marketinga i komunikacije)*” (2019, 23) и „svaki od njih razvija drugačije procese” (Milovanović 2019, 22).<sup>12</sup> Терминолошка флексибилност трансмедиијалности омогућава да у ширем смислу буде примењен „na sve (in)direktne veze najmanje dva, a najčešće više medija, koje se razvijaju istovremeno i/ili u dugom periodu, unakrsno (across) i/ili između (in-between) medija” (Milovanović 2019, 22). Позивајући се на Рајан (2014, 3), Миловановић појам смешта „između 'naratološkog pojma i medijske vrste’”, а запажа и да се примењује као „kritički termin

---

<sup>8</sup> О поимању методолошког оквира и терминима који се иако често сасвим погрешно користе као синоними за трансмедиијалност видети Milovanović 2019, 16.

<sup>9</sup> О конвергенцији као кључној одлици медија у дигиталном добу и о појмовима медијске и културне конвергенције, видети Kleut 2016.

<sup>10</sup> Интермедиијалност подразумева фузију на материјалном нивоу, где се различите форме комбинују у једном медију. Петровић није користио појам трансмедиијалност, али интермедиијалност јесте, говорећи о интермедиијалности режије.

<sup>11</sup> О разлици схватања кросмедиијалности у наратолошкој и медијској теоријској литератури видети Jenkins 2006, Ryan 2014, 25–49.

<sup>12</sup> Миловановић запажа једну важну разлику, која се понекад уочава – „u naznačenom predmetu pažnje akademskih zajednica: anglosaksonska je okrenuta studijama ekranskih medija i promoviše transmedijalnost, dok druge, naklonjene studijama književnosti i muzikologije, analiziraju intermedijalnost [...]. I istoričari filma primenjuju koncept intermedijalnosti u analizi 'tragova drugih medija i umetnosti u kinematografiji’” (2019, нап. 6, 22).

za analizu transgresije medijskih granica i kao preovlađujuća pripovedačka praksa savremene kulture i medija” (Milovanović 2019, 22).

Трансмедијалност и трансмедијално приповедање су модни, али клизни појмови чије се контуре померају у зависности од позиције коју неко заузима (Newman and Simons 2011, 241). У значењу које им Џенкинс (2007) даје, термини трансмедијалност и трансмедијално приповедање (transmedia storytelling) подразумевају да наратив бива „распршен” кроз различите медије, тако да не постоји само један конкретан текст који би био довољан за упознавање целине наративног света. У овако строго конструисан теоријски оквир својим опусом не уклапа се Александар Петровић, али зато посежемо за другим теоријама како бисмо проверили место и статус овог невеликог опуса у теоријским разрадама појма. Према новијим увидима које даје Киндер, за разлику од појмова попут интермедијално, интердисциплинарно, конвергенција и сл., „трансмедијалност сугерише намерно кретање преко медијских граница” које може да се односи на „интертекстуалност, адаптације, маркетиншке стратегије, праксе читања или медијске мреже” и да попут термина транснационално, трансдисциплинарно, транскултурално, трансгенерацијско и транссексуално „имплицира стални активни процес који увек остаје отворен и увек је подложен променама” (Kinder, *Transmedia Networks*).

За тумачење трансмедијалности сматра се прикладном теорија трансфикционалности (Dena 2009, 109; 113). Мери-Лор Рајан, појам трансфикционалност прихвата у облику који је дефинисао Ришар Сен-Желе (Richard Saint-Gelais) као ознаку за миграцију фикционалних ентитета кроз различите текстове (Ryan 2013, 365). По Сен-Желеу, трансфикционалност је дељење елемената – углавном ликова, али и измишљених локација догађаја и читавих измишљених светова – уз помоћ две или више фиктивних прича.<sup>13</sup> Рајан трансмедијално приповедање дефинише као посебан случај трансфикционалности, као трансфикционалност која се одвија кроз много

---

<sup>13</sup> Овај поступак обично повезује књижевна дела и ослања се на три основне операције: *екстензију* или проширење (које додаје нове приче у фиктивни свет уз поштовање чињеница утврђених у оригиналу), *модификацију* (која мења заплет оригиналног наратива, на пример дајући му другачији завршетак) и *транспозицију* (која преноси радњу у другачије временско или просторно окружење, на пример као када је прича о Ромеу и Јулији смештена у Њујорк педесетих година). За више видети Ryan 2016, 5 и даље.



различитих медија (Ryan 2013, 365–366) и као комбинацију адаптације и трансфикционалности (Ryan 2016, 7).

Као комбинација адаптације и трансфикционалности, трансмедијално приповедање има очигледне корене у прошлости. Наратологија не мора да почиње од нуле да би се њиме бавила; на пример, принципи преко којих се свет приче може проширити у оквиру истог медија такође могу да функционишу у другим медијима, а ми можемо применити на трансмедије већи део онога што Сен-Желе описује као трансфикационалну праксу. Овде мислим на принципе као што су продужавање временске линије, креирање *prequel*-а<sup>14</sup> и *sequel*-а,<sup>15</sup> (причање) приче о споредним ликовима, проширење географије света приче, причање приче са другачије тачке гледишта и остављање неких нерешених питања на која се може одговорити у неком другом наративу. Ови принципи су ванвременски и независни од медија (Ryan 2016, 7).

У наратолошком смислу могло би се рећи да су нивои приче (догађаји и светови) независни од медија/семиотичког система испољавања. Из ове перспективе, савршен случај за трансмедијално приповедање настаје када медијске и наративне експанзије конвергирају у једно наративно искуство, то јест, трансмедијално приповедање збир је наративног и медијског ширења (Scolari et al. 2014, 4), дакле специфичан случај општијег транстекстуалног приповедања. Појам транстекстуалност, као што смо и најавили одређујемо спрам појма трансмедијалност. У овом раду користићемо га сагласно подели коју је у студији *Палимпсести: књижевност другог степена (Palimpsests: Literature in the Second Degree, 1982/1997)* изнео Жерар Женет (Gerard Genette). Подразумевајући под транстекстуалношћу све оно што један текст ставља у односе са другим текстовима, Женет разликује пет врста таквих односа: интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност, архитектстуалност и хипертекстуалност (Genette 1997, 1–4). Сужавајући значење термина интертекстуалност у односу на оно које подразумева Јулија Кристева, Женет под интертекстуалношћу подразумева заједничко присуство и однос два или више текстова, типично као присуство једног текста унутар другог у форми цитата, плагијата и у пракси алузије, која подразумева познавање и другог текста и њихових међусобних односа

---

<sup>14</sup> Приквел, претходни наставак, мк. ретропродужење, „retroepizoda”

Prequel <https://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1459>

<sup>15</sup> сиквел, наставак

као и његове промене. Женетова паратекстуалност, дефинисана као релација текста који поседује мање експлицитну и удаљенију везу са тоталитетом књижевног стваралаштва: наслов, поднаслов, предговор, поговор, напомене, фусноте, омот књиге, корице, илустрације, послужила је настављачима да конструишу њену примену и у оквиру адаптације (Stam 2005) и осталих трансмедијалних пракси (Gray 2010). У Женетовим *Палимпсестима*, метатекстуалност, обично именована као коментар, уједињује један текст са другим, оним о коме се говори, али не мора бити цитиран, док архитекстуалност, као најапстрактнији и најимплицитнији однос, притајена је веза, артикулисана само паратекстуалним помињањем – насловима или се јавља као поднаслов, индикација, опис на корицама. Одредницу хипертекстуалност Женет користи у семиотичком значењу односа који уједињује текст Б – *хипертекст* са претходним текстом А – *хипотекстом*, уграђује текст изведен из већ постојећег текста, „калемљењем”, при чему текст А, хипотекст, пролази кроз процес *трансформације*, односно где Б не може да постоји без А. (1997, 4). Према Женету, хипертекстуалност омогућава комуникацију са текстуалном традицијом и ствара услове за модерност или постмодерност, стално повезујући старе текстове с новим значењима (Genette 1997, 40). Као најважнију хипертекстуалну праксу аутор наводи транспозицију због историјске и уметничке важности дела која су настала овим поступком, као и због обима и разноврсности процедура које обухвата (1997, 212). Приметићемо да трансмедијалност, иако почива и на координацији садржаја, почива и на текстуалним референцама, те да нема трансмедијалности без транстекстуалности. Женетову теорију са темом нашег рада ближе повезују и Бордвелова (David Bordwell) запажања да вреди размотрити његову таксономију приповедања у *Палимпсестима*, јер је антиципирао неке могућности које видимо у трансмедијалном приповедању.<sup>16</sup>

Џефри Лонг разликује тврду, меку и растегљиву трансмедијалност у зависности од тога да ли је пројекат од почетка замишљен као трансмедијални, или су се текстови временом проширили кроз различите медије захваљујући успеху

---

<sup>16</sup> У делу где говори о квантитативним трансформацијама, које настају редукијом или аугментацијом, Женет разликује следеће праксе: *изрезивање (excision)*, одстрањивање делова текста и *сажимање (concision)*, поступак којим се не избацују делови, већ они бивају поново написани концизније (Genette 1997, 240). Такође, видети *појачавање (amplification)*, тематско и стилско продужавање (Genette 1997, 292). За више видети Genette 1997, Bordwell 2009.

изворног, или је реч о комбинацији ова два модела када након успеха изворног текста долази до планираног и координисаног трансмедијалног наставка или проширења (Long 2007, 20–21). У пракси се, као и код Петровића, најчешће сусрећемо са друге две категорије. М. Л. Рајан своди биланс на два основна вида трансмедијалног приповедања. Први пол је оно што би се могло назвати ефектом „грудве снега” (*snow ball effect*) и односи се на појаву када један наротив стекне велику популарност или постане значајан за културу, тако да спонтано генерише многобројне (у оквиру истог медија или у различитим медијима) наставке и адаптације. У овом случају постоји један централни текст који функционише као заједничко референтно поље за све остале текстове (Raјan 2013, 363).<sup>17</sup> Други пол је много новији феномен и представља га систем у којем је одређена прича од самог почетка замишљена као пројекат који се шири на много различитих медијских платформи.<sup>18</sup> Ни једно дело из Петровићевог опуса не одговара овој категорији, као ни категорији Лонгове тврде трансмедијалности, док ће конкретнија анализа студија случаја у трећем поглављу показати присуство углавном меке, али у једном случају и растегљиве трансмедијалности.

Трансмедијално приповедање се према Џејмсу Њумену и Ијану Симонсу остварује у две могуће опције – да се, кроз различите медије, један наротив допуњава и да само заједно чине заокружену целину састављену од секвенци или да наротиви понуђени у различитим медијима чине засебне целине које могу самостално да се посматрају, без знања о онима у другим медијима (Newman and Simons 2011, 242). Друга стратегија представља слободно коришћење делова заплета, имена ликова и локација у виду алузија и цитата уклопљених у светове прича, при чему се апропријација креће од цитата текста, коришћења имена, мотива до делова заплета или целих текстова. Управо је друга стратегија препозната у стваралачком опусу Александра Петровића. Још један начин

---

<sup>17</sup> Као примери добре праксе оваквог ефекта Рајан наводи серијале *Хари Потер* и *Господар прстенова*: од романа написаних од стране једног аутора проширили су се на филм и видео игре на захтев публике).

<sup>18</sup> Према Џенкинсу, добар пример је *Матрикс* пројекат, у оквиру којег су симултано дистрибуирани филмови, стрипови и компјутерске игре, који су интерактивно конституисали и употпуњавали свет *Матрикса* (материјали су толико бројни, а прича толико богата да потпун свет приче *Матрикса* готово да није био доступан једном реципијенту, *Матрикс* филмови су за већину људи функционисали као улазна тачка у систем и могли су да се конзумирају сами, али су били пуни езотеричних трагова које су могли да дешифрију само играчи видео игара. Насупрот томе, играчи видео игара зависили су од филма у погледу познавања бекграунда и ликова).

коришћења текста је уклапање неких сегмената другог дела, чиме се од публике може очекивати познавање садржаја тог дела како би се схватиле паралеле или декодирао нови текст. У том смислу биће одговорено, на пример, шта нам говори Петровићево именовање јунака у *Мајстору и Маргарити* или мото *Скупљача перја*.

## 2.2. Свет приче

Umetnikov posao sastoji se u pokušaju da premesti starija opština na položaje koji omogućuju da se pažnja obrati na nova. U tu svrhu, umetnik se vazda mora poigravati i vršiti pokuse s novim sredstvima raspoređivanja iskustva, iako većina njegove publike možda više voli da zadrži stare opažajne stavove.

(Makluan 1971, 314)

Кључни појам трансмедијалног приповедања за Мери-Лор Рајан је свет приче, који треба разумети као менталну представу изграђену током читања, гледања, слушања наратива, која није статична – светови приче су симулације развоја приче (Ryan 2013, 363–364). Парафразирајући или како она признаје – пародирајући наслов чланка Симора Четмена, водеће питање за М. Л. Рајан је: шта медиј x може да уради у смислу стварања (или репрезентације) света приче што медиј у не може? (Ryan and Thon 2014, 3). Различити медији посредовани су различитим средствима, што им даје различиту експресивну снагу, тако да практично није могуће да два различита медија пројектују исти свет. У филму знамо одмах како лик изгледа, што омогућава да доносимо закључке и о његовим другим особинама, каже Рајан, док у роману изглед може да остане неодређен, уз прво представљање лика сазнајемо име или нешто што га одређује, опис долази постепено и оставља многе празнине да буду попуњене читањем (Ryan 2013, 368). Петровић је такође уочио слично преимућство филма, у освајању психолошког и драмског кроз организацију простора, што у литератури тешко се може постићи описима: „А иначе, други су им садржаји идентични... Не говорим о томе, разуме се, да на филму постоји глумачка игра, чега нема у литератури, да у филму постоји снимак, да постоји декор – конкретан, реалан, костими” (*Интервју* 10. 12. 1982).

Светови приче, пише Рајан, могу да остваре три релације према тексту. Однос један текст – један свет приче, дискутабилан је подразумева да сваки

реципијент креира потпуно исти свет. Однос један текст – много светова приче, уочава се када је текст толико неодређен да може бити повезан са мноштвом различитих прича, као што је то случај са хипертекстом или са видео играма. Најзад, однос један свет – много текстова, типичан је за усмену традицију (препричавање и поновно причање приче о истим херојима), али је карактеристичан и за све врсте адаптација и феномен трансмедијалног приповедања (Ryan 2013, 363–365).

Позивајући се на Долежелову (Lubomir Doležel) типологију постмодернистичких прерада, Рајан издваја три врсте односа према којима један фикционални свет може бити повезан са другим фикционалним светом. Долежел говори о транспозицији (задржава се нацрт и главна прича протосвета), експанзији (шири се обим протосвета попуњавањем празнина, конструисањем предисторије и постисторије) и измештању (најрадикалнији облик прераде, којим се конституише суштински другачија верзија протосвета).<sup>19</sup> Рајан сугерише да Долежел указује на модификацију као измештање, али она преферира израз модификација зато што је измештање покривено појмом транспозиција. Стога она дефинише три односа као експанзију, транспозицију и модификацију. Трансмедијални елементи могу да прошире свет приче у случају да следе претходни садржај или да створе други свет приче путем модификација и транспозиција постојећег садржаја. Другим речима, ако дође до промене неког постојећег елемента приче, нпр. радње, особине лика итд. – „настаје нови свет приче, који се у некој мери преклапа са старим” (Ryan 2013, 366; Ryan and Thon 2014, 5). Рајан овој типологији додаје цитирање, које подразумева елементе једног света приче у другом свету приче, али истиче да сврха цитирања није потпуна интеграција у други свет, колико је реч о наглашавању везе између два света (2013, 366).

Експанзија не захтева промену чињеница утврђених у оригиналној причи и подразумева очување протосвета у већој мери него што то чине модификација и транспозиција. Док се експанзија односи на исти свет, модификација и транспозиција реферишу на сродне, али различите светове. Али, ако један аутор створи свет у оквиру романа који је написао, а други аутор напише *prequel*, *sequel*

---

<sup>19</sup> За више видети Doležel 2008, 213.

или снимити филм, да ли та два текста упућују на исти свет, пита се Рајан. Модификација и транспозиција према протосвету имају однос преклапања. Трансфикционални светови, према Рајан остварују три различите релације према оригиналном свету: преклапање, интегрисање и исти свет, само већи (Ryan 2013, 367). Овим релацијама додали бисмо и оне стратегије које у контексту трансмедиалног приповедања препознаје Александра Миловановић: преливање, скретање и рачвање, пренамена, прилагођавање, умножавање и мигрирање, гранање и ширење” (2019, 39–43). Петровић у оквиру трансмедиалног приповедања користи и цитирање и модификацију и транспозицију и експанзију, али у његовом опусу спорадично су присутне и неке од трансмедиалних пракси о којима пише Миловановић. Петровићев филм *Биће скоро пропаст света* могао би послужити као илустрација скретања и рачвања неколико извора – с једне стране реч је о једном стиху познатог бећарца који је послужио као полазна средина, што је најлакше уочљиво, али у поглављу 3.3. говоримо и о другим изворима овог филма, који дају његовом опусу трансмедиални квалитет. Приметили смо да је његово дело генерисало друге текстове и гранање: филм *Биће скоро пропаст света* условио је настанак драме Радослава Огњеновића „po motivima istoimenog filma Aleksandra Petrovića”,<sup>20</sup> такође позоришне адаптације Ђорђа Лазина настале по Петровићевом сценарију за ТВ серију *Сеобе*<sup>21</sup> и према Петровићевом сценарију за филм *Бења Краљ*,<sup>22</sup> јачају експанзију Петровићевих светова приче, а његовом опусу (до)дају трансмедиални идентитет. О трансмедиалној стратегији мигрирања говори се у поглављу 3.2. овог рада.

Будући да су фикционални светови, као људски конструкти, непотпуни, неизбежно некомплетни, „praznine su njihovo nužno i univerzalno svojstvo”. Попуњавање празнина Долежел препознаје као „gimnastiku imaginacije” (2008, 179), а ми ћемо у трећем поглављу показати како те празнине попуњава Петровић у грађењу светова. „Konstruisanje potpunog mogućeg sveta zahtevalo bi pisanje teksta beskonačne dužine” (Doležel 2008, 177) и ми желимо да ово Долежелово запажање повежемо са концептом ширења у оквиру трансмедиалног приповедања (и

---

<sup>20</sup> Ognjenović, Radoslav. *Biće skoro propast sveta*. Drama (po motivima istoimenog filma Aleksandra Petrovića) Beograd: Beogradska izdavačko-književna zadruga, 2016.

<sup>21</sup> Lazin, Đorđe. *Seobe. Переселенцы. Die Völkerwanderung*. Pozorišna adaptacija prema scenariju TV serije Aleksandra Petrovića zasnovanom na romanu "Seobe" Miloša Crnjanskog. Beograd: Paideia, 2007.

<sup>22</sup> Lazin, Đorđe. *Benja Kralj*: pozorišna adaptacija prema scenariju filma Aleksandra Petrovića inspirisanim kratkim pričama Isaka Babelja. Beograd: Paideia, 2007.

медијског и наративног) и са концептом палимпсеста. Овај појам у раду фигурира и на теоријском нивоу и у контексту конкретних примера. Реч је о уклањању изворног текста да би се створио простор за ново исписивање, али са задржавањем важности односа примарног (изворног) и интерпретативног (новонасталог) текста.

Pisanje preko pisanja [je] dvostruko pisanje, istovremeno pisanje i prepisivanje, odnosno ne prosto brisanje. Štaviše, ovakvo pisanje je način udaljavanja od donjeg sloja, najnižeg sloja, od onoga što se smatra za temelj ili temeljno. Ali, pisanje preko drugog pisma je istovremeno način proizvođenja medija, put da se kroz pismo drugog, zahvati ono što je samo po sebi nedohvatljivo (Radulova 2002, 142).

Сам појам указује на амбивалентни поступак, који с једне стране претпоставља неку врсту брисања, „odbacivanja, čak i kažnjavanje onoga što je napisano; tekst je osuđen da nestane” док је „čin stvaranja palimpsesta čin ponovnog korišćenja, metafora, transferenca, gutanje podloge, pod-podloge”, које укључује и „metonimijski aspekt – istovremeno je zasnovano na transferenci sadržaja, ali i sapostojanju, bliskosti, naknadno korišćenih slojeva” (Radulova 2002, 142). Ова амбивалентност препознаје се као *sine qua non* трансмедијалног приповедања, али и Петровићевог концепта конструисања свет(ов)а приче, што анализе у трећем поглављу и показују.

### **2.3. Савремени и историјски приступ трансмедијалном приповедању**

Selile su se, od, od teksta do teksta (i menjajući suštinu, u adaptacijama, od knjige do filma ili baleta, ili od usmenog predanja do knjige) kako mitske tako i „laičke” prozne ličnosti [...]. Kad su u pitanju ovakve ličnosti, imamo li pred sobom jasno određenu partituru?

(Eko 2002, 14).

Као што је наглашено у уводном делу тезе, постоји дистинкција између историјске и савремене употребе појма. У савременој је употреби „трансмедијално приповедање дефинисано комбинацијом наративне, ауторске и временске кохерентности” (Evans 2011, 38), а историјски овај појам везујемо уз много

познатију праксу адаптирања. На овој дистинкцији савременог и историјског инсистира Елизабета Еванс и сугерише да је у извесној мери назив трансмедијално приповедање погрешан. „Све праксе које би се могле сматрати трансмедијалним укључују причање прича на више платформи”, пише она (Evans 2011, 19) и у проблематику укључује писање Џонатана Греја (Jonathan Gray) који је, позивајући се на рад Жерара Женета из 1997. године о паратекстуалности, тврдио да се наратив обликује и конструише колико кроз саме кључне текстове (наративни центар), тако и кроз текстове који се појављују *око* филма, телевизије или књиге (наративна периферија). За Греја, такви паратекстови „стварају текстове, њима управљају и испуњавају их многим значењима која повезујемо са њима” те „баш као што се паразит храни, живи и може утицати на функционисање тела свог домаћина, паратекст се конструише, живи у њему и може да утиче на функционисање тела свог домаћина. Текста” (Gray 2010, 6). Греј указује на значај, важност и корисност проучавања паратекстова, а они често попримају опипљив облик (филмове увек најављују трејлери, омоти DVD-ова и постери који обликују нашу рецепцију, критике итд.); међутим, тврди да други, нематеријални ентитети понекад могу да раде на паратекстуални начин. На пример, иако жанр није паратекст, он може паратекстуално да уоквирује текст (у нашем истраживању о жанровском контексту и његовим индикаторима говори се у оквиру излагања теорије Саре Кардвел), а испитује и друге нематеријалне ентитете које такође сврстава у рубрику паратекстуалности (Gray 2010, 6), показујући да ови понекад „невидљиви”, „периферни”, „помоћни” ентитети чине саставни део ДНК текста (Gray 2010, 221). Када текст једном уђе у културни оптицај, постаје део сложене интертекстуалне мреже, пише Греј, односно важан трансмедијални елемент, што конкретније анализирамо у студијама случаја.

Постоји минимални консензус теоретичара да је, иако је реч о термину новијег датума, стратегија проширивања наратива на друге медије стара колико и сами медији и да су бројни примери кроз историју културе где наративни домен превазилази било који појединачни медиј (већ поменутом ставу М. Л. Рајан којим смо и отворили ово питање, придружимо и друге: Bordwell 2009, Pearson 2014, vii; Bertetti 2014, 17; Mittel 2015, 292; Konzack 2018, 135; Кориган 2021, 100),<sup>23</sup> а да се,

---

<sup>23</sup> Бертети, на пример тврди да трансмедијалност није само феномен који се појавио последњих година због технолошке конвергенције, већ се може пратити скоро до порекла модерне културне



упркос томе што се „u novomedijskim teorijama najčešće smatra da transmedijalnost isključivo koincidira sa digitalnom konstalacijom medija” (Milovanović 2019, 26), „koreni transmedijalnih odnosa *per se* nalaze se u preddigitalnom dobu i prepoznaju se u adaptaciji [...] i transfikcionalnosti [...]” (Milovanović 2019, 27). Пишући о трансмедиијалном приповедању као најважнијем облику приповедања нашег доба, Невена Даковић се позива на Мери-Лор Рајан која

као претеће савременог облика наводи две врсте адаптација: уметничку адаптацију кulturalно дефинисаних наратива (митови, приче из Библије), што одговара ужем одређенју појма, и трансфикцију/širenje/modifikaciju/transpoziciju тј. преношење фикције из једног медија у други, што упућује на шире захват. Потонја варијација је, могуће само, кросмедиијалност као пука промена канала комуникације кроз који теће исти или незнатно изменјен наратив. Трансмедиијалност подразумева, са друге стране, не само проširenje приче већ грађење убедљивих пратећих светова са мноштвом хронотопа, повећаним бројем ликова, детаљним личним историјама, разгранатим споредним заплетима и мапираним преquelima и sequelima (Даковић 2014, 23).

Ослоњени на управо изнете ставове теоретичара о односу трансмедиијалног приповедања и адаптације (Ryan 2013, Даковић 2014, Milovanović 2019), усудићемо се да у нашем истраживању концепт трансмедиијалног приповедања дефинишемо и као природни и историјски наставак, ширење условљено технолошким развојем и појавом нових медија, онога што се до појаве ових термина називало студијама/теоријама адаптације. У ту сврху, касније ћемо дати историјски преглед теоријских поставки адаптације.

И после дефинисања концепата као што су трансмедиијално приповедање, теорије адаптације и теорије трансмедиијалног приповедања наставиле су да се развијају у два паралелна колосека. Док је у једном, у теоријским разрадама трансмедиијалног приповедања адаптација неизбежан појам као једна од стратегија унутар ове праксе, у другом колосеку термини као што су трансмедиијалност,

---

индустрије између краја 1800-их и 1900-их. Роберта Парсон упозорава да схватање трансмедиијалног приповедања као произашлог искључиво из садашњих услова медијске, индустријске и технолошке конвергенције може довести до ризика од погрешног разумевања овог феномена као да у потпуности зависи од тих услова, а не да је постојао и пре њих. Трансмедиијално приповедање зависи од усклађености медија, индустрије и технологија које заједно шире свет приче на више медијских платформи, али та усклађивања су се кроз историју значајно разликовала од данашњих.

кросмедијалност, интермедијалност, постали су кључни за дефинисање адаптације:

савремене перспективе додале су нове слојеве домету и дефиницијама адаптације, тако што се зашло даље од текстуалности како би се укључили индустријски, комерцијални и технолошки захтеви, економски и социолошки притисци [...] Будући да се њене активности и перспективе непрестано и брзо развијају, не може постојати једна и непроменљива дефиниција адаптације. У оваквој клими проучаваоци и практичари морају ићи у корак с временом и редовно подешавати фокус, јер у противном ризикују да се изгубе у прошлости (Кориган 2021, 103).

Испитивање начина на који су префикси коришћени у студијама адаптације и сродним областима идентификују се неке упадљиве разлике које издвајају адаптацију, сматра Камила Елиот (Kamilla Elliott, 2020, 250). За Стема (Robert Stam), речи са префиксом транс- наглашавају промене настале у адаптацији, док оне које почињу префиксом ре- наглашавају рекомбинантну функцију адаптације.

Сваки термин, колико год био проблематичан као дефинитиван опис адаптације, баца светло на различите аспекте адаптације. Троп адаптације као 'читања' (reading) изворног романа сугерише да као што сваки текст може генерисати бесконачно читање, тако и сваки роман може да генерише било које адаптационо читање које је неизбежно и пристрасно, лично, коњунктурно и мотивисано интересом. Метафора превођења (translation), на сличан начин, објашњава принципијелност интерсемиотичког превођења, уз неизбежно јављање губитака и добитака типичних за било које превођење (Stem 2005, 25).

Камила Елиот констатује да „преводиљачке, транскултуралне, интертекстуалне, интермедијалне, интердисциплинарне и трансдисциплинарне студије фаворизују префиксе интер- и транс-, штавише, водећи структуралистички теоретичари спорили су се око тога који би требало да преовлађује” (Elliott 2020, 250).

За Жерара Женета, префикс транс- обухвата и артикулише сваку врсту односа између текстова, то је префикс који има контролу над свим осталим, док други префикси (интер-, пара-, мета-, хипер-, архи-, анти-, кон-, де-, епи- и екс-) само артикулишу поткатегорије његове шире транс- целине. Транс- се такође појављује као префикс за бројне поткатегорије унутар његовог система. Насупрот њему,

Мике Бал, користи интер- као главни префикс. То што је Женет користио транс- да опише исте процесе на које је Бал применила интер-, сугерише да су ова два префикса, у извесној мери, међусобно заменљива, констатује Камила Елиот. За Бал, интер- даје више специфичности оне на шта указује од алтернатива као што су транс- и мулти-.<sup>24</sup> По мишљењу Мике Бал интер- има додатну предност код повезивања адаптације са другим интердисциплинама: „обухвата све активности квалификоване предлогом интер-, од интердисциплинарних до интертекстуалних, интернационалних, интермедијалних, интеркултуралних до интердискурзивних” (према Elliott 250). Док се сва три, као што ћемо видети у наставку рада, појављују у дефиницијама адаптације утицајних теоретичара, Елиот даје списак појмова који указује на далеко веће превладавање речи са префиксом ре-(34)<sup>25</sup> у поређењу са речима са префиксом транс-(13)<sup>26</sup> и интер- (8).<sup>27</sup>

Питер Лев верује да је један важан правац за будућност студија адаптације већа хибридна (2007, 335): „слике, фотографије, новински чланци, историјски догађаји, филмови, телевизијске емисије и тако даље могу бити извори за филмове; губи се део богатства ове нечисте уметности ограничавањем извора на романе и драме” (Lev 2007, 336). Он 2007. године предвиђа веома светлу будућност студија адаптације те пише како интертекстуалну, мултимедијалну будућност треба да чекамо са оптимизмом (Lev 2007, 338). Управо таква, и додаћемо трансмедијална, распламсала је недуго после, након теоријских доприноса

---

<sup>24</sup> Овај аргумент износила је више пута од осамдесетих, а у новије време, такође заговара префикс интер- у студијама адаптације, препоручујући научницима да „суспендују термин 'адаптација' и замене га са 'intership' како би се поље ослободило хијерархија” (Bal према Elliott 2020, 250).

<sup>25</sup> понављање (repetition), ремедијација (remediation), римејк (remake), ремоделовање (remodeling), реализација (realization), читање (reading), прерада (reworking), ремикс (remix), репрезентација (representation), редиговање (rewriting), реимагинација (reimagining), прерада (reworking), одговор, одговарање (response), рециклирање (recycling), поновно присећање (re-remembering), поновно обликовање/уоквиравање (reframing), рефлексција (reflection), рефракција (refraction), ревизија (revision), репродукција (reproduction), реконструкција (reconstruction), рекреација (recreation), преливање, претапање (recasting), рибутинг (rebooting), реформатирање (reformatting), препричавање (retelling), рефункционаирање (refunctioning), редизајнирање, преобликовање (refashioning), ресусцитација, оживљавање (resuscitation), поновно замишљање (re-envisioning), реевалуација (re-evaluation), повратак, враћање (return), репликација (replication)

<sup>26</sup> превођење (translation), прелаз, промена (transition), трансформација (transformation), трансмутација (transmutation), трансмедијација (transmediation), транскодирање (transcoding), трансмогрификација (потпуно мењање облика, transmogrification), трансакција (transaction), трансгресија (transgression), транснационална размена (transnational exchange), трансфигурација (transfiguration), трансвокализација (transvocalization), трансмодализација (transmodalization)

<sup>27</sup> интертекстуалност (intertextuality), интермедијалност (intermediality), интеркултурализам (interculturalism), међусобно деловање (interplay), интердисциплинарни (interdisciplinary), интеракција (interaction), интерсекција (intersection), интерпретација (interpretation)

Џенкинса и Рајан, популаризовањем и укључивањем у главни ток академских интересовања и других новомедијских текстова као што су видео игре, ТВ серије, серијали, анимирани стрипови...

Појава нових медија проширила је и нартологију (о њеном трансмедијалном краку писано је у Herman 2004, Марчетић 2018, Dušanić 2021, Душанић 2021a и успутно у Милосављевић Милић 2014, Milutinović 2014, Милутиновић 2015 итд.), а како констатује Невена Даковић, будући да „prenos sa jedne na drugu platformu restrukturiše i menja sam narativ – novom verzijom i u novomedijskom ruhu – koji tvori multiverzum tj. univerzum sastavljen iz mnoštva svetova”, процес преноса „implicira и transformaciju narativa koji od storije narasta u (i)storiju doba i kulture”. У епохи нових медија, речима Невене Даковић, анализира се приповедање „svet(ov)a priče (storyworld), u kojem erodiraju granice medija, kultura i tekstova spajajući filmske i TV ekrane, ekrane kompjutera ili mobilnih telefona i konačno 'ekran uma” (Daković 2019, 23).

Трансмедијално поље истраживања обухвата широк спектар медијских преноса, констатује Елестром (Lars Elleström), међутим, скоро све студије су се фокусирале или на само неколико типова медија и на њихове специфичне међуодносе, или на ограничена поља као што су адаптација или екфраза. Тренутно је адаптација вероватно најинтензивније истраживана област у оквиру проучавања трансмедијалних трансфера (Elleström 2013, 115). Суштински веома растегљив, између осталих својих значења<sup>28</sup> које дају одреднице у енциклопедијама и речницима, почев од језичких (Клајн и Шипка 2007, 65; Стевановић 1967, 47), адаптација је пренос књижевног дела у други жанр и прилагођавање (најчешће књижевног) текста потребама и језику других уметничких медија, и као таква, условљено природом стваралаштва редитеља из нашег наслова, јесте централни проблем овог рада, који је детаљно представљен у шестој целини овог поглавља.

---

<sup>28</sup> У контексту Дарвиновог система описује се као „процес у коме један биолошки облик замењује други у оквиру еволуцијског наратива физичког опстанка и напретка” (Кориган 2021, 84).

## 2.4. Од прототекста до метатекста

I tako Crvenkapa, D'artanjan, Odisej ili madam Bovari postaju individue, koje žive izvan originalnih partitura, te čak i one osobe koje nikad nisu pročitale arhetipsku partituru mogu tvrditi da o njima kazuju istinu. [...] Gde prebivaju dotične nestalne individue?

(Еко 2002, 14)

Текст који је полазна тачка, који нуди мотив, инспирацију, који се адаптира, преводи у други медиј, различито је дефинисан. Док једни метафорички говоре о извору, грађи, материјалу, или архетипској партитури као Еко (2002, 14), или првостепеном тексту ако парафразирамо Женета, у студијама адаптације усталио се и термин оригинал. У анализама адаптација радије ћемо користити израз (литерарни, књижевни, прозни, текстуални) предлошак, него *оригинал*,<sup>29</sup> који ћемо задржати и користити га кад преузимамо цитат или парафразирамо. Литерарни предлошци су извор<sup>30</sup> (или један од извора, уз остале паралитерарне, односно друге текстуалне предлошке)<sup>31</sup> за филмове, представе и сценарија који су предмет анализе. Али, ми можемо и да напустимо, или чак и одбацимо, традиционалну терминологију када је реч о односу два дела и да говоримо о почетном тексту, протоделу, прототексту који замењује појмовно извор, али и грађу јер је често реч о филмовима, текстовима који су синтеза неколико прототекстова, па уместо о грађи често је реч о међутекстуалним надовезивањима у естетичкој метакомуникацији (Егор 2002, Попович 1984). Долежел бележи да протодело „povezujemo sa onim šta pretpostavljamo da je njegova prerada na osnovu pouzdanih i tekstualnih i strukturalnih dokaza, kakvi su: naslovi, citati, intertekstualne aluzije, sličnost strukture fikcionalnih svetova, homologija akterskih konstelacija, paralelizam

---

<sup>29</sup> У теорији се сусрећу и изрази као манифестни и референтни текст (Lachmann 1988, 101; Lahman 2009, 108).

<sup>30</sup> Који, пак, може бити исходиште претрпљених утицаја, манифестација филијације, аспект генезе, исходиште грађе, *cause* (узрок или побуда), исходиште позајмице, модел, опште место, али постоје и бројни појмови с којима се појам извора укршта, а понајпре у питању је сродни појам утицаја (Егор 2002, 155).

<sup>31</sup> Још је 1910. године Кроче у полемичком тексту о истраживању извора написао да је цела васиона извор или градиво (*fonte o materia*) у односу на дело једног песника (за више видети Егор 2002, 210–211). Новија упитаност из пера Томаса Лича (Thomas Leitch) гласи: „живећи у култури обележеној траговима хиљада текстова, како желимо да одговоримо на те текстове и које врсте вештина су нам потребне за то?” (Leitch 2007a, 332).

sižejnih niti, slično prostorno određenje” (Doležel 2008, 232). У Речнику књижевних термина, прототекст је означен као сваки текст који постане објекат међутекстовног надовезивања и основа стварања метатекста, а као најзначајнији њихов однос је семантички, „као odnos invarijante značenja i njenih varijantnih realizacija” те да је настајање метатекста на основу прототекста „праћено i značenjskim pomacima, pri čemu je prelaženje invarijante jednog teksta u drugi predstavlja korisnu redundanciju u komunikaciji. [...] Prototekst sam u sebi sadrži podsticaje međutekstovnog nadovezivanja, rezultat kojeg je novi tekst u odnosu na stari – (to je metatekst), ali i on na određenom stepenu razvitka postaje objekat novog komunikacionog čina, dakle prototekst” (RKT 2001, 659). Џон Т. Колдвел пише да „секундарни” и „терцијарни” [...] текстови упорно мигрирају или путују ка „примарном” текстуалном статусу (Caldwell 2006, 102).<sup>32</sup> Другим речима:

Сваки од ових медијских производа се може звати оригинал и/или верзија, без нормативизације. С тим у вези, *оригинал* једноставно значи извор, а *верзија* значи нови медијски производ који се може на одговарајући начин (у)поредити са оригиналом. Ниједан медијски производ није оригинал сам по себи. Медијски производ који се може посматрати као оригинал у једном посебном случају трансмедијације може представљати верзију другог оригинала. Један оригинал може имати много верзија и на крају може да се догоди (случај) да већина медијских производа буде испреплетана заједно у циновску мрежу интра- и интермедијалних трансмедијација – чак и већи систем међуодноса од оних који су изложени у теоријама интертекстуалности (Elleström 2013, 126).

Адаптације могу да указују на експлицитну или имплицитну интертекстуалност,<sup>33</sup> отворено и јасно или прикривено да се позивају на примарно дело, мрежа сваковрсних веза и односа готово да је неизбројива. Да је у овом контексту вокабулар адаптације веома лабилан, констатује и теоретичарка Џули Сандерс (Julie Sanders), позивајући се на широку листу термина коју је предложио Адријан Пул (Adrian Poole), а који показују заинтересованост викторијанске ере за прераду уметничке прошлости: „(без одређеног редоследа)... позајмљивање, крађа, присвајање, наслеђивање, асимилација... бити под утицајем, бити надахнут, бити

---

<sup>32</sup> О односима између прототекста и метатекста видети RKT 2001, 461; Попович 1984, 131; Jiršak 1982, 76–77.

<sup>33</sup> Видети Beker 1988, 9–20, Barthes 1999, 202–207.

дужан (захвалан), бити очаран, опседнут..., омаж, мимикрија, травестија, ехо, алузија и интертекстуалност”. Сандерс наставља овај лингвистички низ, додајући ту и: „варијацију, верзију, интерпретацију, имитацију, проксимацију (proximation), допуну (додатак, доградња), инкремент (пораст, повећање), импровизацију, prequel, sequel, паратекст, хипертекст, палимпсест, графт (калем), преписивање, прераду, преобликовање, ревизију, поновну евалуацију” (Sanders 2006, 3).

## 2.5. Цитатност

Mora se kopati da bi se na površinu izneli izgubljeni, skriveni slojevi [...] Kopanje se ne vrši samo na slojevima zemlje. Filolog postaje arheologov saučesnik: i jedan i drugi poimaju sebe kao protivnike vremena i virtuoze sećanja. Oni spomenicima i tekstovima leče rane koje im je vreme nanelo.

(Asman 1999, 130, 131)

У контексту теорије у праксе трансмедијалног приповедања, цитатност је неизоставан аспект, показали смо у контексту света приче и теорије Мери-Лор Рајан, а у вези са опусом који анализирамо у овом истраживању, позваћемо се и на ауторе који о цитирању говоре у оквиру својих филмских и шире гледано текстуалних теорија.

Улазећи испрва у „terminološki sustav podosta skromne veličine”, Петерлић каже:

adaptacijom ili ekranizacijom naziva se djelo koje se poslužilo književnim (pisanim) ili kazališnim (u predstavi realiziranim) djelom kao polazištem. Nadalje, u uporabi je pojam 'sličnosti' kojim se kvalificiraju najopćenitija podudaranja između filmskih i djela iz drugih umjetnosti. Kad je, međutim, sličnost vrlo velika, kad postoji dojam da je film gotovo reproduktivno u sebe unio nešto iz drugih umjetnosti, tada se govori o citatu (Peterlić 1988, 198).

Он разликује цитате из других филмова од цитата из других уметности. Прве назива међуфилмским, а тај се назив односи на „onaj dio filma u kojem se ponavlja dio drugoga, dakako, već postojećega filma, i to na doslovan način (naprimjer, kopiranjem) ili perifrastičan, tj. nedoslovan način (imitiranjem dijelova drugog filma)”. У

оба случаја цитирање може бити назначено „izričito (izričitim upućivanjem na citirano djelo) ili neizričito (bez jasnih indikatora o 'podrijetlu' citiranoga)”. За текст који практикује интермедијално цитирање каже се да користи алофилмске или инофилмске цитате – „'ponavljanje' dijelova iz drugog umjetničkog medija, koje su u osnovi uvijek perifrastični jer je apsolutna 'transplantacija' praktički nemoguća” (Peterlić 1988, 198). „Ovo nazivlje moglo bi se i pedantnije definirati, mogli bi se također prihvatiti i razni pomoćni termini koji bi uputili na nijanse u rasponu od očitih citata do općenitih sličnosti, te kojekakvih asociranja na druga djela” пише Петерлић (1988, 198) и као помоћне, уводи појмове асоцијација и варијација.

Ono područje sličnosti filma s drugim medijem koje naginje kvalifikaciji neizričitoga citata moglo bi se označavati i jednostavnim nazivom 'asocijacija' (Peterlić 1988, 206).

Ono područje u kojem dolazi do izražaja kongenijalnost filmskog autora i na kojem se redovito susrećemo sa složenim hermeneutičkim problemima te sa zadatkom analitičkog pronicanja u repertoar filmske poetike, to bi se područje, точније, тип филма или nekog njegovog većег dijela, moglo nazvati 'varijacijom' – nazivom koji se pretežno rabi u glazbi. Taj naziv trebao bi sugerirati ne samo postojanje nekih sličnosti između filma или nekoga drugoga filma, između filma i nekoga drugoga medija, nego i onu tajanstvenu srodnost koja nije posljedicom pukoga preuzimanja, pukoga adaptiranja, već je plod filmu inherentnoga uklapanja u širi i dublji kontekst umjetničkoga stvaralaštva (Peterlić 1988, 207).

Дубравка Ораић Толић потврђује да је цитатност „svojstvo intertekstualne strukture”, али под цитатношћу, како је назвала експлицитну интертекстуалност, не подразумева сваки цитатни контакт између два текста, већ само онај где је цитатна релација доминантна (Oraić Tolić 1990, 11). Она подсећа да се Виктор Шкловски већ средином 20-их година 20. века обилато служио синтагмама „цитатни поступак”, „цитатна тема”, „цитатна мотивација”, при чему је мислио на то да је страни текст у цитатном односу постао грађа новог књижевног дела (Oraić 1988, 121). По цитатним сигналима, они могу бити прави или шифрирани, по опсегу подударанја између цитираног текста и подтекста/прототекста: потпуни, непотпуни и вакантни или празни); по врсти подтекста/прототекста из којег су цитати преузети – интрасемиотички, интерсемиотички, транссемиотички); по семантичкој функцији цитата у склопу властитог текста – референцијални и аутореференцијални (Oraić Tolić 1990, 16–30), а посебно ћемо обрати пажњу на два



универзална типа цитатности – илустративни и илуминативни. О томе да ли је посреди цитат, одлучује сравњивање одговарајућег одсечка текста дела са одговарајућом самосталном смисаоном јединицом изван тог дела. Када је реч о парафрази, улога рецептивне свести може бити већа од улоге коју игра намера аутора. Замислимо је да рецепијент одређени текст, или његов део, оцени као парафразу неке друге смисаоне јединице, о томе да ли је нешто парафраза или не, одлучује интенционалност текста, а не намера аутора. У том смислу, од значаја су познавање културног контекста, „образованост” и асоцијативна способност рецепијента односно александризам, „александријски” образован рецепијент. Обавештени читалац/гледалац ће проникнути у већину или сва значења дела, док ће мање обавештени проћи поред тог значењског богатства, не приметивши га (Stojanović 1978, 95). Еко је, на пример, о филму *Казабланка* (*Casablanca*, 1942) рекао да то није филм, него много филмова, он пише о „универзуму Казабланка”, а и у случају других примера које тумачи Еко наводи да потребна стручност није само интерфилмска, него и интермедијска, што значи да особа која је упућена мора познавати не само друге филмове, него и све трачеве масовних медија (Еко 1985, 11–12).

## 2.6. Од класичне екранизације до трансмедијалног приповедања

Likovi migriraju. Možemo davati istinite iskaze o književnim likovima jer je ono što im se dešava zabeleženo u tekstu, a tekst je nalik na muzičku partituru. Istina je da Ana Karenjina umire kao samoubica, kao što je istina da je Betovenova *Peta* u cemolu (a ne u ef-duru, kao *Šesta*), i da počinje sa „ge, ge, ge, es”. Međutim, književnim likovima – ne baš svima – dešava se da odlutaju iz teksta u kome su rođeni i nasele se u nekoj teško odredivoj oblasti univerzuma.

(Еко 2002, 13)

Без неког облика адаптације нема трансмедијалног приповедања, то је, уз неизоставну промену медијске платформе, можда најважнији процес у оквиру ове праксе приповедања. Било која дефиниција трансмедијалног приповедања које смо навели укључује медије и укључује неки наратив. Овај рад је, као што је већ истакнуто, наклоњен историјској употреби насловног појма чији се корени налазе

у адаптацији, стога у наставку правимо искорак ка историјском прегледу ове праксе, али с фокусом на адаптације у оквиру оних медија у којима је Петровић деловао.

Историја адаптације, пише Невена Даковић, сукцесија је различитих модела „и rasponu od klasičnih ekranizacija do savremenih fenomena transmedijalnog pripovedanja” (Đaković 2014, 21). Критички приступи адаптацији многобројни су и разноврсни и долазе са различитих адреса. Томас Ман је своју технику коришћења разноврсних текстова за уметнички независну творевину, процес примењиван у *Доктору Фаустусу*, назвао „вишим преписивањем” (Stojanović 1978, 93), а Томас Лич сматра да „и у добру и у злу, свака адаптација је израз љубави, колико год се та љубав чинила себичном или изопаченом” (Krebs 2014, 1). Креатори и творци филмова, пише Петерлић, већ у првим годинама постојања седме уметности посезали су за књижевним благом (романима, приповеткама, новелама, еповима, бајкама и др.), инаугуришући до данас непрекинуту праксу бројних филмских адаптација или екранизација – у спектру од преузимања појединих компоненти књижевног дела до покушаја да се књижевни предложак на филм пренесе у целини.<sup>34</sup>

Проблем односа филма и књижевности у теорији је углавном виђен као проблем филмске адаптације (екранизације) књижевне грађе и разматран у оквиру филмскотеоријских, књижевноисторијских и естетичких елаборација, а своје виђење дале су и синеасте нарочито после искуства екранизације. У тексту из 1926. године, разматрајући однос филма и књижевности, Ејхенбаум (Борис Михайлович Эйхенбаум) пише да „literatura lakše ulazi u bioskop nego u pozorište”, да позориште осиромашује књижевност [...], да је књижевност у биоскопу „pojava sasvim drugog reda. To nije inscenacija, niti ilustracija već prevod na filmski jezik”, те да „književnost dosledno prolazi kroz kino-aparat. Ako su neki mislili da ta veza neće biti duga, da će film, dovoljno sazrevši, napustiti svoju uvaženu saputnicu, oni su se, očigledno, prevarili: stanje sve više liči na zakonit i dug brak, pa makar i s neverstvom” (Ejhenbaum, 1972, 146). Шкловски (Виктор Борјсович Шкловский) сматра чудном судбину књижевних дела од којих су направљени филмови. За њега је екранизација књижевног дела двоструко зло, а основни разлог лежи у томе што је књижевно

---

<sup>34</sup> Peterlić, Ante. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje* <<http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=2720>>.

дело саздано од речи и што ни на који други начин не може бити саопштено, а „по pravilu, ekranizaciji književnih dela pribegavaju zaostali slojevi savremenih filmskih stvaralaca”, јер немајући снаге „da stvore umetničko delo, uzimaju neko staro delo, koje je zbog duge upotrebe prestalo da ima udarni smisao i podleglo procesu okamenjivanja”, а „vrednost sižea filmskih adaptacija nije ni u kakvoj srazmeri sa vrednošću književnih dela iz kojih su oni uzeti” (Šklovski 1971, 375).

Један од првих филмских теоретичара, мађарски сценариста и писац Бела Балаш (Béla Balázs), за овај рад двоструко драгоцен, и као теоретичар филма и као прашки професор аутора који је у нашем фокусу, у студији *Теорија филма (Theory of the Film: Character and Growth of a New Art)* штампаној први пут 1931. године, пише да је цела историја књижевности препуна ремек-дела која су адаптације других дела (Balázs 1952, 259), да се „сирови материјал стварности може обликовати у много различитих уметничких форми” и закључује да „’садржај’ који одређује форму није више тај сирови материјал” (Balázs 1952, 261). Исти догађај, пише Балаш, као сирови материјал посматран из три различита угла може резултирати у три теме, три садржаја, три облика уметности, а „прави уметник, [...] драматург који драматизује роман или писац филмског сценарија који адаптира драму може користити постојеће уметничко дело као сиров материјал, гледати га из свог угла, не обраћајући пажњу на форму коју тај материјал већ има” (Balázs 1952, 263). Ово је гледиште веома блиско Петровићевој филмској пракси. Балашу ћемо се вратити и у поглављу о нереализованим сценаријима и пројектима заустављеним на путу за други медиј.

Студије адаптације, тврди Питер Лев, биле су маргиналан подухват раних 1950-их, када француски теоретичар и критичар Андре Базен (André Bazin) „раскида са критичком ортооксијом хвалећи ’нечист филм’” (Lev 2007, 335), „који преузимајући теме из других уметности, поштује njihove uslovnosti i покушава да их вечно доћара на екрану” (Stojanović 1991, 23). У есеју „За нечисти филм: у одбрану адаптације” (1952) пише да адаптирати, не значи изневерити, већ поштовати (Bazin 1993, 158). Он прави аналогију између адаптирања и превођења те лошу адаптацију изједначава са буквалним превођењем или превише слободним преводом и закључује да је „dobra adaptacija treba da dâ suštinu i slova i duha dela” (Bazin 1993, 157) и објашњава да „[s]ve brojnije adaptacije književnih dela vrlo

udaljenih od filma ne bi trebalo da uznemiravaju kritičara, zabrinutog za čistotu sedme umetnosti, jer one, naprotiv, samo jamče njegov uspeh” (Bazen 1993, 159).

Reći za drugostepeno delo, koje je proizišlo iz romana, da je u suštini 'verno' nedovoljno je, jer to delo *jest* sam roman. Pre svega, ono je svakako ne nešto 'bolje' (takav sud ne bi imao smisla), već nešto 'više' od knjige. Estetičko zadovoljstvo koje može da pruži Bresonov film bez sumnje u bitnome dugujemo Bernanosovom geniju, ali ono sadrži i sve što je roman mogao da pruži i povrh toga njegov filmski odraz (Bazen 1993, 175).

Жан Митри (Jean Mitry) пише да „kamera nikad neće biti na vrhu pera, kao što ni pero nikada neće biti na vrhu kamere” (Mitry 1972, 202) и сматра да се у два различита медија не могу произвести два иста значења. Он уводи идеју, на коју ће се многи теоретичари освртати, реч је о дилеми са којом се адаптатор суочава: да је веран *писму*, при чему следи процедуру романописца, али као резултат због визуелног језика изражава нешто сасвим друго или криви утврђени смисао, или да је веран *духу* оригинала, при чему разбија континуитет романа, али изражава сличне мисли, аналогна осећања, али другим путем, што више није адаптација, већ ново дело. За ову дилему Митри нуди два решења: пошто су писмо и дух неодвојиви, јер „izdati tekst znači izdati duh, jer duh nije nigde na drugom mestu nego u tekstu”, адаптација се своди или на илустрацију оригинала, као у филмовима *Велика очекивања* и *Оливер Твист* (где изгледа „kao da slike izbijaju iz stranica romana” (Mitry 1972, 182)), или на ново креативно остварење. Митри се не слаже са Балашевом тврдњом да адаптатор користи роман или драму као сирови материјал игноришући форму, јер драма и роман нису сирова реалност већ растумачена, посредована стварност, а њихова форма је важна јер одређује снагу и смисао.

Претеча француског новог таласа Александр Астрик (Alexandre Astruc), у мини есеју „Рађање нове авангарде: камера-наливперо” (“Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”), објављеном 1948. године полемику о адаптацији преусмерава ка питањима ауторског деловања; он пише да редитељ, као аутономни креативни стваралац, није слуга претходно написаног текста (романа, сценарија). „Autor piše kamerom, kao što pisac piše nalivperom”, а режија није начин да се илуструју слике, већ је то прави рукопис (Astruc 1978, 366). За њим су кренули и многи гласови француског новог таласа и *Cahiers du cinéma*. Ова су становишта истоветна Петровићевој ауторској пракси конструкције светова. Он је бранио идеју

да „[r]editelj po prirodi stvari mora da bude vrhovni žrec” (1984, 371), да је кичма целог процеса, да у оквиру ауторске кинематографије „garantuje neuniformnost i iskrenost rezultata (Petrović 1988, 34), да сценарио мења, према смислу (Petrović 1984, 371), да није гласни читач књига (Duga 6. 1. 1979, 20).

Редитељ Франсоа Трифо (Francois Truffaut) је чланку из 1954. године „sa mnogo strasti, ali i odlučnosti, pristupio ovom pesimističkom ispitivanju izvesne tendencije francuskog filma” (Trifo 1979, 111), позвао на ревизију и разрачунавање са старом, окамењеном „традицијом квалитета” која се, поред осталог односи на, у то време, владајуће адаптације књижевних класика двојице сценариста, Оранша (Jean Aurenche) и Боста (Pierre Bost). „Njihova konzervativnost pod sloganom 'izneveriti, a ostati veran'” упућује на „slobodan odnos izbacivanja scena koje je nemoguće 'filmovati' i manirističko dopisivanje onih koje odgovaraju duhu medija” (Daković 2014, 21–22). „Ono što meni u tome čuvenom postupku ekvivalentnosti smeta i to što nisam uveren da roman sadrži scene koje je nemoguće snimiti i još manje ubeđen da izjave o tome kako se pojedine scene romana ne mogu preneti u film obavezuju i druge” (Trifo 1979, 103); „oni će ipak jednoga lepog dana morati da nam objasne u ime kog to kriterijuma, u ime kog sistema, u ime koje tajanstvene, unutrašnje geometrije delà skraćuju, izostavljaju, dopunjavaju, umnožavaju, dele, 'prečišćavaju' i 'prepravljaju' remek-dela?” пише Трифо (1979, 106). Маниристе и неинвентивне редитеље он замењује „stvaraocima novih obrazaca adaptacija poput Bresona (Bressons), popunjavajući istoriju filma prevrednovanim autorima – ne rediteljima – distinktivnog stila, rukopisa i stvaralačke ličnosti koja utiskuje pečat na sirovi materijal, kako je po podrazumevala *politika autora*” (Daković 2014, 21–22). Супротан став изразио је Кракауер (Siegfried Kracauer) који се у *Природи филма (Nature of Film, 1960)*, у Енглеској објављеној као *Теорија филма (Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, 1960)* држао идеје „филмске и нефилмске адаптације” и става да квалитету адаптација доприносе оригинали – романи који се адаптирају, а не филмски ствараоци (Kracauer 1997, 240).

Док теоретичар Џорџ Блустон (George Blustone) сматра да је адаптација парафраза романа и да редитељ није 'преводацац' неког признатог аутора, већ нови аутор у правом смислу те речи (Bluestone 1961, 62),<sup>35</sup> Брајан Макфарлан (Brian

---

<sup>35</sup> Од Крочеа и Бењамина, Преко Базена и Блустона, до нових струјања, превођење је само коментар оригинала (Кроче 1934; Venjamin 1998; De Man 1998). Адаптацији као превођењу приступају семиотичари, формалисти, наратолози, структуралисти и жанровски оријентисани критичари (Daković 2014, 19).

McFarlane) тврди да се неки наративни елементи могу лако пренети на филм и то назива „трансфером”, док под „адаптацијом у правом смислу” именује процес којим остали елементи романа траже еквиваленте у филмском медију (McFarlane 1996, 13), сматрајући да је прави изазов схватити како се она одвија и како три велике класе филмске наратије, мизансцен, монтажа и музика, предочавају наративне догађаје. Ове категорије помажу да се схвати како филм креира значење у областима које вертикално прожимају текст, за разлику од хоризонталног узрочно повезаног ланца догађаја (2007, 7). Невена Даковић пише како Џон Елис (John Ellis) „smatra da je pravi cilj adaptacija da se bave sećanjem na roman, koje može da potiče iz čitanja, ali češće, ukoliko je reč o literarnim klasicima, iz kolektivnog kulturnog pamćenja. Adaptacija 'proždire' pamćenje – objektivnim uskladištene podatke – zamenjujući ih sopstvenim slikama i pričama dok ukupno preplitanje vodi kreativnom prevođenju” (Ellis 1982, 3 према Daković 2012, 165).

У уводу зборника (*Film Adaptation*, 2000) чији је уредник, Џејмс Нерамор (Naremore) констатује да је академска критика у домену адаптације ускогруда, углавном фокусирана на проблеме адаптирања романа, истиче супериорност књижевног извора и ствара опозиције: књижевност насупротив филму, висока култура насупротив масовној, оригинал насупротив копији (Naremore 2000, 10). Везујући адаптацију за појам интертекстуалност, Нерамор истиче захтев да се посвети пажња „нижим” популарним текстовима, да се размотре како се исти текстови адаптирају у различитим културама и која је разлика у појединим адаптацијама великих дела, имајући у виду да неки редитељи радикално мењају текст, неки га сагледавају из различитих политичких и културних позиција, а неки му остају верни (Naremore 2000, 12). Он предлаже да се проучавању адаптације придружи „проучавање рециклаже, прераде и сваког другог облика препричавања у доба механичке репродукције и електронске комуникације. На тај начин ће адаптација постати део опште теорије понављања, а проучавање адаптације ће се померити са маргине у центар савремених медијских студија” (2000, 15).

У чланку „Област 'књижевности и филма” (“The field of 'literature and film””), Роберт Б. Реј (Robert Ray) објашњава да је област филма и књижевности развијана 60-их година прошлог века у оквирима катедри за књижевност, наследила претпоставке доминантне Нове критике, која је дозвољавала веома пажљиво изучавање појединачних случајева, али не и обимнију, објашњавајућу поетику и

како Реј уочава отуда потиче опресивни рефрен по коме „kinematičke verzije literarnih klasika ne uspevaju da budu na visini svojih izvornika”, а већина чланака је могла да користи или варира речи „No, u poređenju sa originalom...” (2004, 18). Хијерархију или супротстављеност оригинала и копије Реј објашњава оним што је Жак Дерида (Jacques Derrida) у више наврата деконструисао. Реч је о даљој разради Бењаминовог (Walter Benjamin) писања о аури оригинала и оруђу за механичку репродукцију. „Prema Deridinim rečima, svaka kritika koja osuđuje kopiju u ime originala uzaludno se trudi da zarobi neizbežnu krhkost znakova” (Rej 2004, 19), а у есеју „Potpis događaj kontekst” (“Signature événement contexte”) Дерида пише:

I ovo je mogućnost na kojoj želim da insistiram: mogućnost dezangažovanja i kalemljenja citata koja pripada strukturi svake oznake, izgovorene ili napisane... svakog znaka, lingvističkog ili nelingvističkog, izgovorenog ili napisanog... u maloј ili већој јединици, може бити цитран, стављен у наводнике; i time може да raskine s bilo којим датим контекстом, рађајући бесkonaчност нових контекста на начин који се апсолутно не може ограничити (Дерида према Rej 2004, 19).

Следећи Деридино становиште, филмска адаптација није само бледа имитација неког супериорног аутентичног оригинала: то је „цитат” накалемљен у нови контекст и, самим тим, неизбежно поново покренут. Не само да не уништава значење књижевног изворника, адаптација га „распростире”, у процесу који је Бењамин открио као демократизујући, говорећи о уметничком делу у доба његове техничке репродукције.

Ослоњен на Бахтинов концепт дијалогизма и концепт интертекстуалности Јулије Кристеве, у низу текстова Стем (Robert Stam) процес адаптације изједначава са „интертекстуалним дијалогизмом”, будући да адаптације заузимају активан став према оригиналу и укључују га у дијалог. У ширем смислу интертекстуални дијалогизам односи се на „бесkonaчне могућности које стварају све дискурзивне праксе културе, целокупну матрицу комуникативних изјава у којој је уметнички текст ситуиран, а које до текста долазе не само кроз препознатљиве утицаје већ и кроз суптилне процесе дисеминације” (Stam 2000, 64). Појам дисеминација, Стем преузима од Дерида (Stam 2005, 27) и по њему овај процес, како констатује Миловановић „odvija se kroz strategije interetekstualnosti, aproprijacije, adaptacije teksta” (Stam према Milovanović 2013, 122). Миловановић објашњава да текстови сукцесори могу припадати истом или различитим медијима, при чему сваки медиј,

у који се одређени текст адаптира, мења текст својим специфичним системом и да, према Стому, разлике и мутације текстова који се *шире*, односно преносе са једне медијске платформе на другу, дестабилизују претходна значења текста и производе његова нова [...]. Крећући се између медија, текст у исто време задржава своје особине и добија нове карактеристике које су везане за медиј у који прелази. Зато што се текст шири у друге медије и уметности, он се сада мора посматрати као део низа или серије (Stam према Milovanović 2013, 122). Савремени филмски уметник, у оквиру ове концепције, постаје „оркестратор, појачавач амбијенталних порука, 'високих' и 'ниских' уметничких дискурса, а филм постаје место укрштања безбројних интертекстова”, док „оригиналност филма, парадоксално, лежи у смелости имитације, цитирања и апсорпције других текстова, ироничној хибридизацији традиционално супротстављених дискурса” (Stem 1992, 210).

Стем се супротставља појмовима који подразумевају супериорност књижевности у односу на филм и не слаже са моралистичким језиком изучавалаца који су о филмској адаптацији писали као о изневеравању, издаји, деформацији, кршењу, бастардизацији, вулгаризацији и скрнављењу (Stam 2000, 54). Ови термини имплицирају неправду филма према књижевности и истичу оно што се адаптацијом губи, уместо да се истакне оно што се њом добија. Иако филм може да репродукује исту причу, правог еквивалента не може бити јер се књижевност базира на језику, а не на представљању и глуми (Stam 2005, 19). Филм, сматра Стем, располаже богатијим средствима изражавања него књижевност и, као синестетичка (подстиче различита чула) и синтетичка уметност (спој различитих уметности), уместо осиромашења доноси „умножавање регистара”, умножавање времена и простора, и обогаћивање ликова (Stam 2005, 23). Стем се не слаже ни са аргументима на којем почива дискурс о верности, негира постојање неког „преносивог језгра” оригинала које адаптација треба да пренесе, а оно што се назива „духом” дела сматра само консензусом критичара о значењу дела (Stam 2005, 15). „Филмска адаптација је аутоматски различита и оригинална због промене медија”, а верност адаптације немогућа је и непожељна због семиотичких разлика (реч је о преласку са вербалног медија, медија од једне траке, на медиј од више трака који користи речи, звук и покретне фотографске слике), али и због материјалних и практичних фактора (књижевност је индивидуалан, а филм тимски пројекат, за који се вежу комплексност процеса снимања, материјална



инфраструктура, буџетска ограничења, доступност глумаца, притисак студија, цензура и сл.). Филмско стваралаштво и адаптација посебно, резултат је многобројних избора које редитељ мора да направи, почев од глумаца, реквизита, формата, локација па чак и када би постојало више верних адаптација једног књижевног дела које су плод редитеља сличних естетских опредељења, оне би се међусобно разликовале (Stam 2005, 17). Уместо омаловажавајућим терминима, о адаптацијама би се могло говорити другачије те Стем предлаже концепцију адаптације засноване на моделу Пигмалиона (адаптација оживљава роман); моделу вентрилоквисте (адаптација даје глас роману); алхемијском моделу (адаптација претвара роман у злато) и моделу инкарнације (адаптација отеловљује роман) (Stam 2005, 24). Теорија адаптације, сматра Стем, већ има на располагању добро опремљену архиву тропа и концепата који објашњавају мутацију облика путем медија. Промене које адаптација доноси он именује као: читање, поновно исписивање, критика, превод, трансмутација, метаморфоза, рекреација, трансвокализација, ресусцитација (реанимација), трансфигурација, актуелизација, трансмодализација, означавање, извођење, дијалогизација, канибализација, предвиђање, инкарнација или реакцентуација (Stam 2005, 25).

За редефинисање концепта адаптације, Стому је послужио Женетов концепт транстекстуалности (Stam 1992, 210 и даље; Stam 2005, 27 и даље) и сваком од пет типова транстекстуалности нашао је место у теорији адаптације.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Интертекстуалност или „коприсуство два текста у форми цитата, плагијата и алузија” указује на игру алузија и референци у филму и роману (Stam 2005, 27). У контексту филмске уметности, паратекстуалност се односи на везу са трејлерима, постерима, критикама, интервјуима и новим паратекстуалним материјалом који укључује секвенце филма којих нема у финалној верзији, а који доприноси бољем разумевању самог текста.<sup>36</sup> Женетова метатекстуалност односи се на критичку везу између два текста, било да се коментарисани текст експлицитно наводи или се само призива. На адаптацију се гледа као на „читање” изворног текста па у ову врсту спадају све адаптације које се критички односе према изворном тексту или другим адаптацијама, али и адаптације које се не декларишу као такве (2005, 28). Архитекстуалност се односи на све импликације наслова или поднаслова текста. Већина адаптација преузима наслов оригинала, неке га мењају, али постоје и адаптације које се не декларишу као адаптације или оне које само формално узимају наслов оригинала (2005, 30). Хипертекстуалност Стем сматра најуже везаном за теорију адаптације. Он указује на везу између „хипертекста” са претходних текстом, „хипотекстом”, који хипертекст „трансформише, модификује, елаборира или проширује”. У том смислу, филмска адаптација представља „хипертекст који потиче од већ постојећих хипотекстова трансформисаних селекцијом, појачавањем, конкретизацијом и актуализацијом”. Различите филмске адаптације истог изворника другачија су хипертекстуална читања једног те истог хипотекста, а претходне филмске адаптације за новијег филмског ствараоца формирају један хипотекст (Stam 2005, 31).

Елестром указује на кратковидност студија адаптације кад је у питању проучавање адаптација више од једног извора уопштено и на ограниченост увида ове научне гране произашлог из проучавања једносмерних односа између два различита медија (Elleström 2017, 5). Адаптација укључује неку врсту трансфера између различитих медија, а за разлику од феномена као што је екфраза, адаптација никада није била ограничена у смислу медијске репрезентације те се мора схватити као медијски производ који поново представља одређене карактеристике изворног медијског производа.<sup>37</sup>

Сара Кардвел (Sarah Cardwell) адаптације посматра у ширем културном контексту, као „постепени развитак метатекста” који сугерише да се адаптација ослања и на раније адаптације и на оригинално дело, а свака адаптација представља „тачку на континууму, део развоја бесконачног метатекста, вредне приче или мита који непрестано расте и развија се, препричава, изнова се тумачи и оцењује” (Cardwell 2002, 25). О намерама и тону адаптације много више од изворног дела говори претходни опус аутора тако да постављање адаптације унутар њега доноси извесна очекивања за публику (Cardwell 2007, 55–56). У случају телевизијске екранизације дела, требало би разумети жанровски, ауторски и телевизијски контекст и на крају естетске карактеристике адаптације (2007, 55). Као што смо у теоријском делу најавили, за жанровски контекст постоје бројни индикатори, а Кардвел говори о екстратекстуалним (ако се, на пример, адаптација рекламира као екранизација познатог класичног романа или је редитељ познат по одређеним жанровима) и интратекстуалним (као што су костими, локација, глумци и сл.). Кардвел сугерише да је жанр важнији од изворног дела јер он „поставља оквир, правила и очекивања за публику” у вези са наративом, формалним конвенцијама, представљањем рода, класе и сл.

Лич пише да је адаптација подскуп интертекстуалности и да је очигледно да су све адаптације интертекстови, али да је мање очигледно да сви интертекстови нису адаптације (Leitch 2012, 89). У студији *Противречности филмске адаптације* (*Film Adaptation and Its Discontents*, 2007) бележи да су адаптације оригинални

---

<sup>37</sup> Типична филмска адаптација, на пример, не представља изворни роман – то није филм о роману; него представља причу, ликове итд. које је раније представљао роман. Ову врсту медијске трансформације Елестром назива трансмедијацијом, а иако адаптација несумњиво спада у област трансмедијације, није јасно разграничена унутар овог међупростора и Елестром у оквиру овог поља види будућност истраживања адаптација (2017, 16).

хетероглотски текстови, а не канонска дела и да сваки текст тражи да буде поново исписан (Leitch 2007, 16). Иако је адаптација интертекст, који на изванредан начин зависи од изворног текста, она се не сме сводити на његову реплику. Пошто је сваки текст „интертекст који инкорпорира, мења, негира и алудира на многе друге књижевне, филмске или уопште културне текстове” истицање верности као главног критеријума у оцени адаптације обесмишљено је јер значи да адаптација чини исто што и изворни текст и не иде даље од његових граница (Leitch 2007, 17). Лич даје предлог да се појединачне адаптације изучавају не на основу онога што репродукују и бирају из оригинала, него шта изостављају, јер комуникација почиње кад гледаоци почињу да допуњују оно што је изостављено (2007, 18).

О променама изворног текста у процесу адаптације писала је и Камила Елиот. У тексту *Филмска адаптација књижевности у контексту дилеме форма/садржај (Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma)*, она разматра шта је то што прелази из књиге у филм током адаптације по питању форме и садржаја и описује неколико модела адаптације: *психички* (сугерише да „дух” приче може да мигрира из једног тела у друго, нпр. од романа до филма), *концепт трбухозборца* (сугерише да филм духу романа даје нови глас), *генетски* концепт (сугерише да роман и филм деле сличну „дубинску структуру” сличну ДНК), *де(ре)компоновање* (или сугерише да се духови и филма и романа комбинују у једну целину у уму публике), *инкарнацијски* (сугерише да невидљиви дух текста тежи да се визуелизује у филму) и концепт адаптације који је назвала *надмашивањем* (сугерише да је дух романа све време био погрешно постављен и да је одувек требало да буде филм) (Elliott 2004, 220–243). Ови модели могли би се схватити као једна од новијих класификација адаптација.

Било да се ради о позоришту, малом екрану, великом платну или контексту компјутерског екрана, адаптације су изискивале не само потребу за теоретизацијом, већ и потребу и за класификацијама. Марта Миниер (Marta Minier), у покушају да да одговор на питање да ли су адаптације превод, присвајање, верзија, транспозиција, трансформација, додатак, парафраза, пародија, алузија, интертекстуалност... (Minier 2014, 15), међу класификацијама најчешће препознаје

двочлане и трочлане скупине (дијаде<sup>38</sup> и тријаде<sup>39</sup>)<sup>40</sup> и констатује да су неретко другим терминима називане исте категорије (видети и Leitch 2007, 98–99). Лич разграничава десет категорија у распону од најприближније до оригиналу најудаљеније верзије филма: величање, прилагођавање, неокласична имитација, ревизија, колонизација, коментар, аналогија, пародија, секундарна имитација и алузија (Leitch 2007, 93–95), а и погледу дужине дискурзивног облика, препознаје само једну бинарну опозицију у избору: сажимање (од романа који се протеже на пет стотина страница до филма од деведесет минута) и проширење (од приповетке до целовечерњег филма).

Директни подстицај за бављење теоријом адаптације, Линда Хачион (Linda Hutcheon) добила је након што је, како каже, схватила да је са појавом нових дифузних медија (телевизије, филма, интернета) изгледа потребно све више прича да би се попунио „садржај” ових медија, а још је занимљивија склоност, када се јави потреба за приповедањем, ка препричавању познатих прича:

Фасцинирало ме је то што непрекидно препричавамо исте приче, само у различитим медијима: данас постоје разне врсте балета, опере, стрипова и филмова настале као адаптације Шекспирових драма; постоје видео-игре и адаптације популарних филмова у виду графичких романа. Овде се, дакле, ради о мешавини познатог и новог/различитог. Покушала сам да размотрим разлоге за толику популарност адаптација, за разне облике које она поприма, као и шта се дешава када се једна прича приповеда у различитим културама [...] (Вукчевић 2010, 193).

У опширном приказу адаптације, ауторка се креће по схеми организованог око питања *Шта? Ко? Зашто? Где? Када?*, обједињујући многе савремене димензије адаптације. У уводу студије, позивајући се на велики израз шкотског песника и

---

<sup>38</sup> Видети Petrić 1962, 19; Веја 1979, 82.

<sup>39</sup> Опште је место у студијама адаптације да се упориште за класификације адаптација налази у седамнаестовековној Драјденовој (John Dryden) чувеној трипартитној подели превода на: *метафразу* (буквално превођење, где се дословно свака реч преноси из једног језика у други); *парафразу* (која подразумева слободније превођење и где преводилац стално има у виду писца оригинала да не би одлутао, али пишчеве речи се не следе слепо колико смисао који треба задржати и појачати) и *имитацију* (где преводилац има слободу не само да измени и речи и смисао него да их, по потреби, напусти, узимајући само опште наговештаје из оригинала). Требало би избегавати и *метафразу* и *имитацију*, као два екстрема, сугерише Драјден (Dryden 1992, 17–32). Видети и Klein & Parker 1981, 9; Вагнер (Geoffrey Wagner) (Minier 2014, 25); Desmond & Hawkes (Minier 2014, 27); Andrew 1984, 99–100; док Алан Гарсија (Alain Garcia) уводи једну категорију више (Milinković 1999, 20), а Марк Волф (Mark J. Wolf) идентификује пет различитих облика трансмедиијалне адаптације: дескрипцију, визуализацију, аурализацију, интерактивацију и деинтерактивацију (Wolf 2014, 250)

научника Мајкла Александра (Michael Alexander), Хачион за адаптације каже да су „инхерентно палимпсестна” дела која стално прогањају дела на којима су засноване. „Када неко дело називамо адаптацијом, објављујемо његову отворену везу са другим делом или делима”, а када познајемо претходни текст, осећамо да његово присуство засењује онај који директно доживљавамо, пише Линда Хачион. То је оно што би Жерар Женет назвао текстом у „другом степену” (Hutcheon 2006, 6). Због тога су студије адаптације често компаративне, али адаптације су и аутономна дела која се могу тумачити и вредновати као таква (као што то чини Блустон нпр.). У складу са Бењаминовом теоријом, адаптације имају ауру, временске и просторне координате уметничког дела и непоновљиво битисање на месту на ком се налазе, а у Бартовом смислу их третира као оно што је он у есеју *Од дјела до текста* (1999, 205) назвао не делом, већ текстом, стереофонијом одјека, цитата, референци, оне су „естетски објекти сами по себи”, „инхерентно двострука или вишеслојна дела” (Hutcheon 2006, 6).

Адаптација је „понављање без реплике” (Hutcheon 2006, 7), и производ и процес. Адаптација је 1) „формални ентитет или производ”, „најављена и опсежна транспозиција неког дела”, која може да подразумева промену медија, жанра, тачке гледишта или неку онтолошку промену (као што је реално у фиктивно), 2) процес стварања, креативно-интерпретативни чин и 3) процес рецепције, палимпсестичка интертекстуалност која враћа сећање на прошла дела (Hutcheon 2006, 7–8). Адаптација није ропско копирање већ креативна интерпретација (Hutcheon 2006, 18), двоструки процес који подразумева и тумачење и стварање нечег новог – испрва реч је о присвајању и интерпретацији неког дела, а потом о креирању, филтрирању тог дела, кроз сензибилитет, интересовања и таленат адаптатора (Hutcheon 2006, 18–20).

Промене су саставни део адаптација као производа (адаптација је понављање са варијацијом) и као процеса (промене условљене захтевима форме, индивидуалног адаптатора, одређене публике, контекстом креације и рецепције) (Hutcheon 2006, 142). Али, да би адаптација била препозната као адаптација, да би била интертекстуалност, потребно је да је прималац упознат са делом које је адаптирано. Адаптација је „мозаик видљивих и невидљивих цитата, који су чујни и нечујни, који су већ написани и прочитани” (Hutcheon 2006, 21), само што је она призната као адаптација специфичног текста (и то чини део њеног

„херменеутичког идентитета” (Hutcheon 2006, 20)), иако публика често препознаје да је дело адаптација више од једног текста. Адаптација је за публику стални дијалог са прошлошћу, а њена палимпсестна природа ствара „интелектуално и естетско задовољство које произилази из разумевања међуигре између дела и отварања могућих значења текста” (Hutcheon 2006, 117). Изворно дело и адаптација настављају да истовремено постоје у нашим главама, а ми, покушавајући да схватимо значење адаптације, попуњавамо празнине у њој информацијама из оригинала.

Адаптација не црпи вампирски животну крв из свог извора и не оставља га да умре, нити је блеђа од њега. Супротно томе, „она може, да одржи то претходно дело у животу, дајући му загробни живот који иначе никада не би имао”. Позивајући се на Ричарда Докинса (Richard Dawkins), који тврди да су идеје, које се и саме шире имитацијом, као малигни или бенигни паразити, Хачион пише: „Када усадимо плодну идеју у нечији ум, каже он, претварамо је у средство за ширење идеје 'на начин на који вирус може заразити паразитима генетски механизам ћелије домаћина' [...] Да ли се на овај начин шире и неке приче? Адаптације нам откривају да приче изгледа да имају оно што он назива, велику или малу 'инфективну моћ'” (Dawkins према Hutcheon 2006, 176). Сличну метафору проналази и Сандерс у критичким списима Ј. Хилис Милера (J. Hillis Miller) који је истраживао „различите пермутације паратекстуалног, перитекстуалног и хипертекстуалног, оцртавајући различите начине на које књижевни текст насељен... дугим ланцем паразитских присуства, одјека, алузија, гостију, духова претходних текстова” (Sanders 2006, 3-4).

Хачион види адаптацију и у складу са биолошком паралелом, као „еволуцију и мутацију приче кроз селекцију и прилагођавање новом времену и месту” (Hutcheon 2006, 176). Иако отргнута од оригинала, она није другоразредна форма, јер различите верзије исте приче постоје само бочно, а не вертикално. Адаптација је „намерно, проширено, објављено враћање одређеном делу” (169), „реинтерпретација и рекреација” (Hutcheon 2006, 172), њено је својство да „понавља без копирања, да угради разлику у сличност, да буде истовремено и ја и други” (Hutcheon 2006, 174). Хачион закључује да „постоји мало драгоцених прича које нису 'с љубављу отргнуте' од других. У функционисању људске маште, адаптирање је норма, а не изузетак” (Hutcheon 2006, 177).

Као производ адаптација наликује превођењу или парафрази, а с обзиром на промену медија у адаптацији, она је превођење које подразумева „интерсемиотску транспозицију из једног знаковног система други”, на пример, из речи у слике (Hutcheon, 2006, 16). У случају филма, како пише Невена Даковић, не преводе се речи у слике, већ се де/реконструише целина слика и речи новим слагањем са контекстом/има времена адаптације. У том смислу, у анализу адаптација важно је укључити контекст времена настанка дела, контекст времена у делу и време интерпретације дела. У светлу нових теорија, адаптација је врста *креативног превођења* (James Campbell). Новонастали текст, производ креативног превођења, „predstavlja prostor slaganja originala i prevodnog tumačenja, akulturacija, prostor dodavanja i oduzimanja” (Daković 2012, 166).

Из антрополошке перспективе,

reč je o prostoru razmene vrednosti, ideja, međusobnog upodobljavanja pisca, reditelja i njihovih hronotopa. Adaptacija više nije faktor podsticanja rivaliteta filma i književnosti, već kreativne nadgradnje oba u novim kulturnim okvirima. Rečima Donalda Vinikota (Donald W. Winnicott 1971) – kako ih shvata Fransoa Vanoa (Francis Vanoye 2011) – to je vrsta igre, dok je tekst tranzicioni objekat trostrukog odrastanja; jedinke u svetu; ličnog i psihičkog i onog u polju kulturnih iskustava. Svi zajedno definišu više procese konstrukcije i identifikacije ličnosti, pa je adaptacija, zaključuje Vanoa, razvijanje identiteta sineaste u vizuelnom tekstu. Skoro Frojdovski i logično, upis kulturnih iskustava reditelja u originalni tekst ispostavlja se kao 'produžetak igara iz detinjstva' (Daković 2014, 22–23).

„Adaptacija je proces uzimanja preegzistentnog predmeta – literarnog teksta koji je razvio neko drugi – i njegovo dalje podređivanje izvesnom broju transformacija, čime postaje tranzicioni objekat u svetu adaptacija” (Daković 2014, 23). Називима „прелазни објекат” и „прелазни феномен” Виникот одређује посредно подручје искуства „između primarne stvaralačke aktivnosti i projektovanja onoga što je već bilo introjektovano između primarne nesvesnosti o zaduženosti i uzimanja k znanju zaduženosti” (Vinikot 1999, 14). Према аутору *Играња и стварности*, културна искуства представљају продужетак доживљаја игре из детињства и условљавају процесе самоизградње и самоидентификације. Адаптација је:

активност, операција којом треба да се заузме (уграби, ухвати) већ постојећи објекат, који је углавном осмислио неко други, да би га подвргнуо одређеном броју трансформација које резултирају стварањем другог објекта. У оквиру

поља на којем се овде задржавамо, адаптација учествује у креирању идентитета филмских стваралаца и филма, пошто се (она) односи на знатан број филмова и филмских редитеља, од најранијих дана седме уметности. Ако се осврнемо на разлику коју је Виникот направио између фундаменталних игара (које су заступљене у раном детињству и које доприносе изградњи осећаја сопства) и игара које развијају способности (које се бележе у односу са другим играчима), изгледа да адаптација проистиче из овог друге врсте игре (Vanoye 2011, 54).

Задовољавајуће вођење игре, пише Ваное, и њен позитиван исход условљени су постојањем окружења довољно богатог да обезбеди просторе и предмете који ће се користити за игру; постојањем довољно заштитничког, добронамерног, ненаметљивог окружења да би се омогућило одвијање игре, као и постепени прелазак са самосталне игре на заједничку, социјализовану игру; баланс између улагања, концентрације (игра је озбиљна) и осећаја сигурности (Vanoye 2011, 55). У тумачењу Невене Даковић, услови успешног сусрета са пишчевим светом су овладавање умећем игре или одбацивање ограничавајућег императива верности, као последице одрастања.<sup>41</sup>

Израда адаптације увек укључује и измештање. Адаптирано дело ће изгубити неке квалитете оригинала, али такође ће добити и неке нове. У адаптацији романа за филм, речи се губе у визуелизацији и аурализацији, али, у истом процесу, визуелизација и аурализација додају слике и звук. То значи да адаптација никада није потпуно исто дело као оригинал. Конзак (Lars Konzack) даље пише да техничке карактеристике и могућности различитих медијских платформи могу побољшати или (ако су могућности на располагању неадекватне) ограничити адаптацију. Овим се надовезује на Џенкинсове ставове о одвијању приче на више медијских платформи и ономе шта сваки појединачан медиј доноси у поступку ширења, распрострањања кроз телевизију, романе и стрипове, видео игре или атракције у тематском парку. Трансмедијалне адаптације бивале су све више заступљене како је људска култура напредовала од усмене културе и пећинског сликарства (преко древних ваза које приказује слика догађаја из *Одисеје*, средњовековних цркви испуњених илустрацијама библијских догађаја и тканих таписерија на основу легенде о краљу Артуру и потраге за светим гралом), до нових медијских форми. Све медијске форме потенцијално се могу користити за

---

<sup>41</sup> За више видети Daković 2014, 23.



трансмедиијалне адаптације – а када се (готово) све доступне форме медија користе за приказивање једне приче или концепта, онда се то назива 360-степенa трансмедиијална адаптација (Konzack 2018, 134–140).

Као што смо у овом делу поглавља показали, постоји простор у коме се сустичу теорије адаптације и теорија трансмедиијалности. Новије теорије слажу се да је адаптација врста игре (Winnicott-Vanoуе-Даковић), да укључује неку врсту трансфера, измештање и никада није била ограничена у смислу медијске репрезентације (Elleström), крећући се између медија, текст задржава неке своје и добија нове особине које су везане за медиј у који прелази (Stam). Промене изворног текста у процесу могу бити разноврсне (Dryden, Minier, Wolf, Elliott, Leitch...), изворно дело је цитат накалемљен у нови контекст (Derrida-Ray), а адаптација стереофонија одјека, цитата, референци (Hutcheon) и у целини гледано одбацује се верност као критеријум оцене вредности адаптације. То је позиција са које прелазимо на анализу конкретних адаптација и трансмедиијалног приповедања у стваралачком опусу Александра Петровића.

## III ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТ У ОПУСУ АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВИЋА: ПРИЧЕ ЖИВОТА И СВЕТОВИ ПРИЧЕ

### 3.1. АЛЕКСАНДАР САША ПЕТРОВИЋ: ЖИВОТ, СВЕТОВИ, ПРИЧЕ

Literatura je đavolska stvar: u njoj već sve postoji.

(Petrović 1971, 79)

Досадашње излагање обухватило је критичко читање теоријског оквира трансмедијалности и сродних појмова, пре свега, адаптације, и њихових стратегија. У овом делу правимо искорак ка другом делу наслова овог рада, ка опусу који анализирамо. Но, пре него што пређемо на трансмедијално приповедање у конкретним делима, говоримо о аутору и његовој поетици, изворима утицаја, правцима развоја интересовања и мотивима који нас уводе у његове трансмедијалне приче

За Петровића читање великих и значајних дела књижевности од детињства, виђење рата кроз учешће у њему, рани обрачун с комунизмом, претварају се у филм живота, неку врсту синопсиса за интелектуалну улогу коју ће играти и складиште филмских тема које ће трансмедијално развијати кроз читаву каријеру. Ови елементи чине поетску и естетску основу за стваралаштво Александра Саше Петровића. Њима би требало додати образовање, политички *Zeitgeist*, ерудицију која није обухватала само уметност, већ је задирала у антропологију, фолклор, етнографију.

Плебејац по социјалном инстинкту и темама стваралаштва које су га прославиле у свету, а господског, грађанског<sup>42</sup> порекла (Ređer 200[4], 134), Петровић је потрагу за идентитетом реализовао кроз своју уметност, крећући се од војвођанске и славонске равнице, преко западноевропских и руских простора, да би последње сцене снимио под војвођанским небом које је прогласио одабраним завичајем.

---

<sup>42</sup> Петровић је рођен 14. јануара 1929. године у Паризу. „Ja sam građanskog porekla. I to me je mnogo koštalo. Moj je čukundeda, Filip Hristić, bio guverner Narodne banke, poslanik, i tako dalje. Moj je pradeda bio sreski načelnik, moj je deda bio načelnik u Narodnoj banci. To je sve bilo pre rata. Pre rata 1941. Po očevoj strani, moj deda je bio vlasnik najboljeg hotela u Banji Koviljači, pa se preselio u Francusku i tamo je umro. Od tada, porodica živi većim delom u Francuskoj” (Petrović y Munitić 2010, 184).

Просторима Петровићевог опуса заснованог на литератури као предлошку, да кажемо речима Дејвида Норриса (David A. Norris), шеткају се аветињске сени историје и рата. „Tragovi istorijskog nasilja suviše su složeni i duboki da bi bili zauvek potisnuti. [...] Oni su dvosmisleni jer su neophodni za obnovu veze sa obelodanjenom prošlošću, ali su i izvor straha zbog traumatičnih uspomena koje čuvaju” (Norris 2018, 204), а Петровић на различите начине, понекад и прилично узнемирујуће показује како је домаћа или страна књижевност призивала духове из прошлости како би говорила о трауми, која је њему била добро позната, а нарочито ћемо лако (премда поједностављено) разумети Петровићев избор предлошка ако прихватимо тезу Дејвида Норриса да сви ратови поседују извесна заједничка својства и уметности о рату (Норрис каже књижевности) такође поседују извесна заједничка својства. У студији о ратној књижевности, Кејт Маклохлин (Kate McLoughlin) указује на једноставну чињеницу када тврди: „mada je neosporno da su svi ratovi različiti, svi ratovi, istovremeno, imaju i izvesne zajedničke elemente”, од *Илијаде* до Ирака, да парафразирамо поднаслов њене познате студије (према Norris 2018, 115). То објашњава сталност извесних тема, мотива и заплета које налазимо у приказима рата, који заједно образују својеврсну „ратну топику”, богату ризницу општих места о ратним сукобима, на коју су се ослањали сви који су писали о рату (Norris 2018, 115–116).

Он је литературу бирао по блискости, како каже Драшко Ређеп, „у славним књигама и песмама проналазио пре свега опцију сродности, незаменљивости, непосредности, дах живота” (Ређеп 2011, 17). Као и проза на коју се позива, Петровићева филмска ратна приповест (и аутобиографски списи *Све моје љубави, слепи перископи*) суочава нас са двоструким изазовом: са представом ужаса рата и са истицањем његове апсурдности, нелогичности и бесмисла, те његови филмови израстају као антиратне приче. За Петровића поетска и уметничка истина важнија је и дубља од политичке, а у сваком случају трајнија (Petrović 1988, 160).

Петровић је био сведок великих ратних страхота, бомбардовања, умирања, у том је смислу Исаковићева, као и Белова, али и проза Милоша Црњанског била податна као предлошак. Са непуних шеснаест година отишао је у партизане, али, „prava njiva na kojoj je narasla predstava o životu i čoveku, o društvu, to je ono vreme od 1941. do 1950. godine” (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 240).

Са писцима Исаковићем и Белом, Петровић се сврстава у ред моралних сведока (Asman 2011, 107), оних који су злочин и насиље искусили на сопственој кожи и, преживевши, посветили свој живот приповедању о том искуству, сведоци који, како пише Алаида Асман, нису само „posuda za poruku, nego je sama posuda ovde poruka”, те да је „otelovljena istina svedoka u krajnjoj liniji važnija od savršene tačnosti njegovog izveštaja” јер тело сведока носи, пише Асман позивајући се на Винтера (Jay Winter) „nevidljivi vodeni žig u imaginarnom pasošu koji je pečatirala sama povest” (Asman 2011, 110). Морални сведок не даје своје сведочење унутар суда, „nego u mnogo opštijoj javnoj areni moralne zajednice. [...] Time što izvan sudnice nalaze slušaоce za svoje svedočenje, svedok i svedokinja performativno stvaraju moralnu zajednicu koja sama nema nikakav konkretan oblik ili instituciju. Ona nastaje jedino tako što se na nju apeluje. Tek preko ovog trećeg, neučesničkog adresata, nastaje ona apelaciona instanca koja će saslušati povest žrtve i overiti njeno svedočenje” (2011, 111). У ту сврху, а анализе у наставку рада ће ближе показати, Петровић посеже за цитатима живота, фактоцитатима, документима-доказима које уноси у фикцију.

Петровић за адаптације узима она дела која артикулишу, како их Дејвид Норис именује – „мале приче” из рата, о појединачним људским судбинама у конкретним сукобима. Страдање оних који су захваћени узнемирујућим збивањима изван властите контроле, у супротности са историјом ратне „велике приче”, даје наративни ред догађајима којима иначе доминира осећање апсурдности, пружа реалну слику суштинске нереалности искуства рата.

Литерарни предлошци били су подлога и уз искуство Другог светског рата Петровићу су послужили да изрази своју визију рата, визију малог човека, учесника. „Мале ратне приче”, какве су оне које Петровић адаптира, смештају се, речима Дејвида Нориса, унутар и око митских структура рата, „podrivajući njihov proslavljački status svođenjem kvaziistorijskog plana na plan učesnika, pojedinačnih ljudi i žena zahvaćenih sukobom i prinuđenih da proživljavaju njegove apsurdности”. Норис се позива на *Имагинацију у рату* (*Imagination at War: British Fiction and Poetry 1939–1945*), у којој Адам Пјет (Adam Piette) детектује два опречна одзива на изазов приповедања о рату и успоставља разлику између јавних и приватних прича. Док „glas istorije obznanjuje velike pobede i poraze koji obeležavaju tok nacionalne ratne sreće”, глас малог човека „obznanjuje nerazumevanje razvoja sukoba, neshvatanje vlastite uloge u opštem toku stvari, teskobu i stravu zbog realizacije najstrašnijih

potencijala ljudskosti” (2018, 118). „Čudno je”, мисли Дејвид Норис, „što upravo ona ljudska delatnost koja u stvarnosti ima najdestruktivniji karakter zauzima tako istaknuto mesto u umetničkom stvaralaštvu, naročito od početka dvadesetog veka, koji je više od bilo kojeg drugog u istoriji ispunjen nasiljem” (2018, 114). Најекстремнији облик људског искуства, тема је која се провлачи од *Три до Сеоба*. Представљајући рат кроз лични план малог човека (Мирка, Лени Пфајфер, Леополда Трепера, Вука Исковича и њихових савременика и сабораца) који није повезан са организацијом сукоба, али осећа његов утицај у свим сферама свог постојања, кроз лик малог човека који обзнањује неразумевање развоја сукоба, несхватање властите улоге у општем току ствари, тескобу и страву због страховитих искустава, Петровић, да се изразимо речима Адама Пјета „humanizuje jedan geografski prostran svet, ispunjen masovnim ljudskim stradanjem, sa ogromnim brojem mrtvih i prognanih, gde dolazi do preokreta svih uspostavljenih vrednosti” (Пјет према Noris, 2018, 118–119). Кејт Меклохлин сматра да управо зато што је рат тема тешка за обраду неопходно ту тему и обрадити (према Noris 2018, 119).

Произишли из искуства рата, пролазност и смрт су лајтмотиви које провејавају кроз његове филмове и појачавају трансмедијални оквир. И не само из лектире која је Петровићу запала за око, и остале његове филмске конструкције махом имају умирање као заједнички лајтмотив (у лифту умире Добровић, усташе стрељају Шумановића, у филму *Двоје* умире љубав, у филму *Дани* умире један леп сусрет, умиру дани). Наспрам умирања, стоји љубав као други доминантни лајтмотив. То су показале и све претходне анализе његовог дела. Те лајтмотиве у овом раду називамо трансмедијалним.

Комунизам је једна од незаобилазних његових тема, премда уредно смешена на периферију или у позадину филмског приповедања. Иако је од самих почетака привукао пажњу како особитим начином размишљања и уметничког деловања, иако један од најзначајнијих српских редитеља, био је скрајнут и оспораван због неких неуметничких чињеница, те ће се комунизам уписати као највећи камен спотицања у његовој стваралачкој биографији.<sup>43</sup> Петровић је изјављивао да његови филмови нису политички, да се не баве политиком већ човеком. „Politika je samo

---

<sup>43</sup> Врховници комунистичке власти у његовим филмовима видели су напад на комунизам, а суму неких од изјава на ту тему можемо читати у монографијама које претходе овом раду, у штампи тог времена и неизоставни су уз име овог аутора, а још ће драгоцености увид у ову тему једног дана пружити досијеи државне безбедности.

predmet, onako kao što bi to bio neki događaj ili neki dekor” (*Oslobođenje* 6. 4. 1968), али испод тог манифестног слоја на који аутор мисли када ово изјављује, налази се и слој субјективизације, у раду стојимо на становишту да свака прерада изнова дизајнира, изнова лоцира, изнова вреднује протосвет (Doležel 2008, 213) што је код Петровића реализовано кроз чин културног превођења у који је уписан и „пролазак у политику”, у смислу његовог интринзичног потенцијала (Longinović – Buden). Политика се непрестано уплитала у његов рад, али, Саша Петровић у најплоднијим годинама није бирао политички већ уметнички ангажман. Тек пред крај живота, ступиће и у политичку арену, гласно бранећи ставове које је заступао својим уметничким ангажманом, пре свега право на слободу стварања.

Петровић је редитељ у снажној мери надахнут ликовном уметношћу. На студијама филмске режије у Прагу нашао се 1947. године да би се већ наредне године, после резолуције Информбироа вратио у Београд, где је отпочео студије историје уметности. Његови документарни филмови о *Петру Добровићу* (1957) и Сави Шумановићу (*Путеви*, 1958) снимљени су на почетку каријере, док је су филмови о Милану Коњовићу и о Крсти Хегедушићу остали нереализовани. Хегедушић ће из Петровићевог опуса израњати на махове, а највидљивије, показаћемо, у филму *Биће скоро пропаст света*. Оком историчара уметности, водио је рачуна о ликовности филмова и лепоти кадра, изражајности композиције кадра, костимима, декору, изборима локација, манастира, детаљима на фрескама, проучавао је време, локални миље.

И поред видљивих утицаја које су рат, комунизам и историја уметности оставили, Петровић је радо наглашавао да је превасходно литература увек била његово интересовање и да је у вртлогу огромне историјске фреске као младић у сазревању читао „три књиге које ће одрастао човек, сред планетарне библиотеке свих књига, прогласити најбитнијим у столећу које настаје: *Сеобе*, *Чаробни брег*, *Мајстор* и *Маргарита*. Три наслова пресудна...” (Драшковић, 2010, 29). Писао је да је имао срећу да је његов најбољи друг био Десимир Бека Јовановић, син ректора београдског универзитета Драгослава Јовановића који је имао богату библиотеку којој је Петровић имао приступ.<sup>44</sup> Најчешће је Достојевски био складиште Петровићевих филмских тема и мотива, видљивих и невидљивих цитата, кроз цео

---

<sup>44</sup> Видети *Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 240

опус. Али, не само као полазну тачку за своју уметност, Петровић је литературу доживљавао као посебан квалитет филма.<sup>45</sup> О чему је реч?

Давно се, дакле можда у мојој подсвести, учврстила идеја да се брак између литературе и филма не може развести... Да је то јединствено тело. И данас, кад синхронизујем филм и постигнем заједнички ефект слике, шума, музике, дијалога и драмског тока, имам исти онај осећај уласка у ауру као кад сам са неколико речи конструисао стих. [...] У моментима кад се јави аура, кад се то задовољство јави, човек је потресен. Нема осећање супериорности, то је пре осећање љубави... Кад је већ тако, зашто бих радио други посао који ми не причињава такво задовољство?! (Драшковић, 2010, 28).

Петровић је говорио да у току посла „postoji momenat *igre* који је *nenadoknativ*” (*Oslobođenje* 6. 4. 1968). У наставку овог рада говорићемо о плесу литературе под диригентском палицом синеасте, о судару литерарног садржаја и Петровићевог редитељског уобличења, о томе како је Петровић приступао превођењу великих књижевних остварења у нови медиј, како су се његова теорија и пракса укрштале на овом пољу и адаптацији као врсти игре и развијања идентитета синеасте у визуелном тексту (Vanoye и Daković 2014, 23), те о месту овог опуса у оквирима теорија трансмедијалног приповедања. У покушају да систематизујемо типове адаптација у оквиру трансмедијалног приповедања у стваралачком опусу Александра Петровића, у анализама које следе разоткривамо који се поступак крије иза ознака које налазимо у уводним шпицама његових филмова и на почетним странама штампаних материјала. Наиме, Петровић је користио различите, рећи ћемо непоуздане ознаке да укаже на процес адаптирања, па је тако сценарио за филм *Три* настао „по мотивима збирке приповедака *Папрат и ватра*”, а за филм по Булгаковљевом најпознатијем делу стоји – сиже „по мотивима романа *Мајстор и Маргарита*”, следећи филм настао је „по роману Хајнриха Бела” („*Nach dem Roman von Heinrich Böll*” у немачкој односно „*D’après le roman de Heinrich Böll*” у француској верзији филма). Сусрећемо још у уводним шпицама и уводним страницама и: „Аутор филма мислио је на роман *Зли дуси*”, сценарио „инспирисан народном песмом Бановић Страхиња”, сценарио „по истоименом роману Милоша Црњанског”.

---

<sup>45</sup> О односу филма и књижевности видети Petrović 1967, есеје „Стил и смелост” (1951), „Облици и путеви филмске поезије” (1959), „Поезија у филму и филмови о поезији” (1952) у Petrović 1971 и разговор са редитељем „*Prodor poezije u filmsku kreaciju*” (*Oslobođenje* 13. 1. 1966).

Петровић се овим разликама није бавио. Кажемо да су непоуздане јер и кад је био близак литерарном предлошку и кад је од њега знатно одступао, употребљавао је идентичне термине (по мотивима, инспирисан). Стога ћемо, по узору на Долежелову књижевну трансдукцију, овде говорити о (транс)медијској трансдукцији<sup>46</sup> са идејом да у закључку именујемо елементарне стратегије које Петровић користи, односно, понудимо систематизацију затечених адаптација у опусу аутора. Термин трансдукција у биологији представља пренос генетског материјала са бактерије на бактерију посредством вируса бактериофаг, у електротехници и електроници означава процес претварања једног облика енергије у други, посредством трансдуктора, посредника, преводиоца, у нашем раду реч је о приповедању исте приче кроз и преко различитих медија и, како би Долежел рекао, увођењу текста у отворени и бесконачни ланац преношења. Трансдукцију Петровићевих светова приче света приче пратимо хоризонтално и вертикално. У оквиру хоризонталне медијске трансдукције у раду се прати оно што се из његових претходних филмова појављује у новим филмовима, шта он нуди као своје особене мотиве. Вертикалном медијском трансдукцијом именујемо оно што Петровић позајмљује из других медија, књижевности, музике, сликарства итд. Хоризонтална трансдукција укључује синхронијски систем анализе – синхронијске утицаје, а вертикалну трансдукцију пратимо кроз дијахронијску линију преко преношења мотива и наратива кроз друге медије током времена. Поткрепљено теоријом: дијахронијски систем повезивања текстова је „sistem kontinuiranog istorijskog razvoja”, „funktionalne povezanosti novog *teksta* sa tekstovima pre njega, a sinhronijski je povezan sa *tekstovima* u savremenoj vremenskoj ravni”, те се на овај начин „u izučavanje umetnosti i medija uvode dva zanimljiva modela povezivanja tekstova *intertekstualnost* (ono što *tekst* u svom nastajanju zahvata od *drugih tekstova*) i *alteritet* (proces uključivanja *teksta* u nove i drugačije kontekste u odnosu na ovaj prvobitni koji je uticao na njegov nastanak”) (Milovanović 2013, 122).

---

<sup>46</sup> Опредeљујемо се, не за придев трансмедијална већ медијска (трансдукција), чиме избегавамо стилски непожељно понављање истог префикса. Додавање придеву префикса транс- испред већ префиксираних лексеми довело би до гомилања префикса у синтагми, а не би значајно утицало на њено значење, евентуално би утицало на интензификацију, али она је већ садржана у наслову овог рада, стога и напомена да медијску трансдукцију у овом раду истражујемо у оквиру трансмедијалног приповедања унутар опуса Александра Петровића.



### 3.2. АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ И АНТОНИЈЕ ИСАКОВИЋ: ОД ПАПРАТИ И ВАТРЕ ДО ТРИ

Rat je onima mio  
koji ga iskusili nisu.  
Ali oni koji su ga propatili  
sa zebnjom u srcu dršću  
kad vide da se približuje.

(Pindar 1952, 298)

Činjenica je da u današnjem vremenu nije književnost  
ta koja daje pripovjedne tekstove potrebne cijelom  
društvu da bi živjelo, nego je to film: filmski stvaraoci  
pripovjedaju nam priče dok se književnici igraju s  
riječima.

(Todorov u Biti 1992, 128)

Као важна особина трансмедиијалности истиче се то да сваки медиј доноси део исте приче, али „dodaје свој део slagalice” (Milovanović 2019, 47). Прва у низу Петровићевих адаптација открива свет приче који се у великој мери поклапа са протосветом, али низом елемената које у наставку осветљавамо, доноси и измене. У целини, *Три* илуструје експанзију као аспект трансмедиијалности о коме је говорила Рајан.

Збирка приповедака *Папрат и ватра*, Антонија Исаковића (1923–2002), објављена 1962, нудила је Петровићу готов репертоар ратних ситуација за филм. Петровића је свакако привукло оно својство Исаковићеве поетике које су неки истраживачи ове прозе проучавали из перспективе појма „граничне ситуације” (Кољевић 2007, 1; Гордић Петковић 2016) којим је Карл Јасперс (Karl Jaspers) именовано ситуације животне угрожености и тренутке кад етичко деловање бива стављено на пробу – смрт, патња, борба, кривица и непоузданост, несигурност - света (Јасперс у Гордић Петковић 2016, 13). И код Петровића је рат она гранична ситуација која проверава хуманост и честитост, која носи опасност да се у близини смрти у тренутку може постати лош човек, деструктиван и зао, несаосећајан и хладан, безобзиран, те су и филмски парњаџи Исаковићевих јунака доведени пред етички избор између правде и – огрешења, али још важније – између верности себи

и „верности отуђеном систему вредновања” (Гордић Петковић 2016, 14). И у случајевима осталих адаптација, ма колико литерарни предлошци нудили Петровићу шаренолик историјски и друштвени декор, увек је реч о егзистенцијалној суштини човековог постојања.

Захваљујући чињеници да је по његовом делу урађено више екранизација, Антоније Исаковић (1923–2002) заузима значајно место у српском и југословенском филму.<sup>47</sup> Михајло Пантић хвалио је код писца „и оне компоненте уметничког изражавања које подстичу читалачку и интерпретативну имагинацију, а, посебно, и ’реакцију’ других уметника и других уметности” (Пантић 1997, 13–14). Исаковић је припадао књижевном таласу који је у данашњој српској књижевној историографији и критици означен као „модернизам 50-их година”, таласу који допушта књижевности да се врати логици своје иманентне еволуције и одрекне се наметнутог настојања да буде пука функција идеологије (Пантић 1997, 14, 8). Своје приповедачко дело исписао је у кругу „оног временског и историјског периода који захвата његов живот и искуство” (Михиз 1972, 16). Највидљивија заједничка особина свих Исаковићевих приповедака јесте визија рата и његов драматични рефлекс у људској природи (Јерemić 1978, 85; Јуришевић 1993, 196). Јерemiћ пише да је је рат најчешће присутан у самој фабули, која се углавном може препричати као ратна анегдота (Јерemić 1978, 85). Пантић, пак, објашњава да би било површно рећи да је Исаковић превасходно ратни приповедач јер оваква оцена, иако се често чује и није погрешна, остаје на површини тематског препознавања: „рат је, метафорички речено, као неки велики, неантропоморфни лик, као сенка, сила, хир историје, заиста протагониста већине Исаковићевих прича” а да важнија од тог препознавања јесте „људска драма – и то, по правилу, драма појединца, малог, безначајног, често безименог, баченог у вртлог” (Пантић 1997, 12). „У причама с

---

<sup>47</sup> Од најзначајних аутора, филмско читање његове прозе осим Петровића дао је и Живојин Павловић (*Заседа*, 1969), а настао је и већи број краткометражних телевизијских филмова и серија од педесетих година прошлог века до наших дана. Предраг Петровић сматра да је ауторима црног таласа Исаковићева проза била инспиративна због фокусираности на психолошку и моралну драму појединца у рату, али и због нових, филму блиских наративних поступака. За аутора из нашег наслова битна је и запажање другог Петровића да је Исаковићево приповедање упоредиво са „резаном прозом” руских писаца из двадесетих година двадесетог века, да „у Бабељевој *Црвеној коњици* почива на динамичном смењивању кратких, експресивних реченица, поготово у измени реплика у дијалозима, потом језгровитим описима и сведености приче” (Петровић 2020, 29). И у *Црвеној коњици*, *Бановић Страхињи*, *Сеобама*, *Мемоарима Леополда Трепера*, *Групном портрету с дамом*, делима литерарне баштине која је Петровић адаптирао, упркос временским и просторним одређењима, рат је конципиран је као универзална чињеница.

мотивима из Другог светског рата [...] историјско утемељење у партизанском ратовању је врло јасно и чврсто, али људска драма излази из тих оквира и успоставља се као етичка и метафизичка драма човека, његове природе и колоплета историјског окружења”, пише Кољевић (2007, 75).

Спољашњу композицију филма *Три* чине три дела која у једну целину спаја новоуведени лик Милоша Бојанића. Ова три дела или три приче настале су по мотивима четири Исаковићеве приповетке („У знаку априла”, „Змај”, „Папрат и ватра” и „Диње”). Како се Петровић изразио, из тих приповедака извукао је један роман који тамо, иначе, не постоји и уобличио три сусрета са смрћу (ТВ интервју, 1994). Писац и редитељ заједно су написали сценарио за филм, зачињући растегљиву трансмедијалност у опусу редитеља и створили један од „естетски и етички најсмелијих партизанских филмова икад, и уздигли се изнад њиховог неуспјелог искуства са *Јединим излазом* из 1958, чији је Исаковић био косценариста, а Петровић коредитељ” (Судар 2017, 165). Овог филма Петровић се, по неким изворима одрекао, критика га није штедела, а Мунитић га назива „играним нонсенсом” (Munitić 2005, 115).

Док је део критике видео *Три* као заокрет, од интимистичких филмова и финог поетског приступа стварности, од филмова атмосфере у којима је фабула донекле запостављена у корист поетских артикулација” (Стојић 2014, 16), „iskorak iz lirskog sentimentalizma u poetiku naturalizma” (Radić 2003, 498), да је прихватајући ратну тему променио битно и свој садржај и свој рукопис (*Политика* 8. 8. 1965), Петровић је говорио о континуитету и да *Три* представља „ekspanziju intimističke kinematografije ka ratnoj tematici и да је rat je tu samo dekor” (Petrović 1988, 159–160).<sup>48</sup>

Самим насловом *Три* се као трећи играни филм аутора (и последњи снимљен у црно-белој техници) уклопио у породицу наслова какви су *Двоје* и *Дани*, а смрт је прећутно подразумевана мисао у наслову, јер осим што филм представља (три)

---

<sup>48</sup> Штавише, Петровић на оптужбе за дисконтинуитет одговарао да је тематски круг који овај филм описује ослоњен на управо на онај вид Исаковићеве литературу који је близак оним проблемима који су га и до овог филма привлачили, да *Три* представља наставак поетике успостављене филмовима *Двоје* и *Дани*, те да са идеолошке, естетске и концептуалне тачке гледишта, са њима чини триптих: *Три* је поглед једног човека на рат и поглед једног човека кроз рат на смрт, а *Дани* и *Двоје* погледи, једне жене и човека на своју судбину у миру и поглед једне жене на живот. Видети *Политика* 8. 8. 1965, 6 (20); ТВ интервју, 1994.

приче о (три) смрти, он као трећи целовечерњи играни филм потврђује Петровићево бављење једном од две доминантне теме које су наставиле да се провлаче кроз читав његов опус. Али, могуће је овај филм посматрати као оквир унутар кога не само да су се нашле три велике приче, већ и уводна шпица, анимација документарних, експресивних статичних фотографија које приказују ужасе ратних разарања које су начинили немачки војници током окупације Југославије априла 1941, са текстом преко. Ове документарне фотографије, фактоцитати, цитати живота или транссемиотички цитати у ширем смислу (Oraić Tolić 1990, 23) могу се сматрати уписом првог хронотопа као документарног текста који представља историју (Vice 1997, 202). Примена готовог, постојећег материјала манир је који ће употребити и касније, као транссемиотички цитат (у филму *Мајстор и Маргарита* кроз приказ снимака Москве, у позоришту, у *Псећем срцу* реч је о фотографијама из Октобарске револуције), али и интерсемиотички цитат (у позоришној поставци *Мајстора и Маргарите*, где употребљава филм). Цитатност је, као што смо у теоријским разрадама М. Л. Рајан већ показали, један од аспеката трансмедијалног приповедања. Светови прича Александра Петровића оваквом употребом снимљеног материјала, добијају конзистентност, чиме се јача и трансмедијални идентитет његовог опуса.

Овај документарни материјал коришћен за шпицу једна је од компонената које формулишу основну тему филма – трагичност умирања у рату. Преко једне од фотографија, на којој су приказане обешене патриоте, стоји Петровићево име као редитеља, уз гласан звук сирене за ваздушну опасност која сугерише основну атмосферу филма. *Три* има исту улазну и излазну песму, тугованку која је и пратња шпице и крајња звучна поента филма.

Три дела односно три приче овог филма поглед су на рат из три перспективе, повезане у хронолошки и градацијски низ. У првом од три дела филмске приче, базираном на приповеци „У знаку априла”, протагонисту Милоша Бојанића (Велимир Бата Живојиновић) упознајемо као студента из Београда који стиже на малу железничку станицу негде у провинцији. Тај нови лик делом је измишљен а делом комбинација постојећих ликова из приповедака које су ушле у овај филм (док две од четири заступљене Исаковићеве приче не укључује и опис некога ко би одговарао овом јунаку, дотле у Максиму („Папрат и ватра”) или Јанку („Диње”) препознајемо протагонисту филма *Три*). Нови лик је повезао три Исаковићеве

приче у једно ратно искуство, а ово сажимање или концентрација прерада је коју Петровић чини спрам протосвета.

На железничкој станици на коју пристиже, већ се налази већа група нестрпљивих људи, то је свет Исаковићеве приче: „Било је ту кратко подшишаних глава, качкета, жирадо-шешира и обичних црносивих са масним пантљикама; понека светла и тамна марама и покоји филцани шешир” (10),<sup>49</sup> ту је и „гомила сељака, [н]еодлучна, напита и збуњена”, „станичне мачке и куси пси, док сељаци певају у два гласа ’Садим цвеће, садим бостан, садим белу ружу”” (11). У контексту претходних Петровићевих филмова који су били слика урбаног живота престонице, ово „није svet Socijalističke Jugoslavije. То је svet palanke, sela. То је svet који је Saša истраживао и у *Skupljačima perja* и у *Propasti sveta*. То сигурно вуће korene и из *Zapishnika* и из *Sabora*”.<sup>50</sup> Полицајац покушава да одржи ред и мир, забрањује да се било ко укрца у воз који наилази и који је препун војске Краљевине Југославије у повлачењу и маса на силу проваљује у паркиран вагон са намирницама. Ове сцене, преузете из прототекста, приказују друштво које се распада кроз слике просипања и уништавања робе из вагона, где се нико није окористио. Уједно, ово је прва и мање трагична погрешка масе. „Lišena savesti i odgovornosti, stopljena u jedno zamjatinovsko 'mi', gomila je prvo i najzahvalnije oruđe boga Marsa”, констатовоао је Срђан Вучинић (2002, 21).

Провалу прекида долазак војне патроле која пуца у ваздух да поврати ред и почиње са провером личних докумената присутних. У том моменту на станицу стиже човек који необично говори, чија говорна мана разулареној маси заличи на говор странца, сумњивог лица, а утиску доприноси и његова необична појава: са фотоапаратом, беретком, без икаквих исправа за легитимацију. То што човек каже да у маси тражи сина и супругу, маси жедној крви и погубљења не говори много, бива називан шпијуном. Једини који се успротиви оваквом поступању је Бојанић, али због могућности да постане мета гомиле, и он се повлачи. „Čovekova izdvojenost – koju Petrović sugeriše kao vizuelni kontrast zgusnutim likovima rulje – postaje njegovo prokletstvo”, у тим, како каже, чаурама од људи и њиховим папагајским фразама, Срђан Вучинић препознао је многе потоње поразе, кроз констатацију да је прича о

---

<sup>49</sup> Исаковић, Антоније. „У знаку априла”. *Папрат и ватра*: приповетке. Београд: Нолит, 1962, 10. У даљим наводима бројеви страница према овом издању дати су у заградама у тексту.

<sup>50</sup> Документ „Бранка одговара на питања Властимира Судара”, извор: Фондација Александра Саше Петровића.

гомили „pravi uvod u aprilsku katastrofu '41, ali i sve one koje će slediti” (Vučinić 2002, 21). Војници човека одмах издвајају на страну, стрељају наочиглед скупине, а потом одвлаче његов леш. Убрзо затим на станици се појављује жена са дететом која се распитује да ли је неко видео њеног мужа: „Мој муж, носи беретку, има фотографски апарат, ту је требало да ме чека”. Петровић доводи своје ликове у позицију да се суоче са погрешном проценом која је имала трагичну последицу, али он даље причу не развија у правцу у коме она тече код Исаковића. „Светина се плашила да ће бити крива”, пише Исаковић (23) и то је оно што осећамо и видимо у филму и ту се прича о погубљењу зауставља, људи тихо улазе у воз. У приповеци „У знаку априла” маса поступа лицемерно према жени и детету (у причи је реч ћерки), лаже и постаје хомогена на том задатку:

- Госпођо, ваш муж је отпутовао.

Жена није веровала, човек брже настави:

- Да, госпођо, рекао је да вам кажем, отишао је прошлим возом; Жели да за вас и малу обезбеди коначиште.

Светина то потврди главом и хуком? Жена као да није хтела да се помери с места. Али је светина благо погура, скоро их понесе — њу и дете, према возу. Сви се потрудише и нађоше им леп купе. Неко детету донесе и пукце (23–24).

Ово је само један од примера како је Петровић поступао са грађом коју је користио за предложак: суптилно, са осећајем за меру који је истицао као једну од вредности и најважнији елемент у режији (Petrović 1971, 48). Колико један елемент треба разрадити, још ће упадљивије у односу на прототекст показати на крају филма. Он се литературом инспирисао, али је није дословно транспоновао у нови медиј него је саображавао свом редитељском коду. Иако се, у целини гледано, читави пасажии, комади изворних прича и дијалози готово без измене могу видети у филму, Петровић је и вршио редукцију и убацивао делове приче, мењајући на тај начин свет приче протодела, али тако да је, у целини гледано, протосвет у великој мери очуван. Једна од таквих интервенција јесте име жене, Вера, којим се када га муж изговара појачава утисак његове говорне мане и доводи до тога да светини постане још сумњивији и да га најзад војници стрељају. Још један од додатака јесте и мит о Косову који уноси („Због таквих је и Косово пропало” изговара човек из масе), а кога оригинално код Исаковића нема, потом, ту је религиозни Зека, занесењак или бескућник са крстом, који масу опомиње да се покаје.

Преко једног од додатака или калема, овај филм успоставља дијалог са следећим. Реч је песми *Белем, ђелем* коју изводи ромски оркестар и Циганину са мечком, који су у овај филм ушетали право са улице,<sup>51</sup> као цитати живота, и сместили се у филм, међу ликове са Исаковићевих страница. Мечка, јато гусака и музичка тема филмски су додаци приповедном протосвету, који ће из овог мигрирати у следећи Петровићев филм, дајући његовом опусу трансмедијални континуитет и илуструју трансмедијалну стратегију мигрирања<sup>52</sup> или праксу хибридног прелажења и гостовања,<sup>53</sup> премда уз напомену да у случају Петровића увек стојимо на клизавом терену ако примењујемо најсавременију теорију трансмедијалног приповедања, јер је најчешће прилагођена новим примерима, медијским форматима и праксама са којима се паралелно развија, али са сигурношћу тврдимо да је минимум реч о заметку или зачетку тих стратегија код Петровића. У случају мечкара, ромског оркестра, јата гусака и песме *Белем ђелем* са оправдањем прилазимо новој теорији трансмедијалног приповедања, јер како бисмо, иначе, другачије назвали њихово појављивање у наредном филму. Теорија интертекстуалности овде не нуди задовољавајући одговор.

Иако је крајње похвално Шапије забележио да филм *Три* показује да „*temperamentu pravog filmskog stvaraoca nije potreban bataljon statista da bi se prikazali užasi rata*” (1968, 405), Петровић је објаснио да се управо у овом филму налази клица или заметак његове наклоности за бављење спектаклом,<sup>54</sup> који препознајемо као још један трансмедијални мотив који развија.

У нови медиј, из оригиналног света приче ушли су мирис „укуваног лета” (186), дечја игра дулеком, тарабе, венци сушене паприке, лука и воћа, двориште, заробљеници разнолико одевени, у полууниформама, опанцима, шубарама, жена

---

<sup>51</sup> „Snimio sam, tada, pesme somborskih tamburaša, čija je iskra sa tambure bila neposredni začetnik budućeg filma o perjarima [...] Dogodilo se to u trenutku dok voz sa vojskom 'starojugoslovenskom', u iščekivanju ratnog skoba, odvodi ratnike [...] a Cigani dotrčavaju sa svojim 'tamburama' i pevaju pod oknima vagona. [...] I mečkar sa svojim medvedom Miškom, i oficiri na prozorima vagona, i krezubi redovi... sve se to sliva i spliče u grču života i smrti [...] Tako je prvobitno 'kafansko otkriće' iz vremena snimanja 'Zapisnika' ubrzo oživljeno na snimanju filma 'Tri' (Lorencin 2010, 210).

<sup>52</sup> Теоријски оквир ове трансмедијалне стратегије видети у Milovanović 2019, 42.

<sup>53</sup> Исто, 43.

<sup>54</sup> „У првој прилици филма *Три* имате ону масу на станици, онај излазак, па овце... То су већ и биле спектакуларне сцене које је требало решити. Разуме се, на један нарочити начин, како се режира спектакл. Тога је било и у *Скупљачима*, па затим је тога било и у *Биће скоро пропаст света, нек' пропадне, није штета*, који је по мом дубоком убеђењу, са *Сеобама*, мој најбољи филм. Али, ето... И најзад, разуме се, у *Мајстору* и *Маргарити* и *Групном портрету*; а корона бављења спектаклом је у *Сеобама*” (Тв интервју, 1994).

која од свих њих одскаче. Глумци раде приближно оно што и Исаковићеви ликови чине, а измене у дијалогу су незнатне. „On se zasniva na literaturi, ali sam ga ja napisao. Za proces rada na dijalogu važno je da dijalog ne sme da bude pričanje, ne sme da potisne druge vrednosti, mora da bude deo filma u tom smislu što pripada ljudima koji ga govore. Ne sme da bude barokan – to smeta filmu”, рекао је Петровић Драгомиру Зупанцу (*Vidici* 135/136, 1969, 13).

Као пример аналитичког закључка и повезаности три приче, навешћемо једну од опсервација Душана Стојановића. Ритмично појављивање „жена шефа станице” на прозору у Исаковићевој причи,<sup>55</sup> као рефрен, одговара и њеном појављивању у првом делу филму, на прозору, у раму, оквиру. Поредећи све три филмске приче у контексту присуства/одсуства прозора, Душан Стојановић тумачи да је јунаков положај, независно да ли је победник у рату (трећа), пасивна јединка у гомили (прва прича) „положај hipnotичке paralisanosti pred smrću, [...] bez obzira da li umire nepoznato biće ili neko do koga je junaku stalo”. Опозициони елемент прозора у филму као целини има улогу „katalizatora ljudske nemoći pred neminovnošću nasilnog umiranja” (Stojanović 1975, 246). Елемент Исаковићеве поетике који је Петровићу запао за око, пренесен је и продубљен на цео филм.

„У средини филма, блистава у својој огољености, стоји насловна приповетка збирке *Папрат и ватра*, прича из саме средине, из самог срца рата” (Михајловић 1972, 17), која је укомпонована у другу целину са приповетком „Змај”. Друга ратна епизода прати Бојанићев бег од јединице добро обучених и наоружаних немачких војника преко беспућа. Ове филмске сцене виђене су у приповеци „Змај”: „изгледа: човек привезао авион за себе. Играју се змаја: човек је дечак, змај је горе у небу. И као на покретној шини друма – вуку се они међусобно” (139). Овде се налазимо на терену трансмедијалности и у оквиру вертикалне медијске трансдукције књижевном предлошку придодајемо и друге позајмице или друге трансмедијалне кракове. Наиме, пасионирани филмски гледалац, иако је реч о адаптацији, пре ће указати на корелације са филмовима *Иваново детињство* (*Ива́ново де́тство*, 1962) Андреја Тарковског (Андрéй Арсе́ньевич Тарко́вский) или са Хичкоковим (Alfred

---

<sup>55</sup> Наиме, у причи „У знаку априла”, „жена шефа станице”, ритмично се појављује као неми сведок важних догађаја: „На прозору, више великог сата стоји жена шефа станице” (11); „Жена шефа станице и даље је била на прозору, више великог сата, тужно загледана, и нико није знао шта је мислила” (12); „Жена шефа станице, као из каквог гнезда, са свог мирног острвцета и даље је посматрала цео перон пред собом. Квочка над пилићима. Ипак, изгледала је изгубљена у тами прозора” (18); „Онда је шеф станице угасио светло. И његова жена, најзад, затворила је прозор” (24).



Hitchcock) филмом *Север-северозапад* (*North by Northwest*, 1959), него на аналогију са литерарним предлошком, а бег кроз мочвару могао би бити наклон италијанском неореализму и седмој епизоди *Паузе* (*Paisà* 1946, р. Roberto Rossellini) и директно је цитиран у средишњој причи филма *На млечном путу* (2016, р. Емир Кустурица).<sup>56</sup>

У контексту поетике аутора и хоризонталне медијске трансдукције коју смо успоставили у раду, вредна помена је корелација са *Летом над мочваром* (1959), смртоносно кружење немачког авиона над двојцом партизана изгубљених у непрегледној мочвари приказано је као кружење птице над мртвим другом и Петровић је овде доследан и у избору угла снимања. Новаковић препознаје још и емоционалне покрете, „i neke stalne tematsko-filozofske opsesije Aleksandra Petrovića: ono večito dodirivanje egzaltacije i smrti”, и покрете камере кроз пејзаж, „kojima se intimna drama junaka identifikuje s dramom ambijenta, nalazeći u njima svoj puni emocionalni odsjaj” (1970, 109).

У игри мачке и миша протагониста има мало изгледа, али успева да измакне најезди непријатељских војника. У покушају да се сакрије, наилази на другог усамљеног партизана, који је, скривајући се испод надгробне плоче, такође покушавао да спаси свој живот. Овај је јунак у Исаковићевом предлошку био скривен у рупи на дну реке, где „врбине жиле смрде” и где се осећао као да је „у некој жаби што се распада”, он шепа, бауља, скакуће и иде као птица јер му је пету однео бацач (154) и није прошло много времена од упознавања другог партизана до сурове смрти. Суочени са ужасима рата који их доводе у тешке ситуације и моралне дилеме, постају жртве, кукавице, а понајмање хероји. Преплашени и изгладнели партизани, бег ка мору настављају заједно и спријатеље се. У *Danse Macabre-у*, пробијању кроз мочвару потпуно окружени немачким јединицама и са копна и из ваздуха, други партизан предложи Милошу да се раздвоје, ради лакшег скривања. Мотив сусрета и пријатељства, спасавања и преживљавања двојице партизана богатије је развијен у филму него у причи. Пошто Немци ухвате партизана, без имало милости, сурово га убијају, а сцена егзекуције дословно је описана у причи „Папрат и ватра”, филм ту доноси само сламнату колибу без

---

<sup>56</sup> Аутор прототекста 1987. године изјављује: „Čovek koji se krije i pravi onaj šešir od trske da bi se kamuflirao. Sve to podseća nekako na Vijetnam, Amerikance. Tako se skoro slučajno uhvatio kontekst evropske i svetske situacije, iako ne liči na pirinčana polja, da postane univerzalna priča. To je po mom mišljenju filmu puno pomoglo i imao je uspeha u svetu” (Milinković 1999, 182).

прозора као најјучљивији додатак. Као и у првој причи, свака Бојанићева интервенција значила би сигурну смрт и за њега, зато је само сведок језиве егзекуције другог бегунца. Ова смрт омогућава му да преживи, али кад опасност прође, немоћан он испушта болан, зверски крик: „Животе!”, кога нема у прозном предлошку.

Следећи Исаковићеву прозу, редитељ обавио дискредитовање митова о партизанском хероизму (који је био успостављен претходном литературом и филмовима, а негован и касније у овим уметностима и упадљиво на филму).

Данијел Гоулдинг (Daniel J. Goulding) налази да уобичајен опис партизана инаугурисан од првог ратног филма *Славица* (1947, р. Вјекослав Афрића), подразумева да су храбри, поштени, пуни ентузијазма, увек побеђују, док су њихови команданти насмејани, саосећајни. Петровићев опис је другачији и његов партизан не уклапа се у овај рам (Goulding 2004, 18). Ова „lirska роема о okrutnosti” (Šarije 1968, 405), појавила се после бројних домаћих партизанских филмова који су били једнодимензионални, одликовани „nezgrapnošću, naivnošću i preteranim patosom” (Lim 2006, 126), као „суштински различито од политички коректних стереотипа којима су приказивани славни партизански борци” (Судар 2010, 80).<sup>57</sup> Да је Петровићев јунак лишен једнодимензионалности, бележи и Александар С. Јанковић, кроз запажање да „ratna razaranja i globalni gubitak glavnom junaku oduzimaju ореол bezgrešnog jednodimenzionalnog heroja, dajući mu tužni plašt опште prolaznosti i poroznosti, i približavajući ga ljudskosti u svim pežorativnim značenjima” (Janković 2017a, 32).<sup>58</sup>

И пре и после *Три* настајали су филмови који величају херојску борбу увек праведних и безгрешних комуниста-партизана насупрот злих окупатора и њима привржених издајника.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> После приказивања на фестивалу у Пули Макавејевићевог филма *Човек није тица*, било је „рокушаја да се филм забрани за деčју публику zbog 'nemorala' mlade frizerke. Milena Dravić која је играла Rajku bila је ovarploćenje 'hrabre i čedne' partizanke, pa се smatralo да ovaj film uništava imidž 'nedužene Milene’” (Mortimer 2011, 136).

<sup>58</sup> Исаковић не приказује хероје, него људе, сматрао је Драган Јеремић (1965, 288), за Владиславу Гордић Петковић рат у Исаковићевој прози носи са собом многострукост патњи, он је и „оклевање, надмудривање, одгонетање, тактизирање, завођење и збуњивање противника [...], економска и телесна чињеница: у рату се гладни, смрзава, болује и пати, потрага за храном не престаје као што не престаје ни глад; физичка nelaгода услед хладноће, подеране одеће, влаге безмало је опипљива. Рат је искуство које се мора не само спознати него и освојити, покорити, савладати, да би се могло стегнути у причу” (Гордић Петковић 2016, 13).

<sup>59</sup> Судар наводи *Неретеу* (Булајић, 1969), *Сутјеску* (Делић, 1973), *Партизанску ескадрилу* (Шибче Крвавц 1979) (2010, 80). Он бележи запажање Мајкла Стојла (Michael Stoil) да би овом филму могло

И на крају филма препознаје се једна од, како Михиз каже, „најзамишљенијих Исаковићевих прича”. „Диње” је „прича о уморном ратнику који пред капијом победе има да упозна страшну цену тријумфа, суров зупчаник казне којим победоносна револуција мрви све што јој под точкове дође и коме на крају хронолошки последње Исаковићеве приче из рата преостаје само да ’траје од овим небом” (1972, 17). Петровић овом причом поставља своје последње упозорење може ли човек повратити своју хуманост после искуства рата (Судар 2017, 179), дилему „ubiti ili oprostiti?” (Lim 2006, 426) и додаћемо питање може ли човек да пева после рата. Прогоњени револуционар је партизански командант на крају рата, чији је штаб стационаран на спрату велике сеоске куће, у којој детаљи попут породичних слика на зиду, диње на тањиру остављају утисак порозности, пролазности, привремености. У дворишту се налази група заробљеника, локалних колаборатора („Све је то наш свет”, каже у приповеци сељанка у чијој се кући налазе (175)), међу њима и једна млада и привлачна жена. Милош одлаже писање извештаја јер сада као командир треба да нареди ликвидацију. Исаковић пише: „задржао се да напише извештај за корпус, и сад га све мрзи, не жели да се покрене од стола” (164), „из корпуса упорно траже извештај, ко да га пише и зашто; иначе је већ крај – рат ћемо закопати у кречану” (172), „никако му не полази за руком да направи прибелешку за извештај” (173). Његово оклевање, самосучељавање са празним бивствовањем у свету који није сачињен по мери човека, поновно суочавање са суђењима без суда, егзекуцијом сународника која је виђена и у првој епизоди, тек незнатно додирује меланхолију. За разлику од Лале који и у филму и у свету приче *Папрати и ватре* хладно и без дилеме гледа на егзекуцију заробљеника, завршава куцање својих извештаја без задршке и предлаже да обаве посао и иду у кафану, у лику Милоша видимо зачетника потоњих Петровићевих меланхолика, од Белог Боре до Павла Исаковича. Милош има моралну дилему, али ни у трећој причи нема капацитет за верност себи. *Три* је, сматрао је Петровић, „још

---

бити ускраћено место у канону југословенског партизанског филма јер је његово представљање рата другачија од норме прихваћене у таквим делима (Судар 2017, 181), а *Три* сврстава у традицију филмова који су рат приказивали „достојанствено, али истинито” какви су *Ждралови лете* (*Летят журавли*, Михаил Калатозов, СССР, 1957), *Иваново детињство* (дебитански филм А. Тарковски СССР, 1962), пољска ратна трилогија Анджеја Вајде *Поколење* (*Pokolenie*, 1955), *Канал* (*Kanał*, 1956) и *Пенео и дијаманти* (*Poróż i diament*, 1958); *Ероика* Анджеја Мунка (*Eroica*, Andrzej Munk, 1957); мађарски филм *Хладни дани* Андраша Ковача (*Hideg Napok*, András Kovács, 1966), источњонемачки *Имао сам 19*, Конрада Вулфа (*Ich war neunzehn*, Konrad Wolf, 1967); *Иди и гледај* (*Иди и смотри*, Елем Климов, 1985) (2010, 80).

sav u koordinatama klasičnog morala”, a *Скупљачи перја* су „један од могућних одговора на питање која поставља крај филма *”Три”* (Petrović 1967, 4). Иако радикално мења позицију, од члана скупине до оног коме је поверена команда, од посматраног до посматрача, он не дела, остаје у положају хипнотичке паралисаности пред смрћу, као што је Душан Стојановић рекао, али овога пута он је помирен, нема ни побуне против могуће смрти као у првој причи, ни реакције болног усклика на смрт као у другој.

У односу на прототекст, трећа вињета филма *Три* исприповедана је са суптилношћу, сва је у наговештајима да је смрт неминовна, заробљенике одводе, али нису везани, нема испитивања, оправдања, последњих жеља и нема приказивања техника убијања које је описује Исаковић. Спрам прозе којом је мотивисано, Петровићево приповедање је редуковано и шкрто, али то не умањује вредност филма, напротив, сведочи о режијској карактеристици коју је Петровић неговао – поетска суштина и прави смисао остварују се визуелним, метафоричким и асоцијативним путевима.<sup>60</sup>

*Три* попут бројних филмова црног таласа приказује трагичну страну „победне”, показује да, као и у сваком рату, ни победничка страна нема много разлога да се радује. Скок са тих наказности света у нову стварност код Исаковића је исказано кроз завршне речи да јунак „има да траје под тим небом” (195), а код Петровића јунак излази из дворишта, хода сеоским путем и њему у сусрет иду сеоске кочије и у њима сватови. Мотив свадбе провлачи се кроз наредна два Петровићева филма, указујући на консеквентност мотива у световима прича, али и у свету прича Александра Петровића.

Музичка тема „Јесен прође, ја се не ожених”, уметнута на сам крај филма, трансмедијално је пренесена у филм као већ позната песма из народа о неоствареној љубави и неуспелим плановима за женидбу. Ризикујући да будемо и слободни у асоцијативном повезивању, песму с краја филма можемо читати и као улазак у модернистички дискурс послератног певања, намерну евокацију Душана Васиљева и преко њега Црњанског.

Михиз је ову адаптацију назвао изванредним филмом. Он пише да је Петровић „врло ефектно, готово симболички” изразио „временски, просторно и

---

<sup>60</sup> О отвореној метафори и фигуративном начину изражавања видети у Petrović 1971, Petrović 1988.

тематски распон Исаковићевог приповедања (1972, 17). Живојин Павловић закључио је да се филмом *Три*, и наредним *Скупљачи перја*, Петровић „домогао сопственог аутентичног израза” (2002, 52), а Дина Јорданова (Dina Jordanova) да је овим филмом започела Петровићева светска каријера (Судар 2017, 169). У бриљантној каријери изузетног синеасте, филм *Три*, дело чисто као дијамант (Šarije 1968, 405), „jedan od najboljih ratnih filmova psihološkog simboličkog realizma” (Daković 2015, 430), „čudesna filmska storija” (Milinković 1999, 47), „jedan od prvih filmova povijesnog revizionizma i mogućeg pomirenja” (Kirn 2012, 257), издржао је суд и критичку процену историје и времена и задржао статус једног од најбољих југословенских филмова свих времена. Иако је трансмедијално приповедање рата Петровић започео филмом *Једини излаз*, тек филмом *Три* постигао је пун замах и овај мотив постаће једна од константи у његовом опусу.

На површинској структури овог филма јасно су уочљиви и Исаковићев рукопис и Петровићев потпис. „Како је лепо имати крила, а бити веран” део је текста из филма *Лет над мочваром*, који најбоље описује стратегију адаптације у филму *Три*. Са чисто психолошке стране посматрано, број три је динамичан, увек у покрету, још непрестано трага за недостајућим четвртим чланом, а то је телесно, материнско, женско (Требјеџанин 2008, 420). Тај четврти елемент, уведен је као наговештај, пролазни елемент на крају филма и биће знатно присутнији у Петровићевим наредним филмовима, што ће бити важан трансмедијални мотив, о коме ћемо више говорити у делу о сценарију *Соко*, где групишемо женске ликове кроз статус коју имају у Петровићевом опусу.

Анализа филма *Три* показала је да у његовој основи лежи свет прототекста, измењен, обогаћен цитатима изван њега, са суптилно компонованим мотивима који се слободно крећу из једног у други свет Петровићевих прича. И поред варијација (од неколико ликова гради се један, варијацијом прототекста врши се и варијација улога, онај ко је ко је прогоњен постаје прогонитељ и добија новог прогоњеног), обогаћивања (фактоцитатима и цитатима живота) и делимично измењеног краја, реч о незнатним изменама протодела и поступку који М. Л. Рајан назива експанзијом.

Постоје индиције да је Петровић био на путу да потпуније оствари потенцијал трансмедијалног приповедања. Неснимљени Петровићев сценарио из 1977. испрва назван *Ротација*, а после пет верзија данас познатији под насловом

*Прави крај викенда*, лабаво је повезан са филмом *Три*, али по мишљењу редитељевог пријатеља Драшка Ређепа и једног од бројних рецензента Бранимира Шћепановића, може се схватити и као наставак филма *Три* (Ређеп 2011, 193, 194). Штампан је постхумно 2011. године заједно са сценаријем *Соко*, а Живојин Павловић га спомиње у *Планети филма* (2002, 227) у оквиру покушаја да сними филм по њему. Овај сценарио остаје као занимљив пример у контексту наративног ширења као обавезног сабирка трансмедијалног приповедања (Scolari et al. 2014, 4), ако узмемо да је заиста реч о наставку филма *Три*. Али, примећујемо да ни у првој (Марко), ни у последњој верзији (Ратко) јунак нема исто име као и протагониста филма *Три*, а Павловић спомиње и да је у овој улози Петровић видео Љубишу Самарџића.

### 3.3. АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ И ФЈОДОР МИХАЈЛОВИЧ

#### ДОСТОЈЕВСКИ: *БИЋЕ СКОРО ПРОПАСТ СВЕТА, НЕК ПРОПАДНЕ НИЈЕ ШТЕТА*

Ja nisam demiurg. Kao režiser ne mogu da stvorim ništa osim ono što postoji, dovođenjem u vezu različitih elemenata izgrađujem novi pogled na stvari. Otkrijem nešto što nismo bili u stanju da vidimo.

(Petrović 1984, 371)

Reditelji su, znate, uvek pomalo bogovi svojih svetova.

(Petrović u Ređep 200[4], 116)

За разлику од филма *Три* у коме је протосвет очуван у великој мери и у невеликој мери проширен, наредну адаптацију аутор развија у правцу велике слободе и поигравања са текстом, ствара други свет приче у коме се назиру слојеви протосвета на који аутор указује, али искрсавају и бројни други извори и протосветови који се ка филму гранају, скрећу или рачвају, те у овом филму препознајемо и бројне друге аспекте трансмедиијалног приповедања, који су разматрани у другом поглављу. Овај филм израстао је, речима Линде Хачион чија је теорија представљена такође у другом поглављу, као мозаик видљивих и невидљивих цитата.

Безмало сто година након што је свет упознао Николаја Всеволдовича Ставрогина и Марију Тимофејевну Лебјаткину (у *Руском веснику* роман је објављиван у наставцима од 1869. до 1872. године) и деценијама пошто је српскохрватска књижевна публика имала прилику да им се приближи кроз књижевни превод,<sup>61</sup> један други „уметник великог дара“ (Milošević 1993) добио је

---

<sup>61</sup> Милосав Бабовић пише да су *Зли дуси* код нас врло дуго остали непреведени – све до после Првог светског рата. *Демократија* је 1919. године донела 14 наставака и на томе стала, а име преводиоца није наведено. Две године касније *Мисао* је почела да објављује превод Косаре Цветковић. По Бабовићевом запажању „интерес према роману упадљиво је порастао, јер се ових година у њему тражи пророчанство о руској револуцији. Отуда је разумљиво што се 1922. године јављају два издања: књижаре Рајковића и Ђуковића и Библиотеке 'Мисли'. У издању Изабраних дела Достојевског из 1933. године роман је објављен под насловом 'Нечисте силе' у преводу Косаре Цветковић" (Бабовић 1961, 408). У књизи стоји „с руског по други пут превела Косара Цветковић". До момента када је Петровић приступио снимању филма, Косара Цветковић фигурира као

инспирацију да их преведе у други медиј, али под другим именима и у битно измењеним околностима. Судаћи по лајтмотиву и уводним шпицама филма *Биће скоро пропаст света*, Петровић се латио адаптације *Злих духа (Бэсы, 1871–1872)* Достојевског (Фёдор Михайлович Достоевский, 1821–1881). Експлицитно, у последњем натпису у уводној шпици филма ставља: „Аутор филма мислио је на роман *Зли дуси* Ф. Достојевског”. Али, убрзо бивамо уверени да, иако је био отворено инспириран романом, овај филм није адаптација, штавише, Петровић се сценаријем веома удаљио од књижевног дела на које скреће пажњу у форшпици и створио филм, како је прашки новинар Павел Бранко приметио „*autorski i izrazito autentican*” (Petrović 1988, 299), „са изразито великом дистанцом од литерарног предлошка” како га је дефинисао Никола Милошевић (1993, 10). Речима теорије трансмедијалности, са сигурношћу можемо тврдити да овде није реч о експанзији која, према Мери-Лор Рајан захтева очување чињеница утврђених у оригиналној причи и подразумева очување протосвета у већој мери него што то чине модификација и транспозиција, које реферишу на сродне, али различите светове. Ова два поступка провејавају кроз филм и у наставку ћемо детектовати на којим местима их уочавамо, док је цитирање као пракса коју Рајан, као што смо видели у теоријском делу, додаје трима поменути, овде најдоминантнија трансмедијална стратегија.

Петровићево уметање овог натписа тумачимо као његову намеру да води отворен дијалог са романом о коме је реч. Зато постаје изазов потрага за Достојевским у филму,<sup>62</sup> речима Лубомира Долежела „[e]ksplicitna intertekstualnost, prevashodno citati od manje je važnosti [...], pravi izazov je implicitna intertekstualnost, semantički tragovi skrivenih intertekstova” (Doležel 2008, 208) или да се послужимо Екоовим записом: „*tekst može da se čita naivno, tako da se ne zapažaju intertekstualna upućivanja, ali uz punu svest o njima, ili barem s ubeđenjem da bi trebalo krenuti u lov na njih*” (Еко 2002, 203). По Женету, чак, долази до губљења естетског утиска ако се

---

преводиоца у свим издањима овог романа који су се појављивала и под именом *Зли дуси*. Под насловом *Демони*, овај роман се у три дела штампао у Хрватској <1919>. године, без наведеног имена преводиоца. Прво издање у Загребу под називом *Бјесови*, појавило се у преводу Ивана и Јакше Кушана (Zora 1975).

<sup>62</sup> Истраживачко занимање за одјеке Достојевског у овом филму, у (пре свега домаћој) филмологији и филмској критици, своди се на успутне и кратке, али прецизне, закључке четворице проучавалаца или поштовалаца Петровићевог дела – Петра Волка, Николе Милошевића, Властимира Судара и Срђана Вучинића и сви су готово интегрално наведени у овом раду.



нема у виду однос са хипотекстом, те је рецепција хипертекста уз познавање његовог хипотекста обогаћена, макар и у негативном смислу (Genette 1997, 381). Парафразирајући Ека, у *Пронасти света* уживамо у цитату и кад га не препознајемо, а они који га препознају осећају да припадају узаном кругу (Есо 1985, 12). Захтевана стручност је интертекстуална и интермедијална. Редитељ деловања *Злих духа*, али и присуство референци на друга дела Достојевског, конципира најчешће на строго алузивном плану и нису увек лако препознатљива при првом сусрету са филмом. Најуопштеније речено, наслеђе Достојевског темељно је присутно у мотивској структури филма, премда и ту у шифрованом облику, али и кроз низ трансмедијалних мотива које ћемо до краја овог поглавља издвојити и одредити спрам теорије трансмедијалног приповедања. Али, филм функционише као целовито дело и без тих препознавања.

Алисја Хелман (Alicja Helman) у осврту на филмске адаптације Достојевског, иако се овим филмом у том тексту није бавила, даје занимљива објашњења „*složene problematike adaptacije književnih djela koja tvore stupove kulturne baštine čovječanstva*” (Helman 1970, 22). Она закључује „*da je za filmovanje Dostojevskog potrebno od Dostojevskog... otići*” и износи утисак:

Dostojevskog je nemoguće 'potpuno' adaptirati. Sredstva i rješenja kojima raspolaže film nisu prema toj literaturi dovoljno bogati. Може се покушати један од три пута. Или се може, као Руси, адаптирати 'Русија Достојевског', настојати реконструирати клима и стварност оних времена. Или се може, као адаптатори из љубави, пријеке потребе или моде, понављати само фабуларна нит његових романа и приповијести. Или као они 'опћинјени Достојевским', могу се тражити у савременом животу, у другачијим околностима и другачијим људима – јунаци Достојевског, карактеристични за његове конфлике, може се покушати, као он, разумјети човек у свој његовој бједи и ништалности, пронаћи исти тон суосјећаја који се ни пред чим не повлачи.

Svaki od tih pokušaja podjednako odaje počast neprolaznoj veličini ruskog pisca (Helman 1970, 23).

На проблеме екранизације (и инсценације) Достојевског указивао је и један од највећих проучавалаца овог писца, Михаил Бахтин. На питање треба ли дела Достојевског екранизовати и инсценирати, Бахтин одговара:

Propagande radi, to treba činiti, jer široke mase ipak malo znaju o Dostojevskom. Ako neki film reprodukuje makar siže iz Dostojevskog, ipak će neko obratiti pažnju na Dostojevskog, možda ga i pročitati. Ali preneti Dostojevskog u pozorište ili bioskop – izuzetno je teško. Polifonija kao takva u suštini se ne može preneti. Scena i ekran daju samo jedan svet, i to sa jedne tačke gledišta, a kod Dostojevskog, međutim, ima više svetova datih sa različitih tačaka gledišta. U Francuskoj su, na primer, činjeni pokušaji da se stvori drama koja ne bi bila ograničena jednim mestom i jednim vremenom, i to ne putem smenjivanja, već putem istovremenog koegzistiranja različitih svetova, različitih scena. Zasad stvari nisu krenule dalje od takvih čisto formalnih traganja. U tom pogledu Dostojevski je pisac koga je najteže, gotovo nemoguće inscenirati i ekranizovati. Ali ekranizovanje i insceniranje njegovih dela je neophodno. Možda će se među hiljadu gledalaca naći makar jedan koji će poželeti da ga, pošto vidi film ili predstavu, pročita. A kada taj gledalac već pročita ekranizovani ili inscenirani roman, poželeće da pročita i druga njegova dela. Ja to usko praktično ocenjujem – nekoga treba probuditi i podstaći da Dostojevskog pažljivije pogleda (Bahtin 1981, 215).

Ономе што је раније гледао, а мисли на позоришне инсценације, замера одсуство полифонијског аспекта дела Достојевског, сматра да се „[p]олифонија, равнopravnost различитих гласова и њихових светова у позоришту никада [се] не постиже”. Веома успешним сматрао је илустрације *Злочина и казне* из пера Ернста Неизвесног (Эрнст Неизвестный), у њима је „осетио аутентичног Достојевског”:

Neizvesnom je pošlo za rukom da predoči univerzalnost likova Dostojevskog. Neizvesni je, osim toga, uspeo da predoči nedovršenost čoveka uopšte i junaka Dostojevskog posebno. Uspeo je da predoči svojevrsnu hijerarhiju Dostojevskog, kada pojedini momenti dobijaju odlučujući značaj. [...] U ilustracijama Neizvesnog prvi put sam video univerzalnog čoveka. Te ilustracije zanimljive su i sa čisto likovne tačke gledišta. To uopšte nisu ilustracije, to je produženje sveta i likova Dostojevskog u drugu sferu – u sferu grafike (Bahtin 1981, 216).

Ако је и био на трагу постмодернистичког схватања адаптације и трансмедијалности, велики Бахтин изрекао је и мисао да је Достојевског због полифонијности, тешко и готово непреводив за сцену и екран. Сасвим особеном ову ситуацију чини и то што Петровић *Зле духе* (свој омиљени роман како пише Петровићева супруга у свом дневнику) и није екранизовао, нити је имао намеру да то учини. Он је у овом роману пронашао семе, клицу или заметак. Петровић је почео да чита Достојевског у детињству и радо је то и често истицао. „Сигурно је да је највећи утицај на мене извршио мој први, прави и једини учитељ, Достојевски” –

рекао је у једном интервјуу (Драшковић 2010, 28). Символику учитеља можемо тумачити и као начин да изрази припадност или слагање, као аутопоетички говор о чувању духовних вредности, премда Петровић додатно нигде не објашњава како је то Достојевски утицао на њега. Занимљиво је да и велики тумач Достојевског – Берђајев пише: „Još kao dečak primio sam 'klicu' od Dostojevskog. On mi je potresao dušu više nego bilo koji pisac ili mislilac” (Berđajev 1981, 44).

Ако се сложимо да Петровић није екранизовао *Зле духе*, сложићемо се и да заметке неких мотива, идеја и схватања Достојевског свакако нису ни искорењени у потпуности, отуда и уводна шпица као траг којим би требало поћи. *Зле духе* Достојевског Петровић је употребио на један сасвим нови начин, у складу са својом поетичким кредом да је редитељ „neko ko izgrađuje situaciju, učesnike, postavlja u određene odnose, sukobe, itd. [...] Reditelj je stvarno neko ko kontroliše, a i ne samo to, on i upravlja principima igre ka jednom određenom cilju (Petrović 1984, 371).

Да је Петровић и пре снимања филма о коме је реч у овом поглављу био заинтересован за свет Достојевског, говори и уводна шпица у филму *Скупљачи перја* (1967) где је искоришћен цитат из *Библије* којим почињу *Зли дуси* (*Јеванђеље по Луки*, гл. VIII, 31–37). Речима Зорана Константиновића, реч је о *помињању* или *реминисценцији*, о елементу који се у систему текста најлакше идентификује (Константиновић 1984, 65).<sup>63</sup> У ужем смислу, ово би у оквиру реминисценције био *мото*, којим Петровић наглашава „идејну и уметничку тенденцију” или истиче најрелевантнији мотив, „али не изражава толико јасно везаност за цитирано дело као уметничку појаву или за одређени систем уметничког обликовања стварности” (Константиновић 1984, 67). Цитат из *Библије* употребљен је у својству епиграфа читавом делу, а сам филм, као и потоњи *Биће скоро пропаст света нек пропадне није штета* показује како Петровић прилази литерарној традицији, и традицији Достојевског посебно, и како се од ње удаљава. *Биће скоро пропаст света* долази после светских успеха *Скупљача перја*, као филм где су идеје Достојевског дубље

---

<sup>63</sup> То је име „које би требало дати нашој реакцији у овом случају као метачиталаца када уочимо овакву интертекстуалну повезаност, а једино ова реакција и може бити полазиште за истраживања, значи уопште интертекстуалности неког текста уколико неким случајем не располажемо већ готовим радовима који ће нам нешто више рећи о оваквој повезаности, но и тада је тешко претпоставити да је неко уочио и осетио све индикате” (Константиновић 2002, 24). Константиновић појму реминисценције, поред традиционално усвојеног значења које подразумева ауторово казивање, представљање личних сећања из прошлости и васкрсавање прошлих времена, придружује и значење подсећања на нешто, садржај нашег подсећања који помаже да откријемо интертекстуалност.

разматране и припада читавој линији филмова који су били инспирисани истим делом: Жан-Лик Годар, *Кинескиња* (Jean-Luc Godard, *La chinoise*, 1967); Тарковски, *Огледало* (Андрей Арсеньевич Тарковский, *Зеркало*, 1974), Анджеј Вајда, *Опседнути* (Andrzej Witold Wajda, *The Possessed*, 1988). Иако ови филмови нису били блиске или верне адаптације великог романа за велики екран, отворено су алудирале на *Зли духе* или су њихови аутори обзнањивали да је на њих утицао тај роман. У градацијском низу, најудаљенији од текста Достојевског је Петровић и пример је илуминативног типа цитатности, када цитатни текст креира нов и неочекиван смисао, бивајући поводом за стварање властитих непредвидивих значења, када је оријентисан на оригинално ауторово искуство, а не на оно којим располаже реципијент. Иако Годар, као и Петровић, каже да је између осталих извора био инспирисан овим романом, филм само алудира на текст Достојевског мотивима насиља, тероризма, политичког екстремизма као покушаја разрешења грађанске испразности. *Огледало* је, пак, парафраза романа, прича о нерођеном Спаситељу, а ова хипотеза дешифрује се завршетком епизоде у штампарији, када мајку пријатељица Лизине мајке пореди са Маријом Тимофејевном Лебјаткин. Присуство *Злих духа* појачано је чињеницом да је и Лиза име једне од јунакиња романа Достојевског, а Игњат име самог капетана Лебјаткина, брата Марије Тимофејевне. У Вајдином филма, у коме ликови из протосвета задржавају своја имена, уз поштовање и других чињеница утврђених у заплету оригиналног наратива, неупитно је да је као хипотекст послужио роман *Зли дуси*. Упоредна анализа филмских одговора које дају Годар, Тарковски, Вајда, Петровић или још шире, упоредна анализа екранизација настајалих у распону од сто година, од филма *Николај Ставрогин* (Яков Александрович Протазанов, *Николай Ставрогин*, 2015) до серије Владимира Хотиненка (*Бесы*, мини-сериал 2014), бацила би светло на неке од универзалних проблема када је адаптација *Злих духа* у питању, али и питања трансмедијалности, такво истраживање превазилази тему и обим овог рада и њиме се овог пута нећемо бавити.

*Зли дуси* били су инспиративно тле за трансмедијално расејавање, бројни су примери у различитим уметностима и медијима. Јужноафрички нобеловац Џон Максвел Куци (John Maxwell Coetzee), у роману *Мајстор из Петрограда* (*The Master*

of Petersburg, 1994), доноси исечак из живота Достојевског, онај период кад настају *Зли дуси*. Почетком исте деценије, код нас се појављује музички састав *Бјесови*.<sup>64</sup>

У случају Петровића, и поред идејних и тематских разлога напред наведених, у питању је сећање на роман Достојевског, будући да је непосредне везе тешко утврдити. Његов однос спрам Достојевског иде кроз цитатност, алузивност, парафразе, директну хипотекстуалност и више интуитивно осећамо да се он инспирисао *Злим дусима* него што можемо да нађемо доказе. Ако ствара нешто крхкије, неухватљивије од адаптације, питање је како се то односи спрам регистра трансмедијалних стратегија и поступака. Примера директног коришћења текста Достојевског у филму нема, али уочавају се подударности у коришћењу метафоричних детаља, који испуњавају целу причу, алузија и асоцијација.

Сећање Александра Петровића, а у значењу које му Елис даје, блиско је појмовима *одјечи, рефлекси, одсјај*, који се односе на стваралачке позајмице које су преиначене (Константиновић 1993, 165), а додали бисмо овом низу и Деридин термин *траг*.<sup>65</sup> У односу на реминисценцију коју видимо у филму *Скупљачи перја*, као много комплекснији и противречнији проблем намеће проучавање *подстицаја* или *импулса*, јер је реч о компоненти „која дубље захвата у дело као целину, али су у питању и много шири процеси” (Константиновић 1984, 67). Однос два текста, филма Александра Петровића и романа Фјодора Михајловића Достојевског, чини сложеним то што Петровић самостално и оригинално примењује позајмљени мотив, препознаје се оплођавање у роману исказаних идеја, њихово ширење кроз интертекстуално надовезивање, двоструко или вишеструко кодирање и вишезначност.

---

<sup>64</sup> У раној фази настанка бенда, као последња на првом Албуму *У освит задњег дана*, појавила се хард рок песма „Зли дуси” у оквиру које постоји једна ауторска строфа, а остале две састављене су од епиграфа романа (друга строфа део је текста из јеванђеља, трећа строфа представља једну строфу Пушкинове песме „Зли дуси”, а реч је о преводима који се налазе у хрватском издању романа под називом *Бјесови*, аутори превода су Иван и Јакша Кушан, стихови гласе: *Сила их је | Где их гоне | Зашто им је тужан пој | За злодухом сузе роне | Ил' вјештаца жена рој*; део из Јеванђеља по Луки такође је из тог превода романа из 1975. године). Поштовање Достојевском као инспиратору, исказано је и на типолошком плану. Лого *Бјесова* урађен је фонтом *Arnold böcklin*, којим је штампано издање овог романа на хрватском које је оснивач бенда и аутор имена читао, и тај тип слова очуван је кроз све фазе постојања *Бјесова* (Разговор са Зораном Маринковићем, оснивачем *Бјесова* вођен 11. 4. 2020).

<sup>65</sup> „Траг је kvazi-transcendentalna kategorija, metafizička parabasa. Kao termin iz dekonstrukcijske genealogije, trag naznačava ideju naknadnog porekla – po tragu rekonstruišemo neki početak, ali on sam nije početak, kao što i početak ima svoj početak, a ovaj svoj itd” (Milić 1998, 116).

Иако је јасно да је веза филма са садржајем романа препознатљива пре свега на асоцијативном или алузивном нивоу, интервју који је Петровић крајем 1969. године дао за прашке читаоце, ближе је открио неке идејне и тематске разлоге за избор баш овог дела и шта је од романа доспело у филм. Он је објаснио да постоје, премда само релативно, и фабулативне сличности и идеолошки и филозофски импулси.

Lik lude Goce iz filma inspirisan je Marijom Timofejevnom. I dramaturški nukleus fabule je isti – brak Marije Timofejeve i Stavrogina i brak Goce i Triše. Time se, uglavnom, sličnosti na planu fabule i završavaju; na ideološkom planu, sličnosti su svakako veće. Reč je o đavolu, o demonima, o iskušitelju, koji čoveku stalno šapće da cilj opravdava sredstva — a ovaj motiv, koji je prisutan u celoj strukturi filma, neposredno se *nastavlja* na filozofski svet Dostojevskog (Petrović 1988, 299, подвукла И.Р.).

Мото, као и брак Гоце и сеоског свињара Трише, али и условно наслов дугују своје рађање Достојевском, а интертекстуална и трансекстуална испреплетаност филма и *Злих духа*, овим се не исцрпљује. Њу чине тема религије, идеологије, сукоба генерација, уз већ поменути мотив искушитеља. Приметићемо и да Петровић каже да се овај мотив *наставља* на свет Достојевског, што је у корелацији са насловом овог рада и питањима трансмедиијалности. У том смислу, Петровић свет приче само је једна од грана полицентричног романа Достојевског.

Лик Гоце (Ева Рас) може се објаснити контактним везама са текстом Достојевско – ако и није истоветна, а она је у сродству са ликом који представља „nesrećna hroma ženska” (*Zli dusi*, I, 201),<sup>66</sup> „zagonetna ćopa” (*Zli dusi*, I, 226) Марија Тимофејевна Лебјаткин, како се Жирар изразио, „[h]опава, полулуда, али надахнута жена, којом се Ставрогин оженио из ината” (Жирар 1994, 175), кад му се „tako htelo, posle sitog i napitog ručka s opkladom u piće” (*Zli dusi*, I, 287). Поред овога, у филму постоји и читав низ мање-више препознатљивих сигнала који говоре у прилог сличности ситуација јунака из филма и оних из прозе руског класика. Иако се, због аутономије тест(ов)а чини немогућим истраживање свих аспеката деловања романа Достојевског на мотивску структуру филма *Биће скоро пропаст света*, а то и није наш примарни задатак, покушаћемо да наведемо неке од примера

---

<sup>66</sup> Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Zli dusi*, I-II. Prevela Kosara Cvetković. Beograd: Rad, 1967. У даљим наводима бројеви страница према овом издању дати су у заградама у тексту.

преклапања текстова или бар асоцијација, свесни истраживачке недораслости да читав редитељев систем откријемо до танчина. Полазимо од идеје да се није Петровић тек тако, без много ваљаних повода, позвао на *Зле духе* и дао им повлашћен положај, у самом уводу филма. Петровић је свакако дужник Достојевског и када је реч о појединим особеностима његових јунака. То се у првом реду односи на пакосно и злобно понашање кафеџије Јошке које би се могло упоредити са особинама Петра Стјепановича Верховенског, али овде може бити речи и о низу подударности опште нарави. Прецизније речено, нема цитата по површинској структури текста, али постоје цитати који извиру из његове дубине, „[о]во је случај већ код појединих метафора, а поготову када је реч о метафизичким квалитетима [...] те нас такав квалитет подсећа на неког” (Константиновић 1993, 165). На потребу да нађемо одговарајући термин за откривање оваквих индиката као најшире схваћених цитата (Константиновић 2002, 24) који указују на присуство другог текста у тексту који посматрамо, пошто смо примили одређен сигнал, користићемо термин реминисценција. У овом случају Женет говори о палимпсестима, а као што смо у поглављу 2.2. најавили, концепт палимпсеста везујемо за трансмедијално приповедање, и овде, задржавајући значење које му даје Радулова, није реч о простом брисању, већ о писању преко другог писма као начину произвођења медија, удаљавању од доњег и најнижег слоја, једног од оних које у раду сматрамо темељним за филм.

„Скоро свака ствар Достојевског” каже Ејзенштејн, јесте „криминалистички роман са истрагом” (Ејзенштејн 1985, 153). Утолико се и овај филм својом причом приближава Достојевском, али остаје отворено питање да ли је све ово довољно. И у филму неоткривено убиство, или мотив „судске грешке” како га означава Герик (према Vladiv Glover 2001, 13) представља угаони камен, а осим у *Злим дусима*, овај мотив Достојевски варира и у *Злочину и казни* и *Браћи Карамазовима*.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> У фабули сва три романа, али и Петровићевог филма, која је потпуно или делимично заснована на злочину (убиству), стварни убица (особа одговорна за злочин) остаје изван руку закона због неадекватног материјала и непотпуних доказа против њега. И ни у једном од ових случајева, злочин се не може приписати стварном убици, истина излази на видело коначно кроз процес признања или исповести. Исповести су код Достојевског или експлицитно вербалне или имплицитно изражене кроз гестове (Слободанка Владив Гловер издваја на пример самоубиство или лудило особе која је починила злочин: Раскољниково исповедање злочина у разним тачкама приче до коначног признања Порфирију, Ставрогиново самоубиство, Смередјаково самоубиство и Иваново привремено лудило као имплицитно признање саучесништва (2001, 13), код Петровића добијају посве нови изглед у форми експлицитног признања, исповести „свештенику”, на самрти из уста оног ко је преузео кривицу, али не оног ко је злочин починио.

Можда је Петровић (у интервјуима у које смо имали увид, у текстовима који представљају периферију његовог стварања као што су постхумно објављени мемоари) изоставио да каже нешто и о наслову филма и о његовој вези са романом. Још је теже иностраном истраживачу који би се бавио овим проблемом да уочи (енглески наслов филма гласи *It Rains in My Village*) и изнесе текстуалне доказе о постојању везе између текста романа и Петровићевог одабира наслова. За Петровића, „борба са скепсом, губитак наде, благотворна иронија наједном се претварају у наслов који упозорава не само на могућу будућност света који се приближава, већ и на осећај дубоког разочарања назначеног у другом делу наслова” (Драшковић 2010, 179). Не можемо а да не успоставимо повезаност наслова филма са оним што се у роману збива. На експлицитном нивоу у роману се наговештавају, а потом и реализују различите катастрофе у микросветовима јунака и њихове околине, роман ка катастрофама и гравитира.<sup>68</sup> Топос катастрофе или пропасти света, који доминира филмом на лакше уочљив начин кроз певане деонице које функционишу као рефрен, доминира и романом, а сусрећемо се неретко и са синтагмом пропаст света.<sup>69</sup> У питању је истоветна „tendencija ka induciranoj apokalipsi”, да се послужимо речима Мајкла Холквиста (Michael Holquist 1981), коју уочавамо и у садржају романа и у садржају филма:

Оквирна идеја романа изграђена је на супротстављању религије и идеологије, ту оквирну идеју налазимо и у филму. За разлику од романа где вера, идеја о једној вишој духовности једина може да победи зле духове који су се наднели над Русијом, Петровић изоставља ту раван те нема коначних и оптимистичних решења, не нуди утешну могућност очишћења од злих, нечистих сила, остављајући отвореним и једнозначним сукобе и тескобе бивствовања. Петровић је експлицитно проговорио о злим духовима савременог тренутка, ослањајући се селективно на романескни свет *Злих* духа Достојевског, а понајпре на актуелни тренутак, на *Zeitgeist*, уносећи елементе савремености, савремених структура власти и политичког залагања и то чини конкретним алузијама на

---

<sup>68</sup> Детаљно, топос катастрофе као константа ауторове поетике у романима *Злочин и казна*, *Идиот* и *Бјесови* анализиран је у раду Ивана Дамјановића (2016).

<sup>69</sup> На пример: „Nikad u svome životu nisam video ljudsko lice toliko mračno, natušteno i turobno. Izgledao je tako kao da očekuje propast sveta, i to ne bogzna kada, po proročtvima koja se i ne moraju obistiniti, nego u sasvim tačno određeno vreme, tako kao preksutra pre podne, tačno u deset i dvadeset pet minuta” (*Zludusi*, I, 48).



политички тренутак. „Čak i na terenu, kad režiram, uvek režiram u kontekstu sa scenariom, neprestano ga menjam, prema pravom smislu” (Petrović 1984, 371), или речима савремене теорије „[u] postkolonijalnim историјским и друштвеним условима, свако превођење текстова истовремено представља и културно превођење и политички чин” (Spivak према Buden 2007, 180).

U meni je prisutan snažan utisak sa realizacije ovog filma: krećući se u toj sferi vanrealnog, iznenada sam otkrio da se ovaj sadašnji trenutak života, onakav kakav jeste, sa sovjetskim tenkovima u Pragu, sa svim mogućim socijalnim, političkim, idejnim i ostalim divergencijama koje su prisutne u ovom našem svetu, izvanredno uklapa u tematsku strukturu filma, u oblast u kojoj je moj film situiran, sa tim predelom između nestvarnog i stvarnog (Petrović 1988, 172–173).

Тако су у филм допели „окупација Чехословачке и грађани те земље изгубљени на војвођанским ораницама” (Tirnanić 1968, 52), демонстрације у Београду („као нежељене мрље на слици тада савременог социјалистичког блока”) и локални избори. Другим речима, *Пронаст света* рачуна са коначним анализама сукоба између добра и зла које даје Достојевски, али истовремено у ову универзалну сцену редитељ уноси елементе политичке савремености, сматрајући да је његово становиште и даље поетско, а не политичко: „Političke implikacije koje proizilaze iz toga stvar su projekcije umetničkog dela u sferu društva. Umetnik mora da rezonira onako kako svet pulsira, mora da rezonira kao društveni i ljudski trenutak njegovog vremena” (Tirnanić 1968, 52).

Док код Достојевског јунаци проговарају о прошлости, својој или оних других,<sup>70</sup> у филму смо лишени сазнања о прошлости јунака и ономе што је довело до тога да данас буду такви какви су, осим једног Тришиног одговора („Ми му, да простиш, свиње чувамо. Ујутру их скупимо, а увече вратимо. То смо ми, а то су нам и татица били”). Филм је смештен у један историјски тренутак, једну локацију. У тој схеми, стожер је Трифун, Триша (Иван Палух/Ivan Paluch), сеоски свињар, о коме не знамо много, али убрзо схватамо да је плен подлаца повређене сујете, перфидног и злог кафеџије Јошке (Миодраг Мија Алексић), окруженог истим таквим локалним пијанцима, којима господари плиткост и пакост. „A zar ne vidite da su oni svud oko

---

<sup>70</sup> Поглавље *Код Тихона*, осим што објашњава Ставрогинову прошлост, баца светло и на догађаје који ће уследити

vas razapeli mreže!”, каже у *Злим дусима* Даша Ставрогину (*Zli dusi*, I, 313). Ми у филму, попут Даше, видимо или бар наслућујемо какво се зло спрема.

Чак и детаљно поређење фикционалних ликова овог филма, са прототиповима код Достојевског, открива да, и поред интертекстуалности на делу, и поред наслутљивости, нема одговарајућих сурогата прототиповима Достојевског, да се послужимо Марголиновим терминима (Margolin 1997). Петровићев филм пре наликује разбијеном искривљеном огледалу, које осим што искривљује, приказује само делиће светова Достојевског, пре него што представља њихов верни одраз.

Трансмедијални мотив који Петровић преузима из протосвета јесте и приказ доласка злих духова кроз ишчезавање старог света и настајање новог. *Зли дуси* су оцењивани као роман који се „bavi pogubnim posledicama modernih ideja” (Braun 1981), у филму такве идеје препознајемо кроз долазак учитељице Резе (Ани Жирардо/Annie Girardot) у село. Лепа Реза, „iskazuje se kao slepa sila, plodna i okrutna, stvaralačka, sila koja neguje i sila koja razara. Posredi je 'ženka ljudskog roda, ubojitija od mužjaka', divljačna i u svojim ljubavima i u svojoj mržnji. To je žensko načelo u demonskom obliku” (Harding 2004, 66). Идеја, односно идеологија која је ушла у село кроз њен лик, доведена у колизију са војвођанском, сеоском реалношћу. Љубавна прича између ње и Трише, рећи ћемо на Бахтиновим терминима – рађа демонски вихор.

Кроз њен лик Петровић дотиче и „морални” лик учитељице и њену улоге у Партији и антиципира посрнуће социјалистичког и комунистичког система вредности,<sup>71</sup> премда, важно је нагласити да њена полност није проблематична, редитељ је, а то ће показати и анализе других дела које смо уврстили у рад, с разумевањем сликао жене и давао им слободу, али њен идеолошки пол је зао, оно што се налази испод наслага њене физичке лепоте и привлачности, њене женскости. Не само да је по Тришу погубно њено демонско и њено женско начело, она и идеје које доноси у нову средину, сагледано кроз дело на које се редитељ позива, израз су и манифестација *злог духа*. У њеним се идеолошким иступима, а ако и даље мислимо на *Зле духе* парафразираћемо Берђајева, „oseća fanatička opsednutost lažnom idejom koja dovodi do stvarnog izrođavanja čovekove ličnosti i do

---

<sup>71</sup> Видети студију Сање Петровић Тодосијевић (2018, 235–237).

gubitka ljudskog lika". Код Достојевског се, примећује Берђајев, испитује на који начин „bezgranična ljubav prema socijalnom sanjarenju [...] dovodi do uništenja bića [...] odvođeći ih do krajnjih predela nebića. [...] Dostojevski je tu bolest otkrio, postavio dijagnozu i dao prognozu” (Berđajev 1981, 124). Ако је, инспирисан истинитом причом о политичком убиству које је 1869. упропастило Русе, Фјодор Достојевски замишљао *Зле духе* као „роман-памфлет” у коме ће проговорити о куги материјалистичке идеологије коју је видео како инфицира његову родну земљу (како најчешће издавачи рекламирају ово дело), Достојевски је нихилизам означио као „најважнију и најболеснију појаву наше интелигенције која је историјски гледано без темеља, али која се ипак издиже изнад народа” (*Енциклопедија руске филозофије* 2009, 511), ништа боље мишљење о актуелном друштвеном систему није имао ни Петровић. У лику учитељице њему је са великим умећем пошло за руком да дâ и своје представе о комунизму те је приказан у његовој непријатности. Препознали су то и дежурни партијски цензори.<sup>72</sup> Учитељица је редитељу послужила и да илуструје и друго легло овог система – атеизам.

Учитељица и идеје које заступа, у призору поља и војвођанских равница где Триша пада под њен утицај, одговарају представи злог духа у Пушкиновој песми: „Нечисти нас је у поља завео, | ковитла нас и десно и лево”.

Да ли је Петровић ту сличност свесно искористио, не може се одредити, али није незамисливо. У случају оваквих аналогича свакако пре можемо говорити у типолошком и значењском, него у генетичком смислу. Чак и ако је примарно мислио или био инспирисан Пушкиновим стиховима, он је преузео композициони мотив, а у оквиру трансдукције коју пратимо у трансмедиијалном приповедању Александра Петровића, у овом случају говорили бисмо као о интегрисању мотива из друге уметности, а као могућу трансмедиијалну стратегију предлажемо гранање, када „transmedijalna priča stiče više sredina i potencijalno brojne završetke” (Milovanović 2019, 41) односно Пушкинови стихови полазиште су „priče i/ili tačke tranzicije ka/iz drugih medija i umetnosti” (Исто).

Тој партијској службеници, супротстављен је лик оца који на самрти признаје грех, који осликава хришћански принцип и преко кога Петровић улази дубље у хришћанску мисао Достојевског. Док је код Достојевског, о чему је Браун

---

<sup>72</sup> Видети Petrović 1988, 324; (Krpmotić) *Vjesnik u srijedu* 19. 3. 1969, 3; Илић 2008, 245; Stojanović 2010, 70.

писао, етичко понашање начелно изједначено с хришћанском религиозношћу (Braun 1981, 79), у филму је оштрица уперена и у цркву. Код Петровића, стари свет остао је у рушевинама сеоске цркве. Нису, наиме, страдали само зидови цркве, већ и оно што чини њену унутрашњост. Нови свет претежно чине млађи становници, кафана и музика у њој (без женских извођача), алкохол и неморал, беспосленост гостију кафане, а долазак учитељице и њених назора заокружује и дефинише тај нови свет као свет без Бога, свет атеизма и иморализма. Код Достојевског „убити Бога значи избрисати линију између добра и зла, атеизам и иморализам нужно иду заједно” (Стојановић 2003, 52–53) и ту ће Петровић остати веран Достојевском, али и баћиће јаче светло на иморализам око цркве, а етика једног од хришћана, првог међу једнакима у тој сеоској средини, доведена у питање. Иако с почетка не поступа по правилима која прокламује, до краја филма се преображава (да ли кроз процес покајања, нејасно је, али преображење је видљиво). Други пут кад се појављује, он стаје на страну ухапшеног звонара, тада осумњиченог да је убио Гоцу. Он тада иступа као глас заједнице која је свесна да он не није убица, има реакцију, брани га, трчи за полицијом која одводи старца. Преображај понашања не прати и његов физички преображај, и даље је грубих одбијајућих црта лица, без смешка. Зао дух, ватра идеологије, долази и по њега и то баш кад, рекло би се по говору који држи окупљеним верницима у обновљеном храму, постане свестан зла.

Достојевски је у *Злим дусима* као лек понудио хришћански идеал (Стојановић 2003, 53), а Петровић не нуди решења, нарочито не коначна. На крају филма на рушевинама старе изграђена је нова црква, унутрашњост храма је осликана, али оно што чини њену нутрину, душу и лепоту – и даље остаје у рушевинама.

Целокупна атмосфера, а особито предзавршне сцене филма након Тришине смрти (равница, злодуси, кочије, сахрана, прашина) могла би да стане и у неколико Пушкинових стихова којима роман дугује свој наслов и који чини један од два епиграфа<sup>73</sup> (иако се често у интерпретацијама овог романа превиђа због такође

---

<sup>73</sup> А. Пушкин (из песме „Бесы”) (*Zli dusi*, I, 9). У јесен 1830, за време епидемије колере, А. С. Пушкин је три месеца провео у изолацији у селу Болдино. Прво шта је тада написао била је песма *Зли дуси* (7. септембра). Од свих консултованих превода Пушкинових стихова, чини се да управо онај који се налази у издању *Злих духа који је у издавачкој кући Рад* (први пут објављен 1964. године, а који, претпостављамо, припада Косари Цветковић, аутору превода романа. У нама доступној библиотечкој грађи, не постоји превод целе песме из пера ове ауторке. Читава песма на српском језику најчешће је позната под називом *Нечастиви* (доступна у преводу Миодрага Сибиновића у:

присутног и много пута интерпретираног цитата из Јеванђеља по Луки). У Пушкиновој песми описује се ситуација путника који је упао у јаку ноћну мећаву, а бешњење олује у песнику изазива представу духова који урлају и цвиле. Цитира се кочијашев одговор на налог да брже вози: „И убиј ме, по путу ни трага | залутасмо, па шта ћемо сада? | Нечисти нас је у поља завео, | ковитла нас и десно и лево.”

Епиграф се састоји из још једне строфе ове Пушкинове песме: „Шта их је, и куд их терају, | и што тако жалосно певају? | Домаћег ли духа сахрањују | или можда вештицу удају?”

Сцена босих и сиромаша, одевених у крпе, који једини прате Тришу не вечни починак може се сматрати, можда случајном, али савршеном илустрацијом ових стихова. „No, kako se i slučaj može tumačiti kao neslučajan ili, obrnuto, naizgled neslučajno kao slučajno, i budući da nas zanima djelo (a usput izbegavamo biografsku metodu), ostanimo ovdje jedino pri tvrdnji da u filmu uvijek ima i nečega što je bilo izvan kontrole i u vezi s čim treba biti krajnje oprezan” каже Петерлић (Peterlić 1988, 205).

У самој завршници Пушкинове песме, завршници коју Достојевски није навео, зли духови, рој за ројем, тужном циком и арлауком ковитлају се пространством (Мчатся бесы рой за роем | В беспредельной вышине, | Визгом жалобным и воем | Надрывая сердце мне...). У филму, на тракторима, упрегнутим колима, са црвеним заставама и сликама познатих револуционара, село иде масовно на изборе.

Бесомучник кога распињу злодуси и нарочито начин страдања, дугују своје порекло једном другом извору, а овде није реч о асоцијативном повезивању већ о ближе схваћеној адаптацији као важној пракси унутар трансмедјалног приповедања. Наиме, у интервјуу који 1968. године је дао новинару Богдану Тирнанићу, Петровић је објаснио и да су корени овог филма у новинској весту коју

---

*Два века Пушкина: песме и бајке: поводом двестагодишњице песниковог рођења. Избор, превод, предговор и коментари Миодрага Сибиновића, Београд: Interpress, 1999, 201–202. и у преводу Милорада Павића у: Пушкин, Александр Сергеевич, Дrame; Поеме; Песме, избор, превод и редакција Милорад Павић, Београд: Просвета, 1975, 46–48; али и у бројним другим издањима) и Зли дуси (превод Зоран Костић, у: Александар Сергејевич Пушкин, Стихови. Избор, предговор и превод Зоран Костић, Београд: Инфинитас, 2010, 37–38; и у бројним другим издањима), а постоји и извор који наводи да су ову песму, написану 1830. а објављену 1832, преводили још и Јован Јовановић Змај (1900), Бор М. Грашић (1911), Владимир Јагличић (1963), али атмосфера равнице и злодуха, нигде као у преводу који наводимо у тексту није тако блиско повезана са атмосфером филма.*

је пренела *Експрес политика* о злочину почињеном у Војвођанском селу за који је кривицу преузео отац злочинца (Petrović 1988, 173).<sup>74</sup>

Otkrilo se iznenada da je ova tema, koja je, u svom nukleusu, identična sa temom „Zlih duha” Dostojevskog, direktan produkt našeg vremena i njegove političke i društvene situacije. Fabulu filma sam uzeo iz jedne najobičnije novinske informacije, iz „Ekspres Politike”; u stvari, taj podatak o tome kako je u jednom vojvođanskom selu otac preuzeo na sebe krivicu za zločin svog sina doveo sam u vezu s nekim elementima u konstrukciji „Zlih duha” i tako napravio siže svog filma (Petrović 1988, 173).

Ту је редитељева опчињеност Достојевским, особито *Злим дусима*, пронашла свој *raison d'être*. Петровић је, како је изјавио, „тај огољени тематски нуклеус [...] довео у везу са неким елементима у конструкцији 'Нечистих сила' и направио сиже свог филма” (Tirnanić 1968, 50). Инспирација за филмску причу потекла је из истог оног извора/медија у коме је и Достојевски пронашао идеју за *Зле духе*.<sup>75</sup> Тако су у темељ *Пропасту света* положена два медија. Хипертекст је, каже Женет, скоро увек фикционалан и то као фикција изведена из друге фикције, али се може изводити и из нефикционалног (Genette 1997, 381), као и овде, из интервербалног цитата документарног материјала какав је новински чланак (Oraić Tolić 1990, 26).<sup>76</sup> И употребом цитата Петровић је овај филм уписао у праксу трансмедијалног приповедања.

Листање штампе шездесетих (*Политика Експрес* и дневни листови *Политика*, *Борба*, *Вечерње новости*) и потрага за извором, показала се као неуспешно трагање када је у питању вест у којој негде у Војводини отац преузима кривицу за злочин који је починио син. Али потрага нас је одвела до занимљиве историје једног немилог догађаја који се збио у метохијском селу. У *Вечерњим*

---

<sup>74</sup> Интервју Богдану Тирнанићу дат је ради дифузије различитим публикацијама, отуда се са незнатним изменама он налази и у сарајевском *Sineastu* (број 5, јесен 1968, 47–53) и у Петровићевој другој књизи (1988).

Драгомир Зупанц у интервјуу са Петровићем помиње и исечак из *Вечерњих новости* (Vidici 135/136, 1969, 13).

<sup>75</sup> Извори се слажу да је за овај роман Достојевском почетни импулс дала новинска вест о политичком убиству студента Московске Пољопривредне академије И. Иванова, које је извршио nihilist Сергеј Г. Нечајев са својом групом. Достојевски је читао о овоме у руским новинама док је живео у Дрездену, и из прве руке добијао информације од млађег брата своје жене, студента исте Пољопривредне академије, који је дошао да обиђе супружнике Достојевски (Vladiv Glover 2001, 181).

<sup>76</sup> Без намере да правимо насилне аналогije, поменули бисмо да је и Макавејев за филм *Љубавни случај* (1968) у новинама нашао причу о несрећном случају коју је „обрнуо” (Delac 1968, 35).

новостима од 30. септембра 1967. године, у другом, такозваном београдском издању овог дневног листа, новинар детаљно извештава о свирепом убиству и суровој смрти бившег партизанског курира и борца Милије Стојановића, кога је група обесних младића, у шали, однела у звонару код сеоске цркве и везала за конопац. Његова несрећна животна прича коју су новине пренеле, одговара сликама Тришиног страдања од стране мештана (видети Прилог 1). Петровић је извршио уметничку транспозицију, дословно снимео начин страдања несрећног младића. Испод овог, манифестног слоја филма (или: у адаптацији новинске вести) скривена је читава асоцијативна мрежа *Злих духа*, али склони смо да лако учимо и мрежу од античке, дакле прехришћанске књижевности до новијих струјања.<sup>77</sup> Отац умире у затвору, а Триша везан за црквена звона, не само зато што је стварни убица већ и пошто га суграђани прогласе жртвеним јарцем.<sup>78</sup>

Призори крда свиња из епиграфа романа у које су ушли зли духови, на сликама наивне уметности (аутор слика коришћених у филму је земљорадник Мартин Јонаш (1924–1996), који тежачки живот сељака представља са хипертрофираним екстремитетима људи, по чему постаје препознатљив и признат у свету наиве) појављују се као рефрен у одређеним размацима и саобразно тренутку: испрва на почетку филма, уз насловну, најавну шпицу, други пут кад Триша у пољу одговори учитељици на њен предлог да га научи да слика: „Нама је добро и овако. Да Вас гледамо“; трећи пут уз приказ ватре, на почетку љубавне игре Трише и учитељице. Ове слике појачавају драматични контекст целине, продубљују га, ближе објашњавају, усмеравајући нашу пажњу на исход догађаја кроз асоцијативно поље које препознајемо из (и не само) библијског контекста –

---

<sup>77</sup> Преко бећараца, филм се интертекстуално шири ка Вуковој Првој књизи у којој су „различне женске пјесме“ (бећарац „мојим шором никад блата нема | све швалери на штикла разнели“ истргнут из Вукове песме 787 „Мојим шором никад блата нема све швалери на штикла разнели | адвокати и млади јурати“ из Прве књиге) (о другим примерима видети Лесковац 1958, 15 и даље), а посредством Достојевског могло би се кренути на пут ка Блејковом и Бодлеровом писању. У *Предавањима о Достојевском*, Жид предлаже да се као ризница мотоа за стваралаштво Достојевског користе *Пословице из пакла* Вилијема Блејка (Жид 1994, 115–118) и успоставља везу са Бодлеровим *Интимним дневником* (1994, 57). Ова и слична интертекстуална гранања превазилазе обим наше теме па се на њима нећемо додатно задржавати.

<sup>78</sup> Овај друштвени феномен, израстао до теме дискусија у областима историје религије и филозофије (Stevanović 2020, 80), појављује се често у различитим друштвеним групама, а повезује се и се античким ритуалом који у расправи *Платонова фармација* Жака Дерида, аутор назива *фармакосом*. Фармакос или жртвени јарац мора поседовати особину која га издваја, мора бити нечим обележен, означен као узрок зла које погађа заједницу и коначно мора бити убијен или избачен из заједнице.

појачавају или иронијско-саркастични или трагични контекст. Коментар на радњу филма скривен је и у визуелним детаљима попут делова фрески, кухињских везова, слика из живе народне традиције – наивног сликарства. Све ово су стилизације које филму дају, како је Петровић то дефинисао: „одређене елементе народне опере” (Petrović 1988, 298). Композиција филмске слике реферише тематски и композиционо на опус Крста Хегедушића, са нарочитим нагласком на жанр-сцене, масовне призоре, бројгеловска (Pieter Brueghel) решења приликом осликавања мотива из живота људи који су везани за земљу, у филму препознајемо оживљене Хегедушићеве подравске мотиве (цртеж „Куглана”), призори из кафане („Било нас је пет у клетки”, 1927), свирачи („Сигетички бокци”, 1927), призори из сеоског живота („Реквизиција”, 1929; „Зелени кадер”, 1928) људи на бициклама („Свитање”), куће и њихове кровове, запрежна кола („Пролеће”, 1930), поворка („Задушнице”)... Реч је о инофилмским цитатима, оним које Петерлић описује као перифрастично понављање другог уметничког медија. Хегедушића, али као идеолога, покретача и аутора програма удружења уметника *Земља*, у филму препознајемо и кроз деловање учитељице која долази да научи сеоско женско становништво да слика. Свеобухватни друштвени и културни пројекат *Земља*, настојао је да ликовно описмени и најсиромашније слојеве друштва и да у исто време измени профил публике коју је до тада чинио искључиво грађански друштвени слој.

Као и слике, у алузивни спектар улази и музика, као важан трансмедијални елемент у Петровићевом опусу, али и важан елемент за одређење вертикалне медијске трансдукције. Оно што се најлакше уочава јесте веза између назива филма и текста композиције коју чујемо у филму. Насловна нумера појављује се, такође попут рефрена у одређеним ситуацијама (у моменту кад Тришином оцу саопштавају да је добио унука, у моменту кад га полиција одводи пошто је признао злочин, али и у моменту кад Јошка у новинама угледа слику совјетских тенкова који су ушли у Праг). Музика има важно место у свету Петровићеве приче, она је додаток радњи, њена потврда или објашњење. Иако нису све певане сесије у филму бећарци, доминира управо ова, „изразито регионална (Лесковац 1958, 13)”, „искључиво и само још и певана ” (Исто 10), „лепа и оригинална наша песма”, „исечак из интимне хронике сеоскога и сељачкога живота, поуздан, значајан и



често откривалачки” (Исто 44), „регистратор и лирски хроничар, па и регулатор живота и догађаја на селу читавога једнога знатнога краја” (Исто 44).

Аутор песме *Пропаст света* је тамбурашки композитор Марко Нешић,<sup>79</sup> у *Алманаху* о овом аутору стоји да је ова композиција „била директни повод за наслов филма *Биће скоро пропаст света*, режисера Александра Саше Петровића [...] и музичка тема овог филма” (Томић 2009, 40). И сам редитељ сугерише: „Наслов је преузет из једног ‘бећарца’. Дословно гласи: *Биће скоро пропаст света, нек пропадне није штета...* Тај филм, заправо наслов, ако не означава праву пропаст света, свакако да упозорава на пропаст новог југословенског филма...” (Драшковић 2010, 179).<sup>80</sup> Наслов филма био је потом повод за новинске наслове као што су *Нек пропадне није штета*, *Била је скоро пропаст света*, *Биће скоро пропаст филма* итд. Спрам трансмедијалних стратегија о којима смо говорили у теоријском делу филм представља и гранање ових бећараца, њихово трансмедијално приповедање, ширење у медијском и наративном смислу.

Посматрано по површинској структури текста, *Биће скоро пропаст света* практично је дијалог филмске слике и музике бећараца и певаних песама поднебља у које је редитељ сместио радњу филма. Триша је у очима суграђана и нарочито беспосличара монета за поткусуривање њихових личних фрустрација и несрећа, очекивања и неуспеха, згодно топовско месо које служи за забаву „колики сам још љубио нисам, ал на срећу скоро почећу”, његова неславна љубавна прича са учитељицом стаје у стихове „Веруј, веруј зверки...”, његов друштвени и љубавни

---

<sup>79</sup> Стихови ове песме гласе: Министар се с’ тужбом бори: | како јаду да доскочи? | Да девојке не остаре, | меће порез на бећаре: | Ко у кућу неће „врага” | нек’ не жали пуста блага! | Биће скоро пропаст света. | Нек’ пропадне, није штета! | Нек’ пропадне, није штета! | Нуто чуда, нуто јада | што бећари чине сада! | Преко мере закон цене; | сваки уз’о по две жене. | Држе младе за параде, | а маторе да им раде. | Биће скоро пропаст света. | Нек’ пропадне, није штета! | Нек’ пропадне, није штета! | (Томић 2009, 165).

<sup>80</sup> Како народни дух и стваралаштво успоставља везу са наслеђем Достојевског, Петровић је објаснио у интервјуу за прашки *Film a doba*:

„Fasciniran sam stvaralaštvom Dostojevskog koji je još pre jednog veka genijalno uočio da osnovno pitanje revolucije – znači, i socijalističke revolucije – jeste to da li cilj opravdava sredstva. Socijalizam staljinskog tipa na ovo pitanje odgovara potvrdno – a i odnosi među socijalističkim državama potvrđuju da u slučaju potrebe ovaj odgovor uvek ostaje isti. Ja sam, međutim, otkrio da je narodna mudrost došla do istih odgovora i pitanja kao i genijalni ruski pisac; čitavu ovu problematiku otkrio sam u narodnim pesmama koje kod nas zovu ‘bećarcima’. Te pesme nisu mnogo poznate, i skoro se niko nije njima ozbiljnije bavio; činjenica je, međutim, da se te pesme i mogu postaviti u takav redosled i u takve međusobne odnose da se njima može izraziti isto ono što je na drugom, intelektualnom nivou rekao Dostojevski o odnosu čoveka i društva.” (Petrović 1988, 298).

статус „Свињарује и за мном тугује”, „Синоћ мене једна рита пита, Резо моја би л се ти волела”, срце му се „на четворо цепа”, он је „дика” која „румени[ш] и бледи[ш]”, и најзад га и „милкани траже” односно „милиција вија”. Филм функционише као један велики бећарац, објашњавао је Петровић (Tirnanić 1968, 52). За разлику од претходних закључака (Судар 2017, 272), наше истраживање показало је да се већина бећараца из филма налази забележена у антологији коју је Младен Лесковац 1958. године сачинио на основу материјала матичине збирке и раније забележених дистиха. Мањи део ових стихова не налазимо у Лесковчевој антологији (ни у каснијем издању из 1979. године), али ни њихово ауторство због недостатка доказа не приписујемо аутору филма. Неке стихове Петровић јесте модификовао и саобразио потребама своје креације (најупадљивије у случају убацивања имена Реза у један од њих).

Ова музичка решења функционишу као замена за коментаре античког хора (Daković 2015, 439). И код Петровића, овај лапидарни, бритки двостих, смештен у природну средину, обухвата много више од ласцивног певаног текста. У филму је задржана његова комуникацијска, метапоетска форма, чије је извођење допуњено инструменталном пратњом, извођачи на инструментима истовремено су и певачи. Они, пак, нису непосредни учесници радње, нису припадници сеоске заједнице, већ аутсајдери, нека врста хора који је постављен мимо збивања, а текстови њихових песама представљају коментар примењен на брехтовски начин, не само што дају тон и критику радњи филма, већ и коментаришу мисли и осећања јунака. Бећарац је послужио као важно средство комуникације, као мост или медијум преко кога се саопштавају ствари у вези са радњом филма; као економично средство.

Поступање учитељице такође је додатно појашњено стиховима одговарајућих бећараца. Али, не само бећарцима, филм се грана и ка многим другим примерима традиције. Тришин и Гоцин син у игри изговара ређалицу *Пусту пужу рогове*, која антиципира крваво насиље које ће да уследи. Груба и изненадна Гоцина и груба и прорачуната Тришина смрт у пуној је сагласности са опоменама Тришиног оца да ће да „намала неку несрећу” јер не поштује недељу, и са његовом клетвом „Убио те Господ да те не убије”, која је као и свака нехотична клетва изречена „мимогред, уз реч, без жеље да се догоди зло ближњем” (Ђаповић 2009, 9), то је више укор, прекор или опомена, него клетва, иако има њен облик, али која је у филму иронично остварена.

Музичка тема „Кад је било сунце за лакшање” („У пустињи чувао сам свиње”), узета је из серије *Сервисна станица* (р. Новак Новак, 1959), прве југословенске серије и као и остале нумере из филма припада махом српским певаним песмама старе Војводине. У серији је ову песму исти глумац изводио и пре филма, реч је дословном филмском цитату и готово истоветном режијском решењу – глумац који пева седи, музичка пратњи која је иза њега стоји. Али филм дугује и актуелним политичким дешавањима у које је Петровић укомпоновао извођење једне војвођанске, али песме знатно млађе од напред наведених (*Милетићев марш*).

*Биће скоро пропаст света* у Петровићевом опусу показао се као најзахтевнији пројекат у контексту одгонетања палимпсестне формуле, и да се послужимо речима Надежде Радулове, мултилатералне конструкције, његовог вибрирања на рубу аутономије и контекстуалне згуснутости, сложених трансформативних и имитативних међуодноса између текста и његових хипотекстова: „У својој sofisticiranoј i aporetičкој структури brisanje – ponovno korišćenje, palimpsest metaforičки organizuje višesloјni kompleks gde svaki novi sloј menja prethodni skrivajući ga, te se tako baštineći skriveno ispostavlja kao uvek razbaštinjaen” (Radulova 2002, 142–143). И у погледу жанровске припадности овај филм је збуњивао, Петрић препознаје амалгамирање родова и врста (савремене) кинематографије и овом филму даје распон од психолошке драме и трагедије до комедије и мјузикла (Petrić 1970, 106).

Филозофски аспект овог, као и претходног филма антиципира метафорична усмереност њихових библијских епиграфа односно реминисценција, који садрже кључ за одгонетање њихових сродности, за дешифровање црта духовног света јунака, и идеја водила ових филмова (шире посматрано, у оба филма ради се о људима који, опседнути злим духовима, најпре бесмислено лутају, а онда, као крдо у јеванђељу, срљају у пропаст; о несрећној љубави која се као топос надвија и над све остале филмове редитељевог опуса).

Говорећи да је *Пропаст* света његов најзначајнији филм (јер се кроз њега преломила судбина редитељевог рада, али и зато што је означио почетак „великог обрачуна”, почетак великог харикирија), Петровић је нагласио и да је то филм „који представља неку врсту новчаника из кога су многи узимали разне новчанице”, филм од кога је највише позајмљивано (Драшковић 2010, 179), мислећи свакако на Слободана Шијана и филм *Ко то тамо пева* (1980).

Филм *Биће скоро пропаст света* послужио је као полазиште да се размотри присуство текстова Достојевског и других код Петровића. Редитељ је, изјавом да није демијург, био свестан да је заправо само једна од артикулација непрекинутих токова у којима не може у садашњости постојати ни један текст, без присуства прошлих и без наслућивања потоњих. У контексту трансмедијалног приповедања, језиком најновије теорије казано, однос наративних продужетака и основне приче није условљен, гледаоци причу прате и без знања да у другим медијима постоје додатне информације, замеци неких идеја и сл.

На идеолошком плану, и овде ће се потврдити теза коју ће Петровић као трансмедијални мотив наставити да развија и варира у опусу, а најексплицитније у свом наредном филму – теза да је свака власт насиље над људима,

Сећање, присећање, замагљено сећање односно реминисценција, условили су измештање и креацију елементарно другачије верзије протосвета. У контексту света приче као централног појма трансмедијалног приповедања, овде је реч о модификацији и транспозицији света приче *Злих духа*, употпуњених алофилмским цитатима (сликарство, књижевност, музика), интервербалним цитатом документарног материјала (новински чланак). Овај филм пример је илуминативног типа цитатности. Као што смо видели у поглављу 2.2. цитирање је један од односа протосвета и новог света приче, који наглашава везе између два света (Ryan 2013, 365–366) у трансмедијалним прерадама.

### 3.4. АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ И МИХАИЛ БУЛГАКОВ: ТРАНСМЕДИЈАЛНИ СУСРЕТ ДВА МАЕСТРА

Друже пишче, ви мислите на писање, а на режију мислим ја.

*Мајстор и Маргарита* (1972, 00:19:36)

U to vreme me je stalno opsedala misao: Dobio si ono, što si i tražio. Bilo mi je čak i smešno. Eto, čerkao sam po Bulgakovu, tražio Đavola, a ubrzo me je on našao.

(*Zum reporter* 2–9. 9. 1982, 54)

Иако има назнака, Петровић не остварује трансмедијално приповедање у пуном обиму и пуном значењу, а најдужи лук он прави градећи свет приче *Мајстор и Маргарита* кроз две медијске платформе.

Адаптацијама дела Михаила Булгакова (Михајл Афанасјевић Булгаков 1891 – 1940), Петровић се озбиљно и дуго бавио, у оквирима различитих пројеката, од којих су неки имали мање или више успешан самостални живот, неки мењали првобитну намену, а неки никада нису реализовани. „Pola života sam posvetio ne bih li uhvatio neuhvatljivu nit meštra sa Patrijarši[j]skih ribnjaka”, записао је Петровић у писмима из Русије и Грузије (Petrović 2007, 125). Сачинио је читав паноптикум заснован на слободним мотивима дела великог руског писца (Ređer 2007, 12) и готово да је био надомак пуноћи трансмедијалног приповедања. Између питања да ли је по среди био покушај да преко ових дела каже наглас оно што је годинама онемогућаван да каже или сродство по сличности, један од великих тумача Петровићевих стваралачких светова бележи: „veliko i neokončano putovanje našeg Petrovića u kosmogoniji Bulgakova (pre)ostaje kao jedna od najkrvavijih i najbolnijih autobiografija” (Ređer 2007, 11, 9). *Мајстор и Маргарита* су пропаст света најављена насловом претходног филма (Даковић). Петровићева хофманијада,<sup>81</sup> то са сигурношћу данас констатујемо, започела је биоскопским пројекцијама филма

---

<sup>81</sup> О Булгакову двадесетих година, писао је Валентин Катајев у својим успоменама *Дијамантска круна моја*, објављеним 1978. у јунској свесци московског часописа „Новиј мир”. Булгакову је наденуо надимак Плавооки, те забележио да је управо Булгаков био тај који је „пустио у промет” речцу *хофманијада*, којом је дефинисао сваки невероватан догађај, чији смо сведоци, или чак и учесници, били и ми (Чолић 1980, 271).

насталог по Булгаковљевом најчувенијем делу. Била је то хронолошки најстарија Петровићева адаптација неког Булгаковљевог дела, плаћена једним од најскупљих искуства у читавој генерацији синеаста којој је припадао.

## Трансмедијално путовање *Мајстора и Маргарите*, случај: филм

Prave su režije izvan filma.

(Stojanović i drugi 1969, 21)

Чини се и да се стваралачка судбина Петровића укрштала са судбином Булгакова:

[p]onekad je dobijao posao u pozorištu, a onda ga gubio. Davali su mu da dramatizuje klasična dela, a onda ih nisu izvodili. Tako je bilo sa njegovom dramatisacijom Molijerovog života, tako sa adaptacijama Gogoljevih Mrtvih duša ili Servantesovog Don Kihota. Šta god radio, o čemu god pisao, bilo je opasno, nije bilo za objavljivanje ili za pozornicu (Aćin u Bulgakov 2004, 239–240).

„Uzrok moje bolesti je dugogodišnja iznurenost od progona, a onda ćutanje”, забележио је у свом дневнику, односно у писму Јосипу Висарионовичу Стаљину 30. маја 1931. године (Bulgakov 2004, 125).<sup>82</sup> Ипак, све време писао је *Мајстора и Маргариту*, почев од 1928. године, спаљивао је верзије у стрепњи да не буду нађене, јер то је био роман, како је говорио, о Ђаволу. Напослетку је закључио да роман мора да заврши, а онда може да умре (Aćin u Bulgakov 2004, 240).<sup>83</sup> „Нико не

---

<sup>82</sup> Читави делови Булгаковљевог дневника, као да су писани руком самог Петровића. Булгаков пише чувено писмо совјетској влади 28. марта 1930. године, ту се осврће на новинске исечке из штампе СССР-а. За десет година написана је 301 критика, 3 повољне и 298 непријатељско неповољних, каже писац и издваја да су о њему писали као о новобуржоаском изроду који пљује отровну али немоћну пљувачку на радничку класу и њене комунистичке идеале, о књижевном сметлару који сакупља огриске које је избљувало туце гостију, рахитичној маторој цукели, да му се свиђа атмосфера кереће свадбе око риђокосе пријатељеве жене, да његов комад *Дани Турбиних* шири смрад итд. (Bulgakov 2004, 113). „Џак и у Москви, неки куќкини синови су раширили гласине о tome да ја тобоже добијам по 500 рубалја месечно у сваком позоришту. Evo, već nekoliko godina u Moskvi i u inostranstvu, oko mog imena se pletu laži. Većinom pakosne” (7. август 1930. Н. А. Булгакову (Bulgakov 2004, 121–122)).

<sup>83</sup> Роман је написан и Булгаков је, као лекар потпуно свестан стања у коме се налазио од 1939., умро 10. марта 1940. године у свом стану и сахрањен на Новодевичјем гробљу у Москви. За тих годину и по дана успео је да доврши позоришни комад *Батум* и још једном прегледа, али не и очима, јер већ је био готово потпуно слеп, уз помоћ супруге рукопис свог врхунског, непревазиђеног дела, које ће бити објављено тек двадесет седам година после његове смрти, а које је у тим моментима већ добило коначан назив: *Мајстор и Маргарита*. Од 1929. до 1940. године, роман је променио неколико назива: *Црни Маг*, *Гостовање Воландово*, *Син В...*, *Консултант с копитом*, *Инжењерово копито*, *Жонглер с копитом*, *Велики канцелар*, *Стана*, *Ево и мене!*, *Капа с пером*, *Црни богослов*, *Појавио се*, *Странчева потковица*, *Фантастични роман* (Чолић 1980, 283).

пише једну књигу дванаест година да би најзад одахнуо од задовољства и одложио је. Не, смрт је дошла по Булгакова и олакшала му све. Можда је мислио да је није довршио, и да као Мајстор, није заслужио светлост већ починак”, читамо у запису од 24. новембра 2000. године у дневнику Бранке Петровић.

Чини се и да се судбина Петровићевог дела укрштала са судбином Булгаковљевих: „Ако ико, Saša Petrović је dramatizacijama onih slobodnih motiva Mihaila Afanasijeviča, као и читавом вишедеценијском позорношћу на случај славног руског апартида у властитој земљи, написао своју аутобиографију” (Ređep 2007, 13). Пеђеп бележи: „nisu se samo matrice progona poklapale unezvereno i neopisivo nemaštovito ali stravično podlo, nego su i ti danteovski krugovi pakla bili tako neopozivo nalik jedni na druge, u dugom poniranju na dno” (Ređep 2007, 13). Има ли, додаћемо, неког унутрашњег законодавства и које су матрице у избору баш овог романа после филма *Биће скоро пропаст света*, ако знамо да су и озбиљна интертекстуална истраживања утврдила да су *Зли дуси* послужили као књижевни извор Булгакову за *Мајстора и Маргариту* на неколико планова (Јовановић 1993, 45). Управо у радној соби Петровићевог маистра виси слика Достојевског (Прилог 2).<sup>84</sup> Филм је адаптацији познатог хипотекста, задржани су основни оквири Булгаковљевог света приче, а нови свет укључује различите врсте цитата, транстекстуалност, обogaћен је учитавањем духа доба те стога испуњава и услов наративног ширења уклапајући се у дефиницију трансмедијалног приповедања. Речима Линде Хачион,

---

<sup>84</sup> Не само овај, мада је за наше истраживање свакако најзанимљивији, регистровани су и бројни књижевно-филозофски извори Булгаковљевог романа. За предлогак свог филма, Петровић бира роман који је пример вероватно најсложенијег „романа тајни” у светској књижевности (Јовановић 1975, 167), роман чији су културноисторијски подтекст и разграната мрежа интертекстуалних игара привлачили пажњу интерпретатора од појављивања до данас, који је обележен духом конфронтације са одређеном књижевно-филозофском традицијом (Јовановић 1975, 185), која је детаљно разрађивана у оквиру разгранате и богате булгакологије. Можда најближу конфронтацију, осим с Достојевским, успоставља с Гетеом, Дантеом, Гогољем, Кантом, који се „могу smatrati Bulgakovljevim učiteljima највишег реда” (Јовановић 1989, 81), као и канонска и апокрифна јеванђеља. Широког мисаоног замаха, ово дело ухватило се у коштац са проблемима поетике, филозофије, (анти)утопије, митологије, религије, дантеологије, фаустологије, театрологије, натприродним и гротескним, средњовековљем и карневализацијом, влашћу и политиком, витештвом..., а Булгаковљева остала дела довођена су у везу са, за редитеља из наслова овог рада индикативно – Црњанским (видети Стојнић 1996).

За портрет Достојевског у радној соби Максудова „а у Петровићевом филму ништа није случајно”, речено је да означава традицију, на чијем почетку стоји Гогољ, а која преко Достојевског води до Булгакова и Солжењцина, а у вези са Гогољем, индикативно је запажање да Петровићево „целокупно стварање које је у филмској уметности Југославије у неколико махова поставило по неки камен темељац и отворило развојне путеве, стоји у традицији оне стваралачке воље и оног дубоког критичког реализма, које је у руској литератури отворио Гогољев *Шињел*” (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975).

ово је еволуција и мутација приче кроз селекцију и прилагођавање новом времену и месту.

Роман *Мајстор и Маргарита* (*Мáстер и Маргарíта*), за који се може рећи да је „потресао свет” (Чолић 1980, 283), вишеструко припремљен претходним Булгаковљевим опусом, своју прву варијанту има у новели *Понтије Пилат*, коју је Булгаков написао 1928. године, али је за живота није објавио. Новела је први пут штампана у прашком часопису *Светова литература* (Michail Bulgakov, *Pilát Pontský, Sveětová literatura*, 6, 1967, 85–119) 1967. године, а Милан Чолић бележи да је она управо онај *рукопис који не гори*, а који је још тада, тих далеких двадесетих година, Булгаков спалио (Чолић 1980, 283). Тај текст постао је Мајсторов уништени рукопис, одигравши средишњу улогу у фабули последње Булгаковљеве књиге. У контексту трансмедијалног приповедања, та новела представља хипотекст, док је роман централни текст који функционише као заједнички референтни оквир за остале текстове.

У највећем броју текстова о роману наглашен је утисак о контакту с ремек-делом, са остварењем новог типа које се није очекивало (Јовановић 1975, 9). На плакату са изводима из рецензија на италијански превод у издању куће *Еинауди* 1967. године за ову књигу написано је да је „роман-откровење совјетске књижевности” (Јовановић 1975, 9). Булгаков слика свет с позиције „нечисте силе” против представника свакодневице (Јовановић 1975, 124). Писало се и да је у питању роман идеја, а не конвенционални роман карактера (Јовановић, 1975, 203), те не чуди да су се Петровићеви тумачи изјаснили да се чини да га у *Мајстору и Маргарити* више занимају идеје него судбине (Stojanović 2010, 71).

Прегнантна, полифонична схема Булгаковљевог *Мајстора и Маргарите* учинила се погодном за препуштање актуелизовању и варирању у разним конкретним друштвеним приликама, уметностима и медијима и омогућава нам да трансмедијално приповедање сагледамо у његовом ексклузивном ширем значењу, проширења светова приче. Стога се у Додатку овог поглавља може читати о трансмедијалности основног дела од кога је пошао и Александар Петровић, а у наставку говоримо о оном аспекту трансмедијалног приповедања дела и оном трансмедијалном низу које затичемо у Петровићевом опусу.

Филм *Мајстор и Маргарита* Александра Петровића имао је занимљиву предисторију. У Билтену Међународног филмског фестивала у Кану, од 21. маја



1971, стоји интервју који је дао Петровић као члан жирија у коме на питање о следећем филму одговара да је реч о *Мајстору и Маргарити*, који је „инспирисан, само инспирисан, јер не ради се о адаптацији истоименог романа Михајла Булгакова. Ако којим случајем нисте читали књигу, прочитајте је, волећете је. Тема филма, као уосталом и тема романа је однос између власти и слободе. Једна од личности је и Сатана. Али, чак ни он није на страни власти. Као што видите, филм ће бити смешан. Али неће бити само смешан” (*Bilten* 21. 5. 1971). У интервјуу за часопис за француски лист *Télérama* две године касније, на питање како је дошло до тога да адаптира овај роман, Петровић је Жан Лук Дуану (Jean – Luc Douin) одговорио: „Да будем искрен, моја супруга ми га је дала и рекла ми је: Прочитај ову необичну књигу што пре: у њој ћеш пронаћи један диван филм” (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973). Најзад, последњи део ове слагалице пронашли смо у дневнику Бранке Петровић, која 11. јануара 2000. године уписује следеће редове:

Ништа се није променило. Ништа од оне вечери 1970. године када сам на аеродорому Heathrow у Лондону купила џепно издање Булгаковљевог романа *Мајстор и Маргарита*. Окренула сам прву страницу: „Једном у пролеће, када се врело сунце клонило смирају, у Москви се, крај Патријаршијских рибњака, појавише два грађанина.”

Нисам те вечери отпутовала у Београд. Нисам чула најаву лета. Окретала сам странице: „У белом плашту постављеном као крв црвеном поставом, гегавим ходом коњаника, у рано јутро четрнаестог дана пролећног месеца Нисана, у прекривену колонаду што спајаше два крила дворца – рада Великога ступи прокуратор Јудеје, Понтије Пилат.”

И даље, и даље сам окретала странице. Тек када сам ожеднела и погледала око себе схватила сам да је око мене све другачије – други путници, друго осветљење.

Вратила сам се кући. Телефонирала сам ти. Објаснила – теби је увек било лако све објаснити. Сутрадан сам стигла у Београд. Све је и даље било другачије. То је било још једно пре и после нечега. Пре и после Саше. Пре и после Драгана. Пре и после *Мајстора и Маргарите*, пре и после *Сеоба*.

Сећајући се истог догађаја, госпођа Петровић 26. октобар 2004. бележи:

Сутрадан сам летела за Београд, с књигом, а она је, што нисам знала, већ била преведена (загребачко издање).<sup>85</sup> Онда су, као и обично с твојим најбољим филмовима, настале порођајне муке. Али филм је ту.

И тај филм, од настанка до данас побуђује различите импресије, у распону од изразито негативних, до веома похвалних. За писца Драгана Великића, читалачки доживљај Булгаковљевог романа неодвојив је од филма Саше Петровића, за који сматра да је његов најбољи филм, а и најбоља адаптација међу филмовима насталим према овом роману (РБ 1, *Моја књига*, 21. 6. 2019); забележено је и да је „solidna, ne osobito nadahnuta adaptacija romana” (Radić 2003, 498), док Драган Милинковић износи замерке као што су „neopravdana filmska autonomnost u pristupu velikom romanu” и „Petrovićeva uočljivo neobuzdana režija, koja se kretala od vrhunskih nadahnuća do izrazito kontroverznih rešenja” (Milinković 1999, 91). Историчари источноевропског филма, Мира и Антоњин Лим, сматрају да је *Мајстор и Маргарита* најамбициознији филм Александра Петровића (Lim, A. i Lim, M. 2006, 426). И у првим годинама приказивања, указивало се на „тежак подухват” (*Le Canard enchaîné* 10. 10. 1973), веома „амбициозан задатак” (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975), те да је роман *Мајстор и Маргарита* „дело толико значајно и згуснуто да унапред доводи у сумњу сваку филмску адаптацију. И сам Фелини је одустао (*La Croix* 4. 5. 1973). Жика Лазић истиче да је Петровић „prvi [...] naslutio bogat scenski materijal koji sadrži Bulgakovljev roman [...]. I u ovom teškom poslu Petrović je izašao kao pobednik. [...] dobili smo jedan od najboljih naših domaćih filmova” (*Duga* 23. 7. 1977, 20).

Са *Мајстором и Маргаритом*, редитељ је закорачио у простор који разматра велике друштвене преокрете, у епоху, у друго време, не разматра само интимне историје већ улази у преломне тренутке историје уопште. Такви су *Мајстор и Маргарита*, али и *Групни портрет с дамом и Сеобе*. Уочио је да су његови филмови настали по Булгаковљевом и Беловом прототексту,<sup>86</sup> другачији и за његов редитељски развој значајни јер су – синтетичнији и синеастичнији.

Нови сценарио носио је и име романа и означио је нову фазу у стваралаштву Александра Петровића, чија ће основна одлика бити књижевне адаптације и

---

<sup>85</sup> У преводу Милана Чолића, роман се на српском језику појавио у издању Минерве из Суботице. За овим следи загребачко издање 1969. године у преводу Виде Флакер, које спомиње Б. Петровић.

<sup>86</sup> Петровић овде користи израз „предтекст” (*Pseće srce* 1979).

грађење светова приче на основу већ постојећих и од филма насталог према опроштајном Булгаковљевом роману остали у његовом стваралачком опусу биће именовани управо делом којим су инспирисани.

Петровић је почетком 1979. године казао да му ни у филму ни у представи није била намера да дословно интерпретира оно што је Булгаков говорио и да он није гласни читач његових књига.<sup>87</sup>

Из композиционе структуре вишезначног романа састављене из неколико центара или мотивационих токова и више прича које творе складну целину, Петровић бира два кључна тока (московску и јерусалимску линија догађаја) и саображава их потребама своје креације. Тако је богата и разграната Булгаковљева материја прегруписана и сажета, обимни делови романа су испуштени, линеарна московска прича очувала је мали део оригиналне фантастике, али, како су и први гледаоци уочили, новостворено дело полази од целокупног утиска књиге, „Петровић није издао основне идеје Булгакова него их је филмским средствима наново формулисао, на начин који одговара садржају, штимунгу и богатству идеја тога дела” (*Zürcher Zeitung* 15. 6. 1974).

Код Булгакова се првенствено именовањем јунака указује на глобалну европску културну традицију (јудео-хришћанску; књижевну, музичку, филозофску), на интермедијални панхронијски подтекст европске културе (Rister 1995, 76), и управо су имена интертекстуални сигнали који указују на дијалог Булгаковљевог текста и одређеног подтекста.<sup>88</sup> Главни односно насловни јунак

---

<sup>87</sup> „Kad sam prvi put susreo Hajnriha Bela, po čijem sam delu *Grupni portret sa Damom* snimio film, on me je zamolio da vidim *Majstora i Margaritu*. Posle projekcije je rekao: film mi se sviđa, ali imali ste sreće što Bulgakov nije živ. Da ste sa mnom ovako uradili, otkinuo bih vam glavu! U tome se otprilike sastoji moj način rada i upravo tim odnosom se trudim da ne izneverim literaturu. Čak i kad bi čovek listao stranicu po stranicu, dobio bi nešto što uopšte ne liči na tu knjigu” (*Duga* 6. 1. 1979, 20).

<sup>88</sup> Вишња Ристер бележи да помоћу имена Булгаков уводи мотиве у роман, да се на нивоу имена мотиви потврђују, уланчавају, прерастају у мотивске низове и мреже, пародирају (Rister 1995, 76). Полазећи од нивоа означитеља и односа „цитатног” означитеља и денотата датог у роману, Ристер разликује: а) имена преузета из читаоцу раније познатих текстова културе, „gde se čini da je preuzet ne samo označitelj, nego i označeno lika, pa se zadatak obrazovanog čitatelja svodi na *prepoznavanje*”; б) имена означитељи који су нам познати из ранијих текстова, али у роману очигледно имају нов, другачији денотат (у првом реду то су музичка презимена Берлиоз и Стравински, Римски) (Rister 1995, 77) в) Трећу групу одликује неименовање, односно лик нема за означитељ властито име, него апелатив. У роману се бележи само један такав случај, но неименовани је јунак насловни јунак дела – мајстор; г) последњу групу чине „нова” имена, која нам нису позната из ранијих текстова културе. Најчешће су то имена московљана која су направљена у духу Гогољеве поетике: имена у сатирична карактеризација лика; иронично-полемички се односе с именима познатих булгаковљевих савременика; име, патроним и презиме таквих ликова, оксиморонске су конструкције; име, тј. означитељ и означено чине се инкомпатибилним (Rister 1995, 78).

појављује се безмало у средини романа, у тринаестом поглављу, сасвим неочекивано, нелогично, ако се, како пише Шиндељ имају у виду закони композиције који делују у прозним жанровима, „[а]ли ствар је у томе што је овај роман конструисан не по законима композиције прозе већ драматургије” (Шиндељ 1999, 72) и све је „или скоро све засновано на максималном умећу коришћења моћи сликовитог приказивања” (Шиндељ 1999, 61).

У улози мајстора у Петровићевој причи налази се Николај Максудов (Ugo Tognazzi), непоткупљиви писац који верује у ирационално, у благотворну моћ нереда, чији се комад о Понтију Пилату припрема у позоришту и ускоро би требало да има премијеру. У роману, мајстор пише свој роман о Понтију Пилату и његови делови саставни су део романа, чинећи тако форму романа у роману. Уводећи позоришни комад у филм, он ствара форму паралелну Булгаковљевој. Именовање главног јунака филма, осим што представља новину у односу на протосвет, није била случајност. *Позоришни роман* (односно *Покојникове белешке, Записки покојника*) – недовршени роман Михаила Афанасјевича Булгакова, написан у првом лицу, у име извесног писца Сергеја Леонтјевича Максудова, говори о позоришном закулисију и свету писања. Турбин Николај јунак је *Беле гарде* (*Белая гвардия* и *Дана Турбиних* (*Дни Турбиных*))<sup>89</sup> односно, како Д. Горбов (Горбов Дмитрий Александрович), који је у напису *Биланс књижевне године* (*Итоги литературного года*, „Новый мир”, 1925, XII) подвлачи аутобиографски карактер самог романа – Николка Турбин је сам Булгаков (Јовановић у Булгаков 1985, 565). Избором имена за главног јунака, односно мајстора, Петровић подвлачи важност читавог Булгаковљевог опуса, али и пишчеве биографије. Ако узмемо да је 22. септембра 1926. године, дан пред заказану генералну пробу *Дана Турбиних* у МХАТ-у, Булгаков саслушаван и да су непријатељи Булгакова предузели и последњи покушај да спрече представу; да је аутор био примораван да се одрекне дела сцена; да су се за саслушање у ОГПУ брижљиво припремали; да је још од раније било ухођења (Bulgakov 2012, 538), онда не изненађује редитељев одабир имена за

---

<sup>89</sup> Када је 5. октобра 1926. године на сцени Художественог театра у Москви (МХАТ) изведена Булгаковљева драма *Дани Турбиних*, само најужем кругу људи било је познато да је реч о драматизацији романа *Бела гарда*. У октобру, комад је изведен 13 пута, у новембру 14, изазвао је велики успех, али и велики гнев у новинама и рецензијама. Овај материјал Булгаков је пажљиво читао, делове подвлачио, а затим лепио у тематске и опште албуме, састављајући на тај начин спискове својих непријатеља, а први списак управо се тако и звао: „Списак непријатеља М. Булгакова у вези са *Турбинима*” (Bulgakov 2012, 539).

јунака који се код Булгакова одрекао и имена и презимена. Петровићев мајстор има намеру да напише роман о ђаволу у Москви, пише писмо Влади и оставља Маргарити да га пошаље. Стога је чак и логично да је патроним Петровићевог насловног јунака (Берлиоз му се обраћа са: Николаје Афанасијевићу) Булгаковљев патроним,<sup>90</sup> а у филму он изговара:

Не треба препричавати туђе мисли. Морамо писати о непознатим стварима, откривати истине. Ја не могу да пишем друкчије. Слобода мишљења неопходна је сваком слободном човеку, свима нама, другови. Ви радите како хоћете, али ја верујем у све оно што сам написао. И нећу ништа да повлачим. Ја сигурно не пишем ни због славе ни због пара, него пишем због тога да бих нешто рекао.

Главни јунак филма припрема комад за премијерно извођење у позоришту. Тешкоће настају када Берлиоз (Фабијан Шоваговић), председник Савеза пролетерских писаца нареди да премијера Маестровог комада буде одложена, а да се са пробама настави. За материјалистички оријентисану управу театра и Савеза писаца, неприхватљиво је да јунак комада буде особа које није постојала, Христос, још је смелије дозволити му да изговара реплике као о власти као насиљу над људима и доласку времена када више неће бити власти, ни Цезара.

Са наступањем проблема, Маестру пристиже помоћ са две стране. Једна је отелотворена у лику младе и лепе жене, Маргарите, која саосећа, разуме, воли га и улази у љубавну везу са писцем нарушеног угледа, на штету своје репутације; друга далеко мистериознија енигматична појава која се представља као Воланд, професор црне магије, инострани уметник, како каже Бобов, долази у пратњи црне мачке и два помоћника, како би кроз помоћ да се комад ипак постави, просветио и христијанизовао Москву, не из верских побуда, већ зато што се грози материјализма.

---

<sup>90</sup> Управо на овакав Петровићев поступак у приступу филму *Мајстор и Маргарита*, богату интертекстуалну мрежу те разумевање поетике великог руског писца, за разлику од савременика филма који су се профилисали као познаваоци лика и дела Булгакова и који нису најбоље разумели Петровићеве изборе (Šolić 2008, 28; Јовановић 1972), наилази на симпатије код критичара – наших савременика: „[д]а не спомињем употребу другог дела Булгакова (*Позоришни роман*) и неке елементе ауторове биографије. Генерално, не знам за вас, али могао сам очекивати да би и сам Михаил Афанасјевич, да му се десило да напише сценарио по свом роману на прелазу шездесетих и седамдесетих, управо то учинио” (Царев, Андрей. „Мастер и Маргарита” А. Петровича, (1972) почему именно этот фильм, [http://lit.lib.ru/c/carew\\_a/master\\_i.shtml](http://lit.lib.ru/c/carew_a/master_i.shtml))

Маестрова изабраница Маргарита Николајевна (Mimsy Farmer) улази у Петровићеву филмску причу, са жутом маргаритом у руци, неоптерећена наслеђем из романа, без кућне помоћнице и „пет соба на горњем спрату виле” на чему би јој „у Москви позавиделе десетине хиљада људи” (Булгаков 1988, 250),<sup>91</sup> не као вештица „с једва мало разроким оком” (248), пре као нежна и сензуална појава „у чијим очима као да је вечито тињао некакав тајанствени пламичак” (248). Она припада повлашћеном кругу московске линије дешавања која се нашла у филму, у који није закорачио један Иван Николајевич Понирјов, познат под псеудонимом Бездомни, нити Никанор Иванович Босој, председник савета станара зграде број 302-б у Садовој улици у Москви и шеф мензе за дијеталну исхрану. Многи јунаци Булгаковљевог романа, који су заузимали простор и шепурили се од почетка до самог краја романа, или уносили пометњу својим епизодним појављивањем, живописни и пуни догодовштина, иако захвални за преношење на екран, као и многи догађаји, нису се нашли у овој адаптацији.<sup>92</sup> Па ипак, то не мења чињеницу да је ово прва адаптација у свету која је обухватила роман у целости, претходници су у екранизацијама били фокусирани на јеванђеоске епизоде романа (видети Додатак), а Петровић је и овде, инспиришући се изворником, у складу са властитом поетиком, градио властито дело, пробијајући се кроз разгранату материју, *крчећи* и *плевећи* роман Булгакова, како су први инострани критичари описали (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973). Оно што су потоњи тумачи филма забележили јесте да је реч о адаптацији колективног доживљаја сећања на историјски тренутак и да се може посматрати као дубоко лични и аутобиографски филм у коме је, између осталог, испричана судбина прогоњених уметника и либералних интелектуалаца у Југославији након 1968. године (Vučinić 2009, 99), да је роман био прототекст аутору „*da se na svoj, umetnički način, obračuna sa mehanizmom dogmatske presije na individualne ljudske slobode i na slobodu stvaralaštva*” (Stojanović 2010, 70), да „*razvija kako sopstvenu aluzivnost tako i aluzivnost istorijskog trenutka literarnog dela*” (Daković 2015, 431) и „*povlači implicitne paralele između ranog staljinističkog razdoblja Sovjetskog Saveza te ideološke kampanje koja se tada događala u Jugoslaviji protiv*

---

<sup>91</sup> Булгаков, Михаил. *Мајстор и Маргарита*. Превео Милан Чолић. Горњи Милановац: Дечје новине, 1988. У даљим наводима бројеви страница према овом издању дати су у заградама у тексту.

<sup>92</sup> Њих ће све, у свим детаљима, потпуно верно, прецизношћу хирурга, са страница романа тек 2005. године на екран пренети Владимир Боротко (Владимир Владимирович Бортко, *Мајстер и Маргарита*) у десетоделној серији, а њему ће и технолошки напредак с почетка трећег миленијума ићи на руку тако да ће и фантастични елементи оживети у свој пуноћи коју је Булгаков описао.

marksista izvan establišmenta, članova nemarksističke 'humanističke inteligencije', radikalnih studentskih vođa, te umjetnika, a dosegla najveći intenzitet upravo dok je Petrović snimao svoj film" (Goulding 2004, 139).

Први сусрет Булгаковљевих мајстора и Маргарите препознат је као једно од најлепших љубавних упознавања у светској књижевности (Žižović 2013, 128) и код Петровића, мајстор ју је приметио на улици, сусрет је био архетипски, аутентично препознавање достојно страница са којих је и потекло. Прибећи ће се у филму и преношењу Булгаковљевог текста о љубави која их је покосила као муња, као нож.<sup>93</sup>

Сведочећи чудним догађајима, маестро бива уверен да је Ђаво дошао у Москву, а она види да се догађа нешто чудно и обећава да ће доћи да са њим да живи заувек, али, он, булгаковљевски, бива истеран из свог скромног стана и затворен у лудницу. Да се нешто необично збива потврдиће и Воланд Маргарити, када се изненада створи, док она са удаљености посматра Берлиозову погребну поворку. У филму ће је Воланд приликом упознавања обавестити кога сахрањују и, као што то у роману чини Азazelо цитирати одломак из маестровог дела и преплашеној и збуњеној јој рећи да је маестро жив да ће се опет видети. „С мора је у сумрак, четрнаестог дана пролећног месеца нисана дошла чудна тама” реченица је из мајсторовог комада коју прво у филму изговара Маргарита у мајсторовом стану, а потом и Воланд док посматрају процесу, што је чини својеврсним рефреном, уз Јешуину опомену да је свака власт насиље над људима. Воланд неће, попут Азазела када се појави крај кремаљских зидина у роману приликом упознавања, имати ни кравату јарких боја ни оглодану кокошју кост у малом џепу сакоа у којем мушкарци обично носе марамицу или налив-перо (242), али ће имати полуцилиндар и недвосмислено ће се представити као ђаво, набрајањем имена „Људи су ме различито звали, као Белиал, [...], Самаел, Луцифер, чак и Сатана, али за Вас, за Вас ја сам Воланд, професор Воланд, специјалиста за црну мађију”.

---

<sup>93</sup> О Маргарити се у роману говори као о мајсторовој тајној супрузи (158), „а не као љубавници и баналном смислу те речи” (Žižović 2013, 129). Она у филм улази са теретом посве нове природе, по њеном признању муж јој је полицајац, а пијани Бобов (Воландовој скупини познат по опсежним извештајима полицији) назива је Маестровом метресом. Ова Петровићева интервенција, дозвола да јој се измени друштвени и социјални статус, није умањила утисак праве, верне и вечне љубави која нам је позната из романа.

Сатиричној, пародијској, духовитој, делом фантастичној и на махове трагичној московској свакодневици тридесетих година XX века, придодата је петровићевска естетика поетског реализма кроз снимке такозване дрвене Москве,<sup>94</sup> реализоване као цитатни сусрет филма и живота, као интервербални цитат документарног материјала (Oraić Tolić) односно упис првог хронотопа, документарног текста који представља историју (Vice). Ови снимци из аутомобила у покрету, уз Окуџавину (Булат Шалвович Окуджава) музику, имају централно место у филму и представљају „аудио-визуелни контрапункт – или барем, паузу – у централној тачки трајања радње филма” (Судар 2017, 344–345). Запажено је да је за Петровића филм је био или сведочанство, или сан.

U najboljim njegovim, a i našim kombinacijama, najsrećniji je spoj upravo dokumentarnog i fiktivnog, realnog i košmarnog, činjeničnog i imaginarnog. I upravo na toj razini borhesovog domišljanja kao da se nalazi prva, najbitnija linija prepoznavanja dvojice martira moderne evropske umetnosti, Bulgakova i Petrovića (Ređer 2007, 13).

Песма „Црни мачак” (чији је препев за потребе југословенске верзије филма начинио Душко Радовић)<sup>95</sup> чује се у обе верзије филма, а за италијанску верзију ангажован је један од најистакнутијих композитора у историји филмске музике Енио Мориконе (Ennio Morricone). Осим композиција Окуџаве и Мориконија, Петровић је искористио архивску музику. „Рјабинушка” („Уральская рябинушка”) у

---

<sup>94</sup> Реч је о комплетној вињети чисто документарног материјала снимљеног у Москви. За више видети Судар 2017, 344–345.

<sup>95</sup> „Черный кот”

Со двора подъезд известный | Под названьем черный ход. | В том подъезде, как в поместье, | Проживает черный кот. || Он в усы усмешку прячет, | Темнота ему, как щит. | Все коты поют и плачут, | Только черный кот молчит. || Он давно мышей не ловит, | Усмехается в усы, | Ловит нас на честном слове, | На кусочке колбасы. || Он не требует, не просит, | Желтый глаз его горит, | Каждый сам ему выносит | И спасибо говорит. || Он и звука не проронит, | Только ест и только пьет. | Лестницу когтями тронет – | Как по горлу поскребет. || Оттого-то, знать, не весел | Дом, в котором мы живем... | Надо б лампочку повесить, | Денег все не соберем (Булат Окуджава).

„Црни мачак”

Мрачна кућа, трула врата, | мртво дрво, криви плот, | где се тамна сенка хвата, | ту станује црни скот. || Сваки мачак, свака зверка | зна за неки глас и звук, | црни мачак само мерка, | само ћути, сеје мук. || Мачак црни, непрозирни | жутиком оком чека час, | мишеви су сада мирни, | док он вреба, лови нас. || Нит шта тражи, нити проси, | он зна другу власт и сласт, | свако му се сам приноси, | захвалан за такву част. || Само пије, само клопа, | туђом муком пуни дроб, | црном шапом гребе, копа, | неком мозак, неком гроб. || Кад се много мрака скупим, | сваког куне дан и век, | треба фењер да се купи, | али лове ни за лек...



извођењу хора чује се у сценама сусрета мајстора и Маргарите, паљења рукописа и претварања у пепео како сугеришу и стихови; за композицијом „Благослови владико” из православне литургије редитељ је посегао у сценама маестровог боравка у лудници и касније током премијере представе и његовог умирања; „Уводни марш” Дунаевског („Выходной марш”, Исаак Дунаевский) из филма *Циркус* (*Цирк*, 1936, р. Григóрий Васи́льевич Алекса́ндров) према тексту Иља, Петрова и Катајева (Илья́ Ильф, Евге́ний Петро́в и Валенти́н Ката́ев)) чује се у позоришту за време Воландовог наступа; песма о совјетској армији „Непобедива и легендарна” композитора Александра Александрова, на речи Количева („Несокрушимая и легендарная”, Алекса́ндр Васи́льевич Алекса́ндров, Осип Яковлевич Колычев) у извођењу хора после посете Оскара Даниловича маестровом дому. То је музика преко слике.

У дијегетски простор улази оркестар из ресторана Савеза писаца, чувеног дома Грибоједева из романа, изводећи песму о издаји („Признайся мне”), композицију Артура Голда (Артур Гольд) на стихове Петра Лещенка (Пётр Константинович Лещенко) после пленума и руску народну песму „Мушко страдање” („Мужские страдания”, музика *Векшин* Григорий, текст Александр Скоромыкина) у сцени после Берлиозовог страдања. Без обзира да ли је музика из кадра или преко слике, она се наставља на дијегетски свет филма/слике. Када у радној соби мајстора угледамо Стаљинову фотографију, почиње песма „Црни мачак”; а приметимо и да се црквена звона из претходног филма, јављају на почетку новог, илуструјући Петровићев манир да детаље као трансмедијалне мотиве из једног филма пренесе у други. Ово је уједно и илустрација начина на који Петровић проширује свет Булгаковљевог дела православним мистицизмом, који је пре типичан за Достојевског, а иде и у смеру изградње или најаве жртвеног наратива.

Оно што са сигурношћу можемо рећи јесте да је Петровић пренео у нови свет приче Булгаковљев механизам деловања правде у етички посусталом и посрнулом свету, настањеном државним послушницима и државним насиљем, опортунизмом и несигурностима и саможивостима, понижењима и страхом, потказивањем и моралним кукавичлуком. Професор црне магије Воланд (Alain Cuny) са својим помоћницима, „ленчугом” Коровјевим (Велимир Бата Живојиновић) и „дебелом наказом” Азазелом (Павле Вујисић) код Петровића је директни делилац (поетске)

правде свима који су уплетени у спречавање извођења мајсторове представе и спутавање уметности – председнику Савеза пролетерских писаца другу Берлиозу, секретару Савеза пролетерских писаца Оскару Даниловићу (Златко Мадунић), директору позоришта Римском (Ташко Начић), драматургу Бобову (Данило Стојковић), критичарима Лавровићу (Фахрудин Фахро Коњхоџић) и Латунском (Јанез Врховец) који су написали критику представе која није изведена. Овај анђеозла осуђује и кажњава зле у корист добрих (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973), он је извршилац милости Христове (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975). У том смислу потврдиће се мисао из цитата који нас уводи у роман, преузет из Гетеовог *Фауста* и то из оне сцене у којој Мефисто одговара Фаусту да је део оне силе која вечно тежи злу а вечно ствара добро. Тако се код Булгакова и код Петровића дословно понашају Воланд и његова пратња, лакрдијаши спремни на шалу, карневалски ликови спремни да се окоме на зле и ограничене и да иду наруку несрећнима.

Берлиоз се противи постављању комада у коме се каже да је свака власт насиље и предлаже писцу да сам повуче комад. То исто чини и Оскар Даниловић:

Ви знате, Николај, колико Вас Берлиоз цени. Извините што тако говорим али друг Берлиоз Вам је стварно прави пријатељ [...] ми сви... Берлиоз... мислимо да је за Вас најбоље да све пошаљете дођавола и да отпутујете на Јалту. Јалта, то је прави рај, море, сунце..., тамо иду само заслужни.

Састанак Савеза пролетерских писаца којим председава Берлиоз сазван је потом да би се неодгодиво и јавно дисквалификовало дело највећег и најталентованијег писца међу њима, уваженог и прозваног маестро, јер оживљава религиозне митове, а религија је, како сугерише велики натпис у позоришту – опијум за народ. Николај Максудов с правом закључује да је циљ одлагања премијере његове представе „уништити дело пре него што је приказано” јер се појавила критика представе коју нико није видео. „Зар је потребно видети неке ствари да би их човек осудио. Ми смо инжењери душа, ми морамо да водимо рачуна о народним масама” каже критичар Лавровић. Састанак пролетерских писаца оригиналан је и аутентичан Петровићев додатак ткиву Булгаковљевог протосвета. У погледу Лавровићевог говора, поступком пастиширања/пародирања, Петровић увео у филм нову мрежу текстова и аутора који су довођени у везу са изразом

инжењери душа<sup>96</sup> и нескривену алузију на Стаљина који је увео ове речи у круг народних израза свог времена, популаризовао их и образлагао током тридесетих.<sup>97</sup> Но, још значајније је то што се чини да овај израз доводи до нових закључака, реч је о томе да преко њега овај филм ипак лоцирамо у тридесете године двадесетог века,<sup>98</sup> у руском речнику крилатица и израза стоји да га је Стаљин употребио 26. октобра 1932. године у кући Максима Горког, на неформалном састанку са совјетским писцима. Од тада се алегоријски односи на писце совјетског доба у шаљиво-иронијском тону. Булгаков, писац максимално-горке<sup>99</sup> епохе руске историје, детронизовао је лажне идоле и њихове следбенике, који су зарад илузије вечног опстанка на власти, поткупљени ситним привилегијама као што су собе, станова, викендице, до краја и без остатка прода(ва)ли душу ђаволу. „А сада је на Кљазми лепо [...] Сада већ сигурно и славуји певају. Ја, лично, много лакше стварам ван града, нарочито у пролеће [...] Викендица има само двадесет и две, гради се још седам, а нас је у МАССОЛИТ-у три хиљаде [...] Природно је да су викендице добили најталентованији међу нама...”, подбадаће присутне Булгаковљева Настасја Лукинишна Непремснова (66). Ту дезоријентисаност, корумпираност и кукавичлук, лако видљиву по целој социјалној вертикали тадашње Москве, Петровић је представио као универзалну и лако препознатљиву чињеницу у ауторитарним системима. „Он нема никакве везе са политиком, он говори о сасвим неким другим стварима и тиче се свих средина и свих времена!”, инсистирао је редитељ („Не сасвим одбијен”).<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Мајаковски (Владимир Владимирович Маяковский), Олеша (Юрий Карлович Олеша). О пореклу израза и његовој употреби видети Серов 2005, Архипова и Мельниченко 2009, 200; Файбышенко 2018.

<sup>97</sup> Видети „Беседа Сталина с Лионом Фейхтвангером 8 января 1937 г. Запись беседы товарища Сталина с германским писателем Лионом Фейхтвангером”. *Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов 1917–1956*. Максименков, Леонид (Составитель). Москва: Международный фонд «Демократия», 2005, 444.

<sup>98</sup> Критика Петровићевог времена филм је смештала у двадесете године. Писало се да је филм историјска евокација Москве двадесетих година (*L'Express* 29. 10. 1973), или краја двадесетих (*Volk* 1999, 236, 303), а тумачећи окружење, костиме и присуство авангардне естетике и Андреа Мејер Фрац сматра да се радња одвија крајем исте деценије (Мајер-Фраатц 2017, 240).

<sup>99</sup> О ауторству израза видети Архипова, Александра; Мельниченко, Михаил. *Анекдоты о Сталине тексты, комментарии, исследования*. О-Г-И Москва, 2009, 124.

<sup>100</sup> Судар сматра да је сцена заседања пленума писца уведена како би аутор могао да критикује третман уметника у социјалистичкој држави те да Петровићев избор овог романа за екранизацију није био само његов омаж великом писцу и његовом делу већ је израстао из потребе „да нагласи сличности критике совјетског друштва тридесетих година са критиком социјалистичке Југославије раних седамдесетих [...] па су тако обојица произвели аутентичан приказ свог простора у свом времену” (2017, 342–343).

И Мајсторова представа концентрисана око суђења Исусу и његовог погубљења и унутрашње драма Понтија Пилата, као и суђење мајстору као писцу, сустичу се у истој равни и отварају питања проблема зла у свету и питања о људској природи, кукавичлуку као највећем пороку од Пилата до Берлиоза, оглед су о вечној и непроменљивој технологији владања у репресивним системима. А народне масе, по бризи коју је исказао Берлиоз, не би требало на сцени да виде оптуженог јуродивог Јешуу Ха Нозрија (Радомир Рељић) који се са петим прокуратором Јудеје, хегемоном Понтијем Пилатом (Љубомир Тадић), кроз чија уста говори римска власт, сусреће на суђењу како би се решила његова судбина и потврдила смртна пресуда за изговорене речи. Пилатовска линија догађаја веома је сведено дата у односу на предложак. Петровић је у интервјуу за француски часопис *Télérama* објаснио да је за личност Христа коју видимо на сцени, који отежано и успорено говори, инспирацију нашао у православној и митологији словенских земаља, да је такву визију препознао и у делу Достојевског где нема јасне границе између нишчег духом и генија. Христ из *Мајстора и Маргарите* је двојник *Идиота*, каже Петровић, а Достојевски је сигурно мислио на Христа када је стварао тај лик (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973).

У току припрема за једну од проба, док Пилат тражи пса, Максудов се умеша и затражи од редитеља Павлова озбиљнији приступ припремама за премијеру. То је моменат кад ауторски иступи сам Петровић, чујемо његов глас: „Друже пишче, ви мислите на писање а на режију мислим ја... и на псе”. Била је то својеврсна парабаса, Деридијанским речником „*trenutak u kojem se izvestan samosvestan pripovedač, ili autor sam, javlja unutar naracije (ili pesnik unutar stiha) kako bi svojim rečima podvukao – ne realizam ili stvarnost svoje fikcije – već njenu iluzivnost, virtualnost, fikcionalnost*” (Milić 1998, 60), или аутореференцијални коментар, поступак у коме аутор и његова поетика постају предмет властитог текста. „Ако *metatekstualnost* shvatimo као свјест о тексту у широком смислу riječi, *tada autoreferencijalnost* možemo odrediti као *autometatekstualnost*, tj. свјест о властитом тексту, односно *samosvijest* текста”, пише Орајић Толић (1993, 135–136). Став изречен истицањем свести о властитој позицији и разјашњењем те позиције кроз аутореференцијални иступ, није се разликовао од Петровићевих аутопоетских ставова о односу филма и књижевности. Теоретски ставови, најчешће изрицани као аутопоетски искази, углавном уочљиви на маргинама Петровићевог стваралаштва (интервјуи, есеји,

говори), настајали су паралелно са главним током његове (превасходно редитељске) каријере и ишли ка заједничком току тако да данас неодвојиво можемо говорити о теоретичару и синеасти Петровићу.

Берлиоз ће живот окончати онако како му Воланд у кафани и најави, чему ће сведочити Максудов (у роману овом догађају присуствовао је Иван Бездомни). На Јалти ће, волшебном интервенцијом Воландових помоћника завршити управо Оскар Даниловић (што је судбина коју је у роману намењена Степану Богдановичу Лиходејеву), уз доказ да ни тамо није увек топло и сунчано, а цену властитим животом платиће Бобов и Лавровић у мајсторовом стану који је заузео драматург (овде ће бити инкорпориране неке сцене које у роману у стану број 50 доживљава бифеција *Варијетеа* Андреј Фокич Соков). Премијера забрањене представе на сцени московског позоришта ипак ће се одржати, а у режији Воландовој, можда само у машти умирућег мајстора, интерпретативна мрежа је многолика. Наиме, док полиција коју је неко позвао гура у полицијска кола наге људе који излазе из позоришта после Воландове представе, у ложи, у пустој позоришној сали, седи Маргарита. У ложу улази маестро кога је Воланд ослободио лудачке кошуље, отворио врата његове болничке собе и упутио у позориште. Иза маестра и Маргарите, у ложи се појављује Воланд и његови асистенти. Док се на позорници појављује Исус, Воланд говори: „Он је читао Ваш комад. Рекао је: нажалост, комад није завршен. Ви немате право, дакле, на светлост, поклонио Вам је мир”. За чаше црвеног вина које се стварају крај њих, Воланд изјављује: „То је Пилатово вино, *Фалерно...* он вам га шаље”, чују се речи Јешуе Ха Нозрија: „Свака власт је насиље над људима”. Поново смо у маестровој болничкој соби, у лудници. Маестро је мртав.

Додир са оностраним, са нечистом силом (као и у случају претходног филма) 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.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> У интервјуу за *Tribune de Genève*, новембра 1974. године, Петровић је објаснио да је црни мачак реинкарнација ђавола, те да је дуго оклевао да у филму репродукује литерарну креацију која се метаморфозира, мења лик и да му се учинило да ће мачак бити импресивнији у свом природном облику (*Tribune de Genève* 24. 11. 1974). „У роману је то била огромна мачка која понашала као човек. Уго Тоњаци [...] желео је да то буде човек маскиран као мачка. Петровић се бојао да се филм не скотрља у бурлеску [...] И тако смо нашли ову необичну мачку, правога тигра”. Петровић је још у

Иако у филму умањује улогу који четврти члан ове свите, мачак Бехемот, има у роману, како Судар бележи – „очигледно незгодну за превођење на филмско платно без компликованих техничких ефеката” (2017, 345), фантастике се дотакао у оквиру сцене у позоришту, где професор Воланд изводи мађионичарску представу пре најављене премијере *Понтија Пилата*. У роману се позоришни комад не изводи, већ само црна магија професора Воланда, и премда има разлике, перформанс Воланда његових помоћника веома је близак у роману описаним догађајима.<sup>102</sup>

Свет *Мајстора и Маргарите* Петровић допуњује и метафоричким мотивима које је раније обилато разбацавао по својим филмовима. Овакве мотиве назвали смо трансмедијалним, а у контексту у раду успостављене хоризонталне трансдукције, навешћемо илустративан пример из стране штампе:

Ако се доведу у међусобну везу три последња филма Александра Петровића, онда се види да је првенствена жеља овог уметника да 'поруку' којом је обузет, повери протагонисти који није јунак у патетичном смислу те речи, већ који је пре сиромашак духом; он је поверава пониженом и увређеном, па био он

---

документарном филму *Путеви* Шумановићевог црног пса уздигао до симбола црних слутњи и смрти (Volk 1999, 59). На питања која је тих година добијао – да ли се мислило на Стаљина, Петровић је давао позитиван одговор, позивајући се на Окуцавину песму која се чује у филму, која је спевана у Стаљиново време, на чињеницу да су Стаљина звали „мачак” због његових бркова. „Што се тиче Стаљина, хтео сам да останем веома дискретан. Хтео сам само да направим алузију да бих ситуирао свој филм, што је неопходно ако хоћете да дате општи смисао једном прецизном детаљу. Стаљин је инкарнација власти” (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973).

<sup>102</sup> Воланд дискутује о људском моралу кроз примере понашања Московљана у раним деценијама развоја нове социјалистичке државе; тврди да је људска природа остала иста и доказује њену поткупљивост, себичност, склоност опортунизму, њен фанатични материјализам и грамзивост те разоткрива ситне и крупне људске слабости публике, кроз понуду да замене своју гардеробу за нову и најмодернију, и кроз новац који нуди, а који изазива још агресивније, прималне инстинкте у публици. Када се директор позоришта Римски побуни (у Петровићевом филму он је амалгам више Булгаковљевих ликова, има у њему понешто од директора Варијетеа Степана Богдановича Лиходејева, финансијског директора Григорија Даниловича Римског и читавој Москви добро познатог конферансије Жоржа Бенгалског) и затражи да Воланд научно објасни своје трикове, Воланд нареди једном од својих асистената, Аззелу, да уклони главу директора са његових рамена. Госпођа из публике завапи за милост и Воланд, уз саркастичне коментаре о људском понашању, да дозволи Аззелу да врати главу Римског на тело. „Шта могу. Људи ко људи, лакомислени, а новац обожавају. Али, понека у души им се јави милосрђе. Обични људи!”, коментарише Воланд људско понашање кроз векове. Збуњен и узнемирен Римски напушта сцену, а потпуно занесена и екстатична публика награђује извођаче аплаузом. Када после представе публика крене да напушта позориште, гардероба и новац нестају те посетиоци остају наги, осрамоћени, неснађени у „najmasovnijoj i najspektakularnoj sceni u filmu”. И код Булгакова и код Петровића, ова сцена показује да ново друштво није успело да промени људску природу, да „menjanje društvenog sistema mora da prati i transformisanje čoveka” (*Zum reporter* 2–9. 9. 1982, 55), указује на кризу морала и омогућава писцу и редитељу да кроз њу критикују „стварно стање такозваних социјализама на власти у земљама у којима су та два аутора живјела” (Судар 2017, 348)..

циганин, свињар, или у *Маестру и Маргарити*, Исус. А њихов брат у духу – Маестро – јуродиви у Христу – завршава свој живот. Вршећи ову идентификацију, само на други начин, Петровић поново сустиже роман који му је послужио као узор; при томе одриче аналогije са фаустовским елементима које је Булгаков увео у своје дело (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975).

Тумачећи овај Петровићев филм, интерпретатори су га називали и слободном филмском адаптацијом романа (Goulding 2004, 139) и узорним примером успешне адаптације литерарног дела (*Zürcher Zeitung* 15. 6. 1974), филмом високе класе, достојним романа којим је инспирисан (*Le Canard enchaîné* 10. 10. 1973). О Петровићу се писало као о идеалном илустратору Булгакова, али у позитивном смислу (све што је битно у књизи налази се у *пречишћеном* Петровићевом тексту – филму (*La Croix* 4. 5. 1973), али и да се редитељ није задовољио илустрацијом. Није, наравно, Петровићу било могуће да пренесе у целини роман Булгакова. Морао је да бира, да крчи, да пробија свој пут у једној богатој, разгранатој материји. Он је извукао линеарну причу која је очувала мали део оригиналне фантастике и која у многим тачкама додирује стварну биографију писца... (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973). Антиципирао је, показаће се, како судбину самог филма тако и своју биографију. „*Мајстор и Маргарита* је филм који говори о [...] личности која је страдала због свог уметничког рада. И тај филм је страдао баш зато што је о томе говорио”, казао је Петровић у разговору за *Политику Експрес*, али тај интервју није у целости објављен, укључујући део који наводимо.<sup>103</sup>

Булгаковљевска борба против цензуре, за храброст и слободу уметности, задржана је: „[j]а сам у филму *Маестро и Маргарита* био максимално веран Булгакову на идејном и мисаоном плану уопште, без обзира на крупне драматуршке измене које сам учинио. Маестро, питање његовог лудила, односи са Сатаном, односи према друштву, ванвременска перспектива, све је максимално верно Булгакову” (*Pseće srce* 1979).

И поред великог почетног успеха и освајања главних награда 1972. године у Пули (и потом бројних других на фестивалима широм света, између осталог италијанска верзија филма добила је интернационалну награду за промоцију

---

<sup>103</sup> Документ „Разговор за *Експрес* Јелена Јововић разговара са Александром Петровићем”, извор: Фондација Александра Саше Петровића.

литературе на филму односно за најбољу адаптацију књижевног дела<sup>104</sup>), судбина Петровићевог филма у Југославији, није се много разликовала од судбине мајсторове представе (Goulding 2004, 142), а и деценију касније потврдиће се да је овај филм непожељан, ма у ком облику да се приказује. Званичне забране није било, филм је убрзо по приказивању у Београду повучен из домаће дистрибуције,<sup>105</sup> нестао „као kamen bačen u мрачну dubinu” (Drašković у Petrović 1988, 346). Не може се рећи да је филм *Мајстор и Маргарита* забрањен, али се и не приказује, записао је Валкрос (Jacques Doniol-Valcroze) за *L'Express* 29. 10. 1973, а то се годинама касније правдало одлуком радничког колектива задуженог за кино приказивање, „na temelju optužbe [...] da je film društveno nekoristan” (Goulding 2004, 141).

Приповедањем о бруталној судбини писца и његовог дела у тоталитарном систему, и о власти као насиљу, Петровић посредно пледира и за грађански храбру акцију при сусрету са свим видовима насиља. Петровићево, као и оно Булгаковљево, време, изискивало је необичну личну храброст. С тим у вези, Михаило Илић сврстао је овај филм у самоубилачке: „Subverzivne filmove koji su rađeni metodom SERBIAN CUTTING-a nazivaju i samoubilačkim zato što su autori tih filmova, drastičnim akcijama vlasti oterani iz srpske kinematografije: Mića Popović – *Delije*, Želimir Žilnik – *Rani radovi* i *Sloboda ili strip*, Mihailo P. Ilić – *Prirodna granica* i *Čovek na trapezu*, Lazar Stojanović – *Plastični Isus* i Aleksandar Saša Petrović – *Мајстор и Маргарита*) (Ilić 2008, 109). Да је Петровић додирнуо друштвени табу, више од „прећутне” забране филма, и више од „прећутног” политичког прогона Петровића, говори податак да је на државном филмском фестивалу у Пули наредне године, прву награду освојио тросатни ратни спектакл *Сумјеска* (Стипе Делић, 1973), са Ричардом Бартоном (Richard Burton) у улози Тита, спектакуларног ратног

---

<sup>104</sup> Списак награда доступан је на званичном сајту редитеља. Видети <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/majstor-i-margarita/>

<sup>105</sup> То што је филм настао, делом финансиран од стране иностраног продуцента, потом приказан, високо вреднован и награђиван на фестивалима, али није имао дистрибуцију у земљи, савршено илуструје, како Судар каже, кључну контрадикцију – с једне стране продукција дела попут Петровићевог била је омогућавана, док је са друге стране исто дело било прогоњено и ућуткивано одмах након ступања на политичку и друштвену арену (Судар 2017, 494). Једно од објашњења овог парадокса Радина Вучетић, кроз анализу грађе Архива Србије, тумачи чињеницом да су у разним периодима у Републичким комисијама за филм били угледни чланови, „među kojima i cenzurisani Dušan Makavejev, te otuda ne čudi da je ova komisija odobrila kasnije kritikovane i bunkerisane filmove *Jutro Puriše Đorđevića*, *Kad budem mrtav i beo* Živojina Pavlovića i *Mlad i zdrav kao ruža* Jovana Jovanovića” (Vučetić 2016, 57). По Петровићем мишљењу, у случају забране филма *Мајстор и Маргарита* ради се „o monstruoзnom primeru manipulacije političkim okolnostima” (*Studentski list* 10. 10. 1981). Петровић је, попут Булгакова, изнео свој крст забрањеног уметника који одбија да служи владајућој идеологији и илузијама социјалних утопија.



команданта за време Другог светског рата.<sup>106</sup> Мајкл Холквист (Michael Holquist) приметио је да цензори имају намеру да конструишу, а не да забрањују, да је њихова жеља да се укине интерпретативни потенцијал текста, да се фиксирају значења, одбаце двосмислености: „Оно што они желе да произведу јесте одређена врста текста која може да се чита само на један начин: његов граматички (или логички) облик ће се беспрекорно подударати са свим реторичким и (или семиотичким) импликацијама” (Holquist 1994, 22). У том смислу, овај Петровићев филм није био прекретнички само за редитеља, већ и за југословенску кинематографију. Обрушавање на филм *Мајстор и Маргарита* обележио је прелазак из „мекше” у „тврђу” епоху (Vučetić 2016, 341), а у уметничком смислу такозвани црни талас, уступио је место црвеном таласу (Судар 2015, 315, Munitić 2005, 229), а ми и у филму од жуте маргарите с почетка љубавне приче долазимо до црвене руже која претходи мајсторовој пропасти, смрти, катастрофи. Југословенска кинематографија и каријера Александра Петровића после почетних приказивања филма *Мајстор и Маргарита* разишли су се на неко време.<sup>107</sup> Његов наредни играни филм наступаће под заставом друге земље на фестивалу у Кану. И биће адаптација, такође. А у међувремену, Петровић ће бити принуђен да свој таленат стави на располагање продуцентима, пројектима и филмовима ван уметничке сфере.<sup>108</sup> Субверзивни потенцијал овог филма биће подстрек за

---

<sup>106</sup> У интервјуу из 1977, Петровић каже: „U svoje vreme nezvanično mi je predloženo da režiram 'Sutjesku'. Iako sam rado pristao i želeo da kreiram jednu tako veliku temu, niko me više nije pominjao kao kandidata” (*Duga* 23. 7. 1977, 20). Оно што је Петровића привлачило у таквом пројекту јесте тема која му није била страна, тема рата којој ће се у наставку каријере више посветити, али не само тема већ и режија спектакла који је желео да реализује.

<sup>107</sup> Чињеницу да филм *Дани* (1963), није приказиван ван Југославије, Петровић је узимао као доказ да је то његов први забрањени филм, иако се забрана односила само на међународну дистрибуцију. Он ће цензуру још болније осетити 1973. године, у афери око филма *Пластични Исус* (Лазар Стојановић, 1971), као професор под чијим менторством је настао филм. Прво је Стојановић као мета постао предмет ислеђивања, а онда је јануара месеца 1973. године, кренула кампања и у филмским институцијама које су биле укључене у стварање спорног филма, између осталог покренут је дисциплински поступак против Петровића као најодговорнијег, поред аутора филма, и 10. априла 1973. удаљен је са факултета, потом је после медијске кампање, партијских састанака и суђења 14. јуна 1973. Стојановићу изречена затворска казна од три године. Овакав епилог био је готово преписан из совјетске стаљинистичке праксе, а слични процеси седамдесетих година дешавали су се и у другим источноевропским кинематографијама. Иако је била реч о филму, афера се водила изван терена културне политике и трајала је кратко, али су њена жестина, одјеци и далекосежне последице били обрнуто пропорционални дужини трајања и данас се узима као пример репресије власти над уметношћу. Испоставило се не само да је Петровић у овој „афери” платио високу цену и потпуно скрајнут, већ и да је казна прогон. Он је „дириговано и немилосрдно осуђен за одстрел” како је записао један од његових пријатеља (Ређеп 2011, 7).

<sup>108</sup> Током седамдесетих и забране рада у земљи, Петровић је Француској, по наруџбини, писао сценарија за филмове *Емануела 2* (анонимно), *Банкар – Вампир* и сиче за целовечерњи документарни филм о Џ. Ф. Кенедију.

трансмедиијално приповедање ван уметничке сфере и ван фикције, те су новински чланци доносили наслове као што су *Мајстор и ђаволи*, *Судбина мајстра* и сл.

### ***Псеће срце, случај: позориште***<sup>109</sup>

Razume se da je krajnja kon[s]ekvenca režije sloboda stvaranja i odgovornost koja iz toga proizilazi. Moja karakteristika je ta – što uvek vezujem spektakl sa dramaturgijom. Nadgradnja literarnog vizuelnim i vizuelnog literarnim, jeste moja osnovna režijska karakteristika.

(Petrović 1984, 371)

Пропратни интервју са редитељем, који налазимо у Програму представе *Псеће срце* открива да је после филма *Мајстор и Маргарита* имао утисак недоречености, осећај да „другарство” са Булгаковим није завршено, да су из финансијских и драматуршких разлога читави библијски комплекси романа остали по страни као велики значајан филм, те да је желео тај филм једном и снимити, али да је међувремену дошао до *Псећег срца* и написао сценарио за филм за потребе француског продуцента. Непосредно пред почетак снимања сазнало се да је италијански режисер Латуада (Alberto Lattuada) отпочео снимање филма по *Псећем срцу* (*Cuore di cane*, 1976), тако да је Петровић по *Псећем срцу* начинио драматизацију у којој је, како каже, користио и текстове неких Булгаковљевих савременика (*Pseće srce* 1979).<sup>110</sup> Потенцијал новог Петровићевог текста препознала је Мира Траиловић, управница *Атељеа 212*, коју је подржао Борислав Михаиловић Михиз као уметнички саветник.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Ова представа је хронолошки посматрано у каријери АСП настала после филма *Групни портрет с дамом*, који ће нити предмет истраживања нашег наредног потпоглавља.

<sup>110</sup> Наше истраживање није показало да је у текст драматизације инкорпорирано нешто тако, а алузију на Булгаковљеве савременике видимо у филму *Мајстор и Маргарита*, у сцени пленума Савеза пролетерских писаца, конкретно у Лавровићевом изразу „инжењери душа”.

<sup>111</sup> „Атеље је уvek помало koketirao sa влашћу али и са дисидентским круговима, авангардом и политичким театром, превodeћи најразличитије scenske zahteve i ideje u specifičan žanr u коме је dominirala laka satira, aktuelna komedija, uz povremeno korišćenje groteske i njenih izobličenja. U takvoj atmosferi lako је bilo uključiti 'Pseće srce' Mihaila Bulgakova. Uz to, računalo се да će pojava Aleksandra Petrovića na sceni ovog pozorišta privući pažnju javnosti i postati događaj sam za себе. To се i dogodilo. Jer, premijera održana 17. februara sedamdeset i devete godine postala је atrakcija ove dosta heterogene i kontroverzne sezone u beogradskom pozorišnom životu” (Volk 1999, 303).

Као и филм, позоришна представа је колективни и синтетички чин, али за разлику од филма њену посебност чини ефемерност сценског збивања, пролазност, непоновљивост, живот у тренутку извођења. Стога овде ступамо на подручје позоришне историографије будући да представама које истражујемо не приступамо из непосредног искуства као гледаоци током извођачког чина. Услед недоступности сценског текста, можемо бити фокусирани на драматуршка „читања” Булгаковљевих дела, на концепт драматуршког, дакле драмског, а не сценског отелотворења хабитуса *Псећег срца* и *Мајстора и Маргарите*. Или можемо, зарад покушаја да осветлимо различитост (не нужно или само редитељског) приступа позоришту и филму, ступити на клизав терен театролошке анализе (програми, плакати, најаве, критике, интервјуи), сценског читања заснованог на туђим утисцима, сакупљеним из доступних извора различите провенијенције. Критички анализирани и обрађени, они ће највише светла бацити на контекстуалне и историјске околности, али ће барем делимично и одговорити на питање како је Петровић приступао адаптацијама литерарних предлогака за позориште у односу на филм. Другим речима, свесни смо да да на овом истраживачком плану постоје многа ограничења, театрологија се неминовно бави предметом који више не постоји и истражује у подручјима која само делимично пружају увид у некадашњу целовитост. Међутим, то је у нашем случају једини могући начин да увидимо различитости редитељског поступка на адаптацији за позориште у односу на филм.

Премијери представе заказаној за 17. фебруар 1979, претходио је велики јануарски интервју редитеља часопису *Дуга* и он даје садржај многим празнинама које са ове историјске тачке нисмо у могућности другачије да попунимо. Ту Петровић објашњава да је после три деценије рада на филму, позориште је за њега „нека vrsta relaksacije”:

[...] ne borim se s masom koja radoznalo posmatra snimanje na ulici. Uopšte, to je fizički znatno komforniji posao. Koncentrisao sam se na literaturu i pokušavam da *dalje razvijem* neke ideje, kako bi što potpunije i preciznije doprle do gledaoca. S druge strane, neće to biti neka strogo akademska predstava, dajem glumcima na volju koliko je to moguće i može se očekivati složena predstava, iza paravana komičnog i grotesknog (*Duga* 6. 1. 1979, 19, подвукла И.Р.).

Петровић и ту наглашава да ни на филму ни у представи не интерпретира дословно оно што је Булгаков говорио. Дело кога се латио и коме је удахнуо трансмедијални живот, још за пишчева живота имало је прве покушаје инсценације, али је наилазило на снажан отпор и пре објављивања.<sup>112</sup>

Још од првих читања виђено као трагикомична сатира совјетске стварности прерушена у научну фантастику, *Псеће срце* наставило да се креће и развија, кроз различита рашчитавања, медије и интерпретације. Осим Петровићеве поставке, на нашим сценама играно је још у Нишу 1992. године (21. 5. режија Александар Товстоногов) и Сомбору 2008. (премијера 7. 6. у режији Радослава Ралета Миленковића),<sup>113</sup> а имало је бројне поставке у театрима широм света, највише у земљи порекла. Адаптацију у телевизијску драму урадио Владимир Боротко 1988. године (*Собачье сердце*), а београдски писац Бранислав Димитријевић 2004. године објавио је наставак односно други део романа.<sup>114</sup>

Када је у *Атељеу 212*, 1979. године поставио комад *Псеће срце*, потписавши режију и драматизацију, Петровић је у штампи био означен као „увелико специјализован[ог] за Булгакова” (Стаменковић 1979), а његова појава „на привременом раду” у театру као „освежење у прилично рутинизираном београдском позоришном животу” (*Борба* 28. 2. 1979). Била је то његова прва

---

<sup>112</sup> Приповетка *Псеће срце*, чудовишна прича, како стоји у њеном поднаслову, написана 1925. године, пажњу је на себе и писца скренула кроз читања у књижевним кружоцима. Књижевноисторијски извори и белешке савременика слажу се да је *Псеће срце* штампано тек после пишчеве смрти (Булгаковская енциклопедија, *Собачье сердце*) односно први пут у Лондону и Франкфурту 1968, код нас 1971, а у СССР-У тек 1987. године. Из дневника писца долази податак да је 2. марта 1926. године потписао уговор са МХАТ-ом о инсценацији *Псећег срца*, али да је рукопис овог дела односно два примерка, прекуцана писаћом машином, уз друге рукописе и дневнике, полиција (ОГПУ) (Объединенное государственное политическое управление, Уједињена државна политичка управа, познатија као Обавештајноагитациони биро) узаптила је из Булгаковљевог подрумског станчића 7. маја 1926. године. Из записника са саслушања у ОГПУ од 22. септембра сазнајемо да је Булгаков знао да прича није објављена због цензуре: „Smatram da je delo 'Priča o psećem srcu' ispalo daleko zlonamernije nego što sam pretpostavljao dok sam ga stvarao, i razlozi za zabranu su mi razumljivi. Pas Šarik, kome su pripisane ljudske osobine, ispaо je, s tačke gledišta profesora Preobraženskog, negativan lik, jer je pao pod uticaj frakcije. Ovo delo čitam sam na Nikitinskim subotnicima uredniku 'Nedra' – d. Angarskom i pesničkom kružoku kod Zajceva Petra Nikanoroviča i u 'Zelenoj lampi'. U Nikitinskim subotnicima je bilo nekih 40 ljudi, u 'Zelenoj lampi' oko 15 i u pesničkom kružoku oko 20. Moram da napomenem da sam više puta dobijao pozive da ovo delo čitam na raznim mestima i odbijao ih, jer sam shvatao da sam u svojoj satiri preterao u zlonamernosti i da priča pobuđuje preveliku pažnju.

*Pitanje:* Navedite prezimena lica koja su bivala u kružoku 'Zelena lampa'.

*Odgovor:* Odbijam iz razloga moralne prirode.

*Pitanje:* Da li smatrate da je 'Pseće srce' u osnovi političko?

*Odgovor:* Da, političkih momenata ima, opozicionih u odnosu na postojeći poredak” (Bulgakov 2012, 61).

<sup>113</sup> <http://teatroslov.mpus.org.rs/teatroslov.php?pretraga=predstave>

<sup>114</sup> Димитријевић, Бранислав. *Београдски кошмар Михаила Булгакова: Псеће срце, други део*. Роман. Београд: Вајат, 2004.

позоришна режија. *Псеће срце* живело је на сцени *Атељеа 212* до 1985. године, изведено је 99 пута, надживело је и касније рођену Петровићеву представу *Мајстор и Маргарита*, имало је бројна гостовања и бројне награде.<sup>115</sup>

Петровић је сматрао да је Булгаков израстао у једног од најзначајнијих писаца управо кроз *Мајстора и Маргариту*, *Псеће срце* и *Пурпурно острво*, да је „и prelamanju sveta koje se odigralo tokom dvadesetog veka, iz jednog u drugi društveni koncept, uočio jednu kapitalnu stvar: menjanje društvenog sistema mora da prati i transformisanje čoveka“, да је уочио огромни морални амбис у коме плива двадесети век, толико дубок да додирују област фантастичног. Булгакову су га привукли оштар, нимало наиван хумор, мудрост и однос према власти (*Zum reporter* 2–9. 9. 1982, 54). Ова три остварења великог писца Петровић није бирао случајно, мисли Драшко Ређеп, већ закономерно „da ga predstavljaju, da ga prate, da mu povrate ono što je – godinama i decenijama prokažen i onemogućavan – pokušao da kaže naglas“ (Ређеп у Petrović 2007, 11).

За разлику од *Мајстора и Маргарите* (и за филм и за позориште) и *Пурпурног острва*, где је, иако непогрешиво препознајемо предложак (почев од наслова преко околности и судбина јунака и атмосфере) долазило најчешће до сижејне редуције или изостављања читавих епизода), код *Псећег срца* (барем судећи по штампаној драматизацији из 2007. године) ствар је још једноставнија – ту је Петровић користио поступак близак оном у филму *Три* – саобразност прототексту, драматизација уз незнатне измене у главној радњи, готово дословно пренесени дијалози. Када је реч о идејном и мисаоном плану, Петровић је сматрао да је у филму *Мајстор и Маргарита* био „максимално веран Булгакову, а да је у *Псећем срцу*, начинио измене:

I mislim da sam to učinio na određeni pozitivan način. Naime, mislim da je Bulgakov bio isuviše ljut, kada je pisao tu knjigu. Napisao ju je sa suviše hladnoće prema jednom čitavom društvenom segmentu. Postavio se pomalo aristokratski. – Будући да веома добро знам *Maestra i Margaritu*, пошто, дакле знам сву комплексност Булгакова, ја сам ето уобразио да би он и даље радио на тој својој причи, *Pseće srce*, као што је то уобичавао да ради и на другим својим делима, због тога сам ја развио неке ствари које су код њега само назначене, али за које постоје индикације у ком правцу би се могле кретати (*Pseće srce* 1979).

---

<sup>115</sup> За више видети Дигитална читаоница <https://atelje212.rs/predstave/>

Штавише, Петровић у разговору са Борком Павићевић набраја измене:

Recimo, daktilografkinja kojom hoće da se oženi Poligraf Poligrafović Šarov... Nje nema u prvom delu. Nema ni Klima Čugunkina... On je samo jedan podatak. U prvom delu pojavljuje se, međutim, jedna ženska sasvim nalik po opisu na daktilografkinju; ona je ta koja prva psa naziva Šarovom. Znači: Bulgakov je mislio o vezi daktilografkinja-Klim-Šarov... I dalje: njegov odnos prema lumpenproletarijatu je bio pomalo ex cathedra... I tu sam napravio obrt: kod mene se taj aristokratski profesor zaljubljuje u proleterijat, u to oličenje proleterijata. Profesor kod mene, kao i kod Bulgakova, kaže da pas nema pseće već ljudsko srce i strašno i lepo! I kao srce kod onog robijaša kod Dostojevskog, koji pljačka crkvu, a ipak je čovek.

I, mislim da sam imao pravo i da nisam Bulgakova izneverio, mada sam se udaljio od priče u smislu koji nije sociologirajući, već je humaniji (*Pseće srce* 1979).

Судећи по драматизацији, Петровић је ову адаптацију осмислио у 14 слика. Опис драмског простора дат је у уводним дидаскалијама, оне су детаљне и прецизно откривају редитељску замисао („Pali se jedan jedini reflektor. Svetlo je skoncentrisano na sredinu zavese. Zajedno sa paljenjem reflektora otpočinje i muzika [...] Scena je lateralno – najlonskom zavesom podeljena na proscenijum i scenu” (Petrović 2007, 23)). Драмски простор одвија се на више сцена него у новели будући да Петровић развија и догађаје у кафани *Сигнал стоп* и то на самом почетку. За дефинисање ауторске поетике није индикативно ни увођење Француза, Луткице, Кувара нити начин на који су *преведени* они делова који су у Булгаковљевој новели исприповедани из угла једног пса; нашу пажњу у овој драматизацији заокупља други детаљ. Реч је о поменутој најлонској завеси. Биће то зачетак оног поступка који ће користити у Народном позоришту, али ће тамо бити оштро критикован. Наиме, Петровићева замисао у уводној сцени била је следећа:

*Na samoj najlonskoj zavesi projektovan je džinovski dijapozitiv. Medicinski presek tri uspravna ljudska tela.*

*S leva na desno ti preseki su raspoređeni na sledeći način: nervni sistem, unutrašnji organi, skelet. Dimenzije projekcije prevazilaze dimenzije najlonske zavese i čitave bine. Glave se projektuju iznad bine, na velikoj, horizontalno postavljenoj traci, koja se proteže s jednog na drugi kraj bine (Petrović 2007, 23).*

Или, у четвртој слици: „*Na najlonu se projektuje džinovski dijapozitiv: tri ljudske figure u različitim medicinskim presecima – nervi, unutrašnji organi, kostur*” (Petrović 2007, 52)

У другој слици:

*Između scene i proscenijuma spušta se veliki fotos, koji pokriva celu scenu: ogromna množina ljudskih glava – revolucionarne demonstracije godine 1917... Ispred same fotografije spušta se i najlonska zavesa.*

*Paralelno sa spuštanjem fotosa i najlonske zavesa, gasi se i svetlo. Kada fotos i najlonske zavesa dodirnu tlo, potpuni je mrak (Petrović 2007, 31).*

У трећој слици: „То је, уствари, једна огромна фотографија: опет мотив из Револуције – деџија менза... Изгладнеде деџије главеце над порцијам са храном” (Petrović 2007, 33).

Демонстрације из Октобарске револуције појавиће се и у 11. слици: „*Spušta se fotos – zavesa: Demonstracije u Oktobarskoj revoluciji – samo ljudske glave. Kao i ranije, fotos se spušta između scene i proscenijuma*” (Petrović 2007, 114). Као што смо поменули у поглављу 3.2., фотографије Октобарске револуције, као фактоцитати, цитати живота, или транссемиотички цитати у ширем смислу, еквивалент су снимцима дрвене Москве или употреби фотографија у филму *Три*. Ове пројекције пажњу критичара побудиће тако да у њима препознају рецидиве Петровићевог претходног рада, иако је очигледније да су, као и избор музике (руске романсе), послужиле редитељу да дочара у предлошку описане московску реалност двадесетих година двадесетог века или операције, а потпуно су саобразне његовој режијској особености да литерарно надграђује визуелним и обрнуто, о чему је често говорио (Прилог 3). Ликови су задржали чак и имена која носе у Булгаковљевој сатири, упадљива је сличност и са пишчевим описима гардеробе.

У оценама позоришне инсценације, Александар Петровић најчешће је посматран кроз призму претходног филмског рада (Авдо Мујчиновић, *Политика експрес* 25. 2. 1979; Бранислав Милошевић, *Борба* 28. 2. 1979; Рашко Јовановић, *Књижевне новине* 10. 03. 1979; Hristić 1982, 155). Оваква судбина пратиће и његову следећу поставку у позоришту. Исто тако, у критичким приказима доминира поређење са Булгаковљевим предлошком (уз поменуте и Владимир Стаменковић, *Нин* 4. 4. 1979) и то је терен на коме ће се оклизнути и многи потоњи критичари Петровићевих адаптација. Политички најубојитије је у критикама наступио Милорад Вучелић, у чак два текста која је после премијерног извођења потписао за београдске часописе *Књижевна реч* (25. 3. 1979) и *Младост* (30. 3. 1979), док у контексту типизације ове адаптације, највише открива критичар Мухарем Первић,

за кога је *Псеће срце* била најбоља представа у сезони, а редитељ је развио „извесне мотиве и личности” и испољио „присно разумевање природе Булгаковљеве прозе, њене идејности и трагизма, речју њене духовности” и настојао да сачува њену „вишеслојност, густину, фантазију, или поезију” (*Политика* 20. 2. 1979). Развијање, разрађивање, плетење мотива, представља најчешћи начин поступања са грађом коју узима за основу трансмедијалног приповедања.

Испрва писан за филм, сценарио Псећег срца потом је прилагођен за театарски живот, а после успеха позоришне представе био је понуђен „’Авали ’ и ’Центру’ и на оба места био одбијен” (*Политика* 28. 4. 1982). Сврстао се тако у ред бројних Петровићевих адаптација које нису оживеле на великом платну.



## Трансмедијално путовање *Мајстора и Маргарите*, случај: позориште

Umetnost ne može da bude politikantska, tj. umetnost ne može da bilo kakvu istinu zanemari. [...] Svako novo umetničko delo jeste jedna nova istina. [...] Zašto se reditelji koji rade umetnička dela osećaju jako pogođenim – kad su im dela stavljana van repertoara, ili kad im se, recimo, ukoči rad? Zato što imaju potrebu da kažu istinu. Reditelj tu istinu zna. (To je, ustvari, ona poznata situacija – „U cara Trojana kozje uši“.) Mora da je kaže, jer se, kako smo rekli, posvetio traganju za istinom. I nekakvi matematički zakoni su istina. [...] Istina je vezana za stvarnost. Umetnost bez istine ne može postojati. Nema laži u umetnosti. Umetnost zna samo za istinu. Cilj umetnosti je istina.

(Petrović 1984, 371).

Да би стигли до Велике сцене Народног позоришта у Београду, *Мајстор и Маргарита* у интерпретацији Александар Петровића прешли су дугачак пут – од написане речи преко покрене слике до најзад изговорене речи на сцени. Па ипак, тамо се насловни јунаци неће као глумци попети на сцену.

За драмску окосницу представе за Народно позориште, на којој је био потписан као аутор драматизације и као редитељ, Петровић ће узети управо тај комплекс односа, такозвани роман у роману, како се у књижевној терминологији најчешће именују четири поглавља о Понтију Пилату (2, 16, 25 и 26) у *Мајстору и Маргарити*. Још прецизније, у контексту Петровићеве филмске приче из 1972. године, требало би рећи да се сцене позоришних проба одигравају на сцени, а московске епизоде и „заљудна i crno magijska moskovska zbivanja” интерполирани су кроз пројекцију инсерата из филма на платно које се спуштало на позорницу. Тако у је у Народном позоришту настала мултимедијална представа (Даковић 2015, 431), око које је све, и онда и данас, обавијено гвозденом и тешком завесом и са ове удаљености тешко је говорити о овом сложенем примеру аутоцитатности, метатекстуалности (позориште у позоришту предочено кроз сцене из филма) и медијској самосвести – када редитељ у поставци мајсторовог позоришног комада користи сцене из сопственог филмског остварења.

Иако смештена у историјски далеко време прокуратора Јудеје Понтија Пилата, Булгаковљева прича има снажно упориште у совјетском стаљинистичком

систему, али и у било ком репресивном и тоталитарном систему. Тај потенцијал препознао је Александар Петровић, а потом и на својој кожи осетио. Деценија коју отвара филма *Мајстор и Маргарита* а затвара истоимена представе истог редитеља, једна је од најмрачнијих епизода нашег филма и уметности, а у извесном смислу, Петровић је био „изгнанник број један”. Оцењивано је не само стваралаштво као такво, не само његови филмови, оцењивао се начин мишљења, поглед на свет, није се признавало ни само право на рад. Поред угледних светских признања и два филма (*Три, Скупљачи перја*) номинована за награду *Оскар*, Петровић је после филма *Мајстор и Маргарита* и нарочито после Стојановићевог *Пластичног Исуса* остао без друштвене подршке за рад на филму у земљи. Потпуно свестан свог положаја у односу на репресивну идеологију која га је већ деценију држала на маргини, уз константне медијске и јавне нападе, денунцирање, одузимање пасоша, остракизацију, општу контролу, монтиране судске процесе, он је са пуном отвореношћу поново пришао *Мајстору и Маргарити* да би још једном рекао оно што је годинама био спречаван да каже. После година проведених у изгнанству и саплитања по повратку, онемогућавања да снима,<sup>116</sup> била је то још једном исказана необична храброст.

Идеологији на самрти, која је и даље тежила да у корену сасече сваку слободну политичку мисао, идеју етике, хуманизма, демократије и толеранције, пружио је доказ да иако маргинализована, интелигенција није била укроћена и да, Булгакољевим речима, рукописи не горе. Зато се већ од првих и штурних најава у медијима (а тек су *Вечерње новости* и *Борба* фебруара 1982. пренеле кратку информацију да „Саша Петровић у Народном позоришту припрема драму”), са посебном скепсом гледало баш на ову епизоду у Петровићевом раду јер је „случај маестро” још увек био отворен. Стога ћемо данас моћи да оценимо величину и значај уметника само ако смо у стању да замислимо концентрацију друштвене нетолеранције према другачијем или критичком мишљењу у то време. У том смислу, Петровић је делио судбину својих писаца, а понајвише Булгакова и Црњанског.

Дан пре премијере, у разговору за *Политику експрес*, Петровић је најавио „један од ретких, ако не и првих покушаја да се обједине филм и позориште”, али

---

<sup>116</sup> Власти су га и даље прећутно спречавале да ради на филму, видети *Соко*.

чак ни тада, уочи премијере, чинило се да интермедијалност о којој је Петровић говорио није у фокусу и да је представа скинута са репертоара и пре него што је први пут изведена. Новинар Д. Смиљанић бележи: „Од бинских радника чули смо да је декор Миомира Денића гломазан и да им задаје велике главобоље: за постављање декора потребно је три, а за уклањање два сата. *Страхујемо* да и ова представа због гломазног декора (Прилог 4) не доживи судбину Шекспировог 'Магбета' кога је пре неколико година у овој кући режирао Арса Јовановић” (*Политика експрес* 5. 4. 1982). Главобоље, сазнало се и пре премијере, нису биле само Пилатове, али, показале се, јесу пилатовске.

У раније поменутом недатираном интервјуу, Петровић је објаснио да је после рада на филму у њему остала празнина. Односила се на библијски део који је желео да попуни позориштем. Био је то основни његов разлог поновног враћања теми коју је сматрао изузетно податном за театар, будући да је изразито дијалогска („Не сасвим одбијен”). У трагању за новим формама уметничког израза, дошао је на замисао да укључи фрагменте из свог филма и комбинује их са сценским решењима режије где ће глумци учинити мостове визуелног спектакла.

Радим за Народно позориште... То проширујем сада, то ће бити један спектакл обрнутог тежишта. Раније је било тежиште на савременом делу библијски је дат само као позоришна представа, сада је тежиште на библијском, али остаје и овај савремени и за то ће послужити већ снимљени филм, који, на жалост, осим Београда и још неких градова, југословенска публика није могла да види. Филм је био забрањен одлуком Радничког савета *Дунав филма*, а на пресију извесних људи! Ето и другог разлога зашто радим овај спектакл. Између осталог, да подсетим нашу јавност, да тај филм већ десет година чами, у неком... културном затвору... да тако кажем, или затвору за културу... један филм који је, можда, мој најбољи филм! („Не сасвим одбијен”).

Премијерно извођење 6. априла 1982. године, као ни потоња, није снимљено и као и у случају представе *Псеће срце* ослањамо се на доступну театрографску грађу.

Судећи по сценарију, у представу је инкорпорирано пет одломака његовог филма, који су емитовани на великом платну/екрану као додатак сценском спектаклу коме окосницу чини сусрет Понтија Пилата (Бранислав Јеринић) и Јешуе Ха Нозрија (Чедомир Петровић) (Прилог 5), четрнаестог дана месеца Нисана у Јерусалиму. Пети прокуратор Јудеје у представу најпре улази кроз глас са мегафона

који прати прву филмску пројекцију која почиње шпицом филма и призорима завејаних улица старе Москве, а потом, кад се подигне екран и открије позорница, присуствујемо сценама суђења Исусу, које су већ виђене и у филму. Као и у филму, на позорници се одигравају само пробе представе. Она је пак, у односу на филм проширена новим ликовима и новим сегментима приче.

Петровић је објаснио да како је из материјалних разлога готово немогуће да позориште финансира производњу филма, да је он већ имао снимљен материјал и да му је овај пројекат послужио да изгради кохерентну причу „и којој су се меšали film i pozorište, kao jedinstven tok” (Petrović 1984, 372). Наиме, како је и најавио,

у филму је замишљено да библијска прича буде позоришна представа, тако да сам заменио замишљену представу играном позоришном представом. У књизи се гради заплет на чињеници да је прича о Исусу постојала и да се стварно одиграла. Тај податак из књиге послужио је да спектакл буде одигран са правим гласовима и људима и тиме се наглашава ироничан контраст како је могла да изгледа прича о Пилату, Исусу и Јуди (*Политика експрес* 5. 4. 1982).

Оваква идеја одговара савременим концепцијама трансмедијалног приповедања и распршивању делова фикције кроз различите медије.

Кључне мисли представе да свака власт представља насиље над људима, да је кукавичлук најгори људски порок и да ће доћи време царства истине и правичности у којем неће постојати било каква власт. Репресивно владање, терор и страдање пренети су из књиге и филма на сцену као класичан архетип тоталитарних система. Све ове нијансе, видљиве и у драматизацији штампаној 2007. године, остале су, у критичарским приказима премијере у сенци необичне форме коју је редитељ осмислио за ову представу. Та форма као највећи и најзахтевнији сегмент подразумевала је платно-екран који се подиже и спушта, већ је била зачета у његовој поставци *Псећег срца*, и тамо је била нападана, визуелни ефекти проглашени су филмским, а овде је кроз форму оштрица била усмерена на садржај који је пласиран кроз њу,<sup>117</sup> док ми данас можемо констатовати да је Петровић био испред свог времена.

---

<sup>117</sup> Волк је у злонамерном тумачењу Петровићеве поставке ишао дотле да је представу назвао „прв[ом] биоскопск[ом] представ[ом]са драмским илустрацијама” (*Илустрована политика* 13. 4. 1982). За критичара *Политике експрес* ово је „условно дефинисан сценско-филмски спектакл према роману 'Мајстор и Маргарита'”, а у оквиру истог текста, позивајући се на такође тих дана одржану премијеру представе *Зојкин стан* (3. 4. 1982, р. Кунчевић Ивица, ЈДП), каже да су Булгаковљева дела овим инсценацијама доживела „уметничку деградацију и понижење”, да су у питању „тривијална и

Ако је позоришна представа *Мајстор и Маргарита* на неки начин изгледала као бунт Александра Петровића на забрану филма како је упорно критика тврдила, треба приметити да међу критичарима, осим једног, није било оних који би у представи препознали Петровићев покушај да „[k]roz ovaј praktičan primer iznosi[m] svoje stanovište o interdiciplinarnosti režije” (Petrović 1984, 372). Јован Тирилов у својој похвали представу препознаје као неуобичајен и јединствен подухват, као у позоришту приказану Петровићеву визију романа, као нови уметнички медиј, комбинацију филма и позоришта у пуној равноправности. Он подсећа да је филм често коришћен у позоришту, нарочито у доба када је Булгаков писао овај роман, али никада тако равноправно. Али, он сматра да је у „бици два медија – филма и позоришта, филм изборио право да ову представу гледамо два и по сата без паузе”, да је „позориште својом допуном много помогло филму” који „има много истинске ароме и смисла Булгаковљевог ремек-дела”. Такође, пише и да је судбина иновација „да изазивају отпоре и да себе доказују својом снагом, па и границама, чак и недостацима” (*Политика* 9. 4. 1982).

Петровић је отворено изражавао незадовољство што је код позоришне критике наишао на потпуно неразумеваше, „[k]ritika kao da je sprečila razvitak intermedijalnosti u režiji [...] [m]ene su gotovo ismejali što sam stavio film u pozorište. Kritičari su smatrali da ja to radim iz nekih koristoljubivih razloga – da bih jedan film prikazao u Beogradu koji nije mogao da se prikazuje. Beograd je video taj film, a video ga

---

опскурна остварења”. Петровићев монтажни поступак унутар инсценације, назива „шнајдерским”: „део позоришта, део филма, [...] па опет позориште, па инсерт из филма што краћи, што дужи, све док вам у глави не дође до ’кошмара грозног’, како је то уобичавао да каже Осип Менделшtam, совјетски песник. То би био резултат кројачког поступка Александра Петровића [...]”, те да се у основи овог поступка налази то што се редитељ „сетио и опсетио да би после толико година могао да приреди његову репризу уз помоћ ’позоришне уметности’, ни мање ни више него у Народном позоришту!” (*Политика експрес* 8. 4. 1982). У трећој критици представе, уз набрајање чега све нема, аутор констатује да је Саша Петровић био „у свету чистих идеја Булгаковљеве уметности, вратио се из њега и поставио бледу сенку идеја Булгаковљевог дела”, и да се „представа, сва је прилика, оклизнула о фабулозно Анушкино уље” (*Student* 14. 4. 1982). Критика у Загребу била је нешто повољнија, па тако *Вјесник* доноси текст у коме се каже да је „Petrovićeva predstava nešto sasvim novo na našim scenama. То је simbioza filma i kazališta fifti-fifti” (*Vjesnik* 12. 4. 1982).

Последња позоришна критика појавила се из пера Владимира Стаменковића у *НИН*-у. Смештајући под наслов „Невоље с Булгаковим” и представу ЈДП-а и Народном позоришта, он о другој пише незнатно повољније и знатно опширније, хвали велику амбицију редитеља, процењује да драматизација није била ни површна ни конвенционална, препознаје утицаје Ејзеншејна и Пискатора и да је физички опипљива стварност театра у садејству са дводимензионалном филмском фикцијом требало „да конституише густу позоришну метафору у духу романескног штива, да омогући представи слободно кретање кроз простор и време према налогу који долази из романа”. Али, пише он, „у представи се филм понаша као страно тело у ткиву позоришта; и обратно”, (*НИН* 25. 4. 1982).

je i ceo svet” (Petrović 1984, 372). У таквим околностима, „гломазног декора” и нападана од позоришних критичара, представа је живела тек две сезоне и укупно имала дванаест извођења после премијерног: шест извођења у сезони 1981/1982 пред 3009 гледалаца (*Godišnjak jugoslovenskih pozorišta* 1983, 170) и шест у сезони 1982/1983 које је погледало 2188 људи (*Godišnjak jugoslovenskih pozorišta* 1984, 164), пре него што је скинута са репертоара.

### **Додатак – трансмедијално приповедање *Мајстора и Маргарите***

Од свих дела које је Петровић преводио у други медиј, ван његовог опуса, највећи, можда и пун потенцијал трансмедијалног приповедања остварио је Булгаковљев тестаментарни роман. Прва, цензурисана верзије *Мајстора и Маргарите*, објављена је у Москви 1966. године, две године касније штампа се интегрална верзија у Италији. Дневници писца и његове супруге Јелене објављивани после првих издања романа, осветљавају поједине аспекте романа, додајући фикцији фактографију, која роману није потребна, али читаоцима јесте како би уронили у свет дела, писца, епохе. Иако забрањивано у земљи порекла, роман је од почетака појављивања у преводима лако освајао приврженике, генерисао бројне трансмедијалне наставке и проширења, преливања, скретања и рачвања, пренамене, прилагођавања, умножавања и мигрирања, гранања и ширења, а о тим стратегијама говорили смо у теоријском делу.

Међу првим музичарима који су инспирацију за своја дела црпili из *Мајстора и Маргарите* био је Мик Џегер (Mick Jagger), који је 1968. године на основу романа који се појавио годину дана раније у енглеском преводу, направио песму “Sympathy for the devil”. Иако је било и изјава да је настала инспирисана Бодлеровом поезијом, ова нумера *The Rolling Stones*-а експлицитно открива трагове Булгаковљевог утицаја. Започиње стиховима „Молим вас, дозволите ми да се представим, ја сам човек раскоши и укуса”, што је снажна паралела са сусретом Воланда и Ивана и Берлиоза на Патријаршијским рибњацима, а читава атмосфера и конструкција песме савршено се уклапају у књигу. Објављена као А1 на албуму *Beggars Banquet* из 1968, налази се на бројним листама најбољих песама свих времена. Певач Мик Џегер потврдио је у документарцу *Crossfire Hurricane* (2012, р. Brett Morgen) да је роман *Мајстор и Маргарита* Михаила Булгакова послужио као инспирација за њу.

Годар (Jean-Luc Godard) је забележио процес настанка и снимања песме у студију камером. Реч је о снимцима које је редитељ употребио у музичком документарцу који носи наслов ове песме и објављен је 1968. године, али је познат и по називу *One Plus One*. Да се песма темељи на Булгаковљевом роману читамо и у академским изворима.<sup>118</sup> Ни Цегер није једини популарни музичар који се инспирисао овим романом – *Pearl Jam* има песму “Pilate”, *The Tea Party* песму “The Master and Margarita”, *Franz Ferdinand* “Love and Destroy”.<sup>119</sup>

Прве филмске адаптације овог романа припадају словенском свету (бар ако узмемо у обзир порекло редитеља, премда су оба дела имала иностране продуценте). Истини за вољу године 1970. фински редитељ Сепо Валин (Seppo Nuugö Wallin) замољен је да режира епизоду ТВ серије *Позоришне сесије (Teatterituokio)*. Ова серија приказивана је на финској телевизији од 1962. до 1982. године, у преко 102 епизоде. Валинов *Пилат (Pilatus)* у оквиру ове ТВ серије емитован 28. марта 1970. године, заснован је на библијским поглављима *Мајстора и Маргарите*, што га чини првом нама познатом екранизацијом Булгаковљевог крунског дела.<sup>120</sup> Пре Петровића,<sup>121</sup> филмску адаптацију начинио је пољски режисер Анджеј Вајда, реч је о филму *Пилат и други (Pilatus und andere / Piłat i inni, 1971)*, снимљеном на немачком језику у Нирнбергу и околини, на рушевинама Трећег рајха. Посматран као критички коментар на ране седамдесете овај филм дели неке особине са Петровићевим. Све у вези са Петровићевим филмом обележено је снажним отпорима у земљи, једина анегдота на коју наилазимо је да је Вицко Распор, критичар и редитељ, коаутор у *Једином излазу* и свакодневни сабеседник Саше Петровића, „на славној тераси пулског хотела ‘Ривијера’, а онда и у ресторану Загреб, делио и тумачио, све са оним заумним, изненадним осмехом бола, посетнице с именом др Воланда, уочи премијере *Мајстора и Маргарите, 1972*” (Ређећеп 2011, 193). На тешкоће у реализацији и продукцији филма по овом роману, наилазили су и други редитељи који су се латили овог дела и та судбина прва је њихова заједничка особина. Вајдин филм је у Пољској у целости приказан тек након политичких превирања крајем 1980-их

<sup>118</sup> Видети Coelho & Covach 2019.

<sup>119</sup> Видети <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/muziek.html>

<sup>120</sup> Видети <https://www.masterandmargarita.eu/ru/05media/filmwallin.html>

<sup>121</sup> Пре Петровићевог филма, адаптације Булгаковљевог опуса у нашој средини дотакао се Здравко Шотра, који је 1968. године адаптирао за телевизију драму *Бекство (Бег)*.

(<http://www.wajda.pl/en/filmy/film16.html>; Мајер-Фраатц 2017, 235), Петровићев филм је у редитељевој домовини после 1972. године поново је приказан крајем крајем осамдесетих у СКЦ-у у Београду. У априлу 2011. у Москви је одржана званична премијера филма *Мајстор и Маргарита (Мáстер и Маргарíта)* Јурија Каре (Юриј Викторович Кара) снимљеног 1994. године, који се због конфликта насталог између редитеља и продуцента, а потом и око ауторских права која је потраживао унук Јелене Булгаков, скоро седамнаест година налазио се у ролнама на полицама. Судбина овог дела готово је истоветна са судбином Булгаковљевог романа, и слична судбини Петровићевих филмова *Мајстор и Маргарита* и *Сеоба*. Премијеру филма Јурија Каре, као и у случају *Сеоба*, нису дочекали многи чланови екипе, филм је у биоскопе ушао као двочасовна верзија (док редитељска верзија траје дуже од три сата и доступна је на ДВД-у).<sup>122</sup>

Десетоделна серија Владимира Боротка из 2005. године, највернији је могући приказ романа. Познате су и друге екранизације, адаптације, коришћења сужејних линија романа, на пример, филм *Фуете (Фуете, 1986)* редитеља и сценаристе Бориса Јермолајева (Борис Владимирович Ермолаев) и редитеља-кореографа Владимира Васиљева (Владимир Викторович Васиљев), према сценарију укључује постављање балета *Мајстор и Маргарита* у позоришту; радња филма *После револуције* Мађара Андраша Ширтеса (*Forradalom után, András Szirtes, 1990*) догађа се у Њујорку где главни јунак пише роман са тачке гледишта мачке. Коришћене су совјетске филмске хронике и текстови Булгакова.<sup>123</sup> Филм Шарлот Валигоре (*Charlotte Waligora, Le Maître et Marguerite*) ширење је, у трансмедијалном кључу, и наративно и медијски, света приче коју је успоставио Булгаков. Њен филм почиње тамо где се роман завршава. Маргарита се буди у савременом свету, у Паризу 2017. године, у Воландовом стану у коме се настанио тридесетих година са Бехемотом, пошто је кренуо пут руске имиграције.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> <https://www.masterandmargarita.eu/ru/05media/filmkara.html>

<sup>123</sup> Покушај систематизације више од петнаест екранизација видети на <https://www.masterandmargarita.eu/en/index.html>.

<sup>124</sup> Постоје и други облици умножавања, као што су порнографски садржаји под на који упозорава уредник портала [www.masterandmargarita.eu](http://www.masterandmargarita.eu): „Док претражујете на мрежи филмове базиране на *Мајстору и Маргарити*, можете пронаћи и филм *Мајстор и Маргарита – Бал код Сатане (Мастер и Маргарита. Бал у Сатаны)*, који је режирао извесни Сергеј Прјанишњиков (Сергеј Викторович Прјанишников) 2002. године. То је целовечерњи филм (119 минута) који користи елементе Булгаковљевог романа да повеже прилично вулгарне порно сцене. Из разлога пристojности, не представљамо овај филм на нашој веб страници”.



У интервјуу из 1979, Петровић спомиње да се „baš sad se u Njujorku igra pozorišna verzija *Majstora i Margarite* i u jednom trenutku, u ludnici, Majstor kaže: Ja sam iz Beograda, sa Balkana. To u knjizi nije tako i verovatno su adaptatori bili inspirisani mojim filmom, a možda i njegovom sudbinom” (*Duga* 6. 1. 1979, 20). Петровић је вероватно мислио на серију од 24 представе у Њујоршком јавном театру од 15. новембра до 3. децембра 1978. године у режији румунско-америчког редитеља Андреја Шербана (Andrei Șerban). Но, ово није било прво сценско читање романа, извори указују да су прве инсценације настале у Пољској, у Кракову 1971. године и све позоришне адаптације *Мајстора и Маргарите* биле су, иначе, пољске до 1977, а занимљиво је да су прве верзије избегавале да користе *Мајстор и Маргарита* као наслов.<sup>125</sup> Са протоком времена растао је број и различитих инсценација. Небројиве су сценске адаптације: позоришне представе, мјузикли, опере, балети и други облици сценске уметности, који су користили различите сижејне линије (Сатанин бал, догађаје у стану број 50, јерусалимску или московску линију догађаја) или били инспирисани светом Булгаковљевог најпознатијег дела.<sup>126</sup>

Много пре него што је у Москви отворен музеј Булгакова, већ је било својеврсних ходочашћа за љубитеље писца и његовог дела. Зид степеништа који је водио до стана број 50 у Садовој улици број 10, у згради у којој је некада живео Булгаков и у којој су смештене неке од главних сцена романа, био је затрпан графитима, цртежима и цитатима *Мајстора и Маргарите*.

Од 2004. године на тој адреси, у приземљу зграде, налази се позоришни музеј Булгакова (Музей-театр Булгаковский Дом)<sup>127</sup> као приватна иницијатива, а од 2007. у стану 50, на четвртом спрату, на истој адреси налази се други музеј посвећен писцу, замишљен као државни меморијални музеј (Музей Михаила Афанасьевича Булгакова).<sup>128</sup> Оба музеја организују посебно осмишљене шетње по музеју, по литерарним мапама булгаковљевске Москве, стопама јунака романа *Мајстора и Маргарите* итд. У свакој просторији државног музеја постоје

---

<sup>125</sup> Прва позоришна верзија звала се *Црна магија и њено разоткривање (Czarna magia oraz jak ją zdemaskowano)*, а затим *Црна магија (Czarna magia)*, *Јесте ли видели Понтија Пилата? (Czy pan widział Poncjusza Piłata?)* и *Болесници (Pacjenci)*. Почетком 80-их година за наслов је коришћена титула: *Понтије Пилат, неми прокуратор Јудеје (Poncjusz Piłat piąty procurator Judei)*.

<sup>126</sup> Покушај систематизације бројних извођења видети на <https://www.masterandmargarita.eu/en/05media/theatertoneel.html>

<sup>127</sup> <https://dombulgakova.ru>

<sup>128</sup> <https://bulgakovmuseum.ru>

телефонски апарати помоћу којих се могу контактирати и неки ликови из романа *Мајстор и Маргарита*, а на благајни музеја могу се купити карте за трамвај за разгледање, тематске и позоришне туре. Уз коришћење савремених технологија, изложена је архива фотографија, докумената, публикација, као и предмета епохе који се везују за писца и његов живот и рад. Музеј има јединствену електронску експозицију, посвећену животу и раду М. А. Булгакова. Сачињена је од десетак равних компјутерских монитора који висе на зидовима као слике – у рамовима. Смењују се слајдови са фотографијама Булгакова, копијама рукописа, писама, докумената, приказују се одломци из филмова и представа насталих по његовим делима. Стотине докумената стално се ажурирају и допуњују.

Редовни посетиоци Булгаковљевог дома знају да се у музеју-позоришту може видети огромна црна мачка која не само да живи у овом музеју, већ је и пуноправни радник музеја и миљеник свих његових посетилаца. Посетиоци Новодевичјег гробља такође виђају црну мачку око Булгаковљевог гроба.

Роман је графички је интерпретиран као стрип, од самиздат верзија, делимичних прерада до комплетних издања стрипова и превода (Michael Blank, Askold Akishine & Misha Zaslavsky, Bettina Julia Egger, Allison R. Barbour); начињене су и графике инспирисане овим романом (Алимов Сергеј Александрович, Родион Борисович Танаев), графичке новеле (Andrzej Klimowski & Danusia Schejbal), постоји мноштво слободних графичких интерпретација и неколико анимираних верзија. Фотоилустрације романа најупечатљивије је начинила кустоскиња Булгаковског дома (Елена Мартынюк). У пролеће 2009. у Москви је приказана изложба фотографија *Le Maître et Marguerite, Création Photographique* француског модног фотографа Жан-Данијел Лорије (Jean-Daniel Lorieux). Годину раније ова изложба је била веома успешна у Паризу. Серија фотографија изазвала је велику пажњу јер је улогу Маргарите играла Изабел Ађани. У години пре тога, холандски модни фотограф Херман ван Гестел (Herman van Gestel) направио је серију модних фотографија са руским манекенкама у руском амбијенту, такође инспирисан *Мајстором и Маргаритом*. Ове врсте адаптације латили су се бројни уметници широм света. Друштвене мреже (Pinterest, Instagram i Facebook (Meta), Youtube) доприносе ширењу садржаја уметника и уметности, а премрежавајући дигиталне просторе хештегом *Мајстор и Маргарита* на бројним језицима света, доприносе ширењу, али и даљем грађењу света приче.

### 3.5. АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ И ХАЈНРИХ БЕЛ: ГРУПНИ ПОРТРЕТ С ДАМОМ НА ФИЛМУ

O Nemačka, bleđa majko!  
Kako uprljana sediš  
Međ narodima!  
Među ukaljanima  
Padaš u oči.

(Breht [1933] 1985, 75)

Otpor koji ste pružili ne može se završiti danom vašeg oslobođenja; snaga i suverenost, koja je bila osnova pružanja otpora, mora da traje i nakon što su vaši jasno prepoznatljivi protivnici izgubili vlast nad vama.

(Bel [1959] 2008, 16)

За разлику од претходног, али и потоњих, нови Петровићев филм не уклапа се у оквире Лонгове меке трансмедијалности, већ чини помак ка другом типу трансмедијалности из Лонгове класификације, оном који је назначен у филму *Три*.

У години у којој су настали Петровићеви *Мајстор* и *Маргарита*, Хајнрих Бел (Heinrich Böll, 1917–1985) добио је Нобелову награду за књижевност.<sup>129</sup> *Грутни портрет с дамом* (*Gruppenbild mit Dame*), објављен 1971. године, према општем

---

<sup>129</sup> На страницама *Књижевних новина* 1972. године могло се читати о рецепцији Петровићеве екранизације најпознатијег Булгаковљевог романа, али и о одјецима које је вест о Белу као добитнику најзначајније награде на свету имала у домаћим, пре свега књижевним, круговима. Али, ни ту, ни у домаћој штампи општенито, у годинама које су уследиле, готово је немогуће наћи податак о сарадњи немачког нобеловца и Александра Петровића. У време када је сарадња са Белом договорана, Петровић је био у егзилу. Оставши без друштвене подршке за рад у земљи, отишао је „порут свог јунака из *Skupljača perja* Belog Bore, u neizvesnost sudbine filmskog lutalice i pečalbara” (Stojanović 2010, 77). Услед репресивних облика цензуре, који угрожавају и саму личност ствараоца, наше доба је као ниједно друго допринело ширењу тзв. егзилне или емигрантске уметности, неки од најпопуларнијих светских писаца, протерани пишу у другим земљама и објављују на другим језицима (нобеловац Маркес, Милан Кундера, други нобеловац Чеслав Милош, и др.), или неки од најзначајнијих редитељи снимају филмове, а само из Југославије уз Петровића земљу напуштају Жилник, Макавејев и други. О том временском вакууму Петровић је говорио: „Čitave tri – četiri godine моје име није смело да се појављује у јавности. Ни у јавним гласилима, ни на телевизији, ни било где. Моји филмови нису приказивани. Три филма су ми избаčена из такозване ревије пулских победника. У таквој ситуацији, наравно, никоме није падало на памет да ми понуди филм. Ни мени да се некое понудим” (*Zum reporter* 2–9. 9. 1982, 54). У покушају да себи створи упориште у Европи, писао је анонимна сценарија за потребе париских продуцената (*Емануела II* (1975, режија Francis Giacobetti, али према уговору са продуцентом његово име није се нашло на шпици), *Банкар вампир* (сценарио је писан по поруџбини, филм није реализован) и *Ц. Ф. Кенеди* (синопсис)) и тај систем рада трајао је док са Белом није договорио снимање филма по роману *Грутни портрет с дамом*.

ставу, био је одлучујући фактор за доделу овог признања Белу и сматра се врхунцем његовог стваралаштва. Овај роман у потпуности се уклапа у поетику и формалну технику коју је развијао од првих прича: „*naruštenost, ironična gorčina, naizgled beznadežna čežnja one omladine koja je, ne dočekavši nijedan trenutak za sopstveni život o kome je sanjala, bila gurnuta u paklene grozote rata i posleratnih godina*” (Martini 2019, 763). Ту је литерарно оживео онај сегмент апокалипсе Другог светског рата који је писца нарочито мучио и који је још 1959. године у тексту *Упозорење на господина Х*, описао на следећи начин:

Zbilja, da li je to istina da je čovek stavljao život na kocku ako bi progonjenom u sklonište doneo komad hleba, ako bi kao poljski ratni zarobljenik u haustoru poljubio nemačku devojkku, ili ako bi kao Nemaц међу Немцима, све самим добрим суседима с којима се зна већ годинама, изрекао политички суд који није истоветан са насловима новина? (Bel 2008, 11).<sup>130</sup>

Белови јунаци не живе сигурним животом већ их срећемо по болницама, перонима, чекаоницама, прљавим возовима, празним гробницама. Перманентно оспоравани класик у својој земљи, кроз реч је бранио и чувао достојанство човека, деловао је као савест нације (Кривокапић 2011, 623–624). Енденсбергер каже:

Гледао је грозничаве скокове својих земљака, забринут, са сетом, чудећи се што се увек нађе неки хушкаш на њега да насрне. Никакво искуство није могло да га одучи од тог чуђења. Добро је знао с ким има посла, па ипак све који су га нападали увек је изнова, зачуђен, саслушао, мало искосивши главу, пажљиво, стрпљиво, и увек им одговарао тихо, одлучно, својеглаво. Једном су га тако навели да напусти земљу, у Ирску да се одсели. Није се, наравно, одлучио на тај корак (Енденсбергер 1985, 195).

---

<sup>130</sup> Историчар немачке књижевности Фриц Мартини (Fritz Martini) уочава да је очигледан Белов афинитет према конзервативном реализму, „а у исти мах и напор да се тај реализам превазиђе” (Martini 2019, 763). Његови савременици били су свесни да је читати Бела „за многе из [...] генерације значило ближе се упознати са сопственим стањем. Својим начином причања постигао је да се одређени бол осећа силовитије него раније, да се схвате разлози извесне малодушности, да огорченост буде оправдана. Од нас је направио саучеснике – што смо ми, додуше, већ и били, али то из равнодушности или плашљивости нисмо признавали – ортаке у меморијалном фонду, који нас више оптерећује него што нас ослобађа” (Ленц 1985, 196) и ни један од његових савременика, ни Гинтер Грас ни Мартин Валзер, ни Зигфрид Ленц ни Петер Вајс, ни Енденсбергер, не могу се похвалити тако континуираним високим угледом на немачкој литерарној позорници (Кривокапић 2011, 623), „несрећног Хајнриха присвојили су добри људи; ваљда је знао шта га чека када се њима препусти. Одмах су се латили посла – да од њега направе моралну институцију, живи пример другима, једног сасвим другачијег Немца коме је био посао да исправља свињарије читаве једне нације. Бранио се, колико је могао, хумором који је био дубљи него што се чинило, и *understatementom* који није био немачког порекла” (Енденсбергер 1985, 195).

Један од најжешћих критичара послератне политике и институционалног католицизма, и на истоку и на западу уживао је углед аутора изузетног поетског потенцијала и личности великог моралног интегритета. Увек будни и ангажовани хуманиста, Савезној Републици Немачкој обезбедио је углед у иностранству (Кривокапић 2011, 623–629).

Бранка Петровић каже да је препоруку за екранизацију *Групног портрета* редитељ добио 1972. године од Жинет Бијар (Ginette Billard), супруге Пјера Бијара (Pierre Billard), уредника француских часописа *Le Monde* и *Le Point* (Судар 2017, 390). Она је редитељу предложила да улогу Лени понуди Роми Шнајдер (Romy Schneider), тада великој филмској звезди у Француској (Ђедовић 2010, 226), која је желела и која је, најзад, ту улогу створила на релацији између сопствене личности и Лени („Intervju s Hajnrihom Belom i Aleksandrom Petrovićem 1977” 2010, 157). „Саша је врло пажљиво прочитао роман и сматрао је да је то текст који пружа могућност да се направи филм о некој другој Немачкој. Саша је био човек склон помирљивости. Оној правој помирљивости; не оној која се рађа из страха или из калкулусања, већ се рађа из добре, праве жеље да људи покушају да живе заједно” објаснила је Бранка Петровић (Ђедовић 2010, 226). У једном од интервјуа, редитељ изјављује: „Kada sam osetio film, obratio sam se Belovom agentu. Bel je želeo prvo da vidi 'Majstora i Margaritu'” (*Duga* 23. 7. 1977, 20). Састанак је одржан у Келну, а пројекција филма уприличена у просторијама ZDF-а. „Veoma odmeren i sam veoma pomirljiv”, Бел „nije bio omiljen u Nemačkoj zbog svog stava prema Crvenim brigadama i veoma kritičkog odnosa prema novijoj nemačkoj istoriji. A takav je bio zato što je, kao pravi intelektualac, kao i Man, na pravi način voleo Nemačku i nemački narod. On nije mogao da se pomiri sa tim da je Nemačka izrodila Hitlera i čitav taj užas” (Ђедовић 2010, 227). Пошто је погледао *Мајстора и Маргариту*, дао је сагласност да Петровић ради екранизацију *Групног портрета*, али је активно радио и на сценарију,<sup>131</sup> омогућивши тако да данас у контексту нових теорија о овом случају говоримо као о растегљивој трансмедијалности, будући да је након успеха романа дошло до планираног и координисаног трансмедијалног наставка и проширења.

Филм је сниман у јесен и зиму 1976, „у тада још непробојним зидом ограђеном западном Берлину”. Разлог за снимање у Берлину, уместо у Келну где се догађа

---

<sup>131</sup> У званичним најавама стоји и још једног сценаристе, Jürgen Kolbe.

радња романа, налазио се у чињеници да се Келн „као центар индустријске рајнске области, после Другог светског рата веома променио, док је Берлин, барем својим већим делом, због своје изолованости у дубини Источне Немачке, остао као што је био у време које описује Хајнрих Бел”, али и у посебним повластицама које је берлински Сенат давао филмским екипама (Петровић С. 1996, 24). У Берлину тога времена могли су се видети ожиљци тешких борби између војске трећег Рајха и СССР-а, еминентни немачки глумци и сарадници ангажовани на филму, добро су познавали период који је описивао Бел. Пројекат је био у припреми четири године, а филм је најзад био званични Немачки представник на фестивалу у Кану 1977. године.

За наслов свог филма, Петровић узима наслов романа *Групни портрет с дамом* (*Gruppenbild mit Dame/Portrait de groupe avec dame*) што није нарочито индикативно у контексту Петровићеве филмске поетике. Овај метод називања филма према делу које узима да адаптира, није његов основни ни једини начин именовања филмских адаптација, прозу Црњанског, Бела и Булгакова преводио је у филмски језик задржавајући наслов, док са Исаковићем, народном песмом о Бановић Страхињи и на примеру инспирације Достојевским то није случај. Приметна је тенденција да овај манир није користио на почетку каријере, али да су од почетка седамдесетих, од филма *Мајстор и Маргарита* као што смо поменули, све филмске и позоришне адаптације, именована управо према изворном односно делу које је преводио за потребе своје уметности, а да су сценарија настала по књижевним делима била именована разнолико, али у већини случајева према делу које је полазно (*Бења Краљ, Одисеј, The Thief, Пурпурно острво*) или особини јунака (*Соко*) или централном проблему (*Црвени оркестар*), али свакако на начин који је одавао признање великој литератури која га је инспирисала и прототексту од кога је полазио. Приметићемо и да у овом филму аутор задржава оригинална имена ликова, што можемо разумети као последицу заједничког рада на сценарију са писцем романа. И овог пута, Петровићев филм је варијација мотива љубави и смрти, спроведена кроз антиратну приповест.

Директно улазећи у причу, Петровић, како је рекао један од првих гледалаца и критичара филма, остварује чудо, јер у једном временском минимуму описује највеће могуће историјско искуство, најтрагичнији период историје (*Tribune de Genève* 25. 5. 1977). И заиста, Петровић показује страст ка превођењу обимних

романа у други медиј, показаће то и *Сеобе*. У фокус за екранизацију он најчешће, премда не и једино, ставља роман времена, роман реку, односно роман епопеју или роман фреску, који „[o]бухватајући већи број ликова из различитих генерација [...] као велике епске реке, носе садржине дугих и широких историјских кретања и друштвених померања”, који пружају „широку fresку једног друштва са свим противречностима и sukobима индивидуалног и колективног, историјског и судбинског, чија композиција и структура оличавају његову велику епску ширину и трајање” (RKT 2001, *Roman reka*, 718).

Филм почиње сценом суђења сестри Рахели у манастиру 1936. године и наставља се на манастирском гробљу 1966. године, на њеном гробу, на коме су, усред зиме, из снега процветале црвене руже. Прича око овог чуда је оквир у који редитељ смешта филм. Камера прелази са једног гроба на други приказујући растурене погребне венце које је јунакиња правила за погинуле немачке војнике. И то је „индустрија” која ратним профитерима доноси добит. Основна нит филмске приче прати Лени која је, када је њен брат убијен као дезертер из немачке војске, а њен отац одведен у радни логор јер је откривено да је својим пословањем намерно оштетио немачку нацистичку државу, којој је умрла мајка, нашла посао у стакленој башти на великом берлинском гробљу, где упознаје совјетског ратног заробљеника који је довођен сваки дан на рад. Покушавајући да пред крај рата спасе човека кога воли, Лени му набавља војну књижицу немачког војника. Са уласком окупационих снага у Немачку сви немачки војници који су били заробљени, завршавали су у савезничким логорима. Тако је прошао и Борис. Иако Рус, он је због немачких докумената одведен у логор, тамо је и умро, а сахрањен је под именом немачког војника чију је војну књижицу имао. Родитељи тог немачког војника донели су букет црвених ружа на његов гроб над којим Лени оплакује своју изгубљену љубав.

Абот нас подсећа да је шведски режисер Ингмар Бергман рекао је да „film nema никакве veze sa književnošću. Priroda i sadržaj ove dve umetnosti obično su suprotstavljene”. Ентони Мингела (Anthony Minghella) био је нешто опрезнији у описивању односа између књижевности и филма. Коментаришући своје искуство у адаптирању романа *Талентовани господин Рипли* (*The Talented Mister Ripley*) Патрише Хајсмит (Patricia Highsmith), навео је: „Popili ste piće, a ukus koji vam ostaje u ustima ono je čime se rukovodite” (Abot 2009, 186). Занимљиво је замислити „укус” и ниво горчине који је морао осетити Петровић после читања *Групног портрета*.

Јер, редитељ је имао сопствена, дубоко урезана ратна искуства али и филмско искуство с друге стране нишана, из филма *Три*. *Три* је донео трагедију победника, а главно замисао *Портрета* јесте да се трагедија од 1939. до 1945. године сагледа са становишта побеђених. Показало се да у рату обе стране губе, зато га је привукла „antiratna knjiga sa izuzetnom socijalno-mističnom persiflažom”, а то је и разлог зашто је направио овај филм („Intervju s Hajnrihom Belom i Aleksandrom Petrovićem 1977” 2010, 156).

Говорећи о теми рата и о по његовом виђењу прилично инертним, дескриптивним и дидактичним домаћим филмовима рађеним на тему НОБ-а, који описују спољне догађаје, он је изрекао мисао која је веома битна за његову теорију филма:

Po mom mišljenju, moralo bi se početi od unutrašnjih ljudskih dramskih dimenzija. Umetnost mora biti subjektivna vizija istorije. Poput antičke drame, da bi se govorilo o suštini stvari, film iz našeg rata mora biti slobodno interpretiran (*Duga* 23. 7. 1977).

Попут јунака Беловог романа, Петровић доживљава страхоте разарања током рата, расипајући искуство по мемоарима, интервјуима, налазећи исте ожиљке и у литератури по којој је снимао. „Да, ми нисмо тек додирнули ужас, моја генерација је стварно била на неки начин крваво тело тога рата...”, „[т]о се види и у филмовима. Потврдиће то и *Сеобе*”, изјавио је Петровић (према Драшковић 2010, 219). Сумирајући стваралачко искуство, Петровић је открио да је читање било посебно стање и ескапизам: „књиге су ме опчињавале... *Рат и мир* сам прочитао као десетогодишњак. Одмах сам почео да читам Достојевског... Након читања био сам одсутан... Као да је моја личност била подељена читањем. Нешто чак шизофрено се стварало. Углавном ту је почела опчињеност уметношћу: читање, биоскопи, стварност... Амалгам Мишкина, Ставрогина, Карамазових, Жоржа Жубиеа, Безухова... Све то праћено сиренама<sup>132</sup>... Склоништа и трчање кроз дим и рушевине, језиви звук бомби и људског страха... Нешто од тога може да се види у *Групном портрету са дамом*...” (Драшковић 2010, 27). Сред тих ратних страхота дечаци су

---

<sup>132</sup> Бел описује живот своје јунакиње сред ратних разарања: „Ona pleše dok svi drugi umiru herojskom smrću, ide u kino dok bombe padaju, pušta da je zevede i njome se oženi neki mladić, koji, blago rekavši, baš nimalo ne djeluje impozantno, ide u kancelariju, svira klavir, odbija unapređenje za direktoricu i dok sve više i više ljudi pada, ona i dalje ide u kino i gleda filmove kao što su *Veliki kralj* i *Nebeski psi*” (Böll 1973, 130).



„читали књиге, ишли у биоскоп, слушали музику и радио Лондон”, била је то једина веза са светом, „тако смо ми дочекали ослобођење...” (Драшковић 2010, 219). Не можемо а да на овом месту не приметимо још неколико упадљивих сличности са догађајима у Беловом роману. Наиме, његови протагонисти део ратног периода проводе у гробници као склоништу, што је, како је један Белових тумача приметио „инспирано условима у којима су живјели рани хришћани, окружени њима непријатељском средином” (James H. Reid према Судар 2017, 390), а на тај начин скрива се и партизан у филму *Три*. Петровић се у мемоарима сећа друга из детињства Јуре Руса „Његов отац је радио у Гестапоу; у Јајинцима се бавио скидањем златних зуба са лешева стрељаних затвореника” (Петровић 2010, 134). То је део исте страхоте коју описује и Бел: „a meni je ispriповjedio neki Walterkov drug, taj ni pred čime ne bi ustuknuo, čak ni pred zlatnim zubima, sasvim svejedno kakve narodnosti ti zubi bili – a konačno su se tada po prvi put i Amerikanci pojavljivali po evropskim bojištima – a naš Walterko je na leševima po prvi put dokazao to što on sam naziva poslovnim duhom” (Böll 1973, 194).<sup>133</sup> Ратно искуство које су одвојено бележили приповедач и редитељ, поклопило се у многим сликама, илуструјући универзалност патње коју такво стање доноси, те су спојена, ова искуства прерасла у један, истински критички документ.

Бел кроз говор приповедача и испитаника, разговоре и сећања познаника Лени Пфајфер рођене Грејтен (Leni Gruyten-Pfeiffer) даје детаљне описе њеног изгледа, висину, тежину, стил одевања, представља је као „jedinstvenu lijepu plavu djevojku, kojoj predstoji mnogo lijepoga ali i bolnoga” (37) до оне која има четрдесет и осам година и „malko osijedelu, vrlo gustu plavu kosu” (7), која има „gotovo neuništive grudi žene koju su nežno ljubili i o grudima koje bijahu napisane mnoge pjesme”, „sjedi sate i sate u stanu i plače” (10), „elegantna plavojka” (127), „tako pogodna za hipoteze” (121), Петровић узима све њене особине осим једног детаља физичког изгледа који јој је Бел наменио.<sup>134</sup> Тако и у филмској Лени видимо „jednu šutljivu osobu, koja preko svega prelazi šutke, ponosnu i koja ništa ne žali” (230), „šutljiva i uzdržljiva”, „ona ne zna za kajanje” (9), „njen vjerski odgoj mora biti neuspjao ili ga moramo, vjerojatno u Leninu

---

<sup>133</sup> Böll, Heinrich. *Grupna slika s damom*. S njemačkog preveo Zlatko Gorjan, Zagreb: Zora, 1973. У даљим наводима бројеви страница према овом издању дати су у заградама у тексту.

<sup>134</sup> Лени изашла из пера Хајнриха Бела, била је по опису другачија од ангажоване глумице. О аналогном поступку у избору глумца за улогу Павла Исаковича, говорио је и глумац Драган Николић, видети Серија *Сеобе*, стр. 173 овог рада.

korist, smatrati neuspjelim” (9). У филму такође чујемо: „Остала је незрела... Није била побожна”. Лени није у стању да схвати своје време и искористи његове слабости, „ne boluje od malograđanske boljke uspoređivanja i imitiranja u standardu i standardnim stvarima”, како је забележио Звонимир Мајдак уз први превод овог романа на наш језик (Мајдак у Böll 387–388). „Šofirala je rado, gotovo strastveno” (11) и у филму. Филм је попут романа пропуштен кроз матрицу детективске приче, а улогу истраживача коју је у роману имао писац, преузима Валтер Пелцер.

Архитектура њене куће, ентеријер, покућство, одећа, кулинарске навике, међуљудски односи – све је описано до танчина. Роман обилује укусима и мирисима, „Leni puši od svoje sedamnaeste godine, normalno osam cigareta, ni u kojem slučaju više” (11), „ona rado jede, ali umjerenost; njen glavni obrok je doručak, za koji su joj bezuvjetno potrebna dva pucketava svježa kruščića, jedno svježe rovito jaje, malko maslaca, jedna ili dvije žlice marmelade [...], jake kave koju miješa s vrućim mlijekom i vrlo malo šećera [...]” (11); богат је и звуцима клавира (Шуберт) и шлагера (*Храбра војникова женица*, *У Енглеску ми пловимо*) и насловима филмова које Лени у биоскопу гледа (са Ерхардом и после његове смрти *Другови на мору*, *Пажња*, и *непријатељ слуша*, *Бијаше бурна балска ноћ*, *Бизмарк*, а по Алојсовој смрти гледа филмове *Младићи*, *Јашите за Њемачку*, *Изнад свега на свијету*, „*Gleda Ohma Krügera i Pse neba*”, Борис Богакову носи улазнице за филм „и kologu Ryan’s Daugher” (170), поезијом и прозом коју њена мајка, Ерхард па потом и Борис и Лени читају (Јејтс, Тракл, Хелдерлин, Кафка, Брехт), литерарним референцама (Гогољ, Пушкин, Толстој, Достојевски) и набијен (над)националном историјом. Нећемо овим приликом анализирати наслове филмова и њихово појављивање у одређеним моментима живота јунака, јер Бел је признао да није гледао све филмове који помиње у роману, већ да су му послужили да прикаже позадину времена о коме пише „što je potpuno normalna delatnost ili zadatak jednog romansijera”. „Na tome sam istraživao, ili dao da se istražuje” каже Бел, те сви „ovi nazivi filmova, koje sam pomenuo u knjizi, imaju samo funkciju da prikažu filmsku pozadinu toga vremena, kao što su šlageri koji su citirani. Takođe i novine i ostalo sve to spada u materijal na kome počiva građa romana. Fabrika snova, iluzija” („Intervju s Hajnrihom Belom i Aleksandrom Petrovićem 1977” 2010, 158–159). Није истражено како је на Белово писање утицала филмска култура, али се може претпоставити да је утицаја било. У роману су референце на биоскопе бројне, „и kinu je mračno i toplo kao u majčinoj utrobi” (82) каже једна од

јунакиња која није добила и свој филмски еквивалент у Петровићевој креацији. „Išlo se [u bioskop] samo da bi se bilo daleko od javnosti, od ulice. Bila je to jedna vrsta skrivanja i naravno, kao i danas, omiljeno mesto za zastanak. Bioskop je bio veoma omiljen i veoma praktičan, a takođe i veoma jeftin”, изјављује Бел („Intervju s Hajnrihom Belom i Aleksandrom Petrovićem 1977” 2010, 158). Не само писац, и Петровић је одавао почаст филмовима и биоскопима и истицао утицај и значај филмске културе на његово читање и процес визуализације: „možda je to posledica aktivnog gledanja filmova. To je verovatno jedna interakcija. Ono što sam pročitao video sam u slikama. Postavlja se pitanje zašto sam video u slikama? Još od detinjstva ja sam gledao priče u slikama na filmu. Možda me je sama moja komunikacija sa filmom navela na ovaj doživljaj. [...] Bioskop je bio najvažnija zabava u mom dečastvu” (Petrović 1984, 372).

Раскошно портретисани ликови романа, нарочито лик Лени, Бориса и Пелцера, раскошно су пренети и у филмску слику. Главна личност овог портрета у филму живи и стари и остаје „osoba čudnovate ljepote”, „povučena” (287), „gorda, ponosna” (288). Са одређивањем Ленине личности постепено се појављује и њен контекст, развијајући се у неку врсту немачког друштва, од вилхелмског до данашњег времена. Портретиста Петровић у рам смешта основну наративну нит романа, уз немилосрдну редукцију ликова и догађаја, уз то и „реаранжира слијед романескних догађаја” (Судар 2017, 400). „Menjajući elemente reditelj ostvaruje naročiti vid kreacije celine umetničkog dela”, пише Петровић (1984, 371), сматрајући да се редитељски посао не своди само на режију сценарија, већ да је више од тога, да је сваки редитељ, „ako ozbiljno radi”, сигурно и „koscenarista svakog scenarija koji je režirao, čak i ako mu ne stoji ime na špici” (Petrović 1984, 372), што је у складу са теоријским Арнхајмовим (Rudolf Arnheim) промишљањима, да сценариста и редитељ имају исту функцију и да „umetnički rad ne može prelaziti iz ruke u ruku kao štafetna palica” (Arnhaјm 1978, 44). „U režiji filma postoji jedan obavezan način *menjanja*. Nužnost *menjanja* osnovnog polazišta. Dakle, režirati – u suštini znači, *menjati* polazne pretpostavke u težnji ka pravom smislu dela” (Petrović 1984, 372), промена пак у контексту трансмедијалног приповедања имплицира модификацију као трансмедијалну праксу, о којој је писано у теоријском делу рада.

Редитељ је изјавио да су књига и филм одраз и судбина Немачке у тој епохи, да је желео да ту судбину прикаже посредством „једне жене која улива поштовање”. „Leni je”, говорио је Петровић, „pasivna Nemačka, Nemačka koja i daje i uzima. Zbog

toga je i film slika Nemačke, podjednako kao i roman” („Intervju s Hajnrihom Belom i Aleksandrom Petrovićem 1977” 2010, 156). Два су пола Беловог романа у којима је осветљен лик главне јунакиње: „uvijek tako elegantna i s takvim elegantnim autom; žena ili prijateljica nekakve krupne partijske zvjerke, mislio sam – ta tko je u ono vrijeme mogao voziti vlastiti auto – partija ili industrija” (127), тако њен предратни живот види вртлар (Alfred Scheukens), док је за Marge Vanft с којом је током рата радила у радионици погребних венаца која се налази усред гробља, Лени била „’rashodovana’, novorečena bogatašica” која је „izigravala damu”, „[d]rolja, ništa drugo – bez ikakva smisla za čast i vazda s tim razdražljivim tijelom – ta je svim muškarcima zavrtjela pamet” (155). „Ne, bila sam izolirana, pravo-pravcato izolirana, otkako je bila tu a s tim svojim nuđenjem kave i tako; nisam se uopće dala nasamariti, to zovem ’slatke govornarije’, ništa drugo, tuka, napola droljica a sasvim sigurno fličkica” (155). Петровић узима само ову добру стану света, у урамљеном Петровићевом групном портрету нема места за онај сој који Лени назива „sovjetskom kurvom” (158), у коме „izrazi kao ’rospija’ ili ’ofucani madrac’ spadaju još među one bezazlenije” (9), нема ксенофобних „drskih dripaca”, „prokleti[h] Hoysерови[h] деран[им]а”, који су „najdrskije mlade svinje što ih možete samo zamisliti, rafinirane i bezobzirne” које је једино занимало како зарадити новац, како каже Валтер Пелцер (263), нити оних који би је „preпустили смрти у plinskoj peći” (20). „Nju bih rado bila vidjela obrijane glave, i da malko trči kod šibe također joj ne bi škodilo. Upustiti se s jednim Rusom, dok su naši ’dečki’ bili na fronti, a njen muž pao a otac joj bio ’šiber’, kojemu nije bilo para – i takvoj su već nakon tri mjeseca povjerali grupu ukrašavatelja, a meni oduzeli. [...] batine bi bile najbolje ispražnjenje” (155), каже Marge Vanft у роману. У филму је њен лик поштеђен те зловне оштрине дела друштва, а Бел је много строжи у приказивању мана људи и система и димензије „успона” до привредног чуда, него што је Петровић, односно, он је на страни коју је заступао и Брехт када 1933. године испод наслова песме „Немачка” чији су стихови мото овог поглавља, ставља „Нека други говоре о својој срамоти, ја ћу о својој.”<sup>135</sup> Бел даје детаљан портрет читавог једног друштва које

---

<sup>135</sup> „Не знам никог”, записује Зигфрид Ленц „ко је као Хајнрих Бел савремеништво осећао као налог [...] за њега је то било самообавеза да се уплиће, да нарушава лош мир, да се – ако је морао – и компромитује зарад националне хигијене. Осетљив и неразмажен, повредљив и пун сажаљења, реаговао је он на токове развоја у нашој земљи одлучније и свесније него сви остали немачки писци његовог времена” (Ленц 1985, 196–197). Ленц је приметио да Бел никада није престао да негодује због брзине којом се у Немачкој одбацило неугодно сећање и „на то је реаговао показујући на многим својим измишљеним ликовима да тек беспштедни захтев за сећањем пружа

током разарања мисли на грађење свог богатства, на новац; описује улазак у либерално друштво и социјално експериментисање, његову цену, механизам продаје некретнина, црноберзијанце који на свим нивоима користе рат јер мир ће страхан бити, прилагодљиве опортунисте „који су се од комуниста претворили у нацисте, и након рата у мале капиталисте, морају можда да потисну своја стремљенја, али напредују када се ради о поштовању друштва, и пре свега економски” и који свеукупно „плаћају малу цену”.

Neprikladne je Bel, sociološki izuzetno vizionarski, opisao kao 'one koji se bune protiv učinka društva' i plaćaju visoku cenu. Oni ne žele i ne mogu da učestvuju u socijalnom napretku kao procesu individualizacije i desocijalizacije, prete im bankrot i prinudno izbacivanje iz stanova i kao pomoćni radnici ili đubretari završavaju na dnu društvene lestvice. (Trebalo imati u vidu da je đubretar u Nemačkoj verovatno i dalje zanimanje kojim svaki otac pretili svom sinu kako bi ga podstakao da uči!) Oni plaćaju svoju cenu i u romanu čak spremno i priznaju na taj način da društvo uspeha koje je otvoreno za napredovanje obezbeđuje unutrašnji liberalizam – doduše ne obavezno i humanizam unutar njega. Ono je duboko racionalno i više voli one koji ostvaruju uspeh i koji su racionalni i prilagođeni, ali ono nudi i prostor za autsajdere koji ne žele da napreduju, poput glavne junakinje Leni (Polterman).

Петровић механизам економских испреплетености и развоја Беловог романа само додирује, даје као штур приказ универзалности зла и људске слабости која на свим странама постоји, а нарочито у рату долази до изражаја. Сенке те слабости, Петровић је већ приказао у сценама отимања о намирнице из вагона у филму *Три*, које се расипају, пропадају, нису употребљиве, или у сценама страха од смрти у истом филму. „Петровићев циљ је исти као и у његовим југословенским филмовима: да конфронтира слику коју ствара идеологија са оном која је вјероватно ближа 'стварности' [...] Са *Групним портретом* донио је искуства једног система у којем је живио у један сасвим други систем, у процесу филтрирајући оно

---

веродостојност. Пошто заборавност обезвређује претрпљен или другоме причињен бол, он се једнако залагао за строго памћење.” „Притиснут искуствима своје генерације, он се мешао када је појединац био угрожен, распитујући се, помажући такође, протестујући – са својим јединственим њухом за проблеме садашњице. Није се задовољавао само тиме да се примакне граници бола; истину да би докучио, често је био спреман да оде предалеко. Његово дело – романи, приче и разноврсни публицистички радови – јесте критика времена у правом смислу те речи” (Ленц 1985, 196). „Visoke plaće stranih radnika mogu se samo onda s gledišta narodne privrede opravdati ako se jedan dio tih plaća oduzima u obliku stanarinâ te na taj način ipak ostaju u zemlji” (339), каже један од његових јунака.

што је у том искуству битно и заједничко, тако да на крају остаје оно што је универзално” – беда, угњетавање, експлоатација, дискриминација, неправда, рат, глад, болести, усамљеност, част и достојанство не познају границе, те „у комплетној слици овог филма доминирају потези који сликају догму као друштвено зло које више није лоцирано временски или просторно, већ се открива као универзални проблем који кодира сва друштва, прошла и будућа” (Судар 2017, 411).

Бел са „хуманом иронијом” наступа као аналитичар и хроничар, дајући шаролику групну слику својих сународника, друштвени, културни и политички миље, амбициозно обухватајући немачку историју од раних тридесетих и успона нацизма до економске експанзије средине шездесетих. И филм захвата овај широки временски лук, али не и све детаље. Тако се у филму нису нашли ни Ленин муж (Alois Pfeiffer) и његова породица, ни миље у којем су се по доласку Американаца нашли „нјемачки војници, begunci, skriveni Rusi, Jugosloveni, Poljaci, ruske radnice, odbjegli konclogoraši, nekoliko skrivenih Židova – pa kako da oni sada ustanove tko je bio kolaboracionist, a tko nije i u koji logor tko spada” (247). Али, јасно се помиње постојање логора у рату највише кроз лик совјетског заробљеника Бориса и кроз информацију о боравку Хуберта Грејтена у једном од радних логора, а и кроз сцену логора без чувара. Ни писац ни редитељ не улази у логоре, али у односу на Петровића, аутор романа даје детаљнију слику смрти која се у њима дешавала описујући размере преживљавања у неким од њих, следовања и казне, кроз сећање једног од јунака романа. Овог табуа Бел се дотакао, као и Петровић, по моделу који је изгледа био уобичајен у послератним наративима, а који Кристијан фон Кроко у својој студији дефинише на следећи начин:

Постојање логора била је јавна тајна. Свако је знао за њих, иако нико, сем стражарских одреда, није знао шта се у њима дешава. Али само сазнање о постојању тих логора било је важан чинилац у смислу застрашивања могућих противника режима. Оно је казивало да су се људи помирили са крајњим или-или између моћи и немоћи, пријатеља и непријатеља, живота и смрти. При томе бројке уопште нису важне, колико год да могу да буду депримирајуће. Тамо где је само један једини човек изручен самовољи, ту убрзо више нико није безбедан (Кроко 2001, 110).

Даље од таквог осећаја ни писац ни редитељ, нису ишли.

У основи, из панораме богате ликовима и епизодама, Петровић за екранизацију бира делове који сликају пут „којим је ишла она друга Немачка, она о којој се, у доба Хитлера, морало ћутати јер је била против Хитлера и у његовој лудости није хтела да учествује. О оној Немачкој која не жели да има удела у стварању такозваног 'послератног привредног чуда', једноставно о оној Немачкој која је Белу блиска и у коју верује” (Петровић С. 1996, 24) и неколико одабраних сцена из романа верно су транспоновале Белове приче, психологије ликова и атмосфере средине. Овде пре свега мислимо на сцену са шољицом кафе као најиндикативнијом за тему, како романа тако и филма. У разговору који су Бел и Петровић водили пред камерама Другог програма немачке телевизије (ZDF), Бел је изјавио да је најупечатљивији утисак на њега оставио приказ рата у једном у једном врту, не на фронту. Према мишљењу писца, приказивање језгра и суштине романа налази се управо у тој баштенској сцени, сцени са шољицом за црну кафу. Уз ову сцену, писац је издвојио и снажан утисак који је на њега оставио редитељев приказ једне споредне личности, војника-стражара који прати руског заробљеника. Бел каже: „prikaz rata, terora, političkog, unutrašnje-političkog, unutar tako idiličnog mesta kao što je vrt, to me je u knjizi izazvalo i to mi se u filmu najviše dopalo” („Intervju s Najnrinom Belom i Aleksandrom Petrovićem 1977” 2010, 155). Немачки војник о коме Бел говори је ксенофобни Кремп (Wolfgang Condrus) који „skine sa čalva protezu sa zida [...] i izbije potpuno zbunjenom Rusu šalicu iz ruke” (178) и који ако већ мора да гледа Русе, онда воли да их види мртве. Њему супротстављени није Борис, већ лик помирљивог војника Болдига (Rüdiger Vogler). Белу је овај лик послужио да се осврне на хуману компоненту корупције, полукриминала, која је недовољно приказана у свим ратним и нацистичким књигама. „Познато је да су многи људи за време рата због тога што су појединци били подмитљиви. [...] То ме је изазвало”, изјављује Бел (“Intervju s Najnrinom Belom i Aleksandrom Petrovićem 1977” 2010, 158). Болдиг ће одиграти важну улогу у Борисовом и Ленином животу, јер ће успети да на црном тржишту за њега купи документа на име немачког војника, а Петровићу ће овај једнооки војник који сардонично гледа смрти у очи, бити погодан да кроз њега да један важан ауторски коментар. Три пута у филму, немачки војник Болдиг понавља реченицу: „Уживај, [друзе,] у рату, јер мир ће страшан бити”. Иако је слоган извучен из романа, употребљен као својеврсни рефрен функционише као Петровићев потпис, део његовог филмског рукописа и

имао је пророчки карактер као и остали текстови-рефрени које срећемо у Петровићевој поетици. Музички рефрен овог филма је руска романса *Славуј*,<sup>136</sup> о идиличном животу, песми славуја и одласку на посао после буђења. Чује се на почетку филма и у моментима када Пјотр Петрович Богаков излази из логора који је без чувара и у обе сцене илуструје слободу и лепоту живљења. Премда су звуци рата: сирене за узбуну, бомбардовање доминантнији, филм је испуњен и звуцима клавира који свира Лени. Мање присуство музичких сегмената у овом филму, не лишава га мелодрамских карактеристика. У основи, ово је маланхоличан, сетан филм, у чијем се средишту наша једна жена која изазива љубав и поштовање већине мушких ликова. „Она није неко свира, она је сама музика” каже један од њих. За разлику од филма *Три* где мелодрамски елементи остају неразвијени и апартни, *Групни портрет* са сигурношћу можемо дефинисати као ратну мелодраму, „[м]елодрама не може без заљубљеног пара, јунакиња без јунака [...], лика који осмишљено не егзистира сам већ у спреси са женским ликом” (Даковић 1994, 157). У контексту мелодраме, Борис је као човек из друге средине, притом и као заробљеник, улез, „модел победе демократских идеала на општем плану” (Даковић 1994, 159). „Boris dvostruki miljenik sudbine [...] diplomirani inženjer za cestogradnju” (160), „pristojan čovjek, štoviše s odgovarajućom naobrazbom [...] kao mlad čovjek čitao štoviše i Hegela na njemačkom jeziku” (161). Петровић доследно (премда не и дословно, изостављени су, примера ради Борисова предисторија те висока функција његовог оца) спроводи романескну замисао, и у филму је Борис (Brad Dourif) „nervozan, odveć senzibilan mladić, s toliko osjećaja nežnosti, te bi se mnogi mogao u nj ugledati, blijed, s onim svojim smiješnim naočarima od nikla i svojom svjetloplavo, malko kovrčavom, izbljedelom kosom, ta izgledao je gotovo kao anđelak” (179). Судар износи запажање да лик у филму, „на начин већ устаљен код Петровића у потпуном контрасту” са представом о руском војнику коју је емитовала Немачка ратна пропаганда, „више прозиран него што је неотесани пијани медвјед од човјека, уз то и стидљив са великим наочарима” (Судар 2017,

---

<sup>136</sup> Григорий Пономаренко – Виктор Фёдорович Боков (1964) Соловей мой, соловей, | Радуй песенкой своей, | Тюрли-тюрли, чок-чок-чок, | Пой нам, звонкий землячок! | Я залетке-соловьё | Под окном гнездо совью, | Чтобы он у дома жил, | На работу всех будил. || Рано утром встала я, | Стала слушать соловья, | Пел он на десять колен, | Я попала в чудо-плён. | Я сержусь на соловья, | На работу мне пора, | Ну а он поет, поет, | В поле ехать не даёт. || Соловей мой, соловей, | Радуй песенкой своей, | Тюрли-тюрли, чок-чок-чок, | Пой нам, звонкий землячок! |



407). Ако и не одговара, интервенција је као што видимо Белова, а не Петровићева, јер од писца потиче идеја о Борисовом физичком изгледу, познавању немачке културе, контрасту у односу на немачког војника Кремпа. Петровић је овде био веран предлошку. Читаоцима Беловог романа Борис је представљен као „kraljević u bajci, koji na kraju krajeva ipak sjeda na prestolje. On je u vrtlariji smio plesti vijence, a nije ni izučio vrtlarstvo, njega je posebni stražar izjutra dovodio, a uvečer odvodio, njega nisu batinali, čak su mu svašta poklanjali, i [...] on je dapače bio ljubljen te i sam ljubio” (276). Наравно, принц је само у односу на још окрутније страхоте које је могао доживети а није, а иронијска компонента која доминира у горњем опису, изостављена је у филму. Петровић даје само хуману димензију, обојену тугом, тескобу рата, иронични положај заробљеника који умире под туђи именом, али и после његове смрти, и трагичне чињенице последице постојања логора, Лени и Немачка настављају да живе. Тај витализам је горак, Бел га фигуративно приказује кроз опис Турчина који је „držao Leninu ručicu u pozi kao da sjedi otprilike 1889. pred golemom kamerom fotografa-portretiste, koji je upravo bio ugurao ploču, zamolio da budu nepomični, prije no što će stisnuti lopticu koja izaziva osvjetljenje” (356). Филм је лишен иронијског, сатиричног или критичарског на рачун немачког друштва, али је критичан у односу на рат. У последњој сцени филма остварена је дуго очекивана групна слика са дамом, у којој се изнова појављују сви ликови који су умрли у филму и накратко им је дозвољено да поново приме изразе љубави, сада видљиво остареле и седе Лени Грејтен. Портретисање и извођење на сцену свих ликова које је Лени волела има функцију да нагласи важност (културе) сећања, али њена дневна соба симболички представљена и као Немачка у којој има места за сећања, за страдале у рату (Хајнрих), за цркву, Јевреје (Рахела), оне који су се о рат окористили (Хојсер) и профитере са људским цртама (Валтер), за придошлице и староседеоце, то је заједница или прихваћена коегзистенција неједнаких животних стилова и индивидуалних начина живота, Немачка која је отворена за све и која даје. Ова компонента филма, иако дискретна, недовољно је цењена у критичким приказима Петровићевог филма.

Једна од најважнијих фигура у филму, Валтер Пелцер, власник цвећаре у којој се срећу Лени и Борис, такође је закорачио у филм директно са страница романа: „ima vrlo bujnu, nekoć tamnu, sada sasvim lako progrušanu kosu. Mora li doista poslužiti kao klasičan primjer one *mens sana in corpore sano?*” (201). Пелцер (Michel Galabru) је

послодавац задовољан њеним умећем, који код Бела изјављује да му је „bila draga, istinski draga, kao što ti je kćerka draga, koju nikad nisi imao – tã ipak sam bio trideset i tri godine stariji od nje – kao ljubavnica koja ti nikad neće pripasti” (144), а на филму је пре свега саосећајан саучесник Лениног љубавног живота у цвећари. Иако се током рата богатио,<sup>137</sup> показује извесне црте људскости, уједињујући све ликове, дајући им подршку и радно их ангажујући. Ова заједница израста, парафразираћемо Невену Даковић, као колективни мелодрамски лик односно група људи у опасности (Даковић 1994, 159).

У избор за екранизацију ушли су љубавна прича Лени и Ерхарда Швајгерта, смрт Хајнриха и Ерхарда, пренети су Рахела Гинсбург, католички манастир и њихова улога у духовном одгоју Лени, пропаст старог Грејтена јер је нанео штету Рајху, без личне користи, његов декларисани циљ је био да наштети национал-социјалистима. „Моја корист је штета коју сам нанео држави”, вели он раднику министарства финансија, доктору славистике Шолсдорфу, који је открио тај „skandal mrtvih duša” (132), да је како се у филму каже „целу руску књижевност ставио у логор”, „допустио да Толстој ради на градилишту и једе роткве” и због ове преваре бива пребачен у радни логор; затим је пренет однос Лени и старог Хојсера (Otto Hoyer/Rudolf Schündler) који профитира и уздиже се на друштвеној лествици кроз Ленину финансијску пропаст, љубавни акт у склоништу за време бомбардовања, готово цео комплекс приче око Бориса и око Валтера Пелцера; беловски су Борисова и смрт њеног оца, молитвеник који Богаков и Борис користе да завију дуван и многи други призори и општи је закључак да је у случају ове адаптације дошло до сажимања догађаја, извучена је срж романа, без укључивања епизодних збивања и ликова. Беловски су оживели посета Ерхардовој мајци, то како Лени додирује Борисову руку, „erotski i politički smiono, gotovo drsko” (184), ксенофобичност немачког војника који има „jednu ruku, jednu nogu i jedno oko manje no što zapravo pripada kompletnom čovjeku” (277), смрт њеног оца на раскрчивању рушевина. Ленин предратни љубавни живот у роману представљен је и кроз

---

<sup>137</sup> Један од његових послова везан је за експлоатацију челика из отпада са згаришта, што би могло да функционише као референца на Европску заједницу за угљ и челик, која је управо и настала на рушевинама Другог светског рата 1951. године. Бел је овај роман почео да пише тек 1970, и како нас један од Белових политичких настављача подсећа, требало је најпре да се зове *Отпад*. „То је роман о могућности успешног живота на marginama i u eksplicitnoj suprotnosti u odnosu na društvo rasta i učinka, ali u okviru liberalnog industrijskog društva otvorenog za rast koje omogućava takvo socijalno eksperimentisanje” (Polterman).

эпизодни лик неименованог младог архитекте с којим одлази у хотел, а одатле бежи, што је на филму спојено са ликом Ерхарда.

Прва верзија сценарија није се допала писцу, друга, по којој је филм снимљен, настала је кроз заједнички рад током 1975. године. У процесу адаптације за филм, Петровић и Бел одрекли су се великих делова огромне фреске. Писац је изјавио да је једно од најболнијих одрицања неувођење у филм „teško ukrotiv[e] kćerk[e] ekstremno pobožnog bračnog para” (46), која се „poprilično družila s muškarcima” (12), Ленине пријатељице Маргрете (Margrete Schlömer), из финансијских и техничких разлога, „a takođe i zbog toga što film ima određene granice kojima se treba prikloniti”.<sup>138</sup> „Odricanje od drugih ličnosti nije mi teško palo”, јер је оно што је у филму изостављено у односу на роман „prikazano na drugom mestu i sa drugačijom prepoznatljivošću. Na primer, aspekt ekonomskih isprepletenosti, razvoja, povezanosti, koji u romanu uopšte nije dominantan, deluje u filmu veoma dominantno. Tu je došlo do takve uravnoteženosti, koja me je u potpunosti zadovoljila, ali veoma teško mogu preboleti odricanje od Margrete” („Intervju s Hajnrihom Belom i Aleksandrom Petrovićem 1977” 2010, 156). Ни многи аспекти и слојеви личности Лени Грејтен нису могли да оживе у временским оквирима које задаје филм. Петровић транспонује само поједине епизоде, прећуткујући многе светове и њихове рукавце и остављајући их по страни. Ни намера ни обавеза аутора филма није да буде илустратор изворника, како он сумира, режија је „jedan kreativan rad koji apsolutno pretpostavlja mešanje reditelja u sve aspekte umetničkog, tehničkog, tehnološkog, organizacionog stvaranja” (Petrović 1984, 372).

Од најупадљивијих одрицања поменућемо и сродство госпође Швајгерт и Ленине мајке, улога Маргрете у Ленином животу, боравак у гробницама током рата, постојање њеног и Борисовог сина Лева који је зачет и рођен у гробници, катакомбама у којима се Лени испрва скривала са Борисом за време бомбардовања, а потом и живела за време рата са пријатељима, који је у затвору јер је покушао да

---

<sup>138</sup> Говорећи о овом лику, Бел је додирнуо велики проблем адаптатора. Као што смо видели, у раду на Булгаковљевом роману Петровић је морао да направи радикалне резове и изостави читав комплекс приче о Понтију Пилату, оставио је тај део по страни с намером да му се једног дана врати и направи филм о томе. Овде Бел примећује да би се и око лика Маргрете могао снимити филм, чак и без Лени, „kao dopuna”, а да је „razumeo” и прихватио да у овом филму „nema mesta za obe ličnosti”. „Pokušao sam samo da lik Margrete smestim u radnju, ali i da dopišem nekoliko scena, ali to nije uspelo zbog obima filma i, naravno, dobrim delom zbog novca. Takvu ličnost još razraditi i naći joj mesto u filmu i zatim naći odgovarajuću glumicu, to nije lako” („Intervju s Hajnrihom Belom i Aleksandrom Petrovićem za ZDF 1977”, 2010, 156).

се освети за неправду почињену његовој мајци, њена заједница са новим животним партнером, турским ђубретаром Мехмедом који је већ ожењен али му његова, мухамеданска вера „omogućuje da uzme drugu ženu, po njevoj, ali ne po pretpostavci koja vlada u zemlji gdje se on nalazi kao gost” (350–351) и са којим чека друго дете. У ред аутсајдера који нису нашли место у филму спадају ти чистачи улица и ђубретара, португалска породица којој Лени уступа део стана, јер је „njen odnos prema novcu, vremenu itd. – proleterski” (152), Лени нема „nikakav smisao za novac, za imanje”, „nikakva ambicija”, „sanjar” (153).

Лени, која се и 1939. године могла такмичити за наслов „најнјемацкије дјевојке града” (49) три дана била удата за активног подофицира немачке војске, Алојса Фајфера, озанченог као „neuspjio German” (107), „tako rajnlandska”, али и књига и нарочито филм пружају идеју о Немачкој, не само о рајнској области, иако Бел у роману локализује Северну Рајну-Вестфалију (нем. Nordrhein-Westfalen, NRW) и инсистира на тој рајнској ноти својих ликова. Из ратне радионице за плетење венаца, њена колегиница Hölthohneica изјављује: „А морам вам нешто рећи што ће вам се засијело учинити шалјивим: Boris ми се чинио још више рајнландски од осталих, изузев Pelzera, који је имао тачну мјешавину криминалитета и humanosti, како се то може само замислити” (188). Хајнрих Бел и Александар Петровић стоје на становишту које је имао и писац *Чаробног брега*. Петровић у филму прави разлику, коју је и Томас Ман потенцирао и у једном од својих говора формулисао, „између немачког народа и сила које њиме [...] владају” (Ман 2007, 40), и показује, да се опет послужимо Мановим речима из августа 1941, „да Немачка Дирера и Баха, и Гетеа и Бетовена, има снаге да опстане” (Ман 2007, 41).

Бел је осим са Петровићем, радио и са Војтехом Јаснијем (на сценарију за филм *Мишљења једног клоуна / Vojtech Jasný, Ansichten eines Clowns* 1976) и Шлендорфом (Volker Schlöndorff, *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975),<sup>139</sup> али је ту сарадњу сматрао филмом из „друге руке”, а као прави изазов видео је директно писање

---

<sup>139</sup> Листа екранизација инспирисаних Беловим стваралаштвом, дугачка је и покрива распон од 1956. до 2015. године и жанрове од телевизијске драме, телевизијске серије, преко играног до документарног филма. Пре Петровића, по мотивима Белових дела снимао је Штрауб (Jean-Marie Straub), филмове. *Machorka-Muff* (1963) инспирисан причом „Hauptstädtisches Journal” и *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965) по мотивима *Билијара у поноћ (Billard um halbzehn)*, али Бел није директно учествовао у томе. У интервјуу за ZDF објаснио је да је Штрауб само „узео грађу и снимио филм”. Иако је веома ценио његову теорију, филмску концепцију, бескомпромисност, утицај на оно што се називало младим немачким филмом, филмове које је снимио по његовим делима Бел, како каже у интервјуу за ZDF 1977. године, није схватио (2010, 159).

сценарија за филм. За Бела, снимање филма приморава на одрицања и компромисе, а ова „ограничења проистичу из дужине колико може трајати један филм; она се морају прихватити, али треба директно написати филмски сценарио. То заправо сматрам истинским задатком или оним што би могло представљати изазов за мене. Да, то је моја стална намера. Питање је само колико имам времена и да ли имам волје да то učinim. Много је лепше, наравно, писати прозу” („Интервју с Хајнрихом Белом и Александром Петровићем 1977” 2010, 159).

И Бел је заговарао став да је пишчева улога да креирао ликове или личности које представљају изазов за филмског ствараоца и да не може бити речи о томе да се преко филма потврђује аутор књиге, спасавање литературе или литерарне самосвести посредством филма не могу да замислим, каже Бел. „Наравно да књига пружа грађу [...] То је свакако одређено бављење идејом којом је неко годинама заокупљен, и то веома интензивно, од које се неко опрашта у оном тренутку када је књига објављена”, он је признао да је размишљао о томе да би требало снимити ратни филм, „миран ратни филм”, другачији од филмова са фронта где су „мушки heroји са топовима, тенковима, авионима и њиховим психичким проблемима”, и да кад мисли о ратном филму, мисли на *Групни портрет с дамом* („Интервју с Хајнрихом Белом и Александром Петровићем 1977” 2010, 161).

Осим што је Петровић у овом филму понављао теме коју су се већ нашле у његовим филмовима и које је налазио и у свом животном искуству и које је трансмедијално варирао, он их је препознао и у ратној Беловој хроници те није случајно начинио избор предлошка. Осим тога, „Белова склоност да оштро критикује државне структуре у својој земљи, поредећи их са најмрачнијим периодом њихове прошлости, у свом приступу блиска је Петровићевој, који је управо критиковао друштво из кога и сам долази, поредећи га са 'најмрачнијим' периодом социјалистичке повијести – стаљинистичким чисткама и репресијом” (Судар 2017, 394).

Петровић полази од Беловог романа, а филм се укршта не само са редитељевом аутобиографијом, већ и са делима других аутора. У сликама разрушеног града, осећању беде и очаја јунака *Групног портрета* бачених у ратни вихор без пристанка, видимо одјеке италијанског неореализма, Роселинијевих филмова *Немачка, година нулта* (*Germania anno zero*, 1948) и *Рим отворени град* (*Roma città aperta*, 1945). Овај низ могао би се наставити филмовима насталим у

оквиру друге генерације немачког новог таласа<sup>140</sup> као што је Фазбиндеров *Брак Марије Браун* (*Die Ehe der Maria Braun*, Rainer Werner Fassbinder, 1979) коме хронолошки претходи и који тематизује тешку судбину жене и мушкарца у ратном вихору, неприлагођених нацистичком пројекту; *Групни портрет* отвара и питања којима ће се бавити и *Патриота* (*Die Patriotin*, Alexander Kluge 1979); потресне слике трагичне и презира достојне Немачке четрдесетих година у *Групном портрету*, упоредиве су са филмом *Немачка, бледа мајка* Хелме Сандер-Брамс (*Deutschland bleiche Mutter*, Helma Sanders-Brahms 1980), филтрирањем јавних догађаја кроз приватне животе, *Групни портрет* близак је серијалу филмова *Хајмат* (*Heimat*, Edgar Reitz, [1983]), а идеолошка клима била је наклоњенија *Хајмату*, дозволивши да овакав пројекат прође као однос Немачке према сопственој политичкој прошлости, што и Петровић нуди, али са мање међународног успеха и са мање наклоности Немаца.<sup>141</sup> Белов роман и Петровићев филм су савременици и Петровић је као странац у земљи порекла романа снимао филм и можда су то разлози што је ово дело по приказивању, а нарочито у Немачкој, понело највише терета свог литерарног порекла. Панорама модерне Немачке историје, од нацистичког периода до актуелног тренутка писца и редитеља, портрет Немачке ратне трагедије требало је да има и међународни одјек и широку публику, да буде Петровићев велики прилог европског суочавања са нацистичком прошлошћу, али то се није десило, нарочито по првим приказивањима. У већини критика осетна је оптерећеност критичара литерарним коренима филма, а замерке су и после филма упућиване чак и роману односно аутору.<sup>142</sup> Алаида Асман у књизи *Дуга сенка прошлости* позива се на закључке

---

<sup>140</sup> *Групни портрет* сврстава Петровића, не по генерацији али по сензибилитету, уз нови немачки филм, Фазбиндера, Шлендорфа, Херцога (Werner Herzog), првих који су решили да морају да се суоче са нацистичким наслеђем.

<sup>141</sup> Могуће је извући паралеле и са тридесет година након *Портрета* снимљеном Верхоєвеновом (Paul Verhoeven) ратном драмом *Црна књига* (*Zwartboek*, 2006).

<sup>142</sup> Хамбуршки *Die Zeit* известио је да је званични немачки представник у официјалној конкуренцији у Кану дело филмског аналфабета, да је у питању „мучна ликвидација једног романа Хајнриха Бела и у исто време испланирани ниски ударац против међународне репутације немачког филма”. По њему, реч је о „мучном редоследу лоше осветљених крупних планова, којих се стидела и свака телевизијска драма”, где је сличност са литерарним узором пука случајност. Аутор критикује продукцију, насихроизацију „која је очигледно прављена у перионици” и изражава неслагање што су „до сада најбољи немачки филмови године *Изгнанство из раја* [Niklaus Schilling, *Die Vertreibung aus dem Paradies*, 1977] и дивни *Строжек* [Werner Herzog, *Stroszek*, 1977] могли да се виде само на маргинама фестивала, ово дело је доспело под рефлекторе, дело које би и на домаћем тржишту требало тихо подметнути у биоскопе, а као експортни шлагер евентуално понудити Сахари или Јужном полу” (*Die Zeit*, 27. 5. 1977, 52). У основи, замерано је да су дијалози сувише вештачки, да

Зебалдових (Sebald W. G. (Winfred Georg Maximilian)) циришких предавања. Бавећи се послератном књижевношћу Хајнриха Бела, Алфреда Андерша и Петера де Менделсона, он је трагао „за отиском који су сећање и бол због бомбашког рата оставили у памћењу Немача и закључио да ово трауматско искуство које је, како он пише, са својим стотинама хиљада мртвих забетонирано у темeljима Савезне Републике Немачке, није нашло никакав истински књижевни израз [...] покушавао да открије трагове ове 'породичне тајне прекривене табуом', Зебалд је нашао да nijedan од њих ни изблиза није одговорио заhtевима трауматског садржаја овог искуства” (Asman 2011, 238). Иако Зебалдова истраживања нису била целовита и његовој пажњи измакли су многи романи, те Алаида Асман његове заслуге мање види у тези а више у искоракy који је начинио, којим је „росерао veo tabua којим су била прекривена сећања на немачке жртве. Та су сећања била стигматизована као анатема, јер је постојао страх да би тематизација искуства немачких жртava могла да потисне искуство жртava холокауста, које је немачко друштво коначно признало и дало им одговарајуће место (šlagvort: изједначавање)”. Премда Асман наглашава да о теми искуства немачких жртava „postoji diskurs opterećen jakim desničarskim resantimanom” (2011, 239), њена теза о асиметријама у немачком памћењу, „која је у немачкој повести сећања davала povoda за непрестанe тензије, егурпције, скандале и узбуђења” (2011, 233), задовољавајуће објашњава гнев немачке критике, публике, јавности поводом овог филма.<sup>143</sup>

---

гледалац који није читао Белову књигу „тешко да може да прати радњу филма због силних скраћивања, да су сенке хитлеровске прошлости у својим контурама врло опипљиве” (*Wiesbadener tagblatt* 27. 5. 1977).

Пјер Бијар (Pierre Billard) по приказивању у Кану, за *Le Point* пише о *Портрету* као трагичној и суштaственој лепоти, о Александру Петровићу као „специјалисти за безнадежне случајеве”, који је „изашао жив и здрав из лавиринта који је конструисао Хајнрих Бел” и како су његови „највећи успеси постигнути по цену малих чуда: избегавање фолклора у *Скупљачима перја*, избегавање симбола у *Мајстору* и *Маргарити*”. Бијар прво хвали Белов роман који представља мајсторско дело савремене послератне европске литературе. „Александар Петровић је напао овог монструма. И планина је родила планину”. Велики француски критичар каже да је Петровић као и Бел, „упознао и досегао душу немачког народа, немачку историју, немачку истину” (*Le Point* 23. 5. 1977).

Петровићеву умешност „вођења кроз лавиринте Хајнриха Бела” хвали критичар Роберт Монанж (Robert Monange). Он сматра да нико боље од Петровића „(уз учешће оног другог генија хуманисте, Хајнриха Бела, добитника Нобелове награде), није могао да екранизује [...] тај споменик савремене литературе. Не, нико, осим Александра Петровића није могао још једном да понови успех који је постигао у адаптацији једног другог дела – *Мајстора* и *Маргарите*” (*L'Aurore*). Могле су се прочитати забелешке да је филм „обележен тежином тог свог литерарног порекла”, али је, „спасен зачуђујућом уметношћу и лепотом слике Александра Петровића”, а да су сцене бомбардовања достојне Апокалипсе, да је Петровић у филму достигао скоро шекспировске вредности. „Слика коју нам даје често је чудесна у својим сажимањима и начином на који је аутор оцртава, путем најпрецизнијих детаља” (*La Suisse* 27. 5. 1977).

<sup>143</sup> Хајка против филма у Немачкој била је образац који је примењиван и у случају Макавејева и Жилника који су такође упадали у процес идеолошких осуда, а њихово стваралаштво и у емиграцији претрпело слом, застој, цензуру или нови обрт, односно, наилазило је на исте оне тешкоће од којих

### 3.6. АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ И МИЛОШ ЦРЊАНСКИ

Свакако је Александар Петровић онај Ваш редитељ који би могао да сними *Сеобе*. С атмосфером, нашим судбинама. И нашим небесима [Из писма М. Црњанског Драшку Ређепу 17. 1. 1963].

(Ређеп 1993, 135)

Znate, ja, kao Crnjanski, ne pričam priče da bih zabavljao frajle ili nadobudne klince, ja pričam priču jer volim predeo u kom se priča događa, jer se raspadam u tom predelu i ponovo sklapam, jer volim ljude koji putuju tim putevima, jer volim njihovu tragediju, i njihovu radost.

(Petrović u Munitić 2010, 189)

Као и за све претходне адаптације, Петровић за своје, испоставиће се последње дело, узима роман који је уживао велики углед и био значајан за културу. Ова полазна тачка открива да је, као и у свим претходним случајевима, и овде реч о типу трансмедијалности који Рајан назива ефектом грудве снега.

Извори кажу да је Милош Црњански (1893–1977) био скептичан када му се писмом, док је боравио у Лондону, обратио тада млади Александар Петровић са идејом да ради филмску адаптацију његовог романа *Сеобе*. Писац је одмах почео да се брани идејом да су његова друга дела погоднија за филм, рецимо *Кап шпанске крви* или чак *Конак*, на чијем сценарију је већ радио. Из писма Милоша Црњанског,

---

се и бежало. Михајло Илић пише да се Макавејевљева „stilska mešavina filma istine, direktnog filma, filmskog kolaža, filmskog eseja [...] neprekidno hrani kritičkim odnosom prema političkoj stvarnosti i satiričnim podsmehom prema socijalističkim tabuima i građanskim svetinjama” и да му се на Западу на другачији начин осветило оно што му нису опраштали у домовини, „jer je njegov jeretički duh i iskonski anarhizam podjednako zbunjivao producente u svetu oslobođenog kapitalizma” (Ilić 2008, 7). А Жилник говори да је у Минхену снимао провокативне филмове и да су *Öffentliche Hinrichtung* (*Јавно погубљење*, 1974) и *Paradies. Eine imperialistische Tragikomödie* (*Рај. Једна империјалистичка трагикомедија*, 1976) у Немачкој „bili zabranjeni njihovom specifičnom cenzurom koja se zove 'Freiwillige Selbstkontrolle' (dobrovoljna samokontrola)”. „Zbog toga sam u drugoj polovini 1976. i otišao iz Nemačke. Danas se ti filmovi prikazuju u Nemačkoj kao prve reakcije na „gvozdenu zavesu” koja ih je rogađala tih godina, a u vezi sa napetošću zbog „Rote-Armee-Fraktion”. [...] Dramaturgiju i naraciju gradim na način koji je publici razumljiv. Kada sam se vratio iz Nemačke, nije postojala mogućnost da pronađem podršku od filmskih fondova i filmskih preduzeća” (Жилник у Prejdová). Целој једној генерацији отето је време њеног зрења и зрачења. Многи су заћутали, или се отуђили од завичаја, нарушене продуктивности, тако да више нису доспели до очекиваног достигнућа и утицаја. А плодно тле које је давало изузетне филмске резултате на светском нивоу, дефинитивно је било заплуснуто таласима у другим бојама. Петровић ће безуспешно покушавати крајем те деценије да на таквом тлу засеје још један плод чији је семе нашао у књижевности.



датираног 9. септембра 1959. године, сазнајемо да се Црњански стављао на располагање за филм „biografski, sa fotografским materijalom, o meni i mojoj generaciji, uz pesme, što bi bilo nešto novo” (Volk 1999, 310), да је предлагао редитељу да прочита књигу поезије са биографским подацима која је ускоро требало да изађе у издању *Просвете* и да би „posle toga mogli nastaviti razgovor o jednom filmu, koji bi se zvaо *Povratak na Itaku*”. Испрва, Црњански је сматрао да је правити филм по *Сеобама* незахвално, „jer je tekst lirski, sadržaj kostimiran, pa bi se svelo na istorijsku reminiscenciju”. Другачије стваран, „hiper moderno, sa transpozicijama, vizijama, etc.” филм нико не би купио, мислио је Црњански, „Ni Šolohova ne kupuju što je film tako lep na Donu. Što je junakinja izvrsna, što je to poema koja obuhvata rusku zemlju i revoluciju, nego zato što je to politički aktuelno”. Па ипак, писац је у истом писму *Сеобе* видео као неку врсту *Темпеста* „u kom Marija Crnobori, za strance, pristaje da igra ovakvu ulogu, balet se prenemaže a vojska daje konjicu, jeftino” (Исто).

Петровић није био обесхрабрен, истрајавао је у жељи да екранизује управо *Сеобе*, јер, како је забележио, роман га је опчинио, није ни сањао „da u našim okvirima, u našoj sredini postoji tako krupno i tako značajno literarno delo. Ne samo zbog teme nego i zbog poetske vizije, sasvim osobene, sasvim moderne, na neki način svetske”, а вероватно и зато што се сам редитељ бавио филмом из поетског угла, што је „filmu prilazio kao mediju pomoću kojeg човек може да изражава poetske ideje” (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 1993, 243). Испрва је имао на уму само адаптацију романа који се данас сматра првом књигом *Сеоба* (1929) за целовечерњи играни филм, а како су се касније (1962) појавила и два друга тома која су чинила другу књигу, одлучио је да адаптира и њих. Веровао је да је екранизација овог класика подухват његовог живота, стрпљиво и темељито радио на сценарију, сагледавао суштину текста, маштао о сликама које ће бити компоноване, без обзира када ће се догодити. Тек после *Скупљача перја* (1967), Црњански је почео озбиљније да прилази идеји екранизације *Сеоба*, да би најзад своје поверење дао Петровићу. Петровић је о тим сличностима и сродностима већ промишљао:

Crnjanski je osetio da ja, kao i on, inkrustiram sebe u svoj film, kao i on u svoju knjigu, i postajem deo toga sveta. Iznutra ga stvaram kao što majka rađa dete. Tako to radi i Crnjanski i zato je jedan od najvećih pisaca ovog veka. Pritom, razume se, tu ima još i drugih važnih stvari, kao što su: melanholija, ironija, osećaj, žene, ljubav, mržnja, milosrđe i razume se – ravnica, ravnica (Petrović u Munitić 2010, 189).

## Сеобе од написане речи до покретне слике<sup>144</sup>

...кад све то прође, остаће филм!

(Драшковић 2010, 167)

Никола Милошевић сматра да је наша култура имала среће да се „njen najveći prozaist i njen najveći filmski delatnik sretnu na jedan u umetničkom pogledu, najbolji način”, а „pretočiti jezik jednog takvog proznog ostvarenja u jezik filma već je samo po sebi umetnički poduhvat najvišeg reda” (Milošević 2010, 26). Снимање је започело 10. августа 1987, у Копачевском рити, а требало је да траје, уз већи део снимања у Чехословачкој, укупно девет месеци. У трансмедијалне сеобе редитељ је повео и пук и породицу Вука Исаковича, али *Сеобе* Александра Петровића нису само адаптација романа, то је адаптација реконструкције епохе једног ерудите, јер адаптација литерарног дела оснажена је референцама из историје, сликарства, музике. А идеолошки, филм наговештава оно што ће серија потврдити – амбивалентност и варљивост русофилије.

*Сеобе* Милоша Црњанског тематски су везане за прилично удаљену историјску епоху, за средину XVIII века. По свом предмету, *Сеобе* су историјски роман (Петковић 1996, 132). Познато је да је Црњански тематску грађу црпео поглавито из мемоара Симеона Пишчевића,<sup>145</sup> и то из руског издања ових мемоара. Оквирни ток догађаја који је у мемоарима пронашао, Црњански није мењао, али је делом уградио, делом као сижејну линију дао догађаје који су се у међувремену одиграли у завичају Славонско-подунавског пука. Тако су се у сижејном језгру наша три лика у породичном троуглу: мајор Вук Исакович, његова супруга госпожа Дафина и брат Вуков, Аранђел Исакович. Унутрашњи сижејни преокрет дат је као прелазак породичног троугла у љубавни троугао, као упуштање госпоже Дафине у прељубу с девером Аранђелом (Петковић 1996, 134).

---

<sup>144</sup> Делови овог потпоглавља преузети су из рада: Раловић, Ивана. „Трансмедијалне сеобе Исаковича: Петровићев дијалог с Црњанским”. *Књижевна историја*, год. 49, бр. 162. Београд, 2017. 211– 237.

<sup>145</sup> Видети Поповић Тања. *Пишчевићеви „Мемоари” и неки други извори „Сеоба”: поступци преиначавања грађе*. Нови Сад: Матица српска, 1994. Поводом грађе коју је користио Црњански, Петровић је рекао: „Ја сам проучио, razume se, te tekstove, ali uglavnom sledim knjigu i sledim neke svoje ideje. Tu će biti nekih elemenata kojih i nema u knjizi, koji su malo izmišljeni da bi se uobličila radnja, to je normalno. Međutim, ostajem u granicama građe iz knjige” (*Intervju* 10. 12. 1982).

Пред Петровићем су се пружале велике креативне могућности, будући да је ова адаптација подразумевала прелазак из једног медија у други. „Ја правим своје дело”, говорио је Петровић,

у коме ми роман служи као повод, инспирација, misao vodilja, sledeći liniju koju sam najавио у својим ранијом екранизацијама. Crnjanski то није могао да види, али ми је на крају поверовао. Неће бити преликавања романа, јер је то коначно и немогуће. Моја прича у неколико речи је брачно neverstvo. Ratnikova жена изневери муža док је на ратишту, и то са рођеним deverом, што филму даје драмску компактност и изражајност. А *seobe* су наша судбина, како каже и сам Crnjanski, метафизика нашег живљења. Sami ste се уверили колико нас има у свету [...] Koliko нам је oficira изгинуло у туђим uniformama, колико је наших војника бранило туђе границе, где су нам отишле две кралјевске династије, сви принчеви, kneževi и grofovi. То је Crnjanski о njима јуче, а ја ћу о njима данас и сутра (Milinković 1999, 163).

Идеја Петровићева била је да роман с изразитим поетским набојем транспонује у чврсту и сажету драмску структуру, да *дело* поново испише. То је постигао активном адаптацијом, покушајем да поново креира оно што роман носи у себи као материјал и што је адаптација узела себи за циљ да ремоделира, односно вршећи веома важне структуралне измене. Да би остварио драматуршко јединство које ће на најбољи начин да формулише садржај романа, извршио је амалгамисање извесних личности, скраћење или потпуно елиминисање извесних сцена и дописивање нових сцена (Petrović 2010, 119–120). Основни проблем био је трансформација поетског нуклеуса и наративне структуре романа у драмску структуру.

Лирски односно поетски роман Милоша Црњанског има у себи разубуђену наративну композицију. У *Сеобама* скривени аутор приповеда о догађајима који су се збили у размаку од годину дана, и многи од њих дешавали су се у исти мах на огромној удаљености, а ликови су потпуно индивидуализовани, психолошки рељефнији и укључени су у густу мрежу међусобних веза. „У основицу *Сеоба* положена је замисао наративне композиције са прилично обухватним размерама”, забележено је (Петковић 1996, 134). У роману видимо да зависно од облика приповедања, писац бира најмање три могућности при карактерисању лика: помоћу туђега говора, уз повремено упућивање на његов говор или му допушта да сам говори. Вуку Исаковичу допуштено је да само понекад изговори по коју фразу, и то у црквенословенској стилизацији. Насупрот томе, ликови госпоже Дафине и

Аранђела Исаковича искључиво се преламају у туђем, ауторовом говору. Они сами не говоре. Између Аранђела Исаковића и његове снахе Дафине у целој трећој и на почетку четврте главе данима и недељама траје нема игра: промене у унутарњем напону једног лика огледају се у променама унутарњег напона другог лика, а при томе се госпожа Дафина радо служи својим телом (Петковић 1996, 200). У *Сеобама* Црњанског постоји употреба разних језика, али ликови или уопште не говоре, или говоре сасвим ретко и мало, те приповедање једнолико тече из призора у призор, и идући од једног до другог лика. Иако *Сеобе* имају затворену, прстенасту композицију, нема уоквиравања, нема преношења ма чије и ма какве туђе приче, нема спонтаног причања, нема индивидуализованог гласа „који се обраћа читаоцу причом из давних, историјских времена, нити читалац игде налази да неко некоме доиста прича, а и у тону приповедања, опет, нема ни трага од мирног, ненамештеног и тиме заводљивог причања” (Петковић 1996, 194).

Први од задатака који је Петровић као сценариста поставио пред себе био је „артикулисати драмски ту једну мало разуђену, растурену статичну лирску прозу”. Потом је требало кроз елементе филмске слике, драму пејзажа и драму људског лика, кроз поезију покрета, „поново родити оно што је одштампано на страницама књиге, као реченица, као однос итд”, дакле формирати драмску конструкцију која неће бити банална, а која ће бити артикулисана и која ће кроз реализацију, кроз филмску слику, да поврати маштовитост, рапсодичност и поезију текста (Петровић 1996, 387–391). Други проблем био је постојање у првој књизи личности различитих националности које говоре различитим језиком, а Црњански, и Петровић је то преузео од њега, опредељује се за *licentia poetica*, за један, исти језик којим говоре сви ликови. Трећи проблем који Петровић истиче био је проблем дијалога.<sup>146</sup>

Кроз *Сеобе* Александра Петровића, после најавног текста који нам лоцира време и место збивања радње филма, повремено нас води наратор присутан као

---

<sup>146</sup> „Ljudi moraju nekako da govore, sigurno neće govoriti onako kao što su govorili pre sedam-osam stotina godina ili pre dvesta-trista godina, jer ih inače niko ne bi razumeo. Prema tome, šta sad to znači: vi hoćete da obavezete autora da pronađe neki specijalan jezik iz onoga vremena, koji se nalazi samo u crkvenim knjigama, kad je reč o *Banović Strahinji*. Vi biste, u stvari, kao kritičar koji to zahteva i traži, ili zamera, bili najsrećniji da film nije uspeo, što znači da ga niko nije ni razumeo! Što se tiče govora junaka u *Seobama*, Crnjanski je, razume se, taj problem rešio na jedan sasvim, kako bih rekao, uzgredan način, on je elegantno samo prošao pored njega. On je dijalog samo ponegde obojio naročitim jezikom koji nije, u stvari, potpuno jezik onoga vremena, pa je govor uglavnom prebacio u opis” (*Intervju* 10. 12. 1982).

*voice over*, као инстанца са коментаторском функцијом. У овим кратким коментарима не видимо приповедача који говори, и он би одговарао појму *угнеженог наратора* (Daković 2014, 27) који се крије у слојевима текста, али не долази до видљивости. Тренутак када нараторски глас улази у дијегетички простор филма, и даље као неприпадајући лику/ликовима, указује на његову позицију – дистанцираног очевица. У *Сеобама* Петровић користи могућности *voice over*-а четири пута, којима повезује епизоде и даје епилог. Како уводно, тако и остале позиције скоро ритмичког појављивања у тренуцима важним за борбу Славонско-подунавског пука, откривају да *voice over* омогућава економично сазнавање историјских података или извештај о збивањима на ратишту. Последње појављивање *voice over*-а уједно је и крај филма. Ако изузмемо појављивање *voice over*-а, наратија се углавном ослања на ликове када треба пласирати информације.

Ратни поход Славонско-подунавског пука, у коме је Вукова судбина извучена у крупан план, и књижевно и филмски, уобличен је као кружно кретање, завршава се на истој тачки од које се почело. Роман почиње буђењем или *изласком из сна* главног јунака, Вука Исаковича, а завршава се његовим успављивањем или *уласком у сан*. Филм прати наративну конструкцију и прстенасту композицију романа, почиње Вуковим одласком из куће на војну, а завршава се његовим повратком кући из рата, и у оба кадра видимо и Дафину како га испраћа, молећи га да не иде, односно како га дочекује из рата, те на крају филма имамо враћање оним догађајима са којима се на почетку пошло. На почетку филма, Дафина преклиње Вука да не иде: „Не иди. Остани! Умрећу!”, да би до краја филма заиста и умрла. Редитељ у уводу и на крају филма даје исту музичку подлогу (Маршеви из XVII-ог и XVIII-ог века) па и на тај начин уоквирује причу.

Ликови из *Сеоба* Црњанског лако се уклапају у „породицу” ликова из његових других светова приче. Мајор Вук Исакович, ратник, муж и отац, јунак који „ne razlikuje tamu oko sebe i tamu u sebi” (*Seobe*, 5)<sup>147</sup> је Автандил Макхарадзе (Avtandil Makharadze), за улогу Аранђела који је замишљен као „предузимљиви сувоњави и блудни трговац јареће брадице који је пожелео и добио жену брата свог” (Милошевић 1996, 13), Петровић бира Ришара Берија (Richard Berry), а у улози Вукове супруге Дафине која је дата као „вертикална оса фаталне и мистичне

---

<sup>147</sup> Crnjanski, M. (1987). *Seobe 1*. Beograd: BIGZ. У даљим наводима бројеви страница према овом издању дати су у заградама у тексту.

женскости” (Филиповић 2016, 16), гледамо Изабел Ипер (Isabelle Huppert). Филм *Сеобе*, попут романа, унакрсно прати две паралелне радње: једну на европским бојиштима где је мајор Вук Исакович, командант српског пука, одвео своје трупе да се боре на страни Аустрије против Француске 1774. године, и другу у мирнодопским условима Земуна где остаје његова супруга Дафина са двоје деце. Ово је „*филм мужа, сваког мужа, који у рату мора да остави код куће своју жену и филм жене, коју је муж оставио*”, парафразираћемо Црњанског.<sup>148</sup> То што је Дафина остављена чини се покретачким и прекретничким за даљу радњу, муж је оставља, у за њу мучној сцени, тако што се није ни поздравио са њом, оставља је у блату. Да он иде у рат, то једва разуме. Али њу додатно узнемири сазнање да је Вук отишао у рат, не против Турака који и може да схвати, већ против Француске и пише јој из града за који никад није чула и чије име једва изговори. Дафина неколико пута размишља да се можда он више никада неће вратити, а као већ болесна помишља и да је можда себи већ нашао другу жену. А Вук Исакович сматра да се човек „само једанпут рађа и једанпут умире и само једну жену треба да има у животу”. У тој разлици која постоји међу супружницима гради се велики неспоразум.

Црњански је говорио да су *Сеобе* „роман човека који стари и коме је жена досадила и који је жељан да читавом једном крају нашем, стотинама људи, хиљадама, нађе једну лепшу будућност” (Црњански 1999, 520). Вук и у роману и на филму супругу доживљава као терет: њему, како писац каже, телесна страст пред напад у рату „*beše milija od svih drugih*” (*Seobe*, 136). Читав свет *Сеоба* изграђен је на страсти: Вуковој страсти за ратовањем и вишим чином у војсци, Дафениној страсној потреби за мушкарцем који би јој увек био близу, Аранђеловој страсти за стицањем богатства и према жени свог брата. Сви ће у својим жељама бити изложени искушењима и сви ће платити цену своје страсти јер страст, и име јој на то указује, подразумева и – страдање.

Вук као професионални војник одлази у рат да се бори на страни Аустрије, надајући се унапређењу у чин пуковника, али увиђа да његови војници узалуд гину – гину од непријатеља, али падају и као жртве дволичних аустријских војсковођа. Промоција у виши чин је могућа на основу способности и вештина које је показао, али да би се то и десило потребно је да са својим војницима потпуно прихвати

---

<sup>148</sup> „[Р]оман мужа, сваког мужа, који у рату мора да остави код куће своју жену и роман жене, коју је муж оставио” (Црњански 1999, 520).

католичанство („У војсци наше царице, наши војници морају бити добри католици“, „Војник наше царице не може да буде друге вере“) и аустријску царицу као свог суверена. Вук говори речником који се не допада његовим надређеним аустријским командантима и аристократији. Жеља за унапређењем у чин пуковника и храбро командовање српским пуком, умножавају број мртвих војника у његовом пуку, па увиђа да унапређења, осим што га неће бити, није битно „као ти млади животи“, нити је важно колико и чињеница да је оставио вољену жену и децу (Судар 2017, 455).

За Вуков одлазак у рат, Аранђел и Дафина, на потпуно другачијим нивоима, не могу да пронађу оправдање. Он верује у снагу трговине – „тамо где ти је новац, тамо ти је отечество“, а солдати су за њега – Цигани, вагабунде, воде у несрећу и сељакају се, а право знање у животу није ратовати, него од једног талира направити два. Иако успешан и богат трговац, он је у сенци славе чувеног брата, ратног хероја и због тога негодује. Аранђелов, бодријаровски говорећи, „принцип производње“ огледа се у потреби за стицањем и поседовањем. Тако ће пожелети и Дафину. Она је драгоцен предмет чију вредност, како мисли Аранђел, Вук никада неће сазнати. Насупрот Аранђелу, и његовој моћи производње и стварања, налази се Дафинина женскост као принцип неодређености. Дафина воли Вука, разуме да је тежак живот ратника, али сматра да је још тежа судбина ратникове жене. Она, како би Бодријар рекао, у својини нема ништа, осим способности да поништи моћ производње. Она преко лепоте заводи девера, поништава његов „принцип производње“, „доводи у шкрипац дубину мушког“ (Бодријар 2001, 17), а да он притом и не задовољава њену дубоку жељу за мушкарцем који би био близу и кога би волела. Она је нестална, неодређена, несигурна.

За Петровића, важно филмско обележје је то што је филм уметност контекста те „uslov za formiranje filmske metafore важи како за метаfore које се исказују кроз неки конкретан element scene, тако исто и за метаfore које се изричу кроз нарочито komponovan odlomak radnje, prenesenog, simboličnog značenja“ (Petrović 1971, 62). „Преношење“ садржаја неког одломка на сцену или платно без употребе дијалога, монолога, или без увођења гласа који иде преко филмске радње, представља огроман изазов. Иако се може учинити да је филм за употребу тропа мање захвалан од литературе која тај услов и не поставља, не треба губити из вида, бележи Петровић, „da film ne

postavlja samo ograde već takođe i daruje [...] jer on saznajnoj lepoti metafore dodaje likovnu lepotu i lepotu filmskog konteksta uopšte” (Petrović 1971, 62).

*Сеобе* Александра Петровића преузимају основну наративну нит прототекста, ликови задржавају оригинална имена, а у новом медију верно је дочарана и барокна атмосфера романа, кроз сликарство и такозване барокне ратове. И у новом медију *Сеобе* су пуне воде, влаге, блата, мутних река... И на дубљем плану виђен, филм у себи носи метафору реке – „једна врста романескне и апокалиптичне реке носи ликове у хаосу битака и грозота, у меланхолији масакрираних нада и очајничких љубави”, забележио је Жак Дониол-Валкрос у званичном каталогу Канског фестивала 1994. године.<sup>149</sup> Русе пише да су најбруталнији облици насиља, убијања, комадања, печења, черечења, дробљења, располућивања тела и лешева на точку или конопцу, прождирања срца итд. уобичајени мотиви на барокној покретној сцени. Окрвавити позорницу значи дати јој неопходну живост и патос. Бројни барокни крвави манири присутни су код Петровића: сцене рата, шибана Секуле, погибије војника, Вуков сусрет са обешеним војницима, јауци, крици, крв, сцене погубљења Вука, дуго умирања Дафине у липтању крви и боловима, опис судбине јеромонаха Пантелејмона „коме су Турци на очи његове породицу на колчеве набили”, па ћути не зато што хоће већ зато што му је језик ишчупан.

[S]mrt nije više tajna materija tragedije, tihi i nevidljivi svršetak nesrećnog života; ona je razdiruće odvajanje od života, dugi uzdrhtali krik, agonija rastrzana na mnogobrojne delove. Smrt se uvek ponovo rađa, od prvog do poslednjeg čina, pomešana sa životom, prisutna u krvavim, iskrivljenim, zgrčenim telima (Ruse 1998, 84).

Такву смрт гледамо у *Сеобама*, то је „театрална смрт, жива смрт”, како је писао Русе. Сцена Вукове смрти претходи на филму сцени умирања Дафине. И док је Вукова смрт на филму представљена без музике, та звучна тишина која прати овај догађај није неутрална, празна. Она је за гледаоце неугодно осетна. И она је оштро супротстављена сцени Дафининог умирања коју прати недијегетичка музика и текст фундаменталне молитве хришћанства – „Оче наш” (Олга Душанић), испрва тихо и лагано, а како се преминулој Дафини приближава Аранђел, тако и музика бива све гласнија. Сцену њеног сахрањивања прати музика *Хвалите Господа*

---

<sup>149</sup> <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/seobe/>



(Драган Младеновић). Аутори окупљени око *Естетике филма* залажу се да музика увек има важну улогу у оквиру аудио-визуелног исказа, музика у којој нема ничег наративног (не означава догађаје) постаје наративни елемент текста тек својим супротстављањем са елементима као што су слика подељена на секвенце или дијалози: дакле, мора се узети у обзир њено учешће у структури приповедног исказа (Омон, Bergala и др. 2006, 94–97). Зашто редитељ бира религиозну музику да је веже за Дафинине поступке или догађаје у вези са њом, будући да је опрезан са употребом религиозних детаља и да неке од њих изоставља, попут оне „грешке” Црњанског у вези са иконом Св. Мрате?<sup>150</sup> Текст молитве „Оче наш” у наведеном контексту намеће анализу са бар два становишта: религијског и естетског. Суштина духовне музике налази се у томе да треба да послужи као средство за изражавање религиозних, побожних осећања. Иако се побожност пре везује за Вука него за Дафину и Аранђела, редитељ нам овим избором музике указује на још једну страну Дафинине и Аранђелове личности. Поред различитих других атрибута којима се одређује, тј. поред неколико основних потреба које су предуслов његовог опстанка, човек је несумњиво у својој суштини, и то духовној, *homo religiosus* (Јеротић 2005, 11). Речи које чујемо „и остави нам долги нашја, јакоже и ми остављајем должником нашим” казују да је Дафини потребан опрост за почињени преступ, јер ово је молитва хришћана који желе да се ослободе греха који су починили, како би се приближили Богу. Али, с друге, чисто естетске стране, не можемо се отети утиску о способности ове музике да створи утисак ироничног у датом контексту. Да ли је можда касно за стихове „И не воведи нас во искушеније, но избави нас от лукаваго”? Умирање Дафинино представљено је тако да је у вези са почињеним грехом: „оне ноћи нисам то смела, зато сам и болесна”, изговара Дафина Аранђелу у филму. Њена лепота се након браколомства претвара у страхоте лаганог умирања, њено некада заводљиво тело пропада. Црњански и Петровић сликају ову промену следећи линију која води од Микеланђела и његовог *Првог греха и изгнања из раја* у Сикстинској капели у Риму, где су Адам и Ева представљени пре и након пада у грех: пре пада они су снажна тела и лепе душе, а након пада приказани су као нагло остарели и поружнели, јер су изгубили

---

<sup>150</sup> О крсној слави Исаковичевих и одликама свеца писала је Снежана Самарџија. Она наводи литературу по којој је Свети Мрата светац који нема иконе те отуда није без значаја „грешка” приповедача о заштити коју снаха ставља на Аранђела пред почињен грех (спасеном дављенику ставља на груди „малу икону Св. Мрате”). Видети Самарџија 2009.

бесмртност. „Губљење лепоте везано је са падом у грех. Ако је Дафина парадигма Лепоте, онда је смрт Лепоте казна за удар на Лепоту. Непоштовање установљене границе према Лепоти је њен коначни губитак, повратак природи одакле је и дошла” (Филиповић 2016, 185), а код Петровића, њен живот завршава се трагично: самим умирањем и околношћу да Вук у туђини сазнаје за њене поступке.

Суочен са лирски обојеном нарацијом романа и непрекидном интроспекцијом ликова, са тешкоћом преношења основне, метафизичке равни романа у филмски медиј, Петровић је често прибегавао упрошћавању комплексних стања троје главних јунака, и драматуршком обликовању описаних стања и догађаја, како оних на ратишту, тако и у Земуну, али и дописивању на оба „фронта”.

Петровић је завршио сценарио по првој књизи и синопсисе по другој књизи, уз још два сценарија за по другој књизи за серију па забележио: „То nisu adaptacije, to je nešto drugo. Нарочито када је рећ о првој књизи. Vi morate da stvarate scene, nove, којих тамо нема, а те nove scene ustvari треба да изражавају идеје које су изрећене verbalno” (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 250). Те Петровићеве „нове сцене”, биле су потребне да се у покретне слике преведу они мотиви који су били превише литерарни, али и да се допуне извесне празнине из прототекста.

Поетизоване описе Аранђелових бесаних ноћи у роману, његову сумануту чежњу за женом коју је раније сам изабрао за свог брата, Петровић у филм преводи кроз сцену у борделу где је Аранђел окружен женама и остављајући новац одбија девојку коју му нуде, у реченицу коју Аранђел изговара Дафини с почетка: „Ја, снајка, само тебе сањам”, кроз обећање Дафини да ће отерати девојку коју затичемо у његовој кући или кроз реченицу на крају филма: „Волим те, снајка, осећањем чистим и искреним”. Оваква, често неприродна нарација, ограничено представља јунака, а то „reduciranje lika ukida i njegovu dubinu i njegovu snagu” (Vučinić 2009, 104), па ће редитељ прибећи и методи дописивања како би јасније дефинисао психичко стање јунака.

Филмска наратологија, створена на темељима и преузетим терминима књижевне наратологије, који су прилагођени специфичностима филмског језика и филмској нарацији, истражује како *филм прича приче*, опште принципе приповедања и приказивања, законе и системе нарације, конституенте (Daković 2006, 294). Исказ, који у романима формира језик, на филму подразумева слике, речи, писане поруке, шумове, музику, што филмски исказ чини много сложенијим

и у филму чак и музика у којој нема ничег наративног (не означава догађаје) постаје наративни елемент текста тек суприсутвом са елементима (слика подељена на секвенце или дијалози) те се мора узети у обзир и њено учешће у структури филмског приповедног текста (Omon, Bergala и др. 2006, 94–97). Да би гледалац разумео редослед приповедног исказа и редослед приче, основна читљивост филма подразумева поштовање одређене граматике. Неопходно је успоставити кохерентност унутар приповедног исказа у целини, кохерентност која је зависна од редитељског стила, закона жанра коме приповедни исказ припада, историјског периода у коме се одвија. Приповедни исказ осмишљава се водећи рачуна о наративним ефектима (напетост, узбуђење, привремено олакшање...), односно водећи рачуна како о редоследу појединих делова филма (повезивање секвенци, односи између слике и звука), тако и на сам мизансцен, схваћен као успостављање хијерархије унутар оквира слике (Omon, Bergala и др. 2006, 97–98). Аранђелово дављење с коњем у Дунаву, Петровић у филму спаја са Дафининим кобним падом и повређивањем плода, у циљу стварања потребне филмске драматике (која, додаје Вучинић, „tkivu Crnjanskovog poetskog romana svakako nije bila potrebna” (Vučinić 2009, 104)). Међутим, оно што филм у свом крајњем облику јасно изражава управо је оно што читаоцима романа ствара потешкоће у разумевању, а то су управо главни догађаји приче. На филму, много јасније него у роману, видимо како један догађај води ка другом, што је директна последица временских ограничења која редитељи морају да поштују. То што код Црњанског остаје нејасно, („Tako pade i gospoža Dafina, tresnuvši rukama u mrak, odmah prvog dana preljube, povredivši u sebi porod”. [...] Lekari [...] behu [...] uvereni da je ona sama rokušala da se otrese bremenitosti i da je zato nešto popila”) (*Seobe*, 74, 164), у филму је представљено поједностављено и недвосмислено. Адаптирајући, Петровић прибегава концентрацији, сажимању, али и паралептичком продужавању, остварујући услов трансмедијалности – промену и ширење света приче. Црњански пише и како Аранђел одлази у посету епископу Ненадовићу, али нас нигде не обавештава о томе о како је текао разговор нити има иједне речи епископа Ненадовића у роману, а тај сусрет је капитална ствар „јер та посета директно заврне главу Аранђелу, он промени неке представе о животу и свету после те посете”. Црњански само описује стање, „шта се догодило са тим човеком, како је пукао, и како се састављао успут док није дошао до своје куће, при томе је још и био

под алкохолом, а био је под алкохолом зато што је са епископом Ненадовићем мало пијучкао, и то је врло лепо, маестрално описано, а то на филму уопште не може да се да, или да то спикер прича што је бесмислица. То мора сада да се пренесе у сцену” (Петровић 1996, 389–390). Од овог описа Петровић ствара дијалошку сцену између епископа и Аранђела, драмски конкретизује оно стање са којим у књизи сусрећемо Аранђела после посете епископу када разбацује златнике. А да ли је ова сцена била потребна ткиву филма? У роману је јасно да црква неће дозволити да се брак између српског ратника и добротвора цркве и његове жене на самрти разведе како би се она упустила у нови брак са садашњим девером, чак је и „Arandel Isaković bio [je] uveren, i u to, da o razvodu braka ne može biti ni reči i da nema toga pora, ni patrijarha, koji će je uzeti od njegovog brata da je preda njemu” (Seobe, 164), и иако је у филму после две посете патријарху јасно то исто (Аранђел каже патријарху да је већ даровао цркву и да ће дати неупоредиво више ако му Црква дозволи да се венча са Дафином, али сагласност за њен развод не добија), редитељ инсистира на сцени са епископом и дописује јер му је било потребно да дâ објашњење за касније приказано Аранђелово стање, дакле зарад психолошки уверљивог мотивисања јунака, али овом епизодом ближе приказује и улогу коју је православна црква имала у то време и у животу протагониста. Петровић, наиме, у филм прво уводи римокатоличког свештеника који покушава да Вука убеди да он и његови војници треба да пређу у католицизам, покушава да га импресионира богато уређеним католичким црквама („Гледајте ову лепоту, ово богатство, овде борави Бог. Овај сјај, то је сјај вере католичке”) и блиском везом коју католицизам има са аустријским престолом. Православна црква строжа је у свом деловању, епископ објашњава Аранђелу да „нема ништа од развода и од [вашег] венчања, то нема чак ни међу Турцима а камоли међу крштеним светом” те да „не иде то ни због Бога а ни због људи”. Пошто му да аргументе, Аранђел се, иако упитан „има ли Бога кад се лепота у земљу претвара”, трансформише од надменог у понизног и просветљеног – „знам да сам од најгорих најгори, зрно прашине, траг муве у лету, не заслужујем ни роб Божји да будем”. Његово просипање златника је његово откровење да богатство не може да купи срећу, не може да спаси живот Дафини, ни да јој купи развод. Ова сцена само је уводна за ону у којој видимо Дафинину смрт – „пуштајући оно најдрагоценије, што су за Аранђела златници, он бива након тога приморан да пусти и за њега најдрагоценије биће” (Панић Мараш 2014, 751). У лутањима

Славонско-подунавског пука видимо номадску судбину скупљача (*Скупљачи перја*), а сцена Аранђеловог просипања златника има сложу интертекстуалну генезу, која води до Белог Боре, који расипа своје тешко стечено перје.

Чак и када је радикално мењао епизоде из романа, Петровић је то чинио на оним елементима „на основу којих би развијао своје ‘импланте’ догађаја или ликова” (Судар 2017, 466), што у оквиру трансмедијалности одговара ширењу света приче. Судар запажа како је Петар Исакович елиминисан као лик из филма и телевизијске серије и налази да је то што се у роману помиње да је Петар јунак познат по томе што вешто заробљава непријатељске високе официре, послужило Петровићу да направи епизоду са заробљеним француским официром (Судар 2017, 481).

Учешће у рату Вуку није донело остварење тежњи које су га у рат повеле. Он је у рату био само заповедник оних које су називали дивљацима, који су у ратне походе одлазили као претходница да кољу и буду поклани, којима је *припала част* да први ступе на тло Француске и први буду убијени не знајући ни зашто ни за кога... Милош Црњански је, каже Петровић, адаптирао и литерарно стилизовао историјску судбину Вука Исаковича. Ратника који се после бројних борби враћа у родни Срем и у својим шездесетим сам умире у манастиру Шишатовач (Драшковић 2010, 232), писац у роману уобличава у мушкарца који по повратку из рата „осети како сав задригну и набрекну” у присуству кукате и грудате кћери слуге Ананија, у човека који наставља живот, планира одлазак патријарху, одлазак у Беч и спасавање војника, одлазак брату у Будим, ђенералу у Темишвар... и наравно у Русију. Овакав крај могли бисмо да назовемо отвореним. Насупрот томе, на филму имамо затворени крај.

Петровићев Вук Исакович завршава на вешалима јер је то по редитељу логичан след догађаја и стварна трагедија „тих најамника, плаћеника”,

људи који су били брана пред варварима са Истока, који су чували целу Европу од тих најезди, много страшнија, јер су са њима поступали онако као што и данас још увек поступају са маргиналним европским светом... Уместо да добију своје правце које су стално тражили – били су кажњавани, злостављани, одузимали су им оно на шта су неоспорно имали права... Па ми се чини да је сасвим логично да и тај Вук тако некако заврши. И зато сам му ја одредио, ево, ову страшну смрт (Драшковић 2010, 232–233).

Судар сматра да овако оцртаним крајем Петровић подвлачи недостатке Вуковог карактера и озбиљност његових заблуда (Судар 2017, 452). Промена завршетка на плану теорија трансмедијалности открива да је реч о модификацији, ситуацији када долази до промена чињеница утврђених у основној причи.

На крају филма, у величанственој сцени видимо Вука Исаковича како се враћа из рата, мртав, заједно са својим изгинулим војницима, и дочекује га преминула жена. Не мање поетски од реченица у роману, звуче монолози наратора из *off-a*, нарочито на крају филма (у *Сеобама* то је глас редитеља): „Најбеднији међу својим војницима, Вук Исакович, командант Славонско-подунавског пука, сачувао је и после смрти сјај свога бића тако да је могао да се врати и да се појави пред својом кућом на обали Дунава, тамо одакле је кренуо у рат, у пролеће 1744. године”. Ређеп сматра да се Петровић још једном позива на великог сликара и да су последњи кадрови посвећени мртој води, као код Хегедушића (Ређеп 200[4], 65). И док видимо Дафину како му трчи у загрљај, чујемо нараторски глас: „Али све је то само омама људских очију”.<sup>151</sup> Уз музику (Маршеви из XVII-ог и XVIII-ог века), монолози наратора доприносе да *Сеобе* гледамо не само као историјски спектакл већ и као поетски филм.

Читаоци романа толеришу велику количину материјала који није повезан или је само делимично скопчан са основном нити приче. Мноштво дигресија, описа, рефлексија може бити додато наративној основи романа а да не умањи његову привлачност за читаоце. С друге стране филмска адаптација је резултат многобројних избора које редитељ мора да направи с обзиром на ограничења која медиј поставља. Поступак сижејне редукције којим се Петровић служи није само начин да се избегне темпорално ограничење<sup>152</sup> пред које га доводи представљачки медијум; редукција је неопходна јер редитеља интересују само они сегменти приче који су у служби онога што је најављивао.

---

<sup>151</sup> Ова реченица и Петровићев глас искоришћен је у шпици домаће Фестивала ауторског филма (ФАФ), сачинио ју је Никола Мајдак од кадрова старих кинематографских апарата, пројектора и камера, крупних планова Едисона, Ејзенштејна, Орсона Велса...; крупног плана Белог Боре и Ленче из крчме у *Скупљачима перја*, после сцене у којој Бели Бора ломи чаше рукама, крупног плана Петровића и поменуте реченице.

<sup>152</sup> Темпорално ограничење је један од, према Масту три највећа проблема адаптације романа за филм. Уз „збијање” романа у двочасовну форму, друга два проблема су преношење вербалног у звук и слике, и драматизовање испричаних сцена (Mast 1982, 290).

Оно што су проучаваоци дела Александра Петровића већ приметили јесте да је „nametnuto prirodом romana, psihološko reduciranje likova u scenariju *Seoba*” условило „to da је metafizička ravan na којој knjiga počiva, u filmu mahom izostala” (Vučinić 2009, 104). Осим те, метафизичке, равни која је више на нивоу осећаја гледалаца, Петровић филм лишава и елемената фантастике<sup>153</sup> који се у роману налазе у оквиру деветог поглавља, заузимају мали број страница (*Seobe*, 189–205), представљају једну засебну, готово уметнуту, епизоду романа о несрећама, недаћама, болестима, вампирима, забијању глоговог коца у гроб главне окривљене госпоже Дафине. Редитељ у свом исписивању *Сеоба* даје предност „реалистичкој” грађи. Могуће да је овакве елементе изоставио јер је ова епизода реактуелизованог народног предања стављена у контекст споредних ликова у роману, којима на филму није дат простор, али и зато што је реч о елементима фолклорног типа које је Петровић и у ранијим остварењима, тамо где им је и било место, опрезно користио.<sup>154</sup> Међутим, редитељ нам доноси сасвим нове фантастичне елементе: као што је и поменуто раније у тексту, у филму потпуно ирационално, након што је погубљен, Вук Исакович се ипак враћа, на коњу, а Дафина, опљачкана у гробу, из куће му трчи у сусрет.

Судар објашњава да су *Сеобе* завршиле као веома несрећан пројекат (2017, 469), због бројних продукционих и финансијских потешкоћа. Промена власничке структуре унутар једне од продуцентских кућа, негативна слика која се о Србима пласирала у свет у току крвопролића у Југославији и мноштво правних непријатности, довели су до бројних неправди које је требало исправити. У исто време, земља је пролазила кроз низ комплексних стања и промена.<sup>155</sup> Те политичке

---

<sup>153</sup> Кључ за дешифровања ових епизода налази се у домену реалног, а не фантастичког, те се зато и говори о елементима фантастике, а не о аутентичној фантастици (Бранковић, 1996).

<sup>154</sup> „У филму Александра Петровића *Биће скоро пропаст света* [...] фолклор служи да би се истакла једна критичка чак агресивна визија сеоског живота” (Pierre Billard, *L'Express*); „Петровић са страшћу слика једну сеоску причу у којој крв и живот инспиришу на фолклорна дела. [...] Овај филм нема ничег заједничког са баналним фолклором” (B. J. Vertin, *De Volkstrand*); „Аутор овог пута нам даје неку врсту сеоске рапсодије, гротескне, али у којој је он успео да избегне анегдоту и фолклор” (Hugue Vehenne, *Le Soir*); „Филм *Скупљачи перја* је богата прича, саткана од живота, која публици оставља слободу да сама закључује. Нема у том филму ни поруке, ни претеривања са фолклором и етчким проблемима. Борба у перју, циганске песме, венчање, свакодневни живот, бриге и слобода због које се све заборавља” (Gene Moskowitz – *Variety*). Више на: <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija>

<sup>155</sup> Анализом интертекстуалних и контекстуалних сегмената (филмо)(био)графије Александра Петровића најозбиљније се бавио Властимир Судар у студији о Петровићу као политичком дисиденту, износећи на светло дана и детаље о продукционим и политичким сметњама, финансијским и личним проблемима редитеља (Судар 2017).

(не)прилике диктирале су и темпо стварања *Сеоба* и њихову коначну судбину. Децембра 1990. године Александар Петровић за крагујевачке *Погледе* говори да су *Сеобе* његов најбољи филм, да се филм налази у затвору већ годину и по дана, да је то један од безбројних невиних затвореника, те да је сасвим сигуран да га у затвору не држи француски суд, који је пресуду и донео, него београдска и новосадска телевизија, да је то већ четврти његов забрањени филм. Великим трудом и изузетном упорношћу, аутор је, пред крај свог живота, успео да из лабораторије у којој је филмски материјал био блокиран „ослободи” део материјала који је искористио да уради српску верзију филма и пронађе финансијера за тај пројекат. Тако је, улажући сву своју енергију и захваљујући верној екипи, успео да оствари тек део сна. Учешће страних продуцената условило је ангажовање страних, пре свега француских филмских звезда (поменути Изабел Ипер, Ришар Бери, Автандил Махарадзе, совјетски глумац из Грузије као и Ерланд Јозефсон (Erland Josephson) из Шведске). Током рада, поједини партнери излазили су из копродукције те и они допринели да *Сеобе* постану најсложенија продукција које се Петровић латио.

О филму *Сеобе* изречено је да су „nezavršene ali obećavajuće” (Daković 2015, 430–431), „istinsko remek delo” (Milošević 2010, 26) и „значајна заоставштина једне земље и њеног политичког система, којих више нема” (Судар 2017, 470), „лирична и барокна фреска”, „божанствено луда и дрска творевина”, „велики космички филм пун буке и фурије” (Жак Дониол-Валкроз).<sup>156</sup> Због тешке операције тумора на мозгу, онемогућен да присуствује свечаној премијери у Београду на Ускрс 1994, Петровић се са „непотпуном верзијом свог грандиозно замишљеног спектакла [...] о лутањима и изгнанствима, о љубави за земљу и смрти у туђини опрашта од публике и земље којој је посветио своје стваралаштво и умире сам у туђини” (Петровић С. 1996, 25). После премијере у Београду *Сеобе* су имале неколико других приказивања у Југославији, углавном на локалним фестивалима, али пошто се земља распадала и физички и економски, филм није накнадно дистрибуиран. *Сеобе* у том смислу, сматра Судар, остају неоткривен филм. Петровићева смрт у августу 1994. године и пратећи проблеми у земљи осујетили су све напоре да се филм прикаже. Филм *Сеобе* нестао је као и земља у којој су настале (Судар 2017, 470).

---

<sup>156</sup> <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/seobe/>



Незваничну премијеру, у присуству Александра Петровића, филм је доживео (*Migrations (La guerre la plus glorieuse)* – француска верзија филма) стицајем околности у француском граду Саинт Мало (Sen Malo) маја 1993. године. Августа 1994. године, Драшко Ређеп бележи како је Петровић на трагу Црњанског, радо спомињао бескрајне комбинације Случаја Комедијанта, али да је догађај са новосадске премијере надмашио све прогнозе јер је „нећим hirom као predigra monumentalnog filma bio [je] prikazan dokumentarni, amaterski zapis o invalidima i ratnicima naših skorašnjih [...] ratova. Niže od tih očajnih kadrova [...], u prisustvu *Seoba*, zaista se nije moglo” (Ređep 200[4], 118).

Петровићевим *Сеобама* замерани су хладноћа и академизам, коришћење синхронизације и наховања, а као последица ове праксе критикована је и глума (Судар 2017, 468). Настале у међународној, југословенско-француској копродукцији, *Сеобе* су подразумевале редитељски рад са глумцима из различитих земаља, што је значило да су глумили на свом језику само у једној од верзија, а да су у другој били синхронизовани или наховани гласом неког другог глумца, а било је и глумаца који су синхронизовани у обе верзије. Остављање простора у изговору за синхронизовање, свакако је остављало последице на глуму и инхибирало изведбе појединих глумаца, па је глума у неким сегментима, како Судар запажа, неподударна са раскошним продукцијским вредностима (Судар 2017, 467).

Можда најлепши суд о *Сеобама* изрекао је Срђан Вучинић, асоцијативно повезујући масовне сцене са платнима „*velikih slikara neoklasicizma*”, сцене које је Петровић урадио „*majstorski, bogatstvom kolorita, količinom detalja i promišljenom kompozicijom*” (Vučinić 2009, 101). Вучинићево позивање на податак да је Петровић масовне сцене снимао 1987. године и да је можда антиципирао „*повратак жанру i ikonografiji istorijskog spektakla – trend koji će ponovo, sredinom 90-ih, u Evropi definitivno obnoviti popularna ostvarenja poput Šeroove Kraljice Margo ili Besonove Jovanke Orleanke*” (2009, 101), утврђује Петровићеву позицију значајног учесника европске кино-поетике.

*Сеобе* су незавршен пројекат и нереализован Петровићев сан, а „незавршен филм не може да има снагу незавршене Гаудијеве катедрале, филм је ток, време у гибању [...]), недовршени филм остаје у траљама, није за приказивање [...]” (Драшковић 2010, 237). Контекстуланим чиниоцима и продукционим детаљима, *Сеобе* су генерисале трансмедијално приповедање изван граница

фикције. Осим новинских наслова какви су *Има сеоба, смрти нема*, појављивали су се *Сеобе као судбина, Трагање за звездом, Сеобе чекају паре, Сеобе на чекању...*

## Серија *Сеобе*

И зато је све некако недовршено.  
Незавршено. Задихано.  
Као да остављаш неком другом,  
неком спокојном, коме читаво,  
равномерно, равнодушно време  
стоји на расположењу до у бескрај, и  
који ће све то  
да доведе у ред, све лепо да среди.  
Да мисао најзад плива по таласавом  
мисаоном мору, као што  
пливач на леђима одмара се на  
таласима у часу чистог предах.

(Матић 1966, 146)

Када је после операције тумора на мозгу Александар Петровић преминуо у болници Паризу 20. августа 1994. године, у 65. години живота, дефинитивно је стављен крај на његово бављење филмом и на довршетак последњег великог пројекта кога се латио. Радна верзија материјала снимљеног за серију *Сеобе* по *Другој књизи Сеоба* Милоша Црњанског, пренета је 2002. године са касета које су кренуле да бледе, у електронски запис тако што су спојени снимљени фрагменте, са намером да се како стоји у уводној шпици, сачува од заборава један велики и леп напор.<sup>157</sup>

„Сигурно не можемо рећи да је то целина дугометражног филма, нити осмоделне ТВ-серије – но реч је о документу драгоценом за историју филма, а рекао бих и за српску културу уопште”, записао је Срђан Вучинић 2003. године, после пројекције овог документа од око 135 минута. Из овако представљене заоставштине, сазнајемо да је материјал током снимања грубо монтирао сам

---

<sup>157</sup> Ово је трећа алхемијска транспозиција: из романа на филмску траку и емулзију и сада у пикселе. На осамнаест компјутера у Лабораторији за рачунарску симулацију на серији се радило данима, без прекида, а до краја 2003. године дигитализована су и остала остварења Александра Петровића (видети Раденковић 2006, 69), намењена факултетима, библиотекама, музејима, пријатељима и светским кинотекама „pre svega u Minhenu i Ženevi, koje su oduvek, kako kaže Branka Petrović, veoma držale do toga da imaju sve filmove njenog supruga. Lepi, vitki i nemogući kapetan Pavle Isaković stići će na konju i u uniformi i u američku Kongresnu biblioteku. Ostaće tu zauvek, kako i priliči jednom duhu” (Midžović у Ređep 200[4], 172).

редитељ, са сарадницима Вуксаном Луковцем и Миром Кићовић. Тон је радни, а текст који повезује овај материјал у највећој мери узет је из *Друге књиге Сеоба*. Ови одломци романа служе да се премосте неснимљени делови: „А текст, најкраћи могући, који спаја обогалене, а ипак дивне делове материјала, нашла сам читајући сабрано и чини ми се са успехом књигу *Сеобе*”, записала је Бранка Петровић у дневнику 7. априла 2004. У теоријском смислу, ослањајући се на дефиниције Антона Поповича,<sup>158</sup> овај поступак могли бисмо да означимо као комплементарно надовезивање (Попович 1984, 133) односно међутекстовно надовезивање помоћу текстовних додатака (напомена, коментара), који развијају инваријантне особине прототекста (Попович 1984, 131–142). У самој адаптацији, ако се задржимо на Поповичевој терминологији, препознају се и остали облици трансформација (имитативно,<sup>159</sup> селективно,<sup>160</sup> редукиционо,<sup>161</sup> репродукционо,<sup>162</sup> ликвидационо<sup>163</sup> и резимирајуће надовезивање). Поступак којем су прибегли Петровићева супруга и сарадници није ни необичан, ни непознат. „Iako smatra da se prava vrednost scenarija očituje tek kada se on preobrati u kinematografske slike, Pazolini često (kao u *Kralju Edipu*, 1967) izbacuje na ekran natpise koji objašnjavaju čitave delove zbivanja (naročito kada želi da istakne povezanost klasičnog mita sa savremenim čovekom)”, објашњава Петрић (Petrić 1970, 117). Петровић је *Сеобе* замислио и унеколико реализовао као ширење света приче филма у телевизијску серију, приближавајући се тиме сржи трансмедијалног приповедања. Прича може започети у филму, прећи на телевизију, роман и стрип, касније бити истражена видео-игром или доживљена у забавном парку, пише Џенкинс (2006, 96). Он сматра да серијализација као одлика трансмедијалног приповедања и један од седам принципа које би оно требало да задовољи, подразумева да су делови наратива у одломцима представљају публици током извесног периода времена с пожељним клифхенгерима (cliffhanger) (Jenkins 2009).

---

<sup>158</sup> Попович своју теорију развија у оквирима теорије превођења, али је она примењива и шире.

<sup>159</sup> Надовезивање које максимално истиче присуство међутекстовне инваријанте у метатексту.

<sup>160</sup> Међутекстовни однос при којем метатекст настаје на основу збира одређених елемената прототекста; овде метатекст настаје не на принципу сличности, већ помоћу типизације. (Исто 135)

<sup>161</sup> Однос између два текста који редукују или проширују поједине равни текста задржавајући семантику међутекстовне инваријанте.

<sup>162</sup> Избор цитираних сегмената текста уз минимални значењски помак од прототекста.

<sup>163</sup> Испуштање, изостављање прецртавање сегмената текста што може да буде израз интерпретативног становишта или да послужи као рецепциона инструкција (Исто 135)

Судећи по сценарију, требало је да свака епизода добије име, прве две ослањале су се на грађу из првих *Сеоба*, а грађа заснована на *Другој књизи Сеоба* била је замишљена у шест епизода које би носиле следеће називе:

3. *Павле и Катинка*

4. *Бекство*

5. *Путовање*

6. *Вијена*

7. *Трифунов метак*

8. *Чуда природе и људског живота*

Сценарио за серију настао је „по роману Милоша Црњанског”, како стоји у уводној шпици. Иако уочавамо разлику у односу на ознаке у претходним остварењима, у основи Петровић примењује исти модел третмана литерарне грађе, њеног преобликовања (са више пута наглашеним изузетком филма *Биће скоро пропаст света*, где се највише удаљио од литерарног предлошка), независно од тога да ли шпица сугерише да је аутор био инспирисан, стварао по мотивима, адаптирао, драматизовао.

Када је о књизи реч, приповедни елементи доминирају спрам пригушеног лиризма, са низовима уланчаних епизода и појединачних догађаја који повезује са централном причом учешће главног јунака. У овом духу и Вучинић сматра да је одисеја Павла Исаковича свакако ближа филмској нарави од Вукових и Аранђелових готово суматраистичких визија и да је у телевизијској серији Саша Петровић могао бити знатно ближи духу Црњанског него на филму (Vučinić 2009, 198). Крајњи резултат сусрета великог писца и великог редитеља, остао је непознат, али се може наслутити. Ако су *Сеобе*, како каже Мунитић, „(ne ogrešivši se ničim o Crnjanskog) čisto petrovićevski film, baš kao što to mimo svojih pisaca behu i sve njegove prethodne 'ekranizacije'” (*Borba* 4. 5. 1994, 15), додаћемо да је такав и материјал доступан под називом *Сеобе II*.

*Друга књига Сеоба* почиње као бајка (Vožović 2020, 148), речима „Bilo jednom jedno kraljevstvo, u srcu Evrope”, а серија се отвара без ове (ироничне) бајковите позорнице, директно историјском стварношћу, а својом целином обухватила је период од 1751. на јужним границама Аустрије према Турској до 1753. године када у Русији, међу српским исељеницима настаје велика тишина, а у завршним кадровима текст доноси информацију о попису становништва из 1753. и 1862.

године, чиме је задржан временски оквир који и писац даје. Скелет изворног дела, мање више исцрпно, постао је скелет Петровићеве конструкције; укључени су већина ликова и њихови међусобни односи, географски, социолошки и културолошки контекст. Иако су романи Црњанског у креативној интерпретацији подлегли трансформацији, Петровић је остао један од најбољих читалаца великог писца и један од његових највернијих тумача и приврженика. Већ на почетку јасно је да одступа од једне замисли Црњанског коју је писац неуморно понављао у низу интервјуа, нарочито шездесетих година после објављивања *Друге књиге Сеоба*. Наиме, реч је о томе да Петровић филм и серију гради *сојужено*, серију ствара као наставак снимљеног у филму и то је експлицитно изражено како кроз наслов који даје, тако и другим детаљима који ће овде бити поменути. Црњански је 1964. године изјавио да је оба романа штампала *Српска књижевна задруга 1962. године „сојужено”*, што је сматрао погрешним јер то „*soјуženje romana stvara veze i podvlači sličnosti, kojih ima, koje su bile intencija pisca, ali – i kojih nema i koje nisu bile intencija pisca*” (Crnjanski 2017, 61).

Наслови два романа доводе се често у везу која је погрешна и неодржива.<sup>164</sup> Али, уопште узев, критика је сагласна да се Црњански, враћајући се теми сеоба поновно уобличеној кроз визуру 18. века, у *Другој књизи Сеоба* надовезује на започето у *Сеобама* приповедање о породици Исакович само утолико што се Вук Исакович спомиње узгредно, за разлику од његовог брата о коме читалац не сазнаје баш ништа (Панић-Мараш 2014, 827). За разлику од романа из 1962. године, Петровићева визура на кратко даје лик Аранђела, у једној сцени. Тиме он прави мост са филмом, Вук Исакович Александра Петровића је мртав и Аранђел у хамаму о томе не зна ништа, али са Павлом говори о Вуку. Надаље нарација серије тече у духу романа и Вук задржава статус који има у *Другој књизи Сеоба*, а који подразумева узгредно и оскудно спомињање или алузију.

---

<sup>164</sup> Гојко Божовић у својој последњој књизи есеја резимира разлоге који доводе до грешке против идентитета сличноимених романа Црњанског, свдећи их на три: 1) сличност наслова због кога се каткад *Друга књига Сеоба* доживљава као друга књига романа *Сеобе* из 1929. године; 2) презиме кључних јунака и везе између Павла и Вука и 3) сам чин сеоба који у другом роману за Павла има смисао и снагу оствареног аманета Вука Исаковича. „Neki ogleđi o Crnjanskoj prozi posmatraju *Seobe* i *Drugu knjigu Seoba* kao što se posmatraju četiri knjige *Rata i mira*. Ali dok u slučaju Tolstojevog romana postoji veza koja onemogućava njihovo zasebno, unutar sebe zatvoreno postojanje, Crnjanskovi romani postoje sami za sebe, svaki sa svojim konstituisanim smislom” (Božović 2020, 140–145).

Већ 1964. године, Црњански резимира: „Prema mišljenju piščevom nije primećena glavna tema druge knjige *Seoba*, ljubav prema ženi koja je umrla” (Crnjanski 2017, 65). Овај романтичарски мотив, мотив мртве драге, сам писац назива темом и то главном темом, а то је оно што Петровић у делу сниманом крајем осамдесетих ставља у први план. Његова креација је љубавна прича *par excellence*. У роману прве класе капетан, јего благородије Павел Исакович Влкович стално размишља о мртвој жени, налази сличности са Евдокијом и Теклом, сања је и додатно га је жалостило што му се удвара жена која „liči na njegovu pokojnu ženu, kao sestra na sestru” (*Druga knjiga I*, 187). И у филму он говори о Катинки, али не наилази на разумевање. „Живе га жене прижељкују, а он се у гроб заљубио. Некромант.”, говори мајор Божић, а и у завршним сценама лажна императорица исмева његов статус удовца, по обрасцу који даје писац. Петровић је остао веран и другој великој теми која се на ову надовезује, а то је тражење једне Русије која је Павлу значила један лепши свет, утеху и испуњење Вуковог аманета. Ако кажемо да су се слике из замисли Црњанског отелотвориле код Петровића, да промичу прозори богате, широко развијене историјске представе сеоба и узалудног трагања једног народа за обећаном земљом, описаном прасликом изгубљене среће; са мноштвом детаља на том путу, то не говори о критеријуму верности, већ да је ова адаптација препозната као адаптација *специфичног текста* и то чини део њеног „херменеутичког идентитета” (Hutcheon 2006, 21). Од Угарске до руских предела, од беде и блата махала до раскошних бечких домова и руских дворова, стапају се читање Црњанског са историјом, документаризмом, умећем пастиша. Читаве реченице из романа нашле су се у новом медију. „Izdužio se kao jablan! A ni ploda, ni hlada nema!”, што је у роману за Павла Исаковича имала обичај да изговара „Gospođa Milka, lajtnanta Petra Ševića, koji je iz Engela otišao u Rosiju”, која је сматрала Исаковича, „na primer, za zlog, uobraženog, hladnog, čoveka” (*Druga knjiga I*, 336), у филму изговара Костјурин (Бранко Плеша), оберкомандант Кијева. Или, у роману се каже „Petru je Bog uzeo sina, Petar se sa Bogom rvaо” (*Druga knjiga II*, 466), а у серији речи „Ти се цео живот с Богом рвеш”, изговара Трифун Павлу. Петровић је употребљавао грађу тако што је селектовао, трансформисао, премештао, узимао делове и користио их за потребе своје креације, али најзад он је задржао основне идеје које је и књига изражавала. Поменули бисмо и једну кључну епизоду коју очекивано не изоставља Петровић, аудијенцију као кључну за спознају

промашености јунакових идеала и властитог животног пута. „Audijencija, kod imperatorice, bila se raščula, kod onih koji su se selili u Rosiju, kao najveća milost, koju je živ čovek mogao da doživi, kad stigne u Rosiju [...] Kod Pavla to nije bila ni želja da se pročuje, ni želja da se, među sunarodnicima, istakne, nego poslednja nada da, u Rosiji, serbske jade čuju, i to na najvišem mestu” (*Druga knjiga II*, 269). Та епизода још у роману баца светлост на целокупно Павлово путовање и одређује га, али посматрана у контексту Петровићевог дела, та је епизода у корелацији са крајем филма *Сеобе*, кључни Петровићев став.<sup>165</sup> Не само интертекстуални, овај део је битан и за контекстуалну анализу, за време настанка адаптације, будући да је Петровић био сведок почетка још једног рата, а историја је претила да се понови. Он је негодовао и желео свету да укаже „да је Аустро-Угарска бацала као топовско месо српске масе, вешала српске официре, хапсила их и убијала [...] да су ти људи из Вуковара, Борова, Осијека, са Фрушке горе, били убијани, масакрирани и нестајали у тамницама Аустро-Угарске и да се тај историјски факат само понавља” (*Српска реч* 10. 6. 1991, 49), па је и самим крајем филма и Вуковим вешањем показао колико су изиграни. Отуда се аудијенција код лажне, карневалске царице и преображај идентитета достојанственог официра, који је имао на почетку, у идентитет насамареног идеалисте који постаје једини могући идентитет (Анђелковић 2016, 145) испоставља као рефрен, понављање и варијација на већ редитељски обрађене теме. Баш оваква „вулгарна инсценација” и „сурова шала обесних официра” у складу је са Петровићевим читањем Црњанског и доживљајем историјске судбине народа. И романескни и Павле на екрану изгледа да је знао мање од оног што су знали и „Trifunovi konjanici, i oni najsiromašniji, bili su videli, u ratovima, nešto tuđeg sveta. Znali su oni da u svetu ne vlada svetac Isakoviča, Sveti Mrata, nego laž, prevara, zlo, sablazan, i sramota” (*Druga knjiga I*, 79). И до краја, као и Вук, остаје неспособан да се одрекне идеализација у име стварности. Ту стварност Петровић слика са вештином, подвлачећи је већ познатим бојама. Тако меланхолија Павла Исаковича подсећа на меланхолију Белог Боре, а и атмосфера је натопљена лутањима друмовима без краја; неприлагодљивост Павла Исаковича спрам практичности оних који не желе да слушају о повести српске патње, Косову,

---

<sup>165</sup> И за редитеља то је као и за писца била велика и актуелна тема „jer, bez daljeg, razumljivo da je srpski narod igrao jednu mersenersku ulogu, ulogu plaćenika. Ne novčano, jer to, na kraju, i ide uz oficirski položaj, nego plaćenika u smislu da su ga iskorišćavali i na Istoku i na Zapadu, protiv Mađara, protiv Austrijanaca... Šta sve taj narod nije radio” (Crnjanski 2017, 189).

Милошу и цару Лазару, блиска је и неснађености Трише у његовом окружењу. „Е, мој капетане... У свету у коме живимо, нису национи важни... већ паре и бриљанти... Лоше ćete ви проћи, видим ја...”, говори му Агагијанијан. Павле Исакович стално наилази на практичне људе, на Божича, Агагијанијана, Волкова, Костјурина, Вишињевског..., који говоре о вредностима практичног живота, који у свему траже извор неке своје користи, али он сам није такав, нити ће такав постати, као што није ни Вук, као што нису подлегли притисцима ни многи други Петровићеви протагонисти.

Вучинић уочава да су екстеријери и ентеријери дати „s prepoznatljivim pečatom Petrovićevog autorskog rukopisa”, да „njima vladaju plastičnost i opipljivost bliska idealima dokumentarnog filma” и „likovna ekspresivnost, paleta jarkih boja kao dominanta koju Petrovićev kadar nosi sa sobom još od ranih filmova o Dobroviću i Šumanoviću”, и да је „genijalna ambivalentnost Petrovićevog nadahnuća antcipirana [je] još u dokumentarcu *Sabori*”; хвали снажну синематичку визију читавог света који је Петровић изградио на основу романа и сматра да се предметни свет *Сеоба 2* тешко заборавља (Vučinić 2009, 16). Та нескривена документарна фактура, последица је начина на који је Петровић размишљао о филму и стварао га.

Кад једну књигу интерпретирате, кад, да будем прецизнији, једну књигу заправо креирате, онда, у ствари, разуме се, читаве странице, читави пасуси вас не занимају... На другој страни, неколико речи отварају један филмски простор пред вама, дубок, далек, и којим очито треба да се крећете. Тако је случај и са овом секвенцом. Код Црњанског су то две-три реченице, међутим, две-три врло индикативне реченице. Код писца, Павле Исаковић је ишао преко ритова, пет, шест дана, не сећам се колико то прецизира, та два коња је практично смлатио, и доспео до Будимпеште. Има неколико описа тих пејзажа [...] Али, одмах ми је пало на памет: кроз шта је тај човек газио, кроз какво је благо и дрвеће ишао, у каквој је то ситуацији човек који проведе неколико дана и ноћи у пределу какав је овај. Требало је, рецимо, прошле ноћи око десет часова пролутати чамцем кроз све ово... ове воде... (Драшковић 2010, 9–10).

Серија *Сеобе* израсла је, као и филм, из специфичног ратног кошмара који је Црњански уобличио. Петровић користи роман као грађу, као фон за уобличавање властите поетике. На једној страни, он је веран сопственом стваралачком поступку, документарном прилажењу играној форми, а с друге стране он прилази Црњанском и не одступа превише од његових замисли. У теоријском погледу, овде је реч о тзв. блиској адаптацији, када аутор већину наративних елемената



књижевног текста задржава, неколико елемената изоставља, а тек неколицину додаје (Minier 2014, 27). Док је филмска верзија *Сеоба* претрпела корекцију кроз судбину главног јунака, овде је најзаступљеније сажимање и системско изостављање, а на генералном плану можемо говорити о транспозицији у Вагнеровом смислу, као „директно преношење романа на екран са минимално приметном интерференцијом”, а намерно или ненамерно, уношење измене у оригинални текст по Вагнеру може се сматрати „реструктурирањем или поновним наглашавањем”. Џефри Вагнер сматра да се променом појединих сцена или ликова заправо доприноси „учвршћивању вредности оригиналног текста” (Minier 2014, 25).

У серији не видимо Петра и Варвару, Ђурђа и Ану и њихову судбину. Очито да је, компарацијом снимљених делова са романом и са сценаријем који је Петровић начинио, реч о оним деловима романа који је Петровић имао намеру да екранизује. Готово цео комплекс односа Павла Исаковича са Петром и Ђурђем и њиховим супругама, ушао је у сценарио. „Ако Pavle ode sa ovoga sveta, ja neću preživjeti!”<sup>166</sup> говори Варвара своје мужу Петру. Она грла Павла тако да је Ана отима од тог загрљаја, читамо у сценарију. „Grli Pavla... Ljubi ga u usta... Kao ljubavnica, a ne kao rođaka! Pavle skida Varvarine ruke sa svog vrata... Varvara se odvajaju... Pavle je zbunjen”. Тако пише Петровић следећи замисао Црњанског. Очито је да је препознао овај однос као обнављање оне напетости која је постојала и у *Сеобама*, у раној фази односа Дафине и Аранђела. Иако серија, у облику у коме је до нас дошла, може да функционише као целовита и без Петра, Ђурђа и њихових породица, познавање литерарног предлошка и сценарија доводи нас у амбивалентан однос према неснимљеним деловима. С једне стране, да постоје сцене Варваре и Павла, указале би на занимљиву релацију са филмом, али, могуће је и да би овакав „образац” односа деловао и патетично, ма како да је различито развијан у серији. У серији од Павлових братенаца видимо само Трифуна, уз Кумрију, њихову децу и другу жену коју је себи довео, махалчанку Ђинђу, са доста детаља познатих из романа, потом се Трифун јавља и на путу за Русију и у Русији.

Капетан прве класе, честнејшиј Исакович, маланхолик, код Црњанског описан као „lepotan, zlatnih uvojaka, glatke kože” (*Druga knjiga I*, 248), „visok oko šest stopa i

---

<sup>166</sup> Сценарио, архива Фондације.

više, malo poguren u pleću, ali još mlad, plave oči, orlovski nos, zlatni brci, zlatna kosa, nenapudrovana kika, odeven u putničku abu hungarskih oficira na putu, i husarske čakšire, čizme i plavu kurtku, na glavi nov trikorn, govori nemecki dobro, zamuckuje” (*Druga knjiga I*, 200), на екран стиже нешто измењеном виду, у глумачкој изведби Драгана Николића, који као глумачка појава није прва асоцијација на литерарног Павла Исаковича.<sup>167</sup> Избор овог глумца за улогу неког ко је физички „друкчије описан у књизи”, Боро Драшковић објашњава на следећи начин: „Петровићеве поделе улога увек су – изненађујуће, јаке, самосвојне, битне за ново, *друкчије* тумачење дела...” (Драшковић 2010, 13).<sup>168</sup>

Када се радни материјал појавио, Николић је изјавио да је срећан што је коначно светлост дана и светлост екрана угледало нешто што је знао да постоји.

Мислио сам, међутим, да сам изгубио три године најквалитетнијег професионалног и личног живота. [...] Први пут у животу смем да кажем: то је нешто најбоље што сам урадио. Жал за тим изгубљеним временом мали је у односу на оно што постоји забележено. Била је то француско-југословенска копродукција која је могла да учини да моја каријера пође другим током (*Глас јавности* 17. 2. 2004, 21).

Он је био део екипе најбољих глумаца бивше Југославије окупљених на задатку одгонетања *Друге књиге Сеоба*.<sup>169</sup> Било је мишљења „da је серија – onoliko koliko је snimljena – doista svetska [...] али је, на жалост остала у траљама” (Cvetičanin у *Ređer* 200[4], 168). О читавом пројекту најчешће се пише да је био „grandiozno rvanje sa okolinom, finansijama, sa životom” и „mučno rvanje sa samim sobom” (Исто 167). Новинарка *Политике* симбиозу Црњанског и Петровића назвала је егзистенцијалним српским распећем које се није завршило скидањем с крста

---

<sup>167</sup> Николић је био изненађен да му је понуђено да игра једног од „можда најкомплекснијих, најлепших ликова светске литературе. И без обзира што је Црњански Павла Исаковича потпуно другачије описао, плавог, човека тужног са плавим очима итд., био сам запањен да је Саша мени понудио ту улогу” (РТС Културно-уметнички програм, Емисија *Портрети: Александар Саша Петровић*).

<sup>168</sup> „Био сам у некој врсти магновења. Постојала је могућност да се уплашим од Црњанског, од Саше Петровића. Павле Исакович је један од најлепших ликова светске литературе. Просто сам улетео у све то као камиказа. Нисам ни сањао да би Исакович, ликовно, како га је Црњански обојио, описао, мени могао бити понуђен. Немам плаве очи а нисам ни меланхолик. Јасно је било да Саша Петровић хоће нешто друго и хоће баш мене. То ми је дало снагу. Испало је да је у праву. Никада ни пре ни после тога нисам радио толико студиозно, с толико воље и снаге” (*Глас јавности* 17. 2. 2004, 21).

<sup>169</sup> Улогу Кајзерлинга, „velmožnog gospodina, који pati od kijavice i drži noge u šafolju” (*Druga knjiga II*, 262) одиграо је сам Петровић.

(Midžović u 200[4], 168). Да је нешто битно недостајало у великом уметничком споју Црњанског и Петровића, указао је Никола Стојановић, препознавши још у филму *Сеобе* „nesporazum sa piscem i njegovim difuznim poetsko lirskim libretom, ali i nesporazum sa samim sobom, izražen u teškoći komuniciranja sa vremenski udaljenim zbivanjima”, дајући предност Петровићу као песнику „neposrednog, doživljenog” (Stojanović 2010, 71).

*Сеобе* су и у домену речи, и у домену слике остале – у рушевинама. Ова „руина”, да се послужимо терминологијом Црњанског,<sup>170</sup> достојанствена је и вредна, споменик грандиозно замишљеног Петровићевог здања. Јунаци других *Сеоба* и после Петровића мигрирали су у друге медије. На позоришну сцену извела их је Вида Огњеновић (*Српско народно позориште* Нови Сад, премијерно извођење 24. 11. 2011), а пре ње Пјер Валтер Полиц (Pierre Walter Politz), према адаптацији Ђорђа Лазина насталој управо по Петровићевом сценарију за ТВ серију (*Књажевско-српски театар* Крагујевац, премијерно извођење 14. 5. 2007). Тиме се успоставио низ књига-филм-серија-позоришна представа, не под јединственим ауторским надзором, али свакако као трансмедијалност, мека трансмедијалност, како је дефинисао Џефри Лонг односно онај вид трансмедијалног приповедања који Рајан назива ефектом „грудве снега”.

Опус Александра Петровића, ослоњен на прототекст Црњанског (који је пак као прототекст имао Пишћевићеве мемоаре), омогућио је да говоримо о свету приче *Сеоба*. Овај Петровићев пројекат близак је феномену трансмедијалног приповедања у значењу у коме један свет приче чини мноштво текстова, чиме се приближио и Џенкинсовом схватању дистрибуције садржаја кроз више медијских платформи.

---

<sup>170</sup> „Prvu i drugu knjigu tog romana treba smatrati kao ruinu od šest neostvarenih romana. Među mnogo strašnijim našim ruinama, taj ostatak biće znak svog vremena. Ostvarena dela u literaturi su skoro uvek manja od nameravanih i nenapisanih knjiga” (Crnjanski 2017, 61).

### 3.7. ОСТАЛЕ АДАПТАЦИЈЕ АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВИЋА

Narativni likovi se, ako imaju sreće, sele od jednog teksta do drugog, ali ni oni što u seobe ne kreću nisu ontološki različiti od svoje srećnije braće; jednostavno, nisu imali uspeha i nismo se njima više bavili.

(Eko 2002, 13)

Ko je napisao, ko je taj što je napisao sve što je želeo.

(Crnjanski 2017, 153)

„Antonije Isaković, Mihail Bulgakov, Hajnrih Bel i Miloš Crnjanski bili su, kao što je bolje poznato, autori literarnih osnova Sašinih znamenitih igranih filmova” (Ređep 200[4], 71) и ми смо те прототекстове сагледали у модерном теоријску оквиру, кроз концепт трансмедијалног приповедања. 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 „саопштавао пре свега као информацију о могућностима генијалног решења које је дубоко интимно проносио собом деценијама” (Ређеп 2011, 7). На тој листу су, између осталог, били: и Ман и Шекспир и његово виђење *Глухог доба* Александра Вуча и Душана Матића (*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, 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, којима ћемо се бавити у наставку, 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 (Balaš 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 била књижевност већ забелешке за слике, скице и планови оптичког дејства, несамосталне и неодвојиве од филма, „[d]anašnji scenario tonfilma ne predstavlja više u procesu razvitka filma polufabrikat, skicu ili prosto uputstvo za umetničko delo. Scenario može da da od bilo čega nezavisnu sliku stvarnosti” (Balaš 1947, 137). Позивајући се на начелну разлику коју је између драме и позорнице направио Лесинг, Балаш прави дистинкцију између филма и сценарија. Драма је постала од старог позоришта, али већ одавно присвојила првенство у односу на позориште и утиче на њега и сада историја драме одређује историју позоришта. „Dosad je istorija scenarija bila proces razvitka scenarija u okviru istorije filma, ali će od danas istorija scenarija određivati istoriju filma”, предвиђао је Балаш (1947, 141).

Известан број сачуваних сценарија која је сачинио по литерарним узорима стигао је до различитих фаза реализације. Најдаље је стигао сценарио *Соко*, по њему је снимљен филм, један број сценарија штампан је после његове смрти,<sup>171</sup> а немали број текстова сачуван је у рукопису односно као прекуцан материјал.<sup>172</sup> Оригинали се, у случају заоставштине Саше Петровића, чувају у фондацији која носи његово име и са процесом њихове дигитализације (на начин који дигитална хуманистика данас подразумева) још није започето.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Од сценарија са литерарном основом објављени су, постхумно: *Соко*, *Бења Краљ*, драматизација *Пурпурног острва* (уз *Мајстора* и *Маргариту* и *Псеће срце*) односно она сценарија која су довршена.

<sup>172</sup> Мисија чувања од губитка или заборављања 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 и 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. испрва јер је те уникатне и драгоцене материјале сачувао од пропадања, губитка или случајног уништења; 2. што је текстове „истргао” од заборављања, 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 потребе већине истраживача то је примерен и довољан облик, бар потврда да ли оригинал треба консултовати.

<sup>173</sup> Комплетно су дигитализовани само филмови. „Бранка Петровић, професор Ђорђе Лазин и моја маленкост смо 2002-3. са старих УМАТИС трака које је крајем 1980-тих Саша у Паризу направио, дигитализовали све његове филмове. То је био огроман посао. Ја сам сваки кадар прегледао и сређивао више пута. Те дигитализоване верзије су приватно Бранкино власништво. Бранка их је

Да рукопис сваког од сценарија Саше Петровића представља литерарни текст који се може, и мора, читати самостално, указује Драшко Ређеп, „[u]ostalom, to može lako da se utvrdi. Dovoljno je pogledati njegov scenario za *Banovića Strahinju* Vatroslava Mimice, ili pak knjigu *Skupljači perja*, sa izuzetnim predgovorom Nikole Miloševića” (Ređep 200[4], 49). Наш фокус овде ће се задржати на сценаријима која су инспирисана књижевношћу и која су била замишљена као наставак или пак грађење света приче у новом медију.

### **Соко или Бановић Страхиња између песме и филма<sup>174</sup>**

Два момента који одређују текст као исказ: његова замисао („интенција”) и остварење те замисли. Динамични међусобни односи тих момената, њихова борба која одређује карактер текста. Њихово разилажење може да говори много.

(Бахтин 1978, 44)

Петровић за нови филм бира једну од наших најлепших народних песама, „можда и најлепшу”, за коју је, како нас подсећа Радосав Меденица, Миклошић одушевљено рекао да представља један од оног драгог камења које је Вук срећном руком ископао из дубине народне душе (Меденица 1965, 1), узима фолклорну творевину<sup>175</sup> односно фолклорну чињеницу,<sup>176</sup> фолклорно дело које је и пре њега било изложено бројним трансмедиијалним прерадама. Истраживачки су закључци да је:

за egzistenciju folklornog djela preduvjet postojanja grupe koja ga prima i odobrava. Pri istraživanju folklor mora se uvijek, kao temeljni pojam, imati na umu preventivna cenzura zajednice. Svjesno upotrebljavamo izraz 'preventivna', jer pri promatranju jedne folklorne činjenice nisu u pitanju momenti njezine biografije koji prethode rođenju, nije u pitanju 'začeće' niti embrionalni život, nego 'rođenje' same folklorne činjenice i njezina daljna sudbina (Jakobson i Bogatirjov 1971, 20).

---

поклањала пријатељима, факултетима и институтима широм света” (Из разговора са Б. Раденковићем).

<sup>174</sup> Делови овог потпоглавља преузети су из рада: Раловић, Ивана М. „Бановић Страхиња између песме и филма”. *Баштина*. Св. 55, Институт за српску културу Лепосавић, 2021. 97–115.

<sup>175</sup> „Postojanje neke folklorne tvorevine kao takve počinje tek onda kada ju je određena zajednica prihvatila, a od te tvorevine postoji samo ono što je ta zajednica usvojila” (Jakobson i Bogatirjov 1971, 18).

<sup>176</sup> „[Ћ]as kada je usmeno djelo bilo po prvi put objektivirano, tj. od autora izvedeno, tumači kao čas njegova rođenja, dok u stvarnosti djelo ostaje folklornom činjenicom tek od onog časa kada ga je zajednica usvojila” (Jakobson i Bogatirjov 1971, 20).

И Петровић је приступио писању инспирисан песмом коју је волео, која функционише као општепозната прича у домаћим оквирима и која, како је изјављивао, „dodiruje probleme morala, kapitalne u našem vremenu, kao recimo Bulgakovljeva knjiga u svoje vreme” („Не сасвим одбијен”).

Петровић каже да се сценарио *Соко* „наставља на племениту традицију народне песме, код које је мотив страдања, и праштања, један од централних мотива” (Петровић 2011а, 22, подвукла И.Р.). У том смислу, аутор транспонује народну песму у филмски сценарио као једно од могућих тумачења историјске и културне традиције, дакле као наставак у трансмедијалном смислу, као једну од варијаната мита о знаменитом јунаку. *Соко* Александра Петровића написан је и да би се „сто и први пут оверила јединствена прича о праштању, у оним фамозним немогућим условима за које се обично говори да су судбински део и ваздуха и живота самог” (Ређеп 2011, 11).

После забране филма *Мајстор и Маргарита* и обрачуна државе са ауторима црног филма, Петровић више није снимао у земљи, а уз Жилника и Макавејева морао и да оде из Југославије.<sup>177</sup> Раздобље од 1973. до 1977. означено је као најнижа тачка домаће производње играног филма, још од почетка шездесетих (Goulding 2004, 149), а и сами „егзекутори црног таласа били су свесни промена” (Vučetić 2016, 351). Иако, као и до данас, у врху светске кинематографије, Петровић је и поред доброг сценарија, остао на маргини. То би значило да је став државе оличен у државном предузећу, био да је рукопис квалитетан, сценариста неупитно врхунски зналац, али као редитељ неподобан. Петровић није само написао сценарио, он је начинио и књигу снимања (Прилог 6).<sup>178</sup> Нашавши се у апсурдној

---

<sup>177</sup> Жилник даје следеће сведочанство: „Saša Petrović je bio u Francuskoj nekoliko godina, Makavejev takođe, a ja sam bio u Nemačkoj. Moja generacija je već znala da je posle tog talasa 'restaljinacije', kulturna klima i sistem vrednosti u Jugoslaviji tokom 1972-'73. godine ukazivao da je to postala jedna druga zemlja, a ne ona iz 1968-'69. godine. Sistem u koji smo mi verovali da je otvoren, odjedanput smo videli da je on iz sebe izlučio neverovatnu autodestrukciju. Govorimo o umetničkoj praksi, ali nije ona bila jedina oblast gde je došlo do totalnog menjanja sistema vrednosti. Promena se desila i u političkim elitama, u privredi, itd. Ali, u svakom slučaju, za mene je kopanje groba te zemlje koja se raspala '91. godine počelo 20 godina ranije” (*Izostavljena istorija* 2006, 21).

<sup>178</sup> На питање зашто не снима у нашој земљи, Петровић је 1977. године одговорио да се код нас „filmovi dobijaju kao zgodici na lutriji. Posle 'Skupljača perja' čekaо sam nov film dve godine, a zatim do sledećeg još tri. Tačno je da vreme nikog ne čeka, pa ni Aleksandra Perovića [...] Napisao sam scenario 'Soko' po motivima narodne pesme 'Banović Strahinja'. Čekam strpljivo. Ali vreme nikog ne čeka” (*Duga* 23. 7. 1977, 21).

Чекање није дало резултате. Године 1981. новинару *Политике* Петровић је казао да је тај сценарио писао за себе. „И саопштено ми је, у више наврата, у предузећу коме сам тај сценарио дао, како нема средстава да тај филм ја радим. Говорио сам да то неће бити прескупо, имао сам неку своју

ситуацији да, иако је прославио у свету кинематографију своје земље, не добија прилику да снима,<sup>179</sup> Петровић је режијску палицу препустио Ватрославу Мимици.<sup>180</sup>

Петровић је ценио јединственост песме о јунаку крај малене Бањске на начин на који су то чинили и други њени приврженици од Гетеа и Геземана наовамо,<sup>181</sup> и био је то један од два разлога за избор овог дела за адаптацију. Други разлог био је, као и у случају избора *Сеоба*, однос жене и мушкарца, у овом случају однос заснован

---

калкулацију, али није било никакве вајде од убеђивања. На крају је дошло дотле да се тај сценарио или закопа у фиоку или да га узме неко други” (*Политика* 28. 4. 1982).

<sup>179</sup> За анализу стваралаштва Александра Петровића, важни су и контекстуални чиниоци и политичке околности. После обрачуна државе са ауторима црног филма напустио је земљу 1973. године. Иако су продуцент Авала филма Петар Шобајић и званични Авалин рецензент Драгослав Зира Адамовић позитивно оценили овај сценарио, Петровић није био погодан да га реализује. Полемика о овом сценарију, која је за циљ имала денунцијацију Петровића, вођена је од јануара до марта 1978. године у НИН-у и привукла је већу пажњу читалаца и пратилаца културне рубрике него добитници и тада престижних НИН-ових награда. Видети *НИН*, 1412, 1413, 1414, 1416, 1420 из 1978. године.

<sup>180</sup> Нови редитељ добио је слободу да спроведе потребне драматуршке корекције, према сопственој визији, да снимање подеси према жељеним терминима, а предложено му је да то буде филм за пулски фестивал 1979. године. У вези са одлуком о редитељу постоје различита сведочанства. У *Лету над мочваром*, Волк износи став да је Петровић био „шокиран”: „Potajno se nadao da će u 'Avala filmu' podsećajući se na njegove ranije uspehe i zasluge za uspehe produkcije ove kuće, smoci snage da mu dozvole realizaciju ovog scenarija. Međutim, bio je šokiran kada je saznao da se 'Avala film' udružila s 'Jadran filmom' iz Zagreba kako bi oko sebe okupili internacionalnu grupu producenata. Film je poveren poznatom hrvatskom reditelju Vatroslavu Mimici. Mimica je temeljito preradio scenario Aleksandra Petrovića, što se ovome prvi put dogodilo u jugoslovenskoj produkciji” (Volk 1999, 300), али у сећањима Бранке Петровић стоје следеће: „Све београдске продуцентске куће су одбиле сценарио Александра Петровића *Прави крај викенда*. Поновило се оно исто што се догодило са Петровићевим сценаријом *Бановић Страхиња* по истоименој народној песми. Тај сценарио је Саша понудо Ватрославу Мимици и Мимица га је режирао у Загребу” (*Дневник*, 7. 4. 2010).

У једном од интервјуа пошто је Мимица реализовао филм, Петровић је објаснио:

„Ја нисам режирао 'Бановић Страхињу' не зато што нисам хтео, или могао; једноставно, нису постојала финансијска средства у СР Србији која би ми омогућила да будем и редитељ и сценариста тог филма. Пошто се сценарио – иначе прихваћен од свих надлежних органа – исувише дуго одмарао у фиоци, предложио сам да се конституише међурепубличка копродукција и да се тај филм сними. Ја, наиме, мислим да сценарио сам за себе нема смисла: сценарио постоји само кроз реализован филм, па сам се стога осећао, док филм није снимљен, као да ништа нисам ни урадио. Желео сам да се све оно што ме је подстакло на тај рад – а пре свега ова дивна песма – преточи у филм. Не могу да кажем, такође, да нисам задовољан што се створила ситуација – што нисам режирао тај филм. Дуго година људи су иза мојих леђа говорили да је штета што сам себи пишем сценарија. А ја сам све време – ето јеретичке мисли! – уображавао да сам бољи сценариста него редитељ. И ето, чини ми се да је овај филм доказао, ако ништа друго, бар то да за себе могу да пишем сценарија. („Биће скоро пропаст филма”, *Радио ТВ ревија* 20. 11. 1981, 16).

<sup>181</sup> Говорећи о *Сеобама*, Петровић је био изненађен да у нашој средини постоји тако крупно и значајно литерарно дело. О овој народној песми Петровић је изрекао да је јединствена, и то не само у нашој епизи него и у ширим размерама и да је, право чудо да је тако нешто могло да настане на овом нашем камењару, у овој нашој дивљини, на простору где су живе људе набијали на колац, где су харали куга, глад, ропство и немаштина” и да је ту „несумњиво реч о величини и неуништивости народног генија” (*НИН* 29. 1. 1978, 29–30).



„на тако сложеним и комплексним психолошко етичким премисама да достиже дубине тих односа у неким од најлепших романа Достојевског”. Он је говорио да у литерарну адаптацију, у буквалном смислу речи, не верује, да му је књижевно дело увек служило само као прототекст за самостално филмско дело, а објашњавајући поступак изградње овог сценарија, изрекао је мисао која је есенцијална за његову поетику адаптације, да је: „и поред све слободе у конструкцији, избору ликова, па често и у њиховој концепцији” увек као основни циљ имао да сачува „поетско-филозофско-морални нуклеус литерарног дела” које га је инспирисало. И не само да сачува, Петровић преузима обавезу да се „тај нуклеус још и изразитије опажа него у литерарном делу” сматрајући да то је природно јер је управо тај поетски, филозофско-морални садржај оно што га је и навело да се посвети том делу. „До њега ја на филму, међутим, никада не могу доћи листајући филмским техничким средствима књигу. До њега се долази једино путем стварања новог самосталног филмског дела [...] – кроз разлику до идентичности”, сматрао је редитељ (Петровић 2011, 21–22). За наслов узима из народне песме описану позитивну карактеристику јунака,<sup>182</sup> сокола који је у српској митологији и епици симбол снаге, витештва, брзине, борбености, спретности, већ и као птица „životinja која zbog svoje sposobnosti da leti, da se vine visoko u nebo, predstavlja univerzalni simbol prevazilaženja granica, uzdizanja, duha i oslobađanja od svega fizičkog, zemaljskog” (Trebješanin 2008, 331). Очито је да је, дајући сценарију овај назив, Петровић имао намеру да акцентује, не само јунаштво, већ Страхињино уздизање духа и превазилажење граница, оно небеско и божанско у његовој земаљској природи. Мимица, пак, филму (1981) даје назив по јунаку. Петровићев одабир наслова не изненађује, било да је реч о хотимичном и нехотимичном посезању за архетипом, јер је својим првим самосталним краткометражним филмом *Лет над мочваром* (1957) метафорички проговорио кроз приказ живота птице. Као и у *Соколу*, у *Лету над мочваром*, довољно је мало неба и самоће да се и љубав учини бескрајном, и у оба текста срећа је нестална, јер опасност вреба. С обзиром да је птица повезана са ваздухом, небом, да слободно лети у несагледиве висине, Јунг је у *Психологији и алкемији* сматрао да је архетипски, прастари и универзални симбол душе, човекових мисли, слутњи, маште, а у књизи *Синхронизитет као принцип аказалних*

---

<sup>182</sup> „Да таквога не има сокола”, „Ти соколе, Страхињићу бане!”, „Страхин-бане, ти соколе српски!”. Стихови песме дати су према: *Српске народне пјесме*. Књ. 2.

веза, забележио да окупљање јата птица на неком месту, по веровању народа „ima zloslutni proročki značaj, odnosno predstavlja predznak, znamenje skore smrti neke osobe u blizini tog mesta” (према Trebješanin 2008, 332). О таквом схватању појаве и кретања птица читамо у самом сценарију: „У висини, у прозирном плаветнилу неба, као две црне слутње – два сокола отпочињу двобој: перје лети...” (Петровић 2011, 29).

Као и у бројним варијацијама на тему и разноврсним трансмедијалним прерадама, овај сценарио следи образац по коме женино неверство или издаја јесу она опомена да ће се догодити нешто што ће угрозити заједницу, да је поредак у опасности, да следе велике и кобне битке или десетогодишњи Тројански рат, „расап, пропаст света” (Пешикан-Љуштановић 2017, 155). Петровић је задржао познати макронатив, уносећи измене у микроструктуре. Он преузима већину композиционих мотива из Вукове песме и уграђује их структуру своје креације (одсуство јунака из куће, разарање дома, одвођење љубе, тражења помоћи од тазбине, мотив борбе јунака, мотив жениног деловања против јунака, мотив спасавања љубе) и уз њих и већину мотива нижег реда из Милијине песме, премда неке изоставља и убацује нове (јунак с почетка песме не борави у тазбини већ је у лову, спасава је од слуге њеног оца, од вукова, не одводи је оцу али она бежи од њега). Две су кључне дистинкције у односу на предложак које посматрамо: сцена у шатору и сцена са вуковима и обе одговарају поступку који у оквиру хипертекстуалне праксе Женет назива паралептичким продужавањем, а које препознајемо као Петровићев манир у поступку адаптације. Он осликава сву хипокризију која око теме (и не само брачног) морала постоји у црквеним и патријархалним круговима. Он овде није оригиналан аутор ни по идеји, ни и по композицији и изразу, јер преузима готове обрасце, али је особито вредно то што је објективан према женама – у *Соколу* нема критике женске стране. Положај и функција женског лика и овде су, као и у епској поезији, условљени поетиком самог аутора. Да је Петровић „размишљао о женама и то с тугом и разумевањем”, сумира Бранка Петровић 13. јануара 2005. у свом дневнику. Подсећајући се синопсиса за филм *Девојка*, она каже:

Нашла сам неколико верзија. На првој страници једне од верзија постоји индиго печат. Ивица странице је исечена, па се не види које је то предузеће „Филмско производно предузеће”. У другом реду пише: УМЕТНИЧКИ

КОЛЕГИЈУМ. Затим датум 18. 4. 1954, Београд. Које је то предузеће чијем си уметничком колегијуму предао сценарио 1954. године, а у том сценарију нико не гради социјализам, нити се помиње петољетка а ни електрификација. Ти си се бавио горком судбином жене и филм наравно ниси направио (*Дневник*, 13. 1. 2005).

Петровића није привлачила тема издаје и праштања, колико теме љубави и слободе који су уписани у темељ његове трансмедијалности. Иако се чини да се темом невере, интимне издаје, можда посебно бавио (његове филмске јунакиње, нису попут верних љуба наше епике, већ попут Анђе: и учитељица Реза, и Дафина, и Лени, повлађују својим потребама или осећањима; чак и девојка у филму *Три* плаћа цену слободе избора партнера; и Булгаковљева и Петровићева Маргарита, иако удата, има слободу да бира себи другог мушкарца), шире сагледано долази се до закључка да је пре реч о једном другом мотиву или теми. Окупљене на једном месту, ове јунакиње деле исту страст за слободом и потрагу за љубављу. Та својеврсна издаја Страхине, Трише, Вука, или државе у филму *Три*, није ништа друго до женско право да буде слободна. И у Петровићевим филмовима који нису мотивисани књижевношћу, жена је, независно од осталих особина, била она демонских или анђеоских црта, слободна да бира, што је трансмедијални мотив који успешно опстаје кроз цео његов опус. Јунакиње не гради као склоне неверству, несталне, нема „нељудског” у њиховом понашању, оне имају једнака права као и мушкарци, уздигнуте су код Петровића изнад строгих патријархалних назора. Чак и кад су по свему различите, и госпожа Дафина из *Сеоба* и Евдокија из Петровићеве серије и Анђа и Лени *Групног портрета* и неименована девојка из филма *Три*, постоји заједничко искуство у њиховом разумевању живота, сведоче о празнини женског живота, о томе да, како је писао Црњански у *Другој књизи Сеоба* „[ж]ене, нарочито, ретко налазе срећу и животу” (*Друга књига I*, 179). Њега не занима мизогини мотив сексуалног морала, он је Анђу изградио начином на који је старац Милија, како каже Владан Недић, градио ликове бана и дервиша – са „отвореном саосећајношћу”, од „многих тананости” (Недић 1990, 90). Петровићев Страхина жени не укида оно што је мушкарцу дозвољено – сексуалну слободу, а осим тога пред њим је и изузетно сложена улога до које се не долази биолошком чињеницом мужевности. Мушкарац је нешто што се мора постати, као у херојско доба, као у Хомеровим еповима. Док код Старца Милије симпатије нису на Анђиној страни, у

сценарију она је не само једна од главних јунакиња већ јој Петровић отвара много већи простор. Готово да од, да се послужимо игром речи, *history* (his story) или његове приче, путем ауторове интервенције, добијамо *herstory* (her story) – њену или женску причу, како феминистичка теорија означава овај женски продор у традиционално. Код Старца Милије мушкарци су одређени личним именима (Страхиња, Југ-Богдан, Влах-Алија), а Страхињина жена је „љуба“, „шћера“ и „сестра“. У *Соколу* она заснива свој идентитет (који је у неким варијантама већ био познат као Анђелија у Главићевој, Анђа код Врчевића, Видосава, Иконија у *Летопису*<sup>183</sup> и код Граховца, лепа Јела у бугарштици код Богишића). Док се речи мушких ликова представљају и у директном говору, она ни једном у песми не проговара у присуству мужа, оца и браће, а једине њене речи које се наводе представљају упозорење Влах-Алији на Страхињин долазак, што је по мишљењу неких тумача двоструки преступ – кршење забране ћутања и кршење брачне лојалности. Не само што добија име, код Петровића она, што је још важније, прелази преко прага немости и активно, као конститутивни чинилац учествује у догађајима, показује своју самосталност и самосвојност, али и слабости. И поред тога, светове које Петровић ствара, чак и кад их преиспитује и доводи у питање систем вредности као што је случај у *Соколу*, препознајемо као чврсто утемељене на патријархату. Средишње фигуре тако устројених светова су мушкарци, личности са именима (осим владике који проговара кроз своју функцију). Њено име у овом сценарију утолико је важније пошто имамо увид да једино када га изговара Страхиња оно се односи на чврст идентитет, а Влах Алија, слуга Тимотије и нарочито Југ Богдан изговарају га у контексту дестабилизованог идентитета. Тако, Страхиња одлази у Крушевац по помоћ и од Југ Богдана чује „Анђа ми је ћерка... или ми је била ћерка“, „нема више Анђе... Она је сад турска наложница“ (Петровић 2011, 39); ако и кад изговара њено име, Тимотије га углавном користи уз реч мртва. За Влах Алију њен идентитет везује се за друге критеријуме, а не за лично име: она је, каже Алија, исувише лепа да је коњи растргну, што је један критеријум идентитета, а други је везан за припадност мужу – „Да ниси била Страхињина – не бих те волео“ (Петровић 2011, 56), а у целом сценарију нико јој се не обраћа именом, или како је већ уочено „[о]на и из песме нема властите

---

<sup>183</sup> „Бановић Страхиња у тазбини“, 214 ст. *Летопис Матице српске*, књ. 47 (1839). Према Меденица 1965, 6.

индивидуалности, мимо рода и мимо дома, све док не прекрши основне норме које јој и дом и род прописују” (Пешикан-Љуштановић 2017, 159). Иако на сцену изводи и друге женске ликове, једино Анђа има име, а деперсонализованост тих ликова (калуђерице) управо је у функцији наглашавања Анђине позиције у друштву – и поред тога што има име, она је равноправна са безименим, покорним и ослепљеним представницама свог (женског) рода. Схватања: „жена мужу своје да буде верна” како говори владика; „није ти никад ни била жена... иначе, на капији би те чекала њена глава, а не њена хаљина” како виче Југ Богдан; да је замењива другим „Ето, даћу ти млађу кћер... лепа је као Анђа... и лепша”, откривају да не само да постоји консензус, већ и да постоји нескривени спрег између властеле и цркве, спрег по коме је жена ниског вредносног и друштвеног статуса и управо у те две структуре Петровић је уперо оштрицу.

Петровићева Анђа више је (полу)гола него обучена, и жртва и љубавница, и мучена и сензуална, и поробљена и моћна, у Алијином присуству заводљива и раскалашна; у патријархалном, мушком свету турска наложница, грешница, како за њу говори Југ Богдан, и неверница, која је осрамотила и мужа и свог оца пресветлог кнеза и која би требало да осети гнев божји, како каже владика у завршним сценама. Њена нагост у највећем броју сцена одраз је њене беспомоћности, а то је опомена или сигнал да и сцене завођења („Као бајадера, са рукама изнад главе. Игра сензуално... руке јој клизе низ голо тело – као да саму себе милује... или, као да тражи миловање... извија бедра... Осмехује се – опојно” (Петровић 2011, 58)) разумемо као њену борбу или Аскину игру за живот. Сцену Анђиног еротизованог плеса у теоријском смислу можемо читати на начин који предлаже Лора Малви (Laura Mulvey) у теоријској опсервацији о положају женског лика изложеног мушком погледу. Иако Малви истраживање базира на класичном холивудском филмском спектаклу, занимљиво је повући паралеле са значењем које женском телу овде даје Петровић. Она пише:

U svetu uređenom polnom neravnotežom, zadovoljstvo u gledanju bilo je rascepljeno na aktivno/muško i pasivno/žensko. Određujući muški pogled projektuje svoju fantaziju na ženski lik, koji je u skladu s tim stilizovan. U svojoj tradicionalno egzibicionističkoj ulozi, žene su istovremeno, izložene, i ono šta se gleda, njihova pojava je kodirana za snažni vizuelni i erotski utisak tako da se može reći da one konotiraju *bivanje-gledanim*. Lajtmotiv erotskog prizora je žena izložena kao seksualni objekat [...] (Malvi 2017, 44).

Оно на шта се Лора Малви фокусира јесте опресивни поглед усмерен према женском, који га обликује и дефинише, одређујући му место пасивног у визуелној и свакој другој комуникацији. Жена је смештена у фотографски рам, еротизована за мушки субјект и има наметнуто егзибиционистичку улогу у визуелном наративу. Као репрезент доминантно маскулине културе, као онај „који активно помаже у гаранцији приче напред“, „zahvaljujući kome se nešto događa“, у складу са начелима владајуће идеологије и психичких структура које је подржавају, „muški lik ne može nositi teret seksualne objektivacije. [...] Muškarac kontroliše filmsku fantaziju, a pojavljuje se i kao predstavnik moći u još jednom smislu: kao nosilac pogleda gledaoca“, преносећи га иза екрана како би се неутрализовале ван-диегетске тенденције које представља жена као призор (Malvi 2017, 44). Мушки лик је, дакле, носилац погледа и екрански заступник гледаоца, его идеал идентификационог процеса, тиме што је његова моћ истакнута још једним рамом, погледом унутар саме слике. Зато што је објекат уживања за њега, жена постаје и власништво гледаоца. Представљање Анђе као полунаге заводнице и наге љубавнице противника и непријатеља, јесте Петровићев покушај да опише проблем сексуалности у патријархалном свету, независном од класе, а њена голотиња доноси асоцијацију на експлоатацију жена у тој истој патријархалној, хетеросексуалној култури. Он помера границу вербалне артикулације и Анђин говор, њено супротстављање отмичару, њена непокорност јесте говор потлачених, говор робова, говор са маргине, говор о маргинама, подривање наметнуте мушке силе, а њен пристанак да заводи колебљиво је Петровићево решење, плес између онога што се мора и што се хоће, лелујање између два света. Између питања шта она може и шта она жели, ствара се терен за мелодраму, речима Лоре Малви:

[...] i dalje postoji simboličko izjednačavanje, žena = polnost, ali sada, umesto da je slika ili narativna funkcija, ta jednačina otvara narativno područje koja je ranije bilo ugušeno ili potisnuto. [...] Žensko prisustvo, koje je u centru, dopušta da priča zapravo otvoreno bude o seksualnosti: ona postaje melodrama (Malvi 2017, 57).

И не само овде, и кроз отмицу јунакиње сведочимо мелодрамском: преламању великог, јавног, историјског наратива у малом, приватном, интимном (Даковић). Иако је наратив о супрузи гласовитог јунака која бива отета, старији од примера које разматра Малви, чини се да је Анђа односно отета супруга одличан репрезент за потврду ове теорије. И без детаљне анализе психоаналитичке позадине коју у

теорију инкорпорира Лора Малви, у лику Анђе видимо пут који прелазе јунакиње визуелне културе које Малви анализира:

[...] žena kao ikona, izložena za pogled i uživanje muškarca, onih koji aktivno kontrolišu gledanje, uvek predstavlja pretnju, pošto u svakom trenutku može priznati anksioznost koju izvorno označava. Muško nesvesno može na dva načina pobeći od tog straha od kastracije: prvi način je ili da se potpuno zaokupi ponovnim prolaskom kroz izvornu traumu (istraživanje žene, demistifikacija njene misterije), i u tom slučaju protivteža je to što će objekat koji je kriv za traumu potcenjivati, kažnjavati ili spasavati [...]; ili pak da se muško nesvesno potpuno odrekne kastracije tako što će objekt-fetiš zameniti nečim drugim, ili samo predstavljeno obličje pretvoriti u fetiš, i tako ga učiniti bezopasnim, to jest nečim što uliva sigurnost [...] (Malvi 2017, 45–46).

После почетног импулса да је повреди, понизи и освоји, Алија бива недвосмислено заљубљен, усхићен, опчињен лепотом:

Влах Алија се враћа у шатор.

Долази до Анђе.

Покривена је плаштом.

Седа изнад њене главе.

Ставља главу међу руке... Склапа очи [...]

Шејтан је ушао у мене – заволео сам те (Петровић 2011, 44).

али и Анђа бира, сама одлучује да буде са њим:

Ниси сам Алија

Затим Анђин смех... звонак, раскалашан (Петровић 2011, 56).

То што „Влах Алија љуби Анђу у уста, дуго, перверзно... као да јој даје део свог хашиша”, то како Анђа за њега сензуално игра и како су „Влах Алија и Анђа на јастуцима после љубави” (Петровић 2011, 57, 58, 61), да се послужимо речима Лоре Малви, јесте „seksualno delovanje”, изложено као „spektakl za publiku”, а јунак ово не види.<sup>184</sup> За то време, Страхинја купује војску од таста, дајући пола Бањске за робље

---

<sup>184</sup> Оно о чему бан и не размишља а Југ Богдан наслућује, у верзији из Печуја, односно у тексту који нам Глигорије Елезовић 1938. године доноси под називом *Чудна сличност једног догађаја на Истоку са нашом народном песмом „Бановић Страхинја”*, казује се да супруг посматра жену и поробљивача у љубавном чину (Елезовић 1938, 199–204).

из Југ Богданових подрума. У песми Старца Милије, нигде се не говори о интимним догађајима и разговорима унутар шатора, што би одговарало Женетовом одређењу паралипсе. Каже се: „Колико је њему мила била” | „Та робиња љуба Страхинова”, | „Пануо јој главом на криоце” и то суштинска ствар у одређивању Анђе као турске наложнице. Петровић не само да одшкрињује врата, он и улази у интимне просторе и гради причу која је код народног певача изостала, удаљава се од стереотипа<sup>185</sup> и даје Анђи глас, али не и само глас већ и слободу унутар постављених граница и даје нам могућност да видимо део те слободе, кроз поступак паралептичког продужавања (Genette 1997, 292) односно хипертекстуалну праксу коју ће и касније примењивати (у *Сеобама* је надградио сусрет епископа Ненадовића и Аранђела). Анђа овде није само оруђе којим баратају мушкарци, ни само нечије власништво и предмет који је вреднован само по томе коме пропада и који доноси симболички капитал (Бурдије) породице из које долази, предмет којим се тргује, који се отима и коме се самом отмицом снижава вредност. У Петровићевој „редакцији” жена се окреће на Алијину страну не само из разлога који су видљиви у Милијиној варијанти песме, а коју су неки тумачи (Pavlović 2008, 349) препознали као њено брзо мирење са судбином (не сећа се свог дома и прошлог живота, не тугује, не пролива сузе низ бело лице, не нада се, већ објективно процењује свет у коме се нашла, разгледа турску силу, прегледа коње и јунаке), већ и зато што жели, а и на самом почетку сценарија сазнајемо – она сања „ђавола”, сања другог, дакле брачни односи су нехармонични. После буђења у брачној постељи, Петровићев сценарио наставља се њеном исповешћу код монаха Данила о том сну. Аутор поткопава привилеговану позицију првобитног и оригиналног дискурса стварајући нови мимезис, стварајући текст који имитира свој предмет, калемљењем, мимикријом, репродуковањем књижевног предлошка. Петровић успева да се обрачуна и са савременим системом и без транспоновања приче у савремени оквир, што је његов стваралачки манир – без обзира да ли адаптира дела привидно независна и удаљена од југословенске политичке и друштвене стварности или дела са темама из прошлости, он увек прави субверзивну критику друштва. Иако будући филм лоцира у средњи век (Мимица га

---

<sup>185</sup> Као што је познато, у песми је Страхињина жена резервоар за особине са негативним симболичким коефицијентом: лаковерна, поводљива, непромишљена, лако застрашива и мање вредна, поред тога доминира резон који заговара Југ-Богдан о жени која као жртва насиља не може бити сматрана верном нити драга мужу (према Пешикан-Љуштановић 2009, 42).



још прецизније смешта у годину 1388, на граници српског царства), његова замисао је наднационална и атемпорална прича о љубави, двоструким аршинима, свету у коме су помешани добро и зло. Ову бинарност света, веровања, историје, мишљења, показује кроз симболику црног и белог. Везујући белу боју за Анђу и за Страхињу (он је углавном у белој ланеној кошуљи, најчешће „раздрљеној”, а она је у белом чак и када је у свиленим шалварима и кад је прекривена заром од тила у шатору), Петровић је користи као симбол још неумрљане невиности правременог раја, али и као крајњи циљ прочишћеног човека, у коме се то стање поново успоставља.<sup>186</sup> Они су „неумрљани” како у односу на властелу која је раскошно одевена, тако и односу на цркву, где доминира црна боја одоре и у односу на Страхињину „војску”, „робове”, „сужње из тамнице” односно „лопове и бунџије” како их назива Југ Богдан који их продаје Страхињи, који у битку улазе „[у] ритама [...] са ногама увијеним у крпе, или боси” (Петровић 2011, 49). Између та два пола, налази се Тимотије, слуга на Југ Богдановом двору. „Обучен је као ‘домино’: у одело састављено из две различите половине – леве и десне... На глави му је шарена капа са прапорцима” (2011, 39–40), он је посредник између Анђиног и Страхињиног и осталих светова. Бео је и Страхињин коњ, све до завршне сцене када на црном коњу улази у цркву. Бели коњ може имати различита значења: „може значити *nadolazak arhetipskih stvaralačkih, duševnih i duhovnih snaga, oličenih u mitskom Pegazu, može biti simbol povampirenih iracionalnih snaga psihe koje su se odvojile od realnosti i, najzad, konj bele boje može nagoveštavati smrt*” (Trebješanin 2008, 71). „Јахац на белом коњу” појављује се тамо где може да се деси нешто трагично (Biderman 2018, 34). Архетипско значење црне боје је супротно: симбол непрозирног, непознатог, тамног, мрачног, праисконског, женског. Алијин коњ је вранац, а у једној од верзија сценарија у коју смо имали увид, не и у штампаној, стоји „*Do pojasa go, samo jeleče preko tamnih prstiju*”. Претпостављамо да је овде у питању *lapsus calami* те да се мисли на прса, грудни кош. Овако супротстављени, регрутовани су као љубав и зло, светлост и тама, бело и црно, Страхиња и Алија, а нарочито у сцени двобоја. Црна боја универзално се повезује са „*tamom, smrću, bolešću i zlom*” (Stivens према Trebješanin 2008, 85). „*Đavo je u religijskim predstavama, po pravilu, crn, a naziva se još*

---

<sup>186</sup> У митологији, религији и фолклору различитих народа, бело је симбол „*svetlosti, čistote, istine, pravедности, nevinosti, svetosti, lepote i stvaranja [...] beli hrtovi, beli orlovi, beli konji predstavljaju glavne protivnike demonske, nečiste sile, koji u borbi sa njom pobeđuju i odnose bolest. Ono je boja prosvetljenja, očišćenja, preobraćaja i otkrivanja božanske istine*” (Trebješanin 2008, 71).

i Knezom tame. Sveštениčke odore obično su *crne*, što simbolizuje pokoru, kajanje, odricanje od taštine, svetovnog bogatstva i uživanja u radosti ovozemaljskog života.” „Crno, tama je, smatra Jung, i mesto začinjaja, nastanka i klijanja”, to je „bremenite tame koja prethodi i vodi rođenju. U alhemiji proces preobražaja počinje stupnjem nigredo (crnjenje) a završava se stvaranjem lapisa. U mnogim religijama i mitovima svet se rađa iz praiskonske tame i ništavila” (Trebješanin 2008, 85), a to rađanje novog sveta simboliše Strahiњин улазак у манастир на црном коњу.

Мимица је само делимично реконструисао свет који је Петровић замислио, користећи другачији редитељски код. Он је појачао суровост (особито у сцени страдања дервиша Абдуле, кроз пласирање информације да је он Алијин рођени брат али и кроз учешће њихове мајке Азре у набијању на колац старијег сина јер „за издају нема праштања”), а делимично измењеним вођењем нарације и изменом једне од централних тема, донео и другачије мотивисане Анђине поступке. Наиме, на Анђином примеру видимо Петровићево радикално одступање од доминантно успостављеног интерпретативног кода: Анђа је и спремна да се опире, и дрска, и изабрана, и бира, она и заводи. Она је, пак, у Мимичином виђењу, застрашена и практично уцењена и то је једна од крупних разлика па се намеће закључак да редитељ није искористио субверзивне потенцијале сценарија. И код Петровића Влах Алија у току борбе са Страхинјом подсећа да ће је муж казнити и жена сама зна шта следује („Ископаће ми очи” (Петровић 2011, 61)), она је о томе већ обавестила Алију, али интимна драма између њих двоје није последица његове претње, има и њене одлуке да учествује у тој љубавној игри и њени гестови имају недвосмислену еротску димензију. И код Петровића и у свим забележеним варијантама, жена се одлучује да помогне отмичару,<sup>187</sup> а овде додатно жена у току завођења каже да и

---

<sup>187</sup> Овакав образац примећујемо и у Акутагавином *Рашомону*, где је женина издаја идентично мотивисана: разбојник подсећа отету трговчеву жену да ће, ако остане с мужем, бити предмет његових прекора, а истовремено јој нуди љубав и богатство. Трансмедијална, транстекстуална и интертекстуална мрежа приче о Бановић Страхине делује неисцрпно и може се пратити од хеленског, преко средњовековних до Његошевог епа, и шире. Однос Анђе и Влах Алије можемо пратити и кроз компарацију са односом лепе Хелене (још једне отете жене) и Париса. Могуће је успоставити везу са судбином Гиневере у миту о британском краљу Артуру – она не бива кажњена смрћу, али до краја живота је монахиња што је слична судбина оној коју је Анђи наш средњовековни систем наменио а што и Петровић преузима из песме. У најпознатијем Његошевом спеву, Ружу Касанову, премда њеном љубавном вољом, отео је Мујо Алић, турски кавазбаша, те приликом потере за турским отмичарима, Мартиновићи су убили оба брата Алића, али су при томе грдно сагрешили јер су ненамерно убили и несрећну невесту, а морални карактер неверне жене сажет је у исказу кнеза Рогана о превртљивој ћуди женској као „смијешној работи”. Интертекстуалност се, читамо код Јувана, оправдано сматра „меморијом књижевности”, „jer se u tekstovima, sačuvanim u

„зло може да буде лепо” (Петровић 2011, 56). Утолико у *Соколу* више него у песми имамо посла са упитаношћу над једним ранијим закључком да „даровањем живота Страхинја својој жени одузима стварну кривицу и њен жељени подвиг” (Гордић Петковић 2006, 52).

Петровић је сматрао да је Мимица направио добар филм, да је одлично радио с глумцима (*Studentski list* 10. 10. 1981), да је то добар биоскопски филм („Не сасвим одбијен”). „Господствен и иначе уздржан, Саша је сматрао филм релативно успешним”, али са коментарима на костиме тог пројекта (Ређеп 2011, 10). Кључна, пак, замерка односила се на изостанак „поетске вертикале”:

meni je žao... U scenariju je postojala scena sa vukovima. Kad Banović Strahinja odnese pobjedu nad Alijom, stavi Anđu na konja i zajedno krenu natrag. Na putu ih napadnu vukovi i, pošto konj ne može da ih nosi oboje, vukovi ih sustižu, Anđa skoči sa konja, žrtvuje se. Za njom skoči Strahinja i onda bi se odigrala borba s vukovima koja personificira srednjovekovnu animalnu situaciju u kojoj se nalaze svi ti ljudi. Te mi je scene žao (*Studentski list* 10. 10. 1981).<sup>188</sup>

Ова сцена коју је Петровић замислио почињала би из огромног тотала, у филм би, судећи по сценарију увела мотиве прстена (обруча), ватре и вука. Но, пре него што приступимо анализи ових мотива, ваљало би указати на још једно виђење Страхинје. Примећено је да су „[г]ласовити епски јунаци” по правилу „баштиници атрибута и функција паганских божанстава” (Делић 2006, 269), да су „junaci u ерским pjesmama, možda većinom, роčovјећени bogovi, ili историјни ljudi kojima ронајчеће prišivene su боже zgodе” (Nodilo 2003, 10). Да је Петровићев Страхинја јунак божанских особина, постаје видљиво и пре двобоја и пре праштања. У сусрету са дервишем, индикативна је слика:

Дервиш метанише – виче:

ДЕРВИШ: Живот... само ми живот остави... Не Поклањај ме хуријама.

Страхинја натерује коња у воду. Долази до Дервиша. Прислања му врх копља уз грло...

СТРАХИЊА: Говори!... Говори Турчине! Где је хорди пут?

ДЕРВИШ: Отишли су ка насељу Бањска...

---

imaginarnoj biblioteci kulture čuvaju nekadašnje verzije sveta i u raznim varijacijama i transformacijama urastaju u novo pisanje” (Samoyault према Јуван 2011, 286). Детаљна анализа општих места која су се задржала у Петровићевом тексту излази из оквира наше теме.

<sup>188</sup> Детаљно набрајане измене које је донело Мимичино читање видети у Volk 1999, 300–301.

Алија злато тражи. – Каже – богати су српски властелини... Ископаћу им из земље ћупове... Попалићу границу... Страхиња се окреће ка момцима:  
СТРАХИЊА: Вежите га... Понесите... Мамузне коња...  
Коњ загалопира кроз воду и шикару...  
СТРАХИЊА (вече момцима, не окрећући се):  
У Бањску! – Брзо!... (Петровић 2011, 30).

Иако богата значењима, како експлицитним, тако и имплицитним, сцена сусрета је, на пример, у драми Борислава Михајловића Михиза изостављена, није му била потребна за изградњу драмског света. Да разговор главног јунака и дервиша у песми има загонетно значење, приметио је у својим палеопсихолошким истраживањима Војин Матић (Matić 2010, 327). При сусрету код реке Ситнице, Страхиња се код дервиша распитује где је шатор Влах-Алије, а како је пут водио преко реке, Страхиња га пита и за њене газове. Уз објашњење да су газови преко реке од давнина „poznati kao nečista mesta, sedišta rečnih demona, skrivene vile brodarice koja uzima, prema Vuku, tešku baždarinu od junaka, oba crna oka”, те да су речна божанства склона да сваког „ukoliko se približi ili pokuša da pređe reku, utore u vodi, izuzev onog ko ih umilostivi na jedan određen način”, а да се у многим предањима и митологијама помињу „pustinjaci koji na mestima gazova pokazuju put ili prevoze strance preko reke” (Matić 2010, 327–328), Матић даје претпоставку да је дервиш из народне песме „mada je u njemu malo ostalo od negdašnjeg vrača, neka vrsta transformisanog prevoznika preko reke”, а ову претпоставку поткрепљује сагледавањем појаве дервиша у контексту осталих збивања у песми.

Сцена сусрета са дервишем има више значаја него што јој Петровић даје простора, будући да производи нова значења. Дервиш се, и у песми у код Петровића, појављује у оквиру Страхињине тежње „da povrati ugrabljenu ženu od njenog otmičara koji živi usred turske ordije” (Matić 2010, 328). У Петровићевом тексту препознајемо, иако имплицитно показану, Страхињину величину која је песми исказана кроз дервишове речи да су његовом ћогу и јунаштву сви путеви проходни. Он, као што смо видели, у Петровићевој редакцији неустрашиво газу воду<sup>189</sup> и без распитивања код дервиша (Харон, Онуфрије, Кристифор, понфифекс, тинтаркарим (Matić 2010, 328)) где су газови, прелази границу према свету мртвих (Ахеронт

---

<sup>189</sup> Да неустрашиво коњем прелази преко реке примећујемо и у случају Павла Исаковича у недовршеној Петровићевој серији. Овај јунак на коњу прелази преко дунавских ритова и ада, све до Пеште.

односно Ситницу). Његову бесмртност, препознајемо и на крају, кроз приказ јунака који нагони коња:

Коњ долази до обале планинске речице.

Застаје.

Колеба се – не усуђује се да загази у воду... плаши се дубине.

Пође лево, па десно, као да тражи погодније место за прелаз преко воде.

Страхиња нагони коња у воду...

Камера швенком – крупном оптиком – прати прелаз преко воде, коња са Страхињом и Анђом...

Детаљи копита коња – галопира: стотине водених капљица пресијавају се под сунчевим зрацима (Петровић 2011, 78).

Увођење три нова мотива – обруч, ватра, вук, најављује се епилог сценарија, односно ово су елементи параболе који говоре о љубави, праштању и супротстављању предачком, традицији, породици, постојећим друштвеним оквирима. У повратку кући, Страхињу и Анђу напада чопор вукова. Матић пише да је вук као тотем-животиња постао, на неки начин,

otelovljenje predstave o totem-pretku koji svojom magičnom moći čuva pleme od opasnosti i pomaže mu da dođe do hrane. Pri tom [...] smatran za opasnog, i čovek nije mogao njim da gospodari nego je ljudska zajednica pokušavala da deluje na totem-vuka samo preko izvesnih ljudi, onih koji su i sami neobični i opasni, koji su tabu, i u sebi takođe nose neku magičnu moć, tako da je dobro držati se podalje od njih. Ovi posrednici, medicinmani, vrači, šamani, žreci ili sveštenici svuda posreduju između plemena i njihovog nadzemaljskog bića otelovljenog u totem-životinji (Matić 2010, 176).

U slučaju vuka, bila je reč o opipljivom ispunjenju plemenskih očekivanja koja su kod drugih totem-životinja, pomoću rituala i droga, morala veštački da se izazivaju u ekstazama i halucinacijama. Vuk je bio, međutim, sâm bog koji je izašao iz svog skloništa, u kakvima su druga totem-bića živela skriveno, i ono što se od njega očekivalo ispunjavao je pred očima svakog ko je imao pravo da vidi ispunjenje. [...] Vuk je [...] investirani nagonskim težnjama čitavog plemena (Matić 2010, 177).

Крај филма који је Петровић замислио, односно све оно што следи после сцене с вуковима, огледа се управо у овој сцени.

У Страхињи препознајемо наследника хероја који су силазили у доњи свет (Matić 2010, 330), а ова хипотеза коју поставља Матић у сценарију додатно појачана. Испрва симболични Ахеронт или Стикс, Страхиња пошто добије битку, прелази и

Флегетон (Перифлегетонт), огромну огњену реку у Доњем Свету односно Петровићевим речима:

Страхиња скида кошуљу са себе.

Увија врх копља у кошуљу...

Затим узима струк суве траве – пали га каменом. – Пали травом кошуљу.

Врхом копља, као запаљеном буктињом, Страхиња пали осушено жбуње и траву. Курјаци су их већ опколили – кевћу и урличу...

Коњ се пропиње и њишти... Анђа га држи за кајасе.

Ватра је, међутим, све већа. Пламен гута суву траву...

Иза дима и пламена, њушке курјака – искежени зуби...

Страхиња у диму и пламену – пали траву...

Општи план призора из горњег ракурса: Страхиња, Анђа и коњ окружени димом и пламеном...

Између њих и курјака сада се већ уздиже зид пламена и густог црног дима...

Курјаци одступају... Повлаче се ка шуми... беже од дима... (прати их густ облак дима).

Страхиња, остатком своје кошуље, везује коњу очи.

Пење се на коња. Помаже и Анђи да се попне.

Мамуза и ошине кајасима коња...

Коњ се пропне и појури кроз дим и ватру!

Полуго Страхиња, гола Анђа, на белом коњу, пробијају се кроз дим и ватру...

детаљи: Анђа заклања лице руком од пламена... Страхиња виче, да натера

коња у још бржи галоп... глава коња... копите... ноге Страхиње и Анђе, прибијене уз коњске бокове...

Анђа... Страхиња... дим... ватра...

Излећу из ватреног обруча... (Петровић 2011, 69–70).

Када прођу ватрени обруч, на другој страни чека их кербер, троглави пас – звер: отац-браћа-црква суде душама и одређује ко ће где да борави.

Петровићев Страхиња после крволочне борбе са отмичарем и са вуковима, своју жену доводи кући, у Бањску. Али, она се искрада док он спава и одлази у Крушевац. Ова Петровићева интервенција у служби је развијања мотива љубави према жени, док у Милијиној верзији, на Страхињин опроштај сенку баца његово довођење љубе код оца и браће, када их обавештава о томе да је изабрала Влах Алију, те у борби напала мужа повредивши му главу. Штавише, сумњу и интерпретативну нелагоду у овом сценарију изазивају Анђини поступци: она сања неког другог, потом бива отета против своје воље, Алија је испрва груб а потом све

прихватљивији љубавни партнер на кога пристаје, стаје на његову страну у борби, а када њу и Страхину нападно вукови, она се жртвује:

Анђа се одгурује од коња... пада на тло... котрља се по тлу. Челни курјак се устремљује на Анђу.

Страхина зауставља коња (Петровић 2011, 69).

Али, Страхина се враћа по њу и спашава је, као што по њу одлази и у Крушевац јер зна шта је тамо чека. Исцртавање круга, ватреног, а ватра је уз друга своја значења и „sveti simbol kućnog ognjišta” (Biderman 2018, 417), Страхинино је завештање на вечност и целовитост са Анђом. Ватра је, уз мноштво других значења које има, а љубавна страст је једно од њих, и симбол очишћења „od traga dodira sa opasnim, pečistim, zlim silama” (Јунг према Trebješanin 2008, 434). Слутња, невоља, опасност, непријатност, блискост смрти, подједнако су присутни и у сцени са вуковима и у сцени у манастиру. У том смислу, сцену са вуковима можемо посматрати у Јунговом тумачењу као опомену на „nesavladane sile, koje su 'inteligentne' i beskompromisne” (Biderman 2018, 444), а свакако и као супротстављање предачком на начин који предлаже Војин Матић. И сцена под шатором и завршна сцена у манастиру, отворена су метафора женске неслободе која је актуелна и данас. Крај који је Петровић замислио извођење је жене из подређеног положаја и кроз скидање ризе симболично укидање маскулиних-шовинистичких стереотипа.

И у *Соколу* ће се потврдити теза да адаптатор носи двоструку одговорност: он је и интерпретатор и креатор. Иако транспозиција оригиналне приче зависи од захтева медија и жанра, она подједнако зависи и од темперамента и талента адаптатора и његових личних интертекстова кроз које се филтрира материјал (Hutcheon 2006, 84). Ауторски рукопис препознајемо у неколико кључних детаља. Осим поменутог положаја жене, доминантно је, кроз поменуту дихотомију светова, присуство црне боје и њеног симболичког потенцијала која се протеже од црног мачка из *Мајстора и Маргарите* до боје Алијиног коња или косе, браде испосника Данила и хоће, мантија калуђерица... Али, најпрепознатљивији Петровићев ауторски печат јесте мото као рефрен. Служећи се параболом као битним елементом своје поетике и стављајући исказе у уста дворске луде, он се држи устаљених ауторских концепција и механизма које је ефектно развијао почев од филма *Биће скоро пропаст света* у коме су ту улогу имали бећарци. Док је у

*Мајстору и Маргарити* као рефрен функционисала мисао да је свака власт насиље над људима, у *Групном портрету* издвојила се реченица „Уживајте у рату јер мир ће тежак бити”, у *Соколу* музичке секвенце „Шта ти је живот – него трен, дрхтав бљесак – пуста сен”, „Жена – жена је као пена, а човек... човек је само једна бена!”, „Жене је... жена је од злата... од злата жежена”, „жена – жена је као злато!... а човек... а човек због жене тоне у бласто”, „Мртва а жива и то понекад бива” и други које изговара Тимотије, присутни су на начин на који је рефрен био спроведен у *Пропаст светла*. Стављајући овакве ставове у уста „хора”, Петровић позива редитеља/читаоца/гледаоца да обрати пажњу на ставове већине. И кад нису музичке, те секвенце су саркастични и смели коментар („ЛАКО ЈЕ ТЕБИ, СТРАХИЊА!... ТИ НЕМАШ НИШТА ДА ИЗГУБИШ... – *церека се* – А МИ...МИ СМО БОГАТИ. – *окреће се ка Југ Богдану*” (Петровић 2011, 37)), изречена свима видљива истина, али без последица по оног ко изговара.

Пошто је филм по сценарију датираном 1977. године снимљен, на петом Фестивалу филмских сценарија, у Врњачкој Бањи 1981. године, Петровић је добио награду за најбољи сценарио рађен према домаћем књижевном делу (*Политика* 22. 8. 1981). *Соко* остаје као само једна од адаптација мита о гласовитом јунаку који је имао и хоризонталне (у оквиру истог медија) и вертикалне интертекстуалне перспективе.<sup>190</sup> У оквиру наше теме, Петровићева трансмедиијалну интервенцију, иако је аутор говорио да је реч само о инспирацији делом, радије бисмо одредили као коментар, поновно наглашавање или реструктуру, у Вагнеровом смислу, под којима се подразумева намерна или ненамерна модификација оригинала, а да се при томе не ради о изневеравању оригиналног текста, него о другачијој намери редитеља, на начин да измене ликова или сцена служе да боље нагласе неке вредности литерарног предлошка (Wagner према Krebs 2014, 25).

Аутор сценарија водио је рачуна о детаљима као што су прикази на фрескама, избор манастира, о оним детаљима који су у служби његове приче.

Према Роб-Гријевој концепцији, „[p]isac scenarija zahteva od čitaoca naročitu saradnju, to jest vizuelno preobražava, [...] čitalac postaje pravi saučesnik, pomognut tehničkim uputstvima datim u scenariju, on se aktivno uključuje u operaciju, te njegova

---

<sup>190</sup> За истраживање Бановић Страхиње у кругу забележених и необјављених рукописних варијаната, као и страних верзија, драмске репродукције и драматизације, видети, између осталог, Меденица 1965.



репрезентативна имажинација улази у стваралачку фазу далеко сложену и снажнију него при читању романа. Техника сценарија се, нарочито, заснива на тој сарадњи читаоца, па се зато и сматра да његово савршенство зависи од потпуног постизања те функције” (Petrić 1970, 117). Петровићев сценарио богато је опремљен упутствима, конкретним, сликовитим, детаљним сценаристичким, са наративом у себи и синестезијским потенцијалом. Кад напише: „Камера швенком – крупном оптиком – прати прелаз преко воде, коња са Страхинјом и Анђом... Детаљи копита коња – галопира: стотине водених капљица пресијавају се под сунчевим зрацима. Преко кадрова преласка преко воде, чује се, у *'off-y'*, цитат из народне песме [...]”, то се поклапа са теоријским ставом који је изрекао Владимир Погачић: „[у] филму никакве ријечи неће звучити тако увјерљиво, као кад видимо капљице кише, које клизе замагљеним стаклом прозора (Pogačić 1973, 278). Пјер-Паоло Пазолини у чланку „Сценарио као структура која тежи једној другој структури”, бележи да је сценарио „jedna autonomna 'tehnika', jedno 'integralno delo', završeno i celovito za sebe, čija je struktura podređena osnovnoj nameni scenarija da se od njega stvori filmsko delo” и да се права вредност сценарија очитује тек када се он преобрати у кинематографске слике (Petrić 1970, 117). Аутору сценарија било је ускраћено да га транспонује на велики екран и остаје претпоставка да био ово, судећи по елементима од којих смо неке набројали у анализи, била Петровићева мелодрама по бројним критеријумима које су теоретичари овог (над)жанра постављали током више од једног века истраживања. Овде препознајемо и „збрку екстравагантне авантуре пуне крви и грмљавине, укрштања мачева, бекстава за длаку” како је још почетком XX века дефинисао Фредерик Тејбер Купер (Frederic Taber Cooper) (према Singer 2001, 48), мотив недужне жртве (што је као незаобилазан услов мелодраме која почива на етици постављао Сингер) кроз дуалитет борбе у јасној подели добра и зла, правде и неправде (Singer 2001, 11), рушење иконског страха од усамљености што је и најважнији покретач мелодраме (Даковић 1994, 261), драматичну нарацију у којој музичка пратња наглашава емотивне ефекте (Elsaesser 2002, 24).

И најзад, иако је заустављен на трансмедијалном путу за екран на који га је Петровић повео, *Соко* остаје као још један споменик Бановић Страхинји. Као адаптација он је „тачка на континууму, део развоја једног бесконачног метатекста, [...] мита који расте, [...] поново се прича и оцењује” (Cardwell 2002, 25) и самостално уметничко дело, са детаљима високе литерарне стилизације.

## Одисеј

У сценаристичкој заоставштини и белешкама Александра Петровића налази се и невелики текст са насловом *Одисеј* и поднасловом *Поново на путу са Пенелопом*, а потом и појашњењем *Роман-медитација у шест слика*, уз, за задње корице, пажљиво биран цитат Едмона и Жила, браће Гонкур. У тексту се не спомиње да је реч о синопсису, зачетку неког сценарија<sup>191</sup> и сл., али, по сећањима савременика постојала је идеја о филму о Одисеју. Текст у овом облику,<sup>192</sup> и поред ауторове интервенције, опире се жанровским одређењима, обилује медитацијама и исказима гномског карактера и комплетним садржајем отворен је дијалог са Хомеровом спевовима и једним делом похвала жени оличеној у Пенелопи. Одисеј овде са Еолом, јединим преосталим пријатељем „самозадовољно и помало безобразно претреса[мо] земаљске и, [ако нам се дадне,] небеске ствари”, потом

---

<sup>191</sup> (Без)бројна разматрања питања сценарија, теорије, објашњења, пружају нам могућност да овај роман у сликама, текст од безмало 15000 речи дефинишемо као сценарио. Ако „[P]isati scenario значи sastaviti plan budućeg filma” (Osip Brik, 48), ако се „scenario sastoji od opisnih slikovitih mogućnosti same teme” како каже Пол Рота (Paul Rotha, 40), или је scenario „jedna materija koja je pogodna – ili nije pogodna – da bude ‘filmovana’, i takozvani tritment, posredna forma između scenarija i knjige snimanja, nije ništa drugo do jedan opis onoga će biti film, gde se mogu pročitati događaji, koji će kasnije moći da se vide” (Rudolf Arnheim, 44), ако „bilo koji siže može postati film ako dobije neophodan kinematografski razvoj” (Шарл Форд, Charles Ford, 68), ако је сценарио „opisno izlaganje svih scena koje u uzastopnom slijedu sačinjavaju film” како је мислио Андре Бертомје (André Berthomieu, 75), ако „napisan scenario zahteva još mnogo rada i talenta” (Луис Херман, Lewis Herman, 102), ако је „pisana verzija filma” (Џон Хауард Лосон, John Howard Lawson, 138), онда немамо разлога да овај текст не назовемо сценаријем, и још ближе, да га сврстамо у тзв. емоционалан сценарио, „nepunovredan sa gledišta filmskih zahteva, scenario u kome se sredstva jezičkog izražavanja koriste bez odgovarajuće i jasne orijentacije na filmsko delo, na njegovu docniju realizaciju na ekranu” (Валентин К. Туркин, 56), ово би била „ne shematična, nego završena umetnička konstrukcija”, „umetničko delo predviđeno za ekranizaciju” (Валентин К. Туркин, 58). Оштро се противећи идеји о сценарију као „sirovini”, „poluproizvodu”, „stadijumu stanja materijala”, Туркин тражи да се филмски сценарио третира као „punovredan ideološki proizvod, umetničko književno delo”, али „može i mora biti ‘kontrolni umetnički dokument’, kojim treba ‘proveravati’ film”, на крају „on se može i mora objaviti, da se gledalac o njemu obavesti, da mu se pruži prilika da film uporedi sa scenariom, da pročita scenario bez obzira na film, kao što se može čitati pozorišni komad” (58). Али, с друге стране, (без)бројне теорије и разматрања питања сценарија не би овај текст сматрале ни синопсисом. Према Јану Кучери, први стадијум сценарија, синопсис, „nosi pretežno literarni karakter. To je pripovijetka, dakako štedljivo napisana, nipošto s obzirom na efektnost (djelovanje) riječima, nego s obzirom na djelovanje slikama. Siže je viđen i čuven, ali u najgrubljim crtama” (66). Можда најпрецизније препознавање овог текста проналазимо у дефиницији тритмента Жоржа Садула (Georges Sadoul): тритмент или филмска прича је „literarna obrada sinopsisa koji već sadrži izvesne opise i dijaloge” (289) (Imami 1978).

<sup>192</sup> Андре Бертомје каже: „Scenario treba pisati na odvojenim arcima, koji se ne označuju brojkama. Numerirati treba samo scene ili pojedine odlomke (sekvence) tako da bi se uvijek mogao poremetiti i opet srediti čitav niz već sastavljenih scena ili sekvenca”. У облику у коме смо га затекли, овај текст садржао нумерацију сцена. Али, немамо утисак да је реч о поделама на секвенце и призоре, што је одлика сценарија по Садулу (Imami 1978, 78, 289).

напушта Итаку („трагом својих некадашњих лутања, у сусрет свим чудовишним лепотама света и постојања; али, овог пута, [...] са Пенелопом покрај себе”) и одлази на Полифемово острво, где тумарају по пределима сећања, преиспитују догађаје и на крају се враћају на Итаку. Текст доноси Одисејева размишљања о десет година ратовања и десет година лутања, изливе горчине, упитаност, реконструкцију догађаја од детињства, преиспитивање својих („Да сам дуже остао под Тројом [...] верујем да бих се сасвим искварио и потпуно огрезао у непоштење”) и поступака и мотивација других („и данас се питам да ли ју је [Менелај] поврх свега и даље волео, или у тихом гневу заправо желео да у његовом присуству још више пати за Парисом”), уз завршни резигнирани и помирљив став да „оно што мислимо да се догодило једино је што се, уопште, могло догодити”.

Приповедајући мит из других углова, ревидирајући познате наративе, Петровић наступа по схеми коју је касније развила и популаризовала Маргарет Атвуд у кратком роману *Пенелопијада* (2005).<sup>193</sup> Доносећи Пенелопину (ре)визију догађаја и мит пародиран из угла дванаест обешених слушкиња, Атвуд отвара простор за исписивање и ишчитавање не само Других, већ и феминистичких наратива. И код Петровића чујемо да „[у] неисказивим сећањима многих ојађених породица још је, несмирен, витлао бол због вриштећег покоља несмотрених и несрећних Пенелопиних просаца” и Пенелопа даје своју верзију догађаја и ту је тачка преклапања са *Пенелопијадом*, али, у основи Петровићева (ре)визија мита, иако са великим поштовањем за жену, иако разматра однос моћи у патријархалном друштву, не преиспитује патријархално устројство и није на трагу феминистичких образаца *Пенелопијаде*. Однос према жени који код Петровића заступа Одисеј, могао би се поредити са брижљивим поступцима Петровићевог Страхине па се тако жена у Петровићевом стваралачком опусу још једном уздиже, без детронизације мушкарца, а Пенелопа још једном потврђује повлашћени положај у

---

<sup>193</sup> *Пенелопијада* је одговор Маргарет Атвуд на позив шкотског издавача *Канонгејт* (*Canongate*), који је 1999. године покренуо едицију „Митови”, „укључивши још 33 издавача из читавог света, са идејом да окупи ауторе и ауторке који би наново испричали митове из било које светске митологије”. Атвуд је била једна од првих позваних ауторки, и одабрала је мит о Пенелопи, што је резултирало кратким романом *Пенелопијада*, објављеним 2005, „у коме је Penelopa konačno dobila priliku da ispriča priču o svom životu, a tu istu priliku dobilo je i njenih dvanaest sluškinja koje je Telemah, nakon povratka svoga oca, obesio jer je Odisej njihove veze sa proscima shvatio kao neverstvo. Upravo ova epizoda nagnala je autorku da se posveti ponovnom pričanju ove priče pitajući se: 'šta je razlog vešanja sluškinja, i šta je Penelopa zapravo smerala? Ta priča, kako je ispričana u *Odiseji* ne drži vodu: previše je nedoslednosti. Obešene sluškinje mi nikada nisu davale mira; što je slučaj i sa samom Penelopom” (Atvud 2005, 16; Stevanović 2020, 89).

уметности, трпељива, пожртвована, мудра, „изнад свих жена, и памећу, и врлинама, и лепотом... Да, и лепотом, која надмашује и Јеленину!“ и најзад „огрнута звезданим прахом“. И Петровићев текст је врста исписивања нове верзије познатог мита, исто оно што чини и Атвуд, што одговара дефиницији митургије, термину на који је у теоријским разматрањима мита подсетила Светлана Слапшак и редефинисала га: „mit je priča koju određuje kontekst i tehnika pričanja i slušanja/čitanja, a koja ne objašnjava, ne normira, ne legitimiše, ne usmerava, ne poučava, već samo zavodi i navodi na prepričavanje, ali i na mišljenje“, а митургија је поступак прављења, израде мита (Slapšak 2013, 10), који до сада повезујемо са трансмедијалним приповедањем. Петровић посеже за митском грађом „као što su u antici za mitom posezali različiti autori (slikari, pesnici, narodni pevači) stvarajući nove verzije, menjajući mitove prema svojim potrebama, mit nam na raspolaganju ostaje i danas – da ga prepričavamo na nove načine i o njemu razmišljamo iz različitih perspektiva“ (Stevanović 2020, 89), али његово митотворство са антиком у фокусу није развијано изван овог текста, а и сам текст оставља утисак недовршеног,<sup>194</sup> до данас је необјављен и није закорачио у трансмедијалне сфере.

Петровићев *Одисеј*, осим што је недатиран, не садржи никакав пишчев предговор и у том смислу је изузетак. Друга сценарија или синописи на којима је радио, садрже увод или предговор, предреч, предисловије аутора, некада краће а некад дуже ауторове напомене. Петровићеви предговори неснимљеним материјалима откривају његове редитељске намере и писани су по истом обрасцу те тако преговори за *Соко* и *Летовање* имају форму редитељске експликације.<sup>195</sup> Предговор али и један други перитекстуални елемент, поговор, налазимо уз Петровићеве адаптације Булгакова и Бабеља, али у ауторској изведби Петровићевог тумача Драшка Ређепа.

---

<sup>194</sup> Утиску недовршености доприносе најаве које нису реализоване. Иако је на почетку представља роман у шест слика, дајући свакој име по једном од митских ликова антике (Прва Еол, Друга Полифем, Трећа Кирка, Четврта Касандра, Пета Наусикаја, Шеста Пенелопа), развија слику само Прву, Другу и Шесту односно оне о Еолу, Полифему и Пенелопи, а делови који недостају су или недовршени или изгубљени.

<sup>195</sup> Редитељска експликација је назив који је Радослав Лазић у филмолошком зборнику дао Петровићевом тексту о режијској и сценаристичкој концепцији ТВ серије и филма по роману *Сеоба* и *Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског, а који својом формом и информативним капацитетом одговара предговорима о којима је овде реч (Lazić 2010, 119).

## Бења Краљ

Бранка Петровић сматра да су *Бења Краљ*, *Бановић Страхиња* и *Прави крај викенда* „nastali iz ljubavi prema temi, iz osećanja da od tih tekstova može da napravi dobre filmove” 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...<sup>196</sup>

Сценарио за дугометражни играни филм *Бења Краљ* израстао је на темељима опуса Исака Бабеља (Исаак Эммануилович Бабель).<sup>197</sup> Једном је 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”, пише Миливоје Јовановић у поговору *Црвена коњица* (Бабель 2012, 352). Бабељева збирка приповедака *Црвена коњица* и *Одеса* (*Конармия/Одесса*), објављене су код нас први пут 1956. године,<sup>198</sup> 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”)<sup>199</sup> 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*, Бабель је био Петровићева велика инспирација. Он је препознао ту јед историјске неправде коју је осетио и осликао Бабель и узео једног од његових јунака

---

<sup>196</sup> Документ „Неостварени пројекти”, аутор Бранка Петровић. Извор: Фондација Александра Саше Петровића.

<sup>197</sup> 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 фронтима Украјине и Галиције.

<sup>198</sup> Бабель, Исаак. *Црвена коњица; Одеса*. Превели Миливоје Јовановић и Густав Крклец. Београд; Нови Сад: Нолит; Змај, 1956. *Црвену коњицу* Бабель је први пут објавио 1926. године, представља једну од најотворенијих и најнемилојрднијих 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.

<sup>199</sup> Према сценарију *Кинеске воденице* снимљен је истоимени филм, у режији А. Љовшина (Лёвшин Александр Иванович), премијерно приказан у Москви 13. јула 1928. године.

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) Мендењевич Крик (назван Краљ)<sup>200</sup> – главни је јунак бројних дела Исака Бабеља: прича из Одесе, представе *Сумрак* и сценарија *Бења Крик (Беня Крик)*.

Представа *Сумрак*, премијерно постављена 24. новембра 1979. у Југословенском драмском позоришту,<sup>201</sup> играна је у време када се изводила и Петровићева поставка *Псећег срца* у Атељеу 212, па се може констатовати да је овај јунак, у време када га је Петровић писао за филмску траку већ био познат домаћој јавности. 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 В. Виљнер (Владимир Виљнер) (Бабељ 1967, 403). Премијера овог немог филма (*Беня Крик* односно *Карјера 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 *Оклопчачу Потемкин*, писао је Ејзенштејн.<sup>202</sup> За Бабељева живота сценарио је преведен на енглески и чешки

---

<sup>200</sup> Бенцион (Беня) Менделевич Крик (прозвище Король)

<sup>201</sup> База *Театрослов* открива да је реч о режији Јиржија Јароцког, 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).

<sup>202</sup> „Мој предузимљиви директор Капчински веровао је да ћу, радећи у Одеси на јужним епизодама *Пете године*, у међувремену пуцати у Бењу Крика!“. „Мой предприимчивый директор Капчинский<sup>487</sup> полагал, что, работая в Одессе над южными эпизодами «Пятого года», я между делом сниму... «Беню Крика!»“ 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. Доступно на [http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select\\_1/](http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_1/)

Рад на *Оклопчачи Потемкин* није оставио Ејзенштејну времена за реализацију *Каријере Бење Крика*, а рад на филму преузео је позоришни редитељ Владимир Виљнер. Сценарио за филм објављен као посебна књига 1926. године, два пута је поново штампан крајем осамдесетих почетком деведесетих у колекцијама изабраних дела И. Бабеља (Марголит Евгений Яковлевич, Вячеслав Юрьевич Шмыров В. *Изъятое кино*. Кат. сов. игровых картин, не выпущен. во всеююз. 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 изгубљеном, а главни инжењер Одеског филмског студија Михаил Еммануилович Сигал сачувао га је у свом пртљагу током евакуације.

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 монтира у један сценарио, уз велико ослањање на Бабељеву поетику и горак смисао за хумор који је карактерише. Петровићев Бења није ни налик за филм предвиђеној Бабељевој причи, иако се у великој се мери на њу ослања, са њом дели неке од елемената и читаве епизоде. У исто време, сценарио се позива на приче из *Одесе*, *Црвене Коњице*, комад *Сумрак*. Његов Бенцион Криковић Крик звани Краљ, опседнут је идејом да сиротињи враћа оно што су им богати узели: „Само, ја мислим да није грех узимати од оних који имају. Нисам ја крив што је новац тако лоше распоређен међу људима”, каже Бења (Петровић 1998, 40). „Пошто мој посао добро иде, нека сваки сиромашни Јеврејин 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”, „[с]веједно што је неснимљен” (Ређеп 1998, 99). Грађен на граници између епског јунака и уличног преваранта, да се послужимо речима Лајонела Трилинга (Lionel Trilling) који је први представио Бабеља енглеским читаоцима, део је трагикомичног портрета велике јеврејске заједнице у Одеси, чији је приказ дат антрополошки, кроз описе обичаја коју су владали међу њима, а 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”, о религиозно-националном угњетавању Јевреја у царистичким „границама боравка Јевреја” (Јовановић у 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” и истоименог комада. Мендел би да распрода стечено и наслеђено да би са Марусјом отишао у Бесарабију, из „Сумрака” је у сценарио ушао и лик

Бојарског и његова одела, „енглески поморски на два реда; овогодишњ[а] испорук[а] из Лођа, или московски штоф” (Петровић 1998, 40), његов став „Ето видите, дете уз конфекцију – то је сјајна ствар, то оставља утисак. А дете без конфекције – какав то може да остави утисак?” (Бабелј 1967, 339), Петровић преузима и преводи у „Видите Двојра. Посао и дете – то је нешто! Дете без посла – шта је то? СLINE и говњиве пелене!” (Петровић 1998, 45). Део материјала преузима у готово истоветном облику, 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 надградио додавши 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 Бабелјеве приче из збирке *Одеса*. И, заиста, потврдиће се теза Ервина Шинка да се новеле *Црвене коњице* и *Одесе* читају као једна целовита књига, „one se međusobno osvjetljavaju nekom novom svjetlošću” (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 интерпретација сама, већ креација и надградња мотива или теме коју преузима из предлошка, ширење света приче.

Бењи од глади умиру и мајка и сестра, 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” (Исто 92). Од уводних сцена, Бењина аутомобилска сирена јесу први акорди арије „Смеј се, Бајацо” из опере Руђера Леонкавала „*Pagliaccio*”. Ни симболичко изношење мисли да су људи су углавном пајаци, пошто увек имају неког изнад главе, 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 један закључак: реченица коју затичемо у сценарију а и код Бабелја изговара Рувим Тартаковски (у причи „*Kako se to radilo u Odesi*”: „*Gde роћинје полиција, varpio је, 'а gde svршава Benja*” (Babelj 1956, 194))



парафразираћемо у констатацију да није увек најјасније где почиње Петровић, а где се Бабел завршава. Сценарио је као и Бабелеви изворници, испуњен хасидским погребним химнама, звуцима балалајки, блех музиком, музиком из опере, ту је и осам слепих певача, звуци аутомобилског мотора мешају се са звуцима музике. Отворене капије сибирског радног радног логора уједно су и референца на његов *Групни портрет*.

Штампан постхумно, 1998. године, овај сценарио не доноси податке о времену настанка, а рађене су верзије на неколико језика (*Benya Le Roi, Benya The King*) и сачуване су у заоставштини редитеља. Новинарки Мињи Катић-Шербан, Петровић је после премијере представе *Мајстор и Маргарите*, што је драгоценост за лоцирање тренутка у коме се на сценарију радило, рекао да већ две године припрема филм радног наслова *Бења Краљ*, да је монтирао више Бабелевих прича, да ће филм бити обиман, да је он редитељ и да је на сценарију, са њим, радио и амерички сценарист Lu Garfinkel, да је главна глумица Izabela Adani (Isabelle Adjani), 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 („Не сасвим одбијен“). И глумац Ришар Бери потврдио је да је са Петровићем кренуо да припрема улогу по овом сценарију, али да је редитељ морао да промени план и сарадња се реализовала касније у *Сеобама*, а „*Benja kralj* који је одушевљавао holivudske producente i glumce [...] i dalje лежи у некој фици у Warner Brothers – дирекцији, као што лежи и у некој колекцији сценарија Eliota Goulda, Kevina Kostnera i Ričarda Drajfusa” (*Дневник* 8. 1. 2002).<sup>203</sup>

### **Пурпурно острво**

Остаје нејасно за које потребе је Петровић адаптирао *Пурпурно острво* (*Багровый остров*, 1928) Михаила Булгакова. Настала по истоименом драмском памфлету, како је Булгаков назвао прву, нецензурисану верзију свог комада (Булгаков 1985, 366), ова адаптација<sup>204</sup> објављена је уз драматизације *Мајстора и*

---

<sup>203</sup> „Bavio sam se projektom po Babelju skoro deset godina i na kraju sam morao da odustanem jer sam došao u definitivni 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, видети <http://aleksandarpetrovic.org/literarna-dela/knjige-autor-aleksandar-petrovic/>

<sup>204</sup> По једном од записа у који смо имали увид (електронски документ који личи на припрему за штампу), адаптацију *Пурпурног острва* Петровић је сачинио и пре првих превода овог комада на

*Маргарите* и *Псећег срца* и иако, за разлику од друга два текста, није реализована, са њима чини целину и заокружује Петровићево бављење Булгаковим. Једна од фотографија сведочи да је Петровићев текст настајао или настао за сезону 1972/73 (Прилог 7). Није наодмет поменути да је овај Булгаковљев комад први пут извођен у *Атељеу 212* од 14. новембра 1972, када је постављен на Великој сцени у адаптацији и режији Љубомира Драшкића,<sup>205</sup> укупно 53 пута, до 11. априла 1975. године, у време најинтензивнијег Петровићевог бављења Булгаковом.

Извори говоре да је Булгаков ову драму писао на основу истоимене сатиричне новеле објављене 1924. која је касније подвргнута нападима критике. Ништа боље није прошао ни комад који је 11. децембра 1928. постављен на сцени Камерног театра у Москви, а већ у пролеће наредне године скинут са репертоара, после четири извођења (Булгаков 1983, 13). „Готово да нема Булгаковљевог драмског текста, који не постоји у више редакција, што је резултат махом вансценских притисака на уметнике”, а са друге стране, „и сам Булгаков је прибегавао компромису у жељи да види своја дела на сцени” (Булгаков 1985, 361). Нецензурисана верзија ове драме чува се у Централном државном архиву за књижевност и уметност у Москви (Булгаков 1985, 366).

Судећи по тексту који је задржао изворну форму и садржај Булгаковљевог дела, није Петровића привукла само тема слободе уметничког изражавања, већ и начин на који је она представљена. Са уводних страница читамо делове дневника и писама Михаила Булгакова које је Петровић (или накнадни приређивач текстова) инкорпорирао као додатну информацију или илустрацију дела које се адаптира. Својом целином, ова адаптација у потпуности је верна Булгаковљевом тексту, готово његов препис, остаје на површини доминантно денунцирање (совјетске) цензуре, демонстрација трагичне зависности драмског писца Василија Артурича Димогацкија од злокобне цензуре Саве Лукича. Најупадљивије су две Петровићеве интервенције. Кључна се састојала се у избацивању појединих сцена (Булгаковљев Трећи чин који се одиграва у Европи), а редукција ликова и догађаја није утицала на основни сатирични и саркастични тон који је Булгаковљев донео. Други Петровићев допринос је у убацивању песме коју пред крај трећег чина изводе јунаци („Песма раду”/„Другарска се песма ори”), чиме је оштрица усмерена на

---

српски језик, 1971. године, али овај податак није ушао у штампано издање из 2007. године.

<sup>205</sup> Дигитална читаоница <https://atelje212.rs/predstave/>

конкретно време у коме је стварао и које је битно било обележено доминантним идеолошким пресијама на уметност. Убацавање песме пред крај трећег чина илуструје културно превођење као трансформацију културних форми коју кретање идеологије поприма приликом измештања из једне средине или државе у другу (Longinović – Buden). На први поглед, ово је драма о судбини књижевног дела и његовог аутора, у циничним годинама деспотизма, а испод овог слоја у алегоријској форми Булгаков износи историју фебруарске и октобарске револуције 1917, грађанског рата и могуће будуће интервенције против СССР-а. Ови алегоријски слојеви нису у Петровићевој редакцији везани искључиво за Булгаковљеву домовину, делимично избачени и разобличени, алудирају на црвени терор у другим срединама, па и у оној у коју их је Петровић изместио увијајући их у поменуте стихове. Лица код Булгакова имају историјске прототипове,<sup>206</sup> а подједнако би се могла направити и аналогија са домаћом верзијом истог политичког система. Фебруарска револуција код Булгакова упоређена је са ерупцијом вулкана, односно са неком врстом природне катастрофе, а и код Петровића се над над вулканом види „zloslutno crvenilo” (Petrović 2007, 256), а уместо алузије коју руски писац све време користи, Петровић се отвореније изјашњава па када каже да на острву живе „ugnjetani crveni domoroci, pod vlašću belih Arapa...” (Petrović 2007, 221) и имају властодршца, Сузи-Бузиа, он објашњава и да је то „prakomunističko društvo – ono pre robovskog... A to je i alegorija [...]” (Petrović 2007, 223).

Иако најављује позоришни комад у три чина с прологом и епилогом (код Булгакова то је комад у четири чина с прологом и епилогом), код Петровића пролога нема у формалном смислу већ оно што је код Булгакова пролог, код Петровића је Први чин, Петровићев Други чин је Први чин код Булгакова, следи код Петровића део назван Слика друга, који одговара Првој слици Другог чина код Булгакова. Петровићев Трећи чин је Друга слика Другог Булгаковљевог чина итд. Изостављен је у потпуности Трећи (догађаји ван острва, у Европи) Булгаковљев чин. Трећи чин (укључује и Сliku другу) и епилог код Петровића незнатно су измењени материјал Булгаковљевог Четвртог чина и епилога. Петровић је потпуно веран прототексту у погледу имена лица, минималне су и једва приметне измене

---

<sup>206</sup> „Багровый остров”, фелџетон <http://www.bulgakov.ru/b/bagr-ph/>

дијалога и својом целином ова адаптација конгруентна је са полазним текстом: не мења се знатно композиција, не стварају се нове ситуације, не уводе се нови ликови, не мења се чак ни идеолошки лик изворног дела. Од свих литерарних предложака које је узео да адаптира, присуство Петровића овде је најмање видљиво, а трансмедијалност није остварена ни у чисто медијском, ни у наративном погледу. Незнатне измене реализоване су једино кроз културно превођење, кроз разматрање измештање идеологије комунизма из једне средине у другу и препознавање трансформација културних форми коју оно поприма у том процесу.

### ***Летовање***

Текст под називом *Летовање*, датира вероватно из 1955. или 1956. године,<sup>207</sup> а његов предговор односно „[н]еколико напомена пре читања синопсиса” Петровић користи да објасни да је реч о синопсису и скици будућег филма, да је „писан ‘литерарније’ него што је то обично случај код оваквих текстова”, да му је у овој фази рада „било основно да фиксира[м] проблем и оцрта[м] најопштији ток догађаја” и да „већ и у овој фази рада онај ко чита уочи психолошке и драмске аспекте будућег филма” и да најави да ће у будућем сценарију ток радње бити сложенији и драматичнији (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 180). „Prvi stadij, sinopsis, nosi pretežno *literarni* karakter. To je pripovijetka, dakako štedljivo napisana, nipošto s obzirom na efektnost (djelovanje) *riječima*, nego s obzirom na djelovanje slikama” (према Imami 1978, 66), записао је Јан Кучера у књизи о филму издатој у Прагу 1941. године. Петровићев предговор садржи и оне информативне елементе који су карактеристични за његове редитељске експликације: детаље о производним трошковима, локацијама за снимање, дужини снимања, уопштени став о избору глумаца, начин снимања („дрно белом техником у вајд скрин формату”).

*Летовање* се отвара доласком старијег пара, „Старог Господина”, високог, проседог човека шездесетих година и његове ситне, нежне и мало млађе жене, у

---

<sup>207</sup> Ово је претпоставка коју износи ауторова супруга у свом дневнику 15. маја 2010. Овај синопсис, осим у грађи која нам је у Фондацији уступљена на коришћење, пронашли смо у *Азбучнику Александра Петровића*, али се ни ту не наводи тражени податак. Сви наводи биће дати према овом издању.

мало приморско место на одмор, где помало лењивим ритмом теку дани. Не само насловом већ и овом почетном идејом, овај текст асоцира на „Летовање на југу“, причу из познијег периода Андрићевог приповедачког стваралаштва, први пут објављену 1959. године, о аустријском професору Алфреду Норгесу и његовој жени,<sup>208</sup> и ту се сличност и завршава. Појава шеснаестогодишње девојке (коју у наставку Петровић назива Девојчицом) изазваће низ промена у старом Господину, његова жена ће „у његовој свести све више нестајати у далеким маглама прошлог живота“, а његов поглед биће упрт у девојчицу, у покушају да створи „мост преко кога ће он dospети поново до своје младости“. Дане проводи тражећи место са ког би посматрао Девојчицу, осећао се „као ловац који гони некакву ретку и племениту дивљач“, а кад је угледа „од гониоца претварао се у гоњеног – имао је осећај да је ухваћен на делу, да је беспомоћан, препуштен ћудима туђих тренутака и туђих расположења“. Пре него што осветлимо најупадљивију интертекстуалну релацију, потребно је на овом месту споменути да постоји и сличност у осећањима старог Господина према Девојчици и осећањима Бајрона према португалској девојчици у Андрићевој приповеци „Бајрон у Синтри“, први пут објављеној у божићном броју *Политике* 6–9. јануара 1935. године. Готово религиозно обожење девојчице, Малог створења, *little creature*, како јунак у мислима назива неименовану девојчицу која га је занела, видимо и у *Летовању*, где игра између јаве и сна постаје за старог Господина „бескрајно важна – једини смисао дана који су наилазили“ (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 181–183).

Дело на које се *Летовање* тематско-мотивским комплексом и оствареним аполонијско-дионизијским поларитетом са сигурношћу ослања јесте *Смрт у Венецији* Томаса Мана (Paul Thomas Mann). Позната новела (*Der Tod in Venedig*) из 1912, код нас први пут објављена 1952,<sup>209</sup> којом Ман завршава новелистички период стварања, доноси причу о славном писцу Густаву Ашенбаху који долази на југ да се опорави од стваралачких напора, и док у спарини лета одмара на венецијанском Лиду, привуче га неизмерна лепота пољског дечака Тадеуша, Тађа,

---

<sup>208</sup> Године 1980. Андрићева новела екранизована је као истоимени телевизијски филм (*Ljetovanje na jugu*) у режији словеначког редитеља Матјажа Клопича, адаптацији Бојане Андрић и продукцији ТВ Сарајево.

<sup>209</sup> У преводу с немачког Анице Савић Ребац, Страхине К. Костића и Милоша Ђорђевића, *Смрт у Венецији* издала је Матица српска из Новог Сада 1952.

и он, фасциниран магијом чула и људске лепоте, душевно понижен, умире.<sup>210</sup> Петровићев синопсис упадљиво је сличан у детаљима са Мановом креацијом: стари Господин девојчицу посматра на плажи, док се купа, обедује, шета, из прикрајка прати сваки њен корак и одлазак у оближњи градић, фасцинирају га њен глас, уска дечачка бедра, влажне усне, зуби, очи, сјај косе, силуета. И Ман и Петровић и Андрић своје јунаке стављају пред исту фасцинацију – фасцинацију лепотом. Лепота коју је донела млада Лисабонка исцелитељска је, насупрот деструктивној лепоти Мановог Тађа или Девојчице. Опчињеност, занос јунака лепотом младог бића дешава се у сва три случаја на летовању, лиминалном друштвеном периоду који карактерише продор хаоса у космос (Turner 1989, 94), инверзија стварности, хијерархије и система вредности. Цео Петровићев синопсис представа је лиминалности. Као промењива и нестабилна фаза људског живота, када је прошлост тренутно суспендована, а будућност још није започела (Turner 1989, 89), у којој лиминални субјект кроз лудичко и субверзивно понашање пролази кроз трансформацију идентитета (Turner 1989, 48–51), омогућава људима да се привремено ослободе норми и уобичајених правила друштвеног живота. Забележено је и да „подвајање свеукупне друштвене стварности на периоде када се крута правила поштују и периоде њиховог одбацивања и поништавања одговара профаном (свакодневном) и светом (ритуалном) времену, а по доминацији реда или нереда — аполонском и диониском принципу” (Бошковић 2004, 124). Сливање аполонског и диониског, „дисциплине и разузданости” које је, како Делић пише, обележило „природу стварања и судбину главног јунака *Смрти у Венецији*” (Делић 2019, 41), обележје је и Петровићевог Господина. Текст синопсиса акцентује диониску сферу, то како се Господин реду опире, иде за недозвољеним, води страшћу и нагонима, а предговор је открио и део његове личности који поштује хијерархију и држи се реда и мере:

U budućem scenariju, tok radnje, biće, razume se, mnogo složeniji, i recimo, dramatičniji. – Da bih vam dočarao kako i na koji način će se to sprovesti, dozvolite mi da vam ovde iznesem jedan primer: u sinopsisu, film počinje dolaskom Starog Gospodina i njegove supruge u letovalište. U scenariju, međutim, film će početi na sledeći način: Stari Gospodin, u velikom gradu gde živi, prisustvuje maloj svečanosti

---

<sup>210</sup> Изузетно богат најразноврснијим видовима интертекстуалних релација, италијанско-француски играни филм *Смрт у Венецији* (ital. *Morte a Venezia*; fr. *Mort à Venise*) снимљен 1971. године, режирао је Лукино Висконти (Luchino Visconti).

u ustanovi u kojoj radi a koja je priređena u njegovu čast, to jest, povodom njegovog odlaska u penziju. Posle toga on i supruga odlaze na odmor (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 180).

У истом предговору пише: „Izneo sam vam ovaj detalj da biste videli na koji način će sinopsis biti razvijen u scenario a i zato da bih podvukao činjenicu da predstoji još veoma mnogo proširivanja i obogaćivanja radnje budućeg filma” (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 180). Нема сумње да овако конструисан синопсис пружа бројне могућности за даље креирање те да је ово само једна, прелазна или посредничка фаза, као „literarna priprema” само део „cjelovitog stvaralačkog procesa koji dovodi do izgradnje filmskog djela” (Črnja 1983, 80) али, овим је испланиран „dramaturški oblik filma”, већ је почело свој живот будуће дело „jer je stvorena njegova unutrašnja logika, njegova unutrašnja životna zakonitost” (Črnja 1983, 83).

Није само летовање лиминални простор у који упада, откривено је дакле да је он са једном фазом живота завршио и да је у фази прелаза између запосленог у пензионисаног. У таквом једном периоду, израња његова диониска природа, приклањање нагонском испровоцирано појавом Девојчице. Појава младог бића, довешће Андрићевог, Мановог и Петровићевог јунака у исти тамни вилајет „где се каје и онај ко за лепотом и чулима крене и онај ко за лепотом и чулима не крене” (Делић 2019, 60). Тамо где је Бајрон стао, Ашенбах/Малер и Господин настављају, а Петровићев текст, да се послужимо формулацијом Лидије Делић коју користи за други пример, „држи страну развоју догађаја у Мановом роману (од хармоније ка разуданости до смрти) и протагонисте Ашенбаха (од поклоника аполонском ка слуги диониском принципу)” (2019, 75, п. 62.) Петровићев стари Господина испрва је само из даљине посматра, све више јој се и приближава, она остварује контакт с њим, отпочињу дружење, долазе до ивице сексуалне игре, али у њу не прелазе. И Девојчица (а Петровић каже „sve više osećala preimućstvo svoje mladosti, pa je, podstaknuta ženom u sebi (a ona je to već uveliko bila), polako i sigurno poražavala i porobljavala Starog Gospodina” (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011, 186)) улази у игру завођења: „У томе је етика ероса”, каже Епшејн, „који по својој суштини искључује присилу. [...] Ја желим да овладам не тобом, већ твојом жељом у односу на мене. Ја хоћу да ти мене хоћеш”. То је 'златно правило' еротике” (Епштејн према Делић 2019, 69) и то је правило које прихвата Девојчица у неравноправној подели, будући да је у *Летовању* видљива она, од Мановог текста задржана, „ганута

наклоност онога који у духу ствара лепоту жртвујући себе, према ономе који сâм има лепоту” (Ман 1994, 49), а од ловца, Господин се претвара у плен, лаки плен младалачких способности Девојчице и њеног, у причу касније уведеног, Младића. Лепота, Ерос и смрт аналошки се преклапају.

Са Мановим текстом, овај синопсис не везују само мотиви путовања, града-лабиринта, љубави, већ и мотиви који и реално и симболички припадају регистру смрти. Овде су то гробље, раскршће, срушено и напуштено кужно село, болест, а неке од ових мотива варираће на безброј начина у наставку каријере. Тако се, рецимо, осим љубави и смрти као константама од првог до последњег текста, гробље трансмедијално јавља и у *Правом крају викенда*, *Групном портрету* и у *Бењи Краљу*.

За разлику од Андрића код кога се лиминална фаза не завршава уопште или завршава повратком са летовања, код Мана, Петровића и Висконтија прекида се смрћу јунака. У бесомучном трагању за младошћу и лепотом, Господина стиже тегобна смрт, на трему испред цркве, у срушеном и пустом селу чији су становници умрли од куге и у које је великодушно, својим аутомобилом повео Девојчицу и Младића. Као и код Мана, стиже „као врхунац чежње за лепотом, за младошћу, за љубављу”. „Љубав, лепота и жудња за њом и за младошћу може да боли, да боли толико да живот учини неподношљивим. То је твоје 'Летовање'”, бележи Бранка Петровић у свом дневнику 7. априла 2010.



## ***Црвени оркестар***

Постоји податак да је Петровић извршио адаптацију романа *Лопов* Леонида Леонова (Леонид Максимович Лебнов, *Вор*, 1927), али због одустајања југословенског партнера *Дунав филма*, филмска кућа *Aria film* из Женеве није ушла у копродукциони аранжман, те да је за ову филмску кућу Александар Петровић касније припремао сценарио *Бења Краљ* и *Weekend*, да је током седамдесетих година за компаније *Sofracia-films* и *Trinacra-films* припремао сценарија *Псеће срце* по роману Михаила Булгакова, *Мемоари Леополда Трепера* и *У име свих мојих* према роману Мартина Греја (Martin Gray, *Au nom de tous les miens*, 1971) и у сарадњи са Максом Галом (Max Gallo) (Volk 1999, 279). Сложићемо се да су продуценти из иностранства показивали интересовање за сарадњу са редитељем, бројни извори ти потврђују, али трагање за свим овде поменутиим сценаријима није дало очекиване резултате и бројни извори не садрже никакав траг о адаптацијама Греја, док потрагу за Леоновим можемо свести на информацију да текст под насловом *The Thief* постоји и он ће вероватно бити доступан будућим истраживачима.

Међу заоставштином сачуван је нацрт односно оквирна конструкција сценарија *Црвени оркестар* о чувеном руском шпијуну Леополду Треперу. Овај документ на неколико страна, заправо је једна од почетних фаза у изградњи филмског сценарија, само општи нацрт о томе шта би могло од догодовштина, авантуре до рехабилитације Леополда Трепера да уђе у филм, у виду бележака: „филм почети са вечером Максимовича”, „Звуци 'Интернационале' се претапају у звуке познате немачке војне песме: 'Ерика...' – Отпочиње прави, средишни, део филма”, „Овај моменат детаљно разрадити, нарочито начин на који се Трепер спасао!” итд.

Предвиђајући филму пет делова, Петровић сценарио не завршава, али открива да би филм могао да буде смештен на граници између документарног и играног, планира да укључи велику количину документарног материјала („немачка инвазија Белгије и Француске... Тенкови, возила, моторциклисти, пешаци”, „после документарног материјала о 'Блиц кригу', пласирати сцену са Трепером и бугарским аташеом (превоз радио станице!)”, „Документарни материјали о опсади Лењинграда и одбрани Москве... преко слике чује се радио извештај обавештајца француске КП о правом карактеру 'Велике игре!'”,

„Документарни материјал о ослобођењу Париза. Преко материјала оригинални глас Трепер“). Базирајући будућу филмску причу на мемоарима Леополда Трепера,<sup>211</sup> Петровић је планирао да у реализацију и екранизацију укључи и самог Трепера:

Преко материјала оригинални глас Трепер, данас снимљен... Објашњава како је успео да проживи остатак тог периода све до ослобођења Париза... – На крају каже: 'Тог и тог датума, у Париз је слетео први совјетски авион...' – па наставља: 'На повратку тог авиона у Москву, међу путницима налазио сам се и ја... одлазио сам у Москву да видим своју породицу и да се објасним са новим руководиоцима Центра: зашто нису веровали мојим извештајима да су Немци покушали да воде 'Велику игру'... Зашто су ми поверовали тек када сам био у гестаповском затвору...'

Авион наилази на камеру... чује се песма: 'Ој Москва ти маја раднаја...' – 'Хтео сам да им поставим питање ко је крив за непотребне смрти и мучења...'

Овакав детаљ открива да је сценарио, премда недатиран, свакако писан пре смрти Трепера (1982). Такође, упућује на можда кључну тенденцију ауторове поетике, реч је односу документарности и фикције на коме је инсистирао како у својим филмовима, тако и теоретском раду. Као филмски аутор који се у првој фази рада бавио документарним филмом, а онда прешао на снимање дугометражних играних филмова, као редитељ коме су ове обе форме филмског израза биле познате, дошао је до закључка да „играном филму обично недостаје животност, а документарном мисаоно-фабулативна конструкција играних филмова” и додаје: „tokom vremena imao sam prilike da razgledam sijaset starinskih fotografija, i verujte da se život tako upoznaје bolje no kad posmatrate ovaj svet oko nas”. Његова је тежња била да прави филмове „koji se ne bi zasnivali na onom 'pričam ti priču' методу”, већ, како је говорио „na sposobnosti kamere da otkriva dotle nesagledane vidove života. Jer tu postoji mogućnost da jedno lice, sagledano sa različitih pozicija, ili prostorni odnosi u kadru (i njihove promene) otkrivaju stvari nedostupne dijalogu. Film je skupa umetnost,

---

<sup>211</sup> Мемоари Леополда Трепера, *Велика игра*, узбудљив документ о догађајима у оквиру антифашистичког покрета у окупираној Европи, као двотомно дело, са француског је преведено и штампано у Загребу 1976. године. Тиме су акције обавештајне мреже коју је Трепер организовао у Белгији, Француској, Немачкој и Холандији, у служби Црвене армије, биле приближене и домаћим читаоцима. Петровић се са овим делом могао упознати у изворном облику и раније, а у овим мемоарима свакако да су га привукли тема Другог светског рата, али и документарност Треперове прозе.

a ovo su nepopularni putevi” (Petrović 1971, 79). Сматрао је да би поделу на играни и документарни филм требало правити на основу грађе од које су филмови начињени, а не на основу метода с којим су рађени. Образлагао је да је своје документарне филмове радио на драматуршким принципима играних филмова, а у играном филму трудио се да оствари „što je moguće realniju, [...] u izvesnom smislu dokumentarnu fakturu” (Petrović 1971, 77). Оно што је истицао као важност је поезија којој и документарни и играни филм морају да буду окренути. Петровић је са сигурношћу тврдио да не само да постоји уска веза између његовог рада на документарном и играном филму „već da tu i nema neke jasno povučene granice” (Petrović 1988, 20). Покушај да и у играним филмовима достигне документарну веродостојност теоретичари су означили као „псеудо-документарни реализам” (Thompson, Bordwell 2003, 464), „магични реализам” (Daković 2003, 106) односно „документарни реализам” (DeCuir 2011, 147). Редитељ је и сугерисао да у његовом раду „не постоје два пута, пут режисера документаристе и пут режисера играног филма, већ један јединствен пут ка филмској формули о поетској авантури савременог човека, о његовим светлим и тамним световима, о нашем животу” (Petrović 1988, 20). У том смислу, мемоари шефа Црвеног оркестра били су блиски његовом стваралачком сензибилитету.

Приметна је у *Црвеном оркестру* тенденција ка бављењу осетљивим трансмедијалним мотивима и темама које је већ обрадио у својим делима: нацизам, проблеми Јевреја. Он води рачуна о симболима („prva scena u Parizu treba da bude psihijatrijski zavod Maksimovičeve sestre (taj zavod treba da sugerira mahnitost čitave situacije! – То значи: ludilo fašizma...)”), а чак и у овој фази, сценарио је натопљен звуцима Интернационале, немачких и руских познатих мелодија. Петровић није учествовао у организованом заборау, како филмови, тако и сценарија али и мемоарска проза испуњени су причом о прошлом, о рату, о проживљеном. Искуство рата једно је од битнијих које је определило његово стваралаштво, па ни избор за екранизацију *Црвеног оркестру*, тематско мотивским комплексом који покрива, не изненађује, а учвршћује преко мотива трансмедијални идентитет његовог опуса.

Богата текстуална заоставштина овог аутора, баштини и бројна друга сценарија, али смо за потребе овог поглавља ишчитали само она за која са сигурношћу тврдимо да им је основа у неком литерарном делу те да су као таква изабрана за приповедање преко и кроз друге медије. Није искључено ни да се у

неким другим необјављеним сценаријима и синопсисима не крију литерарни предлошци (синопсис за филм о женама на Голем отоку буди асоцијацију на прозу А. Исаковића). Нека нова истраживања, а свакако и неки текстови који чекају да буду откривени, донеће можда и нове одговоре.

## IV ЗАКЉУЧАК

Spustismo se do poslednjih dubina tamnog vilajeta, ali ne nađosmo drugi motiv do motiva ljubavi i smrti. To jesu koordinate Petrovićevog kinematografskog sveta: kratko življenje i dugo nadanje.

(Bogdanović [1965] u Petrović 1988, 21)

У стваралачком опусу Александра Петровића присутни су поједини поступци (адаптација, транстекстуалност, цитатност, трансфикција, промена света приче) у поступку преноса разноврсних литерарних предлогака у други медиј, који се у савременом теоријском регистру везују за праксу трансмедијалног приповедања. Стога смо овај опус сагледали кроз теорије трансмедијалности како бисмо проверили његово место и статус у теоријским разрадама појма.

У анализираном опусу нема трансмедијалног приповедања у класичном смислу, у пуноћи значења које му даје Џенкинс, а које је у студијама културе и медија најдоминантније, али појављују се одређени поступци којима се богати и расте свет приче. Петровић суштину трансмедијалног приповедања, промену светова приче или света приче, реализује кроз поједине поступке или комбинацију појединих поступака трансмедијалног приповедања и карактеристика трансмедијалног приповедања, али медијски ланац није довољно дугачак.

У случају Александра Петровића говоримо о укрштању трансмедијалности и цитатности, о мешавини познатог и новог/различитог. Ако се налазимо на терену историјске разраде појма, Петровић је нешто блискији феномену трансмедијалног приповедања у значењу које му даје М. Л. Рајан те о његовом трансмедијалном приповедању са сигурношћу говоримо ако имамо у виду историјску, а не строго савремену употребу термина. Рајан је приметила да када наратив стекне велику популарност или постане значајан за културу, он спонтано генерише многобројне наставке и адаптације, у оквиру истог медија или у различитим медијима. Овакав тип трансмедијалности она назива ефектом грудве снега. Све адаптације Александра Петровића настале су као одговор на велика и значајна дела која је читао. Најчешће је реч о такозваној мекој трансмедијалности,

или нешто ређе о растегљивој, о наставку књижевности другим средствима, али не увек и о наставку приче.

Термин трансмедијално приповедање, као што смо и најавили, у погледу Петровићевих светова приче задржали смо у значењу приповедања преко различитих медијских платформи, а адаптација се у раду појављује као двоструки појам: у ужем смислу као адаптација литерарног предлошка и претежно али не искључиво редуковању приповедног света, док у пољу трансмедијалног приповедања термин обухвата прилагођавање наратива новој медијској платформи и грађење обухватнијег универзума (Đaković 2014, 70). У комплетном опусу аутора препознајемо више модела адаптације који се опирају једноставном систематизовању, а укључују пуку трансфикционалност и њене операције – експанзију, модификацију, транспозицију и цитатност, које посматрамо као аспекте трансмедијалног приповедања. Аутор је у уводним шпицама филмовима или на првим странама штампаних материјала или у пропратним текстовима и аутопоетичким иступима обзнањивао да је сценарио (*Три*) или сиже за филм (*Мајстор и Маргарита*) настао по мотивима књижевног дела, да је мислио на роман (*Биће скоро пропаст света*), да је снимао по истоименом роману (*Групни портрет с дамом, Сеобе*), да му роман служи као повод, инспирација, мисао водиља (*Сеобе*), да је сценарио инспирисан народном песмом (*Соко*), да развија идеје (*Псеће срце*). Али то је само површински ниво и уводна информација. Сами филмови, као и представе, сценарија и синопсиси откривају прави третман литерарног дела које је узео да адаптира за потребе новог медија и нове креације. Сагледан по схеми хоризонталне и вертикалне медијске трансдукције, свет који је настао након дејства прераде и усклађивања литерарног предлошка са законитостима другог медија и ауторских уметничких аспирација, редизајниран је, релоциран, превреднован, а к њему воде четири елементарне стратегије које смо детектовали и то је наш допринос огромној литератури насталој о делу Александра Петровића. Реч је о следећим стратегијама:

Варијација – одређени текст модулира се из јасно означеног прототекста. Реч је о транспозицији, преносу нацрта и главне причу протосвета у нове координате времена и простора: а) са експанзијом – стандардном обиму протосвета доприноси се разноврсним попуњавањима празнина, конструкцијом предисторије и подисторије односно плетењем мотива, имплантима догађаја или

ликова (*Три, Сеобе, Мајстор и Маргарита*), паралептичким продужавањем (као у *Сеобама* и *Соколу*) или б) редукцијом (амалгамисање или изостављање читавих епизода, као у *Мајстору* и *Маргарити* на филму и у позоришту, *Псећем срцу*), односно најчешће остварена као комбинација експанзије и редукције.

Директна адаптација – карактерише је искључиво деривација где читав текст настаје из једног предлошка. *Групни портрет с дамом* настаје кроз редукцију, смањењем света приче, али је реализован као растегљиво трансмедијално приповедање захваљујући чињеници да је аутор књиге био укључен у поступак њеног преношења у други медиј.

Реминисценција (или позивање, призивање) и цитатност код Петровића подразумевају измештање и креацију елементарно другачије верзије протосвета, сећање, присећање, замагљено сећање. У филму *Биће скоро пропаст света, нек пропадне није штета* постоји нешто што је иманентно тексту Достојевског, и не може сасвим прецизно одредити граница до које је асоцијативно повезивање оправдано, а преко које је реч о слободној и независној артикулацији новог аутора.

Серијализација – уврштава се у редослед мотивско-тематски сродних текстова, који се међусобно појашњавају као интерпретанти, видљиво у пројекту *Сеобе 2*.

Петровић практикује више модела адаптације као културно превођење и уочава се да се систем адаптације развија у правцу све веће слободе или већег обогаћивања (од *Три* до *Биће скоро пропаст света*) или све већег поигравања са текстом, са колективним сећањима, са његовим личним сећањима на текст (од *Мајстора и Маргарите*, преко *Групног портрета с дамом* до *Сеоба*). Иако под различитим ознакама, када је реч о поступку преобликовања прототекста и транспозиције у нови медиј, као опште место Петровићеве ауторске поетике испоставља да адаптација (и када је директна) није репродуктивни него продуктивна процес, да он као нови аутор није гласни читач, ни илустратор, него креатор. У исто време, и кад је био близак оригиналном свету приче, и кад је од њега видљиво одступао, Петровић је сматрао да није изневеравао, већ да је остајао близак духу и идеји дела које је преводио у други медиј.

Изабрана дела из Петровићевог опуса анализирана су у оквиру трећег поглавља. Потпоглавље *Александар Петровић и Антоније Исаковић: Од Папрати и ватре до Три*, показује, да се послужимо речима Борислава Михајловића Михиза,

како је Петровић луком од три свода, даром и комбинаториком модерног синеасте, засводио ратно приповедачко дело Антонија Исаковића (Михајловић 1972, 18). Филм *Три* (1965) настао је трансформацијом четири приповетке Антонија Исаковића из збирке *Папрат и ватра*, објављене 1962. године. Реч је о приповеткама „У знаку априла”, „Змај”, „Папрат и ватра” и „Диње”. Петровић је, по сопственом признању, „из тих приповедака извукао један роман који тамо, иначе не постоји” и „уобличио три сусрета са смрћу” (ТВ интервју, 1994). Анализа филма *Три* показала је да у његовој основи лежи свет прототекста, измењен, обогаћен цитатима изван њега, са суптилно компонованим трансмедијалним мотивима који се слободно крећу из једног у други свет Петровићевих прича. И поред варијација, обогаћивања фактоцитатима и цитатима живота и делимично измењеног краја, реч о незнатном изменама протодела и поступку који М. Л. Рајан назива експанзијом. Петровић је делимично проширио свет приче од којег је пошао, а пунијем потенцијалу трансмедијалног приповедања, приближио се сценаријем *Прави крај викенда* који је по неким мишљењима наставак филма *Три*.

У уводној шпици филма *Биће скоро пропаст света, нек пропадне није штета* (1969) аутор је искористио тежину ауторитета уписану у име руског генија и сугерисао да кренемо у потрагу за Достојевским (или по трагу Достојевског). Стога друга целина трећег поглавља носи назив *Александар Петровић и Фјодор Михајлович Достојевски*. На површинској структури овог филма и нема цитата Достојевског, али смо детектовали бројне сличности, скривене испод ње. Сличности на идеолошком плану о којима је говорио Петровић, крећу се на граници типолошких аналогија и често се не могу са сигурношћу објаснити односно довести у директну везу са романом *Зли дуси*. Испоставило се и да у филму вибрирају и могући бројни трагови интертекстуалних дебата: „Sloj po sloj taloži se jedan zapis na drugi u tajanstvenom palimpsestu čovekovog duha, novo postaje grob starom” (Asman 1999, 125). „No u trenutku smrti, u groznici, pod uticajem opijuma, svi oni mogu da se pojave u svoј snazi. Oni nisu mrtvi, već samo dremaju. [...] U nekim моћним konvulzijama sistema sve se vraća na svoј najraniji, elementarni stadiјum. [...] Nema te alhemije strasti ili bolesti koja bi mogla da sprži ove besmrtne utiske” (Quincey у Asman 1999, 125) те смо застали и код једног великог и за овај филм драгоценог слоја – новинске вести која је уграђена у темељ филма, али на коју се Петровић експлицитно не позива на шпици. Реализован као илуминативна цитатност спрам



прототекста на који се позива, свет приче *Биће скоро пропаст света* у контексту теорија трансмедијалног приповедања, а у складу са Петровићевим развијањем извесних мотива из прототекста, могао би се одредити као једна од грана полицентричног света приче *Злих духа*.

Четврта целина овог поглавља у фокус истраживања доводи Петровићеве реализоване адаптације по делу Михаила Булгакова. Филм *Мајстор и Маргарита* (1972), који Петровић реализује шест година након прве, цензурисане верзије Булгаковљевог истоименог романа (1966) штампане у Москви, и четири године након интегралне верзије објављене у Италији. У историјском контексту посматрано, *Мајстор и Маргарита* Саше Петровића међу првим је екранизацијама овог романа, а свакако први покушај да се његова целина згусне у једноипочасовну филмску форму. За разлику од готово па строго алузивног коришћења материјала Достојевског за филм *Биће скоро пропаст света*, филм *Мајстор и Маргарита* је илустрација извесног раскида са овим маниром, с обзиром на околност да је у њему материјал Булгакова, почев да од наслова, преко судбине самог аутора, употребљен директно и са очигледном амбицијом да се Булгаковљев „клише” искористи у сврхе обрачуна са неетичком савременом свакодневицом. Посматрано у контексту историјских (не)прилика, *Мајстор и Маргарита* су размеђе у Петровићевој каријери. Овај филм који Петровић „razvija kako sopstvenu aluzivnost i aluzivnost istorijskog trenutka literarnog dela” (Daković 2015, 431) или како би Петровић рекао „Направиш филм о једном живом сахрањивању уметничког дела и онда доживиш ту исту судбину да будеш наживо сахрањен!” (*Политика* 28. 4. 1982). Булгакову се Петровић враћа још два пута, кроз инсценацију *Псећег срца*, у Атељеу 212, 1979. године, док представу *Мајстор и Маргарита* поставља у Народном позоришту 1982. године. Како ни једну од две представе нисмо видели, нити постоји видео запис, покушај њихове реконструкције заснован је на доступној театрографској грађи: програмима представа, плакатима, фотографијама, изводима из штампе (критички прикази, интервјуи, најаве представа, извештаји о наградама и гостовања...). У контексту теорија трансмедијалног приповедања, *Мајстор и Маргарита* реализовани у два медија, представљају најдужи низ који је Петровић остварио у свом опусу.

Пето потпоглавље носи назив *Александар Петровић и Хајнрих Бел: Групни портрет с дамом на филму*. Настао у француско-немачко-швајцарској

копродукцији, Петровићев филм *Групни портрет с дамом* био је немачки представник на филмском фестивалу у Кану 1977. године. Петровићева евокација тридесет година немачке историје, кроз судбину једне жене, заснована је на истоименом роману немачког нобеловца, који је био и један од сарадника на писању сценарија. Разматрани су генезу и начин на који је основна нит (анти)ратне приче преузета из изворног дела транспонована у филмску причу, сагледан је низ важних елемената попут тема, догађаја, ликова, мотивације, контекста, симбола, визуализације, али и тачке гледишта аутора. Живот јунакиње Лени, од раскоши осамнаестогодишње ћерке богатог предузимача и индустријалца до зреле жене којој су остале само успомене, редитељ покрива флешбековима, реминисценцијама и обогаћује готово документарним пасажима ужаса Другог светског рата. Реч је о пукој трансфикцији. Ова директна екранизација, настала је у сарадњи са писцем романа и у односу на литерарни предложак у њој уочавамо сажимање, а писац и редитељ изражавали су став да би од неснимљених делова могли настати нови филмови. Спрам ставова Мери-Лор Рајан да су светови приче у трансмедијалном приповедању трансфикциони и да препричавање представља окосницу трансмедијалног приповедања, а публика га воли јер омогућује да се приче изнова проживе и свет сагледа на други начин (Ryan 2016, 4) и овај филм би задовољио критеријум трансмедијалног приповедања. У опусу редитеља, ово је, уз филм *Три*, пример растегљиве трансмедијалности у значењу које промовише Џефри Лонг.

Шеста целина овог поглавља *Александар Петровић и Милош Црњански*, обухвата филм и серију настале по делу Милоша Црњанског. Петровићев амбициозни сан из 1958. године када се писмом обратио писцу који је боравио у Лондону, прошао је дуг и трновит пут до оног што је данас познато као филм *Сеоба*. Права на роман Неопланта филму из Новог Сада Црњански је преписао 28. јуна 1972. године, наглашавајући тада да је обећао адаптацију *Сеоба* Александру Петровићу. Испрва размишљајући само о адаптацији романа који се данас сматра првом књигом *Сеоба* (1929) за целовечерњи играни филм, појавом (1962) два друга тома која су чинила *Другу књигу Сеоба*, одлучио је да адаптира и њих, а да користи два различита медија – филм и телевизијску серију. Екранизација *Сеоба* замишљена је као врхунац и као сума Петровићевог опуса, као епилог рапсодичне приче о лутању и трагању за властитим смислом и слободом (Vučinić 2009, 101). Филм и серију аутор гради *сојужено*, серију ствара као наставак снимљеног у филму

и то је експлицитно изражено како кроз наслов тако и низом других детаља. Тиме се Петровић приближио сржи трансмедијалног приповедања. Због низа продукционих проблема *Сеобе* су у другом медију остале, како би Црњански рекао – руина. И такве, оне су утврдиле Петровићеву позицију значајног учесника европске кино-поетике кроз чињеницу да су масовне сцене снимане 1987. године и да је њима Петровић можда антиципирао повратак жанру и иконографији историјског спектакла.

Седми део овог поглавља носи назив *Остале адаптације Александра Петровића* и инкорпорира анализу текстова насталих адаптацијом литерарних дела, који су заустављени на путу ка другом медију: сценарија *Соко* и *Бења Краљ*, драматизацију *Пурпурног острва* и синопсисе *Одисеј*, *Летовање* и *Црвени оркестар*. Овим текстовима бавили смо се сразмерно степену њихове реализације. Тако, сценарио настао адаптацијом народне песме *Бановић Страхиња* очекивано заузима највише простора. Дат је увид у садржај и анализу овог сценарија кроз компарацију адаптиране верзије и литерарног предлошка која је неопходна због сагледавања начина на који су наративни, тематски и естетски елементи створени за потребе новог медија. Посматране су две кључне дистинкције: сцена у шатору и сцена са вуковима и обе одговарају поступку који у оквиру хипертекстуалне праксе Женет назива паралептичким продужавањем, а илуструју Петровићев доминантан стваралачки манир у поступку адаптације литерарног дела. Анализу литерарних сегмената, прати анализа интертекстуалних и контекстуалних елемената. И поред позитивних оцена које је сценарио добио, и поред тога што је у свету прославио кинематографију своје земље, Петровић није добио прилику да снима филм по овом сценарију. Ни сценарио за дугометражни играни филм *Бења Краљ*, који израстао је на темељима опуса Исака Бабеља, иако поодмакао на путу за екран, није реализован од стране његовог аутора. Петровићев *Бења Краљ* палимпсестно је кројење сторије о животу и догодовштинама часног бандита Бенциона Крика званог Бења краљ, где су видљиви слојеви Бабељевих претходних исписа о овом јунаку: прича из *Одесе*, представе *Сумрак* и сценарија *Бења Крик*. Иако је нејасно за које потребе је Петровић адаптирао *Пурпурно острво* (1928) Михаила Булгакова, јер до реализације није дошло, остаје као податак да је сачињена и пре првих превода овог комада на српски језик, 1971. године. Невелики текст из Петровићеве заоставштине под насловом *Одисеј* и поднасловом *Поново на путу са Пенелопом* и

појашњењем *Роман-медитација у шест слика*, и поред ауторове интервенције, опире се жанровским одређењима, обилује медитацијама и исказима гномског карактера и својим садржајем отворен је дијалог са Хомеровом спевовима. Синописис *Летовање* тематско-мотивским комплексом и оствареним аполонијско-дионизијским поларитетом највише се ослања на *Смрт у Венецији* Томаса Мана, док је *Црвени оркестар* оквирна конструкција сценарија о чувеном руском шпијуну Леополду Треперу, базирана на његовим мемоарима.

У поступку грађења светова већ на површинској структури већине адаптација видљиво је присуство изворног текста, изражено кроз наслов, имена јунака или преношење догађаја, атмосфере протодела. Прозу Црњанског, Бела и Булгакова преводио је у филмски језик задржавајући наслов, док са Исаковићем, народном песмом о Бановић Страхињи и романом *Зли дуси* на који се позива то није случај. Приметна је тенденција именовање према наслову није користио на почетку каријере, али да су од почетка седамдесетих све филмске и позоришне адаптације, именована према изворном односно делу, а да нереализоване адаптације именоване разнолико, али у већини случајева према делу које је полазно (*Бења Краљ*, *Одисеј*, *The Thief*, *Пурпурно острво*), особини јунака (*Соко*), централном проблему (*Црвени оркестар*), свакако на начин који је одавао признање извору од кога је пошао.

Свим овим различитим моделима адаптације заједничка особина и матрица јесте да су културно превођење одређено духом епохе, ерудицијом и сећањима аутора, уписом сећања, чиме потврђујемо полазну хипотезу рада. У овом опусу није реч само о трансмедијалности текста, већ о трансмедијалном приповедању и писца и доба и жанра. На путу за други екран, предлошци су обogaћени сликарством, музиком и експлицитно или имплицитно политичким и друштвеним контекстом. Његове позоришне представе карактерише пре свега друштвена и социјална критика, социјална утопија, сатира, а приказана збивања, чак и она најфантастичнија, обично су уписана директно у савремени живот, прожета реминисценцијама из њега, актуелним алузијама и алегоријама, цитатима, чиме је делимично проширен свет приче прототекста, али нема наставка у контексту трансмедијалног приповедања, испуњава се услов медијске али у довољној мери не и наративне експанзије. Наративног ширења нема ни у *Пурпурном острву*, док су остале нереализоване адаптације биле на путу да остваре трансмедијални

потенцијал будући да и *Соко* (као постепени развитак метатекста о коме је говорила Кардвел) и *Одисеј* (где је поступак трансмедијалног приповедања доведен у везу са појмом митургија Светлане Слапшак) и *Бења Краљ* (израстао из литерарног предлошка, наглашава трагичне прекретнице на које наилази човек, кроз варирање трансмедијалних мотива љубави, смрти, поштења, праштања) и *Летовање* (које се трансмедијално рачва од Андрића, Бајрона или Мана) и *Црвени оркестар* (где Петровић почев од литерарно уобличене биографије Леополда Трепера, развија трансмедијалне мотиве рата, нацизма и проблеме Јевреја, уз упис фактоцитата) нуде раст света приче.

Реконструкција Петровићевог стваралачког света заснованог на преносу грађе у други медиј, показала је да се одликује трансформативношћу, амплификацијом, цитатношћу, документарношћу, метатекстуалношћу и интертекстуалношћу, лиризмом, ерудицијом, политичком самосвешћу и умећем пастиша. Петровићеви поступци грађења светова поштују стратегије трансмедијалности – трансфер, промену и ширење приче преко различитих медијских платформи. Премда не увек, при преласку са једне на другу медијску платформу, кроз дописивање Петровић је прибегавао и обезбеђивању додатног материјала за изградњу света приче и попуњавању празнина тамо где нешто није приказано у предлошку, било да су то изостављени догађаји или унутрашњи свет и мисли ликова, разговори или позадина радње и биографија ликова. У његовом стваралачком опусу детектовали смо и миграције и трансформације приповести које иду кроз формате – жанрове (од античког епа, народне књижевности, литературе 19. и 20. века, новинске вести), медије (од књижевности до филма и позоришта) и платформе (од књиге до екрана и (премда постхумно) дигиталног записа серије *Сеобе*). *Мајстор* и *Маргарита* су од свих дела које је Петровић узео да адаптира можда најпревођеније дело у различите медије, жанрове, формате, стилове и платформе, а и сам Петровић два пута, за потребе два различита медија посеже за њим, а у Додатку поглавља посвећеног Булгаковљевим световима прича код Петровића, приказали смо како изгледа трансмедијално приповедање једног дела у пунијем потенцијалу.

У опусу Александра Петровића, трансмедијално приповедање могло би се сагледати и тематски. У првом реду реч је о трансмедијалном приповедању рата (од аутобиографских иступа преко књижевне грађе до филмова (*Три, Групи*

*портрет с дамом, Сеобе*) и синопсиса односно грађе заустављене на путу за други медиј (*Црвени оркестар*)), а ту је и приповедање о трагичним прекретницама на које наилази човек, о љубави, смрти (од *Три* до *Сеоба*), поштењу, праштању (*Групни портрет с дамом, Сеобе*), а овим мотивима додајемо још један. Иако се чини да је тема невере, интимне издаје, можда посебно привлачила Петровића (његове филмске јунакиње, нису попут верних љуба наше епике, већ попут Анђе: и учитељица Реза, и Дафина, и Лени, повлађују својим потребама или осећањима; чак и девојка у филму *Три* плаћа цену слободе избора партнера; и Булгаковљева и Петровићева Маргарита, иако удата, има слободу да бира другог мушкарца), шире сагледано долази се до закључка да је пре реч о страсти за слободом. Својеврсна издаја Страхиње, Трише, Вука, или државе у филму *Три*, женско је право да буде слободна. И у Петровићевим филмовима који нису мотивисани књижевношћу, жена је, независно од осталих особина, слободна да бира, јунакиње имају једнака права као и мушкарци, уздигнуте су у његовом опусу изнад строгих патријархалних назора.

Данас кажемо да је српска култура имала част да јој личност попут Александра Петровића припада, а да су Булгаков, Бел и Црњански, аутори, како је Петровић говорио, три највећа романа двадесетог века, веома *срећни писци*, јер је баш Петровић њихове јунаке, теме и идеје, превео у други медиј. Са „литерарним саучесницима” својих филмова, Александар Петровић делио је поглед на свет, узнемиреност због преживљених ратова, забринутост због растуће конфликтности савременог живота, протест против (не)промишљених упада у животе, али и судбину. Хваљен и забрањиван, он је, попут Црњанског, остао помало странац у својој култури. Са Исаковићем и Белом, делио је искуство учешћа у рату, а попут Булгакова био је ућуткиван у јавној сфери, његове године изгнанства, такозвано бункерисање и забрањивање филмова без забране наликују ућуткивању и више(годишње)(деценијско)м скривању Булгаковљевог значајног и многозначног романа коме је Петровић два пута удахнуо трансмедијални живот. Није ли, најзад, Петровић, као и Булгаков у случају свог последњег романа, одлучио да свој последњи филм мора да заврши а онда да умре.

Постоје добри разлози да се о анализираним световима говори као о трансмедијалном приповедању, особито ако се овај појам схвата у ужем смислу и односи на трансфикцију и адаптације. Адаптирајући, Петровић је омогућио нови

живот већ постојећим духовним творевинама или њиховим деловима, у другом медију. Тај нови живот има везе са њиховим претходним животом, јер иначе уопште не бисмо говорили о преузимању, адаптацији, дијалогизацији Стемовим речником казано, али, тај нови живот није исти са оним који постоји у њиховом примарном контексту и зато опет посежемо за Стемовим тропима поновно исписивање, трансформација, критика, превод, трансмутација, метаморфоза, рекреација, трансвокализација, ресусцитација, трансфигурацији, актуализација, трансмодализација, реакцентуација. Поред тога, Петровић нас је уверио да су адаптације мозаици видљивих и невидљивих цитата и вишеслојна дела, као што је писала Хачион, и доказао да осим литературе, грађа за његову уметност може да буде готово све, од релативно сировог и неуобличеног материјала из свакодневног живота и историјске стварности, догађаја на улици, кафани, вести у новинама и друга грађа која није обликована по специфично уметничким законитостима, али да за коначни резултат пресудну улогу нема грађа него начин њеног транспоновања и процес преобликовања у естетску вредност. Ако је *Прави крај викенда* замишљен као наставак филма *Три* (континуитет наспрам умножавања; субјективност) уз адаптацију *Мајстора и Маргарите* за два медија у којима је проширио и обогатио различите сегменте овог дела (ширење наспрам продубљивања), и уз *Сеобе* где примењује серијализацију, то нас обавезује да сматрамо да је Петровић, у своме времену, био на трагу савремених концепција трансмедијалног приповедање, чак и строго дефинисане Џенкинсове (Jenkins 2009).

У контексту природе трансмедијалног приповедања, која имплицира стални активни процес који увек остаје отворен, који није ни фиксиран ни коначан, Петровићево културно превођење прича, ликова, идеја, сећања кроз медије, преко медија, оставштина је за будућност и за неизвесну трансмедијалну будућност која је пред њима.

Свиристо убиство бившег партизанског курира у Гораждевцу код Пећи

# ОБЕСНА ШАЛА ЗАВРШЕНА ЗЛОЧИНОМ

У НОЋИ ИЗМЕЂУ 8. И 9. АВГУСТА ОБЕСНИ МЛАДИЋИ ВЕЗАЛИ МИЛИЈУ СТОЈАНОВИЋА ЗА КОНОПЦЕ ЦРКВЕНИХ ЗВОНА, А ДРУГА ГРУПА СЕЉАКА ГА ЈЕ СКИНУЛА И ДО СМРТИ — ПРЕТУКЛА!?

Пећ, 30. септембра

СВИРЕПО убиство Милије Стојановића, бившег партизанског курира, још узбуђује становнике северне Метохије. Стојановића је у ноћи између 8. и 9. августа претукла група његових сељака из села Гораждевца код Пећи, тако да је од задобијених повреда умро.

♦ Шта се све догодило у ноћи између 8. и 9. августа у којој је бивши борац трагично изгубио живот, није још познато. По свој прилици, њега је срела група обесних младих, кад се из села Почешћа, где је био код свог познаника Душана Ристовића, враћао у Гораждевац. Младићи су вероватно хтели да се „нашале“ са Стојановићем. Ухватили су га, одвели у звонару код сеоске цркве и везали за конопца.

Настојећи да се ослободи, несрећни Стојановић је повлачио црквена звона. После пуна два часа ужасне звонаве, мештани Гораждевца су

се узнемирили и наоружани ловачким пушкама, мотикама и секирама кренули ка цркви.

♦ На челу ратоборних сељака били су земљорадници Мавојло Богичевић и Драгомир Србљак. Кад су дошли код сеоске цркве видели су стравичан приказ: на црквеним конопцима вихао се везан њихов мештанин Милија Стојановић.

Али најневероватнија ствар десила се тек тада. Иако су га видели немобилног и свезаног, разљућени сељаци су помислили да Стојановић с њима збија шалу, па су га

одвели и почели да туку све док није пао у несвест.

♦ Разулареној групи силедија као да ни то није било довољно. Уместо да му помогну, оставили су Стојановића потпуно беспомоћног у његовој собици.

Па ни сутрадан, кад су боље видели шта су урадили учесници злостављања Милије Стојановића нису се много узбуђивали. Нико није притекао у помоћ претученом човеку, који је од задобијених повреда у подне умро.

♦ Кад су дознали за смрт бившег партизана, тек тада су се силедије и убице тргли. Свесни да ће кривично одговорати, група сељака, међу којима су били и секретар основне организације ОК, председник подружнице Социјалистичког савеза и шеф месне канцеларије, хтела је на брзину да сахрани Милију Стојановића и тако прикрије злочин. Али, у томе су их спречили истражни органи СУП у Пећи, који су, обавештени на време, одмах повели истрагу.

Истражни судија Окружног суда у Пећи Иса Ђоцај рекао нам је да су у притвору четири лица.

— Сматрамо да су они коловозе у убиству Стојановића. То, наравно, не значи да истрагу нећемо евентуално да проширимо и на два одборника Општинске скупштине, кад се добије одобрење мандатно-имунитетске комисије, као и на неке друге људе.

♦ Завршетак истраге и подизање оптужнице очекује се у целој Метохији с великим интересовањем.

О. ИГЊАТОВИЋ

ДВА МЕСЕЦА ПОСЛЕ ПОГИБИЈЕ ЗЕНИЧКОГ ПАДОБРАНЦА ЗДРАВКА ДУСПАРЕ

## ОД САОПШТЕЊА — ЈОШ НИШТА

♦ Отац трагично настрадаога падоборца Ивица Дуспара изразио сумњу да кривицу за погубију његовог сина сноси неко „трети“, па се зато и ћути

Зеница, 30. септембра

ИАКО је прошло више од два месеца од погубије младог падоборца, ученика Здравка Дуспара из Зенице, ипак ни до данас није дато званично саопштење о тачним узроцима овог удеса. Као што смо раније писали, 19-годишњи Дуспара, члан аеро-клуба „Мирко Кујунџић“ у Зеници, приликом свог првог скока трагично је погинуо 19. јуна на Бутмирском аеродрому.

♦ Други дан после трагедије, на лице места дошла је специјална комисија из Београда, која је испитивала узроке несрећног случаја. Тим поводом, пре непуних месец дана, надлежни представници Ваздухопловног савеза Босне и Херцеговине су саопштили:

— Специјална комисија која је радила на Бутмиру је првостепена комисија и она је припремила обиман материјал за вишестепену коми-

сију у Београду коју савњавају експерти Савезне управе за цивилну ваздушну пловиду. Званично саопштење очекује се за 15 дана.

Већ су прошла два месеца, а на адресу зеничког радника Ивице Дуспара, оца погинулог падоборца, не стижу никаква саопштења. Чак ни аеро-клуб „Мирко Кујунџић“ у Зеници није добио званично саопштење о трагедији свога члана.

Нашег дописника у Зеници посетио је недавно Ивица Дуспара.

— Чудно је што званично саопштење о погубији мога сина никако не стиже. Будући стрпљив још неколико дана. После ћу бити приморан да целу ствар предам организугоњења или пак да судским путем дођем до истине о удесу на Бутмиру, — рекао нам је Ивица Дуспара.

Ивица Дуспара изражава сумњу да за погубију његовог сина одговорност носи неко „трети“.

Х. ДУРАНОВИЋ







Прилог 2: Кадар из филма *Мајстор и Маргарита* (1972)



Прилог 3: Фотографије из представе *Псеће срце*, Атеље 212. Извор Фондација Александар Петровић



Прилог 4. Фотографија из представе *Мајстор и Маргарита*, Народно позориште 1982. Извор: Фондација Александар Петровић



# НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

БЕОГРАД

СЕЗОНА 1981/82

ДРАМА

257. ПРЕДСТАВА

Петак, 9. април 1982.

Реприза

Фантастични призор

## Мајстор и Маргарита

По мотивима романа М. А. БУЛГАКОВА

Адаптација, дијалог и режија  
АЛЕКСАНДАР ПЕТРОВИЋ

Сценограф *Мишаир Денић*

Костимографи *Диана Јовановић*  
*Снежана Којић*

### Л и ц а :

Понтије Пилат  
Јешуа Ха Ноари  
Африције  
Канфа  
Матрја Леви  
Хеласе  
Воланд  
Јуда  
Низа  
Цезар  
Писар  
Убина  
Центурнион

Бранислав Јеринић  
Звонимир Петровић  
Марко Николић  
Предраг Тасовац  
Богдан Диклић  
Миша Стевановић  
Љубишије Тадић  
Маја Сабалић  
Предраг Милетић  
Миша Волић  
Звонимир Јовчић  
Предраг Перовић

### Помоћници редитеља

Кореограф  
Тон мајстор  
Маске  
Мајстор светла  
Асистент сценографа  
Асистент редитеља  
Реализација костима  
Сценариста

Владимир Басара  
Звонимир Јовчић  
Љиљана Дуловић  
Ђура Контрец  
Сулејман Љупа  
Сава Краљанац  
Александар Николић  
Хелена Кретић  
Миролуб Ђорђевић  
Предраг Перовић

Целокупна сценска опрема израђена у радионицама Народног позоришта

ПОЧЕТАК У 20 ЧАСОВА

СВРШЕТАК ОКО 22.30 ЧАСОВА

Прилог 5. Каст листа, прво репризно извођење од 9. априла 1982, извор: Истраживачко-документациони центар Народног позоришта у Београду



Прилог 6. Фотографија Петровићеве књига снимања за филм о Бановић Страхињи. Извор: Фондација Александар Петровић



Прилог 7: Фотографија корица радне верзије драматизације *Пурпурног острва*. Извор: Фондација Александар Петровић

## БИБЛИОГРАФИЈА

1. Abot, Porter. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
2. Aćin, Jovica. „Bulgakov pod petom”. Bulgakov, Mihail. *Dnevnik Majstora*: pod petom: dnevnik i pisma. S ruskog prevela Nada Uzelac. Beograd: Rad, 2004.
3. Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. Prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat. Zagreb: August Cesarec, 1983.
4. Arnhajm, Rudolf. „Scenarist i režiser”. *Filmski scenario u teoriji i praksi*. Priredio Petrit Imami; prevodioci Branko Belan et al., Beograd: Univerzitet umetnosti, 1978.
5. Asman, Alaida. *Duga senka prošlosti*: Kultura sećanja i politike povesti. Prevela s nemačkog Drinka Gojković. Beograd: XX vek, 2011.
6. Asman, Alaida. „O metaforici sećanja”. *Reč* No. 56, Vol.2. Beograd: Radio B92, 1999. 121–135. <https://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/56/121.pdf>
7. Astrik, Alexandre. „Rađanje nove avangarde: kamera-nalivpero”. Stojanović, Dušan (urednik). *Teorija filma*. S francuskog prevela Svetlana Stojanović. Beograd: Nolit, 1978. 363–366.
8. Atvud, Margaret. *Penelopijada*. Prevela s engleskog Bojana Vujin. Beograd: Geopoetika, 2005.
9. *Azbučnik Aleksandra Petrovića*. YU film danas: jugoslovenski filmski časopis / glavni i odgovorni urednik Severin M. Franić, God. 24, br. 1/2, 2011.
10. Babelj, Isak. *Crvena konjica; Odesa*. Preveli Milivoje Jovanović i Gustav Krklec, Beograd: Nolit, 1956.
11. Bahtin, Mihail. „O polifoničnosti romana Dostojevskog”. S ruskog preveo Radovan Matijašević. *Delo*: Mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju. God. 27, knj. 27, br. 11/12, 1981. 209–216.
12. Balaš, Bela. *Filmska umetnost*. Beograd: Filmska umetnost, 1947.
13. Balázs, Bella. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, translated by Edith Bone, London: Dennis Dobson, 1952.
14. Barthes, Roland. „Od djela do teksta”. Preveo Miroslav Beker. *Suvremene književne teorije*. Priredio Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska, 1999. 202–207.
15. Barthes, Roland. „Smrt autora”. Preveo Miroslav Beker. *Suvremene književne teorije*. Priredio Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska, 1999. 197–201.
16. Bazen, Andre. „Za nečisti film (U odbranu adaptacije)”. *Šta je film? (I–IV)*. Beograd, Kraljevo: YU film danas: jugoslovenski filmski časopis; Authors& Artists; Komino Trade, 1993.
17. Beja, Morris. *Film and Literature: An Introduction*, New York: Longman, 1979.
18. Beker, Miroslav. „Tekst/Intertekst. *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988. 9–20.
19. Benjamin, Valter. „Prevodiočev zadatak”. Sa nem. prev. Aleksandra Bajazetov-Vučen. *Reč*: časopis za književnost i kulturu. God. 5, br. 47/48, 1998. 103–109.
20. Berđajev, Nikolaj Aleksandrovič. *Duh Dostojevskog*. Prevod, predgovor, Mirko Đorđević; pogovor Nikola Milošević. Beograd: Književne novine. 1981.
21. Bertetti, Paolo. „*Conan the Barbarian*: Transmedia Adventures of a Pulp Hero”. Scolari, Carlos Alberto; Bertetti, Paolo; Freeman, Matthew. *Transmedia*

- archaeology: storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2014.
22. Biderman, Hans. *Rečnik simbola*. Preveli s nemačkog Mihailo Živanović, Hana Ćopić, Meral Tarar-Tutuš. Beograd: Plato, 2018.
  23. Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1961.
  24. Böll, Heinrich. *Grupna slika s damom*. S njemačkog preveo Zlatko Gorjan, Zagreb: Zora, 1973.
  25. Božović, Gojko. *Igračke sudbine: eseji o srpskoj književnosti XIX–XXI veka*. Banja Luka; Beograd: Zadužbina Petar Kočić, 2020.
  26. Braun, Maximilian. „Bjesovi”. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*. Godište XIII. Broj 43–44, 1981. 74–80.
  27. Brecht, Bertolt. *Pesme sirotog B. B.*, izbor i prevod Slobodan Glumac, Beograd: Rad, 1985.
  28. Buden, Boris. *Vavilonska jama. O (ne)prevodivosti kulture*. S nemačkog prevela Hana Ćopić. Beograd: Fabrika knjiga, Edicija reč, 2007.
  29. Bulgakov, Jelena i Mihail. *Dnevnik Majstora i Margarite: sa pismima Majstora*. Prevela Nada Uzelac, Beograd: Bukefal E. O. N., 2012.
  30. Bulgakov, Mihail. *Četiri drame*. Prevod i predgovor Milan Čolić. Beograd: Nolit, 1983.
  31. Bulgakov, Mihail. *Dnevnik Majstora: pod petom: dnevnik i pisma*. S ruskog prevela Nada Uzelac. Beograd: Rad, 2004.
  32. Caldwell, John T. ‘Critical Industrial Practice: Branding, Repurposing, and the Migratory Patterns of Industrial Texts’. *Television and New Media* 7(2) May. 99–134.
  33. Cardwell, Sarah. “Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration”. *The Literature / Film Reader: Issues of Adaptation*. Eds. P. Lev, & J. M. Welsh. Plymouth: The Scarecrow Press, 2007. 51–63.
  34. Cardwell, Sarah. *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press, Manchester, 2002.
  35. Coelho, Victor & Covach, John (Editors). *The Cambridge Companion to the Rolling Stones*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2019.
  36. Crnjanski, Miloš. *Druga knjiga Seoba*, Knj. 1, Beograd: BIGZ, 1987.
  37. Crnjanski, Miloš. *Druga knjiga Seoba*, Knj. 2, Beograd: BIGZ, 1987.
  38. Crnjanski, Miloš. *Ispunio sam svoju sudbinu*. Priredio Zoran Avramović; pogovor Nikola Milošević, Beograd: Štampar Makarije; Podgorica: Obodsko Slovo (Trebinje): Hercegovina izdavaštvo, 2017, 269.
  39. Crnjanski, Miloš. *Seobe 1*. Beograd: BIGZ, 1987.
  40. Croce, Benedetto. *Eseji iz estetike*. Preveo Vladan Desnica. Split: Kadmos, 1938.
  41. Čolić, Milan. „Bulgakov i nekoliko njegovih neobjavljenih feljtona”. *Dometi: časopis za kulturu*. God. 35, br. 134/135, 2008.
  42. Črnja, Zvane. „Literarne pripreme”. *Filmski scenario u teoriji i praksi*. Knj. II. Đurović, Ratko (urednik). Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.
  43. Daković, Nevena. “Shadows of the Ancestors”. *Framework*, 44, Fall 2003, 103–107.
  44. Daković, Nevena. „Adaptacija i naracija: naratorski glas i pripovedanje Bosne.” *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Beograd: FDU, 2012. 159–168.
  45. Daković, Nevena. „Filmski i drugi ekrani: Srbija 3.0”. *Studije filma i /ekranskih/*

- medija: Srbija 3. 0.* Uredila Nevena Daković. Beograd: Filmski centar Srbije, 2019.
46. Daković, Nevena. „Pojmovnik teorije filma”. Omon, Žak, i drugi. *Estetika filma*. Beograd: Clio, 2006. 291–303.
  47. Daković, Nevena. „Priča koje nema: Moderna i modernizam u srpskom filmu”. *Medijski dijalozi*, No 21, Podgorica: Istraživački medijski centar, 2015. 419–434.
  48. Daković, Nevena. *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2014.
  49. De Man, Pol. „O 'Prevodiočevom zadatku' Valtera Benjamina”. Sa eng. prev. Ivan Radosavljević. *Reč: časopis za književnost i kulturu*. God. 5, br. 47/48, 1998. 110–123.
  50. DeKjur, Greg. *Jugoslovenski crni talas: polemički film od 1963. do 1972. u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji*. Prevela s engleskog Gordana Baškot. Beograd: Filmski centar Srbije, 2011.
  51. Delae, Mišel. „Dušan Makavejev: ljubavni slučaj godina”. *Filmske sveske*. Vol. 1, broj 1, 1968, 35–42.  
[http://filmskesveske.mi.sanu.ac.rs/PaperElibFDU.jsp?journal=filmske-sveske&issue=1968\\_1\\_1&br=4](http://filmskesveske.mi.sanu.ac.rs/PaperElibFDU.jsp?journal=filmske-sveske&issue=1968_1_1&br=4)
  52. Delez, Žil. *Film. 2, Slika-vreme*. Prevela s francuskog Ana A. Jovanović. Beograd: Filmski centar Srbije, 2010.
  53. Dena, Christy. *Transmedia practice: theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments*. Doktorska disertacija. Sydney: University of Sydney, 2009. URL: <http://christydena.com/phd>
  54. Diras, Margerit. *Pisati*. Prevela sa francuskog Vera Ilijin. Beograd: Paideia, 2014.
  55. Doležel, Ljubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Prevela s engleskog Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
  56. Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Bjesovi I*. Preveli Ivan i Jakša Kušan. Zagreb: Zagreb: Znanje; Zora, 1975.
  57. Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Zli dusi I–II*. Prevela Kosara Cvetković. Beograd: Rad, 1967.
  58. Dragojević, Žarko. „Aleksandar Petrović – biti u svome vremenu”. *Azbučnik Aleksandra Petrovića*. Beograd: YU film danas 98/99, 2011.
  59. Dryden, John. “On Translation”. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, eds. John Biguenet, Rainer Schulte, Chicago: University of Chicago Press, 1992. 17–32.
  60. Dudley, Andrew. *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1984. 96–104.
  61. Dušanić, Dunja; Alidini, Stefan. „Transmedijalna naratologija u proučavanju video igara: Narativ u doba gejminga”. *Digitalni horizonti kulture, umetnosti i medija*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju: Fakultet dramskih umetnosti; Clio, 2021. 161–181.
  62. Đedović, Dajana. „O reditelju Saši Petroviću i njegovim filmovima. Razgovor sa Brankom Petrović”. *Velikani filmske režije, Aleksandar Saša Petrović, Filmološki zbornik*. Priredio Radoslav Lazić, Beograd, 2010. 221–231.
  63. Eco, Umberto. “Casablanca”: *Cult Movies and Intertextual Collage*. 1985. Source: *SubStance*, Vol. 14, No. 2, Issue 47: In Search of Eco's Roses, 1985. 3–12  
Published by: University of Wisconsin Press Stable URL:  
<http://www.jstor.org/stable/3685047>
  64. Ejhenbaum, Boris. „Književnost i film”. U *Književnost*. Beograd: Nolit, 1972. 145–152.



65. Eko, Umberto. *O književnosti*. Prevela s italijanskog Milana Piletić. Beograd: ALFA Narodna knjiga, 2002.
66. Ellestrom, Lars. "Adaptation and Intermediality". *The Oxford Handbook of Adaptation Studies Online*. Leitch, Thomas (Ed.) Oxford: Oxford University Press, 2017. 1–22. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.29
67. Elleström, Lars. "Adaptation within the field of media transformations". *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Edited by Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik and Eirik Frisvold Hanssen. London, New York: Bloomsbury, 2013.
68. Elliott, Kamilla. "Literary Film Adaptation and the Form/Content Dilemma". Ryan, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. 220–243
69. Elliott, Kamilla. *Theorizing adaptation*. New York: Oxford University Press, 2020.
70. Ellis, John. "The Literary Adaptation: An Introduction". *Screen* 23. 1, 1982. 3–5.
71. Elsaesser, Thomas. *Porodična melodrama*, prevod Silva Tomanić, Beograd: Art Press, 2002.
72. Eror, Gvozden. *Genetički vidovi (inter)literarnosti: osnovni pojmovi*, Beograd: Otkrovenje; Narodna knjiga, 2002.
73. Evans, Elizabeth. *Transmedia Television. Audiences, New Media and Daily Life*. New York, NY: Routledge, 2011.
74. Fehmiu, Bekim. *Blistavo i strašno Drugi deo*, 4. izd. Beograd: Samizdat B92, 2014.
75. *Filmski scenario u teoriji i praksi*. Priredio Petrit Imami; prevodioci Branko Belan... et al. Beograd. Univerzitet umetnosti, 1978.
76. Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
77. *Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar 1981/1982*. Novi Sad: Sterijino pozorje, Centar za pozorišnu dokumentaciju, 1983.
78. *Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar 1982/1983*. Novi Sad: Sterijino pozorje, Centar za pozorišnu dokumentaciju, 1984.
79. Goulding, Daniel J. *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001: oslobođeni film*. S engleskoga preveo Luka Bekavac. Zagreb: V.B.Z., 2004.
80. Gray, Jonathan. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. New York: NYU Press, 2010.
81. Gudman, Nelson. *Načini stvaranja sveta*. Prevod Tomislav Kargačin. Mediterran Publishing, Novi Sad, 2014.
82. Harding, Ester. *Misterije žene*, Prevela sa engleskog Jelena Stakić. Beograd: Plavi jahač group, 2004.
83. Herman, David. "Toward a Transmedial Narratology". *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Ryan, Marie-Laure (ed.). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. 47–75.
84. Holquist, Michael. "Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship". PMLA, Modern Language Association. Vol. 109, No. 1, Jan. 1994. 14–25. <https://www.jstor.org/stable/463008?refreqid=excelsior%3A43b2d66abfc3a9fe859faa87e8f101b8>.
85. Holquist, Michael. „Životopis legije 'Bjesovi'". *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, Godište XIII, Broj 43–44, 1981. 81–89.
86. Hristić, Jovan. „Tri predstave, a o psima da se ne govori". *Pozorište, pozorište. II*. Beograd: Prosveta, 1982.
87. Hutcheon, Linda. *A theory of Adaptation*. New York, London: Routledge, 2006.
88. Ilić, Mihailo P. *Serbian cutting*. Filmski centar Srbije, Beograd 2008.

89. Imami Petrit (priređivač). *Filmski scenario u teoriji i praksi*. Prevodioci Branko Belan... et al., Beograd: Univerzitet umetnosti, 1978.
90. „Intervju s Hajnrihom Belom i Aleksandrom Petrovićem za ZDF (Drugi program nemačke televizije) 1977”. *Velikani filmske režije, Aleksandar Saša Petrović, Filmološki zbornik*. Priredio Radoslav Lazić. Beograd, 2010. 155–161.
91. *Izostavljena istorija / Omitted History*. Transkript debate održane 18. 11. 2005. godine povodom otvaranja izložbe „Trajni čas umetnosti, Novosadska neoavangarda '60-ih i '70-ih godina XX veka”, u Muzeju savremene umetnosti u Novom Sadu. Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für aktuelle Kunst, 2006.
92. Jakobson Roman i Bogatirjov, Pjotr. „Folklor kao naročit oblik stvaralaštva”. *Usmena književnost. Izbor studija i ogleda*. Priredila Maja Bošković Stulli. Zagreb: Školska knjiga, 1971. 17–30.
93. Janković, Aleksandar S. „Fabule, promišljanja i nokturna: beogradski novi talas na filmu”, *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti, Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију*, 32, Br. 32, 2017. 61–74.
94. Janković, Aleksandar S. *Redefinisanje identiteta: istorije, zablude, ideologije u srpskom filmu*. Filmski centar Srbije, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2017a.
95. Jenkins, Henry. *Convergence culture where old and new media collide*. NY University Press, 2006.
96. Jeremić, Ljubiša. „Rat i mir Antonija Isakovića”. *Proza novog stila*. Prosveta, Beograd, 1978. 85–98.
97. Jirsak, Predrag. „Metatekst”. *Umjetnost riječi: časopis za nauku o književnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. XXVI 1982, 1–2, siječanj–lipanj. 75–80.
98. Jovanović, Milivoje. *Mihail Bulgakov druga knjiga*. Beograd: Novo delo, 1989.
99. Jovanović, Milivoje. *Utopija Mihaila Bulgakova*, Institut za književnost i umetnost, Beograd 1975.
100. Jurišević, Miodrag. „Umetnost pripovedanja”. *Na vrhu pera: kritički napisi / Miodrag Jurišević; izbor i predgovor Vladislava Ribnikar, BIGZ*, 1993. 194–197.
101. Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji: uvod u savremene studije književnosti*. Prevod sa slovenačkog Miljenka Vitezović. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
102. Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Prevela sa slovenačkog Bojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.
103. Kinder, Marsha. *Playing with power in movies, television, and video games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press, 1991.
104. Kirn, Gal. „Kritika humanističke hipoteze ili, o propuštenom susretu 'praxis' filozofije i crnog talasa”. Preveo sa engleskog Tomislav Brlek. *PRAXIS: Društvena kritika i humanistički socijalizam, Zbornik radova sa međunarodne konferencije o jugoslavenskoj ljevici: praxis filozofija i korčulanska ljetna škola (1963–1973)* (ur.) Dragomir Olujić Oluja i Krunoslav Stojaković. Beograd: Rosa Luxemburg Stihung, Regionalna kancelarija za Istočnu Evropu, 2012.
105. Kleut, Jelena. „Kultura konvergencije: pojam i kritike”. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*. Knj. 41, sv. 1, 2016. 165–182.
106. Koeck, Richard. *Cine-Scapes*, Routledge, New York, 2013.
107. Konzack, Lars. „Transmediality”. *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. Edited By Mark J.P. Wolf. Routledge Media and Cultural Studies Companions, 2018. 134–140.

108. Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Edition copyright by Miriam Bratu Hansen: Princeton University Press, 1997.
109. Krebs, Katja. *Translation and adaptation in theatre and film*. New York, London: Routledge (Routledge advances in theatre and performance studies, 30), 2014.
110. Kuk, Dejvid. *Istorija filma I*. Ars Clio, Beograd, 2018.
111. Lachmann, Renate. „Intertekstualnost kao konstitucija smisla, Petrograd Andreja Belog i tuđi tekstovi”. S nemačkog prevela Jasenka Planinc. *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988. 75–108.
112. Lahman, Renate. „Intertekstualnost: pokušaji definisanja pojma”. *Polja*: mesečnik za umetnost i kulturu. God. 54, br. 458, jul-avg, 2009. 103–111. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/458-18.pdf>
113. Lazić, Radoslav (priređivač). *Velikani filmske režije, Aleksandar Saša Petrović*: filmološki zbornik. Beograd: R. Lazić, Foto Futura, 2010.
114. Leitch, Thomas M. “Where Are We Going, Where Have We Been?”. *The Literature / Film Reader: Issues of Adaptation*. Eds. P. Lev, & J. M. Welsh. Plymouth: The Scarecrow Press, 2007a.
115. Leitch, Thomas. “Adaptation and Intertextuality, or, What isn’t an Adaptation, and What Does it Matter?”. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Editor Deborah Cartmell. Wiley-Blackwell, 2012. 85–104.
116. Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.
117. *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, urednik Zona Stevanović; crteži Miloš Ristić, Beograd, Naučna knjiga, Univerzitet umetnosti, 1993.
118. Lev, Peter. “The Future of Adaptation Studies”. *The Literature / Film Reader: Issues of Adaptation*. Eds. P. Lev, & J. M. Welsh. Plymouth: The Scarecrow Press, 2007. 335–338.
119. Lev, Peter. “Vertigo, Novel and Film”. *The Literature / Film Reader: Issues of Adaptation*. Eds. P. Lev, & J. M. Welsh. Plymouth: The Scarecrow Press, 2007. 175–185.
120. Lim Mira, Antonjin J. Lim. *Najvažnija umetnost: istočnoevropski film u dvadesetom veku*. Prevela s engleskog Maja Ilić. Beograd: Clio, 2006.
121. Long, Geoffrey. Transmedia storytelling. Business, aesthetics and production at the Jim Henson Company, master’s dissertation, Comparative Media Studies, MIT, 2007. <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/39152>
122. Lorencin, Nikola. „Život zvani film Godine maestra”. *Aleksandar Saša Petrović, klasik filmske režije: filmološki zbornik*. Priredio Radoslav Lazić. Beograd: Foto futura, 2010. 193–216.
123. Majdak Zvonimir. *Pogovor*. Heinrich Böll, *Grupna slika s damom*. S njemačkog preveo Zlatko Gorjan, Zagreb: Zora, 1973. 387–388.
124. Makluan, Maršal. *Poznavanje opština – čovekovih produžetaka*. Preveo sa engleskog Slobodan Đorđević. Prosveta, Beograd, 1971.
125. Malvi, Lora. *Vizuelna i druga zadovoljstva*, prevela sa engleskog Aleksandra Kostić. Beograd: Filmski centar Srbije, 2017.
126. Marčetić, Adrijana. „Postklasična naratologija: koliko je prirodna prirodna naratologija?”. Edited by Snežana Milosavljević-Milić, Jelena Jovanović, and

- Mirjana Bojanić-Ćirković. *Od narativa do narativnosti: pola veka naratologije: tematski zbornik radova*, 2018. 73–85.
127. Margolin, Juri. „Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva”. Preveo sa engleskog Novica Petrović. *Reč*, broj 30, februar 1997, 88–100.
  128. Martini, Fric. *Istorija nemačke književnosti*; priredio Slobodan Grubačić; s nemačkog preveli Vera Stojić, Branimir Živojinović, Slobodan Grubačić, Beograd: Službeni glasnik, 2019.
  129. Mast, Gerald. "Literature and Film". *Interrelations of Literature*. Eds. Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi. New York: The Modern Language Association of America, 1982.
  130. Matić, Vojin. *Detinjstvo naroda*. Izabrao i priredio Bojan Jovanović. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
  131. McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
  132. Mez, Christian. „Moderni film i narativnost”. *Ogledi o značenju filma I*. Preveli Gordana Velmar-Janković, Snežana Lukić i Borivoj Kaćura, Beograd: Institut za film, 1973. 162–175.
  133. Michael Klein, Gillian Parker. *The English Novel and the Movies*. New York: Ungar, 1981.
  134. Milić, Novica. *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 1998.
  135. Milinković, Dragan. *Roman u jugoslovenskom filmu 1945–1990*. Beograd: Institut za film, 1999.
  136. Milošević, Nikola. „Hibris Saše Petrovića.” *Aleksandar Saša Petrović, klasik filmske režije: filmološki zbornik*. Beograd: Foto futura, 2010. 26–28.
  137. Milošević, Nikola. „Umetnik velikog dara”. Petrović, Aleksandar. *Skupljači perja*. Novi Sad: Prometej, 1993.
  138. Milovanović, Aleksandra. *Ka novim medijima: transmedijalni narativi između filma i televizije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti: Filmski centar Srbije, 2019.
  139. Milovanović, Aleksandra. *Modeli naracije u žanru: filmski žanrovi i žanrovi televizijskih serija*. Doktorska disertacija. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2013.
  140. Milutinović, Dejan D. „Postklasična naratologija”. *Свет у књижевности – књижевност у свету*. Том 2. Тематски зборник радова са трећег међународног научног скупа Наука и савремени универзитет, Ниш, 2013. Главни и одговорни уредник Бојана Димитријевић. Ниш: Филозофски факултет, 2014. 358–369.
  141. Minier, Marta, "Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse". Krebs, Katja (ed.) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York: Routledge, 2014. 13–35.
  142. Mitri, Žan. *Estetika i psihologija filma IV – oblici*. Prevela Svetlana Stojanović. Ur. Dušan Stojanović. Beograd: Institut za film, 1972.
  143. Mitrović, Biljana. *Identiteti teksta i identiteti u tekstu MMORPG (massively multiplayer online Role-playing game) video-igara*. Doktorska disertacija. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2017.
  144. Mortimer, Lorejn. *Teror i radost: filmovi Dušana Makavejeva*. Beograd: FDU, CLIO, 2011.
  145. Munitić, Ranko. „Smisao filma kao umetnosti: poslednji razgovor s Aleksandrom Sašom Petrovićem, televizijski film, u seriji Filmskop, Televizije

- Novi Sad, mart 1994." *Aleksandar Saša Petrović, klasik filmske režije: filmološki zbornik*. Beograd: Foto futura, 2010. 181–190.
146. Munitić, Ranko. *Adio, jugo-film!*. Beograd: Srpski kulturni klub: Centar film; Kragujevac: Prizma, 2005.
  147. Nabokov, Vladimir. *Očajanje*: roman. Preveo sa engleskog David Albahari. Beograd: LOM, 2009.
  148. Naremore, James. "Introduction: Film and the Reign of Adaptation". *Film Adaptation*. Naremore, James (Ed.). New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. 1–19.
  149. Newman, James and Simons, Iain. "Using the Force, Lego Star Wars: The Video Game, Intertextuality, Narrative and Play". Ruth E. Page, Bronwen, Thomas (Eds.) *New Narratives: Stories and Storytelling in the Digital Age*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2011.
  150. Nodilo, Natko. *Stara vjera Srba i Hrvata*. Beograd: MVTC, 2003.
  151. Noris, Dejvid A. *Duhovi kruže Srbijom: književno predstavljanje istorije i rata*. Preveli sa engleskog Vladislava Ribnikar i Dejvid A. Noris, Beograd: Geopoetika izdavaštvo, 2018.
  152. Olivera Katarina. *Aristokratsko stopalo*. Beograd: Kontrast izdavaštvo, 2017.
  153. Omon, Žak, i drugi. *Estetika filma*. Prevela s francuskog Jasna Vidić. Beograd: Clio, 2006.
  154. Oraić Dubravka. „Citatnost: eksplicitna intertekstualnost". *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988. 121–156.
  155. Pavlović, Živojin. *Planeta filma*. Zepter, Beograd, 2002.
  156. Pavlović, Aleksandar. „Herojski ideal i 'ženska strana' u pesmama Starca Milije. *Teorije i politike roda: rodni identiteti u književnostima i kulturama jugoistočne Evrope / urednica Tatjana Rosić*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2008, 343–356.
  157. Pavlović, Živojin. *Planeta filma: sećanja*. Priredila Snežana Lukić Pavlović. Beograd: Zepter, 2002.
  158. Pearson, Roberta. "Foreword". Scolari, Carlos Alberto; Bertetti, Paolo; Freeman, Matthew. *Transmedia archaeology: storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2014.
  159. Peterlić, Ante. „Prilog proučavanju filmskog citata". *Intertekstualnost & intermedijalnost*, uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988. 197–208.
  160. Petrić, Vladimir. *Čarobni ekran*. Beograd: Narodna knjiga, 1962.
  161. Petrić, Vladimir. *Razvoj filmskih vrsta: kako se razvijao film*. Beograd: Umetnička akademija, 1970.
  162. Petrović Aleksandar. *Novi film 2: Crni film 1965–1970*, Beograd: Naučna knjiga, 1988.
  163. Petrović, Aleksandar Saša. „Rediteljska eksplikacija – O režijskoj i scenarističkoj koncepciji TV serije i i filmova po romanu 'Seobe I–II' Miloša Crnjanskog". *Aleksandar Saša Petrović, klasik filmske režije: filmološki zbornik*. Beograd: Foto Futura, 2010. 119–123.

164. Petrović, Aleksandar Saša. 1973. *godina vampira: Emanuela II; Baron vampir; Džon F. Kenedi*, priredio Radoslav Lazić, Foto Futura, Beograd, 2011.
165. Petrović, Aleksandar, „Intermedijalna režija – jedinstvena umetnost”. *Polja* 1984, broj 306–307, 371–2. <https://polja.rs/1984/306307-2/>
166. Petrović, Aleksandar. „Pismo iz Rusije i Gruzije”. *Pseće srce: dramatisacija po romanu Pseće srce; Majstor i Margarita: dramatisacija po romanu Majstor i Margarita; Purpurno ostrvo: adaptacija i dijalozi po dramskom pamfletu Purpurno ostrvo Mihaila Afanasijeviča Bulgakova*, Paideia, Beograd, 2007.
167. Petrović, Aleksandar. „Umnožavanje slojeva smisla.” *Polja*. Broj 109, godina XIII, Novi Sad, septembar 1967, 4. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/08/Polja-109-4-4.pdf>
168. Petrović, Aleksandar. *Novi film 2: Crni film 1965–1970*, Beograd: Naučna knjiga, 1988.
169. Petrović, Aleksandar. *Novi film. Knj. 1, [1950–1965]*, Institut za film, Beograd, 1971.
170. Petrović, Aleksandar. *Pseće srce: dramatisacija po romanu Pseće srce; Majstor i Margarita: dramatisacija po romanu Majstor i Margarita; Purpurno ostrvo: adaptacija i dijalozi po dramskom pamfletu Purpurno ostrvo Mihaila Afanasijeviča Bulgakova*. Beograd: Paideia, 2007.
171. Pindar. *Ode i fragmenti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1952.
172. Pogačić, Vladimir. „Dramaturgija scenarija – O pokretnoj kameri – O nekim pitanjima naše filmske glume - Postoji li spor ko je autor filma? - Ledi Hamilton u scenografskom okviru Aleksandra Korde - Scenografija i poezija – Teatar i film, zasebno i uporedo”. *Filmske sveske*. 1973, vol. 5, broj 3. 277–309. [http://filmskesveske.mi.sanu.ac.rs/PaperElibFDU.jsp?journal=filmske-sveske&issue=1973\\_5\\_3&br=1#](http://filmskesveske.mi.sanu.ac.rs/PaperElibFDU.jsp?journal=filmske-sveske&issue=1973_5_3&br=1#)
173. *Pseće srce: fantastična dramska igra na motive novele* [Pozorišni katalog] / autor Mihail Bulgakov; dramatisacija, režija, izbor muzike i vizuelna oprema Aleksandar Petrović. Beograd: Atelje 212, 1979.
174. Radak, Lazarević Sanja. *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*. Pančevo: Mali Nemo, 2016.
175. Radić, Damir. *Filmski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1364>
176. Radulova, Nadežda. *Palimpsest kao figura ženskosti*. Prevela sa engleskog Teodora Tabački. *Genero*, 1, Centar za ženske studije, Beograd 2002.
177. *Rečnik književnih termina*, drugo izdanje. Živković, Dragiša (ur.). Banja Luka: Romanov, 2001.
178. Ređep, Draško. „Slobodni motivi Bulgakova i Petrovića”. Petrović, Aleksandar. *Pseće srce: dramatisacija po romanu Pseće srce; Majstor i Margarita: dramatisacija po romanu Majstor i Margarita; Purpurno ostrvo: adaptacija i dijalozi po dramskom pamfletu Purpurno ostrvo Mihaila Afanasijeviča Bulgakova*, Paideia, Beograd, 2007. 9–16.
179. Ređep, Draško. *Rapsodija ništavila: ogleđi o Aleksandru Petroviću*, Novi Sad: Prometej, 200[4].
180. Rej, Robert B. „Oblast 'književnosti i filma'”. S engleskog prevela Jasenka Tomašević. *Filmske sveske: izbor članaka o filmu iz svetske štampe*. Br. 4, 2004. 11–28.
181. Rister, Višnja. *Lik u grotesknoj strukturi: (ruski roman 20. stoljeća)*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1955.

182. Ruse, Žan. *Književnost baroknog doba u Francuskoj*. Prevela s francuskog Tamara Valčić Bulić. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
183. Ryan, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
184. Ryan, Marie-Laure. "Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology". Ryan, Marie-Laure; Thon, Jan-Noel (Eds.). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. 25–49.
185. Ryan, Marie-Laure. "Transmedial Storytelling and Transfictionality". *Poetics Today* 34, 3, 2013. 361–388.
186. Ryan, Marie-Laure. "Transmedia narratology and transmedia storytelling". *Artnodes* 18, 2016. <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3049>
187. Sanders, Julie. *Adaptation And Appropriation*. Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
188. Scolari, Carlos A., Bertetti Paolo, Freeman, Matthew. "Introduction: Towards an Archaeology of Transmedia Storytelling". Scolari, Carlos Alberto; Bertetti, Paolo; Freeman, Matthew. *Transmedia archaeology: storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2014.
189. Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*. New York: Columbia University Press, 2001.
190. Slapšak, Svetlana. *Antička miturgija: žene*, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara krug, 2013.
191. Stam, Robert; Burgoune, Sandy, Flitterman-Lewis, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge, 1992.
192. Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation". *Film Adaptation*. Naremore, J. (Ed.). New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
193. Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation". *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Stam, Robert; Raengo, Alessandra (Eds.). Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 1–52.
194. Stevanović, Lada. *Antika i mi(t): preispitivanje dominantnih tokova recepcije antike*, Loznica: Karpos; Beograd: Etnografski institut SANU, 2020.
195. Stojanović, Dragan. „Više prepisivanje' i značenje književnog dela". *Treći program*, br. 39, IV, glavni i odgovorni urednik Radenko Kuzmanović, Radio Beograd: 1978.
196. Stojanović, Dušan i drugi. *Pozdrav snagama koje grle našu kinematografiju*. Polja, br. 131/132, godina XV avgust-septembar 1969, 21. U Puli poslednjeg dana XVI Festivala Jugoslovenskog filma <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/09/Polja-131-132-29-29.pdf>
197. Stojanović, Dušan. *Film kao prevazilaženje jezika*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1975.
198. Stojanović, Dušan. *Leksikon filmskih teoretičara*. Beograd: Naučna knjiga; Institut za film, 1991.
199. Stojanović, Nikola. „Obrisi jednog opusa – Filmsko delo Aleksandra Saše Petrovića (1929–1994)." *Aleksandar Saša Petrović, klasik filmske režije: filmološki zbornik*. Beograd: Foto futura, 2010. 66–73.
200. Šapije, Anre. „Tri". *Filmske sveske*. Beograd: 1968, vol. 1, broj 6. 405–380.
201. Šinko, Ervin. „Veliki pesnik fragmenata – Isak Emanuilovič Babelj". Isak Babelj,

- Crvena konjica; Odesa*. Preveli Milivoje Jovanović i Gustav Krklec, Beograd: Nolit, 1956.
202. Šklovski, Viktor. „Osnovni zakoni filmskog kadra”. *Filmske sveske, Beograd*, 3(III), 1971. 365–375.
203. Šlomit Rimon-Kenan. *Narativna proza: savremena poetika*. Prevod i pogovor Aleksandar Stević, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2007.
204. Thompson, Kristin, Bordwell, David. *Film history: An Introduction*. New York: McGraw Hill, 2003.
205. Tirnanić, Bogdan. *Crni talas*. Drugo izdanje. Beograd: Filmski centar Srbije, 2011.
206. Todorov, Tzvetan. „Dva načela pripovjednog teksta”. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Priredio Vladimir Biti. Zagreb: Globus, 1992. 116–128.
207. Tolić, Dubravka Oraić. „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst”. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Uredili Tolić Dubravka Oraić i Žmegač Viktor. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993. 135–136.
208. Tolić, Dubravka Oraić. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
209. Trebješanin, Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: HESPERIAedu, 2008.
210. Trepper, Leopold. *Velika igra: memoari šefa Crvenog orkestra*. Knj. 1 i Knj. 2. S francuskoga preveo Darko Gašparović. Zagreb: Centar za informacije i publicitet, 1976.
211. Trifo, Fransoa. „Izvesna tendencija francuskog filma”. *Filmske sveske*, godina 1979, vol. 11, broj 2.  
[http://filmskesveske.mi.sanu.ac.rs/PaperElibFDU.jsp?journal=filmske-sveske&issue=1979\\_11\\_2&br=2#](http://filmskesveske.mi.sanu.ac.rs/PaperElibFDU.jsp?journal=filmske-sveske&issue=1979_11_2&br=2#)
212. Turner, Victor. „Od liminalnog k liminoidnom u igri, zanosu i obredu. Esej iz komparativne simbologije”, 35–125. *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Prijevod Gordana Slabinac. August Cesarec, Zagreb, 1989.
213. Vanoye, Francis. *L'adaptation littéraire au cinéma: formes, usages, problèmes*. Paris : Armand Colin, 2011.
214. Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester&New York: Manchester University Press, 1997.
215. Vinikot, Donald Vuds. *Igranje i stvarnost*. Prevela Milica Mint. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.
216. Vladiv Glover, Slobodanka. *Romani Dostojevskog kao diskurs transgresije i požude*. S engleskog preveo Milisav Savić. Beograd: Prosveta, 2001.
217. Volk, Petar. *Let nad močvarom Aleksandar Petrović, svojim životom, delom i filmovima*. Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej, 1999.
218. Vučetić, Radina. *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd: Clio, 2016.
219. Vučinić Srđan. *Kraljevstva i izgnanstva*. Beograd: Stubovi kulture, Biblioteka Vek, knjiga deveta, 2002.
220. Vučinić, Srđan. *Rađanje kentaura*. Beograd: Arhipelag, 2009.
221. Vukadin, Ana. *Model za bibliografsku organizaciju transmedijske građe*. Doktorska disertacija. Sveučilište u Zadru. 2017.
222. Wolf, Mark J. *Building imaginary worlds: The theory and history of Subcreation*. Routledge, 2014.



223. Živković, Dragiša (urednik). *Rečnik književnih termina*. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2001.
224. Žižović, Olivera. *Snovi Mihaila Bulgakova*. Beograd: Fedon, 2013.
225. Анђелковић, Наташа. „Поступак карневализације у Другој књижи Сеоба Милоша Црњанског”, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Књ. 82, 2016. 139–147.
226. Архипова, Александра; Мельниченко, Михаил. *Анекдоты о Сталине тексты, комментарии, исследования*. О·Г·И Москва, 2009.
227. Бабель, Исак. *Одеса*. Превод Миливоје Јовановић, Густав Крклец, Нови Сад: Матица српска, 1967.
228. Бабель, Исак. *Црвена коњица; Одеса*. Превели Миливоје Јовановић и Густав Крклец. Београд; Нови Сад: Нолит; Змај, 1956.
229. Бабель, Исак. *Црвена коњица: изабрана дела, књига прва*. Превео с руског Миливоје Јовановић. Београд: Службени гласник, 2012.
230. Бабовић Милосав. *Достојевски код Срба*, Титоград: Графички завод, 1961.
231. Бахтин, Михаил. „Проблеми текста. Покушај филозофске анализе”. С руског превео Петар Вујичић. *Књижевност: месечни часопис*. Просвета, Београд, 1978, 1. 43-60.
232. Бодријар, Жан. *О завођењу*. Превео Дејан Илић. Подгорица: Октоих, 2001.
233. *Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов 1917–1956*. Максименков, Леонид (Составитель). Москва: Международный фонд Демократия, 2005.
234. Бошковић, Лидија. „Мит и 'Федар' као предлошци за 'Смрт у Венецији' Томаса Мана”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LI/1–2, 2004. 123–160.
235. Бранковић, Светлана. „Елементи фантастике у Сеобама Милоша Црњанског”. *Милош Црњански: Теоријско-естетички приступ књижевном делу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996. 189–198.
236. Булгаков, Михаил. *Мајстор и Маргарита*. Превео Милан Чолић. Горњи Милановац: Дечје новине, 1988.
237. Булгаков, Михаил. *Драме I*. Приредили Миливоје Јовановић и Милан Чолић. Превео Милан Чолић, Београд: Српска књижевна задруга; Народна књига, 1985.
238. Вукчевић, Радојка. „Интервју са Линдом Хачн 20. августа 2009”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књ. 58, св. 1, 2010. 161–166.
239. Гордић Петковић, Владислава. „Женски ликови и женски светови у Бановић Страхињи”, *Михизова драма у европском контексту*, Фонд „Борислав Михајловић Михиз” и Српска читаоница Ириг, 2006.
240. Гордић Петковић, Владислава. „Етички избор и граничне ситуације у прози Антонија Исаковића”. *Култура*, бр. 153, 2016, 11–20. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.5937/kultura1653011G>.
241. Даковић, Невена. *Мелодрама није жанр (холивудска мелодрама 1940–1960)*. Нови Сад, Београд: Прометеј, Југословенска кинотека, 1994.
242. Делић, Лидија. *Живот епске песме. Женидба краља Вукашина у кругу варијаната*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
243. Делић, Лидија. *Чаробник перфекта: дијалог Томаса Мана са митом и дијалози с Маном*, Источно Ново Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 2019.
244. Драшковић, Боро. *Филм о филму*, Прометеј, Нови Сад, 2010.

245. Душанић, Дуња. „Шта је данашња наратологија?”. *Књижевна историја*. Год. 53, бр. 173, 2021. 213–230.
246. Ђаповић, Ласта. *Смрт и оностраност у клетвама*. Београд: Етнографски институт САНУ, 2009.
247. Ејзенштејн, Сергеј Михаилович. „Филм и књижевност. О сликовности”. *Градина: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, одговорни уредник Драгољуб Јанковић, Тема броја Књижевност и режија, приредио Радослав Лазић, Год. 20, бр. 9/10. Ниш: Културно-просветна заједница општине, 1985. 138–157.
248. Елезовић, Глигорије. П. о.: *Прилози проучавању народне поезије; уређују* Рад. Меденица и Др А. Шмаус, год. 5, св. 2, 1938.
249. Енденсбергер, Ханс Магнус. „Несретни Хајнрих”. С немачког превео Божидар Зец. У *Писмо: часопис за савремену светску књижевност*. Бр. 1. Земун: Народна библиотека Јован Поповић, 1985.
250. *Енциклопедија руске философије / у општој редакцији Михаила Маслина*. Превели с руског Мирољуб Авдаловић... [и др.], Београд: Логос: Укронија, 2009.
251. Жид, Андре. „Предавања о Достојевском”. Жид Андре, Жирар Рене, *Достојевски*, превела с француског Ђурђина Топораш Драгић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, Подгорица: Октоих, 1994.
252. Жирар, Рене, „Достојевски од двојства до јединства”. Жид Андре, Жирар Рене, *Достојевски*, превела с француског Ђурђина Топораш Драгић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, Подгорица: Октоих, 1994.
253. Исаковић, Антоније. *Папрат и ватра: приповетке*. Београд: Нолит, 1962.
254. Јеремић, Драган М. *Прсти неверног Томе: есеји о савременим југословенским писцима*. Београд: Нолит, 1965.
255. Јеротић, Владета. *Хришћанство и психолошки проблеми човека*. Београд: Ars Libri, 2005.
256. Јовановић, Миливоје. „Бесы Достоевского как Литературный источник Мастера и Маргариты”. *Зборник Матице српске за славистику*. Бр. 44/45, 1993. 33–45.
257. Јовановић, Миливоје. „Напомене”. Булгаков, Михаил Афанасјевич. *Бела гарда; Живот господина де Молијера: позоришни роман*. Београд: Народна књига, 1985.
258. Клајн, Иван; Шипка, Милан. *Велики речник страних речи и израза / Нови Сад: Прометеј, 2007.*
259. Кољевић, Светозар. „‘Граничне ситуације’ у приповедању Антонија Исаковића”. *Митолошки зборник 17. Тема: Академик Антоније Исаковић*. Уредник Миодраг Стојановић; приређивач Живојин Андрејић. Рача: Центар за митолошке студије Србије, 2007. 65–75.
260. Константиновић, Зоран. *Интертекстуална компаратистика: компаратистички прилог проучавању српске књижевности*. Београд: Народна књига-Алфа, 2002.
261. Константиновић, Зоран. *Компаративно виђење српске књижевности*. Нови Сад, Светови, 1993.
262. Константиновић, Зоран. *Увод у упоредно проучавање књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1984.
263. Кориган, Тимоти. „Дефинисање адаптације”. Превела Наташа Кампмарк. *Поља*, бр. 530, година LXV, јул-август 2021. 92–104.

264. Кривокапић, Мирко. *Немачка књижевност: чланци и расправе*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
265. Кроко, Кристијан фон. *О немачким митовима: ретроспектива и перспектива*. Превео с немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2001.
266. Кроче, Бенедето. *Естетика као наука о изразу и општа лингвистика*. Превео с италијанског и предговор написао Винко Витезица; слику аутора израдио Драгослав Стојановић. Београд: Космос, 1934.
267. Ленц, Зигфрид. „Велики другар”. С немачког превео Божидар Зец. У *Писмо: часопис за савремену светску књижевност*. Земун: Народна библиотека Јован Поповић. Бр. 1, 1985. 196–197.
268. Лесковац, Младен. *Бећарац – антологија*. Саставио Младен Лесковац. Нови Сад: Матица српска, 1958.
269. Ман, Томас. *Немачким слушаоцима: педесет пет говора упућених преко радија за Немачку*. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2007.
270. Ман, Томас. *Смрт у Венецији*. Превела Аница Савић Ребац. Београд: Нова, 1994.
271. Матић, Душан. *На тапет дана*. Избор текстова. Нови Сад: Матица Српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1966.
272. Меденица, Радосав. *Бановић Страхинја у кругу варијаната и тема о невери жене у народној епизи*: студија из наше народне књижевности. Београд: Научно дело, 1965.
273. Милорадовић, Горан, „Лица у тами. Друштвени профил филмских цензора у Југославији 1945–1955. године”. *Годишњак за друштвену историју*, год. XI, бр. 2–3, 2004, Београд 2006. 101–122.
274. Милосављевић Милић, Снежана М. „Редефинисање наратива у посткласичној наратологији”. *Свет у књижевности – књижевност у свету*. Том 2. Тематски зборник радова са трећег међународног научног скупа Наука и савремени универзитет, Ниш, 2013. Главни и одговорни уредник Бојана Димитријевић. Ниш: Филозофски факултет, 2014. 332–346.
275. Милошевић, Никола. „О метафизичком значењу Сеоба”. *Књижевност и метафизика: Зиданица на песку*. Београд: Филип Вишњић, 1996.
276. Милутиновић, Дејан Д. „Когнитивне основе посткласичне наратологије”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књ. 63, св. 2, 2015. 521–532.
277. Мител, Џејсон. „Трансмедијско приповедање”. С енглеског превела Наташа Кампмарк. *Поља*. бр. 523, година LXV, мај–јун 2020. 118–128.
278. Михајловић, Јован. „Војвођански бећарац данас”. *Зборник радова XXV конгреса СУФЈ у Борову 1978*, Скопје, 1980.
279. Недић, Владан. *Вукови певачи*. Београд: Рад, 1990.
280. Павловић, Живојин. *Ђавољи филм: огледи и разговори*. 2. допуњено изд. Нови Сад: Прометеј; Београд: Југословенска кинотека, 1996. 300–301.
281. Панић Мараш, Јелена С. „Преступничко еротско – Сеобе Милоша Црњанског”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 2014. 741–762.
282. Панић-Мараш, Јелена. „Мртва драга у осамнаестовековном еротском”. *Летопис Матице српске*. Нови Сад, 6. јун, 2014. 827–844.  
[https://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis\\_493\\_6/p%20maras.pdf](https://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_493_6/p%20maras.pdf)
283. Пантић, Михајло. „Приповетке Антонија Исаковића”. У: Антоније Исаковић, *Подне*: изабране приповетке; избор и пропратни текстови Михајло Пантић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997. 7–14.

284. Петковић, Новица. „Сан Вука Исаковича”. Петковић, Новица. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
285. Петровић Тодосијевић, Сања. *Отећемо светлост бучном водопаду. Реформа основношколског система у Србији 1944–1959*. Београд: Институт за новију историју Србије, 2018.
286. Петровић, Александар. „Елементи синеастичког поимања у прози М. Црњанског.” *Милош Црњански: Теоријско-естетички приступ књижевном делу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996. 387–391.
287. Петровић, Александар. *Бења Краљ*: сценарио за дугометражни играни филм инспирисан кратким причама Исака Бабеља; адаптација и дијалог Александар Петровић, Нови Сад: Прометеј; Београд: Југословенска кинотека, 1998.
288. Петровић, Александар. *Све моје љубави – слепи перископи*. Нови Сад: Прометеј, 2010.
289. Петровић, Александар. *Соко Зрењанин*: Агора, 2011а.
290. Петровић, Предраг. „Поетика црног таласа у српској прози и на филму”. *Филм и књижевност: зборник радова*. Уредници Марија Грујић, Кристијан Олах. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020. 19–35.
291. Петровић, Стеван Ђ., „Србин и мала Аустријанка: Моја сећања поводом века филма у Србији”. *Илустрована политика*. Број 1963, 31. 8. 1996. 24–25.
292. Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Песма о изузетном јунаку и драма о жени с тајном. Бановић Страхиња Старца Милије и Бановић Страхиња Борислава Михајловића Михиза”. *Главит јунак и остала господа: анализе народних песама*, Лидија Делић, Мирјана Детелић, Љиљана Пешикан Љуштановић. Београд: Завод за уџбенике, 2017.
293. Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Кад је била кнежева вечера? Усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Библиотека Позоришна култура на тлу Војводине, књига XIII. Нови Сад: Rozoгиšni Muzej Vojvodine, 2009.
294. Попович Антон, „Метатекст као модел међутекстовног надовезивања”. Предео са словачког Михаило Харпањ. *Мостови: часопис за преводну књижевност Удружења књижевних преводаца Србије*. Год. 15, бр. 3, 1984. 131–142.
295. Раденковић, Божидар. „Смешак и звезда Даница”. *Призор*, број 5, 2006, 69.
296. Раловић, Ивана М. „Бановић Страхиња између песме и филма”. *Баштина*. Св. 55, Институт за српску културу Лепосавић, 2021. 97–115.
297. Раловић, Ивана. „Трансмедијалне сеобе Исаковича: Петровићев дијалог с Црњанским”. *Књижевна историја*, год. 49, бр. 162. Београд, 2017. 211– 237.
298. Ређеп, Драшко. „Александар Петровић је видео Бењу Краља”. Александар Петровић *Бења Краљ: сценарио за дугометражни играни филм инспирисан кратким причама Исака Бабеља*; адаптација и дијалог Александар Петровић, Нови Сад: Прометеј; Београд: Југословенска кинотека, 1998. 97–100
299. Ређеп, Драшко. „Сценарио? Оно што се гледа”. Петровић Александар. *Соко*. Зрењанин: Агора, 2011. 7–18.
300. Ређеп, Драшко. „Трка са препонама”. Петровић Александар. *Соко*. Зрењанин: Агора, 2011. 191–201.
301. Ређеп, Драшко. *Име Срема – Црњански Ирижанин такорећи*. Славија, Нови Сад, 1993.

302. *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Књ. 1. Уредници Михаило Стевановић и др., Нови Сад: Матица српска; Загреб: Матица хрватска, 1967.
303. Самарџија, Снежана. „Удео фолклора у првој књизи Сеоба Милоша Црњанског.” *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 57. 3, 2009. 497–521.
304. Сокић, Ружица. *Моја глума*: трагом изговорене речи глумице. Приредили Зоран Т. Јовановић и Весна Крчмар. Београд: Лагуна, 2015.
305. *Српске народне пјесме*. Књ. 2, У којој су пјесме јуначке најстарије. скупио их и на свијет издао Вук Стеф.[Стефановић] Караџић. 2. државно изд. Биоград. Штампарија Краљевине Србије, 1895.
306. Стојановић, Драган. *Рајски ум Достојевског*. Београд: Филолошки факултет; Чигоја штампа, 2003.
307. Стојић, Данко. *Волите ли стари домаћи филм?: из историје југословенског филма*, Нови Сад: Прометеј, 2014.
308. Стојнић, Мила. „Сусрет Милоша Црњанског и Михаила Булгакова на истој теми”. *Књижевна историја*. Год. 28, бр. 100, 1996. 495–509.
309. Судар, Властимир. „ТРИ: филм Александра Петровића”. *Призор*: часопис за културну историју Јадра. Лозница: Центар за културу „Вук Караџић”. бр. 9, 2010. 75–84.
310. Судар, Властимир. *Портрет умјетника као политичког дисидента: живот и дјело Александра Петровића*. Превео с енглеског Властимир Судар. Београд: Филмски центар Србије, 2017.
311. Томић, Дејан (уредник). *Марко Нешић са песмом у народу: алманах*. Фотографија Бранко Лучић, Нови Сад: Тиски цвет, 2009.
312. Филиповић, Душица М. *Поетика динамичког идентитета у делима Милоша Црњанског: однос путописно-мемоарског и драмског према романескном*. Докторска дисертација. Београд, Филолошки факултет, 2016.
313. Црњански, Милош. *Есеји и чланци II*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – Наш дом, 1999.
314. Чолић, Милан. „Необјављена књига приповедака Михаила Булгакова”. Булгаков, Михаило. *Стоглава*, Просвета, Београд 1980.
315. Шиндељ, Александар. „Пета димензија”. Превео са рус. Добрило Аранитовић. *Градина*: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања, Год. 34, бр. 7/8/9/10, 1999. 60–87.

## Штампа, радио и ТВ

1. *Борба* 28. 2. 1979: Милошевић, Бранислав. „Људи без срца”. *Борба*, Београд 28. 2. 1979.
2. *Вечерње новости* 30. 9. 1967: Игњатовић, О. „Обесна шала завршена злочином”. *Вечерње новости*, 30. септембар 1967, 14.
3. *Вечерње новости* 4. 6. 1983: „Маестро и – остали”. М. М. Ланго. *Вечерње новости*, број 166, година IV, 4. јун 1983.
4. *Глас јавности* 17. 2. 2004: „Експерти за сваку власт”. Драган Николић, уочи вечерашње премијере комедије „Пљачка Трећег рајха” Здравка Шотре: За лако и безболно отварање сефова. Очекујем питку, шармантну комедију. О Павлу Исаковичу и „Сеобама”. *Глас јавности*. Култура. 17. 2. 2004, 21.
5. *Илустрована политика* 13. 4. 1982: Волк, Петар. „Мајстор и Маргарита”. *Илустрована политика*, Београд, 13. 4. 1982.

6. *Књижевна реч* 25. 3. 1979: Вучелић, Милорад. „Редукција уметничке збиље”. *Књижевна реч*, 25. 3. 1979.
7. *Књижевне новине* 10. 3. 1979: Јовановић, Рашко В. „Суровости животне реалности”. *Књижевне новине* Београд, 10. 3. 1979.
8. *НИН* 12. 2. 1978: *НИН*, број 1414, Београд, 12. 2. 1978. Рубрика *Одјеци*, 2.
9. *НИН* 25. 4. 1982: Стаменковић, Владимир. „Невоље с Булгаковим”. *НИН*, Београд, 25. 4. 1982.
10. *НИН* 26. 2. 1978: *НИН*, Београд, број 1416, 26. фебруар 1978. Станић Стеван. „Постоји ли издаја, о анализи народне песме по којој је писан сценарио за филм”, 36–37.
11. *НИН* 26. 3. 1978: *НИН*, Београд, број 1420, 26. март 1978. Петровић Александар. „Спекулација са издајом”, 30–31.
12. *НИН* 29. 1. 1978: *НИН*, број 1412, 29. јануар 1978. Цветићанин Радивој. „Хероји или издајнице”. 29–30
13. *Нин* 4. 3. 1979: Стаменковић, Владимир. „Ствар срца”. *Нин*, Београд, 4. 3. 1979.
14. *НИН* 5. 2. 1978: *НИН*, број 1413, Београд, 05. 02. 1978. Рубрика *Одјеци*, 2.
15. *Политика* 20. 2. 1979: Первић, Мухарем. „Велелепна драмска игра”. *Политика*, 20. фебруар 1979.
16. *Политика* 22. 8. 1981: „Прва награда сценарију филма 'Само једном се љуби'”, *Политика*, 22. 8. 1981, 6.
17. *Политика* 28. 4. 1982: Глигоријевић, Мило „Југословенска цена славе. Како је Александар Петровић удесио да Београђани виде делове његовог филма који је на чудан начин склоњен од јавности? Познати редитељ даје онеспокојавајућу слику сопственог статуса и данашњег стања југословенске кинематографије.” *Политика*. Београд. 28. 4. 1982.
18. *Политика* 8. 8. 1965: Д. А. Разговор ове недеље: „Александар Петровић: „Рађа се нова, ауторска кинематографија и поред демодираних, производних односа”. *Политика*. Култура; Уметност. Недеља 8. 8. 1965. 6 (20)
19. *Политика* 9. 4. 1982: Ђирилов, Јован., „Лаки и тешки Булгаков”. *Политика*, Београд, 9. 4. 1982.
20. *Политика експрес* 8. 4. 1982: Мујчиновић, Авдо, „Кратак курс кројења, 'Мајстор и Маргарита' Михаила Булгакова у Народном позоришту у Београду”. *Политика експрес*, Београд, 8. 4. 1982.
21. *Политика експрес*, 25. 2. 1979: Мујчиновић Авдо, „Атрактивно”. *Политика експрес*, 25. 2. 1979.
22. *Радио ТВ ревија* 20. 11. 1981: Опачић, Невенка. „Биће скоро пропаст филма”. *Радио ТВ ревија*. 20. 11. 1981, 16.
23. Радио Београд 1, Емисија *Моја књига*. Петак, 21. 6. 2019, 23:00.  
<http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/radio-beograd-1/3564112/moja-knjiga.html>
24. РТС Културно-уметнички програм – Званични канал, емисија *Портрети: Александар Саша Петровић*, Уредник и редитељ Dragan Marinković.  
<https://www.youtube.com/watch?v=JkeFvIYN-7o> приступљено: 25. 8. 2020)
25. *Политика експрес* 5. 4. 1982: Смиљанић Д., „Филм у позоришту”. *Политика експрес*. Београд, 5. 4. 1982.
26. *Српска реч* 10. 6. 1991: Петровић Александар. „Мени је горе него под Брозом” (разговарала: Лазих Славица), *Српска реч*, Београд, 10. јун 1991, 49.

27. Andrzej Wajda – 'Pilate' – a story from Bulgakov's 'The Master and Margarita' (107/222) <https://www.youtube.com/watch?v=kSKp3xTt7w8>.
28. *Duga* 23. 7. 1977: „Zašto ne snima u našoj zemlji”. Intervju: Žika Lazić je pitao Sašu Petrovića. *Duga*: ilustrovana revija, br. 89, 23. 7. 1977. Beograd.
29. *Duga* 6. 1. 1979: Marić, Milomir. „Vreme relaksacije”. *Duga*, Beograd, 6. 1. 1979, 19–21.
30. *Film* 9. 1. 1978: Hristović-Samardžiski, Gordana. „Film u razgovoru sa Aleksandrom Sašom Petrovićem – Sledeći film u Jugoslaviji?”. *Film: revija za film i umetnost*, godina III, Beograd, 9. 1. 1978, 6.
31. *Filmski svet* 5. 9. 1963: *Filmski svet*. Beograd. 5. septembar 1963.
32. Helman, Alicja. „Dostojevski i suvremeni film”. Prevod Slobodanka Poštić. *Telegram*: tjednik za suvremena pitanja društva i kulture, godina 10, broj 507, Zagreb, 16. siječnja 1970.
33. *Intervju* 10. 12. 1982. Bogić, Miodrag. Intervju sa Aleksandrom Petrovićem: „U velikim i dobrim stvarima svako i sve se prepoznaje”. *Intervju*. Beograd 10. 12. 1982.
34. *Mladost* 30. 3 1979: Vučelić, Milorad. „Satira-rugalica”. *Mladost*, Beograd, 30. 3. 1979. <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=111569>.
35. *Oslobođenje* 13. 1. 1966: „Prodor poezije u filmsku kreaciju”: razgovor sa rediteljem Aleksandrom Petrovićem, pobjednikom u novogodišnjoj anketi 'Oslobođenja'. Rubrika Kazano zapisano: Film. Vujanić, Mihailo. *Oslobođenje*, Sarajevo, 13. januar 1966, 7.
36. *Oslobođenje* 6. 4. 1968: „U posjeti Aleksandru Petroviću: Uvijek biti naprijed”. Vujanić, Mihajlo. *Oslobođenje*. Subota, 6. april 1968.
37. *Sineast* 5, 1968: „Petrović Aleksandar. Razgovor.” Tirnanić, Bogdan. *Sineast*, br. 5, jesen 1968, Sarajevo, 47–53.
38. *Student* 14. 4. 1982: Zmijevski, Valentin. „Anuškinu ulje i komad bez glavića”. *Student*, Beograd, 14. 4. 1982.
39. *Studentski list* 10. 10. 1981: Babić Jelena, Skomeršić Danilo, *Studentski list*, 10. 10. 1981.
40. *Vidici* 135/136, 1969: Zupanc, Dragomir. „Jugoslaviju dobro poznajem”: razgovor s Aleksandrom Petrovićem. *Vidici*. Godina XVII. Broj 135/136. Novembar-decembar 1969.
41. *Vjesnik* 12. 4. 1982: Stojanović, Momčilo. „Majstori scene i filma”. *Vjesnik*, Zagreb, 12. 4. 1982.
42. *Vjesnik u srijedu* 19. 3. 1969: Krmpotić, Neda. „'Propast svijeta' kongresu iza ugla”. *Vjesnik u srijedu*, 19. 3, 1969, 3.
43. *Zum reporter* 2–9. 9. 1982: Jovanović, Lela. „Verovatno opasan tip”. Intervju: Saša Petrović. *Zum reporter*. Nedeljni ilustrovani list. Broj 830, od 02. 09. do 09. 09. 1982, godina XVIII, 53–55.

## Вебографија

1. Aleksandar Saša Petrović Filmski Reditelj <http://aleksandarpetrovic.org>
2. „Багровый остров”, фелетон <http://www.bulgakov.ru/b/bagr-ph/>
3. Bel, Hajnrih. *Cena pomirenja*. Böll, Heinrich. *Der preis der versöhnung*. Fondacija Heinrich Böll, Heinrich Böll Stiftung. Prevod sa nemačkog Dragoslav Dedović, Novi Sad: Artprint, 2008.
4. Bordwell. “Now leaving from platform 1”. Observations on film art (blog). August

- 19, 2009. <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/08/19/now-leaving-from-platform-1/> [https://rs.boell.org/sites/default/files/booklet\\_final\\_bilingual.pdf](https://rs.boell.org/sites/default/files/booklet_final_bilingual.pdf)
5. Damjanović, Ivan. *Topos katastrofe u romanesknom opusu F. M. Dostojevskog*. Diplomski rad, Filozofski fakultet Osijek, Osijek, 2016. <https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffos:704/preview>
  6. *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>
  7. Jenkins, Henry. *Transmedia 202: Further Reflections*. 2011. [http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html)
  8. Jenkins, Henry. *Transmedia Storytelling 101*. 2007. [http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html) 2007
  9. Jenkins, Henry. *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)* [http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge\\_of\\_the\\_origami\\_unicorn.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html); *Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling* [http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge\\_of\\_the\\_origami\\_unicorn.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html). 2009.
  10. Jenkins, Henry (Editor). *Wandering Through the Labyrinth: An Interview with USC's Marsha Kinder (Part Two)*. March 09, 2015. <http://henryjenkins.org/blog/2015/03/wandering-through-the-labyrinth-an-interview-with-uscs-marsha-kinder-part-two.html>
  11. Kinder, Marsha. *Transmedia Networks*. <http://www.marshakinder.com/concepts/o11.html>
  12. Longinović, Tomislav; Buden, Boris. Odgovor je u prijevodu. <https://transversal.at/transversal/0908/longinovic-buden/hr>
  13. Master and Margarita. <https://www.masterandmargarita.eu/en/index.html>
  14. Музей Михаила Афанасьевича Булгакова <https://bulgakovmuseum.ru>
  15. Музей-театр Булгаковский Дом <https://dombulgakova.ru>
  16. Peterlić, Ante. KNJIŽEVNOST I FILM. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. приступљено: 31. 12. 2019. <<http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=2720>>.
  17. Pilatus und andere [Pilatus and Other] <http://www.wajda.pl/en/filmy/film16.html>
  18. Polterman, Andreas. „Njegovo ime je program – Hajnrih Bel”, 16 Maj 2018, [https://rs.boell.org/sr/2018/05/16/njegovo-ime-je-program---hajnrih-bel#\\_ftnref8](https://rs.boell.org/sr/2018/05/16/njegovo-ime-je-program---hajnrih-bel#_ftnref8)
  19. Prejdová, Dominika. „Ljudi sa margine društva su pokretačka sila života na Balkanu”, intervju sa Želimirom Žilnikom. <https://www.zilnikzelimir.net/sr/interview/ljudi-sa-margine-drustva-su-pokretacka-sila-zivota-na-balkanu>
  20. Walker, Jill. *Distributed narrative: telling stories across networks*. Association of internet researchers (AoIR) 5.0. Brighton, September 21, 2004, 1. URL: <http://jilltxt.net/txt/Walker-AoIR-3500words.pdf>
  21. Атеље 212. Дигитална читаоница <https://atelje212.rs/predstave/>
  22. Булгаковская энциклопедия. *Собаچه сердце*, <http://www.bulgakov.ru/s/dogheart/>
  23. Майер-Фраатц, Андреа. „Екранизацији романа 'Мастер и Маргарита' польског режисера А. Вайды и југославског режисера А. Петровића как



- критические коментарији к современности начала 1970-х годов". *Михаил Булгаков и славянская культура*. Совпадение Москва 2017, 234–254. [https://inslav.ru/sites/default/files/editions/2017\\_bulgakov\\_i\\_slavjanskaja\\_kultura.pdf](https://inslav.ru/sites/default/files/editions/2017_bulgakov_i_slavjanskaja_kultura.pdf)
24. Михајловић, Борислав, „Антоније Исаковић приповедач”. Предговор књизи *Велика деца* (приповетке) / Антоније Исаковић; [избор и предговор Борислав Михајловић], Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1972.  
[http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Knjige/Srpska\\_knjizevnost\\_u\\_100knjiga/II-153244-097#page/9/mode/1up](http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Knjige/Srpska_knjizevnost_u_100knjiga/II-153244-097#page/9/mode/1up)
25. Музеј позоришне уметности Србије. *Театрослов* – Online театрографска база података Музеја позоришне уметности Србије.  
<http://teatroslov.mpus.org.rs/teatroslov.php?pretraga=predstave>)
26. *Српске народне пјесме*. Књ. 1, У којој су различне женске пјесме / скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, У Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1841, 638. Доступно на  
<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=1098&m=2#page/6/mode/2up> [Приступљено 22. 02. 2020]
27. Файбышенко, Виктория, „От инженера души к инженерам душ: история одного производства”. *Новое литературное обозрение*. No 152, 2018.  
[https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/152/article/20026/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20026/)
28. Царев, Андрей. „Мастер и Маргарита” А. Петровича, (1972) почему именно этот фильм, [http://lit.lib.ru/c/carew\\_a/master\\_i.shtml](http://lit.lib.ru/c/carew_a/master_i.shtml)

## Архив Фондације Александар Саша Петровић

1. Документ „Бранка одговара на питања Властимира Судара”.
2. Документ „Дневник” или „Писма Саше и Драгану”.
3. Документ „Не сасвим одбијен”, недатиран интервју са Александром Петровићем.
4. Документ „Разговор за *Експрес* Јелена Јововић разговара са Александром Петровићем”, извор: Фондација Александра Саше Петровића.
5. Документ „ТВ интервју, 1994: Ранко Мунитић интервјуише Александра Петровића. Март, 1994”.
6. Документ „Црвени оркестар”, рукопис.
7. Документ „Летовање”, рукопис.
8. Документ „Неостварени пројекти”, аутор Бранка Петровић.
9. Документ „Одисеј”, рукопис.
10. Документ „Соко”, рукопис.
11. Документ „Сеобе 2”, сценарио.

## Пресклипинг из архива Фондације.

1. Документ: „Pressbook filma *Grupni portret s damom*”.
2. *Bilten* 21. 5. 1971: „Ko ste Vi Aleksandre Petroviću, Bilten Međunarodnog filmskog festivala u Kanu, 21. maj 1971”, извор: Фондација Александра Саше Петровића.
3. *Braunschweiger zeitung* 5. 6. 1977: Ausmeir, Peter. *Braunschweiger zeitung*, 5. 6. 1977. Пресклипинг из архива Фондације).
4. *Die Zeit* 27. 5. 1977: Blumenberg, Hans, „Hinrichtung eines Böll-Romans”, *Die Zeit* 27. 5. 1977, 52.
5. *L'Express* 29. 10. 1973: Jacques Donio Valcroze, *Le Diable et la Pouvoir*, *L'Express*, 29. 10. 1973.
6. *La Croix* 4. 5. 1973: Jean Rochreau LE JOURNAL DE CROIX, 04. 5. 1973. *La Croix*
7. *Le Canard enchaîné* 10. 10. 1973: Michel Duran, *Le Canard enchaîné*, 10. 10. 1973. MAJSTOR I MARGARITA (Film koji treba zasuti cvećem)”.
8. *Le Provençal* 9. 6. 1977: Riou Rouvet, *Le Provençal* 9. 6. 1977.
9. *Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975: *Neue Zürcher Zeitung* 15 JUNI 1975.
10. *Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973: *Télérama* od 20. avgusta do 26. oktobra 1973.
11. *Tribune de Genève* 24. 11. 1974: *Tribune de Genève* 24. 11. 1974 za subotu i nedelju 24-og novembra 1974.
12. *Tribune de Genève* 25. 5. 1977: Bratsci, Geroges. Portrait de groupe avec dame: le chef-d'œuvre de Petrovich. *Tribune de Genève* 25. 5. 1977, 31.
13. *Zürichsee Zeitung* 15. 6. 1974: Allgemeiner Anzeiger, *Zürcher Zeitung* 15. juni 1974.
14. *L'AURORA*, део текста преведен је за потребе сајта и доступан на Robert Monange <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/grupni-portret-sa-damom/>
15. *La Suisse* 27. 5. 1977. <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/grupni-portret-sa-damom/>
16. *Le Point* 23. 5. 1977: Pierre Billard, *Le Point* 23. 05. 1977, део текста преведен је за потребе сајта и доступан на <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/grupni-portret-sa-damom/>
17. *Wiesbadener tagblatt* 27. 5. 1977: G.D.S., *Wiesbadener tagblatt* 27. 5. 1977. Доступно на <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/grupni-portret-sa-damom/>

## Филмографија

1. *Три*, р. Александар Петровић, Београд: Авала филм, 1965.
2. *Биће скоро пропаст света, нек пропадне није штета*, р. Александар Петровић, Београд: Авала филм, 1969.
3. *Мајстор и Маргарита*, р. Александар Петровић, Београд: Дунав Филм; Rome: Euro International Film S.P.A., 1972.

4. *Групни портрет с дамом /Gruppenbild mit Dame/ Portrait de groupe avec dame*, р. Александар Петровић, München: Stella-Film, Paris: Les Artistes Associés, Cinéma 77, 1977.
5. *Сеобе*, р. Александар Петровић. Београд: Радио Телевизија Србије, Економик трејд Милан Пејић, 1994.
6. ТВ серија *Сеобе*, р. Александар Петровић, 1994 [2002].
7. *Бановић Страхиња*, р. Ватрослав Мимица, Загреб: Јадран филм, Београд: Авала филм Кошутњак, 1981.

## БИОГРАФИЈА

Ивана Раловић рођена је 1982. у Косовској Митровици. Дипломирала је на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду. Докторске научне студије Теорије драмских уметности, медија и културе на Факултету драмских уметности у Београду уписала је 2012. године, а тема докторске дисертације одобрена је на 117. седници Сената Универзитета уметности одржаној 30. новембра 2017. године.

Као докторанткиња, била је млађа сарадница на пројекту *Положај научница у друштву и на тржишту рада у Србији* (Етнографском институту САНУ, уз подршку Унесковог Програма партиципације). У оквиру пројекта учествовала је на семинару *Научнице за научнице: методологије феминистичких истраживања* (новембар 2019), у организацији конференције *Научнице у друштву* (11–12. фебруар 2020. САНУ, Београд) и била је лекторка и коректорка зборника *Научнице у друштву* (ур. Лада Стевановић, Младена Прелић и Мирослава Лукић Крстановић), а цео пројекат добио је награду „Анђелка Милић” (2020) коју додељује Секција за феминистичке студије и критичка истраживања маскулинитета (СЕФЕМ). Учествовала је и на програму *Наслеђе и значај научница у Србији: истраживање прошлости као инвестиција за будућност* (ЕИ САНУ/Унеско) и у вебинару *Истраживање наслеђа и значаја научница у Србији: методе и приступи* у току 2021. године.

Радила је у Истраживачко-документационом центру Народног позоришта у Београду. Као стручна сарадница запослена је на Институту за српску културу Приштина – Лепосавић. Учествовала је на више националних и међународних научних скупова.

Списак одабраних радова:

„Скупљачи непријатеља и њихово доба: Живојин Павловић и Александар Петровић”. *Уметност Живојина Павловића: приче, светови, медији: зборник радова*. Институт за књижевност и уметност, ФДУ, Београд, 2022. 41–57.

„Бановић Страхиња између песме и филма”. *Баштина*, св. 55. Институт за српску културу Лепосавић, 2021. 97–115. <https://doi.org/10.5937/bastina31-34295>

„Da li je Instagram putopis novih medija?” (u koautorstvu sa Ivanom Laković). *Medijski dijalozi*, god. XIII, br. 36. Podgorica, 2020. 131–139.

„O sakupljanju onoga što se nikada ne može sakupiti. O Romima u stvaralaštvu Aleksandra Saše Petrovića”. *Medijski dijalozi*, god. XI, br. 32. Podgorica, 2018. 291–300.

„Трансмедијалне сеобе Исаковича: Петровићев дијалог с Црњанским”. *Књижевна историја*, год. 49, бр. 162. Београд, 2017. 211–237.

„Дијалог популарне културе и прозе Михајла Пантића”. *Philologia Mediana: годишњак за српску и компаративну књижевност*, год. 8, бр. 8. Филозофски факултет Ниш, 2016. 313–331.

„Косовска разгледница Григорија Божовића: жена крај огњишта”. *Поетика Григорија Божовића: тематски зборник од водећег националног значаја*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини; Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу; Зубин Поток: Културни центар „Стари Колашин”, 2016. 151–165.

„Драмска баштина Народног позоришта у Београду у ери дигиталне хуманистике”. *Дигитална хуманистика: тематски зборник у 2 књиге*. Књ. 1. Београд: Филолошки факултет Универзитета, 2015. 115–125.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Ивана Раловић

број индекса 4/2012d

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ У СТВАРАЛАЧКОМ ОПУСУ  
АЛЕКСАНДРА САШЕ ПЕТРОВИЋА**

- 
- 
- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
  - да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
  - да су резултати коректно наведени и
  - да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 10. 10. 2022.

---

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Ивана Раловић

Број индекса 4/2012d

Докторски студијски програм Докторске научне студије – Теорија драмских уметности, медија и културе

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ У СТВАРАЛАЧКОМ ОПУСУ АЛЕКСАНДРА САШЕ ПЕТРОВИЋА**

---

---

---

Ментор ред. проф. др Невена Даковић

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Ивана Раловић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 10. 10. 2022.

---

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ У СТВАРАЛАЧКОМ ОПУСУ  
АЛЕКСАНДРА САШЕ ПЕТРОВИЋА

---

---

---

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 10. 10. 2022.

Потпис докторанда

---