



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

Doktorske studije  
Dramske i audio-vizuelne umetnosti

*Doktorski umetnički projekat:*

**BELA NEDELJA**

scenario za dugometražni igrani film  
sa oniričkim motivima i strukturom dramaturgije snova

autor:

Bojan Vuletić

Mentor:

Goran Marković, profesor, emeritus

Komentor:

Srđan Koljević, redovni profesor

Beograd, jul, 2021.

## SADRŽAJ

<i>APSTRAKT/ABSTRACT</i> .....	4/5
1. UVOD .....	5
1.1. OD POČETNE EKSPLIKACIJE DO TEME ZA ZAVRŠNI DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKAT.....	6
1.2. POJAM DRAMATURGIJE SNOVA .....	8
1.3. PREDMET I TEMA RADA .....	14
1.4. OČEKIVANI REZULTATI ISTRAŽIVANJA I DOPRINOS .....	15
2. POETIČKI I TEORETSKI OKVIR .....	16
2.1. POJAM ARHETIPA: DŽIN ŠINODA BOLEN.....	17
2.1.1. POJAM SIMBOLA.....	23
2.1.2. POJAM ONIRIZMA .....	27
2.1.2.1. ONIRIZAM I UMETNOST: NADREALIZAM .....	29
2.1.2.2. ONIRIZAM I FILM .....	32
2.2. DRAMATURŠKI MODELI .....	35
2.2.1. STRUKTURALISTIČKI MODELI KRISTOFERA VOGLERA I ROBERTA MEKIJA.....	40
2.2.2. MODEL ZASNOVAN NA FENOMENU TALAČKE SITUACIJE..	51
2.2.3. MODEL DRAMATURGIJE SNOVA.....	56
2.3. FILMSKI AUTORI .....	60
2.3.1. ANDREJ TARKOVSKI.....	60
2.3.2. DEJVID LINČ.....	69
2.3.3. STENLI KJUBRIK.....	73
3. METODOLOŠKA RAZMATRANJA .....	81
3.1. TEMA I IDEJA .....	82
3.2. SINOPSIS .....	85
3.3. BIOGRAFIJE LIKOVA I KARAKTERIZACIJA .....	86
3.4. TRITMENT.....	91
3.5. SCENOSLED.....	97
3.6. LOG LAJN.....	109
3.7. FINALNA VERZIJA SCENARIJA .....	109

4. ANALIZA PRAKTIČNOG RADA .....	109
4.1. TEMA I IDEJA .....	110
4.2. LIKOVI .....	111
4.3. ARHETIPSKI MOTIVI I REDEFINISANJE SIMBOLA.....	115
4.4. DRAMATURŠKA STRUKTURA HIBRIDNOG MODELA.....	118
5. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA .....	124
6. LITERATURA.....	127
7. BIOGRAFIJA AUTORA .....	130
8. SCENARIO „Bela nedelja“.....	133

## APSTRAKT

Cilj ovog umetničko-istraživačkog rada je završna verzija scenarija za dugometražni igrani film koji kombinuje konvencionalni dramaturški narativ sa dramaturgijom snova, oniričkim motivima i arhetipskim modelima, pobuđujući sve aspekte snoviđajnosti: dezorijentisanost, dvosmislenost, mističnu atmosferu i snažna osećanja. Za dramaturšku strukturu budućeg scenarija presudnu važnost imaju strukturalističke teorije američkih teoretičara Kristofera Voglera (Christopher Vogler) i Roberta Mekija (Robert McKee), učenje Karla Gustava Junga (Carl Gustav Jung) i njegovih sledbenika o snovima, simbolima i arhetipovima, kao i iskustvo umetnika koji su se bavili temom snova i onirizma, pre svega pripadnika nadrealističkog pokreta u prvoj polovini prošlog veka. Kad je u pitanju filmska umetnost, autori čija dela su značajna za ovaj umetnički rad su svakako: Luis Bunjuel (Luis Buñuel Portolés), Federiko Felini (Federico Fellini), Andrej Tarkovski (Андрей Арсеньевич Тарковский), Ingmar Bergman (Ernst Ingmar Bergman), Stenli Kjubrik (Stanley Kubrick), Akira Kurosava (Akira Kurosawa), a od savremenih autora, to su: Dejvid Linč (David Lynch), Lars fon Trir (Lars von Trier), Nuri Bilge Džejljan (Nuri Bilge Ceylan). Iz oblasti teorije filma, centralno mesto zauzimaju radovi profesora Vlade Petrića i Marka Babca, koji su dali izuzetan doprinos ovoj temi. U središnjem delu teoretskog rada izložena je celokupna metodologija i sve faze umetničko-istraživačkog procesa, sa fazama rada na scenarističkoj građi, od početne ideje do završne verzije scenarija. Kroz poslednja dva poglavlja autor iznosi analizu svih aspekata završnog rada. U zaključku su izloženi rezultati do kojih se u istraživanju došlo, ali i dileme koje su se tokom rada pojavile. Ovim radom dokazana je osnovna hipoteza, da priče sa oniričkim karakterom poseduju autentični dramaturški narativ, čiji kauzalitet proističe iz logike snova i dramaturških pravila svojstvenih snovima. Očekivani rezultat istraživanja je scenario za dugometražni igrani film koji je sintezom objedinio konvencionalne dramaturške modele i dramaturgiju snova, te je postavio mogući standard za nov i autentičan model. Ovakav originalan model mogao bi biti koristan i inspirativan u budućoj naučnoj i umetničkoj scenarističkoj i dramaturškoj praksi, kako u zemlji, tako i u inostranstvu.

**Ključne reči:** dramaturgija, dramaturgija snova, snovi, onirizam, arhetip, simboli, nadrealizam

## **ABSTRACT**

The aim of this artistic research paper is the final version of the screenplay for a feature film, which combines a conventional dramaturgical narrative with dramaturgy of dreams, oneiric motifs and archetypal models, evoking all aspects of dreaminess: disorientation, ambiguity, mystical atmosphere and strong emotions. The structuralist theories of American theorists Christopher Vogler and Robert McKee and the teachings of Carl Gustav Jung and his followers on dreams, symbols and archetypes are crucial for the dramaturgical structure of the future script, as well as the experience of artists who dealt with the topic of dreams and oneirism, especially members of the surrealist movement in the first half of the last century. In film art, the authors whose works are significant for this artistic paper are certainly Luis Buñuel Portolés, Federico Fellini, Andrei Tarkovsky, Ernst Ingmar Bergman, Stanley Kubrick and Akira Kurosawa, and as for contemporary authors, David Lynch, Lars von Trier and Nuri Bilge Ceylan. In the field of film theory, the central place is occupied by the works of professors Vlada Petrić and Marko Babac, who have made an exceptional contribution to this topic. The entire methodology and all phases of the artistic research process are presented in the central part of the theoretical paper, including the phases of work on the script material, from the initial idea to the final version of the script. Through the last two chapters, the author presents an analysis of all aspects of the final work. The results that were reached in the research are presented in the conclusion, as well as the dilemmas that arose during the process. This paper proves the basic hypothesis that asserts that stories with an oneiric character have an authentic dramaturgical narrative, whose causality derives from the logic of dreams and dramaturgical rules which are inherent in dreams. The expected result of the research is a script for a feature film, which synthesized conventional dramaturgical models and dramaturgy of dreams, and set a possible standard for an original and authentic model. Such an original model could be useful and inspiring in future scientific and artistic screenwriting and dramaturgical practice, both in the country and abroad.

Keywords: dramaturgy, dramaturgy of dreams, dreams, oneirism, archetype, symbols, surrealism

## 1. UVOD

### 1.1. OD POČETNE EKSPLIKACIJE DO TEME ZA ZAVRŠNI DOKTORSKI UMETNIČKI PROJEKAT

Rad na filmskom scenariju predstavlja prvu fazu u stvaranju svakog filma. Ideja koja se rađa dobija svoj prvobitni oblik u literarnom predlošku, koji može biti u formi sinopsisa, tritmenta ili scenarija. Scenario najčešće predstavlja sam početak u stvaranju filma, ali uprkos uverenjima – on ne ostaje samo prva faza. To je jedina faza koja prati ceo proces stvaranja filma od početka do kraja, a čija svrha uvek ostaje ista – otelotvoriti ideju filma. Koja je osnovna ideja? Šta je ono od čega smo počeli i gde treba da stignemo? U narednim fazama stvaranja filma ona služi kao putokaz, podsetnik, „biblija“. Upis na umetničke doktorske studije na Fakultetu dramski umetnosti u Beogradu proizišao je iz potrebe autora da istraži dramaturške modele u pričama čija je osnovna karakteristika promenljivost ili čak odsustvo konvencionalnih dramaturških modela. Dramaturški narativ podređen unutrašnjoj logici snova, arhetipovima i simbolima, relativizuje sva konvencionalna dramaturška pravila, a ona koja trenutno uspostavi, već sledećeg trenutka ne moraju više da važe. Snovi su priče koje postoje u svakome od nas. Pričamo ih sami sebi, kada smo toga najmanje svesni – tokom snevanja, ili u budnom stanju prilikom izmenjenih stanja svesti: afekata, delirijuma, transa, itd.

Film je iluzija. A šta je bliže iluziji od sna? Ima li ičeg uzbudljivijeg od snoviđenja koje se dešava pred našim otvorenim očima? Od priče koju ne možemo da objasnimo, da definišemo, ali duboko u sebi osećamo unutrašnju logiku, smislenost i emociju? U vremenu kada filmska umetnost teži realizmu, dokumentarizmu, televiziji i novim medijima, potreba za sanjanjem otvorenih očiju veća je nego ikad. Veza između filmske umetnosti i snova odavno je poznata u umetničkoj i naučnoj praksi. Međutim, veza između dramaturgije filma i dramaturgije snova nedovoljno je istražena i postoje mnogi nedefinisani aspekti koji povezuju ova dva narativna procesa. Tokom autorovog pohađanja doktorskih umetničkih studija celokupan umetničko-istraživački rad ticao se otkrivanja sličnosti i razlika između konvencionalnih narativnih dramaturških modela i

dramaturgije snova<sup>1</sup>. Različitim metodološkim i tematskim pristupom na glavnim predmetima (Studijskom istraživačkom radu, Dramaturgiji i Filmskoj i televizijskoj režiji) dolazilo se do potencijalnog umetničko-istraživačkog postupka, odnosno metoda koji ima za cilj da utvrdi mogući kreativni potencijal u objedinjavanju ovih modela. Stoga se prva teorijska faza istraživačkog procesa ticala uporedne analize dramaturških narativa u filmovima: Andreja Tarkovskog (Андрей Арсеньевич Тарковский), Stenlija Kjubrika (Stanley Kubrick), Dejvida Linča (David Lynch), Andreja Petroviča Zvjaginčeva (Андрей Петрович Звягинцев), Larsa fon Trira (Lars von Trier), Braće Koen (Coen Brothers), Terensa Malika (Terrence Malick), Lin Remzi (Lynne Ramsay). Analiziran je po jedan film od svakog navedenog autora u kome su izmenjena stanja svesti junaka tretirana dramaturškim rešenjima koja odgovaraju dramaturgiji snova. Važno je napomenuti da su analize rađene uvidom u originalne scenarije ili delove originalnih scenarija, a takođe i gledanjem filmova, pri tome jasno razlikujući rediteljski postupak (kadriranje, svetlo, glumačku interpretaciju, montažni ritam i tempo, itd.) od dramske strukture (scenosleda, vrste zapleta, vrste sukoba, vrste junaka i „njegovog puta“, podele na činove, žanra, itd.). Sledeća faza, koja je tekla paralelno sve vreme umetničko-istraživačkog rada, ticala se proučavanja značaja i logike snova u kontekstu psihoanalize Junga (Carl Gustav Jung) i njegovih sledbenika dr Džin Šinode Bolen (Jean Shinoda Bolen), dr Leopolda Sondija (Leopold Szondi) i dr Ivana Nastovića. Upravo veza psihologije, psihijatrije i snova predstavlja glavnu okosnicu za razumevanje sinteze filmskog narativa i snoviđenja. Zato se ovaj rad takođe koncentriše na značaj arhetipskih modela, individualnog, familijarnog i kolektivnog nesvesnog u snovima, onako kako je to Jung definisao. Uporedna analitičko-komparativna analiza postignutih rezultata i preispitivanje sličnosti i razlika, u cilju stvaranja autentičnog dramaturškog modela, vođena je postupno i paralelno od početnog teorijskog stadijuma do interpretativne faze u kojoj se pristupilo razvijanju svih faza scenarističke građe: ideje, sinopsisa, biografije likova (karakterizacije), tritmenta i scenosleda. Sama finalizacija podrazumevala je pisanje scenarija za dugometražni igrani film, primenu postignutih rezultata kroz sve faze

---

<sup>1</sup> Dramaturgija snova, originalni pojam profesora Marka Babca, kojim je pokušao da definiše dramsku strukturu baziranu na logici snova. Termin će biti detaljnije razmatran u poglavlju 1.2. POJAM DRAMATURGIJE SNOVA.

scenarističke građe tokom rada na umetničkom projektu i formiranje mogućeg novog dramaturškog modela, koji hibridizuje prethodne modele i njihove podvrste.

## 1.2. POJAM DRAMATURGIJE SNOVA

Pričanje priča predstavlja jedan od najstarijih način komunikacije, kojima se sveopšta znanja i iskustva šire i prenose, a dokazi o postojanju ljudskih osobina opstaju uprkos svim promenama i iskušenjima. Priča se može iskazati verbalno, pisano, slikom, pokretom, zvukom, muzikom. Crteži iz pećina Altamire (Cueva de Altamira) bili su prvi vizuelni načini prenošenja spoznaje sveta. Još je Aristotel (Ἀριστοτέλης) u svom delu „O pesničkoj umetnosti“ (2015) istakao da je pesnička umetnost nastala iz improvizacije, i zaključio:

„Jer podražavanje je u čoveku urođeno još od detinjstva, i on se od ostalih stvorenja razlikuje po tome što on najviše naginje podražavanju i što prva svoja saznanja podražavanjem stiče; zatim svi ljudi osećaju zadovoljstvo kad posmatraju tvorevine podražavanja“<sup>2</sup>

Podražavanje je pričanje priče. Po Aristotelu, pesničke umetnosti: komedija, tragedija i ep, podražavajući ritmom, govorom i harmonijom prikazuju određenu priču. Takođe, pesnička umetnost ograničena je određenim trajanjem. Aristotel definiše da se epopeja, pod kojom podrazumeva pesništvo odnosno umetnost kojoj je materijal „reč“, iskazuje metrima. Pod metrima podrazumeva „naročite delove ritma“. Priča mora da drži pažnju gledalaca tačno onoliko koliko je vremena potrebno da bude ispričana od početka do kraja. Tako su nastali stari epovi i mitovi koji su se prenosili s kolena na koleno. Slično je i sa filmskim scenarijima. Scenariji koji bude interesovanje tokom čitanja, koji se pročitaju „u jednom dahu“, obećavaju dobar film. Zlatko Pangarić, pesnik i fotograf, u članku „O priči i pričanju priča“<sup>3</sup> ističe da je dobar pisac onaj koji uspe da evocira nešto što se već dogodilo njegovim čitaocima. Ako priča uspe da izazove slična ili ista osećanja i otelotvori iskustvo, saznanje i emocije čitalaca – ona postaje uverljiva. Slično je i sa filmskom umetnošću. To ne znači da su izmišljene, „fantastične“ priče manje uverljive. Naprotiv, njihov mehanizam komunikacije baziran je na simbolima i arhetipovima. Otuda u naučnofantastičnim sagama lako prepoznamo arhetipske modele zasnovane na

---

<sup>2</sup> Aristotel, 2015, *O pesničkoj umetnosti*, Dereta, str. 61

<sup>3</sup> <https://filozofskim.blogspot.com/2019/02/zlatko-pangaric-o-prici-i-pricanju-prica.html>



odnosima između, na primer: roditelja i dece, muškarca i žene, dobra i zla. Upravo povezanost arhetipskih modela i simbola skrivenih u nesvesnom delu naše ličnosti pomažu da odgonetnemo priče koje se odvijaju u nama samima, tokom snevanja ili budnih, ali izmenjenih stanja svesti. Prema Jungovom učenju, san predstavlja nesvesnu reakciju na svesnu situaciju. To je pokušaj nesvesnog da uspostavi psihičku ravnotežu pomoću oniričkog<sup>4</sup> materijala koji na suptilan način rekonstruiše totalitet psihe. U svojoj knjizi „Snovi Margerit Jursenar u svetu psihologije K.G.Junga“ (2008), profesor dr Ivan Nastović navodi razmišljanje Jursenar (Marguerite Yourcenar) o povezanosti snova i kreativnog pisanja:

„Po mome osećanju iskustvo snevača je slično iskustvu pesnika... Spavač sklapa slike kao što pesnik sklapa reči: oni ih upotrebljavaju sa više ili manje sreće da bi govorili o sebi...“<sup>5</sup>

Ovakvo njeno poimanje snova i umetnosti oslanja se na Jungovo razmišljanje po kome je kreativni proces prilikom nastanka književnog dela sličan kreativnom procesu tokom nastanka snova. Zbog toga Jung smatra da sanjarenje možemo shvatiti kao jednu vrstu umetničkog procesa, odnosno trenutka kada započinje umetnost. Većina snova ima početak, sredinu i kraj; poseduje ekspoziciju, zaplet, kulminaciju, obrt i emotivni naboj. Stoga možemo da reći da snovi poseduju narativnu logiku sličnu dramskom delu.

\*\*\*

Svest o sličnosti između strukture sna i strukture dramskog dela potiče još iz antičkih vremena. Nastović navodi da su mitovi i bajke nastali upravo iz snova i citira psihoanalitičarku i Jungovu učenicu Anju Tajlard (Ania Teillard) koja ističe da je struktura u grčkim dramama preuzeta iz sutrukture snova „pošto postoji velika sličnost, te se pokazalo da nesvesno zna bolje i više od svesti“<sup>6</sup>. Jung objašnjava da misli koje tokom dana nisu smišljene i osećanja koja nisu proživljena tokom snevanja dobijaju svoju

---

<sup>4</sup> Onirizam, pojam izveden od grčke reči „oneiros“, u medicini označava pojavu budnog snevanja, a u filmskoj umetnosti termin onirički film odnosi se na filmove u kojima se prikazuju alternativna stanja ljudske svesti (san, sanjarenje, more, halucinacije, vizije, prisećanja). Pojam će biti detaljnije definisan u poglavlju: 2.1.2. POJAM ONIRIZMA.

<sup>5</sup> Nastović, Ivan, 2008, *Snovi Margerit Jursenar u svetu psihologije K.G. Junga*, Prometej, str. 26

<sup>6</sup> Nastović, Ivan, 2001, *Snovi, psihologija snova i njihovo tumačenje*, Prometej, str. 542

obradu i na taj način indirektno dopiru do svesti. Taj proces je posledica događaja koji je prethodnog dana bio podsticaj za pojavu sna. Oba procesa (snevanje i dramsko uobličavanje priče) poznaju pojam „događaj koji pokreće radnju“. U slučaju snevanja, to je događaj koji se odigrao u svesnom stanju toga dana i koji je poslužio za pojavu sna, a u filmskoj dramaturgiji to je događaj koji neposredno ili posredno pokreće glavnog junaka na akciju. Stoga filmski autor i profesor emeritus Goran Marković u svom radu „Gluma i psihoanaliza“ (2016) zaključuje:

„Sa ove strane granice, na polju umetnosti, ljudska duša, patnje i problemi predstavljaju materijal od koga se stvara drama. Terapeuti taj materijal pokušavaju da upute u sasvim drugom smeru, ka oporavku, poboljšanju ljudskog života. Umetnici ne mogu tu pomoći ni malo. Ali mogu doprineti da nesvesno postane dostupno na jedan drugi, rekao bih ne manje važan način. Umetnost otvara procese koje nauka ne dodiruje, umetnost oplemenjuje.“<sup>7</sup>

Margerit Jursenar primećuje da tokom snevanja ponavljanje jednog istog motiva u snu – iste ličnosti, životinje, predmeta, predela ili naprosto osećanja – omogućava da se šire značenje sna jasnije i sveobuhvatnije odredi. Motivi koji se ponavljaju u snovima i lajtmotivi u filmskoj umetnosti su drugi značajni zajednički imenitelj između ova dva narativa. Jung ističe da je san pozornica na kojoj je snevač: scena, glumac, sufler, reditelj, autor, publika i kritičar. Sve navedene figure personifikuju snevačeve delove ličnosti, koje igraju svoju unutrašnju dramu pokušavajući da razreše problem iz svesnog stanja svesti. On to pojašnjava na sledeći način:

„U svakom od nas postoji jedan drugi kojeg mi ne poznajemo. On nam govori putem sna i saopštava nam kako nas on vidi drugačije nego što mi vidimo sebe. Otuda kada se nađemo u nekoj nerešivoj, teškoj situaciji taj strani drugi možda može da nam otvori oči i upozori nas; on je sposoban da iz osnova izmeni naš život, upravo onaj stav koji nas je i doveo u težak položaj.“<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Marković, Goran, *Gluma i psihoanaliza*, rad pročitana na skupu „Tri veka psihoanalize“, Muzej Jugoslovenske kinoteke, 9.11.2006.

<sup>8</sup> Nastović, Ivan, 2008, *Snovi Margerit Jursenar u svetu psihologije K.G. Junga*, Prometej, str. 24

Sledeći bitan element za razumevanje značaja snova u umetnosti sadržan je u Jungovoj teoriji o kolektivnom nesvesnom, čiji su glavni materijal arhetipovi<sup>9</sup>. Jung ističe da arhetipovi predstavljaju „nenapisanu istoriju čoveka od pamtiveka“, pa otuda možemo očekivati „da u snovima nađemo sve što je u životu čovečanstva od prastarog doba imalo značaj“. Stoga su arhetipovi možda čak i ključan činilac na osnovu koga možemo da razumemo umetnička dela koja se vezuju za snove. Pored ovoga, odlučujuću ulogu u oniričkom doživljaju filma imaju emocije i osećanje katarze. Umetnički sadržaj koji ne budi osećanja, već je baziran na intelektualnom, promišljajućem kriterijumu, nije manje vredan od onog u kom su emocije dominantne. Međutim, kada su snovi u pitanju, emocije su esencijalne za razumevanje sveta podsvesti sačinjenog od pravila koja snevač sam za sebe stvara i u isto vreme posmatra. Setićemo se sna koji nema ni ekspoziciju ni razrešenje. To je jednostavno samo slika nekakvog jezera u sredini mračne šume. U njemu nema drugih elemata, ali je san ispunjen osećanjem straha i zebnje. Zbog toga su osećanja u snovima esencijalna. Osećanje katarze koje nastupa nakon snevanja slično je onom osećanju koje je Aristotel u svojoj „Poetici“ opisao kao estetičko očišćenje duše onoga ko posmatra neko umetničko delo. Jung je smatrao da je osećanje glavna životna snaga i glavni izvor svesti. Bez osećanja nema mogućnosti promene, a opet ona se ne zasnivaju na logici. To je svet u kome nema ni pravila ne predrasuda. To je svet preterivanja, preuveličavanja, iracionalnog. Kao i svet snova. Čak i fiziološki nagoni kao što su glad i seks, jačaju kroz osećanja. Osećanja pokreću nagone koji nam pomažu da preživimo najteže trenutke u životu. Poznato je da kada otkazu sve kognitivne, pa čak i fiziološke funkcije, osećanja ostaju. Postoje manifestacije Alchajmerove bolesti (Alzheimer AD) u kojima pacijent racionalno ne prepoznaje ljude oko sebe, ali „zna“ da ih voli, jer osećanja ostaju duboko urezana u duši, čak i kada svesni mozak počne da otkazuje. Pomoću osećanja moguće je neposredno razumeti kako se događaji dešavaju, objasniti neobjašnjivo, prepoznati tuđe iskustvo kao svoje, spoznati. Otuda Goran Marković podseća na značaj *emotivnog pamćenja* koje Čehov (Mikhail Aleksandrovich „Michael“ Chekhov) predlaže prilikom glumačkog rada na dramskom liku, i ističe:

„Sopstvena proživljena osećanja treba izvući iz nesvesnog, oživeti ih i na taj način pokrenuti scenska osećanja koja postaju emotivno stanje junaka

---

<sup>9</sup> Pojam će biti detaljnije razmatran u poglavlju: 2.1. POJAM ARHETIPA: DŽIN ŠINODA BOLEN

koje glumac tumači. Čehov, međutim, odmah primećuje kako takva operacija sa sobom donosi razne opasnosti. Po njemu, one proističu iz čovekove prirode koja 'zahteva da zaboravimo lična preživljavanja, da im omogućimo da urone u naše nesvesno'. On nesvesno vidi kao svojevrsnu laboratoriju u kojoj se životni utisci prerađuju u individualne doživljaje, stvarajući od njih arhetipove osećanja.<sup>10</sup>

Jedine dve umetnosti koje mogu izazvati snažna osećanja odmah, u realnom vremenu, jesu muzika i film. Posmatranje umetničke slike, čitanje knjige, pa čak i gledanje pozorišne predstave iziskuju određeni period inkubacije, koji u procesu sabiranja svesnog i nesvesnog naknadno izaziva emociju. Muzika i film emociju izazivaju tokom samog trajanja dela. Zbog toga ne čudi što filmski scenario poseduje formu muzičkog dela. Tempo i ritam, lajtmotivi (refren), glavna radnja (glavna tema), kontraradnja (kontrapunkt) itd. su samo neki elementi koji povezuju ove dve umetnosti. Film preko jakih simbola i znakova utiče na misaoni tok gledalaca i izaziva njihovu emotivnu promenu. Kada govorimo o snovima, treba napomenuti da pojedinačni snovi uvek pripadaju određenoj seriji snova<sup>11</sup> čije je vremensko razdoblje definisano životnim razdobljima (detinjstvom, adolescencijom, zrelim dobom, poznim dobom), ali i individualnim vremenskim okvirom svakog pojedinačnog snevača, odnosno prelomnim životnim trenucima koji predstavljaju kraj jednog i početak novog razdoblja (smrt, rođenje, venčanje, razvod, itd.). Otuda svako tumačenje pojedinih snova, ukoliko nije u kontekstu određene serije – nije kompletno, jer kao u filmskoj umetnosti: tek kada su scene povezane u sekvence dolazi do sveobuhvatnog kauzalnog i emotivnog značenja. Ovo je samo jedna od sličnosti snova i filmske umetnosti, a za detaljniju komparativnu analizu biće potrebno podrobnije istražiti samu prirodu snova.

\*\*\*

---

<sup>10</sup> Marković, Goran, *Gluma i psihoanaliza*, Rad pročitan na skupu „Tri veka psihoanalize“, Muzej Jugoslovenske kinoteke, 9.11.2006.

<sup>11</sup> Serija snova sadrži određeni broj snova koji zajednički predstavljaju jednu dubinsko-psihološku celinu i mogu se posmatrati u razdobljima od jedan, pet, ili više godina.

Do sada je navedeno nekoliko glavnih karakteristika koje povezuju narativne procese snova i dramaturgije filma, ali je pokušaj definisanja samog pojma dramaturgije snova izostao. Čak ni uvaženi profesor Marko Babac u svojoj knjizi „Snoliki film“ (2004) se nije usudio da izvede preciznu definiciju do kraja. Odgovoriti na izazov da se donese jedna sveobuhvatna definicija pomenutog pojma možda je suviše pretenciozno, jer kao što Jung ističe:

„Metode i pravila dobri su samo ako se može ići bez njih, pa je shodno tome dobro da nema važeće metode, jer bi smisao sna već unapred bio ograničen i tako izgubio onu vrlinu koja ga čini posebno vrednim...“<sup>12</sup>

Ipak, s obzirom na to da je dramaturgija snova samo jedan od modela koji se koristi u završnom radu, zbog svojih specifičnosti i razlikovanja u odnosu na druge modele, a u svrhu ovog rada, dramaturgija snova će biti definisana kao: narativna struktura nesvesnog sadržaja dela ljudske ličnosti, koja ima unutrašnju, neponovljivu, uzročno-posledičnu logiku.

Budući da je u priči „Bela nedelja“ glavni junak dečak koji ima deset godina, na kraju ovog poglavlja važno je osvrnuti se i na specifičnosti dečjih snova. Iskustvo deteta, njegova „tabula raza“<sup>13</sup> kada je u pitanju stečeno znanje, spoznaja sveta, odnosno njegova duhovna i intelektualna čistoća, govori o snazi arhetipskih motiva i simbola koji prodiru u dečji svet jače i očiglednije nego kod odrasle osobe. Jungovo mišljenje o dečjim snovima u kojima je sadržana čitava buduća sudbina deteta dobila je svoju potvrdu kroz više desetina analiziranih dečjih snova. Pshoterapeutkinja Ana Frojd (Anna Freud) navodi čestu pojavu „dnevni snova“ ili fantazija kod dece. Jung objašnjava da se dnevni snovi, poput fantazija i vizija, tumače isto kao snovi jer predstavljaju specifičan izraz nesvesnog. Deca su bolji „dnevni snevači“ jer bez predrasuda uranjaju u svet fantazija, za razliku od odraslih koji se svojih fantazija obično stide ili ih potiskuju. Upravo dnevni snovi, odnosno ono što ćemo u sledećem poglavlju definisati kao „onirizam“,

---

<sup>12</sup> Nastović, Ivan, 2008, *Snovi Margerit Jursenar u svetu psihologije K.G. Junga*, Prometej, str. 33

<sup>13</sup> *Tabula rasa*, neispisana tabla, latinski prevod Aristotelovog izraza iz spisa „O duši“, kojim se označava elementarno ili animalno stanje duše dok još ništa na njoj nije ispisano. S druge strane, čuveni mađarski psihijatar Leopold Sondi u svojim delima „Učenje o familijarnom nesvesnom“ iz 1968. i „Kainov kompleks“ iz 1969. godine ističe značaj recesivnih (naslednih) gena i postavlja svoju čuvenu teoriju *šikzal-analize* (Schicksalsanalyse).

predstavljaju onaj specifičan oblik nesvesnog koji će u priči „Bela nedelja“ biti jedan od glavnih pokretača glavnog junaka, dečaka.

### **1.3. PREDMET I TEMA RADA**

Predmet umetničkog istraživanja ovog rada je scenario za dugometražni igrani film „Bela nedelja“ koji predstavlja sintezu narativne strukture konvencionalne filmske dramaturgije i strukture dramaturgije snova, sa oniričkim motivima. Ovo istraživačko pitanje implementirano je u originalni scenario za dugometražni film „Bela nedelja“, koji je razvijan od osnovne ideje do finalne verzije.

\*\*\*

„Bela nedelja“ je poslednja nedelja pred Uskršnji post. U malim, ruralnim sredinama u Srbiji ljudi obeležavaju tu nedelju, i tada jedni drugima opraštaju grehe, teraju zle duhove i poslednjeg dana, na poklade, uz gozbu, maskenbal i lomaču na gradskom trgu – ispraćaju zimu i dočekuju proleće. Pokladama se raduju svi, naročito deca. Đorđe je dečak od jedanaest godina koji tokom rasprave sa bratom pored reke izazove nesreću, usled koje se brat udavi. Zbog šoka i iz straha Đorđe slaže strogog oca da su brata oteli nepoznati ljudi. Tada počinje potraga za nestalim bratom, Đorđeva unutrašnja borba da kaže istinu i njegovo manipulisanje svima koji učestvuju u potrazi. Praveći iluziju u kojoj učestvuju svi, on se bori da kaže istinu, ali stalno to odlaže. Dok posmatra kako se porodica i meštani menjaju, njega vode nagoni i instinkti; on jedini kontroliše situaciju, svakog trenutka može prekinuti agoniju, ali iz straha nastavlja da laže. I što više laže, sve više otkriva pravu istinu o svojim najbližima, istinu o jednom licemernom društvu ogrezlom u laži i strahu.

Predmet ovog umetničkog istraživanja je stvaranje dramaturškog modela koji treba da opiše unutrašnje, psihološko stanje glavnog junaka Đorđa. Njegov unutrašnji doživljaj, vođen strahom i lažima, poprima karakter snoviđajnog, psihodeličnog, to jest oniričkog. Nakon nesreće, subjektivna percepcija glavnog junaka postaje snolika i u njoj se po subjektivnom doživljaju prepliću želje i potrebe, istina i laž, stvarnost i iluzija.

Hibridni dramaturški model kombinuje tri različita narativna modela. Prvi pripada klasičnom narativnom modelu koji je definisao Kristofer Vogler u svojoj knjizi „Piščevo putovanje, mitska struktura za pisce“ („The Writer’s Journey: Mythic structure for writers“, 1998); drugi predstavlja model dramaturgije snova koji je u knjizi „Snoliki film“ opisao profesor Babac; a treći model zasnovan je na fenomenu talačke situacije koji je sistematizovao Predrag Jakšić u knjizi „Fenomen talačke situacije“. Hibridizacijom ova tri modela stvoren je poseban i autentičan dramaturški model, baziran na logici snova i oniričkim motivima. Priča o dečaku koji nesrećnim slučajem biva stavljen u poziciju da manipuliše ne samo svojom porodicom već i celim mestom, i da to radi upravo zbog oniričkog doživljaja stvarnosti, otkriće sve razloge i motive za ovakvo njegovo ponašanje. Svi postaju taoci njegovog oniričkog pogleda na svet i njegove odluke da laže. Kombinacijom pomenutih dramaturških modela onirička subjektivna vizura glavnog junaka (koja teži da razbije linearni tok) postaje novi dramski pokretač. Ona glavnom junaku istovremeno i pomaže i odmaže da dođe do cilja. Kao što glavni junak teži da saopšti istinu, tako Voglerova i Jakšićeva dramaturška struktura pokušava da se održi pred naletom oniričkih motiva i simbola.

#### **1.4. OČEKIVANI REZULTATI ISTRAŽIVANJA I DOPRINOS**

Očekivani rezultat istraživanja je finalna verzija scenarija za dugometražni igrani film „Bela nedelja“, originalne narativne strukture koja kombinuje konvencionalni filmski narativ i dramaturgiju snova sa oniričkim motivima. Hipoteza je da u pričama sa oniričkim karakterom sadržaj i narativna struktura čine organsku sintezu već u najranijoj fazi stvaranja filma – fazi scenarija. Zbog toga scenariji ovakvih priča poseduju specifičnu poetiku, koja mnogo više nego bilo koja druga određuje sve buduće faze stvaranja filma. Stoga je očekivani rezultat istraživanja scenario za dugometražni igrani film koji sintezom objedinjuje modele prepoznate u delima referentnih filmskih stvaralaca, teoretičara filma i standardizovanih dramskih narativa, te novom hibridizacijom postavlja standarde za autentični model, koji bi priče sa oniričkim karakterom učinio lakšim za razumevanje, pisanje, čitanje i interpretaciju. Spoj realizma i snoviđajnosti, svedenosti i višeznačnosti, estetike i etike, tvori sasvim originalan narativ, koji donosi priču o tragičnoj sudbini jednog dečaka i njegovog doživljaja sveta, kao

metafore košmara koji smo kao društvo živeli i naglog buđenja od koga se još nismo oporavili. Pored scenarija kao očekivanog rezultata, dodatni umetnički doprinos tiče se stvaranja novog i originalnog tumačenja simbola, njihovog značenja, specifično u vezi sa ovim umetničkim radom, a baziranog na ranijim tumačenjima kroz istoriju, religiju, psihologiju i umetnost. Redefinisanje u tumačenju simbola biće predstavljeno na kraju teorijskog rada, kroz originalni rečnik simbola, koji predstavlja novi ključ za razumevanje specifične poetike scenarija „Bela nedelja“.

## **2. POETIČKI I TEORETSKI OKVIR**

Motivi za ovaj rad, očekivani rezultat istraživanja i definisanje pojma dramaturgije snova navedeni u uvodnom delu imaju svoj poetički okvir u scenarijima i filmovima Luisa Bunjuela (Luis Buñuel Portolés), Federika Felinija (Federico Fellini), Andreja Tarkovskog, Ingmara Bergmana (Ernst Ingmar Bergman), Stenlija Kjubrika, Akire Kurosava (Akira Kurosawa), a od savremenih autora: Dejvida Linča (David Lynch), Larsa fon Trira, Nuriya Bilgea Džejlana (Nuri Bilge Ceylan). Polazno teoretsko utemeljenje predstavljaju objavljeni radovi profesora Marka Babca, pre svega knjiga „Snoliki film“, kao i radovi profesora Vlade Petrića. Strukturalistički modeli američkih teoretičara i dramaturga Kristofera Voglera (Christopher Vogler) i Roberta Mekija (Robert McKee) objavljeni u knjigama „Piščevo putovanje: mitska struktura za pisce“ i „Priča“ (Story, 1997.) takođe su poslužili kao teoretski osnov ovog rada. Pored pomenutih filmskih teoretičara, za istraživanje u ovom radu od velikog značaja je kapitalno delo Džozefa Kembela (Joseph Campbell) „Heroj sa hiljadu lica“ (The Hero With a Thousand Faces, 2004) koje se bavi moćnom simbolikom mitova, i teorija američke psihijatrice i Jungove učenice dr Džin Šinode Bolen (Jean Shinoda Bolen) o muškim i ženskim arhetipovima, oličenim u grčkim boginjama i bogovima. Teoretsko utemeljenje pomoglo je da se sagleda sveukupan značaj arhetipova i simbola u mitologiji, psihologiji i umetnosti. Sistematizacija osnovnih arhetipova i simbola pronašla je svoju praktičnu primenu u oniričkim motivima priče „Bela nedelja“. Pojam onirizma koji će naknadno biti definisan, i njegov značaj, koji su nadrealisti kao rodonačelnici, sa početka dvadesetog veka dali, pomogao je prilikom analiza filmskih narativa u kojima je onirički karakter ključni deo priče i strukture. Poetički i teorijski okvir služio je da se jasnije



definišu polazne osnove različitih dramaturških modela koji su kasnije hibridizovani u finalnoj fazi pisanja scenarija.

## 2.1. POJAM ARHETIPA

Od postojanja sveta čovek pokušava da sačuva svoje ideje, iskaže misli i osećanja i da ih prenese budućim naraštajima. Iz želje da bogatstvo ideja, saznanja i snova ne nestane - nastali su mitovi. Mit je priča, verovanje starih naroda, o postanku sveta, prirodnim pojavama, bogovima i herojima. Da bi neka priča preživela više hiljada godina, mora biti prepričavana i prenošena iz generacije u generaciju. Istovremeno, ona u nama mora izazivati duboki osećaj istine, nečega što nam je poznato i što nam pomaže da bolje razumemo sebe i svet oko sebe. Ševalije (Jean Chevalier) u svom kapitalnom delu „Rečnik simbola“ (Dictionnaire des symboles, 2009) navodi da je mit dramaturška transpozicija arhetipova, i citira Mirču Elijade (Mircea Eliade) koja u mitu vidi:

„Arhetipski model za sva stvaranja, bez obzira na to na kojem se planu ona odvijaju: biološkom, psihološkom, duhovnom. Osnovna je funkcija mita da fiksira primerne modele svih značajnih ljudskih aktivnosti“<sup>14</sup>

Mitovi o grčkim i rimskim božanstvima sadrže sve arhetipske motive i predstavljaju univerzalni model koji nam pomaže ne samo u tumačenju određenih događaja, već i u tumačenju sopstvenog ponašanja. Mitovi su satkani od arhetipova, junaka oličenih u božanstvima, ali i prirodnim i natprirodnim silama i simbolima. Džozef Kembel u svojoj knjizi „Heroj sa hiljadu lica“ mit i san dovodi u vezu, navodeći da su kroz anale čovekove kulture upravo arhetipovi inspirisali osnovne slike sadržane u ritualu, mitologiji i imaginaciji.

„San je personalizovan mit, a mit depersonalizovan san; i mit i san su simbolički na isti onaj opšti način, kao što je to dinamika psihe. Ali u snu oblici nose pečat specifičnih problema koje ima snevač, dok su u mitu prikazani problemi i rešenja važeći za čitavo čovečanstvo. Heroj otuda jeste muškarac ili žena koji su u stanju da se izbore sa svojim ličnim i

---

<sup>14</sup> Ševalije Žan, Alen Gerbran, 2009, *Rečnik simbola*, Stylos, uvod X

lokalnim istorijskim ograničenjima i poprime opštevažeće ljudske oblike.“

15

Mitovi u nama izazivaju reakciju u trenutku kada uz njihovu pomoć dođemo do saznanja koje nas menja, dok karakteristike protagonista imaju odlike koje smatramo delom i nas samih. Mitovi imaju svoje verzije u bajkama, epskim pesama, lokalnim legendama, umetničkim delima, savremenim pričama – od pozorišnih i baletskih, sve do filmskih verzija i modernih virtuelnih, digitalnih formi. Dakle, osnovne karakteristike mita značajnih za ovaj umetničko-istraživački rad sistematizovane su u generalizaciji sličnosti:

1. Mit, kao ista priča
2. Naučno utemenjenje i iskustvo (u psihijatriji)
3. Slične (univerzalne) karakteristike ljudi (u psihijatriji)
4. Prepoznavanje (kroz umetnost)
5. Oplemenjivanje (kroz umetnost)

Pojam arhetipa u psihologiju je uveo Karl Gustav Jung. Po Jungovom shvatanju, arhetipovi predstavljaju „nenapisanu istoriju čoveka od pamtiveka”, pa otuda možemo očekivati „da u snovima nađemo sve što je u životu čovečanstva od prastarog doba imalo značaj”. Reč je o obrascima instinktivnog ponašanja ljudi, koji su sadržani u kolektivnom nesvesnom. Jung ističe da su arhetipovi istovremeno i *slike* i *emocije*. Jedno bez drugog ne idu, jer samo kada je slika arhetipa, na primer drveta jabuke, nabijena emocijama – ona dobija energiju ključnu za razumevanje samog simbola. Otuda dr Nastović navodi da se lični problem pojedinca razume preko kolektivnih slika, odnosno kroz razumevanje univerzalnog, arhetipskog značenja snova. Ideju arhetipa kao univerzalnog modela je dr Džin Šinoda Bolen, Jungova sledbenica, razvila je u svojim knjigama „Boginje u svakoj ženi“ (Goddesses in Everywoman, 1984) i „Bogovi u svakom muškarcu“ (Gods in Everyman”, 1987). Kombinujući grčku mitologiju i arhetipove koji su iz nje razvijeni, Šinoda je u svojim knjigama opisala tipove muškaraca i žena, dajući im imena prema bogovima i boginjama iz starogrčkih mitova. Ova podela je korisna ne samo u psihijatrijskoj praksi, već i u dramskim i drugim umetnostima, jer sistematizuje tipove ženskih i muških psiholoških modela koji značajno mogu pomoći prilikom stvaranja dramskog lika. Zarad lakšeg razumevanja i analize završnog rada, u nastavku će biti

---

<sup>15</sup> Kembel Džozef, 2018, *Heroj sa hiljadu lica*, Zlatno runo, str. 19

izložena osnovna podela na muške i ženske arhetipske modele, sa njihovim osnovnim karakteristikama i primerima iz istorije filma.

\*\*\*

Prema podeli Džin Šinode Bolen postoji sedam arhetipova koji vladaju ženama: Arhetip majke – boginja Demetra, arhetip ljubavnice – boginja Afrodita, arhetip supruge – boginja Hera, arhetip žene borca – boginja Atina, arhetip žene device – boginja Persefona, arhetip sestre – boginja Artemida, arhetip svetice – boginja Hestia.

#### 1. Žena MAJKA (gr. Demetra, boginja žita i majka)

Njen životni moto je: „Dok mi deca ne odrastu ja ne postojim, a posle toga nastupa propast.“ Ona je depresivna, zavisna, pokorna. Muče je: nesamostalnost, čežnja, osećaj niže vrednosti, strah. Filmski primeri: „Ogledalo“ („Зеркало“, 1975); „Tri boje: plavo“ („Trois couleurs: Bleu“, 1993); „Pozicija deteta“ („Pozitia Copilulu“, 2013); „Pieta“ („Pieta“, 2012); „Duhovi u nama“ („The Others“, 2001); „Keri“ („Carrie“, 1976), itd.

#### 2. Žena LJUBAVNICA (gr. Afrodita, boginja ljubavi i lepote)

Njen moto je: „Posle mladosti, lepote i ljubavi nema više ničega.“ Ona je fatalna junakinja, narcisoidna i histerična. Muče je strah, tuga i bes. Filmski primeri: „Ukradena lepota“ („Stealing Beauty“, 1996); „Noćni portir“ („Il portiere di notte“, 1974); „Lepotica dana“ („Belle de Jour“, 1967); „Poslednji tango u Parizu“ („Last Tango in Paris“, 1972); „Niske strasti“ („Basic instict“, 1992), itd.

#### 3. Žena SUPRUGA (gr. Hera, boginja braka)

Njen moto je: „To mi se uvek iznova događa“, ili: „Uvek ispadnem mučenica.“ Ona je žena osvetnica, depresivna, mazohistična, fobična. Filmski primeri: „Brak Marije Braun“ („Die Ehe der Maria Braun“, 1979); „Mrtvi“, („The Dead“, 1987); „Trči, Lola, trči“ („Lola rennt“, 1998); „Kroz talase“ („Breaking the Waves“, 1996), itd.

#### 4. Žena DEVICA (gr. Persefona, boginja podzemnog sveta)

Njen moto je: „Nikada neću postići ono čemu najviše težim, nikada neću otkriti pravu sebe.“ Ona je mamina kći, šizoidna, ima snažan doživljaj besmisla, straha, bola i besa. Filmski primeri: „Keri“; „Jesenja sonata“ („Höstsonaten“, 1978); „Profesorka klavira“

(„La Pianiste”, 2001) ; „Titanik“ („Titanic”, 1997); „Akvarijum“ („Fish Tank“, 2009), itd.

5. Žena BORAC (gr. Atina, boginja mudrosti i zanata)

Njen životni moto je: „Uvek moram biti jaka i uspešna“. Ona je tatina kći, opsesivna i arogantna. Muče je bes, strah od neuspeha i čežnja, retko ume da uživa u životu, pogotovo u bliskosti i ljubavi. Filmski primeri: „Kleopatra“ („Cleopatra“, 1963); „Kineska četvrt“ („Chinatown”, 1974); „Dogvil“ („Dogville“, 2003); „Toni Erdman“ („Toni Erdmann“, 2016), itd.

6. Žena SESTRA (gr. Artemida, boginja lova i meseca)

Njen moto je: „večna mladost“. Ona je opsesivna i arogantna. Muče je čežnja i strah. Filmski primeri: „Krici i šaputanja“ („Viskningar och rop”, 1972); „Beli Bog“ („White God“, 2015); „Četiri meseca, tri nedeje, dva dana“ (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile“, 2007), „Telma i Luiz“ („Thelma & Louise“, 1991), itd.

7. Žena SVETICA (gr. Hestija, boginja ognjišta i hrama)

Njen moto je: „Ja nisam od krvi i mesa, i nikada neću biti sa ovoga sveta.“ Ona je senzitivno paranoidna, ima snažan osećaj krvice i besmisla. Filmski primeri: „Kroz talase“; „Žan Dilman“ („Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles“, 1975); „Sati“ („The Hours“, 2002), itd.

\*\*\*

Šinoda navodi osam glavnih arhetipova koji vladaju muškarcima. Podelila ih je u dve grupe: u očeve i sinove. U grupu očeva spadaju: Zevs, Posejdon i Had, a u grupu sinova: Apolon, Hermes, Ares, Hefest i Dionis.

1. Muškarac OTAC (gr. Zevs, bog neba i munje, vrhovni bog)

On je na vrhu patrijahalne hijerarhije. Moć, uspeh, vladavina su ciljevi kojima teži. Žene ga vole zbog novca, moći i dobre društvene pozicije. Ženi se mlad, ali to ne znači da prestaje sa osvajačkim pohodima. Sklon je tome da se potpuno emotivno udalji od supruge, što ona teško doživljava, a njihova deca postaju žrtve zanemarivanja. Filmski primeri: „Zvezdani ratovi“ („Star Wars“, 1977); „Očnjak“ („Kynodontas“, 2009); „Kum“

(„The Godfather“, 1972); „Biće krvi“ („There Will be Blood“, 2007); „Nikson“ („Nixon“, 1995); „Oluja“ („Tempest“, 1982), itd.

## 2. Muškarac LJUBAVNIK (gr. Posejdon, bog mora, zemljotresac)

On je najprimitivniji od svih bogova. Osvetoljubiv i prek, uporan i dominantan, često potiskuje emocije, ali kada ga preplave – poput snažne bure ili zemljotresa razara sve pred sobom. Kao neko ko vlada ispod površine vode, često se krije i izražene su mu nesvesne karakteristike – instikti i intuicija. Filmski primeri: „Poslednji tango u Parizu“; „Kineska četvrt“; „Poštar uvek zvoni dvaput“ („The Postman Always Rings Twice“, 1981), „Glavom kroz zid“ („Gegen die Wand“, 2004), itd.

## 3. Muškarac SUPRUG (gr. Had, bog podzemnog sveta)

On je depresivan, povučen, što je posledica nekog gubitka, ili je reč o dobrovoljnoj izolaciji zbog kompleksa manje vrednosti i odrastanja u disfunkcionalnoj porodici. Drugi tip muškarca sa ovim arhetipom je samotnjak. On je jedini Bog koji nema svoju fizičku manifestaciju, jer nikada nije izašao na površinu. Filmski primeri: „Mrtvi“; „Tri boje: Crveno“ („Trois couleurs: Rouge“, 1994); „Isijavanje“ („Shining“, 1980); „Ko se boji Virdžinije Vulf?“ („Who’s Afraid of Virginia Wolf?“, 1966) „Pariz, Teksas“ („Paris, Texas“, 1984), itd.

## 4. Tatin SIN (gr. Apolon, bog sunca i omiljeni sin)

On je prvi, omiljeni Zevsov sin, oličenje muške lepote, snage i uspeha. Ambiciozan, zaljubljuje prirode, emotivno je distanciran i narcisoidan, jer prednost daje razumu nad osećanjima. Važna mu je forma, a ne kvalitet i dubina veze. Često se smatra da je ovaj arhetip učestao kod muškaraca koji imaju homoseksualne sklonosti. Filmski primeri: „Izgaranje“ („Beoning“, 2018); „Skrivena ljubav“ („Call Me by Your Name“, 2017); „Zaljubljene žene“ („Woman in Love“, 1969); „Sin“ („Le Fils“, 2002), itd.

## 5. Drugi tatin SIN (gr. Hermes, božanski glasnik i vodič duša)

Hermes je drugi Zevsov sin. Ovaj tip muškarca je manipulativan i poput Petra Pana, ne želi da odraste. Njegova pronicljivost i snalažljivost mu omogućavaju da stvara ili da vara. On lako savladava prepreke i pomaže dušama da prelaze iz donjeg sveta u gornji svet. Kako se naglo pojavi, tako iznenada može i da se povuče. On je čest arhetip večitog neženje koji beži od vezivanja i bliskosti. Filmski primeri: „Milerovo raskršće“ („Miller’s

Crossing“, 1990); „Firma“ („The Firm“, 1993); „1917“, 2019; „Strejtova priča“ („The Straight Story“, 1999); „Taksista“ („Taxi Driver“, 1976), itd.

#### 6. Mamin SIN (gr. Dionis, bog vina, zabave i ekstaze)

On je šarmantan i zabavan, sklon kriminalu i razuzdanom životu. Privlačan je ženama zbog svoje ranjivosti, pa one, poput majke, žele da mu pomognu. Slično kao kod Posejdona, snažan dualitet dve polovine ličnosti (svesne i nesvesne) čine ovakvog muškarca sklonog raznim oblicima zavisnosti, sa niskim samopouzdanjem, detinjastim, često sa razvijenim psihozama. Filmski primeri: „Bili lažov“ („Billy Liar“, 1963); „Ivanovo detinjstvo“ („Ива́ново де́тство“, 1962); „Psiho“ („Psycho“, 1960); „Opasne veze“ („Dangerous Liaisons“, 1988), itd.

#### 7. Muškarac SVETAC (gr. Hefest, bog kovača, stvaralaca, usamljenika)

On je stvaralac, prevareni muž i odbačeni ljubavnik. Privlače ga lepota i ljubav. Žene imaju moć da ga stvore ili unište. Emotivno ranjiv, povučen, nedovoljno uspešan u životu, sa niskim samopouzdanjem, sklon je depresiji. Filmski primeri: „Toplotni udar“ („Suntan“, 2017); „Nebo nad Berlinom“ („Der Himmel über Berlin“, 1987); „Andrej Rubljov“ („Андрей Рублёв“, 1966), itd.

#### 8. Odbačeni SIN (gr. Arej, bog rata)

On je impulsivan, strastven, reaguje nepromišljeno i intenzivno, ne razmišljajući o posledicama. Vode ga emocije i sve radi neplanski. Ima ljubavnice, a neretko i vanbračnu decu. Ratoboran je, ima kratak fitilj, očajan je ako ostane bez posla, sklon je alkoholu i često igra ulogu žrtve. Filmski primeri: „Glavom kroz zid“; „Noćni portir“; „Profesija: reporter“ („Professione: reporter“, 1975); „Lice s ožiljkom“ („Scarface“, 1983), itd.

\*\*\*

Podela koju je Šinoda izvela dodatno je obogaćena životnim razdobljima svake pojedinačne boginje i boga – detinjstvom, pubertetom, roditeljstvom, poznim dobom, brakom, poslom. Međutim, važno je napomenuti da svako u svom biću pored jednog dominantnog božanstva ima više bogova „koji često privremeno preuzmu tron“, dok je kod zrele osobe najčešći slučaj da tokom života dva ili tri boga istovremeno vladaju „konsultujući se“ međusobno o odlukama koje treba doneti. Ovo se odnosi i na junake u

dramskim umetnostima. Promene koje naši junaci dožive nisu ništa drugo do promena boga na mestu trona, koji pomaže našem junaku da shvati i ispravi grešku, sazri, odraste, iskupi se, ili ga pak teraju u tragediju iz koje nema povratka. Kao opšti, univerzalni modeli, a na osnovu istih ljudskih karakteristika, arhetipovi pomažu da se naše priče i naši junaci razumeju i prepoznaju svuda. Iako dramske likove determiniše sve ono što predstavlja *lokalno* – istorija, kultura, religija – kroz arhetipske karakteristike oni otelotvoruju svoje potrebe sadržane u kolektivnom nesvesnom. Otuda glavnim junacima u priči „Bela nedelja“ upravljaju različiti bogovi i boginje, pomažući im da ostvare svoje potrebe, bez kojih nema ni ostvarenja njihovog bića i celokupnog duhovnog balansa. Ševalije navodi da su za Junga arhetipovi toliko duboko urezani u nesvesno da čine njegovu strukturu. Oni su univerzalni i izražavaju se kroz simbole. Veza arhetipa i simbola je ne samo prirodna – ona je suštinska, jer bez simbola ne postoje arhetipi i bez arhetipa ne postoje simboli.

### **2.1.1. POJAM SIMBOLA**

Ako postoji pojam koji povezuje arhetipove, kolektivno, familijarno i individualno nesvesno sa opštim komunikacijskim obrascima i umetnošću, onda je to svakako *simbol*. Simbol je prikaz višeslojnog značenja, bez vremenskog, prostornog, misaonog, emotivnog ili bilo kog drugog ograničenja. Mnogi filozofi, antropolozi, teolozi, istoričari umetnosti i psihijatri bavili su se problematikom simbola, njihovim značenjem, estetskim i psihološkim svojstvima u različitim kulturama, religijama i istoriji. Svi oni potvrđuju vezu simbola i snova, pre svega kao vizuelnog, ali i auditivnog rečnika preko koga naše kolektivno nesvesno komunicira sa individualnim. Definišući simbol, Ševalije navodi da je na početku on bio jedan predmet (posuda, drvo, metal) prepolovljen na pola. Dve osobe čuvale su svaka svoju polovnu i kada bi se ponovo srele, spajajući te dve polovine one su potvrđivale svoje poznanstvo, prijateljstvo, odnos. Simbol spaja i razdvaja, sadrži pozitivan i negativan predznak, podseća na podeljenost koja opet može biti prevaziđena, teži sjedinjenju. On je veza između postojanja i nepostojanja, svesnog i nesvesnog, između onostranog i ovostranog, duhovnog i materijalnog. On govori neizrecivo, opisuje neopisivo. Zato je simbol paradoksalan. On je s jedne strane jednostavan, dok je sa druge strane višeslojan i višeznačan, sublimira krajnosti, jer se

preko njega može objasniti neobjašnjivo. Time on pomaže da se sukobljene predstave u čoveku: misli i osećanja, instikti i razum, duh i materija, pomire i usklade. Zato je njegova osnovna funkcija humanistička, ali može biti i rušilačka. Citirajući Džordža Gurviča (George Gurvitch) koji navodi da simbol otkriva skrivajući i skriva otkrivajući, pa isto tako i gradi rušeći, Ševalije zaključuje:

„Simbolička misao se kreće u smeru suprotnom od naučne. Ona nije svođenje mnogostrukog u jedno, već rasprsnuće jednog u mnogostruko, kako bi se doduše u drugim uslovima, bolje moglo zapaziti jedinstvo tog mnogostrukog“<sup>16</sup>

Simboli i umetnost su nerazdvojni. Umetnost koristi simbole da bi postojala, a umetnik ih koristi da bi stvorio umetničko delo. Simboli su personifikacija mašte, jer samo mašta može koristiti jedan simbol beskonačno mnogo puta u beskonačno mnogo kombinacija. Simboli su materijal od koji se stvaraju umetnička dela. Međutim, treba jasno povući razliku između simbola i znaka. Danas zahvaljujući modernim tehnologijama svi komuniciramo simbolima. Simboli prirode (voda, vatra, sunce, mesec, ljudi, životinje), predmeta (kuća, auto, avion) i simboli apstraktnih pojmova (brojevi, slova, geometrijska tela) u digitalnom dobu se koriste za komunikaciju, brže i lakše nego ranije. Njima ne treba prevod ili tumačenje. Oni su znak. Znak je za Ševalijeja „ohlađeni simboli“ čija je suština da objektivno označava. On je isključivo arbitrar, ne proizvodi nove asocijacije, ne pokreće maštu i zato je pasivan. On posmatrača ne ispunjava emotivno, već ga tera da pasivno postupi po njemu. Za razliku od znaka – simbol upućuje „sa one strane“ značenja. On naslućuje druga značenja koja u zavisnosti od konteksta mogu pokrenuti emotivnu reakciju. Zato je simbol aktivan. Simbol je materijal za umetnika. Slikovna poruka i ono što ona predstavlja – u vizuelnim umetnostima je suštinska. Jabuka, drvo, more, planina, ruža, svastika, petokraka,... Sve su to simboli koji nose mnogo više od informacije, jer je snaga simbola u višeznačnosti. Takođe, simbol poseduje i emotivni kvalitet jer je u većini slučajeva vezan za univerzalno, kolektivno, psihološko i nesvesno poimanje osnovnih ljudskih vrednosti. Laurenčić u svojoj knjizi citira filozofa Džona Loka (John Locke) i navodi da „ništa nije u intelektu čega nije bilo u čulima“:

---

<sup>16</sup> Ševalije Žan, Gerbran, Alen, 2009, *Rečnik simbola*, Stylos, uvod VII



„Ljudi su crtali pre nego što su naučili da pišu. Poznati su ideogrami i slikovna pisma u drevnom Egiptu i Kini gde je svaki pojam mogao da se nacрта.“<sup>17</sup>

Bez obzira gde se i kako koristili – simboli ne menjaju svoje osnovno, arhetipsko, značenje, ali uvek mogu prisvojiti druga. Tek kad se nađu u određenom kontekstu, oni mogu promeniti čitavu poruku. Stoga je simbol više od onoga što predstavlja. Kada je reč o dramaturgiji filma i dramaturgiji snova, *simbol* povezuje ova dva narativna procesa. Naime, dramaturgija snova sačinjena je upravo od simbola, vizuelnih ili zvučnih prikaza, koji u većini slučajeva ne predstavljaju ono što jesu, već poseduju skriveno značenje koje tek u kontekstu celog sna može biti odgonetnuto. Dakle, simbol u snu je prikaz, slika, stvorena od snevača i projektovana snevaču, a simbol u filmskoj dramaturgiji, preciznije, u filmskom scenariju, takođe je slika – ali opisana rečima. Prvobitno, ona je apstraktna ideja koja snagom piščeve virtuoznosti postaje slika isto onako kao što književno delo pobuđuje maštu čitaoca, koji potom stvara simbole na svom mentalnom ekranu. Dakle, u ovom slučaju, kao i u slučaju književnog dela: simbol je vizuelni prikaz preveden putem drugih simbola (reči) – čitaocu, koji ih snagom svoje imaginacije stvara u svojoj mašti. Filmski scenario ima specifičnu strukturu najbližu drami, ali takođe koristi i deskriptivna sredstva slična romanu ili pripoveci. Vladimir Petrić u knjizi „Filmski scenario u teoriji i praksi, knjiga 2“ (1983) citira Pudovkina (Всёволод Илларионович Пудóвкин) koji podseća da pisac scenarija ne sme zaboraviti da svaka njegova napisana rečenica mora da postane slika na bioskopskom platnu. Ta slika nije ništa drugo do materijalizovani simbol. Marko Babac tvrdi da simbol u filmu ima neposrednu estetsku i idejnu vrednost. Na početku, simbol je korišćeni pre svega u propagandne svrhe. U filmovima Grifita (D. W. Griffith), Ejzenštajna (Сергей Михайлович Эйзенштейн) i Rifenštal (Helene Bertha Amalie „Leni“ Riefenstahl) simboli su korišćeni za propagandu određene političke ideologije. U totalitarnim režimima, da bi se izbegla cenzura, slobodni umetnici su se služili simbolima da pošalju zabranjenu poruku. Poetika simbola i njihovo metaforičko značenje u filmskoj umetnosti započeta je pojavom prvih eksperimentalnih nadrealističkih filmova. U filmskoj umetnosti, profesor Babac simbol definiše kao:

---

<sup>17</sup> Plavšić, Prvoslav S., Ratković, Ljubomir, Laurenčić, Ivo, 2005, *Pronaći glas: Politički marketing među nama 1992-2004*, Idea plus, str. 336

„Stilsku figuru kojom se sadržaju kadra daje novi, širi, preneseni smisao, bez upoređenja sa drugim pojmom u istom ili susednom kadru, ali u poređenju sa iskustvom i pamćenjem gledalaca. Blizak je metafori, ali je diskretniji i lakše se može „sakriti“ u dramskom sadržaju kadra.“<sup>18</sup>

U zavisnosti od njegove funkcije, značenja i mesta, profesor Babac filmski simbol tumači dvostruko. „Mikrosimbol“ je ograničen na jednu scenu ili sekvencu, bez poređenja sa drugim pojmovima koji mu prethode ili slede i ima lokalnu funkciju. On sugerise promenjeno značenje likova ili radnje. Mikrosimbol u filmu „Bulevar zvezda“ („Mulholland Drive“, 2001) Dejvida Linča je plavi ključ koji otključava prolaz u nesvesno; u filmu „Psiho“ Alfreda Hičkoka nož simbolizuje falusni simbol; u filmu „Drvo života“ („The Tree of Life“, 2011) Terenska Malika drvo predstavlja mušku snagu; u filmu „Sedmi kontinent“ („Der siebente Kontinent“, 1989) Mihaila Hanekea (Michael Haneke) idilični kadar australijske obale na kraju filma simbolizuje smrt. „Makrosimbol“ ima šire značenje od jedne scene, razvija se kroz ceo narativni tok, prožima radnju, likove, i često utiče na stil celog filma. Makrosimbol u filmu „Isijavanje“ Stenlija Kjubrika je hotel koji simbolizuje psihičku bolest glavnog junaka; u filmu „Dvoboj“ Stivena Spilberga (Steven Spielberg) kamion simbolizuje savest ili primitivni superego koji se suprotstavlja glavnom junaku; u filmu „Tri boje: plavo“ Krištofa Kišlovskog (Krzysztof Kieślowski) plava boja simbolizuje slobodu; u jugoslovenskom filmu „Variola vera“ (1982) bolnica simbolizuje celo socijalističko duštvo; u filmu „Bela traka“ („Das weiße Band“, 2009) Mihaila Hanekea bela traka simbolizuje krivicu, a naknadno traku koju će nacisti stavljati oko ruke svima koje ne smatraju arijevcima.

Pored vizuelnih simbola, koji svojom likovnošću poseduju poetski karakter, zvučni simboli takođe predstavljaju važan element u filmskoj umetnosti. Putem čula sluha zvuk predstavlja prvi kontakt bebe u majčinom stomaku sa spoljnim svetom. Još nerođena beba čulom sluha razlikuje majčin i očev glas i reaguje na različite zvuke. Zvuk je maštovitiji od oka, on podstiče maštu, pokreće slike u našoj imaginaciji, pobuđuje nesvesno i izaziva emocije brže i jače od slike. Strah, smeh, tugu ili spokojstvo zvuk provocira ritmom i tempom. Glavna osobina zvuka je realističnost koja pobuđuje fantaziju. Slika je konkretna konstrukcija, a zvuk je rekonstrukcija, odjek, posledica neke

---

<sup>18</sup> Babac, Marko, 2004, *Snoliki film*, Institut za film, Beograd, str. 114

radnje. Druga važna osobina zvuka je uspostavljanje kontinuiteta filmske scene. Filmska scena je po prirodi diskontinuirana. Profesor Babac navodi da zvuk poništava taj diskontinuitet, pojačava utisak linearnog toka, i zaključuje:

„U našoj svesti nikada ne postoji potpuno odsustvo zvukova. Naviknuti smo na neprekidno postojanje zvukova i ne znamo šta je potpuna grobna tišina“<sup>19</sup>

Iako se može učiniti da zvuk nema puno dodirnih tačaka sa dramaturgijom filma ili dramaturgijom snova, brojni scenariji u kojima je zvučna slika detaljno opisana govore upravo o značaju dramaturgije zvuka tokom određivanja atmosfere, unutrašnjeg ritma i simboličnog značenja budućeg filmskog dela. S tim u vezi, simbolika zvuka, način i karakter njegovog korišćenja opisan u scenariju predstavlja još jedan kreativni element koji nam približava onirički doživljaj priče. Kao što vizuelni simbol uvek predstavlja više od onog što označava, zvučni simbol takođe nikada nije samo zvuk koji u prvom trenutku čujemo. Na kraju filma „Kineska četvrt“ Romana Polanskog (Roman Polanski) sirena automobila u daljini simboliše smrt glavne junakinje za volanom; u jugoslovenskom filmu „Već viđeno“ (1987) Šopenova etida simbolizuje traumatičnu prošlost glavnog junaka; u filmu „Ogledalo“ Tarkovskog zvuk vode koja kaplje ima kompleksnu simboliku majke kao izvora života, duhovnog očišćenja i obnavljanja. Ševalije citira Junga navodeći da što je simbol stariji i dublji, to je više kolektivan i univerzalan, a što je apstraktniji, diferenciraniji i specifičniji, više se približava pojedinačnom. Stoga se korišćenje simbola u završnom scenariju „Bela nedelja“ oslanja na subjektivnu procenu značenja simbola opisanih u „Rečniku simbola“ (2009) Žana Ševalije. Istraživački doprinos ovog rada predstavljaće redefinisavanje simbola, predstavljeno na kraju teorijskog rada.

### **2.1.2. POJAM ONIRIZMA**

Od grčke reči „*oneros*“, što znači san, sanjati, izveden je pojam „onirizam“, koji u medicinskoj praksi označava duševno oboljenje tokom koga se javljaju razne vrste poremećaja poput: hodanja u snu, halucinacija, delirijuma. Medicinski onirizam predstavlja pojavu budnog snevanja i doživljaja različitih vizija u budnom stanju. Uzroci

---

<sup>19</sup> Babac, Marko, 2004, *Snoliki film*, Institut za film, Beograd, str. 27

ovakvog poremećaja mogu biti posledica konzumiranja psihoaktivnih droga, prekomerne količine alkohola, ili snažna trauma koja čoveka nagoni da se na trenutak „isključi“ i stvori paralelnu realnost. Dok je za Frojda san otkrivanje sveta naših potisnutih želja, za Junga je san pokušaj nesvesnog da uspostavi psihičku ravnotežu sa svesnim, pomoću oniričkog materijala, koji na suptilan način rekonstruiše totalitet psihe. Objašnjavajući povezanost grčkog boga podzemlja Hada sa individualnim i kolektivnim nesvenim, Šinoda spominje narkolepsiju kao jednu od pojava iznenadne potrebe za spavanjem ili sanjanjem tokom budnog stanja. Ovakav primer opisan je u filmu „Moj privatni Ajdaho“ („My Own Private Idaho“, 1991). Međutim, ono što je važno za narativnu strukturu scenarija „Bela nedelja“ je činjenica da tokom budnog snevanja osobu mogu na trenutak da obuzmu vrlo žive manifestacije prostorno-vremenskog diskontinuiteta, vizuelnih, zvučnih, pa čak i mirisnih halucinacija. Nakon par trenutaka osoba se „budi“ i pomalo zbunjena vraća tamo gde je stala. Pokušaj uspostavljanja ravnoteže između svesnog i nesvesnog dela naše ličnosti je uzrok ovakvog ponašanja, a u slučaju priče „Bela nedelja“ povod je snažna trauma, odnosno afekat, koji glavni junak doživljava. Afekat, kao burna emotivna reakcija na neposredan traumatičan događaj, predstavlja glavni pokretač za onirički doživljaj. U priči „Bela nedelja“ taj događaj je tragična smrt brata, a promena glavnog junaka biva podstaknuta snažnim osećanjem straha i krivice. Usled velikog šoka, „psihički odbrambeni mehanizam“ stvara snažan onirički osećaj pokušavajući da dovede u balans svesno i nesvesno. Profesorka Tijana Mandić navodi devet faza tugovanja tokom kojih psihički imuni sistem pomaže da se prevaziđe traumatična situacija:

1. ŠOK zbog povrede ili gubitka
2. BORBA u kojoj gubitak još nije prihvaćen, pa se odbrambenim mehanizmima borimo protiv saznanja o gubitku
3. DOŽIVLJAVANJE BOLA i doživljaj očaja ili beznadežnosti
4. STRAH da će se povrede i gubici ponoviti
5. RACIONALIZACIJA i pokušaji objašnjenja šta se i zašto dogodilo
6. PRIHVATANJE i mirenje sa gubitkom, povlačenje emotivnih investicija iz izgubljenog
7. RIZIKOVANJE novih povezanosti

8. OPRAŠTANJE od umrlog ili izgubljenog

9. ZAHVALNOST za sve što je bilo dobro

Upravo ovih devet faza tugovanja pomaže čoveku da nastavi da živi i one mogu biti jasan narativ na kom je moguće bazirati čitavu dramaturšku strukturu budućeg scenarija. U scenariju „Bela nedelja“ smrt brata i šok predstavljaju motor koji pokreće radnju i stavljaju našeg junaka u akciju. Šok i afekat izazivaju naglo „suženje svesti“, te je svesno rasuđivanje umanjeno pod naletom nekontrolisanog straha, koji ometa svesno rasuđivanje. Tada na scenu stupa onirički doživljaj stvarnosti. Subjektivna, onirička vizura glavnog junaka postaje jedina vizura koja mu, paradoksalno, i pomaže i odmaže u postizanju cilja. Svaku od devet faza tugovanja naš junak postepeno prolazi, a njegov onirički pogled na svet se menja kako sazreva osećanje tuge. Međutim, pored tuge, drugo osećanje koje prati našeg junaka je strah. Strah od istine, strah od kazne, strah od oca.

Po Jungovom učenju, snovi predstavljaju neprekidnu dvadesetčetvoročasovnu mentalnu aktivnost koja se ispoljava u toku spavanja pri pogodnim uslovima, ali koja utiče na život u budnom stanju. San je spontana simbolička predstava pravog stanja nesvesnog. Tokom budnog stanja san ne dolazi do izražaja jer su ulazne impresije toliko jake da ne dozvoljavaju nesvesnom delu ličnosti da se jasno ispolji. Međutim, prilikom delirijuma i afekata ispoljavanje nesvenog dela ličnosti u budnom stanju je često. Upravo ovo Jungovo učenje predstavlja glavni postulat za razumevanje onirizma u umetnosti, koji su nadrealisti u svom manifestu prvi put jasno definisali.

#### **2.1.2.1. ONIRIZAM I UMETNOST: NADREALIZAM**

Nadrealizam je bio umetnički pravac, vrsta umetničkog i duhovnog bunta koji se sredinom dvadesetih godina prošlog veka istovremeno pojavio u mnogim zemljama, od Francuske i Španije, Nemačke, Jugoslavije, SSSR-a do Amerike. Instiktivo, iracionalno – bilo je glavno uputstvo kako stvarati, te je sloboda postala neka vrsta ideala kojoj su umetnici tog doba stremili. Francuski pesnik, lekar i psihijatar, Andre Breton (André Breton) i njegov prijatelj Žak Vače (Jacques Vaché) provodili su po nekoliko minuta posmatrajući deo nekog filma u bioskopu, da bi nastavljajući dalje, u sledećem, gledali drugih par minuta i tako nasumično stvarali neku vrstu nadrealističke montažne sekvence iz koje se kasnije rodila ideja o nadrealističkom filmu i manifestu nadrealizma, koji su

napisali 1924. godine. Ideja je bila proniknuti u sistem neusmerenih misli, čime se zaronilo u nesvesno, oslobođeno bilo kakve kontrole svesti, u kome je jedino pravilo – spajati nepovezivo. U manifestu nadrealizam Andre Breton navodi:

„Nadrealizam, čist psihički automatizam kojim želi da izrazi, bilo usmeno, bilo pismeno, bilo na ma koji drugi način, stvarno delovanje misli. Diktat misli, u odsustvu svake kontrole koju bi vršio razum, izvan svake estetske ili moralne preokupacije.”<sup>20</sup>

Nadrealizam je začet u prvim dadaističkim vizuelnim eksperimentima Mena Reja (Man Ray), dok je u slikarstvu Salvador Dali (Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí) 1937. naslikao i sam *San*. Pre toga, onirizam se vezuje za dela Hijeronimusa Boša (Hieronymus Bosch), Đorda de Kirika (Giorgio de Chirico), a kasnije za Miroa (Joan Miró) i nadrealiste.

Branko Vučićević u eseju „Život i smrt nadrealističkog filma” (2006) objašnjava da psihički automatizam, glavni pojam „Manifesta nadrealizma“, po nadrealistima predstavlja najbolji katalizator pulsiranja nesvesnog. Da bi oslobodio nesvesno, nadrealizam je kroz automatizam preporučivao „iznenadno razočaranje u očekivanje značenja, poverivši ruci da piše što brže može o onome čega sama glava nije svesna i da tako beleži varijacije još uvek neukroćenih misli.“<sup>21</sup> U Manifestu – književnost, slikarstvo i muzika su iskritikovani, a film koji još nije definitivno stekao status umetnosti izgledao je kao prirodno polje nadrealističkih eksperimenata. Zato su Bunjuel i Dali uspeli da teoriju automatizma iskoriste u filmu „Andaluzijski pas“ (Un Chien Andalou, 1929), u kome spoj šokantnih i nespojivih kadrova podseća na automatizam u pisanju. U „Andaluzijskom psu“ oni su odbacili svaku logiku, a snove, iluzije i normalna buda stanja su tretirali na isti način. Branko Vučićević navodi nekoliko glavnih elemenata nadrealističkog filma, koji se odnose na filmove snimane upravo u zlatnom dobu nadrealizma:

1. Žena – objekat želje
2. Figura autoriteta (oficir, sveštenik, kralj)
3. „Orgije optičkih trikova”

---

<sup>20</sup> <https://www.scribd.com/doc/28928646/Andre-Breton-Manifest-nadrealizma-isečci>

<sup>21</sup> Vučićević, Branko, 2006, *Život i smrt nadrealističkog filma*, Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, Fabrika knjiga, Beograd

#### 4. Nenamerna karikatura

Poslednji element, koji Vučićević naziva „nenamerna karikatura”, praktično se zadržao i do danas, dok su se ostali menjali u zavisnosti od vremena, trendova i u datom trenutku modernih tema. „Nenamerna karikatura” nije ništa drugo do humor, koji su nadrealisti koristili kao glavnu stilsku odrednicu podsmevajući se lažnim buržoaskim vrednostima, lažnom moralu, licemerju, religiji i svemu što predstavlja prihvaćeni stožer društvenih vrednosti i konvencija. Zanimljivo je da je upravo humor isticao i Marko Ristić, jugoslovenski i srpski nadrealista, književnik, koji je bio vodeći predstavnik nadrealističke škole u tadašnjoj Jugoslaviji. Marko Ristić je 1925. godine izdao zbirku pesama „Od sreće i od sna“, što jasno govori o svesti nadrealista širom sveta, pa i kod nas, da je san jedan od ključnih izvora iz koga se rađa jedno nadrealističko umetničko delo.

Međutim, Branko Vučićević primećuje da u Manifestu nedostaje analogija između snova i filma. S obzirom na to da je Bretonu bila potrebna naučna podrška za vezu snova i nadrealizma, koju od Frojda nije dobio, jedan od najvažnijih postulata nadrealizma je izostao. Breton svakako pominje snove, ali više pitajući se i elaborirajući neke Frojdove stavove, bez konkretne ideje o povezanosti snova i umetnosti. Profesor Petrić citira grčkog filmskog reditelja, scenaristu i teoretičara Adonisa Kira (Adonis A. Kyrou) koji se bavio odnosom snova i filmske umetnosti, tvrdeći da su:

„Film i snovi nerazdvojno povezani i kinematički onirizam stvara magnetsku energiju koja ne dopušta stvarnosti da se odvoji od snova“<sup>22</sup>

Analizirajući Bunjuelov opus, ruski scenarista i reditelj Andrej Končolovski (Андрей Кончаловский) primećuje da postoji očigledna razlika između ranih i poznih Bunjuelovih filmova. U svojoj knjizi „Niske istine“ („Низкие истины“, 1998) Končolovski objašnjava kako je Bunjuelov nadrealizam od brutalne transformacije spoljnog sveta, oličenog u sudaru nespojivih slika, evoluirao u transformaciju unutrašnjeg sveta. Iracionalno ponašanje njegovih junaka, skriveno ispod maske normalnosti, učinilo je filmski nadrealizam suptilnijim i narativnijim kada su u pitanju motivi glavnih junaka, jer

---

<sup>22</sup> Filmska enciklopedija, knjiga 2, 1990, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb

i sam Končolovski smatra da se „deformacija sveta postiže deformacijom ljudskog ponašanja“. <sup>23</sup>

Nadrealizam, možda kao nijedan drugi umetnički pravac u svom vremenski kratkom, ali snažnom periodu, nije ostavio toliko dubok trag ne samo na umetnost, već i na nauku, medicinu, pre svega psihijatriju, i mnoge oblike izražavanja, među koje spada i onirizam u svim svojim oblicima. Bilo je potrebno vreme, nebrojano mnogo umetničkih dela i teorijskih radova da se pronađe logična veza između nadrealizma i snova. Ona danas izgleda prirodna, kao što u svojoj suštini jeste, ali zaostavština koju su ostavili nadrealisti s prve polovine prošlog veka prevazišla je i njih same. Nadrealizam je formalno prestao da postoji sa početkom drugog svetskog rata, ali se njegova zaostavština kroz godine pretvorila u nešto mnogo univerzalnije. Od brutalne provokacije koja ne štedi nikoga i ništa, kritike društvenih konvencija i humora pomoću snoviđenja koje postaje glavna spona između realnog i irealnog, nadrealizam je nastavio da živi nešto što je na početku bio magični realizam, koji je svoje utočište u modernom vremenu našao u arhetipovima, čineći savremena umetnička dela intimnim, emotivnim i viskopoetizovanim duhovnim putovanjima. Značaj nadrealizma je utoliko veći, jer je on u međuvremenu evoluirao, postao sveprisutan i opšteprihvaćen kroz razne druge umetničke forme, ali nikada nije izgubio svoju osnovnu vezu sa pokretom iz dvadesetih godina prošlog veka. Naprotiv, pokazao se kao vrlo fleksibilan umetnički pravac koji je pronašao jezik kroz koji će nastaviti da živi, a to je jezik filma. Dela savremenih filmskih stvaraoca poput Jorgosa Lantimosa (Γιώργος Λάνθιμος), Luke Guadađnina (Luca Guadagnino) i Čarlija Kaufmana (Charles Stuart Kaufman), predstavljaju direktan nastavak nadrealističkog filma u estetskom, idejnom i etičkom smislu.

#### **2.1.2.2. ONIRIZAM I FILM**

Od nadrealizma i magičnog realizma do današnjih dana, onirizam predstavlja neiscrpnu inspiraciju za slikare, pesnike i filmske umetnike. Sublimirajući kompleksnu psihologiju snova i njenu umetničku interpretaciju, profesor Babac je dovodi u vezu sa filmskom umetnošću, navodeći:

---

<sup>23</sup> Končolovski, Andrej, 2012, *Niske istine*, Zepter knjižara, Beograd, str. 131



„Bogat simbolima, metaforama, pokretima i misterijom, film je poput snova deo neke druge stvarnosti. U filmu i snovima, magično ne samo da je podjednako moguće, ono izgleda podjednako realno.“<sup>24</sup>

„Onirički film“ profesor Vladimir Petrić definisao je kao film koji vizuelnim i auditivnim sredstvima prikazuje alternativna stanja ljudske svesti (san, sanjarenje, halucinacije, vizije, sećanja). Profesor Petrić razlikuje priču koja se tiče izmenjenih stanja svesti od uobličavanja takve priče, odnosno načina (forme) koji doprinosi utisku snoviđajnosti. Fokusravajući se iskučivo na rediteljska rešenja – dramaturgija oniričkog filma ostaje nedovoljno istražena, pa se potencijalna dramaturška pravila oniričkog filma mogu izvesti retroaktivno – uzimajući u obzir pre svega gotove filmove, a potom i eseje filmskih autora koji su se tom temom bavili. Među pionire oniričkog filma svakako spadaju Žorž Melijes (Georges Méliès), koji je u svom filmu „Putovanje na mesec“ („Le voyage dans la lune“, 1902.) prvi put opisao san glavnog junaka; E. S. Porter (E.S. Porter) i njegov film „San pijanca“ („Dream of a Rarebit Fiend“ 1906.); G.V. Pabst (G.W. Pabst) i njegov film „Tajna jedne duše“ („Geheimnisse einer Seele“ 1926.) Ipak, Luis Bunjuel i Salvador Dali svojim filmom „Andaluzijski pas“ („Un chien andalou“, 1929) promenili su poimanje sna u filmskoj umetnosti koristeći sva dramaturška i vizuelna sredstva u pobuđivanju snolikih elemenata: dezorijentisanosti, dvosmislenosti, mistične atmosfere, arhetipskih simbola i snažnih osećanja. Značajan uticaj na onirički film ostavili su pojedini predstavnici tzv. avangardne njujorške škole, među kojima najistaknutije mesto zauzima Maja Deren (Maya Deren) svojim filmom „Mreže popodneva“ („Meshes of the Afternoon“, 1943), koji je kasnije poneo epitet kultnog avangardnog filma.

Važno je istaći razliku između filmskih priča koje su cele protkane onirizmom od onih koje koriste onirizam samo u scenama ili sekvencama koje treba da opišu san, delirijum ili neko drugo izmenjeno stanje svesti. U prvu grupu svakako spadaju filmske priče sa glavnim junakom čiji onirički ugao gledanja prožima ceo film i njegova subjektivna vizura postaje ne samo unutrašnji doživljaj već i metaforički shvaćeno duhovno putovanje. „Osam i po“ („8½“, 1963) Felinija, „Persona“ („Persona“, 1966) Bergmana, „Nostalgija“ („Ностальгия“, 1983) Tarkovskog, „Isijavanje“ Kjubrika, „Drvo života“

---

<sup>24</sup> Babac, Marko, 2004, *Snoliki film*, Institut za film, Beograd, str. 191

Malika, „Drvo divlje kruške“ („Ahlat Agaci“, 2018) Džejlana, „Bulevar zvezda“ („Mulholland Drive“, 2001), Linča, „Barton Fink“ Braće Koen, „Razmišljam da završim sve“ („I'm Thinking of Ending Things“, 2020) Kaufmana, „Već viđeno“ (1987) Markovića, i mnogi drugi; sve su to filmovi u kojima jedan junak i njegov onirički pogled na svet prožimaju čitavu priču i način na koji je ona ispričana. Upravo zbog toga, ovi filmovi imaju posebnu poetiku koja se umnogome razlikuje od filmskih priča u kojima se oniričke scene ili sekvence koriste samo da bi ilustrovale određeni san ili psihološki poremećaj. U svojoj knjizi „Uvođenje u film“ (1968) profesor Petrić navodi francuskog filmskog autora i teoretičara Žana Epstena (Jean Epstein) koji ističe kako film teži da odbaci svaku ustaljenu klasičnu logiku, i zaključuje:

„U diskontinuitetu i heterogenosti filmskog prostora–vremena i sama logika javlja se kao diskontinuirana i heterogena, pa dolazimo da zaključka da mogu postojati mnoge logike, dok filmski fenomeni zbivanja koji se odigravaju na ekranu potpadaju pod jednu sasvim posebnu logiku, koju tek naziremo.“<sup>25</sup>

Razvijajući Epsenovu tezu prema kojoj filmska iluzija postaje bliska svetu snova, jer je mnogovremena, Petrić zaključuje da film poput muzike i romana može da sjedini sve tokove unutrašnjeg (psihološkog) vremena koje se javlja u ljudskoj psihi, ali za razliku od muzike i književnosti – film može da materijalizuje sve emocionalne manifestacije stanja duše: uspomene, predosećanja, snove, vizije, delirijume. Profesor Petrić ističe sličnost između filmske umetnosti i sna zasnovanu na mnogim strukturnim i formalnim karakteristikama. Putem različitih narativnih, vizuelnih, optičkih i zvučnih mehanizama, film može da stimuliše doživljaj sna ili drugih promjenjenih stanja svesti (čulno-motornu reakciju, prostorno-vremensku dezorijentaciju i emocionalnu snagu) jače od bilo koje druge umetnosti ili medija. Arhetipsko značenje simbola, emotivnu reakciju, nerealnost prostora, bezvremenost, ili kako je Epstein naziva: mnogovremenost, sve to je moguće opisati u filmskom scenariju. Profesor Babac u svojoj knjizi „Snoliki film“ ističe sličnosti između filmske umetnosti i sna koje je Rene Kler (René Clair) uočio:

„Gledaočevo stanje svesti ne razlikuje se od stanja čoveka koji sanja.  
Mrak bioskopske dvorane, neme senke koje klize preko osvetljenog

---

<sup>25</sup> Petrić, Vladimir, 1968, *Uvođenje u film*, Umetnička akademija u Beogradu, str. 226

ekrana, sve nas to uvlači u snoliko stanje u kome sugestivna snaga oblika koji igraju pred nama, može postati isto tako nametljiva kao snaga slika koje se pojavljuju u našim pravim snovima“<sup>26</sup>

Za razliku od pojednostavljenog shvatanja narativne prirode snova u filmskoj umetnosti, koje uglavnom podrazumeva prostorno-vremensku dezorijentaciju postignutu klasičnim narativnim mehanizmima: flešbekovima, flešforvardima itd., filmovi Tarkovskog, Kjubrika, Džejlana oslanjaju se na poetiku linearnog pripovedanja priče u kojoj logičan, kontinuirani tok biva obogaćen (ili narušen) oniričkim motivima, koji se po logici snova pojavljuju u priči. Otuda njihova dela (u kojima putovanje glavnog junaka nije samo fizičko, već i duhovno, metaforičko) tokom ovog umetničkog istraživanja predstavljaju polaznu osnovu koja je nadograđena hibridnim narativom nastalim iz objedinjavanja Voglerovog, Mekijevog i dramaturškog modela talačke situacije. Upravo shvatanje Trakovskog da je logika snova sastavljena od neobičnih i neočekivanih kombinacija potpuno realnih elemenata, unutrašnjeg ritma, simbola i znakova koji tvore posebnu dramaturšku logiku, a koja postaje suvereni, autentični i neponovljivi sistem, bilo je polazna osnova za ovaj umetničko-istraživački proces. Ovakvo poimanje onirizma direktno korespondira sa počecima nadrealizma, kada je Salvador Dali svoje nadrealističke slike slikao upravo na hiperrealističan način – precizno, tačno, ali stavljajući nespojive motive, elemente ili predmete u isti kontekst.

## 2.2. DRAMATURŠKI MODELI

Pre analize dramaturških modela Roberta Mekija, Kristofera Voglera i modela talačke situacije, važno je podsetiti se na osnovne karakteristike dramskog dela onako kako ih je Aristotel u svom eseju „O pesničkoj umetnosti“ definisao i „Filozofije kompozicije“ koju je Edgar Alan Po (Edgar Allan Poe) razvio analizirajući svoju pesmu „Gavran“ („The Raven“, 1845). Definiciju drame izveo je Aristotel praveći razliku između načina pesničkog podržavanja u kojima lica vrše određenu radnju ili pesnika koji sam pripoveda. Komedija ili tragedija koju podražava jedno ili više lica koje vrše radnju Aristotel je nazvao *dramom*. Njegova podela na komediju, tragediju i ep bazirana je na razlikama po predmetu podražavanja. Predmet podražavanja je određeni karakter tj. dramski lik.

---

<sup>26</sup> Babac, Marko, 2004, *Snoliki film*, Institut za film, Beograd, str. 192

„Kako umetnici podražavaju ljude koji delaju, onda nužno sleduje to da ti ljudi budu ili dostojni ili ništavni, jer naše moralne osobine gotovo uvek stoje do tog dvoga, jer se svi, ukoliko je reč o njihovom karakteru razlikuju po vrlini ili nevaljalstvu“<sup>27</sup>

Dakle, komedija podražava niže karaktere, ljude koji su „gori od nas“, a tragedija ljude koji su „slični ili bolji od nas“. Za ovaj rad značajno je Aristotelovo shvatanje tragedije kao priče koja izaziva strah ili sažaljenje. Aristotel zaključuje da u tragediji čestiti ljudi ne treba da prelaze iz „nesreće u sreću“ jer to ne bi izazvalo ni sažaljenje ni strah, niti loši ljudi treba da prelaze iz „nesreće u sreću“. Po njemu, tragedija se uvek završava nesrećnim krajem, ali ne tako što nesrećan čovek prelazi iz sreće u nesreću, jer bi takav kraj u gledaocima izazvao osećaj pravdoljubivosti, bez straha ili sažanjenja, pošto osećaj sažaljenja može izazvati samo onaj koji nepravedno pati. Otuda samo likovi koji su, kako Aristotel kaže, slični nama ili bolji od nas, a zbog neke greške, nesrećnog slučaja ili tragičnih okolnosti koje su izazvane direktno njihovom namerom ili neznanjem – prelaze iz sreće u nesreću i nezasluženo pate – pripadaju tragediji. Dakle, on tragediju definiše kao podržavanje ozbiljne radnje sa likovima koji vrše radnju, te se izazivanjem sažaljenja ili straha vrši pročišćenje određenih afekata.

\*\*\*

U „Filozofiji kompozicije“ Edgar Alan Po se bavi kompozicijom umetničkog dela i kako određena struktura direktno utiče na utisak koje delo treba da proizvede. Po smatra da književno umetničko delo odnosno pesma ili proza nikada nisu proizvod inspiracije umetnika, trenutka njegove lucidnosti, intuicije ili slobodnog rada nesvesnog. Dakle, potpuno suprotno nadrealistima, koji su insistirali na „psihičkom automatizmu“, odnosno odsustvu bilo kakvog svesnog plana, Po tvrdi da je umetničko delo rezultat strpljivo isplaniranog koncepta sastavljenog od kreativnih faza. Analizirajući svoju pesmu „Gavran“, Po dokazuje da nijedan detalj u njegovoj pesmi nije plod slučajnog rada podsvesti, već da je delo „išlo korak po korak ka svom završetku s neumitnošću i strogom

---

<sup>27</sup> Aristotel, 2015, *O pesničkoj umetnosti*, Dereta, str. 59

neminovnošću matematičkog problema.“<sup>28</sup> Ova njegova teza umnogome korespondira sa radom na filmskom scenariju koji je takođe sastavljen od niza uzročno-posledičnih faza. Prva faza koju Po spominje praktično je osmišljavanje samog kraja književnog dela odnosno vrhunca zapleta i raspleta. On smatra da je samo takvim obrnutim načinom, kada pred sobom uvek imamo osnovnu ideju kojoj stremimo, moguće napraviti uzročno-posledičnu konstrukciju koja prethodi raspletu i čije događaje nivelišemo akcentima, brinući o doslednosti i celini. Sledeće pitanje je dužina književnog dela. Iako razlikuje prozno delo od pesme, Po podjednako tvrdi da dužina mora biti u matematičkoj srazmeri sa vrednošću književnog dela, sa jačinom željenog utiska, jer je jasno da je za izazivanje emotivnog utiska potrebno vreme. Takođe, ovom pravilu prirodno pripada sistem akcentovanja, budući da je ono što održava pažnju slušalaca ili čitalaca stepen uzbuđenja izazvan pravilima tempa i ritma. U sledećoj fazi Po usklađuje tri ideala:

1. Ideal „lepog“
2. Ideal „istine“ (zadovoljenje razuma)
3. Ideal „strasti“ (zadovoljenje srca)

Po tvrdi da je sva tri ideala lakše postići u prozi nego u poeziji i ističe da ideal „istine“ teži tačnosti, a ideal „strasti“ jednostavnosti. U trećoj fazi Po bira „umetnički začim“ koji će mu poslužiti kao glavni motiv. Opređeljuje se za refren, tvrdeći sa snagom jednolikosti zvuka i misli izaziva osećaj zadovoljstva upravo zbog ponavljanja. Međutim, ponavljanje kod Poa nije samo sebi svrha. Ono postaje simbolično u pravom smislu, s obzirom na to da Po stalno unosi promene u jednoličnost fraze izazivajući time drugačije i novo značenje. I poslednja faza se tiče osećanja koje Po želi da izazove i zaključuje da je osećanje *tuge*, tj. *sete* najjače od svih pesničkih osećanja, te da je pojam *smrti* najtužniji kada je u najbližoj vezi sa *lepim*, i ističe:

„Lepota bilo koje vrste, na svom najvišem stepenu, neizbežno uzbuđuje osetljivu dušu do suza.“<sup>29</sup>

Međutim, faza koja prethodi svim fazama rada na umetničkom delu, a koju Po spominje na samom početku, jeste faza određivanja utiska. On smatra da je određivanje fabule, sadržaja, sekundarno i da je pre toga potrebno odrediti kome se obraćamo: srcu ili

---

<sup>28</sup> Edgar Alan Po, 2018, *Gavran, Deset prevoda na srpski jezik*, Tanesi, str. 85

<sup>29</sup> *Ibid*, str.87

razumu. Nakon određivanja da je srce ili razum primalac umetničke ideje, Po počinje da određuje formu umetničkog dela:

„Pošto sam izabrao, prvo, neki novi, i, drugo, neki snažan utisak, počinjem da razmišljam o tome da li će on najbolje biti proizveden događajima ili izrazom, ili obrnuto, ili istovremeno i naročitim događajem i naročitim izrazom – posle čega tražim oko sebe (ili bolje u sebi) takva povezivanja događaja, ili izraza, koja će mi biti od najveće pomoći pri proizvođenju utiska.“<sup>30</sup>

Razvijajući Poovu tezu o događajima i izrazu koji mogu biti „naročiti“ odnosno sadržajem i formom koji mogu biti neobični, filozofija kompozicije umetničkog dela dobija univerzalnu šemu koja se može primeniti na sva dramska dela. Dakle, prema sadržaju priče možemo podeliti na:

1. Obične priče
2. Neobične priče

Prema načinu na koji su ispričane možemo ih podeliti na:

1. Običan način
2. Neobičan način

Obična priča može biti ispričana dvojako: na običan ili neobičan način. Neobična priča takođe može biti ispričana na običan ili neobičan način. Prvo pitanje koje se ovde postavlja je šta su kriterijumi koji određuju da li je neka priča obična ili neobična. Aristotel spominje da za tragediju više treba uzimati događaje koji nisu mogući, ali su verovatni, nego obrnuto – događaje koji su mogući, ali nisu verovatni. Stoga u obične priče ubrajamo priče koje svojom uzročno-posledičnom logikom odgovaraju osnovnoj životnoj logici, te se temom i idejom oslanjaju na zaplet koji je verovatan. Pitanje stila određuje stepen neobičnosti u formi pripovedanja. Priče ispričane konvencionalnim narativnim, zanatski doslednim jezikom, prema ovoj podeli spadaju u „običan način“. U narednoj tabeli prikazana je podela na obične i neobične priče, kao i na običan i neobičan način pričanja, sa filmskim primerima.

---

<sup>30</sup> Edgar Alan Po, 2018, *Gavran, Deset prevoda na srpski jezik*, Tanesi, str. 84

	OBIČNA PRIČA	NEOBIČNA PRIČA
OBIČAN NAČIN	<ul style="list-style-type: none"> <li>• realistične drame, komedije</li> </ul> (Prohujalo sa vihorom, Titanik, Bela traka, Venčanje mog najboljeg prijatelja, Poslednji tango u Parizu)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• horori, sf, trileri, bajke</li> </ul> (Osmi putnik, Biti Džon Malkovič, Duhovi u nama, Čarobnjak iz Oza, Granica, Šta žene žele)
NEOBIČAN NAČIN	<ul style="list-style-type: none"> <li>• mjuzikli, komedije, psihološki trileri</li> </ul> (Dogvil, Sav taj džez, Pepermint bombone, Loš spoj)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• bajke, snovi, dečiji filmovi, horori</li> </ul> (Bulevar sumraka, Isijavanje, Ogledalo, Taj mračni predmet želja, Drvo života)

Tabela 1

Poova teorija o *običnom* i *neobičnom* predstavlja preteču filmskih žanrova i stoga je njena praktična primenljivost najveći kvalitet. Ono što Poovu teoriju čini značajnom za ovaj rad je to što pre pisanja scenarija odnosno tokom rada na fazama koje prethode scenariju treba jasno utvrditi da li je priča „Bela nedelja“ obična ili neobična i koji je aspekti čine običnom ili neobičnom. Ovo je značajno kada imamo u vidu Pudovkinov stav da pisac scenarija uvek mora da razmišlja u slikama, jer je slika glavno izražajno sredstvo filma. Dakle, u prikazu oniričkog pogleda na svet pitanje je koliko će elementa onirizma biti u samoj priči, a koliko u načinu pričanja. Odnosno, koliki je stepen neobičnog u samom sadržaju, a koliki u formi. Ukoliko i priča i forma budu neobični, postoji opasnost da dođe do dupliranja, svojevrsnog pleonazma koji naknadno može dovesti do preteranog akcentovanja i preuveličavanja.

## **2.2.1. STRUKTURALISTIČKI MODELI KRISTOFERA VOGLERA I ROBERTA MEKIJA**

Majkl Šifer (Michael Schiffer), jedan od vodećih holivudskih scenarista i predavač na internacionalnoj radionici za scenariste „Scripteast“, prilikom svog uvodnog predavanja održanog u Poljskoj 2012. godine ispričao je priču o Dionisu i Ahilu koji zajedno u drvenom čamcu plove brzacima. Dionis, strastven, impulsivan i energičan, veslom kontroliše brzinu. On ne razmišlja, ne gleda gde vesla, već svu svoju snagu, energiju i impulse koristi u borbi sa jakom vodenom strujom. Ahil, racionalan i taktičan, upravlja kormilom, procenjuje i strateški kontroliše pravac čamca izbegavajući opasne stene, krivine i odrone. Zajedno uspešno savladavaju brzu reku, jer jedan bez drugog ne mogu. Pojedinačno njihovo umeće ne znači puno, ali samo usaglašeni – strast i razum dolaze do cilja koji su postavili. Ako rad na određenom umetničkom delu shvatamo kao reku koju treba savladati, a Dionisa kao naše nesveno – puno strasti, nagona i instikata, onda Ahil svu tu energiju mora da kontroliše, usmeri i kroz utvrđen plan strukturiše u određenu celinu. Sinteza intuicije i artikulacije je osnova umetničkog izraza. Po Aristotelu, celina predstavlja ono što ima početak, sredinu i kraj i to je prvi korak u strukturisanju furioznog materijala koji nam je Dionis doneo. Nakon što smo pobudili sve naše skrivene nadrealne arhetipske slike, bogove skrivene u našem kolektivnom nesvesnom i frustracije izazvane individulanim i familiranim prtljagom koji nosimo sa sobom – priča koju hoćemo da ispričamo, bez jasne uzročno-posledične logike, ne može biti ispričana. Ona traži svoju strukturu, svoj početak, sredinu i kraj, i već tada struktura u tri čina postaje skelet koji može da drži sve ono što nam je Dionis podario. Kristofer Vogler i Robert Meki u svojim strukturalističkim modelima postavljaju standarde savremene filmske dramaturgije koja ima osnovu još u prvim pričama i mitovima o postanku sveta. U knjizi „Piščevo putovanje, mitska struktura za pisce“ Vogler objedinjuje teoriju monomita koju je Džozef Kembel postavio u svom kapitalnom delu „Heroj sa hiljadu lica“ sa arhetipovima i osnovnom Aristotelovom strukturom u „tri čina“. Spajajući ova tri osnovna dramska načela Vogler izvodi originalnu dramaturšku strukturu prilagođenu pre svega filmskoj i televizijskoj praksi. Njegovu strukturu od dvanaest etapa herojevog putovanja u tri čina čine:



## PRVI ČIN

1. Običan svet
2. Poziv na pustolovinu
3. Odbijanje poziva
4. Susret sa mentorom

## DRUGI ČIN

5. Prvi prag
6. Iskušenja, saveznici, neprijatelji
7. Pristupanje najdubljoj pećini
8. Sudbonosno iskušenje
9. Nagrada (osvajanje mača)

## TREĆI ČIN

10. Put povratka
11. Uskrsnuće
12. Povratak s eliksirom

Iako ima puno teorija o potrebnom broju činova, jer nisu sve priče iste, pa je za neke potrebno pet i više činova – u osnovi podela na tri čina predstavlja najosnovniji i najjednostavniji način strukturiranja kompleksnih narativnih celina i dalje podele na sekvence i scene.

1. *Običan svet* predstavlja junaka, njegovu svakodnevicu, jednoličan običan život sastavljen od rutine, koju čine njegovi roditelji, prijatelji, posao, ustaljeni ritam života koji je u opštem skladu sa okolinom koja ga okružuje. Rastanak od tog sveta i početak pustolovine poremetiće rutinu našeg junaka. U filmu „Titanik“ običan svet glavne junakinje čini prva klasa u kojoj borave najimućniji putnici. U filmu „Profesorka klavira“ običan svet je predstavljen kroz ustaljeni život sa majkom i posao profesorke na muzičkoj akademiji.

2. *Poziv na pustolovinu* je događaj koji pokreće radnju i koji našeg junaka stavlja u akciju. Taj događaj menja njegov običan svet i poziv ga pokreće da napusti svoju uobičajenu rutinu i krene u avanturu. U filmu „Stalker“ („Stalker“, 1979) Tarkovskog, to je poziv Profesora i Pesnika da krenu na put u Zonu. U filmu „Isijavanje“ Kjubrika to je intervju Džeka Torensa za posao.

3. *Odbijanje poziva* je posledica straha. On je instiktivan, jer heroj okleva i ne želi da promeni rutinu kojom živi, čak i ako njom nije zadovoljan. Strah od nepoznatog i od promene je univerzalan i zato je odbijanje poziva prva logična reakcija. U filmu „Kosa“ („Hair“, 1979) Miloša Formana (Miloš Forman) mladi regrut Klod se budi u parku i odbija da krene u avanturu sa novim prijateljima. U filmu „Barton Fink“ Braće Koen to je oklevanje Bartona da prihvati ponuđeni posao scenariste u Los Anđelesu i otputuje.

4. *Susret sa mentorom* predstavlja poslednju fazu u konstrukciji prvog čina. To je susret između iskusnog, mudrog i često dobronamernog lika, onoga koji je na samom vrhu saveznika i koji svojim savetima i znanjem želi da olakša neizvesnu avanturu našem junaku. Roditelj, stariji brat, trener, veštac, kralj, bilo ko, može pripremiti našeg junaka za pustolovinu. U filmu „Firma“ Sidnija Polaka (Sydney Pollack) susret mladog advokata sa starijim kolegom advokatom koga tumači Džin Hekman (Gene Hackman) predstavlja susret sa mentorom. U filmu „Isijavanje“ mentor je kuvar, međutim mentor ne mora nužno biti dobronameran. U filmu „Evropa“ („Europa“, 1991) Larsa fon Trira – mentor je strogi ujak koji glavnog junaka, mladog konduktera, sve vreme testira i bukvalno i metaforički.

5. *Prelazak prvog praga*, označava početak drugog čina, odnosno početak putovanja. Nakon što je primio poziv i prihvatio mentorove savete, junak počinje svoje putovanje i „prelazi prvi prag“, što znači da se radnja pokrenula i da više „nema nazad“. U filmu „4 meseca, 3 nedelje, 2 dana“ početak vršenja ilegalnog abortusa u hotelskoj sobi jasno označava početak drugog čina i trenutak posle koga je nemoguće vratiti radnju unazad. Izlazak astronauta iz svemirskog broda sa ciljem da izvrše popravku u filmu „Odiseja u svemiru 2001“ („2001: A Space Odyssey“, 1968) predstavlja prelazak prvog praga, posle koga priča dobija potpuno neočekivani obrt. Prelazak prvog praga u filmu „Noćni portir“ Liliiane Kavani (Liliana Cavani) je trenutak kada ljubavna strast potpuno obuzme stare poznanike iz koncentracionog logora i oni ponovo padnu jedno drugom u zagrljaj.

6. *Iskušenja, saveznici, neprijatelji*, odnosno novi likovi, situacije i odnosi između pomagača i onih koji smetaju, a koji progresivno komplikuju radnju tokom junakovog putovanja, u ovoj fazi predstavljaju novo iskustvo koje utiče i na promenu samog glavnog junaka. Dve jasno diferencirane grupe likova na one koji

pomažu glavnom junaku i one koji ga ometaju u ovoj fazi su jasno definisane. U filmu „Taksista“ s jedne strane su opskurni likovi u taksiju: makroi, prostitutke itd., a s druge strane se nalazi devojka u koju je taksista zaljubljen. Ipak, u ovom filmu, kao i u većini dobrih dramskih konstrukcija, saveznici i neprijatelji često prelaze iz jednog tabora u drugi čime se jasno sugerišu njihova promenljiva moralna načela. U filmu „Pariz, Teksas“ pomagači glavnog junaka su njegov sin, brat i njegova porodica, a glavni antagonista je junakova žena koju je davno napustio.

7. *Pristupanje najdubljoj pećini* metaforički označava trenutak susreta našeg heroja sa svojim arhineprijateljem. Taj susret se odvija na posebnom mestu koje predstavlja drugi prag koji naš junak treba preći. Kada njega pređe, susret sa njegovim protivnikom označiće početak sukoba, posle koga takođe „nema nazad“. U filmu „Kosa“ vojnik Klod prolazi sistematski pregled za vojsku. Glavni junak u filmu „Paklena pomorandža“ („A Clockwork Orange“, 1971) biva uhapšen i odveden u zatvor. U filmu „Lov“ („Jagten“, 2012) Tomasa Vinterberga (Thomas Vinterberg) glavni junak odlučuje da se susretne sa ocem devojčice koja ga tereti za seksualno zlostavljanje.

8. *Sudbonosno iskušenje* sledi odmah nakon *pristupanja najdubljoj pećini* i predstavlja najkritičniji trenutak za našeg junaka, koji je tada najdalje od svog cilja. Ovu fazu čini odlučujuća bitka između našeg junaka i njegovog arhineprijatelja. Sukob sa arhineprijateljem rezultira smrtonosnim ranjavanjem i tada je junak između života i smrti, onespособljen, najbliži ponoru i potpunoj tragediji. U filmu „Kralj komedije“ („King of Comedy“, 1982) Martina Skorsezea (Martin Scorsese) to je trenutak kada glavni junak kidnapuje svog idola, veže ga i počne da ga ucenjuje. U filmu „Već viđeno“ (1982) sećanja i vizije budućnosti glavnog junaka pijanistu potpuno savladavaju i on pred punom salom odustaje od koncerta.

9. *Nagrada (osvajanje mača)* predstavlja fazu kojom se drugi čin završava. Junak je uspeo da preživi, pobedi neprijatelja i da sa „osvojenim mačem nastavi svoju avanturu“. U filmu „Kosa“ regrut Klod vodi ljubav sa svojom devojkom u pustinji nedaleko od vojne baze. U filmu „Lov“ vaspitač osumnjičen za seksualno zlostavljanje devojčice dobija toliko potrebu naklonost rođenog sina koji ga se do tada stideo.

10. *Put povratka* predstavlja početak trećeg čina i povratak našeg heroja iz posebnog u običan svet. On je sada promenjen, postao je hrabriji, prihvatio je ljubav ili se osvetio svojim neprijateljima. Međutim, put povratka je kao i početak puta u drugom činu pun neizvesnosti i prepreka te predstavlja poslednju bitku koju naš heroj vodi protiv suparnika koji mu se poslednji put suprotstavljaju. Put povratka u filmu „Titanik“ je bukvalno povratak mlade junakinje u poplavljenе kabine da iz utrobe tonućeg broda spasi mladića u koga je zaljubljena. U filmu „Keri“ nakon horora koju je Keri izazvala na maturskoj večeri, ona se vraća kući gde je čeka njena majka.

11. *Uskrsnuće* slično *sudbonosnom iskušenju* predstavlja poslednji trenutak u kom se junak poslednji put susreće sa iskušenjem koje ga je sve vreme stavljalо na probu (smrt, borba sa neprijateljem, venčanje sa koga beži). U ovoj fazi junak mora da potvrdi svoju odluku, odnosno da dokaže promenu (koja mu se desila tokom putovanja). U filmu „U duši i telu“ („Teströl és lélekröl“, 2017) Ildiko Enjedi (Ildikó Enyedi) scena vođenja ljubavi simbolički predstavlja uskrsnuće. U filmu „Isijavanje“ uskrsnuće je metaforičko jer kroz Džeka Torensa duhovi vaskrsavaju primoravajući ga da održi obećanje i ubije svog sina i ženu.

12. *Povratak sa eliksirom* je poslednja faza u trećem činu i sam kraj junakovog putovanja. Elikzir može biti bukvalan i metaforičan. U svakom slučaju, on predstavlja promenu koju je junak doživeo, novo saznanje, iskustvo koje je poneo sa sobom vraćajući se kući (u stari svet). Elikzir predstavlja ostvarenje cilja koji ne mora biti fizički, već može biti psihološko-filozofski, jer balans koji junak na kraju uspostavlja sa svojim potrebama i željama je suština njegove promene i pobede. U filmu „Mrtvi“ Džona Hjustona (John Huston) to je saznanje glavnog junaka da ga žena nikada neće voleti kao što je volela jednog mladića iz svoje mladosti, ali to ne umanjuje njegovu ljubav prema njoj. U filmu „Duhovi u nama“ eliksir je saznanje glavne junakinje da su u stvari ona i njena deca duhovi, te da su mrtvi i da to moraju da prihvate, a da su oni za koje su mislili da su duhovi zapravo živi ljudi koji hoće da kupe kuću.

Poslednja faza – „povratak sa eliksirom“ u stvari predstavlja kraj putovanja i otelotvorenje same ideje priče. Junak je promenjen, balans između njegovih želja i potreba je ponovno uspostavljen (u tragediji: nije), a poruka dela odnosno utisak koji delo ostavlja, o kome Po govori, na kraju pronalazi svoje mesto u gledaočevom srcu ili

razumu. Ipak, da bismo došli do kraja priče i tačno proizveli utisak koji želimo, potrebno je odgovoriti na dva pitanja.

1. Šta je ono što naš junak želi?
2. Šta je ono što je junaku potrebno?

Iako naizgled slična, ova dva pitanja suštinski se razlikuju i u zavisnosti od odgovora sudbina junaka na kraju može biti srećna, „u balansu“ (balans između želja i potreba je ostvaren) ili tragična, „van balansa“ (balans između želja i potreba nije ostvaren).

*Želje* predstavljaju konkretan, racionalan *cilj*, čije će ostvarenje samo trenutno zadovoljiti potrebe junaka, ali ga neće ispuniti. U filmu „Isijavanje“ cilj (želja) glavnog junaka Džeka Torensa je da napiše knjigu; u filmu Titanik cilj glavne junakinje je da doputuje u Ameriku; u filmu „Bela traka“ Mihajla Hanekea cilj lokalnog učitelja je da pronađe počinioca zlodela. S druge strane, odgovorom na pitanje – šta je našem junaku *potrebno* – odgovorićemo na suštinsko pitanje o smislu njegovog postojanja, to jest onog dela njegovog bića koje nedostaje da bi postao kompletna ličnost, duhovno, emotivno ili intelektualno sjedinjen sa svojim sopstvom – „u balansu“. U filmu „Isijavanje“ potreba glavnog junaka je da se vrati kući, u hotel, gde će naći mir i sjediniti se sa duhovima prošlosti. Kjubrik je više puta govorio da je to jedna optimistična priča sa srećnim krajem; u filmu „Titanik“ potreba glavne junakinje je da voli i bude voljena uprkos isplaniranom životu sa verenikom koga u stvari ne voli; u filmu „Bela traka“ potreba lokalnog učitelja se ogleda u saznanju o naizgled smernim stanovnicima malog austrijskog sela u kome je zlo skriveno iza lažnog morala i discipline. U svim pomenutim primerima glavni junak je izgubio „ono što želi“ da bi zauzvrat ostvario „ono što mu je potrebno“. Bez neostvarene želje možemo nastaviti život, jer će se uvek pojaviti nova želja koja će zameniti prethodnu i kojoj će naše biće stremići. Međutim, bez ostvarene desiderate<sup>31</sup> odnosno *potrebe* junak ne može kompletno da se ostvari, jer mu nedostaje deo koji mu je potreban da ostvari unutrašnji balans. *Želja* i *potreba* se razlikuju upravo po vrednosnom kriterijumu. *Želja* je trenutna potreba, a životna potreba skoro nikada nije obična, svakodnevna želja. U većini slučajeva glavni junaci nisu svesni onoga što im je potrebno, već stremeći običnoj svakodnevnoj želji polaze na put kojim ili sazrevaju ili gube iluziju ili kroz druga iskušenja kao što su iskupljenje, kažnjavanje ili edukacija –

---

<sup>31</sup> *Desiderata*, (lat. *desideratum*) nešto što se želi (u smislu potrebe)

stiču novo iskustvo i ostvaruju potrebu bez koje nema života, bez koje nema balansa. Pored ovakvih, postoje i priče koje se završavaju sa junacima koji ostaju „van balansa“. Junakova životna potreba nije ostvarena, iako je primarna želja ispunjena. Na početku filma „Pariz, Teksas“ glavni junak Trevis je „van balansa“, sam izgubljeno luta beskrajnim prostranstvom. Njegov cilj, odnosno primarna želja da ponovo okupi svoju porodicu, rezultira samo povezivanjem svog sina i žene, ali na kraju on ponovo ostaje sam, kao na početku. Primarna želja glavne junakinje u filmu „Četiri meseca, tri nedelje i dva dana“ je da pomogne drugarici da izvrši ilegalni abortus. Tokom njenog putovanja taj cilj postaje toliko komplikovan da sve druge potrebe glavne junakinje postaju sporedne. I u tome je upravo ideja i metafora celog filma – zahvaljujući cilju, koji ona ostvari na kraju – njen život „van balansa“ za nju postaje prosvetljujući, jer upravo saznanje apsurdnog života „van balansa“ u tadašnjoj komunističkoj Rumuniji predstavlja otrežnjenje koje budi nadu u promenu. Priče koje se završavaju „van balansa“, u kojima junak nije pronašao nedostajući deo svog bića, često proizvode jači utisak zbog ambivalentnog kraja koji gledaoca primorava da ponovo preispita svoje stavove koje je gradio tokom putovanja glavnog junaka. Kraj priče, koji je otvoren ili zatvoren Meki definiše u svojoj knjizi „Priča“. On razlikuje zatvoren kraj u kome je balans uspostavljen, sva pitanja su dobila svoj odgovor, junak je promenjen. Za razliku od zatvorenog kraja – otvorenim krajem sva pitanja nisu našla svoj odgovor, junak nije „u balansu“, njegov primarni cilj je postignut, ali potreba odnosno desiderata nije zadovoljena. Određivanje šta junak želi, a šta mu je potrebno umnogome može pomoći prilikom strukturisanja priče, naročito kada su u pitanju saveznici i neprijatelji u drugom činu, jer se glavne moralne, etičke i druge dileme postavljaju upravo u toj fazi.

Vogler je postavio univerzalni model primenljiv na različite priče – od mitova i legendi do savremenih bajki, transponovanih u različite medije putem „transmedijalnog pripovedanja“,<sup>32</sup> pa do savremenih „arthaus“ filmova koji uprkos krhkoj narativnoj strukturi ipak poseduju, ako ne sve, onda glavne narativne tačke iz Voglerove strukture.

---

<sup>32</sup> Transmedijalno pripovedanje (eng. transmedia storytelling) označava širenje priča i žanrova u/kroz više medija (film, televiziju, video-igru) i medijskih platformi (agregatore, portale, društvene mreže) „razvija distinktivnu formu pripovedanja.“ (Milovanović, 2019, *Ka novi medijima: Transmedijalni narativi između filma i televizije*, str. 37)

Razlikom između klasične narativne strukture i narativne strukture „arthaus“ filmova najviše se bavio Robert Meki u svojoj knjizi „Priča“. On je izvršio podelu filmskog zapleta na tri vrste:

1. Klasični dizajn (arhiplot)
2. Minimalizam (miniplot)
3. Antistrukturalizam (antiplot)

Smeštajući ih u uglove trougla, Meki je podelu na ova tri modela sproveo prema: tipu junaka (aktivan ili pasivan), vrsti kraja (zatvoren ili otvoren), vrsti sukoba (spoljašnji ili unutrašnji), vrsti linearne naracije (linearna ili nelinearna) i vrsti realnosti (dosledna ili nedosledna). Pored ovih, postoji podela i na jednog ili više protagonista, kao i na uzročno-posledičnu logiku priče ili sudbinu junaka koja određuje tok radnje.

1. *Klasičan dizajn*, ili kako ga Meki naziva „arhiplot“, zauzima sam vrh njegovog trougla i označava priče sa pojedinačnim, aktivnim junakom koji ima spoljašnji sukob. U ovakvim pričama vreme je linearno. Ukoliko postoje flešforvardi ili flešbekovi, oni su u priči tako inkorporirani da nijednog trenutka ne remete osnovni linearni tok radnje, odnosno gledalac sve vreme ima jasnu orijentaciju o tome gde se koja radnja dešava. U ovakvim pričama kraj je po pravilu zatvoren, odnosno sve probuđene emocije su zadovoljene, a sva pitanja su dobila svoj odgovor. Mekijeva definicija dosledne odnosno nedosledne realnosti svodi se na tretiranje uzročno-posledičnih veza koje izazivaju logičnu akciju i reakciju. Dakle, *dosledna realnost* prati uzročno-posledičnu vezu junaka, njegovih radnji koje izazivaju konsekvence, menjajući osnovni tok i posledično utičući na druge likove. *Nedosledna realnost* trpi odstupanja koja podrazumeva interakciju spolja, van junakovog sveta i uticaja, koja kao rezultat proizvodi prostorno-vremenski diskontinuitet, izazivajući osećaj apsurdna i konfuzije. Primeri za klasičan dizajn (arhiplot) filmske priče mogu se naći u većini ostvarenja koja dolaze iz holivudskih studija. Neka od njih su: „Sever-severozapad“ („North by Northwest“, 1959), „Vozeći gospođicu Dejzi“ („Driving Miss Daisy“, 1989), „Kineska četvrt“, „Firma“, „Telma i Luis“, „Titanik“, itd. Pored klasičnih holivudskih narativnih filmova, evropski „arthaus“ filmovi često koriste ovaj model. U filmu „Akvarijum“ Andree Arnold (Andrea Arnold) pojedinačni junak je tinejdžerka Mija. Ona je aktivan junak, jer je buntovna plesačica. Ima spoljašnji sukob sa majkom i okolinom. Linearno vreme i dosledna realnost u

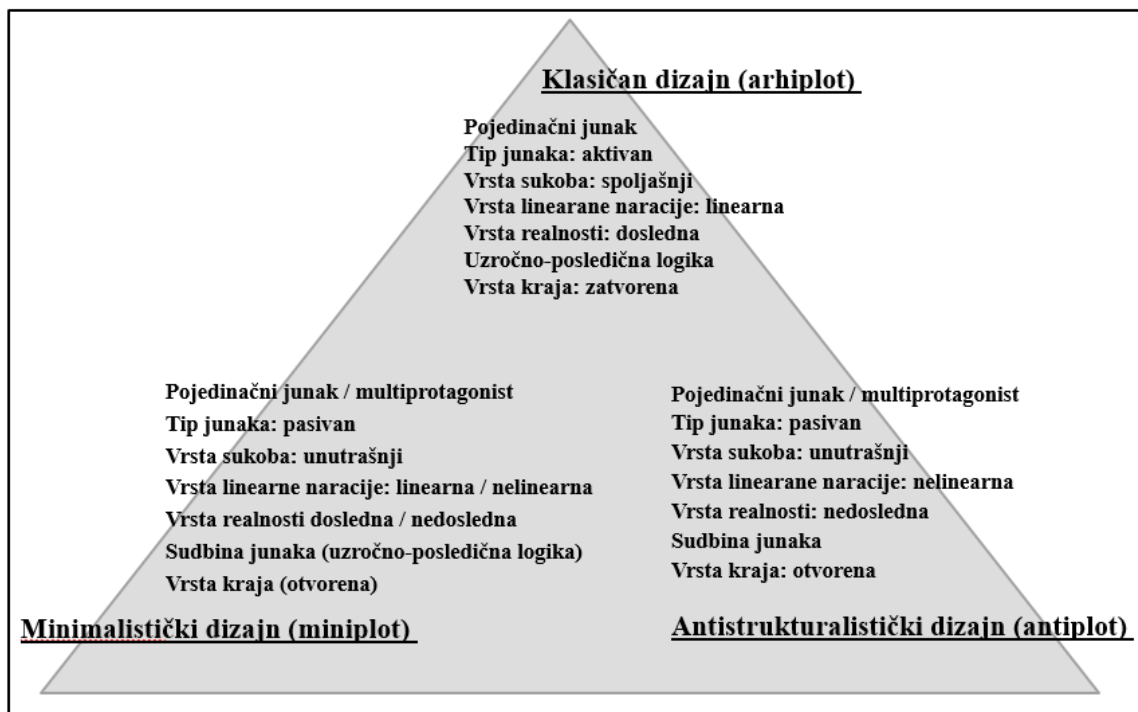
narativnoj strukturi su konsekventno sprovedeni i kraj je zatvoren. Film rumunskog reditelja Kalina Necera (Călin Peter Netzer) „Pozicija deteta“ takođe ima pojedinačnog junaka – majku. Ona je aktivna, jer pokušava da korumpira spoljašnji svet sa kojim je u sukobu. Vreme je linearno i realnost je dosledna. Naglasak je na uzroku i posledici i kraj je zatvoren.

2. *Minimalistički dizajn*, odnosno „miniplot“, nalazi se u levom donjem uglu Mekijevog trougla. Nastao je od „arhiplota“ isključivanjem određenih elemenata. Otuda i sam naziv, koji pored nedostajućih elemenata: linearnog vremena i vrste realnosti, menja ostale elemente, pa tako umesto aktivnog protagonista imamo pasivnog protagonistu ili više protagonista (multiprotagonistu); spoljašnji sukob zamenjen je unutrašnjim sukobom, dok kraj nije zatvoren kao u klasičnom dizajnu, već ostaje otvoren. Primeri za minimalistički dizajn su pre svega evropski filmovi, ali i pojedini filmovi američkih autora nezavisnih od politike holivudskih studija: „Pariz, Teksas“, „Pet lakih komada“ („Five Easy Pieces“, 1970) „Profesorka klavira“, „21 gram“ („21 grams“, 2003) „Petparačke priče“ („Pulp Fiction“, 1994) „Kratki rezovi“ („Short Cuts“, 1993) „Stalker“. Jedan od interesantnijih regionalnih primera koji poseduje većinu elemenata ovog modela je film „Krugovi“ (2013) reditelja Srdana Golubovića i scenarista Srđana Koljevića i Meline Pote. Više likova u ovoj priči jasno sugerise da se radi o multiprotagonistima. Junaci su pasivni, izuzev lika doktora. Vreme nije linearno, jer postoje jasni flešbekovi, a spoljašnji i unutrašnji sukob se prepliću. Realnost je dosledna, kao i uzročno-posledične veze iako karakter kao sudbina ima jaku osnovu s obzirom na to da zaplet počinje slučajnim susretom.

3. *Antistrukturalistički dizajn*, ili „antiplot“, nalazi se u donjem desnom uglu Mekejevog trougla i predstavlja potpunu suprotnost od klasičnog „arhiplota“ dizajna. Njega karakteriše nedosledna realnost, nelinearno vreme i junak koga vodi sudbinska predikcija, odnosno slučajni splet događaja. Nedosledna realnost i nelinearno vreme odgovaraju prostorno-vremenskom diskontinuitetu, kao i sadržajima koji narušavaju linearni narativni tok. Kod „antiplota“ susrećemo još jedan element kog nema u druga dva modela: a to je teza da karakter junaka određuje njegovu sudbinu. Meki smatra da je u ovom slučaju junakova subina predodređena njegovim karakterom, te da ne postoji nikakva odluka koja to može promeniti. Filmovi koji predstavljaju primere antiplot



dizajna spadaju pre svega u „arthus“ filmove: „Fantom slobode“ („The Phantom of Liberty“, 1974), „Đulijeta i duhovi“, („Giulietta degli spiriti“, 1965), „Persona“, „Prošle godine u Marijenbadu“ („L'Année dernière à Marienbad“, 1961), „Ogledalo“, „Žrtva“ („Offret“, 1986), „Izgubljeni autoput“ („Lost Highway“, 1997) i „Antihrist“ („Antichrist“, 2009) Larsa Fon Trira. U ovom filmu centralno mesto zauzimaju dva junaka, pa se može reći da je multiprotagonistički okvir ispunjen. Oboje su pasivni i ne postoji spoljašnji već isključivo unutrašnji sukob, s obzirom na to da je osećaj krivice zbog smrti sina glavni pokretač radnje. Vreme je linearno, ali je realnost nedosledna s obzirom na halucinacije tokom filma koje prave sve manju razliku između onoga što je realno i onoga što je nerealno. Uzrok i posledica ne postoje, već karakter kao sudbina određuje radnju priče. Kraj je otvoren. Dakle, po Mekiju, podela na strukturalistički i antistrukturalistički narativni model ogleda se u nekoliko ključnih razlika, sumiranih u sledećoj šemi.



Šema 1<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Mckee, Rober, 1997, *Story substance, structure, style and the principles of screenwriting*, ReganBooks, An Imprint of Harper Collins Publishers, str. 45, preveo autor ovog rada B.V. (osnova šeme je preuzeta, a tokom istraživanja nakandno adaptirana i proširena od autora ovog rada B.V.)

Paradoksalno, poštovanje pravila zbog kojih je strukturalistički model poneo ime takođe se može primeniti i na antistrukturalistički model, s obzirom na to da je Meki definisao i njegova jasna pravila koja se mogu prepoznati u navedenim primerima. Otuda se postavlja pitanje zbog čega se jedan model naziva strukturalističkim, a drugi nosi prefiks „anti“ budući da se korišćenjem tih drugih „antistrukturalističkih pravila“ postavlja takođe jasna struktura koja njihovim doslednim poštovanjem predstavlja ništa drugo do „drugačiji strukturalistički model“. Iako leksičko i sematičko pitanje, prefiks „anti“ nosi određenu negativnu konotaciju koja u primerima određenih filmova svrstanih u grupu „antistrukturalistički“ podrazumeva nenarativne filmove koji svakako imaju svoj autentičan narativni model. Pitanje šta je narativan film, a šta nije, u svojoj suštini je apsurdno, jer sve što ima početak, sredinu i kraj, čak i ne nužno tim redosledom, kako je Godar (Jean-Luc Godard) primetio – ne isključuje postojanje naracije. Na prvi pogled, filmovi sa oniričkim motivima i strukturom dramaturgije snova zauzimaju „antiplot“ ugao, onako kako je to Meki definisao. S druge strane, mnogi drugi filmski primeri se nalaze na graničnom prelazu između tri Mekijeva modela i ne mogu se sa sigurnošću svrstati ni u jedan model. Oni svojom posebnom narativnom strukturom balansiraju između krajnosti, koristeći od svakog modela po jedan element. Meki izdvaja film „Barton Fink“, tvrdeći da on zauzima središnje mesto u trouglu, jer praktično poseduje elemente sva tri modela.

„Na početku mladi pisac (aktivan protagonista: arhiplot) koji želi da se ostvari u Holivudu (spoljašnji sukob: arhiplot) doživljava unutrašnju blokadu (unutrašnji sukob: miniplot), što se razvija u halucinacije, gde više nije jasno šta je realno, a šta nije (nedosledna realnost: antiplot). Kraj filma ostaje otvoren, što takođe odgovara antiplotu.“<sup>34</sup>

Film „Bili lažov“ Džona Šlezingera (John Schlesinger) takođe u svojoj narativnoj strukturi poseduje sve elemente pomenutih modela. Da li je to dokaz da Mekijev trougao ne treba shvatati bukvalno, ili se naprosto radi o generalicaziji sličnosti pogodnoj samo za analizu filmskih scenarija teško je reći, ali jedno je sigurno: ni Voglerovi ni Mekijevi modeli ne mogu služiti kao šema po kojoj možemo pisati scenario. Opasnost da se

---

<sup>34</sup> McKee, Robert, 1997, *Story, substance, structure, style and the principles of screenwriting*, ReganBooks, An Imprint of Harper Collins Publishers, str. 56, preveo autor ovog rada B.V.

upadne u zamku klišea i stereotipa u tom slučaju je neizbežna. Oba modela mogu pomoći prilikom strukturiranja priče ili tokom pisanja, ne bi li se retroaktivno proverile određene dramaturške tačke. Po završetku, odnosno pripremanju za novu verziju, poput mape koja nam pomaže da lakše sagledamo kompletnu narativnu celinu, oba modela takođe mogu biti od velike koristi. Ipak, svaka priča i svaki scenario poseduju svoja unutrašnja pravila koja funkcionišu samo u datoj strukturi. Primer filma „Barton Fink“ upravo to potvrđuje. Vogler i Meki su sagledali sva poznata pravila, sistematizovali ih u modele koji apsolutno mogu biti korisni prilikom analiza, a tokom pisanja delimično, makar sve dok se Dionis ne umori od veslanja i na scenu stupi Ahil da usmeri čamac. Mekijeva podela će u mnogome odrediti šta u budućoj scenarističkoj građi i u samom scenariju „Bela nedelja“ pripada strukturalističkom odnosno antistrukturalističkom modelu i koje faze Voglerovog modela će se podudarati sa narativnom strukturom završnog rada. Međutim, pored njih postoji jedan specifičan dramaturški model čija univerzalnost istovremeno obuhvata oba pomenuta modela (Mekijev i Voglerov), dok sa druge strane nudi fleksibilnost prema različitim pričama, žanrovima i filmskim vrstama.

### **2.2.2. MODEL ZASNOVAN NA FENOMENU TALAČKE SITUACIJE**

U scenarističkoj praksi nema narativnog modela koji u tolikoj meri odgovara različitim filmskim zapletima i žanrovima (od horora, trilera, akcije, komedije, sve do filmova sa antiplot strukturom) od modela zasnovanog na tzv. fenomenu talačke situacije. Ovaj dramaturški model teorijski je definisao Predrag Jakšić, srpski dramaturg, scenarista, reditelj i pisac. On je u svojoj knjizi „Fenomen talačke situacije“ (dramaturška studija fenomena talačke situacije na filmu iz 2014) izveo osnovne karakteristike ovog dramaturškog modela i uz veliki broj filmskih primera dokazao tezu da je „fenomen talačke situacije“ više od obične filmske situacije i da se simbolično i metaforički može primeniti na većinu filmova koji pripadaju antiplot ili miniplot modelima. Elementi koje poseduje talačka situacija su u osnovi dramski, jer koriste: protagonistu, antagonistu, cilj (želju i potrebu), grupu likova koji pomažu i grupu likova koji odmažu odnosno stvaraju prepreke, sukob, napetost, vremenski i prostorni okvir tokom koga se dešava radnja. Jakšić definiše nekoliko krugova radnje i likova, a likove deli na tri osnovne grupe:

1. Otmičari (likovi koji preuzimaju vlast na pojedincem ili grupom u određenom prostorno-vremenskom okviru)

2. Otetí (likovi kojima je oduzeta sloboda kretanja, govora, mišljenja ili slobodne volje)

3. Treća strana (posrednici i pregovarači između gore navedenih grupa)

Po Jakšiću, iz kruga ovih junaka moguće je razviti tri kruga odnosa:

1. Unutrašnji krug (otmičari – oteti – pregovarači)

2. Srednji krug (pregovarači i likovi koji slobodno ulaze i izlaze iz unutrašnjeg kruga)

3. Spoljni krug (javno mnjenje, pregovarači, likovi povezani i sa otetima i sa otmičarima)

Odavde je moguće razviti ukupno šest linija međusobnih odnosa:

1. Oteti–oteti (odnosi između otetima)

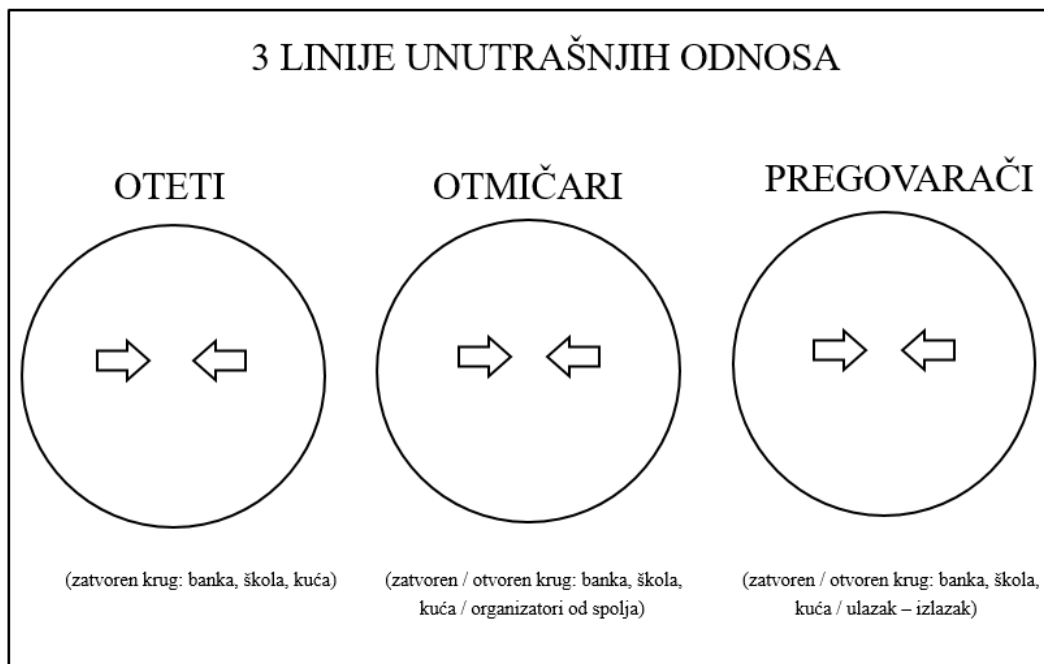
2. Otmičari–otmičari (odnosi između otmičarima, npr: sukob među teroristima)

3. Pregovarači – pregovarači (odnosi između pregovarača)

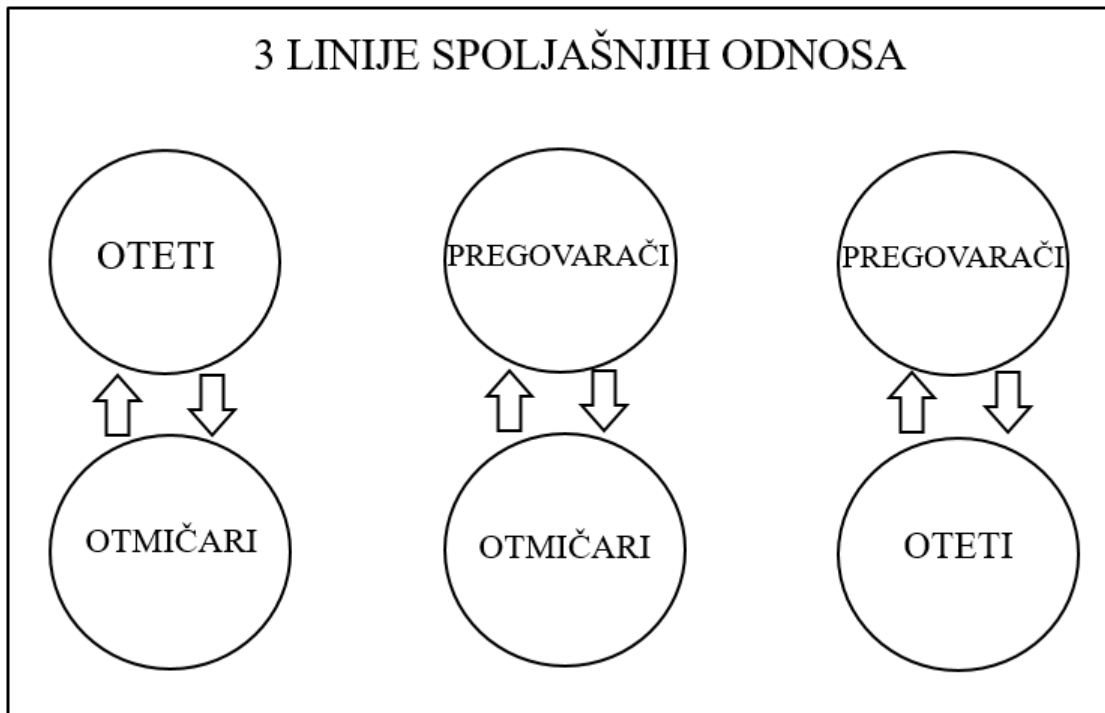
4. Otmičari–oteti (odnosi između otmičara i otetih, npr. teroristi i žrtve)

5. Otmičari–pregovarači (odnosi između npr. terorista i policajaca)

6. Oteti–pregovarači (odnosi između npr. žrtve i policajaca)



Šema 2



*Šema 3*

Vreme i prostor postaju osnovni dramski elementi koji povećavaju dramu i pojačavaju sukobe među akterima. Po pravilu, jedan prostor postaje dominantan: policijska stanica, škola, bolnica, ostrvo, kuća, svemirski brod itd., a vreme je ograničeno ispunjenjem zahteva. Uporednim analizama dolazimo do zaključka da je Jakšićev model daleko sveobuhvatniji od Mekijevog. Dok Meki insistira na različitostima, koje su pre svega formalne i strukturalne, Jakšić pronalazi sličnosti koje prevazilaze strukturalne razlike i zadiru u samu suštinu likova i njihovih odnosa, što odgovara arhetipskim modelima Voglera i Šinode. Naime, s jedne strane imamo holivudske primere, poput filmova „Pasije popodne“ („Dog Day Afternoon“, 1975) „Napad na policijsku stanicu br. 13“ („Assault on Precinct 13“, 1976), „Psi od slame“ („Straw Dogs“, 1971), „Kasandrin most“ („The Cassandra Crossing“, 1976), a u našoj zemlji filmove „Variola vera“ (1982) i „Pored mene“ (2015); dok s druge strane filmovi poput „Anđeo uništenja“ („El ángel exterminador“, 1962) „I konje ubijaju, zar ne?“ („They Shoot Horses, Don't They?“, 1969) „Noćni portir“ „Četiri meseca, tri nedelje, dva dana“, ili domaćih filmova „Ko to tamo peva“ (1980) i „Majstori, majstori“ (1980) celu dramaturšku strukturu zasnivaju upravo na fenomenu talačke situacije, ali iz simboličkog tj. metaforičkog ugla.

Obe ove grupe različitih filmova koriste pravila „fenomena talačke situacije“ na identičan način. Otmičari, oteti, pregovarači, zahtevi koji su vremenski oročeni, u osnovi su simbolični i metaforični. Glavni junak je onaj koji ima najveći problem. Njegova slobodna volja je trenutno suspendovana (otet je) i on mora da ispuni određene uslove (otmičara) da bi ponovo povratio ono što mu pripada ili ono što želi (cilj). Istovremeno, sile koje ga u tome sprečavaju (otmičari) imaju svoje ciljeve i pomoću pomagača (pregovarača) glavnog junaka pokušavaju da pobeđu. On takođe ima svoje pomagače (pregovarače) koji mu pomažu da ostvari svoj cilj i povрати svoj balans. Šire posmatrano, većina priča poseduje ovakvu vrstu zapleta, što implicira da odgovaraju modelu „talačke situacije“. U filmu „Noćni portir“ bivši nacista i gošća u hotelu, jevrejka i njegova bivša ljubavnica iz logora, ponovo ostvaruju davnu zabranjenu ljubavnu aferu, postajući taoci svojih strasti, ali i nacista koji, bojeći se da ne budu otkriveni, žele da prekinu njihovu ljubavnu aferu. U filmu „Bela traka“ stanovnici malog idiličnog austrijskog sela postaju taoci nepoznatih zločinaca, koji sve više šire strah nasiljem, sakaćenjem i uništavanjem imovine. Pregovarač je učitelj, pridošlica koji pokušava da otkrije počinioca, da bi na kraju saznao da sama deca čine ta zlodela. Rumunski film „Četiri meseca, tri nedelje i dva dana“ poseduje sve elemente talačke situacije. Mlada devojka je talac neželjene trudnoće. Sa svojom drugaricom organizuje ilegalni abortus, koji će izvesti lekar u hotelskoj sobi. Njih dve postaju taoci ne samo fetusa, već i korumpiranog lekara koji im iznova ispostavlja nove zahteve da bi izvršio abortus. Sve se dešava u hotelskoj sobi, a vreme je odavno prošlo, jer se posle četvrtog meseca trudnoće abortus smatra ubistvom. Jugoslovenski film „Variola vera“ ima tipičnu strukturu talačke situacije: zatočeni lekari i pacijenti u beogradskoj bolnici pod naletom smrtonosne bolesti postaju taoci države koja odlučuje da ih drži u karantinu. Film „Majstori, majstori“ metaforički poseduje elemente talačke situacije. Svi nastavnici i osoblje jedne osnovne škole su simbolično taoci školske priredbe koja se održava u čast tetkice koja odlazi u penziju. Spoljni krug predstavljaju likovi iz ministarstva i porodice zaposlenih. Unutrašnji krug su sami zaposleni, a srednji krug tj. pregovarača predstavlja inspektor iz ministarstva. Dugačak je spisak filmova koji ne odgovaraju Mekijevom modelu arhiplota ali poseduju čvrstu strukturu Jakšićevog modela. Neki od njih su: „Ako mi se zviždi, zviždim“, („Eu când vreau să fluier, fluier“, 2010) Florijana Serbana, (Florin Șerban) „Pomahnitali voz“ („Runaway Train“, 1985)

Andreja Končalovskog, „Povratak“ („Возвращение“, 2003) Zvjaginseva (Андрей Петрович Звягинцев), „Delta“ („Delta“, 2008), Kornela Mundruca (Kornél Mundruczó), „Šaulov sin“ („Saul fia, 2015“), Lasla Nemeša (László Nemes), „Kroz talase“, Larsa fon Trira, „Odiseja u svemiru“ („2001: A Space Odyssey“, 1968), „Isijavanje“, „Širom zatvorenih očiju“ („Eyes Wide Shut“, 1999) Kjubrika, „Teorema“ („Teorema“, 1968), Pazolinija (Pier Paolo Pasolini), „Ubijanje Svetog jelena“ („The Killing of a Sacred Deer“, 2017), Lantimosa (Γιώργος Λάνθιμος), „Ronilačko zvono i leptir“ („Le Scaphandre et le Papillon“, 2007), Julijana Šnabela (Julian Schnabel). Pored navedenih, filmovi poput „Sedmi kontinent“, Hanekea, „Žrtva“ i „Nostalgija“ Tarkovskog, ili „Žana Dilman, Trgovački kej, 1080 Brisel“ („Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles“, 1975) Akerman (Chantal Anne Akerman), po Mekijevom trouglu spadaju u antiplot model, ali u osnovi poseduju narativnu strukturu simbolične talačke situacije. Pomenuti film Šantal Akerman verovatno predstavlja najekstremniji primer sinteze „arthaus“ filma, odnosno Mekijevog antiplot modela i klasičnog narativnog modela u kome je simbolična talačka situacija dovedena do apsurdna. Glavna junakinja Žana je talac svoje svakodnevne rutine koja je polako uništava. Ona je i otmičar i talac i žrtva i nasilnik istovremeno. Psihopatologija monotone svakodnevne rutine u ovom filmu prikazana je kroz precizne fizičke radnje koje junakinja besprekorno ponavlja. Sve dok monotona, precizno isplanirana rutina ne ispadne uz svog ritma, zahvaljujući ljubavnicima koji je posećuju (spoljni svet), ona će živeti u svom uređenom svetu. Poremećaj rutine i ritma potpuno će poremetiti njen balans, a bez ustaljenog ritma ona neće znati kako dalje da nastavi da živi.

\*\*\*

Veza između Voglerovog, Mekijevog i Jakšićevog modela pre svega se ogleda u psihološkom aspektu junakove ličnosti. Njegova sposobnost da tako uredi odnose, praveći pravu ili simboličnu talačku situaciju, jasno će se videti u završnom radu „Bela nedelja“, s obzirom na to da onirička zamka izazvana realnim strahom predstavlja glavni motiv dečaku da lažući drži sve junake i celo mesto u simboličnoj talačkoj situaciji.

### 2.2.3. MODEL DRAMATURGIJE SNOVA

Pojam dramaturgije snova smo u prethodnom poglavlju definisali kao narativnu strukturu nesvesnog sadržaja dela ljudske ličnosti, koja ima unutrašnju, neponovljivu, uzročno-posledičnu logiku. Na osnovu Frojdovog i Jungovog tumačenja snova, Babac zaključuje da jezik filma i jezik sna poseduju sličnost u pet glavnih karakteristika:

1. Odvajanju ličnosti junaka od neposredne fizičke realnosti
2. Izgradnji jedne nove realnosti
3. Korišćenju simbola sa višestrukim značenjem
4. Upotrebi simbola za uspostavljanje komunikacije između delova unutar ličnosti
5. Povećanju fleksibilnosti u donošenju odluka i time vraćanju osećanja slobode ličnosti<sup>35</sup>

Profesor Petrić navodi Edgara Morena (Edgar Morin), francuskog filozofa i teoretičara filma, koji priznaje da je struktura filma magična i da se podudara sa „imaginarnim uslovnostima“ kojima upravljaju snovi, ali da „relaksacija bioskopskog gledaoca nije hipnotišuća kao u snu“, i pojašnjava:

„Nemoć čoveka koji spava je neprijatna, dok je nemoć čoveka koji gleda film veoma prijatna zbog toga što on ipak zna da prisustvuje bezopasnom spektaklu. Onaj koji spava veruje u apsolutnu realnost svojih snova, koji su u stvari irealni. Nasuprot tome, film deluje na gledaoca kao realnost, kao materijalnost koja postoji kao impresija fiksirana na celuloidnoj traci.“<sup>36</sup>

Narativna struktura snova slična je narativnoj strukturi dramskog dela, ali poseduje unutrašnju logiku, baziranu na arhetipovima, simbolima i njihovim višestrukim značenjima koja se u zavisnosti od sadržaja menjaju i najčešće predstavljaju drugačije ili suprotno od onoga što označavaju. Narativna struktura snova predstavlja samo osnovu, polaznu tačku za stvaranje oniričkog sveta čiji talac postaje glavni junak filmskog scenarija „Bela nedelja“, koji kao taoce drži sve sugrađane svog malog mesta, pokušavajući da prizna istinu i izbori se sa strahom koji ga parališe. Stoga onirički pogled na svet u ovom scenariju treba shvatiti kao budno snevanje, slično delirijumu i

---

<sup>35</sup> Babac, Marko, 2004, *Snoliki film*, Institut za film, Beograd, str. 191

<sup>36</sup> Petrić, Vladimir, 1968, *Uvođenje u film*, Umetnička akademija u Beogradu, str. 269



halucinacijama, čiji osnov počiva u nesvesnom delu ličnosti. Profesor Babac navodi da je halucinacija slična iluziji, te predstavlja poremećaj balansa između unutrašnjih i spoljašnjih impresija. Stimulisana određenim spoljnim impresijama, podsvest počinje intenzivno da obrađuje sadržaj koji nije objektivno primljen iz spoljnog sveta, pa tako mehanizam pažnje i objektivnog prosuđivanja opada, što rezultira smanjenom kontrolom podsvesnih misli. Ulazni tok informacija je drastično smanjen, podsvesne misli naglo prodiru u svest, dolazi do mešanja ova dva sadržaja i pojave halucinacija. Profesor Babac zaključuje da je halucinacija najbližnja snovima, i navodi:

„Kada neko zaspi broj ulaznih, spoljnih informacija i nivo pažnje se smanjuju, tako podsvesne misli prodiru u svest. Efekat spavanja može se replicirati čak i u budnom stanju, kada je mentalna stimulacija drastično smanjena“<sup>37</sup>

Korišćenje droga, alkohola, produženog perioda nespavanja ili pojava snažnih afekata, koji stimulišu osobu da „nepodnošljivu realnost“ reciklira u iluziju, samo su neki od razloga zašto dolazi do halucinacija. Ovaj poslednji predstavlja glavni pokretač radnje u scenariju „Bela nedelja“ i stoga je unutrašnja logika snova jedna od osnovnih uzročno-posledičnih mehanizama koji čine onirički svet glavnog junaka. Ljudsku psihu Jung je opisao kao celokupnost svesnih i nesvesnih stanja. Kao složeni psihički proces, snevanje dovodi do delimične komunikacije između svesti i podsvesti. Jungova tehnika tumačenja snova sastoji se u *vađenju priče*, po kojoj u snu mogu da prevlađuju neki od sledećih elemenata:

1. Radnja
2. Scenografija – more, reka, planine, enterijeri, eksterijeri, zubi, šešir, itd.
3. Osećanje – začuđenost, bes, strah, patnja, veselje, stid, briga, itd.
4. Primanje verbalnih poruka od određenih lica

Struktura dramskog dela ima: početak, razvoj, klimaks i kraj (razrešenje), a Jung smatra da se san razvija sličnim putem. Počinje ekspozicijom određenih osoba u određenom prostoru (mizanscen). Druga faza predstavlja zaplet odnosno peripetiju, treća vrhunac peripetije – klimaks, zatim, kao u svakom dramskom delu, sledi obrt i četvrta faza je rasplet.

---

<sup>37</sup> Babac, Marko, 2004, *Snoliki film*, Institut za film, Beograd, str. 159

1. Uvod je prva faza u kojoj se kao u ekspoziciji filmske priče određuju: vreme (doba dana ili noći, epoha); mesto (enterijer, eksterijer, prostor, ambijent, atmosfera, scenografija); glavni junaci (najčešće je snevač glavni akter, pored njega su prisutna poznata ili nepoznata lica, životinje, prikaze) i radnja (fizička ili verbalna akcija koja teži da promeni određeno stanje).
2. Zaplet ili peripetija je druga faza u kojoj fizička radnja dovodi aktera do određene promene, koja izaziva neočekivanu reakciju bilo drugih aktera, bilo predmeta na koji se vrši promena, bilo prostora ili vremena. Tokom te promene javlja se osećanje neizvesnosti – napetosti koja progresivno komplikuje radnju, odnose među akterima i vodi u sledeću fazu.
3. Vrhunac peripetije ili kulminacija je treća faza u kojoj neočekivani obrt potpuno menja prvobitno stanje stvari i tok radnje.
4. Rasplet je poslednja faza i on je rezultat nastao kao posledica rada nesvesnog. Samo razrešenje može se naći u poslednjim slikama sna, rečenicama i osećanju. Međutim, profesor Nastović navodi da ako u nesvesnom nema rešenja, onda nema razrešenja ni u snu. Otuda mnogi snovi nemaju svoje razrešenje ili je razrešenje najčešće ambivalentno.

Ova struktura ne predstavlja standardni model koji svi snovi poseduju. Nekada u snovima nedostaje ekspozicija, kao što ekspozicija često nedostaje u filmskim delima Braće Darden (Dardenne Brothers), nekada nedostaje kraj, kao što je kraj u filmovima Tarkovskog često ambivalentan, nekada je struktura sna nelinearna, kao u filmovima Dejvida Linča ili Terensa Malika, dok je ponekad podeljena u seriju pojedinačnih snova tako da snevač prvo veće sanja uvod (ekspoziciju) drugo veće zaplet, a narednih večeri kulminaciju i rasplet, što umnogome podseća na strukturu filmske mini-serije. Ova Jungova struktura sasvim odgovara dramskoj strukturi, onako kako ju je Aristotel definisao, odnosno Voglerovim etapama junakovog putovanja. Pored toga, Babac navodi još četiri karakteristike slične filmskoj dramaturgiji:

1. Mogućnost sažimanja i rastezanja naracije, tj. fleksibilnost vremenskog okvira izraženog u stilskim figurama elipse<sup>38</sup> i overlepinga<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Elipsa, stilski figura kojom se vremenskim sažimanjem radnje, tj. izostavljanjem određenog sadržaja ubrzava osnovna radnja i podstiče pažnja i mašta kod gledaoca.

2. Linearnost toka radnje ne podleže jasnom narativnom kontinuitetu
3. Sažimanje i odvajanje različitih osoba u jednu i obratno
4. Mešovite tvorevine prostora, vremena i ličnosti

Profesor Babac takođe navodi simbolizaciju kao glavno dejstvo sna, jer san uvek preuveličava određeni sadržaj. Pretvarajući potisnute želje i strahove u slike i zvuke, njihovim preuveličavanjem ili skrivanjem, odnosno zamenom kroz simbole, narativna struktura sna postaje višeznačna i asocijativna. Utisak koji filmska priča proizvodi sadržana je u paradoksu filmskog medija. Film s jedne strane teži realizmu, a istovremeno stvara iluziju. Taj paradoks savremeni američki filozof Džon Mefam (John Mephram) objašnjava time da se kvalitet priče ne temelji na tome da li je ona istina ili ne, već da li se upravlja etikom istinoljubivosti, odnosno da li filmski realizam iskazuje iluziju uverljivosti koja u gledaocu pobuđuje utisak realističnosti. Upravo dva glavna načela dramskog realizma: načelo verovatnosti i načelo kompozicijskog jedinstva – dramaturgija snova istovremeno poštuje i negira. Međutim, uverljivost ne podrazumeva istinitost, jer se uverljivost može graditi i na iluziji, odnosno laži. Ono što nedvosmisleno podstiče iluziju uverljivosti i autentičnosti jesu emocije. Sve što vidimo ili čujemo sabira se u našoj svesti i podsvesti i tek nakon procesuiranja – naša svest odnosno podsvest prepoznaje te slike i zvuke kao nešto poznato i oni bude snažna osećanja. Dramaturgija snova upravo funkcioniše na osnovu ovog paradoksa. Pruža iluziju stvarnosti, ali je u isto vreme i negira. Stoga su osnovne karakteristike dramaturgije snova sistematizovane u sledećih pet tačaka:

1. Prostorno-vremenski diskontinuitet
2. Arhetipski motivi
3. Nespojivi motivi – nadrealističke slike
4. Nepostojanje racionalne logične kauzalnosti
5. Iznenadni i neočekivani obrti

Svih pet karakteristika mogu, ali i ne moraju biti iskorišćeni prilikom strukturiranja oniričkog filmskog narativa. U filmu „Razmišljam da završim sve“ Čarlija Kaufmana, svi navedeni elementi su iskorišćeni na način da šokiraju i zbune, dok Tarkovski pomenute

---

<sup>39</sup> Overleping (eng. overlapping) stilski figura kojom se fizička radnja (kreatnje, pokret) delimično ili potpuno vremenski ponavlja i time produžava i naglašava.

elemente diskretno inkorporira kroz linearni tok priče, podržavajući iluziju o realističnosti priče.

### **2.3. FILMSKI AUTORI**

Dugačak je spisak filmskih autora koji su se na manje ili više direktan način bavili fenomenom onirizma na filmu. Pojedini autori su skoro čitave svoje opuse posvetili istraživanju ovog fenomena, ostavljajući značajan trag ne samo u filmskoj umetnosti, već i šire. Svakako, najznačajniji autori pored Bunjuela, Felinija i Bergmana jesu Alen Rene (Alain Resnais), Akira Kurosava, Sergej Paradžanov, (Сергѐй Иосифович Параджанов), Ken Rasel (Ken Russel), a od savremenih, to su: Lars fon Trir, Nuri Binge Džejlan, Andrej Zvjagincev, Čarli Kaufman, Lin Remzi (Lynne Ramsay), Luka Gvadađnino (Luca Guadagnino). Ipak, autori koji svojom originalnom poetikom predstavljaju ključne stvaraoce referentne za ovaj rad, pre svega su: Andrej Tarkovski, Dejvid Linč i Stenli Kjubrik.

#### **2.3.1. ANDREJ TARKOVSKI**

Andrej Tarkovski, sigurno jedan od najznačajnijih autora u istoriji filmske umetnosti, takođe je i jedan od začetnika modernog oniričkog filma. Praktično ceo njegov opus pripada oniričkom filmu. U svojoj knjizi profesor Babac citira njegovo razmišljanje o filmskoj snolikosti:

„Filmska snolikost je paradoksalna. S jedne strane pojavljuje se kao apsolutno realistična iako se istovremeno preko čula gledalaca percipira kao neverovatna, nerazumljiva, neizreciva, neobična i neočekivana. Da bi se postiglo snoliko delovanje, umesto da snimi tajanstvene zamagljene slike, kamera treba da registruje apsurdne i neobične situacije sa najvećom preciznošću.“<sup>40</sup>

Ovakvo poimanje onirizma, odnosno način kako da se ono prikaže, u stvari direktno korespondira sa samim počecima nadrealizma kada je Salvador Dali svoje nadrealističke slike slikao upravo na hiperrealističan način, pokušavajući da prenese osećaj materijala i teksture samih predmeta i likova. Filmski scenario se tokom snimanja materijalizuje kroz

---

<sup>40</sup> Babac, Marko, 2004, *Snoliki film*, Institut za film, Beograd, str. 305

filmski prostor i filmsko vreme. Upravo filmsko vreme, kako Tarkovski tvrdi, predstavlja glavni materijal za filmskog umetnika. Torsten Bornštajn (Thorsten Botz-Bornstein) u svojoj knjizi „Film i snovi“ („Films and Dreams“, 2007) objašnjava da „neobične situacije registrovane najvećom preciznoću“, kako ih Tarkovski naziva, ostvaruju snoliki efekat ne zbog svojih individualnih karakteristika, već zbog toga što su smeštene u vremenski okvir koji poseduju snovi („time of dream“). Pod vremenskim okvirom snova, ili preciznije - protokom vremena u snovima, Tarkovski podrazumeva kvalitet sećanja, jer je sećanje iskustvo zapečaćeno u vremenu, koje tokom protoka realnog (objektivnog vremena) sve više dobija na kvalitetu, ili pak nestaje dok potpuno ne izbledi. Torsten navodi da je i za Frojda sećanje povezano sa „nelogičnom distorzijom sličnoj konfuziji oko vremena, godina, dana, jedna od glavnih karakteristika snova“.<sup>41</sup>

Potpuno spurotno od „sovjetske montažne škole“ i Ajzenštajna (Сергей Михайлович Эйзенштейн), Tarkovski smatra da se filmsko vreme ne konstruiše montažnim spajanjem kadrova odnosno scena, već da svaki kadar u sebi nosi osnovnu supstancu protoka vremena koja određuje stil samog filma. Ritam, kao smena naglašenih i ne naglašenih akcenata tokom određenog vremena za Tarkovskog predstavlja osnovu koja tvori osećaj protoka vremena. On smatra da dužina izmontiranih delova kadra ne određuje ritam, već da je ritam utkan u sam kadar tenzijom koje protok vremena određuje, i zaključuje:

„Filmska poetska slika rađa se tokom snimanja i živi u samom kadru.

Stoga ja upravo u procesu snimanja pratim protok vremena, trudeći se da ga ponovo tačno proizvedem i zabeležim.“<sup>42</sup>

Upravo problematika tretiranja vremena u scenariju i u snimljenom filmu predstavlja i najveću razliku u postizanju doživljaja snolikosti u pisanom tekstu i gotovom filmu. Andrej Končolivski, koji je kao scenarista sa Tarkovskim sarađivao na filmovima „Ivanovo detinjstvo“ i „Andrej Rubljov“ („Андрей Рублёв“, 1966), svedoči o njihovom zajedničkom eksperimentisanju sa filmskim vremenom i njegovim dužinama:

„Zanimljivo – govorio je Andrej, zašto je kadar najpre interesantan a onda postaje dosadan. Ako se ni tada ništa ne promeni, već je jako dosadno.

---

<sup>41</sup> Thorsten, Botz-Bornstein, 2008, *Films and Dreams*, Lexindton books, str. 9

<sup>42</sup> Tarkovski, Andrej, 2018, *Zapečaćeno vreme*, Akademska knjiga, Novi sad, str. 135

„Kada će se već jednom nešto dogoditi“ – razmišlja gledalac. I onda iako se na ekranu ništa ne menja, kod gledaoca se opet budi interesovanje, ali već na drugom nivou. „Ako ovo traje toliko dugo – razmišlja – znači da je to zbog nečega. Zbog čega?“<sup>43</sup>

Tarkovski smatra da puko prenošenje na filmsku sliku onoga što je napisano u scenariju može svaki dobar zanatlija, te da tokom tog procesa nema ni inovacije, ni umetnosti. Radi se o jednostavnom prevođenju, reciklaži, imitaciji. Međutim, kada je reč o scenariju koji piše sam reditelj, on se tada može poslužiti svim književnim alatima ne bi li opisao neprestano kretanje u vremenu i prostoru. Sve ovo pomaže da razumemo pojam „logike snova“ koji je Tarkovski prvi upotrebio, a čime osnovna pravila dramaturgije snova postaju ne samo jasnija, već i primenljiva.

Tarkovski navodi da je za postizanje snolikosti na filmu potrebno znati kakav je san sanjao naš junak, odnosno „videti sve one elemente stvarnosti koji su se prelamali kroz budan sloj svesti tokom noći.“<sup>44</sup> Dakle, „logika snova“ pretpostavlja dva osnovna elementa:

1. Prikazivanje najčudnijih prizora na najprecizniji i najtačniji način, čime se postiže osećaj realizma, što tokom pravog snevanja i jeste glavni utisak koji snevač ima.
2. Dramsko vreme nije konstrukcija, već zaseban, suvereni dramski element koji svojim autonomnim ritmom postiže dramsku tenziju, direkto proističući iz rediteljevog osećanja sveta.

Razlozi za što realističnije tretiranje neobičnih motiva leži upravo u Jungovom poimanju kolektivnog nesvesnog i arhetipskih slika koje žive u našim dušama. U svojoj knjizi „Zapečaćeno vreme“ („Запечатлённое время“, 2018) Tarkovski praktično zastupa Jungovu teoriju o kolektivnom nesvesnom:

„Svi moji filmovi na ovaj ili onaj način govore o tome da ljudi nisu sami i napušteni u univerzumu, već da su bezbrojnim nitima povezani sa

---

<sup>43</sup> Končolovski, Andrej, *Niske istine*, Zepter knjižara, Beograd, 2012, str. 116

<sup>44</sup> Tarkovski, Andrej, 2018, *Zapečaćeno vreme*, Akademska knjiga, Novi Sad, str. 82

prošlošću i budućnošću; da svaki čovek svojom sudbinom ostvaruje veze sa svetom i putem ljudskog roda.“<sup>45</sup>

Dužina kadrova koja je neretko duža od one na koju smo navikli u konvencionalnom filmu, neprekidno kretanje kamere, koje pojačava meditativni utisak, svetlo i boje sa konzistentnim jedinstvom u paleti, čime vešto izbegava velike skokove, čak i u kontrastima, kao i specifično tretiranje zvuka i muzike čine njegove filmove oniričkim putovanjima. U većini njegovih filmova glavni junak je na putu. Tokom tog puta, on polako zaboravlja odakle je krenuo i kuda ide. Putovanje postaje filozofosko, duhovno, metafizičko. Unutrašnje putovanje i svet koji Tarkovski stvara sastavljen je od unutrašnjeg ritma, simbola i znakova koji tvore posebnu emotivnu mapu i dramaturšku logiku, baziranu na logici snova, stvarajući suvereni, autentični, neponovljivi sistem. Međutim, kada govorimo o njegovim scenarijima za filmove, iznenađuje velika raznovrsnost metoda, stilova, i različitih scenarista sa kojima je sarađivao od svog prvog do poslednjeg filma.

„Ivanovo detinjstvo“ po priči Vladimira Bogomolova (Владимир Осипович Богомолов), koji potpisuje i scenario, dok Tarkovski i njegov kolega koscenarista Andrej Končalovski nisu potpisani, po rečima samog Tarkovskog predstavlja film kojim je trebalo da pokaže da zna da režira. Otuda i ne čudi savršena preciznost scenarija u kome su i najupečatljivije oniričke scene detaljno opisane. Film počinje snom dečaka Ivana koji sanja kako leti i majku koja ga poziva da se vrati na tlo. U scenariju je svaki detalj u slici i u zvuku koji je kasnije snimljen precizno opisan, što jasno govori o promišljenosti svake pojedinačne scene. Ivan pet puta sanja, i osim sna košmara svi ostali snovi inspirisani su sećanjima Tarkovskog na svoje detinjstvo i svoju majku. Upravo veza sina i majke iz ranog detinjstva, prema Šinodinoj podeli na grčke bogove, lik Ivana svrstava u grupu kojom vladaju Dionis i Hermes; po definiciji on je manipulativan dečak čije veštine omogućavaju da stvara ili vara. Ipak, određene nedostatke scenarija, odnosno nedorečenosti u pogledu prelaska snolikih scena u realnost, Tarkovski je rediteljskim postupcima – pokretima kamere i specifičnim tretmanom zvuka, učinio skoro potpuno nevidljivim, pa često nije jasno gde prestaje san i počinje realnost. Upravo brisanje jasne granice između sna i jave predstavlja postupak koji će kasnije u svojim filmovima razviti

---

<sup>45</sup> Tarkovski, Andrej, 2018, *Zapečaćeno vreme*, Akademska knjiga, Novi Sad, str. 236

do prepoznatljivog stila, čime će njegovim filmovi postati prave oniričke avanture. Ipak, tretman snova u „Ivanovom detinjstvu“ je direktan. Oni jasno sugerišu Ivanove strahove i želje, završavaju se Ivanovim buđenjem, nagoveštavaju njegove motive i ponašanje koje će uslediti. Tek u kasnijim filmovima ovakvo jasno tretiranje snova, odnosno razlike između budnog i snolikog stanja se gube, pa onirički osećaj preplavljuje ceo film od početka do kraja. Njegov najintimiji film „Ogledalo“ predstavlja sigurno i njegov najveći eksperiment kada je u pitanju dramaturgija oniričkog filma. „Ogledalo“ je film za koji je i danas teško odrediti žanr, pa se može reći da on u najširem shvatanju pripada hibridnom narativnom modelu „filma-eseja“.

„Film-esej“ koristi nekonvencionalni filmski narativ, odnosno stilski oblik koji balansira između dokumentarnog i igranog filma, te naginje na jednu ili na drugu stranu u zavisnosti od teme. On ne koristi narativnu strategiju klasičnog dokumentarnog niti igranog filma, već jednu esejističko-impresionističku naraciju. U većini slučajeva postoji jedan stilski element koji preuzima dramaturšku konstrukciju. Narator ili muzika najčešće sjedinjuju različite postpuke u jednu koherentnu celinu. Film-esej najviše liči na književni esej tj. impresionističko razmišljanje o određenoj temi. Najpoznatiji predstavnik ovakve vrste filma je svakako Wim Wenders (Wim Wenders) sa svojim filmovima „Lisabonska priča“ („Lisbon Story, 1994“), „Pina“ („Pina“, 2011) i „Duša čoveka“ („Soul of a Man“, 2003). Iako su čak i ruski kritičari imali problem da film „Ogledalo“ svrstaju u određeni žanr, iz današnje perspektive on ima sve odlike filma – eseja. U filmu „Ogledalo“ tema o kojoj Tarkovski promišlja je *majka*, a narativna struktura vođena je impresionističkim narativnim glasom sina. Majka kod Tarkovskog poseduje sve osobine grčke boginje Demetre, čiji je životni moto da dok deca ne odrastu njen život ne postoji, a kada odrastu – za nju nastupa propast. Osobine kojim Tarkovski opisuje majku su: rađanje, stvaranje, velikodušnost, ali i destrukcija, autodestrukcija, posesivnost, depresija. Narativni postupak koji Tarkovski koristi prilikom stvaranja ovog filma je kombinacija rekonstrukcije (doslovno scenografski rekonstruiše kuću iz detinjstva u kojoj je odrastao, a takođe koristi arhivske istorijske snimke koji daju novo značenje njegovoj temi); sećanja, kao duhovne rekostrukcije, kroz poeziju svoga oca, koja poput naratora povezuje sve impresionističke slike u jednu celinu; i najzad, igranog dela filma koji predstavlja onirički sublimat slika iz detinjstva i sadašnjosti. Složena narativna struktura koja



kombinuje različite pristupe: dokumentarne, igrane, scene u boji i crnobeke kadrove, dijaloške scene i unutrašnje poetske monologe, po priznanju samog Tarkovskog – predstavljala je veliko iskušenje za njega i njegovog scenaristu Aleksandra Mišarina (Александр Николаевич Мишарин). Sam scenario liči pre na književni esej nego na filmski scenario. Narativna struktura se sve vreme menjala, da bi se na posletku od nje i odustalo, te je Tarkovski počeo snimanje vodeći se najviše asocijativnim i unutrašnjim motivima. Končalovski svedoči da je Tarkovski oduvek težio da „razori strukturu“:

„Sedeo je i premeštao epizode „Ogledala“ na papiriću, pokušavajući da pregrupiše strukturu u apsolutno apstraktan kolaž. Uspeo je. Razorio je povezanost priče, niko ništa nije razumeo. Ali je bilo prisutno osećanje da tu ima nečeg strašno značajnog, jer su cigle bile zlatne“<sup>46</sup>

Kasnije u procesu postprodukcije montažerka Ljudmila Fejginova (Lyudmila Feyginova) predložila je korišćenje poezije njegovog oca kao elementa koji bi povezao stilski različite scene i celine. Scenario za film „Ogledalo“ se menjao sve do poslednje verzije montaže. Umetničko-istraživački proces tekao je paralelno tokom svih faza, od početne ideje do finalne verzije filma. Sam Tarkovski priznaje da scenario tokom snimanja gotovo uvek menja i napominje da je na početku težio da detaljno, skoro do knjige snimanja, opiše svaku pojedinost budućeg filma, a da je kako je sazrevao, sve više zamišljao scene u opštim crtama i na samom snimanju donosio glavne odluke. Tarkovski nikada nije smatrao filmski scenario književnim delom, tvrdeći da ako je scenario napisan vrhunskim književnim jezikom, onda je bolje da ostane prozno delo. Međutim, ono što naziva „književnom stranom scenarija“ može pomoći pri pretvaranju misli u slike, i pojašnjava:

„Književna strana scenarija (sve osim dijaloga) u najboljem slučaju može koristiti režiseru time što će sugerisati unutrašnji emocionalni sadržaj sekvence, scene, pa čak i filma. Na primer, u jednom scenariju Fridriha Gorinštejna piše: „... u sobi se osećao miris prašine, uvelog cveća i sasušenog mastila...“<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Končalovski, Andrej, 2012, *Niske istine*, Zepter knjižara, Beograd, str. 121

<sup>47</sup> Tarkovski, Andrej, 2018, *Zapečaćeno vreme*, Akademska knjiga, Novi Sad, str. 85

Ovakvi opisi pomažu drugim saradnicima (direktoru fotografije, scenografu, kostimografu, kompozitoru, itd.) da osete atmosferu i bliže dožive utisak koji treba da kreiraju. Stoga je radeći na svom poslednjem filmu „Nostalgija“, Tarkovski sa svojim scenaristom Toninom Guerom (Antonio Guerra) upravo posegao za „književnom stranom scenarija“, pa su gotovo čitav scenario tretirali poput impresionističkog romana. Poređenjem scenarija „Nostalgije“ i samog filma moguće je zaključiti ne samo da je svaki detalj iz teksta precizno prenesen na film, već i da je poetski opisana snolikost u scenariju – na filmu dobila još jedan novi kvalitet. Radi se o višeznačnosti, kvalitetu koji filmska slika poseduje, a pisana ili izgovorena reč ne. Višeznačnost koju poseduju vizuelni simboli je mnogostruka, jer simbol nagoveštava, sugerise i iskazuje neizrecivo. Samo vizuelni i zvučni simboli imaju takvu snagu da mogu pomiriti krajnosti i time objedine individualno i kolektivno. S druge strane, postoji opasnost da individualni simboli ne komuniciraju sa publikom na način na koji autor to želi. U knjizi „Filmovi Andreja Tarkovskog, vizuelna fuga“ („The films of Andrei Tarkovski, A Visual Fugue“, 1994) Vida T. Džonson (Vida T. Johnson) i Grejem Petri (Graham Petrie) navode da:

„Zbog stvaranja evokativnih vizija i njihovog smeštanja u prostor i vreme snovi su srodniji filmu nego književnom delu. Zbog toga je slike iz sna veoma lične prirode gotovo nemoguće opisati ili uspešno preneti drugoj osobi. Ovo nije problem za one koji sanjaju, ali jeste za filmskog reditelja koji želi *oboje*.“<sup>48</sup>

Džonson i Petri zaključuju da većina filmskih autora pribegava frejdovskim asocijacijama, ne bi li kroz simbole snove učinili jasnijim za razumevanje, ali ne i Tarkovski. Iako koristi simbole pre svega prirode: voda, vatra, vetar, kiša, šuma, kamen, itd., Tarkovski se pre svega služi saspansom<sup>49</sup> kao glavnim elementom sna. Naime, putovanje njegovih junaka je misterija i za njih same. Glavna narativna strategija je u otkrivanju razloga za putovanje samim junacima, kojih usled potiskivanja (Frojd) ni oni sami nisu svesni. Zbog toga Džonson i Petri zaključuju da je „centralni zaplet svih filmova Tarkovskog upravo u ovom traganju“. Otuda postaje jasno zašto sve narativne

---

<sup>48</sup> Džonson, T. Vida i Petri, Grejem, 2007, *Filmovi Andreja Tarkovskog – Vizuelna fuga*, Indiana University Press Bloomington & Indianapolis 1994, str. 250

<sup>49</sup> Saspens (eng. suspense): dramski naboj, pojačanje zebnje za ishod, iščekivanje raspleta u detektivskoj priči, filmu, pozorišnoj drami; filmski žanr kombinovan od horora i trilera.

konstrukcije u njegovim filmovima imaju jasan linearni tok koji je povremeno narušen nespojivim elementima u vremenskom okviru koji je teško odrediti. Kraj filma „Nostalgija“ u scenariju je opisan načinom intimnog impresionističkog romana, gde motivi kuće, psa, jezera, snega i katedrale tvore sugestivnu oniričku kompoziciju kadra. U samom kadru se jasno uočavaju tri vizuelno-auditivna elementa:

1. Simboli: kuća, jezero, pas i na kraju nezavršena (ili urušena) katedrala
2. Pokret kamere i kompozicija slike
3. Zvuk

Kadar počinje širim planom – totalom u kome vidimo glavnog junaka kako sedi sa svojim psom pored malog jezera (bare), na proplanku ispred porodične kuće koja se nazire u pozadini, a koji smo više puta videli u filmu kroz njegova snolika sećanja. Njegova čežnja za konkretnim domom kroz film se jasno provlači kao glavna tema, kao i lik majke, mlade lepe žene koja u njegovim snoviđenjima načinom kadriranja uvek zauzima centralno mesto u kompoziciji slike. Upravo *majka* predstavlja glavnu temu ovog filma. Svakako da Tarkovski nije slučajno smestio radnju poslednjeg kadra u prostor katedrale, koja nije dovršena ili je urušena, jer katedrala po Jungu simbolizuje *majku*. Majka Rusija, nostalgija prema njoj ili nostalgija prema zameni koju nikada nije našao, a to je nova majka, nova domovina – Italija, u kojoj hramovi nose posebno ime takođe simbolizujući Majku – „Matroni, Madona, Gospa“. <sup>50</sup> Majka Priroda (što predstavlja pejzaž u prirodi ispred kuće iz njegovog detinjstva koja se kroz san više puta pojavljuje u filmu) je pod okriljem duhovne Majke. Bez Majke nema identiteta, a arhetipski snovi i arhetipski simboli, kao što je ovaj, javljaju se kada osoba nije u stanju da prevaziđe neki problem, u ovom slučaju – gubitak identiteta. Jung govori o neminovnoj čežnji deteta prema majci u vremenu krize – „ko se odvoji od majke čezne za da se njoj vrati“. Međutim, ova majka nema krov, nema prozore, njeni zidovi su goli, prazni. Time Tarkovski vrlo jasno sugerise zašto je glavni junak otišao iz Rusije, odnosno da je ono što je našao u izgnanstvu takođe nedovršeno. Jezero pored koga glavni junak sedi sa psom ne izgleda ni idilično ni prijatno, naprotiv. Pojam „uklete bare“ u snovima poznat je kao arhetip zla. Junak je pobeo od uklete bare, od zla koji je deo njegove domovine, a u isto vreme čezne za njim, odnosno za njegovim duhovnim okvirom

---

<sup>50</sup> Nastović, Ivan, 2008, *Snovi Margaret Jursenar u svetu psihologije K.G. Junga*, Prometej, Novi Sad

simbolizovanim u nedovršenoj katedrali. Porodična kuća sa golim crnim granama drveća u pozadini je više nego jasna simbolika doma (kuće iz detinjstva) i pre svega usamljenosti koju simbolizuje stari umorni pas, kao jedino sećanje koje junak nosi u sebi i predstavlja glavno stanje duše koje junak želi da promeni. Pokret kamere unazad, koji sporo otkriva celu scenu, dok sneg polako promiče i zvuk iz detinjstva koji sve vreme traje: dečji glasovi i neprekidan žubor vode, lavež psa i pesma koju peva ženski glas bake (mamine majke, koja se takođe pojavljuje u snoviđenjima) – pojačavaju onirički efekat scene pretvarajući ga u veličanstvenu nadrealnu kompoziciju, koja se urezuje u našu podsvest. U scenariju je ova scena opisana kako je i snimljena – detaljno, impresionističkim stilom, ali bez ijedne reči o arhetipskom značenju ovih simbola. Oni su svoje značenje dobili tek u slici i zvuku jer je višeznačnost slike suština simbola kao prikaza. Tarkovski smatra da je filmska dramaturgija najbliža muzičkoj formi, gde nije važna logika, već transformacija osećanja. U knjizi „Lekcije iz filmske režije“ (1992), Radoslav Lazić citira samog Tarkovskog:

„Za stvaranje autentične filmske dramaturgije potrebno je dobro poznavati formu muzičkih dela: fuge, sonate, simfonije, jer je film kao oblik najbliži muzičkom građenju materijala. Ovde nije važna logika toka zbivanja već način toka zbivanja, način njihovog postojanja u filmskom materijalu.“<sup>51</sup>

Obe umetničke forme, i muzika i film, imaju sličnu narativnu strukturu. Ako jedan takat ili muzičku frazu prevedemo na jednu scenu ili sekvencu, a refren ili neki drugi muzički detalj na lajtmotiv u dramaturškom ili vizuelnom smislu dobićemo očiglednu sličnost u strukturama obe umetničke forme. Otuda struktura muzičkog umetničkog dela, posebno tretman vremena, linearnost, tempo, ritam i dinamika, imaju dosta sličnosti sa dramskom strukturom filmskog dela. Tarkovski tvrdi da je skoro svaka stvarnost, čak i ako ima svoje sopstvene nepromenljive zakone, često neverovatna i neočekivana. Ovi elementi na kraju čine da se filmovi Tarkovskog sve manje doživljavaju kao pojedinačni snovi, već najpre poput jednog dugačkog neprekidnog oniričkog stanja koje na kraju prekiriva ceo film. Pored toga, film i muzika su jedine dve umetnosti koje izazivaju osećanja odmah, tokom trajanja umetničkog dela.

---

<sup>51</sup> Lazić, Radoslav, 1992, *Lekcije iz filmske režije*, Prometej, Novi Sad

Uticaj koji je Tarkovski ostvario na polju onirizma je nemejljiv. Mnogi reditelji su inspirisani njegovim delom pravili omaže, ili su u svom okruženju nalazili inspiraciju podstaknuti njegovim teorijskim radom.

### 2.3.2. DEJVID LINČ

Dejvid Linč, jedan od najoriginalnijih i najekscentričnijih umetnika današnjice, za sobom ima preko pedeset kratkih, dugometražnih, igranih i eksperimentalnih filmova. Osobenost Linča i njegov autentični filmski stil proizlaze iz njegove svestranosti, sklonosti prema različitim umetničkim formama (Linč je takođe i pozorišni reditelj, slikar, kompozitor, strip crtač, pesnik, konceptualni umetnik i veliki pobornik transcedentalne meditacije). Kris Rodli (Kris Rodley) u knjizi „Linč o Linču“ („Lynch on Lynch“, 1997) primećuje da osećanja koja Linča najviše uzbuđuju jesu ona koja su čulno i emocionalno najslličnija snu, odnosno košmaru, sa kojim je nemoguće komunicirati prostim opisivanjem događaja. U Linčovom univerzumu svetovi se stalno sudaraju.

„Osećanje nelagodnosti u njegovim filmovima delimično je plod te međuzanrovske konfuzije koju publika opaža kao odsustvo pravila i konvencija, koje pružaju udobnost i što je najvažnije orijentaciju.“<sup>52</sup>

Spoj različitih filmskih žanrova svojstven je Linču, iako se većina njegovih filmova može svrstati u žanr horora. Poigravanje sa melodramom, komedijom, sapunskom operom, Linču služi da još dublje pronikne u nadrealni svet oniričkog i psihodeličnog. Navodeći Frojda, Rodli objašnjava da su glavna svojstva onostranog jeza i posednutost. Onostrano menja „domaće“ u „strano“, stvarajući uznemiravajuće osećanje straha od onoga što je poznato, a koje je duboko potisnuto. Dakle, onostrano je potisnuto baš zbog toga što je potajno poznato. Ovakvo Frojdovo učenje pronalazi potpuno umetničko otelotvorenje u filmovima Dejvida Linča, dok metonimija i simbol postaju glavne stilske figure. U književnosti metonimija označava zamenu prave reči novom, na osnovu stvarnog odnosa. U filmskoj umetnosti zamena jednog vizulenog ili zvučnog motiva se dešava u sceni ili kadru – pred našim očima, što proizvodi utisak šoka, zbunjenosti, sakrivanja. U filmu „Taj mračni predmet želja“ („Cet obscur objet du désir“, 1977) Bunjuel bukvalno

---

<sup>52</sup> Rodi, Kris, 1997, *Linč o Linču*, Farber and Farber, London, str. 10

zamenjuje jednu glumicu drugom, tumačeći isti lik; u filmu „Razmišljam da završim sve“ Čarlija Kaufmana glavni muški lik se pretvori u sneg koji veje na stepenicama kuće; U filmu „Izgubljeni autoput“ Dejvida Linča lik koga tumači Bil Pulman (Bill Pullman) i fizički i dramaturški postaje drugi lik, koji ima drugi život. Govoreći o metonimiji i višeznačnosti simbola, Linč prepričava san svog prijatelja:

„Moj prijatelj Džek Fisk često sanja automobilsku gumu. Ona se kotrlja na polici u garaži. Kotrlja se, samo što ne padne, a onda se opet vrati. Njega plaši samo to. Ali, hajde provali sad to! Suštinski element je potpuno nemoguće preneti. Potrebne su dodatne informacije, koje nemaju veze s tim. Neko malo jezgro nabijeno određenim znanjem.“<sup>53</sup>

Ovaj Linčov primer najbolje ilustruje povezanost simbola, metonimije i Frojdove teorije o transpoziciji „domaćeg” u „strano“. Dualitet dobra i zla, predmet podeljen na pola onako kako Ševalije definiše simbol, po kome polovine predstavljaju arhetipske suprotnosti, sve to Dejvid Linč obrađuje u svojim filmovima počev od televizijske serije „Tvin Piks“ („Twin Peaks“, 1990) i filma „Vatro hodaj sa mnom“ („Fire Walk with Me“, 1992), pa sve do filmova „Bulevar zvezda“ i „Izgubljeni autoput“. Dramaturški model oniričkog filma koji Linč koristi svaki put je sličan, osim što od filma do filma prelazak iz ovostranog u onostrano, iz stvarnosti u snoviđenje, biva potpomognuto različitim dramaturškim rešenjima skrivenim u simbolima (crvena soba u „Tvin Piksu“; plavi ključ u „Bulevaru zvezda“; tajanstveni čovek u filmu „Izgubljeni autoput“). Koristeći Mekijevu podelu na dizajn filmske priče, možemo primetiti da su likovi u Linčovim filmovima često aktivni („Vatro hodaj sa mnom“, „Strejtova priča“ „Izgubljeni autoput“); vrsta sukoba je unutrašnja; naracija je nelinearna; realnost nedosledna; sudbinska predikcija junaka nadvladava uzročno-posledične veze, a kraj je otvoren – što jasno smeštaj ceo Linčov opus u „antiplot dizajn“ filmske priče. Slično kao kod Tarkovskog, linearna naracija narušena je oniričkim elementima, osim što je kod Linča materijalizacija sna, odnosno razlika između arhetipskog dobra i zla, snažno opisana različitim vizuelnim i zvučnim impresijama. Dok Tarkovski svoje „filmovne-snove“ oblikuje diskretnim realističnim načinom pripovedanja, tretirajući nadrealističke slike na realističan način, dotle Linč neobične i neočekivane prizore dodatno pojačava vizuelnim i zvučnim

---

<sup>53</sup> Rodli, Kris, 1997, *Linč o Linču*, Farber and Farber, London, str. 31

efektima. Koristeći „kompoziciju umetničkog dela“ Edgara Alana Poa, Linčove priče možemo definisati kao neobične priče ispričane na neobičan način. Naravno, kao i u slučaju Tarkovskog postoje odstupanja, pa se može reći da je film „Strejtova priča“, iako onirička, jasno ispričana konvencionalnim filmskim jezikom tj. običnim načinom. Međutim, značaj Linča se pre svega ogleda u paralelnom postavljanju alternativnih stanja svesti u odnosu na realistične delove priče. „Tvin Piks“ u samom naslovu označava dualitet dve polovine. Svesnog i nesvesnog, dobra i zla, intuicije i razuma, života i smrti. Približavanjem ovih različitosti Linč „sumnja u postojanje konačnih istina u stvarnosti kakvu je vidimo.“<sup>54</sup> Još od svog prvog igranog filma „Glava za brisanje“ („Eraserhead“, 1977) Linč relativizuje doživljaje stvarnosti, preispitujući ih kroz prizmu nesvesnog. Ta prizma je matrijalizovana kroz mistične prostore, likove, zvuke, ali je dovoljno apstraktna da može da pobudi sve aspekte nesvesnog kod gledaoca. Čini se da je Linč uspeo da svoje snolike vizije prenese gledaocu iako Džonson i Grejem tvrde da je to skoro nemoguće. Razlog za njegov uspeh upravo leži u korišćenju simbola i metonimija, onako kako su ih Frojd i Ševalije definisali. Međutim, Linčov onirički svet postoji paralelno sa njegovim „realnim svetom“ i Jungova teza o dvadesetčetvoročasovnom radu nesvesnog koje zbog „buke“ iz realnosti ne dolazi do izražaja, u pričama Dejvida Linča je i te kako prisutna. Razlog za to je traumatičan događaj koji njegovi junaci proživljavaju na početku. Burna psihosomatska reakcija na snažno ispoljeno ili prikriveno fizičko ili psihičko nasilje, u Linčovim filmovima uvek nagoni junake da utočište ili odgovore pronađu u onostranom, skrivenom pod plaštom snolikog. U nesvesnom delu svoje ličnosti oni pronalaze delove stvarnosti koju su privremeno napustili i tada simboli, motivi, likovi u istom ili izmenjenom obliku formiraju novu dramsku situaciju. Sanja Kovačević navodi da „mešanjem racionalnih i iracionalnih elemenata „Tvin Pinks“ podriva zakone logike onako kako su to radili nadrealisti“ ali uspostavlja jednu novu logiku baziranu na logici snova, onako kako je Tarkovski definisao, i zaključuje:

---

<sup>54</sup> Kovačević, Sanja, 2017, *Kvalitetne TV serije, milenijsko doba ekrana*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, str. 48

„Kuperovo govorenje u diktafon kada se obraća Dajani (...) pandan je nadrealističkoj tehnici automatskog pisanja, zasnovanog na načelu slobodnih asocijacija“<sup>55</sup>

Kuper (Cooper) je Linčov alter ego. Oslanjajući se na instikte i nesvesno, on intuitivno pokušava da razreši misteriju ubijene devojke, isto kao što Linč gradi narativnu konstrukciju između realnih i nerealnih elemenata, između svesnog i nesvesnog koristeći „crvenu sobu“ kao medijum koji spaja ova dva sveta. Govoreći o „crvenoj sobi“, Linč objašnjava da tamo važe druga pravila, da vreme i prostor funkcionišu drugačije, i objašnjava:

„Sve je moguće. To je slobodna zona, potpuno nepredvidiva i zato prilično uzbudljiva, ali i jeziva. Prosto je fantastično posetiti takva mesta. Stablo bora i šoljica kafe – kombinacija tih stvari za mene je prilično uzbudljiva.“<sup>56</sup>

Zato Linčovi filmovi dramaturški poseduju nelinearni tok koji je paralelno vođen sa oniričkom linijom priče, sve dok onirizam u potpunosti ne prekrije celu narativnu konstrukciju. Njegovi likovi ne zapadaju samo u svoj san, oni uranjaju u čitav svet kolektivnog nesvesnog u kom je moguće pronaći naznake rešenja za svoje probleme u realnom svetu, ali i susresti apsolutno zlo i apsolutno dobro. Taj metafizički element njegovih priča dozvoljava svakom gledaocu da pojedinačno prepozna svoje potisnute frustracije i tako se poveže sa pričom koju posmatra. Otuda krhka uzročno-posledična narativna struktura koju Meki svrstava u grupu antiplot zapleta kod Linča deluje upravo suprotno i postaje univerzalna, jer se on ne obraća našem logičkom prosuđivanju, već našem nesvesnom, pa je njegove filmove potrebo gledati dušom, a ne razumom.

Prilikom promocije filma „Izgubljeni autoput“ producenti su ovaj film opisivali izrazom „psihogena fuga“, koja u psihologiji označava duševni poremećaj prilikom kog osoba, usled snažne traume, koju ne može da obradi, stvara određenu vrstu amnezije, bega od stvarnosti, često izmišljajući svoj potpuno novi život, novo ime, novu porodicu, novi posao, itd. Slično hysteriji, epilepsiji ili amneziji, „psihogena fuga“ predstavlja odbrambenu reakciju na nepodnošljivu situaciju u realnosti. Upravo to predstavlja glavnu

---

<sup>55</sup> Kovačević, Sanja, 2017, *Kvalitetne TV serije, milenijsko doba ekrana*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, str. 48

<sup>56</sup> Rodley, Kris, 1997, *Linč o Linču*, Farber and Farber, London, str. 35



temu i zaplet filma, što Linč potvrđuje neobičnom koincidencijom rada na scenariju sa Barijem Gilfordom (Barry Gifford) i sudskog procesa protiv O. Džej Simsona (Orental Džejms Simpson) koji se tada dešavao.

„Ono što me je zapanjilo kod O. Džej Simsona bila je činjenica da je uspevao da se smeška i igra golf kao da se uopšte ne potresa oko suđenja. Bilo mi je neshvatljivo kako osoba, ako je učinila ono za šta je optužuju uopšte nastavlja da živi. Postoji pojam „psihogena fuga“ koja opisuje težnju svesti da se samozavaravanjem odbrani od nekih užasa“<sup>57</sup>

Snoviđenja u njegovim filmovima nisu snoviđenja nekoga ko spava, već budnog, frustriranog junaka koji usled pretrpljenog afekta sve manje razlikuje stvarnost od halucinacije, objektivno od subjektivnog, tonući sve više u sopstveni ili nečiji tuđi košmar iz koga retko pronalazi izlaz. Linč u svojim filmovima razvija ono što Andrej Tarkovski naziva „logikom snova“ – sposobnost da se opravdaju i najapsurdniji sadržaji, što objašnjava na sledeći način:

„Mi povlađujemo sebi u svojim sanjarenjima. Ponašamo se bolje u svojoj prošlosti i donosimo bolje odluke, ljubazniji smo prema ljudima i stičemo više zasluga nego što verovatno zalužujemo. (...) Tačno sećanje na prošlost bilo bi, verovatno, deprimirajuće. Kao što Fred Medison u filmu *Izgubljeni autoput* kaže: „Radije bih da se sećam stvari na svoj način“. Svako to radi u izvesnoj meri. Ali najveći deo dana bio je san. Uvek si mogao da pobegneš u svoje misli, da sklizneš u potpuno drugačiji svet.“<sup>58</sup>

U svojim mnogobrojnim intervjuima i knjigama Linč retko spominje uzore, međutim, fasciniranost Stenlija Kjubrika njegovim prvim filmom „Glava za brisanje“ povezala je ova dva naizgled različita autora, kao što san povezuje naizgled nespojive simbole.

### 2.3.3. STENLI KJUBRIK

Stenli Kjubrik predstavlja jednog od najautentičnijih autora savremenog igranog filma. U potpuno različitim žanrovima, od drame, istorijskog, ratnog, naučno fantastičnog, postapokaliptičnog i horor filma, Kjubrik je negovao autentičan autorski stil kojim je

---

<sup>57</sup> Linč, Dejvid, 2006, *Lov na veliku ribu, meditacija, svest, kreativnost*, Arete, Beograd, str. 111

<sup>58</sup> Rodli, Kris, 1997, *Linč o Linču*, Farber and Farber, London, str. 28

svaki put estetski i idejno produbljavao temu kojom se bavio. Pravio je velike pauze između filmova, jer se teško odlučivao za priču. Snimio je samo dva filma prema originalnim scenarijima: „Strah i požuda” („Fear and Desire”, 1953) i „Poljubac ubice” („Killer's Kiss”, 1955). Ostalih jedanaest snimio je prema književnim delima. Za ovaj rad značajna su tri filma u kojima Kjubrik koristi elemente oniričkog filma: „Isijavanje“, „Širom zatvorenih očiju“ („Eyes wild shut“, 1999) i „Odiseja u svemiru: 2001“ („2001: A Space Odyssey“, 1968).

U knjizi „Isijavanje“ Stivena Kinga (Stephen King) Kjubrik je video mnogo više od obične horor priče o duhovima. Scenario je napisao sa Dajan Džoanson (Diane Johanson), a kompleksna narativna struktura i korišćenje filmskog jezika svrstava ovaj film u jedan od najuticajnijih filmova u istoriji filma. Adaptacijom literarnog dela u filmski mediji i korišćenjem nekonvencionalnog filmskog narativa Kjubrik je ovim filmom napravio poseban univerzum koji ima suverena dramaturška pravila.

Po Mekijevoj podeli, horor žanr se može posmatrati kroz tri podvrste:

1. Natprirodan (kada je izvor horora moguće racionalizovati, npr. naučnofantastični horor)
2. Neprirodan (kada je izvor iracionalan, poput priča o duhovima)
3. Natprirodno-neprirodan (koji kombinuje ove dve vrste).<sup>59</sup>

„Isijavanje“ spada u natprirodno-neprirodan horor. Pored neprirodne priče o duhovima, natprirodne sposobnosti sina glavnog junaka glavni su dramaturški motiv. Po Mekijevim vrstama zapleta „Isijavanje“ spada u miniplot dizajn filmske priče. Po toj definiciji, pojedinačni junak (Džek Torens) je pasivan, sa izrazitim unutrašnjim sukobom. Vreme nije linearno jer je narativ sazdan od flešforvarda i flešbekova, čime se značajno približava antiplot dizajnu. Džek Torens, neuspešni pisac zaokupljen sobom i svojim poslom, predstavlja klasičnog antiheroja, protagonistu koji će potonuti u ludilo, vukući za sobom celu porodicu. Njegov glavni neprijatelj, antagonista, je njegov sin – Deni, dečak sa paranormalnim sposobnostima. Džek je bahat, primitivan i ciničan, sa snažnim

---

<sup>59</sup> McKee, Robert, 1997, *Story - substance, structure, style and the principles of screenwriting*, Regan Books, New York, str 80, preveo autor ovog rada B.V.

naletima agresije, pa se u Šinodinoj podeli grčkih bogova njegov pandan može naći u bogu podzemlja Hadu, koji poseduje osobine depresivnog samotnjaka koji pati od kompleksa manje vrednosti. Njegov sin Deni je vidovit, smiren i pametan. On poseduje poseban natprirodan talenat po kome je superiorniji od Džeka, a to je specifična vrsta vidovitosti. Zbog toga su bogovi koji njime vladaju Dionis ili Hermes, manipulativni i psihotični mamini sinovi. Sukob između oca i sina predstavlja osnovni spoljašni sukob, dok se unutrašnji sukob vodi u dušama oba lika paralelno.

U knjizi „Stenli Kjubrik, između slikarstva i filma“ (2013) Dijana Metlić analizira narativnu strukturu „Isijavanja“ koristeći strukturu lavirinta. Lavirint, kao glavni motiv u Kjubrikovom filmu i faktički (u prostoru) i metaforički (u duši glavnog junaka), predstavlja vezu između „domaćeg“ i „stranog“, ovostranog i onostranog. Kao što se dugački hodnici hotela beskrajno nastavljaju u nepoznato, tako se i glavni tok radnje širi u nekoliko podzapleta koji korespondiraju sa nesvesnim delom ličnosti glavnih junaka. Filmsko vreme u ovom filmu ima tri toka:

1. Sadašnje vreme
2. Prošlo vreme
3. Buduće vreme

Slično kao kod Tarkovskog, organizacija vremena u Kjubrikovom filmu zauzima jednu od glavnih dramskih narativnih strategija. Sadašnje vreme pripada porodici, pre svega Vendi, supruzi i majci koja se nalazi između dva muškarca. Prošlo vreme pripada Džeku i njegovim vizijama iz prošlosti, a buduće vreme pripada Deniju, jer njegovo vidovito „isijavanje“ predviđa događaje koji će uslediti. Na početku dominira sadašnje vreme, da bi se postepeno prošlo vreme i buduće vreme tokom druge polovine filma izjednačilo, dok u poslednjoj trećini filma realno vreme postaje potpuno zanemarljivo. Dakle, sva tri vremenska toka Kjubrik kombinuje, uvlačeći nas u lavirint prostora i vremena koji vladaju u hotelu. S druge strane, kao u knjizi Kjubrik koristi međunatpise za vremenske odrednice. Oni imaju dramaturšku funkciju postizanja napetosti. Poput činova, oni se smenjuju tokom celog filma sažimajući vremenski okvir kroz informacije: intervju; mesec dana kasnije; ponedeljak; utorak; sreda; četiri posle podne; itd. Kjubrik time diskretno ubrzava tempo, neminovno vodeći Džeka Torenasa svom jedinom kraju.

Kingova knjiga ima potpuno drugačiji narativnu konstrukciju od scenarija za film. Posežući za klasičnom narativnom strategijom, King već na samom početku objašnjava sve: Džek Torens je neuspšeni pisac, alkoholičar sa nasilničkom prošlošću. Jasno je da Kjubrik izostavljajući ove pojedinosti u stvari uspeva da izazove napetost. U narativnoj strategiji „skrivanja glavnih informacija“ mi kao gledaoci saučestvujemo sa glavnim junacima, postepeno otkrivajući mračnu porodičnu tajnu. Identično Tarkovskom i filmovima „Nostalgija“ i „Stalker“, gde ni sami junaci nisu svesni drame koja se dešava (kao što snevač nije svestan sna koji sanja) – Kjubrik gradi suspense. Gledaoci zajedno sa Džekom i Denijem otkrivaju šta se dešava u hotelu. Odgađajući informacije Kjubrik ne samo da povećava suspense, već pojačava onirički doživljaj priče tretirajući sadašnje, prošlo i buduće vreme podjednako. Dakle, drugačije od knjige – Kjubrik sažima ekspoziciju, komprimuje radnju, a neke od glavnih porodičnih tajni iz prošlosti čuva tek za drugi čin, postepeno otkrivajući detalje iz njihove prošlosti (Džekov alkoholizam i nasilničko ponašanje). Cela narativna konstrukcija potpuno odgovara Voglerovoj strukturi od dvanaest etapa herojevog putovanja u tri čina:

#### PRVI ČIN

1. *Običan svet.* Džek, prihvata posao čuvara, dok Vendi i Deni spremaju doručak.
2. *Poziv u avanturu.* Džek telefonom poziva Vendi i saopštava joj da je dobio posao.
3. *Odbijanje poziva.* Sin Deni razgovara sa svojim izmišljenim prijateljem Tonijem koji ne želi da ide u hotel.
4. *Sastanak sa mentorom.* Susret Denija i Kuvara koji prepoznaje Denijev talenat.

#### DRUGI ČIN

5. *Prelaz prvog praga.* Izolacija. Osoblje je otišlo. Sami su u hotelu.
6. *Iskušenja, saveznici, protivnici.* Vendi i Deni se igraju u lavirintu. Denijev izmišljeni drug Toni je uplašen. Džekov susret sa barmenom Lojdom. Kuvar i Deni imaju iste vizije. Džek odlazi u sobu u kojoj se desio zločin i sreće ženu-utvaru. Kuvar i policija pokušavaju da ih kontaktiraju.
7. *Prilazak.* Džek je na novogodišnjoj žurci sa duhovima. Susret sa Grejdijem, ubicom – duhom iz prošlosti. Grejdi mu kaže da ubije svoju porodicu. Kuvar dolazi u hotel.
8. *Centralno iskušenje (bitka).* Sukob Džeka i Vendi.
9. *Nagrada.* Grejdi-ubica duh oslobađa Džeka iz ostave.

10. *Put nazad*. Džek kreće nazad u krvavi pohod. Deni ima viziju-predskazanje i ispisuje reč „ubistvo“ na vratima.

### TREĆI ČIN

11. *Vaskrsnuće (vrhunac)*. Vaskrsnuće je bukvalno i metaforičko jer je Džek utvarama dao reč da će uraditi isto ono što je uradio njegov prethodnik. Nakon toga umire smrznut.

12. *Povratak sa eliksirom (razrešenje)*. Džek pronalazi mir među utvarama na fotografiji iz prošlosti.

\*\*\*

Suprotno od lirsko-filozofskih scenarija Tarkovskog, Kjubrikov stil karakteriše minimalistička svedenost i fokusiranost na kratke i konkretne opise fizičkih radnji i dijalog. Onirički aspekt cele filmske priče izostaje u samom scenariju. Strog narativni stil, bez opisa atmosfere ili vizuelnih i zvučnih napomena, donekle podseća na minimalizam karakterističan za sve Kjubrikove filmove. Kjubrik sa svojim saradnicima u kasnijim fazama rada na filmu detaljno razvija sva vizuelna i zvučna rešenja koja doprinose oniričkom doživljaju priče. Stoga, dramaturška rešenja opisana u scenariju naknadno u filmu dobijaju svoj finalni oblik i celovito simboličko značenje. Na primer: udvajanje, dupliranje, dvostrukost i ponavljanje su dramaturška rešenja kojima se Kjubrik služi koristeći ogledalo kao glavni vizuelni lajtmotiv. Devojčice su bliznakinje, kao što Deni ima svog parnjaka – izmišljenog druga Tonija – odnosno drugu polovinu sebe. Džek Torens takođe ima drugu polovinu sebe – Grejdija. Pored ogledala, motiv lavirinta se pojavljuje u eksterijeru, ali i u enterijeru kao maketa u velikom lobiju, na kravati Džeka Torensa tokom intervjua za posao i kao psihodelični dezen tepiha u hodniku u kom se Deni igra. Arhetipska sličnost Minotaura, polubožnastva iz grčke mitologije koje živi u svom lavirintu i hrani se izgubljenim mladićima i devojčkama, i Džeka Torensa koji takođe želi da se vrati kući, u svoj lavirint, što na kraju filma glasno saopštava: „Draga, došao sam kući.“ – jasno podupire teoriju Džozefa Kembela o univerzalnosti monomita. Upravo Kembelova i Jungova teorija o kolektivnom nesvesnom pronalazi svoje umetničko utemeljenje na samom kraju filma „Isijavanje“. Na početku, frustrirani lik „van balansa“ Džek Torens pronalazi svoje konačno utočište, završivši svoj put „u

balansu“, kao lik koji je ostvario svoj mir u simboličnom prikazu kolektivnog nesvesnog, tj. crnobeloj fotografiji proslave najvećeg američkog praznika 4. jula 1921. Stoga ne čudi Kjubrikova tvrdnja da je „Isijavanje“ jedan optimistički film. Kombinovanje svesnog i nesvesnog, realnosti i iluzije, Kjubrik je prvi put počeo da istražuje u epskom naučnofantastičnom spektaklu „Odiseja u svemiru: 2001“. Po kratkoj priči Artura Klarka (Arthur C. Clarke) „Stražar“ („The Sentinel“, 1951), Kjubrik je zajedno sa Klarkom napisao scenario za film koji u osnovi poseduje četiri poglavlja: *Osvit čoveka*, praistorijska epizoda u kojoj se pojavljuje monolit; *Misija Jupiter*, sastanak naučnika u svemirskoj bazi; *Osamnaest meseci kasnije, Jupiter*, drama između kompjuterskog softvera HAL i astronauta Dejvida i *Jupiter iznad beskraj*, astralno putovanje. Linearna narativna struktura odgovara strukturi književnog dela. U filmu ne postoji glavni junak koji povezuje celine, već svaki segment, izuzev poslednja dva, ima različite likove, što odgovara Mekijevoj podeli na multiprotagonistu. Pored linearne organizacije vremena, multiprotagoniste, kombinacije uzročno-posledičnih veza i „junakove sudbine“, Kjubrik najviše značaja daje vizuelnim simbolima: životinjskim kostima, totemu, monolitu, svevidećem oku Halu, astralnom putovanju, sobi sećanja, itd. Slično kao u filmu „Isijavanje“, Kjubrik i u „Odiseji u svemiru: 2001“ vremenski okvir tretira trojako:

1. Sadašnje vreme (Putovanje na Jupiter)
2. Prošlo vreme (Osvit čoveka)
3. Buduće vreme (Astralno putovanje i kraj)

Onirički karakter filma se najviše ogleda u trećem i četvrtom poglavlju. Nakon sukoba sa softverom, astronaut Dejvid se smešta u kapsulu i započinje svoj prolazak kroz „zvezdanu kapiju“. Snažna audio-vizuelna impresija apstraktnih boja i oblika koji produbljuju perspektivu, čineći bezvremenost prostora beskonačnim, izmontirana je sa kadrovima lica ili oka Dejvida, što je jedini konkretan prikaz dok detalji njegove zenice u potpunosti ne postanu identično apstraktni. Kjubrik nas vodi kroz oniričko putovanje u kome vreme i prostor postaju relativni, kao što su relativni pred smrt, odnosno rođenje. Zbog toga se ovo putovanje završava u bezvremenom prostoru „sobe sećanja“<sup>60</sup> punoj nespojivih nadrealnih motiva i simbola, od arhitekture u vreme francuskih kraljeva,

---

<sup>60</sup> Termin *soba sećanja* koristi Dijana Metlić u: „Stenli Kjubrik, između slikarstva i filma“, FCS, Beograd, 2010.

svemirske kapsule, motiva iz grobnica prodice Mediči, modernih neona, do monolita koji se pojavljuje na početku filma. Stoga Dijana Metlić zaključuje da:

„Pomerajući tačke gledišta i brišući čvrste premise na kojima počiva subjektivni kadar Kjubrik pomera granice narativnog filma. Subjekt je istovremeno i posmatrač i posmatrani, elementi slike su prolaznog karaktera, a pluralizam perspektive i multiplikovanje vizija postaju jedine zakonitosti.“<sup>61</sup>

Organizacija vremena u filmu „Širom zatvorenih očiju“ je drugačija od tretmana vremena u „Isijavanju“ i „Odiseji u svemiru: 2001“, ali se osećaj snolikosti i onirizma postiže drugim dramaturškim sredstvima. Narativna strategija koju koriste Kjubrik i njegov scenarista Frederik Rafael (Frederic Raphael) u najvećoj meri se oslanja na strukturu romana Artura Šniclera (Arthur Schnitzler) „Novela o snu“ („Traumnouvelle“, 1926). Linearna narativna struktura obogaćena je snolikim predstavama koje se, kao vizije, pojavljuju u ljubomornom Bilovom (Bill) umu. Upravo ta iluzija postaje glavni pokretač radnje i njegove odluke da se osveti ženi za njeno navodno neverstvo. Kao što Džek Torens luta lavirintom hotela, tako Bil Harford luta ulicama Njujorka tražeći priliku da prevari svoju ženu. Iluzija o ženinom neverstvu rađa novu iluziju o erotskim orgijama, u kojima je on samo posmatrač, te kao uljez biva primećen i optužen za posmatranje. Misteriozna žena odlučuje da ga spase žrtvujući se za njega. Celu narativnu liniju podupiru kontraradnje i epizodni likovi koji pojačavaju utisak da sve što se dešava nije realno. Time Kjubrik postavlja osnovnu tezu priče, da su maske postale sastavni deo realnosti i da je sve javno – lažno, dok je u snu jedina i prava istina. Kako Borc-Bornštajn primećuje, Šnicler u svojoj noveli često koristi fraze „kao u snu“, „izgubljen u snu“, „kao da je sve san“, itd. To ne čudi s obzirom da je Šnicler pre svega bio psihijatar koji je slično Jungu verovao da san i realnost nije moguće odvojiti. Za razliku od Šniclera koji kritikuje bečko buržoasko društvo bez nade da će se ikada „probuditi“, Kjubrik pomaže svom junaku Bilu da shvati zabludu u kojoj živi i iskupi se. Dramaturški, to je najveća razlika između romana i filma. Međutim, u oba dela maskenbal kao glavni dramski motiv u sebi sadrži sva arhetipska značenja koja je Jung definisao:

---

<sup>61</sup> Dijana Metlić, *Stenli Kjubrik, između slikarstva i filma*, FCS, Beograd, 2010., str. 87

1. Personu
2. Senku
3. Animu
4. Animusa
5. Sopstvo

1. „Persona“ je posrednik između spoljašnjeg sveta i ličnosti. To je „maska“ koju nosimo u različitim prilikama i predstavlja mehanizam socijalne prilagođenosti koju osoba pokazuje svetu.
2. „Senka“ je suprotnost „personi“ i predstavlja mračni deo ličnosti koji želimo da sakrijemo od drugih, ali i od sebe samih. Senku projektujemo na druge ljude i ona se često manifestuje u snovima.
3. „Anima“ predstavlja arhetip ženskog dela ličnosti u muškarcu, odnosno prasluku žene u muškarcu.
4. „Animus“ predstavlja arhetip muškog dela ličnosti u ženi, odnosno prasluku muškarca u ženi.
5. „Sopstvo“ predstavlja arhetip celine, balansa i opšti sklad.

Ova podela značajna je budući da umetnicima često služi kao inspiracija. „Persona“ Ingmara Bergmana je upravo umetnička interpretacija Jungove podele. Slično je sa filmovima Bunjuela, Felinija, Linča, Kaufmana. Jungov arhetip „persone“ oličen u motivu maske osnovni je simbolički element u Kjubrikovoj adaptaciji. Maskenbal je već opisan u romanu, međutim Kjubrik proširuje taj motiv na čitavu priču, čime dobija na višeznačnosti simbola. Maska ima široko značenje, od simbola lažnih osećanja, lažnog morala, lažne sreće, lažne ljubavi, do suštinske ideje celog filma – lažne moći, lažnog događaja, lažne afere. Simbolizam maske, kao nosioca osnovne ideje filma, slično dramaturškoj konstrukciji „Isijavanja“, Kjubrik razvija u različitim pravcima, od simboličkog, idejnog i vizuelnog, do psihološkog i filozofskog. Kao i u „Isijavanju“, Kjubrik čitav jedan simbol (lavirint; maska) materijalizuje i inkorporira u formalnu strukturu narativa, pa se forma i ideja sjedinjuju u jedno. Slično Linču i Tarkovskom, u podeli Edgara Alana Poa oba Kjubrikova filma predstavljaju neobične priče ispričane na neobičan način. Međutim, važno je napomenuti da ni u jednom slučaju ne dolazi do stilskeg pleonazma koje bi ovakvo dupliranje moglo da izazove.



Značaj Kjubrika se ogleda u činjenici da je on bio veliki ljubitelj komercijalnog filma, a da je istovremeno stvarao viskoestetizovane „arthus“ filmove. Njegov filmski jezik je narativan, klasičan, konvecionalan i u najboljem minimalističkom maniru jednostavan. Međutim, njegovi filmovi nisu ni klasični, ni konvecionalni, ni jednostavni. Oni u isto vreme komuniciraju sa publikom, ali pružaju i mnogo više. Njihov onirički karakter čini ih provokativnim, uznemirujućim, emotivno kontraverzним, ali i univerzalnim pričama koje prodiru u kolektivno nesveno, pričajući priče o svima nama.

### **3. METODOLOŠKA RAZMATRANJA**

Umetničko-istraživački proces rada na svim fazama scenarističke građe scenarija „Bela nedelja“ detaljno je izložen u ovom poglavlju. Metod koji je korišćen razložen je postupno, onako kako se i odvijao, u sedam faza:

#### **1. Tema i ideja**

U ovoj fazi definisane su tema i ideja budućeg scenarija, odnosno o čemu je priča, šta je osnovna poruka priče, to jest koji je novi osnov shvatanja i tumačenja izabrane teme.

#### **2. Sinopsis**

U ovoj fazi priča je sažeto ispričana, sa glavnim junacima, osnovnom radnjom, zapletom, raspletom i krajem, bez detaljnih opisa.

#### **3. Biografije likova i karakterizacija**

U ovoj fazi glavni junaci imaju svoje jasne psihološke profile, reference u Jungovim modelima, odnosno arhetipske reference u mitologiji – grčkim bogovima i boginjama. Opisane su njihove osnovne navike, životni stilovi, dominantne osobine, karakteri, temperamenti, međusobni odnosi i, najvažnije, njihove unutrašnje potrebe (čežnje) i njihovi spoljašnji ciljevi (želje).

#### **4. Tritment**

U ovoj fazi priča je detaljno ispričana. Opisani su svi važniji događaji i scene. Takođe su opisani neki dijalozi, navedeni su svi likovi, njihove radnje i kontraradnje. Ova faza služi da se definiše struktura i kompozicija budućeg scenarija, odredi ritam, osnovni dramski tok, definišu svi motivi i postave uzročno-posledične veze među junacima i događajima. U ovoj fazi skicirani su onirički motivi i arhetipski simboli koji treba da povežu klasičnu

narativnu strukturu i snoliku celinu. Jasno određivanje činova poslednja je kreativna odluka u ovoj fazi.

#### 5. Scenosled

U ovoj fazi tritment je podeljen na scene. Ritam je uspostavljen, likovi imaju opisane radnje, motive i dijaloške naznake. Proverava se kako napreduje radnja, ima li viškova i da li nešto fali u narativnoj strukturi. U ovoj fazi struktura dramaturgije snova inkorporirana je u postojeći narativ i utiče na osnovnu kompoziciju strukture, a onirički motivi su preciznije određeni.

#### 6. *Loglajn*<sup>62</sup>

Ova faza ima jednu stranicu teksta, odnosno jednu do dve rečenice koje kao marketinški slogan treba da izražavaju osnovnu temu i ideju. Ponovno vraćanje i proveravanje teme i ideje korišćenjem *loglajna* važna je metoda tokom celog procesa, a najviše pred finalnu fazu.

#### 7. Scenario

Ovo je poslednja faza u kojoj se dijalogom, detaljnim opisima radnji junaka, ambijenta i drugim naznakama sintetišu dve poslednje faze: scenosled i tritment. Ova faza može da sadrži literarne opise osećanja, vizuelne i zvučne atmosfere i druge opise sa ciljem boljeg i tačnijeg prenošenja oniričkog utiska. Onirički motivi i struktura dramaturgije snova bi trebalo da budu uklopljeni u strukturu celog scenarija.

### 3.1. TEMA I IDEJA

Reč za 2016. godinu koju su lingvisti koji rade na britanskom „Oksfordskom rečniku“ („Oxford Dictionaries“) izabrali, bila je: „postistina“ („post-truth“). Tu reč prvi put je upotrebio srpsko-američki pisac Stiv Tešić (Steve Tesich) u tekstu „Vladavina laži“ („A Government of Lies“, 1992.) i ona odražava stanje u kojem su činjenice manje važne od emocija. Fraza „lažne vesti“ („fake news“) takođe je postala uobičajena i danas se koristi u opštoj komunikaciji.

Živimo u vremenima u kojima više nismo sigurni šta je istina, a šta laž. Da li nas lažu mediji, društvene mreže, političari, ili rođeno dete? Sumnja u to šta je istina, a šta laž i

---

<sup>62</sup> Termin „loglajn“ (eng. *logline*) predstavlja kratak opis (do dve rečenice) osnovne teme, radnje filma sa naznačenim glavnim likovima, zapletom, mestom i vremenom gde se radnja odigrava, bez otkrivanja kraja priče.

manipulacija činjenicama postaju normalan model opštenja. U zavisnosti od tumačenja i izvora, nedvosmislen događaj za nekoliko minuta može postati laž, a nešto što se nikada nije desilo – javno prihvaćena istina. I to se odnosi na sve. Od globalnih vesti koje utiču na milione ljudi, do običnog svakodnevnog života. U takvom sistemu vrednosti osnovna svojstva dobra i zla teško je razdvojiti.

„Bela nedelja“ je poslednja nedelja pred Uskršnji post. U malim, ruralnim sredinama u istočnoj Srbiji, ljudi obeležavaju tu nedelju i poslednjeg dana, na poklade, uz gozbu, maskenbal i lomaču, ispraćaju zimu, teraju zle duhove i jedni drugima opraštaju grehe. Ovo je priča o sazrevanju jedanaestogodišnjeg dečaka Đorđa, koji tokom Bele nedelje tragičnu smrt brata počne da koristi za obračun sa ocem i okolinom. Iz straha, on počinje da laže i manipuliše istragom za nestalim bratom, posmatrajući kako se porodica i meštani menjaju. Praveći iluziju u kojoj učestvuju svi, on se bori da kaže istinu, ali stalno odlaže. Njega vode nagoni i instinkti, on jedini kontroliše situaciju, svakog trenutka može prekinuti agoniju, ali iz straha nastavlja da laže. I što više laže, time više otkriva pravu istinu o svojim najbližima; istinu o jednom licemernom društvu ogrezlom upravo u laži i strahu; istinu koju niko ne vidi osim njega.

\*\*\*

Nakon tragičnog gubitka, subjektivna percepcija glavnog junaka Đorđa postaje instiktivna, iracionalna, snolika. U njegovom unutrašnjem doživljaju mešaju se stvarnost i iluzija, razum i osećanja, istina i laž. Zato narativna struktura treba da sjedini Voglerovu strukturu junakovog putovanja, Mekijev dizajn filmske priče, Jakšićev fenomen talačke situacije i dramaturgiju snova. Upravo veza iluzije i realizma predstavlja suštinu ovog hibridnog modela. Stoga će linearni način pripovedanja biti obogaćen snolikim vizuelnim i zvučnim motivima. Priča o dečaku koji nesrećnim slučajem biva stavljen u poziciju da manipuliše ne samo svojom porodicom, već i celim mestom, otkriće sve razloge za ovakvo njegovo ponašanje. Svi postaju taoci njegovog snolikog pogleda na svet i njegove odluke da laže.

„San je“, kako kaže Moris Pinže (Maurice Pinguet) „izvor svih laži“, ali sanjari su poput pisaca – „osećaju krivicu samo zbog tuđih laži, jer sopstvene laži doživljavaju kao nevinu igru.“<sup>63</sup>

U psihologiji je pojam „igre laži“ definisan kroz načelo da koliko god stvarnost bila velika, laganje je veće. Za ovaj rad od velikog značaja je test kojim dr Dušan Stojanov u knjizi „Psihologija ličnih konstrukata“ (2007) klasifikuje različite vrste laganja. Za to je potrebno odgovoriti na dva pitanja:

1. Da li želim da ova laž postane istina?
2. Da li želim da drugi poveruju u ovu laž?

Ukoliko su oba odgovora „ne“, osoba ne pokazuje pravu želju da svojim postupkom inicira bilo kakvu promenu (unutrašnju ili spoljašnju). Ukoliko su oba odgovora „da“, osoba pokazuje apsolutnu želju za kompletnom promenom. Ukoliko su odgovori „da–ne“, osoba želi da izvrši promenu, ali istovremeno podsvesno želi da bude otkrivena, jer zna da ne govori istinu. Ukoliko je odgovor „ne–da“, osoba ne želi da izvrši promenu, ali želi da joj veruju, što implicira promenu sopstvenog društvenog statusa koji priželjkuje.<sup>64</sup> Ovaj test umnogome pomaže da se odredi kojoj vrsti laganja pribegava glavni junak scenarija „Bela nedelja“, odnosno koji ga motivi pokreću da izvrši određenu promenu. Đorđe želi da laž postane istina, ali istovremeno ne želi da mu veruju, jer podsvesno zna da ne govori istinu. Stoga promena koju Đorđe podsvesno nastoji da izvede jeste otkrivanje istine. Upravo taj paradoks predstavlja ideju cele priče: služeći se lažima glavni junak povećava svest o istini. „Bela nedelja“ je takođe priča o kompleksnom odnosu između oca i sina; odnosu punog sukoba, frustracija i potrebe za ljubavlju. Zato okosnicu ove priče čine likovi oca i sina koji poseduju različite arhetipske osobine oličene u grčkoj mitologiji, odnosno bogovima i boginjama, onako kako ih je opisala Džin Šinoda Bolen. „Bela nedelja“ je savremena psihološka drama koja se bavi jednom aktuelnom, savremenom društvenom temom: temom pretvaranja laži u istinu. To je globalni fenomen zbog koga države ratuju, uzbunjivače hapse, a novinare ubijaju. Zato

---

<sup>63</sup> Thorsten Botz-Bornstein, 2008, *Films and Dreams*, Lexindton books, str. 11, preveo autor ovog rada B.V.

<sup>64</sup> Dr Stojanov Dušan, 2007, *Psihologija ličnih konstrukata*, Psihopolis Institut, Novi sad, str. 147

ova intimna porodična drama poseduje univerzalnost i budi nadu – jer dok je istine, bar u jednom čoveku – neko će je jednog dana spoznati.

### **3.2. SINOPSIS**

Sinopsis predstavlja prvu fazu u kojoj se određuju glavni junak ili junaci, osnovna radnja, epoha, žanr i drugi osnovni elementi koje Robert Meki navodi u svojoj podeli na tri dizajna filmske priče. Ova faza broji najviše dve stranice teksta.

\*\*\*

Nakon svađe sa strogim ocem, jedanaestogodišnji dečak Đorđe pobjegne od kuće. Mlađi brat ga pronade na obali reke i zamoli da se vrati. Tokom rasprave Đorđe slučajno izazove nesreću usled koje se brat udavi. Preplašen i u šoku, Đorđe se vrati kući i slaže majku i oca da su brata oteli nepoznati ljudi. Tada počinje velika potraga za nestalim dečakom i Đorđeva unutrašnja borba da kaže istinu. Ne znajući kako da se nosi sa gubitkom, Đorđe kao jedini svedok počinje da „pomaže“ policiji i meštanima u potrazi. Strah od stranaca, korupcija, paranoja i zloba počinju da izlaze na površinu. Svako ima svog krivca. Iz straha, Đorđe stalno odlaže trenutak kada će reći istinu i što ga više odlaže, sve mu je teže da prizna. Majka je očajna, nekada strogi autoritativni otac postaje uplašen i bespomoćan, a Đorđe je sve jači i sigurniji u vladanju situacijom.

Kada leš brata ispliva na obalu, šok, osećaj krivice i sudar sa realnošću prekinu „Đorđevu vladavinu“. Želja da nastavi da laže i nagon da kaže istinu ga lome, i on pukne. Ocu prizna celu istinu i spreman je za kaznu. Međutim, otac se promenio. Postao je slomljen čovek koji je izgubio jednog sina i ne želi da izgubi i drugog. Svestan svoje krivice i odgovornosti, mora da ga zaštiti. Zato počne da ga ubeđuje da je istina ono što svi znaju – da su brata oteli nepoznati ljudi, ubili ga i bacili u reku.

Kraj je Bele nedelje i početak Uskršnjeg posta. Uz maskenbal, gozbu i lomaču, meštani proslavljaju bele poklade, teraju zle duhove i jedni drugima opraštaju grehe. Opraštaju Đorđu i on oprašta svima. Laž je postala istina. Na bini, Đorđe svira svoju harmoniku. Prkoseći ritmu orkestra on svira „svoju pesmu“, jer je otkrio veliku istinu. Istinu o svima, istinu koju niko ne vidi, osim njega. Da li će pristati na laž? Da li će oprostiti sebi?

### 3.3. BIOGRAFIJE LIKOVA I KARAKTERIZACIJA

Pre pristupanja karakterizaciji likova potrebno je definisati pojam „emotivne mape“, koji pre svega služi glumcima prilikom održavanja kontinuiteta lika koji tumače, odnosno promena koje lik tokom svog putovanja pretrpi. S obzirom na to da se snimanja najčešće obavljaju u diskontinuitetu u odnosu na scenario, „emotivna mapa“ olakšava glumcima da prate kontinuitet svog lika. Zbog toga „emotivna mapa“ pomaže da se odrede najvažnije tačke promena u liku, u scenariju, odnosno da svaka scena i lik u njoj dobiju svoje značenje i mesto (na toj mapi) koje odgovara logičnom uzročno-posledičnom odnosu među likovima, ili pak sudbinskoj predikciji, onako kako je Meki definiše. „Emotivna mapa“ ima tri osnovne tačke:

1. Početak (gde se definišu opšte karakteristike lika: karakter, temperament, želja, potreba, itd.)
2. Promena (dramaturški trenutak u priči kada lik počinje da se menja uprkos svojim uverenjima ili planom koji ga vodi ka ostvarenju želje)
3. Novo stanje (ostvarena želja ili potreba promenili su određene osobine lika ili njegova saznanja)

Između ove tri osnovne tačke, tokom putovanja postoje momenti koji iskušavaju junakova uverenja, snagu i motive u istrajavanju da postigne konačni cilj. Naravno da je nemoguće stvarati priču ili biografiju lika po ovim parametrima, ali oni služe da se nakon pisanja provere logične motivacione promene i konzistentnost sveukupnog ponašanja. Podela na tipove muških i ženskih ličnosti prema bogovima u grčkoj mitologiji koju je izvela Džin Šinoda Bolen, značajna je prilikom karakterizacije glavnih likova, ali i kao provera pojedinačnih osobina. Zbog toga je važno napomenuti da korišćenje njene podele u ovom radu ne podrazumeva podudarnost jednog lika (u scenariju) i jednog boga (u njenoj podeli). Razlog za to nije samo izbegavanje potencijalnih klišea, već i dokazana činjenica da nije samo jedan „bog“ taj koji vlada našom ličnošću, već se u zavisnosti od perioda života, događaja i individualnih psiholoških svojstava – više njih smenjuje na tronu, ili „međusobno konsultuje“.

Neformalna definicija glavnog junaka glasi da je to onaj junak koji ima najveći problem i sa sobom nosi najveći teret. Stoga će za potrebe ovog rada tri glavna lika iz scenarija „Bela nedelja“ biti definisana u svojim biografijama i karakterizacijama.

\*\*\*

1. ĐORĐE, jedanaestogodišnji dečak, najstariji sin Slobodana i Ane, već u ovim godinama samostalno prosuđuje, donosi odluke, često suprotne od opšteprihvaćenih patrijarhalnih konvencija. Svoje glav, povučen, ne voli da se eksponira i uvek „radi po svome“. Svira harmoniku i želi da jednog dana upiše muzičku školu u Beogradu. Pronicljiv i snalažljiv, pronalazi rešenja za svaki problem, čak i ako to podrazumeva laganje, varanje ili krađu. Njegove prevare nisu zlonamerne, već su deo njegovog oštroomnog karaktera i potrebe da uvek reši problem. Jedini koji uspeva da otkrije njegove prevare je strogi otac Slobodan. Strahovlada kojom Slobodan vaspitava svoju decu još više nagoni Đorđa da često laže ili provodi vreme na starom nasukanom šleperu, gde može da svira svoju harmoniku i od kamenja gradi malu tvrđavu na palubi broda. Upravo zbog strogog oca, poznatog po nasilničkim metodama koje sprovodi u zatvoru, u kom radi kao čuvar, ostala deca ne vole ni Đorđa ni njegovog brata Jovana. Deca često pričaju o torturi koju sprovode čuvari u zatvoru i zbog toga se Đorđe oseća krivim. Istovremeno, on štiti mlađeg brata Jovana od druge dece, ali i iskušava njegove fizičke i psihičke mogućnosti kroz grube igre. Sa majkom Anom ima nežan odnos, pun topline i razumevanja, želeći da je zaštiti od strogog oca. Nikada se nije približio Milici, najlepšoj devojčici u školi koja mu se sviđa. Tek nakon tragedije, kada se mlađi brat udavi u reci, Đorđe počinje da se menja. Kao jedini svedok, postaje glasnik i predvodnik cele istrage. U grčkoj mitologiji, arhetip koji vlada Đorđem je bog Hermes, božanski glasnik i vodič duša. On je takođe i prenosilac poruka, varalica i putnik. Šinoda u svojoj knjizi „Bogovi u svakom muškarcu“ navodi nekoliko glavnih karakteristika Hermesa. Prva je njegova sposobnost da se lako kreće i prelazi granice iz jednog nivoa u drugi, između Olimpa i podzemnog sveta, iz običnog u svet duhova i sila. Hermes, koji svojom snalažljivošću prenosi poruke, trguje ili menja moralna načela, pomerajući granice, u simboličkom smislu korespondira sa Đorđevom varljivom prirodom. Odmalena, on varajući krči sebi put, pa svoju domišljatost, sposobnost dobre komunikacije, uverljivost, u zavisnosti od situacije zloupotrebljava ili koristi za opšte dobro. Jedan od glavnih rekvizita kojima se Hermes služio je drveni štap koji predstavlja „štap sreće“, sa dve zmije bliznakinje na vrhu koje simbolišu smrt i rađanje, ujedinjenje muškog i ženskog principa. Metaforički,

Hermes pomaže u potrazi za „duhovnim zlatom“ i takođe predstavlja pratioca duša u podzemni svet Had. Šinoda napominje da je Hermes često prikazivan kao mladić sa lirom ili flautom, s obzirom na to da je on napravio liru od kornjače i kasnije je poklonio svom bratu Apolonu. Njegova muzika i pesma na liri izazivaju radost i spokojstvo. On je bog koji obeležava granice, ali ih i prelazi, pa su pored štapa i lire njegovi simboli – kamenje na putu koje predstavlja granicu ili *među*, grobovi, pragovi, tuneli, itd. Simbolički, on predstavlja prelazak iz jedne životne faze u drugu. Zbog svega toga njega karakterišu brzina, gipkost, rečitost.

„Imajući Hermesa za arhetip on može naučiti kako da se rečima izvuče iz fizičkog obračuna u kome nije u prednosti. On koristi strategiju da bi dobio ono što želi: bilo neki materijalni predmet, bilo prerogativ koji pripada starijem bratu.“<sup>65</sup>

Rivalstvo braće koje pominje Šinoda je zajednički element koji povezuje Hermesa i Apolona, odnosno Đorđa i Jovana. Međutim, njegova sposobnost da „spasava dete“<sup>66</sup> u odrasloj depresivnoj osobi u potpunosti odgovara odnosu Đorđa i njegovog oca Slobodana. Naravno, „spasavanje deteta“ u ocu ovde je metaforički sprovedeno kroz traumatičnu potragu za nestalim sinom. Sve ove osobine karakteristične su za mnoge ličnosti iz mitologije, istorije ili savremenog života. Ipak, jedna od glavnih osobina Đorđa, koja nije navedena u Šinodinoj biografiji Hermesa, jeste njegov onirički pogled na svet (kome je sličniji Had, bog podzemlja). Laganje, koje povećava iluziju, korespondira i sa devet faza tugovanja koje profesorka Tijana Mandić navodi (od šoka do opraštanja i zahvalnosti), te Đorđeve oniričke halucinacije predstavljaju upravo „probijanje nesvesnog u budno stanje“, odnosno prikrivenu želju da pretvori istinu u laž, ali i da bude otkriven. U dečaćkim godinama, Hermesova glavna osobina je izmišljanje priča i nevino laganje, čak i kada za tim nema ikakve potrebe. Zbog toga postoji čest sukob između njega i drugih, ali ga niko ne može omesti u potrazi za pravim putem koji spaja podzemni i nebeski svet. Šinoda navodi da je Hermes kao vodič duša arhetip, odnosno potencijalno dostupan svakome od nas, posebno prilikom preispitivanja i razmišljanja o novim duhovnim smernicama.

---

<sup>65</sup> Bolen, Džin Šinoda 2003, *Bogovi u svakom muškarcu*, Društvo lepih umetnosti Vilenjak, Beograd, str. 179

<sup>66</sup> *Ibid*, str. 181



2. SLOBODAN, dugogodišnji stražar u zatvoru, strog i autoritativan, predstavlja stub porodice i autoritet u celom naselju. Sa ženom Anom ima dva sina, Jovana i Đorđa, i najmlađu ćerku. Pored obezbeđivanja osnovne egzistencije, Ana i Slobodan se trude da svoju decu vaspitaju strogo, u duhu tradicionalnih vrednosti i naprave od njih poštene i vredne ljude. Kada nije sa porodicom, Slobodan je na poslu, u zatvoru. Strog i nemilosrdan u prevaspitavanju zatvorenika – fizičkoj i psihičkoj torturi koju sprovodi, jedan je od stražara od koga se većina zatvorenika, ali i stražara, plaši. Dok je otac na poslu, Đorđev zadatak je da brine o sestri, bratu i majci i sva odgovornost je na njemu. Đorđe ima otpor prema očevim strogim pravilima, jer ga otac nikada ni za šta ne pohvali, osim kada svira harmoniku. Svakodnevna kritika i cinični komentari u Đorđu bude stalni osećaj krivice. Nestanak Jovana pokreće veliku promenu u Slobodanovoj emotivnoj mapi. On, kao mera svih vrednosti; on, koji zna ko zalužuje kaznu a ko ne; koji drži ključeve slobode i tamnice; koji hoće da njegovi sinovi postanu dobri ljudi; koji uvek ima plan; kome ne treba ničije mišljenje – odjednom postaje nemoćan, izgubljen i uplašen. Sve to pokušava da prikrije lažnim samopouzdanjem i još većom agresijom prema Đorđu. I što je agresivniji – Đorđe je uplašeniji i nastavlja da laže. U arhetipskoj podeli Slobodan predstavlja telesni pricip, a Đorđe duhovni. Grčki bog koji vlada Slobodanom je Posejdon, bog mora, vladar osećanja i instinkta. Posejdon je brat Zevsa i Hada, pa se često ova tri boga koja predstavljaju arhetipe oca međusobno prepliću. Razdražljivost, nasilnost, osvetoljubivost, nagle i neočekivane promene u ponašanju, glavne su karakteristike Posejdonovog temperamenta. Kao bog mora, Posejdon simbolizuje podsvesna potisnuta osećanja, koja snažnom burom, talasima ili zemljotresom iznenada izlaze na površinu i ruše sve pred sobom. Njegova preka narav posledica je nezadovoljstva kraljevstvom koje mu je dato na upravljanje, ali i ranjavanjem njegovog sina kiklopa Polifema, koga je Odisej oslepeo. Krilatica „oko za oko“ upravo označava Posejdonov osvetnički bes kojim proganja Odiseja i kažnjava sve koji mu pomažu. Životinje koje simbolizuju Posejdona su konji (koji vuku morske kočije), a njegov glavni rekvizit je trozubac, koji simboliše seksualnu potentnost. On je frustriran, ne podnosi gubitak i u Jungovoj podeli na pet arhetipskih delova ličnosti predstavlja *senku*. Da bi Posejdon promenio svoju agresivnu narav, on tokom iskušenja mora poprimiti osobine Zevsa – samopouzdanje, objektivno rasuđivanje i odustajanje od dominiranja na

agresivan način. Duži boravak iznad površine vode i susret sa realnošću mogu promeniti njegovu narav. Upravo sukob između Đorđa i Slobodana predstavlja iskušenje kojim Hermes pomaže Posejdonu da probudi Zeusa u sebi.

3. ANA, Slobodanova žena, majka Jovana, Đorđa i najmlađe ćerke, živi strogo ustrojenim patrijarhalnim načinom života. Rano se udala i rodila prvog sina Đorđa; povremeno je radila kao kuvarica u lokalnoj osnovnoj školi, da bi posle rođenja Jovana dala otkaz i posvetila se porodici i kućnim poslovima. Skromna, tiha, u senci dominantnog Slobodana, oduvek stavlja porodicu ispred svojih ličnih ambicija. Iako bistra i inteligentna, nikada nije pokazivala ambicije za ličnom karijerom ili emancipacijom kao većina gradskih žena njenog uzrasta. Njena posvećenost odgajanju dece i podršci mužu postala je svakodnevni i jedini smisao njenog života, a želja da deca odrastu u zrele i poštene ljude jedini cilj. Ne očekuje pomoć ni od koga i uglavnom se oslanja samo na svoje snage. Ako se pojavi neki problem, rešava ga sama ili uz pomoć sinova, ali da Slobodan ne sazna. Mir u kući nema cenu, pa zbog toga često pokušava da predvidi Slobodanove reakcije i sve podredi njegovim prohtevima. Ako je neko drugi zamoli za pomoć ili uslugu, ona će bespogovorno pomoći, čak i na sopstvenu štetu. Ne ume da kaže „ne“, što joj Slobodan stalno zamera jer ne želi da je drugi iskorišćavaju. I tada Ana pokušava da se ponaša prema njegovim savetima, pa, slično Đorđu, krije od Slobodana kad uradi nešto što on nije odobrio. Zato stalno ima osećaj krivice, koji kada se desi ozbiljan problem eskalira zbog snažnog osećanja odgovornosti i nastojanja da predvidi svaki problem. Trenutak kada Jovan nestane pokrenuće kod nje snažan osećaj krivice, ali prvi put i otvoreni sukob sa Slobodanom. Boginja iz grčke mitologije koja upravlja Anom je Demetra, boginja žita, braniteljka i majka. Njene glavne osobine su: snažan materinski instinkt, žrtvovanje, davanje, brižnost, velikodušnost, strpljivost, istrajnost. Za Demetru, gubitak deteta je najgori. Ona se s tim teško miri i sindrom „praznog gnezda“ u njoj izaziva depresiju, prazninu i krivicu.

„Ona može da ne jede, da ne spava, da se ne kupa, može da korača napred–nazad sve vreme provodeći nemirno i u pokretu, kršeći ruke i tugujući duboko u jakoj agitiranoj depresiji. (...) Ona je besna, jer joj je oduzet izvor smisla.“<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Bolen, Džin Šinoda, 2002, *Boginje u svakoj ženi*, Društvo lepih umetnosti Vilenjak, Beograd, str. 191

Šinoda zaključuje da je osnovni problem ženama Demetrama to što one imaju dobre namere, ali ne vide širu sliku. Ta zabluda im otežava objektivno sagledavanje problema, koji same uzrokuju svojom preteranom brižnošću i strpljenjem. Tek kada jasno počne da izražava stavove, počne da odbija, prestane da prihvata i jasno kaže „ne“, Demetra će otpočeti svoju promenu. Anina promena počinje tek kada se jasno suprotstavi Slobodanu. Međutim, „sindrom praznog gnezda“, odnosno traume koju nosi zbog smrti mlađeg sina, prevazići će samo ako povrati svoj osnovni arhetip – odnosno pronade zamenu za izgubljeno dete. Ponovni susret sa otetom Persefonom će pobuditi njene arhetipske osobine i vratiti smisao njenom postojanju. Arhetipske dopune boginje Demetre su: Majka Božija, Majka Priroda, Majka Zemlja, itd.

### **3.4. TRITMENT**

Faza tritmenta je sigurno jedan od najvažnijih koraka tokom rada na scenarističkoj građi, pošto se tokom ove faze određuju sve najvažnije dramaturške i narativne tačke filmske priče. Ona je usko povezana sa temom i idejom koja joj prethodi i scensledom koji joj sledi. U ovoj fazi, pored uzročno-posledičnih veza među glavnim junacima, određuje se i kompozicija cele narativne strukture. Definisane činova, skiciranje emotivne mape glavnog junaka i akcenti koji će predstavljati oniričke tačke konsekvantno su sprovedeni. Tritmet za ovaj rad broji šest strana.

\*\*\*

#### *Prvi čin*

Na starom brodskom šleperu, nasukanom na obali reke, dečak Jovan pronade svog starijeg brata Đorđa (11). Posle svađe koju su imali sa ocem, Jovan moli Đorđa da se vrate kući, jer je on kriv što je otac pobesneo na Đorđa. Đorđe ne želi da se vrati i posle nove svađe Jovan odustane od ubeđivanja. Počne da traži psa, sa kojim je došao. Dok mu Đorđe pomaže da pronade psa – Jovan ponovo pokuša da ga nagovori da se vrate kući, ali bezuspešno. Posvađaju se, i Đorđe ljut baci parče drveta za kojim pas potrči i upadne u reku. Jovan odmah uđe u ledenu reku da ga spase. Đorđe ostane na obali, dok Jovan pliva ka psu, koga reka nosi sve dalje. Jovan počne da se davi. Đorđe uđe u reku, ali se uplaši i

ostane da stoji i posmatra smrt brata. Stoji u šoku, dok se površina vode ne umiri. Đorđe se vraća kući. Ide sporednim putevima i posmatra da li ga je neko video. Na putu slučajno ugleda nepoznati beli kombi. Uplaši se i sakrije iza *zida* razrušene stare kuće pored puta. Kad kombi ode, on počne izbezumljeno da trči i vrišti. Komšinici koja ga prva ugleda u histeriji i kroz suze kaže da su ljudi u belom kombiju oteli brata.

Kada stigne kući – majci Ani ponovi istu priču. U šoku, majka telefonom pozove Slobodana, strogog oca, čuvara u obližnjem zatvoru, da odmah dođe kući. Uplašen i u suzama, Đorđe ispriča roditeljima i komšinici svaki detalj o otmici, kao i to da su i njega hteli da otmu, ali im je pobjegao. Otac odmah napuni staru lovačku pušku, zamoli komšinicu da ostane sa Anom i njihovom dvomesečnom bebom, i sa Đorđem kolima krene ka mestu gde se otmica desila. Otac bezuspešno pokušava da pronađe neki trag pored puta. Vrate se u kola i nastave da voze u pravcu gde je otišao kombi. Između njih dvojice oduvek postoji pritajeni sukob. Slobodan je prema Đorđu posebno strog, zato što je on najstariji i trebalo bi da je najodgovorniji. Otac mu prebaci krivicu jer je njegova obaveza da se brine o mlađem bratu. Osećaj krivice i straha sve više obuzimaju Đorđa i on je sve odlučniji u tome da ne kaže istinu. Kada se vrate kući, Đorđe saopšti Ani da su prešli ceo put i da ništa nisu našli. Slobodan neće da zove policiju jer ne želi da komšije počnu da šire tračeve. To Anu potpuno razbesni, ona doživi histerični napad i natera Đorđa da se sa „Oče naš“ moli da pronađu Jovana. Dok u dečjoj sobi Đorđe izgovara „Oče naš“ – učini mu se da čuje Jovanov glas. Beli zid pored Jovanovog kreveta izgleda isto kao *beli zid* pored puta iza koga se sakrio. Đorđe zamišlja slike dvojice otmičara sa maskama za poklade koji odvlače Jovana.

### *Drugi čin*

Posle neprospavane noći, sledećeg dana Đorđe i Slobodan su u policiji. Kao jedini svedok, Đorđe detaljno opisuje šta se desilo. Inspektori ga pitaju da li je primetio nešto sumnjivo i da li im je neko pretio. Đorđe prizna da u školi druga deca maltretiraju Jovana. Slobodan o tome ne zna ništa, ali inspektori znaju da je on kao čuvar u obližnjem zatvoru poznat po brutalnosti prema zatvorenicima i da to možda ima veze sa Jovanovim nestankom. Slobodan, besan, odgovori da sve radi po zakonu. Zbog manjka ljudi

inspektori nemaju dovoljno policajaca da u potrazi pokriju ceo teren. Predlože da Slobodan i Đorđe odu u školu i tamo se raspitaju, a policajci će proveriti puteve i stanovništvo.

U školskom dvorištu, Đorđe i Slobodan sretnu klince koji sede na tribinama i puše. Slobodan ih pita zašto maltretiraju Jovana i da li znaju gde je on. Klinci se zbune, a Slobodan se izviče na njih, ali i na Đorđa koji neće da prizna da je njima davao novac da bi zaštitio Jovana.

Slobodan uđe u školu da razgovara sa Direktorom, a Đorđe ponovo naleti na klince. Ispriča im da su Jovana kidnapovali ljudi iz belog kombija koji stalno tuda prolazi. Prepriča im svaki detalj otmice i tako uspe da ih smiri da ga više ne zadirkuju. Zatim ugleda devojčicu Milicu (15) koja mu se dopada, a kojoj ne sme da priđe.

Na raskrsnici, na uviđaju su dva policijska inspektora, tužilac, forenzičar, socijalna radnica, Đorđe i Slobodan. Đorđe uplašen ugleda belog mokrog psa, pored puta, koji je takođe nestao u reci. Đorđe nastavi da detaljno objašnjava i pokazuje gde se desila otmica. Polako shvata da je u centru pažnje i da sada svi njega slušaju. Dok ponavlja istu priču, postaje sve bolji i uverljiviji. Uloga jedinog svedoka, hrabrog brata i žrtve počinje da mu se dopada. Međutim, Slobodan počinje da sumnja, jer Đorđe svaki put u priči doda neki novi detalj. Takođe ga nervira to što svi njega smatraju krivim, a Đorđa za žrtvu i heroja. Iz Đorđeve priče ispadne da je praktično Slobodan kriv, jer ga je izbacio iz kuće, pa je Jovan otišao da ga traži. Slobodan iznerviran pukne i pred svima se izdere na Đorđa da je on taj koji treba da brine o mlađem bratu. Đorđe je preplašen i učini mu se da svi počinju da mu se smeju. U kući, Slobodan se izviče na Đorđa što ga pravi budalom pred svima i što mu nije rekao sve što se desilo, jer je na uviđaju spomenuo da su otmičari koristili nož. Ana pokuša da ga odbrani, ali Slobodan doživi histerični napad i demolira kuhinju. Kad shvati šta je uradio i ugleda preplašenu Anu i Đorđa, moli ih da mu oprostite. Obeća im da će naći Jovana i pozove Đorđa da krene s njim.

U restoranu, pored benzinske pumpe, Đorđe prvi put upozna Gvozdena (45), Miličinog oca. On je krupni autoritativni kriminalac, bivši zatvorenik, vlasnik motela, benzinske pumpe i jedini koji zna šta se dešava u gradu. Slobodan ga poznaje još iz zatvora, kada je tamo ležao i trpeo Slobodanovo izivljavanje. Zbog toga sve vreme postoji tenzija između njih, pa Gvozden uporno ignoriše Slobodana i obraća se samo Đorđu. Pošto mu na pitanje

šta hoće da bude kad poraste Đorđe odgovori da hoće u Beogradu da upiše muzičku školu – harmoniku, Gvozden mu obeća da će mu naći brata ako nauči da svira njegovu omiljenu pesmu. Slobodan pokuša da ga nešto pita, ali mu Gvozden mirno objasni da više nije u poziciji da išta zahteva, i da se zapita zašto mu se sve ovo dešava. Slobodan se suzdržava da ne pukne, a neprijatan razgovor prekinu Gvozdenova žena i devojčica Milica koje uđu u restoran.

Sledećeg dana, gradić je pun novinara i policajaca iz Beograda, koji pregledaju teren i razgovaraju sa meštanima. Đorđe sretne Milicu, koja hoće da mu pomogne da posle škole zajedno krenu u potragu za Jovanom. Đorđe pristane. Novinari tabloida sa komšijama vode „paralelnu istragu“, praveći još veću konfuziju i paranoju. Izmišljaju krivce, optužuju strance, a predsednik opštine u izjavi državnoj televiziji kaže da sumnja da su glavni krivci ilegalni emigranti, koji prelaze Bugarsku granicu i izazivaju strah i nesigurnost među lokalnim stanovništvom. Otac je očajan, jer se cela istraga pretvara u farsu, a tek kada jedna novinarka i kameraman priđu Đorđu da ga snime u društvu predsednika opštine, Slobodan nasrne na njih i razbije kameru. Predsednik opštine spreči veći incident i smiri Slobodana koji je samo hteo da zaštiti svoje dete. Đorđe je u isto vreme zadivljen očevom reakcijom, ali i uplašen. Svi znaju da je Slobodan brutalan, a ovim će samo pogoršati situaciju i otežati potragu. Usput, predsednik opštine ga zamoli da za brutalnost prema zatvorenicima optuži sadašnjeg upravnika zatvora, jer će samo tako da ga uklone i na njegovo mesto dovedu „svog“ čoveka. To bi svima pomoglo da se ova situacija reši, a time bi promenio imidž brutalnog stražara, što je dobro za sve. Čim predsednik opštine ode i novinari i policija se razidu, Slobodan i Đorđe ostanu sami. Otac shvati da ga svi ucenjuju i da sada mora da radi kako drugi traže.

U hodniku zatvora, Slobodan pokazuje fotografije zatvorenika koji su na slobodi a koji liče na otmičare koje je Đorđe opisao. Slobodan traži od Đorđa da ih identifikuje, ali Đorđe nije siguran. Slobodan sumnja u celu Đorđevu priču i misli da ga ovaj laže. Zatim uđe u kancelariju da predstavnicima ministarstva odgovori da li je upravnik zatvora naređivao premlaćivanje zatvorenika. Đorđe prisluškuje razgovor, a zatim odluta hodnikom. U lavirintu hodnika se izgubi i u dubini jednog hodnika ugleda belog mokrog psa, koji je nestao u reci sa Jovanom. Prateći ga dođe do belog *zida* koji liči na onaj iza koga se sakrio pored puta. Isto večer, Slobodan i Ana gledaju televizijski prilog o

nestalom Jovanu u kom se kaže da su ga oteli bugarski šverceri. Slobodan je očajan, jer će sada svi širiti tračeve o njegovoj porodici. Ne zna više koga da zove i šta da radi. Priča se da je lokalni beskućnik možda oteo Jovana. Ana je slomljena, traži od Đorđa da ponavlja „Oče naš“ i da moli se da pronađu Jovana. Đorđe želi da kaže istinu i prekine tu agoniju, ali ponovo nastavi da ćuti, jer ima viziju mrtvog oca u poplavljenoj kuhinji.

Sledećeg dana Đorđe i Milica, sa maskiranim klincima, naoružanim molotovljem koktelima napadnu stari vagon u kome živi lokalni beskućnik. Klinci „znaju“ da je on kidnapovao Jovana. Kada zapale vagon i isteraju beskućnika napolje - shvate da Jovan nije tu. Razbeže se, a Milica i Đorđe dođu na njegov nasukani šleper. Đorđe joj otkrije svoje tajno mesto gde može da pobegne od svih. Zatim odu do kabine gde pronađu njegovu demoliranu harmoniku. Đorđe, u šoku, počne da veruje da su to uradili isti oni koju su oteli Jovana i da sada hoće da otmu i njega. Milica počne da ga teši i poljubi ga u usta. To mu je prvi put. Uzbuđen i zbunjen dozvoli da ga poljubi još jednom, a onda ponovo ugleda belog mokrog psa koji ga posmatra sa obale.

Đorđe, sa Milicom se vraća kući. Primeti da su vrata kuće širom otvorena. Uđe u praznu kuću, a onda iz spavaće sobe izađe slomljena i uplakana Ana koja mu saopšti da su pronašli Jovanovo telo. Đorđe je u šoku. Ne može da dođe sebi. Kao da ovo nije očekivao. Majka ga grli i teši. Moraju da budu jaki. On hoće da ode na mesto gde su našli Jovana, ali ona kaže da je otac već tamo i da je bolje da ostane sa njom. Kad se vrati kući, Slobodan izgleda kao čovek koji je naglo ostario preko noći. Đorđe je sve vreme hteo da ga vidi ovakvog, a sada ni on sam ne može da izdrži. Plače.

Posle velike i mučne sahrane, porodica je zajedno u kući. Tuga i bol otežavaju normalan život. Đorđe pomaže Ani da postave sto za ručak. Slobodan je postao senka nekadašnjeg čoveka. Nema više onog glasnog i okrutnog čoveka. Tih je, povučen, ali odlučan da pronađu Jovanove ubice. U tome traži bezrezervnu pomoć Đorđa. Ne mogavši da spava, Đorđe sa Jovanovom maskom za poklade dođe do jezera i baci je u vodu. Vraćajući se ugleda beli kombi na istom onom mestu pored starog belog zida. Preplašen, počne da beži nazad ka jezeru.

Sledećeg dana, u policijskoj stanici inspektori im saopšte da istraga i dalje traje, ali sumnjaju da se Jovan možda sam udavio. Traže od Đorđa da im kaže istinu. Đorđe, uznemiren i kroz suze, ponovi sve što je i ranije govorio. Slobodan počne da viče na

policajce kako svoju nesposobnost pokušavaju da prikriju svaljujući krivicu na Đorđa, koji je žrtva. Izvređa ih, i pre nego što napuste kancelariju im poruči da ako oni ne mogu da pronađu ubice njegovog sina, onda će to on uraditi makar mu to bilo poslednje. Kada se vrate kući, Ana doživi histerični napad jer se oseća krivom i odgovornom za sve što se desilo. Đorđe pokušava da je smiri i prizna istinu, ali ga Slobodan pozove da krenu, jer mu javljeno da je beli kombi pronađen.

Dok se voze, Đorđe posmatra pripitog Slobodana koji će najzad pronaći otmičare. Kada stignu na mali parking, Đorđe odmah prepozna beli kombi. Dok čekaju da se vozač pojavi, Slobodan uči Đorđa kako da drži i repetira pušku. Čim se vozač kombija pojavi, Slobodan ga napadne i uz batine i pretnje tera da prizna gde je Jovan. Čovek, krvav i u šoku, zapomaže na bugarskom, dok ga on besomučno tuče i traži od Đorđa da im potvdi da je on otmičar. Đorđe gleda čoveka koji se u nesveti od udaraca guši u krvi, i odjednom vrisne da prestane da ga tuče, jer nije on krivac. Kroz suze prizna da je on sam kriv, jer nije spasao brata koji se davio u reci. Slobodan je u šoku. Više ništa ne razume i počne da povraća. Sledećeg dana Đorđe leži na Jovanovom krevetu i skida kreč sa *zida* kopajući sve veću rupu.

### *Treći čin*

Bela nedelja je završena, sutra počinje Uskršnji post, a danas su *bele poklade*: dan kada ljudi jedni drugima opraštaju grehe i teraju zle duhove. U crkvi, pop podseti sve prisutne da budu milostivi i jedni drugima oprostite sve grehe.

Tokom ručka u kući, Slobodan ponudi Đorđa cigaretom jer zna da ovaj puši. Zatim mu objasni da nije on kriv. Neće ga kazniti, jer nije on kriv ni za šta. Đorđe je zbunjen – ranije bi ga otac brutalno kaznio, ali ne i sad. Postao je uplašen i tužan čovek koji se bori za svoje jedino dete koje mu je ostalo. Zatim počne da ubeđuje Đorđa da je istina ono što svi znaju – da su Jovana oteli ljudi u belom kombiju, da su ga ubili i bacili u jezero. To su pravi i jedini krivci, a njihov jedini zadatak, dok su živi, jeste da pronađu te ljude. Đorđe je zbunjen i više nije siguran šta je istina.

Kraj je Bele nedelje i početak Uskršnjeg posta. Na centralnoj gradskoj proslavi meštani proslavljaju bele poklade i dolazak proleća. Uz paganski običaj: maskenbal, gozbu, lomaču, veselje i gužvu, ljudi jedni drugima opraštaju grehe. Đorđe, kao na tronu, sa



lokalnim narodnim orkestrom, svira svoju harmoniku. Svira raštimovano i van ritma, jer je harmonika polomljena. Međutim, niko ne primećuje užasne zvuke koje ispušta iz instrumenta. To radi, uporno, u inat svima, kao da protestuje. Svi, pijani i bezbrižni, uz vrisku i petarde, skaču oko logorske vatre i jedni drugima opraštaju grehe. I Slobodan i Ana se prepuste paganskoj proslavi. Tek kad harmonika utihne, primete da Đorđa više nema na bini. Slobodan počne da ga traži.

U panici, Slobodan trči pustim ulicama i doziva Đorđa. Dolazi do obale i starog šlepa, ali ga tamo ne nalazi. Izgubljen počne da se vraća i začuje tihi plač iza zidova oronule kuće pored puta. Čuje Đorđa koji tiho mumla „Oče naš“.

### **3.5. SCENOSLED**

Tokom rada na scenosledu preispitivane su narativna strategija talačke situacije; dvanaest Voglerovih etapa junakovog putovanja; Mekijev arhiplot, antiplot i miniplot dizaj filmske priče, kao i šest osnovnih karakteristika dramaturgije snova definisanih u poglavlju *Model dramaturgije snova*. Povratak na prethodnu fazu tritmenta više puta je pomogao da se utvrde osnovne dramske tačke, te je međusobna posledičnost faze tritmenta i scenosleda konzistentno sprovedena od samog početka do finale faze scenarija. Scenosled za ovaj rad broji jedanaest strana.

\*\*\*

*Prvi čin*

ENT. SKROMNA DOMAĆINSKA KUHINJA - DAN

Dokumentarna montažna sekvenca prikazuje radni proces pravljenja krofni.

EKST. BRODSKI ŠLEPER PORED NASIPA - DAN

Na starom brodskom šleperu, nasukanom na obali reke, dečak Jovan pronade svog starijeg brata Đorđa (11). Posle svađe koju su imali sa ocem, Jovan moli Đorđa da se vrate kući, jer je on kriv što je otac pobesneo na Đorđa. Đorđe neće da se vrati, i posle nove svađe Jovan odustane od ubeđivanja. Počne da traži psa, sa kojim je došao.

#### EKST. NASIP PORED REKE - SUMRAK

Dok mu Đorđe pomaže da pronađe psa, Jovan ponovo pokušava da ga nagovori da se vrata kući, ali bezuspešno. Posvađaju se, i Đorđe ljut baci parče drveta za kojim pas potrči i upadne u reku. Jovan odmah uđe u ledenu reku da ga spase. Đorđe ostane na obali, dok Jovan pliva ka psu, koga reka nosi sve dalje. Jovan počne da se davi. Đorđe uđe u reku, ali se uplaši i ostane da stoji i posmatra smrt brata. U šoku stoji dok se površina vode ne umiri.

#### EKST. MAKADAMSKI PUT PORED NASIPA, RASKRSNICA - SUMRAK

Đorđe hoda. Dođe do raskrsnice puta koji vodi u gradić i lokalnog asfaltnog puta koji vodi ka horizontu, izvan grada. Praznim pogledom zuri i uputi se asfaltnim putem.

#### EKST. ASFALJNI PUT / RAZRUŠENA KUĆA - SUMRAK

Dok hoda, Đorđe posmatra da li ga je neko video. Primeti nepoznati beli kombi, koji ga prođe i naglo stane. Đorđe se uplaši i sakrije iza zida razrušene stare kuće pored puta. Zid je ispucao, oronuo od vetra i kiše. Među slojevima otpale fasade vire delovi crvene cigle, dok se pukotine nastavljaju jedna preko druge. Na njima se naziru crne male fleke, koje liče na tragove malih prljavih stopala. Iza zida se čuje Đorđevo disanje. Zatim koraci i nekakvo tumananje, kao da mu neko prilazi.

#### EKST. RASKRSNICA / OBOD GRADA - SUMRAK

Đorđe trči. Izgreban je i prašnjav. Izbezumljen, sa štapom, pretrčava raskrsnicu i nastavlja da trči ka prvim kućama koje vidi.

#### EKST. ULICA / KOMŠIJSKO DVORIŠTE - SUMRAK

Iz komšijskog dvorišta, na ulicu izađe Tetka Mira kojoj Đorđe histerično ispriča da su brata oteli nepoznati ljudi iz belog kombija.

#### EKST. ULICA / DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE - SUMRAK

Teta Mira ga povede kući, a on majci Ani, koja izađe u dvorište – ponovi istu priču.

#### ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA - SUMRAK

U šoku, majka Ana telefonom pozove Slobodana, strogog oca, čuvara u obližnjem zatvoru, da odmah dođe kući. Đorđe nastavi detaljno da priča ceo događaj, opisujući dvojicu koji su oteli Jovana.

#### ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUPATILO - SUMRAK

Dok se kupa, Đorđe čuje oca koji je došao. Strogi otac Slobodan uđe u kupatilo da ga ispita i utvrdi u kakvom je stanju. Đorđe ponovi istu priču, a otac mu naredi da se obuče i spremi.

#### ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA - SUMRAK

Dok Ana hysteriše, Slobodan puni pušku i dalje ispitujući Đorđa, a potom ženama naredi da ostanu kod kuće i ne rade ništa dok se on i Đorđe ne vrate.

#### EKST. ASFALJNI PUT / RAZRUŠENA KUĆA - SUMRAK

Kada džipom dođu do razrušene kuće, Đorđe odgovori na sva Slobodanova pitanja.

#### EKST/ENT. LADA NIVA / PUT - SUMRAK

Tokom nastavka potrage Slobodan kritikuje Đorđa što ne ume da se brine o bratu i optuži ga da je kriv za to što se desilo. Đorđe primeti zalazeće sunce koje nikako da zađe.

#### ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA - SUMRAK

Kada se vrate kući i saopšte da nisu pronašli Jovana, Ana prohysteriše i posvađa se sa Slobodanom, a Đorđe počne da izgovara „Oče naš“.

#### ENT / EKST. ĐORĐEVA KUĆA / DEČJA SOBA / RAZRUŠENA KUĆA - SUMRAK

Đorđe uđe u dečju sobu i na Jovanovom krevetu ugleda nedovršenu masku za poklade, koju je Jovan počeo da pravi, a onda primeti isti beli zid pored bratovljevog kreveta. Identičan, kao zid srušene kuće iza koje se Đorđe krio, oronuo je i ispucao. Slojevi bele farbe prave neravne pukotine koje se nastavljaju jedna preko druge. Na njima se naziru crne male fleke, koje liče na tragove malih prljavih stopala. Đorđe hipnotisano zuri u zid,

a onda iza njega počnu da dopiru isti glasovi i zvuci borbe i otmice. Đorđe ima viziju DVOJICE OTMIČARA sa drvenim maskama za poklade na licima koji odvlače Jovana, dok se on koprca. Savladavaju ga, jedan za noge, drugi za ruke, i odnose ka kombiju parkiranom pored puta.

*Drugi čin*

EKST. ISPRED AMBARA - SUMRAK

Dokumentarni snimci pravljenja velike baklje od kartona, sena i štapova. Zalazeće sunce i dalje nikako da zađe.

ENT. POLICIJSKA STANICA / KANCELARIJA - SUMRAK

Posle neprospavane noći, sledećeg dana Đorđe i Slobodan su u policiji. Kao jedini svedok, Đorđe detaljno opisuje šta se desilo. Inspektori ga pitaju da li je primetio nešto sumnjivo. Đorđe prizna da u školi druga deca maltretiraju Jovana. Slobodan o tome ne zna ništa, ali inspektori znaju da je on kao čuvar u obližnjem zatvoru poznat po brutalnosti prema zatvorenicima i da to možda ima veze sa Jovanovim nestankom. Slobodan, besan, odgovori da sve radi po zakonu. Zbog manjka ljudi inspektori nemaju dovoljno policajaca da u potrazi pokriju ceo teren. Predlože da Slobodan i Đorđe odu u školu i tamo se raspitaju, a policajci će proveriti puteve i stanovništvo.

EKST. ŠKOLSKO DVORIŠTE - SUMRAK

U školskom dvorištu, Đorđe i Slobodan sretnu osmake koji sede na tribinama i puše. Slobodan ih pita zašto maltretiraju Jovana i da li znaju gde je on. Osmaci se zbune, a Slobodan se izviče na njih, ali i na Đorđa koji neće da prizna da je njima davao novac da bi zaštitio Jovana.

ENT. KANCELARIJA DIREKTORA ŠKOLE / HODNIK - SUMRAK

Dok Slobodan razgovara sa Direktorom, Đorđe sretne osmake, koji počnu da ga malteriraju, i da bi ih zaustavio Đorđe im ispriča da su Jovana kidnapovali ljudi iz belog kombija. Svako od klinaca ima svoju teoriju ko je krivac. Đorđe ugleda devojčicu Milicu (15), koja mu se dopada, ali kojoj nikad nije prišao.

#### EKST. ASFALJNI PUT / RASKRSNICA - SUMRAK

Na raskrsnici, na uviđaju su dva policijska inspektora, tužilac, forenzičar, socijalna radnica, Đorđe i Slobodan. Đorđe ugleda mokrog belog psa koji je takođe nestao u reci. Prestrašen shvati da psa vidi samo on i niko više. Zalazeće sunce nikako da zađe.

#### EKST. ASFALJNI PUT / RAZRUŠENA KUĆA - SUMRAK

Đorđe nastavi detaljno da objašnjava i pokazuje gde se desila otmica. Dok ponavlja istu priču, postaje sve bolji i uverljiviji. Potpuno se uživeo u ulogu jedinog svedoka, hrabrog brata i žrtve. Međutim, Slobodan počinje da sumnja, jer Đorđe prvi put spomene da su otmičari imali nož. Iz Đorđeve priče ispadne da je praktično Slobodan kriv, jer ga je izbacio iz kuće, pa je Jovan otišao da ga traži. Slobodan se pred svima izdere na njega da je on taj koji je trebalo da se brine o mlađem bratu. Đorđe je preplašen i učini mu se da svi počinju da mu se smeju i nose maske za poklade na svojim licima. Želi da pobegne, ali voda koja odnekud nadire mu parališe noge.

#### EKST. DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE - SUMRAK

Đorđe zuri u Jovanov veš, koji se suši na razapetoj žici. Posmatra mokre gaćice, potkošulje, pantalone. Podigne ruku kao da hoće da ga dodirne, ali ne može.

#### ENT. ĐORĐEVA KUĆA - SUMRAK

U kući, Slobodan se izviče na Đorđa što ga pravi budalom pred svima i što mu nije rekao sve što se desilo, jer je na uviđaju spomenuo da su otmičari koristili nož. Ana pokuša da ga odbrani, ali Slobodan doživi histerični napad i demolira kuhinju. Kad shvati šta je uradio i ugleda preplašenu Anu i Đorđa, moli da mu oprostite. Obeća im da će naći Jovana i pozove Đorđa da krene sa njim.

#### EKST. BENZINSKA PUMPA / MOTEL - SUMRAK

Lada niva skreće na parking privatnog motela, pored lokalne benzinske pumpe. Kada shvati gde su došli, Đorđe se ukopa i kaže Slobodanu da neće da uđe u restoran. Slobodan ga bez reči povede.

#### ENT. MOTEL / RESTORAN - SUMRAK

U restoranu, Đorđe prvi put upozna Gvozdena (45), Miličinog oca. On je krupni autoritativni kriminalac, bivši zatvorenik, vlasnik motela i benzinske pumpe, i jedini „zna“ šta se dešava u gradu. Slobodan ga poznaje još iz zatvora, kada je ovaj tamo ležao, a Slobodan se izživljavao nad njim. Zbog toga sve vreme postoji tenzija između njih, pa Gvozden uporno ignoriše Slobodana i obraća se samo Đorđu. Pošto mu na pitanje šta hoće da bude kad poraste Đorđe odgovori da hoće u Beogradu da upiše muzičku školu – harmoniku, Gvozden mu obeća da će mu naći brata ako nauči da svira njegovu omiljenu pesmu. Slobodan pokušava da ga nešto pita, ali mu Gvozden mirno objasni da više nije u poziciji da išta zahteva i da se zapita zašto mu se sve ovo dešava. Slobodan se suzdržava da ne pukne, a neprijatan razgovor prekinu Gvozdenova žena i Milica koje uđu u restoran.

#### ENT. ĐORĐEVA KUĆA / DEČIJA SOBA - SUMRAK

Tokom noći Đorđe pokušava da zaspi, ali ne može, jer sunce nikako da zađe.

#### EKST. RAZRUŠENA KUĆA / POLJANA - SUMRAK

Sledećeg dana, gradić je pun novinara i policajaca iz Beograda, koji pregledaju teren i razgovaraju sa meštanima. Đorđe se i dalje čudi zašto se zalazeće sunce ne zalazi. Zatim sretno Milicu koja hoće da mu pomogne da posle škole zajedno krenu u potragu za Jovanom. Đorđe pristane. Novinari tabloida sa komšijama vode „paralelnu istragu“, praveći konfuziju i paranoju. Izmišljaju krivce, optužuju strance, a predsednik opštine u izjavi državnoj televiziji kaže da sumnja da su glavni krivci ilegalni emigranti, koji prelaze Bugarsku granicu i izazivaju strah i nesigurnost među lokalnim stanovništvom. Otac je očajan, jer se cela istraga pretvara u šaradu, a tek kada jedna novinarka i kameraman priđu Đorđu da ga snime zajedno sa predsednikom opštine, Slobodan pukne, nasrne na njih i razbije kameru. Predsednik opštine spreči veći incident i smiri Slobodana, koji samo hoće da zaštiti svoje dete.

#### EKST. ASFALJNI PUT / RAZRUŠENA KUĆA / POLJANA - SUMRAK

Đorđe je u isto vreme zadivljen očevom reakcijom, ali i uplašen. Svi znaju da je Slobodan brutalan, a ovim će samo pogoršati situaciju i otežati potragu. Usput, predsednik opštine ga zamoli da za brutalnost prema zatvorenicima optuži sadašnjeg upravnika zatvora, jer će samo tako na njegovo mesto moći da dovedu „svog“ čoveka. To bi svima pomoglo da se ova situacija reši, a time bi promenio imidž brutalnog stražara, što je dobro za sve. Čim predsednik opštine ode i novinari i policija se razidu, Slobodan i Đorđe ostanu sami. Otac zabrani Đorđu da se viđa sa Milicom.

#### EKST. ULICA / KAPIJA ZATVORA - SUMRAK

Stojeći pored Slobodana, Đorđe fascinirano posmatra džinovska, gvozdена, plava zatvorska vrata koja se otvaraju.

#### ENT. PORTIRNICA / DETEKTOR - SUMRAK

Đorđe prođe kroz detektor koji glasno zapišti. Službenik mu pokaže da se vrati i počne da ga pretresa. Iz džepa mu izvadi mali beli upaljač i baci ga u posudu. Slobodan to primeti.

#### ENT. ZATVORSKI HODNIK / UPRAVNA ZGRADA - SUMRAK

U hodniku zatvora, Slobodan pokazuje Đorđu fotografije zatvorenika koji su na slobodi, a koji liče na otmičare koje je Đorđe opisao. Slobodan traži od njega da ih identifikuje, ali Đorđe nije siguran. Slobodan sumnja u celu Đorđevu priču i misli da ga ovaj laže. Zatim uđe u kancelariju.

#### ENT. KANCELARIJA - SUMRAK

Posle promišljanja, predstavnicima ministarstva Slobodan odgovori da upravnik zatvora jeste naređivao premlaćivanje zatvorenika. Đorđe prisluškuje razgovor, a zatim ugleda belog mokrog psa koji izađe iz kancelarije i odluta hodnikom. Đorđe krene za njim.

#### ENT / EKST. ZATVORSKI HODNICI / RAZRUŠENA KUĆA - SUMRAK

Prateći psa, Đorđe se u lavirintu hodnika izgubi i dođe do belog zida koji liči na isti onaj pored puta iza koga se sakrio. Đorđe ponovo čuje zvuke dvojice otmičara koji odvlače Jovana.

#### ENT. RAZRUŠENA KUĆA PORED PUTA - SUMRAK

Đorđeva kuća je sada ista ona ruševina pored puta sa oronulim zidovima bez prozora. U takvoj ruševini Slobodan i Ana gledaju televizijski prilog o nestalom Jovanu, u kom se kaže da su ga oteli bugarski šverceri. Slobodan je očajan, jer će sada svi širiti tračeve o njegovoj porodici. Priča se da je Jovana možda oteo lokalni beskućnik. Ana, slomljena, traži od Đorđa da ponavlja „Oče naš“ i moli se da pronađu Jovana. Đorđe želi da kaže istinu i prekine tu agoniju, ali ponovo nastavi da ćuti, jer ima viziju mrtvog oca u poplavljenoj kuhinji.

#### EKST. STARI DRVENI AMBAR - SUMRAK

Dokumentarni snimci desetak mladića i dečaka koji se presvlače u čupava „čudovišta“ sa maskama za poklade.

#### EKST. MAKADAMSKI PUT PORED NASIPA / VAGONI – SUMRAK

Grupa klinaca sa maskama za poklade, motkama i dva molotovljeva koktela se prikrada starom zarđalom vagonu zaraslom u visoku travu i šiblje. Za klincima koji se šunjaju ka vagonu, spremni za napad, idu Đorđe i Milica, jedini bez maski. Saznali su da u vagonu živi lokalni beskućnik koji je oteo Jovana. Nakon znaka za akciju klinci napadnu vagon bacajući molotovljeve koktele. Nesretni čovek izleće iz vagona, pokušavajući da ugasi vatru. Klinci shvate da Jovana nema i razbeže se.

#### EKST. NASIP - SUMRAK

Milica i Đorđe trče. Ona ga gurne, on padne na zemlju, i ona odtrči. On se podigne i potrči za njom. Ona beži, on pokušava da je stigne.



#### EKST. BRODSKI ŠLEPER PORED NASIPA - SUMRAK

Kada dođu na stari nasukani šlep, Đorđe otkrije Milici svoje tajno mesto gde može da pobegne od svih. Zatim odu do kabine, u kojoj pronade svoju demoliranu harmoniku. Đorđe, u šoku, posmunja da su to uradili isti oni koju su oteli Jovana. Milica počne da ga teši i poljubi ga u usta. To mu je prvi put. Uzbuđen i zbunjen dozvoli da ga poljubi još jednom, da bi uvežbali poljubac, a onda ugleda belog mokrog psa koji sedi na obali i posmatra ih.

#### EKST. ULICA / DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE - SUMRAK

Đorđe sa Milicom ide kući. Pored njih ide pas. Đorđe se oseća se ushićeno. Primeti da su vrata kuće širom otvorena.

#### EKST / ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA - SUMRAK

Uđe u praznu kuću, a onda iz spavaće sobe izađe slomljena i uplakana Ana koja mu saopšti da su pronašli Jovanovo telo. Đorđe je u šoku. Ne može da dođe sebi. Kao da ovo nije očekivao. Majka ga grli i teši. Moraju da budu jaki. On posmatra Milicu koja ga čeka na ulici. Zatim se okrene i ode.

#### EKST / ENT. NASIP / ULICE / ĐORĐEVA KUĆA, SUMRAK - NOĆ

Zalazeće sunce najzad počinje da tone iza dva planinska vrha u daljini. Prvi put noć polako pada i mrak prekriva reku, nasip, stari zarđali šlep. Kada se vrati kući, Slobodan izgleda kao čovek koji je naglo ostario preko noći. Đorđe je sve vreme hteo da ga vidi ovakvog, a sada ni on sam ne može da izdrži. Plače.

#### ENT. ĐORĐEVA KUĆA / DEČJA SOBA - JUTRO

Dok se jutarnje sunce probija kroz prljavi prozor, Đorđe zubima cepa selotejp sa koluta i lepi rupu na mehu harmonike.

#### EKST. ULICA / DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE - JUTRO

Đorđe kači bratovljevu umrlicu na banderu.

#### EKST. GROBLJE - DAN

Pored groba je mali beli mrtvački sanduk. Ana, Slobodan i Đorđe u crnini, izgledaju slomljeno i neutešno. Đorđe posmatra prisutne. Tetka Mira, Predsednik opštine, klinici iz škole, svi prolaze i izjavljuju saučešće. Milica bi htela nešto da kaže Đorđu, ali ne može pred svima.

#### ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA - NOĆ

Posle velike i mučne sahrane, porodica je zajedno u kući. Sve što rade, rade u tišini, bez reči. Tuga i bol otežavaju normalan život. Đorđe pomaže Ani da postave sto za ručak. Slobodan je postao senka nekadašnjeg čoveka. Nema više onog glasnog, okrutnog čoveka. Tih je, povučen, ali odlučan da pronađe Jovanove ubice. U tome traži bezrezervnu Đorđevu pomoć i podršku.

#### EKST. MAKADAMSKI PUT PORED NASIPA - NOĆ

Ne mogavši da spava, Đorđe sa Jovanovom maskom za poklade dođe do jezera i baci je u vodu.

#### EKST. MAKADAMSKI PUT PORED NASIPA / RASKRSNICA - NOĆ

Vraćajući se, ugleda beli kombi na istom onom mestu pored starog belog zida. Preplašen, počne da beži nazad ka jezeru. Ugazi u vodu i ostane da stoji.

#### ENT. POLICIJSKA STANICA - JUTRO

Sledećeg dana u policijskoj stanici inspektori im saopšte da istraga i dalje traje, ali sumnjaju da se Jovan možda sam udavio. Traže od Đorđa da im kaže istinu. Đorđe, uznemiren i kroz suze, ponovi sve što je i ranije govorio. Slobodan počne da viče na policajce kako svoju nesposobnost pokušavaju da prikriju svaljujući krivicu na Đorđa, koji je žrtva. Izvređa ih, i pre nego što napuste kancelariju im poruči da ako oni ne mogu da pronađu ubice njegovog sina, onda će to on uraditi makar mu to bilo poslednje.

ENT / EKST. DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE - NOĆ

Kada Ana shvati da je Jovanov veš i dalje mokar, ona počne da histeriše i da se udara. Đorđe, ne mogavši više da je gleda, krene da objašnjava da je on kriv, međutim, otac ga prekine, jer mu je javljeno da je beli kombi viđen u susednom selu.

EKST / ENT. LADA NIVA / PUT - NOĆ

Dok se voze, Đorđe posmatra pripitog Slobodana, koji će najzad pronaći otmičare. Sada im više ne treba ničija pomoć. Preuzeće pravdu u svoje ruke.

EKST / ENT. LADA NIVA / SEOSKE ULICE / PARKING - NOĆ

Kada stignu na mali parking, Đorđe odmah prepozna beli kombi. Dok čekaju da se vozač pojavi, Slobodan uči Đorđa kako da drži i repetira pušku. Čim se vozač kombija pojavi, Slobodan ga napadne i uz batine i pretnje tera da prizna gde je Jovan. Čovek, krvav i u šoku, na bugarskom zapomaže, dok ga Slobodan besomučno tuče i traži od Đorđa da mu potvdi da je on otmičar. Đorđe gleda čoveka koji se od udaraca guši u krvi i odjednom vikne da prestane da ga tuče jer nije on krivac. Kroz suze prizna da je on sam kriv, jer nije spasio brata koji se davio u reci. Slobodan je u šoku. Ništa ne razume i počne da povraća.

*Treći čin*

ENT. CRKVA - SUMRAK

U crkvi, tokom službe – Đorđe primeti BELI ZID sa identičnim pukotinama kao u njegovoj sobi. Pop podseti sve prisutne da budu milostivi i jedni drugima oprostite sve grehe. Slobodan ne može da podnese poglede meštana.

EKST. DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE - VEČE

Ana otkrije da se Jovanov veš osušio.

ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA - VEČE

Tokom večere, Slobodan ponudi Đorđa cigaretom jer zna da ovaj puši. Zatim mu objasni da ga neće kazniti, jer nije on kriv ni za šta.

Zatim počne da ga ubeđuje da je istina ono što svi znaju – da su Jovana oteli ljudi u belom kombiju, da su ga ubili i bacili u jezero. To su pravi i jedini krivci i njihov jedini zadatak, dok su živi, jeste da pronađu te ljude. Đorđe je zbunjen i više nije siguran šta je istina.

#### EKST. ULICE - JUTRO

Dokumentarna sekvenca u kojoj kostimirani deca i mladići maskirani u bizarna „čudovišta“ prilaze kapijama dvorišta, dok ih domaćice nude krofnama. Počinje proslava Bele nedelje.

#### EKST. ULICA / KOMŠIJSKO DVORIŠTE - DAN

Slobodan, Ana i Tetka Mira se pozdrave opraštajući sve grehe jedni drugima i obećavajući da će kad tad naći Jovanove otmičare i ubice.

#### EKST. TRG - SUMRAK

Kraj je Bele nedelje i početak Uskršnjeg posta. Na centralnoj gradskoj proslavi meštani proslavljaju Bele poklade i dolazak proleća. Uz paganski običaj: maskenbal, gozbu, lomaču, veselje i gužvu, ljudi jedni drugima oprašaju grehe. Đorđe, kao na tronu, sa lokalnim narodnim orkestrom, svira svoju harmoniku. Svira raštimovano i van ritma, jer je harmonika izbušena i polomljena. Međutim, kao da niko ne primećuje užasne zvuke koje ispušta iz instrumenta. To radi, uporno, u inat svima, kao da protestuje. Svi, pijani uz vrisku i petarde, skaču oko logorske vatre i jedni drugima opraštaju grehe. I Slobodan i Ana se prepuste paganskoj proslavi. Tek kad harmonika utihne, primete da Đorđa više nema na bini. Slobodan počne da ga traži.

#### EKST. ULICE - SUMRAK

U panici, Slobodan trči pustim ulicama i doziva ga.

#### EKST. MAKADAMSKI PUT PORED NASIPA / NASIP PORED REKE - SUMRAK

Slobodan, izbezumljen, počne da se vraća i začuje tihi plač iza zidova oronule kuće pored puta.

## EKST. ASFALJNI PUT / RAZRUŠENA KUĆA - SUMRAK

Zalazeće sunce osvetljava pustu ravnicu, nasip i razrušenu kuću pored puta. Slobodan, zagledan u beli zid, čuje Đorđa koji tiho izgovara „Oče naš“.

### 3.6. LOGLAJN

„Bela nedelja“ je film o sazrevanju jedanaestogodišnjeg dečaka koji tragičnu smrt brata počne da koristi za obračun sa ocem i okolinom. Iz straha, on manipuliše istragom, odlažući trenutak kada će ocu priznati istinu i otkrivajući kako jedno licemerno i korumpirano društvo funkcioniše.

### 3.7. FINALNA VERZIJA SCENARIJA

Poslednja faza u metodološkim razmatranjima je finalna izrada završnog umetničkog rada – scenarija za igrani dugometražni film „Bela nedelja“. Ova faza je proistekla iz simbioze svih prethodnih faza. Scenario je pisan godinu dana, jer je bilo potrebno vreme da se prikupljeni materijal obradi, definišu sličnosti i razlike između svih narativnih modela i pronađu najadekvatnija dramaturška i narativna rešenja. Scenario broji devedeset strana i priložen je na kraju ovog rada.

## 4. ANALIZA PRAKTIČNOG RADA

U ovom delu rada analizirani su tema i ideja scenarija, osnovne karakteristike glavnih likova, arhetipski motivi, simboli i dramaturška struktura hibridnog modela. U prethodnom poglavlju predstavljene su metode rada na scenarističkoj građi, a analizi će se pristupiti uz korišćenje ranije navedenih narativnih modela Kristofera Voglera i Roberta Mekija, modela talačke situacije i modela dramaturgije snova. U analizi arhetipskih motiva i simbola i strukturi hibridnog modela biće objašnjena osnovna teza o prirodnoj vezi između konvencionalnih modela filmske dramaturgije i dramaturgije snova.

### 4.1. TEMA I IDEJA

Kao što je u poglavlju o temi i ideji ranije rečeno, *pretvaranje istine u laž* je osnovna tema scenarija „Bela nedelja“, dok ideja o *laganju kojim se otkriva istina* predstavlja osnovni fokus priče.

Upravo se ta ideja ogleda u osnovnoj radnji glavnog junaka Đorđa. Đorđe svojim laganjem i odlaganjem da saopšti istinu, poput otmičara drži celo mesto i njegove sugrađane kao taoce, posmatrajući njihove reakcije. Time otkriva ono najgore u ljudima sa kojima živi – strah, predrasude, agresiju, netrpeljivost, zavist. I što više odlaže saopštavanje istine – osobine njegovih bližnjih sve jasnije izlaze na površinu. Na taj način, Đorđe laganjem otkriva istinu o svojoj okolini. Pored glavne radnje, kontraradnja se dešava u duši samog dečaka. Ponavljajući laž, on stvara iluziju u koju svi počinju da veruju, zato što je ta iluzija najbliža strahovima svih meštana. Stoga iluzija nije ništa drugo do potvrđivanje strahova, čime se opravdavaju bes, agresija, predrasude, mržnja, zavist, itd. Kontraradnja oličena u stvaranju iluzije dobija svoj logičan, ali neočekivan, razvoj kada Đorđe i sam počne da veruje u svoju laž. Tada on postaje talac samog sebe, uhvaćen u zamku koju je sam stvorio.

Tema laži i straha usko su povezane. Strah i ljubav su dva antipoda, dve suprotnosti i dve najjače sile koje pokreću svet. Strah obuzima ljude kao što ih obuzima ljubav, ali deluje u suprotnom smeru. Strah poništava, manipuliše i razara. Đorđa pokreće strah od oca, okoline, kazne, i on počinje da koristi strahove meštana da bi opravdao nestanak brata. Svojim lažima on potvrđuje strahove i kreira iluziju. Pored laži, strah je u današnjem svetu dominantno osećanje. Većina ljudi živi u strahu od bolesti, terorizma, kredita, od neuspeha ili uspeha, u strahu od bliskosti, od emocija. Strah je za današnjeg čoveka jedan od najjačih pokretača. Savremeni čovek će iz straha pre raditi ono što se od njega očekuje, nego ono što misli da je ispravno. Tako on postaje talac svoji strahova. On je izmanipulisan i zloupotrebljen, što je osnovni cilj totalitarnih sistema. Svi totalitarni sistemi u istoriji imaju identične mehanizme. Zbog toga je „Bela nedelja“ metaforički takođe priča o totalitarnom sistemu i ljudima koji zloupotrebljavaju tuđu nesreću zarad sopstvenih interesa.

Napisano je puno dramskih komada i snimljeno mnogo filmova na temu laži i laganja. Ipak, za ovaj rad su dva filma značajna: „Bili Lažov“, Džona Šlezingera i „Trema“ („Stage Fright“, 1950) Alfreda Hičkoka. „Bili Lažov“ je film o mladom, neodgovornom službeniku koji lažući sve i svakog počinje da pravi iluziju o sebi. S obzirom na to da je Šlezingerov film po žanru komedija, klasična narativna struktura isprepletana je iznenadnim oniričkim scenama koje se direktno nastavljaju na realističnu scenu u kojoj

Bili laže. To nisu klasični flešbekovi ili flešforvardi, već nadrealistička ilustracija osećanja u njegovog duši u tom trenutku. Takvim postupkom, tema i ideja Šlezingerovog filma postaju više od moralne pouke, već nas direktno emotivno vezuju za junaka, njegove motive i ciljeve. U filmu „Trema“ Alfreda Hičkoka laž je prikazana u flešbeku. Time je Hičkok pokušao da uveri u istinitost lažnog događaja ne samo osobu kojoj je priča ispričana, već i same gledaoce. Upravo taj postupak iskorišćen je u scenariju „Bela nedelja“, kada Đorđe posmatra beli zid iza koga začuje glasove otmičara, a potom ugleda prizor same otmice. Uveriti same čitaoce i gledaoce u Đorđevu laž – glavna je ideja, jer je slika ono što gledaoci pamte i čemu veruju.

## 4.2. LIKOVI

Pod metodoliškim razmatranjima u poglavlju 3.3. *Biografije likova i karakterizacija* detaljno su izložene sve arhetipske i karakterne osobine troje glavnih likova: protagoniste (Đorđa), antagoniste (Slobodana) i srednjeg lika (Ane). Mišel Šion (Michel Chion) u knjizi „Napisati scenario“ („Ecrire un scenario“, 1989) navodi Sida Filda, američkog teoretičara filma, koji u liku razlikuje dva aspekta: unutrašnji i spoljašnji. Pod unutrašnjim aspektom Fild podrazumeva „ono što lika karakteriše od rođenja do početka radnje“, a pod spoljašnjim aspektom „ono što se otkriva tokom zbivanja od početka do završetka filma“. Ovako pojednostavljena podela može biti dovedena u pitanje sa stanovišta Jungovog poimanja ličnosti i arhetipova koji konstanto deluju, ali je Fildova podela pre svega značajna za plasiranje informacija o liku. Dakle, plasiranje informacija o liku koje publika saznaje odmah, a koje postupno tokom trajanja čitave radnje, može poslužiti kao mehanizam postizanja napetosti. Promena lika koja se dešava tokom trajanja radnje pripremljena je u „emotivnoj mapi“, a razlike i sličnosti između likova značajno doprinose njihovim odnosima, ali i ideji same priče. Karakter jednog lika pre svega se prikazuje kroz njegove radnje, dijaloge i motive. Uverljivost lika je veća ukoliko on jedno radi, drugo govori, a treće misli. On postaje kompleksniji, realističniji i zanimljiviji. Jungova podela ličnosti na pet arhetipova: Personu, Senku, Animu, Animus i Sopstvo je u praksi upravo karakterizacija likova kroz trojstvo radnje, dijaloga i misli. Upravo protivrečna ponašanja lika čine suštinu drame, kako i sam Aristotel navodi:

„Ljudi su ovakvi ili onakvi zbog svog karaktera, a srećni ili nesrećni zbog svog delovanja. Likovi dakle ne deluju zato da bi odrazili ovakav ili onakav karakter, oni karakter dobijaju kroz delovanje“<sup>68</sup>

Prilikom postavljanja lika važno je poznavati razliku između arhetipa, stereotipa i lika. Arhetip i stereotip podrazumevaju tipove, odnosno skup određenih osobina svojstvenih samo određenim tipovima ljudi.<sup>69</sup> U slučaju arhetipova, ta zajednička svojstva obuhvaćena su načelom sličnosti, dok stereotipima vlada načelo različitosti. Za razliku od arhetipa i stereotipa, lik poseduje kontraste koji ga čine kompleksnijim, nepredvidivim i uzbudljivim. Takva naizgled kontradiktorna svojstva deo su karakterizacije likova koja pobuđuju sve moralne i etičke dileme, čineći lik živim i autentičnim. Arhetipska postavka glavnih likova, protagoniste i antagoniste – Đorđa i Slobodana, određena je opštim karakternim osobinama mitskih bića – grčkih bogova. Međutim, pored pomenutih univerzalnih osobina koje se mogu primeniti na sve osobe tog tipa, oba junaka poseduju samo njima svojstvene karakteristike. Čvrstoća i rešenost koju poseduje Đorđe nije posledica Hermesove hrabrosti, već, naprotiv, straha koji Đorđa motiviše od samog početka da laže i odlaže saopštavanje istine. Đorđev strah je konstanta. On ga prati ne samo od početka priče, već predstavlja, po Fildu, unutrašnji aspekt lika, osećanje sa kojim Đorđe živi dugo, ali koje dostiže svoj vrhunac nakon tragične nesreće. Kao što je rečeno u prethodnom poglavlju, strah je jedan od najjačih pokretača i motiva. On je takođe hrana za iluziju. On iluziji daje snagu i smisao, jer samo strahom verujemo da je iluzija stvarna. Ako se bojimo, onda je opasnost stvarna. Zbog toga Đorđe počinje da laže. Strahovi nakupljeni u njemu predstavljaju zbir manipulacija, laži i predrasuda koje se talože godinama. Da bi iluzija preživela, potrebna je konstantna doza straha. Onog trenutka kada se susretnemo sa stvarnošću, iluzija nestaje i strah više nema svoju snagu. Otuda je glavni pokretač Đorđevog ponašanja upravo strah. Međutim, Đorđev pravdoljubivi karakter, odnosno osećanje krivice koje ga stalno podseća na tragični događaj, poput pritiska u balonu se povećava sve do pucanja. Pored straha, Đorđa vodi intuicija, koja je u svakom detetu instinktivna. Tokom njegovog unutrašnjeg putovanja taj mehanizam se učvršćuje, s obzirom na to da Đorđe dobija pažnju i poverenje svih koji

---

<sup>68</sup> Šion, Mišel, 1989, *Napisati scenario*, Naučna knjiga – Institut za film, Beograd, str. 91

<sup>69</sup> U ovom poglavlju pojam *arhetipa* i *stereotipa* se odnosi samo na tipove ljudskih karaktera i ne podrazumeva predmete, oblike, boje, ili neke druge simbole koji takođe imaju arhetipska svojstva.



mu veruju. Kao u svakoj dečjoj igri, manipulacija prestaje biti strategija već postaje sama sebi svrha, zato što su njene posledice po Đorđa neočekivano prijatne: postao je najhrabriji dečak, dežurne siledžije ga više ne diraju, devojčica koja mu se sviđa najzad je njegova, i najvažnija od svih – uspeo je da promeni strogog oca. S druge strane, njegov otac Slobodan predstavlja tipičnog patrijarhalnog oca koji poput boga Posejdona vlada pomoću buke i besa, strogo i autoritativno. Ali, pored arhetipskih osobina Posejdona, Slobodan poseduje i karakteristike koja ga izdvajaju od ovog tipa i čine likom. Promena njegove ličnosti, koja se ogleda u činu opraštanja svom sinu, motivisana je ljubavlju koju on tako snažno potiskuje. Ljubav kao suprotnost strahu je drugo najjače osećanje koje pokreće sve. I tu su likovi Đorđa i Slobodana komplementarno suprotni. Oni se poklapaju, ali deluju u suprotnim smerovima. Stoga je promena koju obojica na kraju dožive katarzična. Slobodan u sebi budi deo Đorđa i postaje osetljiviji, nežniji i uplašeniji, dok Đorđe sazreva u mladića koji više nema iluzija. Slobodanova promena nije motivisana samo razlozima borbe za jedinim preostalim sinom, već pre svega snažnom željom da njegova deca postanu poštene i dobri ljudi. Razlika je u tome što to više ne radi kao zatvorski čuvar, već, ne krijući više svoju ljudskost i emocije, pušta da ljubav postane novi glavni pokretač.

\*\*\*

Spoljašnji i unutrašnji sukob junaka, koje Meki navodi u dizajnu filmske priče, su u ovom scenariju tesno povezani. Spoljašnji (Đorđe–Slobodan) utiče na unutrašnji (Đorđe–Đorđe; Slobodan–Slobodan), a potom se unutrašnji vraća spolja i podstiče radnju napred. Stoga je emotivna mapa glavnog junaka određena fazama traume, odnosno fazama tugovanja onako kako ih definiše profesorka Tijana Mandić. Praktično, sve faze tugovanja navedene u poglavlju 2.1.1 *Pojam onirizma* predstavljaju etape emotivnog putovanja i prema njima je moguće tačno utvrditi tačke promena koje junak doživljava.

1. ŠOK zbog gubitka je prva faza, koja obuhvata ceo prvi čin. U tim scenama Đorđe još nije u potpunosti svestan šta se dogodilo, ali izmišlja priču o kidnapovanju ne bi li prikrio sopstvenu odgovornost i izbegao pre svega očevu kaznu.

2. **BORBA** u kojoj gubitak još uvek nije prihvaćen se pretvara u borbu kako ocu saopštiti laž, odnosno stvoriti uverljivu narativnu konstrukciju laži.
3. **DOŽIVLJAVANJE BOLA** je trenutak kada Đorđe shvata šta se desilo i prihvata nestanak brata kao realan gubitak. Ovo prihvatanje dodatno motiviše Đorđa da nastavi svoju manipulaciju.
4. **STRAH** da će se povrede i gubici ponoviti predstavljaju scene u kojima Đorđe strahuje od kazne, ali počinje i da veruje da će on sledeći biti kidnapovan. Od ovog trenutka on počinje da veruje u svoju laž.
5. **RACIONALIZACIJA** i pokušaji objašnjenja šta se i zašto dogodilo predstavljaju potpunu Đorđevu uverenost u laž, odnosno u svoju verziju priče čiju racionalizaciju pronalazi u okolnim likovima, pre svega vršnjacima. Svi oni podupiru teorije zavere okrivljujući druge ljude i pronalazeći razloge za to.
6. **PRIHVATANJE** i mirenje sa gubitkom, povlačenje emotivnih investicija iz izgubljenog, simbolično je predstavljeno u sceni kada majka saopštava da se leš brata pronađen. Od tog trenutka Đorđeva iluzija prestaje da postoji i počinje njegov susret sa realnošću. Đorđe prihvata istinu i čini prvu veliku promenu, koja posledično vodi ka emotivnoj katarzi.
7. **RIZIKOVANJE** novih povezanosti se ogleda u Đorđevom konačnom priznanju krivice svom ocu. Od tog trenutka novi odnosi počinju da vladaju između njih dvojice.
8. **OPRAŠTANJE** od nastralog Jovana odigrava se ritualno tokom sahrane na kraju drugog čina, ali se prenosi i na treći čin, kada otac oprašta Đorđu, ne želeći da ga kazni, iako Đorđe očekuje kaznu.
9. **ZAHVALNOST** za sve što je bilo dobro, kao poslednja faza tugovanja, u ovom slučaju je nesvršena trajna radnja, odnosno proces koji će tek nastupiti nakon Đorđevog „nestanka“.

U scenariju „Bela nedelja“ faze tugovanja su poslužile kao emotivna mapa, s obzirom da je ceo tragičan događaj upravo glavni pokretač radnje. U drugim slučajevima, emotivna mapa najčešće može, ali i ne mora, biti povezana sa događajem, temom i idejom, ali svakako mora biti povezana sa osećanjem koje zaokuplja glavnog junaka.

### 4.3. ARHETIPSKI MOTIVI I REDEFINISANJE SIMBOLA

U prethodnim poglavljima detaljno su analizirani arhetipski elementi glavnih junaka oličeni u grčkoj mitologiji. Pored njih, simboli i motivi koji predstavljaju vezu između kolektivnog i individualnog nesvesnog onako kako je Jung to definisao čine suštinu dramaturgije snova i onirizma u filmskoj umetnosti. Upravo takvi simboli pomažu da priča dopre u najskrivenije podsvesne delove gledaočeve ličnosti, koje on zatim projektuje na svoj mentalni ekran dovodeći ih u vezu sa svojim ličnim iskustvom. U scenariju „Bela nedelja“ se pored već pomenutih arhetipova kao lajtmotivi pojavljuje pet simbola značajnih za oniričko tumačenje same priče: maska, belo, voda, pas i sumrak.

\*\*\*

1. *Maska*. Kao jedan od pet Jungovih arhetipova navedenih u poglavlju 2.3.3. *Stenli Kjubrik* – predstavlja posrednika između spoljnog sveta i ličnosti. Persona, od grčke reči *prosopon*, što označava obrednu masku ili pozorišnu masku, simbolizuje upravo masku koju „nosimo“ u različitim prilikama, što predstavlja mehanizam socijalne prilagođenosti koju osoba pokazuje svetu. Dakle, arhetip maske u psihijatriji označava upravo posrednika između dva sveta – spoljašnjeg i unutrašnjeg. Zbog toga maska ima sve attribute simbola koji spaja i razdvaja, skriva i otkriva. Ševalije navodi da maska otkriva niže sklonosti koje treba spoznati, ali i u svojim animalnim aspektima u raznim kulturama ona pored demonskog oličava i božansko lice. Maska poseduje magijsku snagu, čarobnu moć da štiti onoga koji je nosi, ali s druge strane njen nosilac može lako poprimiti njen karakter, čime maska počinje da gospodari umesto da štiti. Zbog toga ona predstavlja simbol identifikacije. U scenariju „Bela nedelja“ ona ima svu simboliku paganskih rituala – ostvarivanje katarze tokom obreda, ali i označavanje procesa sazrevanja dečaka, simboličkog preuzimanja drugog lica, ne bi li se prikrilo lažno lice odnosno istina koju niko ne želi da prihvati. Slično Kjubrikovom simbolu maske u filmu „Širom zatvorenih očiju“, maska sakrivajući otkriva, dok Dijana Metlić o njoj zaključuje:

„Upućuje na društvo koje je potiskivanjem nagona ugrozilo funkcionalnost, pa mora da pribegne balovima pod maskama, ne bi li se održalo...“<sup>70</sup>

U tom smislu maska u scenariju „Bela nedelja“ predstavlja *laž*, što se u poslednjim sekvencama jasno sugerše.

2. *Belo*. U scenariju „Bela nedelja“ bela boja se već nalazi u samom naslovu, koji je preuzet iz rituala *bele poklade* kojim se označava kraj *Bele nedelje*, odnosno početak Uskršnjeg posta. Simbolika bele boje koju navodi Žarko Trebješanin u svom „Rečniku Jungovih pojmova i simbola“ (2011) u scenariju „Bela nedelja“ predstavljena je u scenama od scenografije, kostima, vozila, životinja, do zida koji u čistoj formi prezentuje belu boju „bez konteksta“, ne bi li slobodnim asocijacijama sam čitalac projektovao svoj doživljaj, odnosno učitao samo njemu svojstveno značenje. Belo je simbol istine, svetlosti, čistote, pravednosti, nevinosti, stvaranja. Belo takođe predstavlja duhovnost, onostranost, prelazak iz jednog sveta u drugi. Bela je boja preobražaja, otkrovenja i božanske istine. U nekim kulturama ona označava smrt, a u nekim rođenje. Bela se nalazi na zastavi pomirenja; kao važna boja na odeći duhovnih poglavara; na francuskoj zastavi bela označava jednakost. U scenariju „Bela nedelja“ bela boja poseduje sva ova značenja u zavisnosti od konteksta, ali ima jedno novo dodatno značenje. Belo je *istina*. Dakle suprotno od simbola maske koji predstavlja *laž*, belo označava *istinu*, koju samo naš glavni junak vidi. Ševalije navodi da je bela boja prelaza jer poseduje graničnu vrednost. Ona je na putu povratka, samospoznaje, početka, pa Ševalije citira Vasilija Kandinskog (Василий Васильевич Кандинский) koji definiše belu boju kao:

“Simbol jednog sveta gde su sve boje, kao svojstva materijalnih supstanci, iščezle. Belo deluje na našu dušu kao *apsolutna tišina*. Ta tišina nije smrt, ona je prepuna živih mogućnosti... To je jedno ništa puno mladalačke radosti ili bolje rečeno jedno ništa pre svakog rođenja, pre svakog početka.“<sup>71</sup>

3. *Voda*. Ševalije navodi tri osnovna simbola vode: izvor života, mesto očišćenja i mesto obnavljanja. U scenariju „Bela nedelja“ voda se kao simbol pojavljuje tri puta.

---

<sup>70</sup> Metlić, Dijana, 2010, *Stenli Kjubrik, između slikarstva i filma*, FCS, Beograd, str. 117

<sup>71</sup> Ševalije, Žan i Alen, Gerbran, 2009, *Rečnik simbola*, Stylos, str. 51

Prvi put kada se dečak Jovan udavi u reci. Drugi put kada Đorđe ima viziju oca koji mrtav leži u potopljenoj kuhinji i treći put kada Đorđe odlazi do reke da u nju baci bratovljevu masku. Pored ovih scena, mokat dečji veš koji nikako ne može da se osuši predstavlja lajtmotiv koji na simboličan način opisuje zaustavljeno vreme, ali i krivicu koje Đorđe pokušava da se oslobodi. Čitav spektar značenja koji voda kao arhetipski simbol ima, u ovom radu je sveden na simbol nesvesnog i na mesto obnavljanja. Posejdon, koji kao grčki bog upravlja Slobodanovim tipom ličnosti, jeste prek, intuitivan, instinktivan. Kao bog mora, on koristi vodu u osvetničkim, rušilačkim pohodima, ali je s druge strane koristi za stvaranje – s obzirom na to da je jedan od simbola vode plodnost. Podvodni svet koji simbolizuje podsvesni deo naše ličnosti, carstvo nesvesnog, pomaže u isceljenju, preobražaju i ponovnom rođenju samo ako se dovoljno duboko zaroni. Za razliku od zemlje, vazduha i vatre, voda je četvrti element od koga je sazdan čitav univerzum. Međutim, ona je i više od toga – praelement, kako Žarko Trebješanin u „Rečniku Jungovih pojmova i simbola“ navodi – sabirno mesto svih postojanja. Simbolički, Đorđev poslednji ulazak u reku se može tumačiti kao čin krštenja, kao obred ritualnog očišćenja. Pored pomenutih u scenariju „Bela nedelja“ voda simbolizuje krivicu, tj savest. Ona natapa odeću i obuću, ne dozvoljava Đorđu da se pokrene, on se stalno vraća vodi. Ona nema oblik, ona prodire svuda.

4. *Pas*. U većini mitologija pas predstavlja „čovekovog vodiča kroz noć smrti, pošto mu je bio pratilac kroz dan života“. <sup>72</sup> Germani, Indijanci, Egipćani, Grci, Rimljani, svi su oni u svojim mitologijama koristili slike psa da nagoveste smrt, pakao, podzemni svet. Dakle, on pomaže bogu Hermesu, arhetipu oličenom u Đorđu, koji predvodi mrtve iz ovog u onaj svet. Pas čuva podzemne svetove i pozajmljuje svoje lice gospodarima. Pored mnoštva pozitivnih aspekata, za ovaj rad su najznačajniji simboli psa koji se odnose na njegovu vezu ovostranog i onostranog, što se u grčkoj mitologiji takođe može posmatrati i isceliteljski. U scenariju „Bela nedelja“ upravo „povratak“ belog psa iz „onog sveta“ potvrđuje odanost vodiču duša, grčkom bogu Hermesu. On je lajtmotiv koji našem junaku pokušava da pomogne, da ga povede do podzemnog sveta i time simbolično otkrije punu istinu o tragičnom događaju. On pomaže Đorđu da spozna istinu

---

<sup>72</sup> *Ibid*, str. 666

i prihvati je. Zato je Đorđe prema njemu na početku suzdržan i reaguje zbunjeno, a kasnije mu ponovo ukazuje poverenje.

5. *Sumrak.* Kao prelazni trenutak između dana u noć, u priči „Bela nedelja“ sumrak postaje trajni momenat koji nikako da se završi i nastupi noć. Zalazak sunca simbolički označava završetak jednog ciklusa. Od trenutka kada se brat utopi, taj završetak se odlaže, kao što Đorđe odlaže da saopšti istinu. Tek kad leš brata ispliva na obalu, sunce nastavi da zalazi iza horizonta, čime se prirodan ciklus nastavi, najavljujući završetak starog i početak novog ciklusa, kroz noćni preobražaj. Sumrak je kratak i proizvodi specifičnu sliku koja prelamajući svetlo i boje najčešće izgleda nestvarno, snoliko, pa takva atmosfera prožima ceo prvi i drugi čin scenarija. S druge strane, „produžavanje“ sumraka poništava smenu dana i noći, poništava osnovni životni ritam, akcenti kao da ne postoje, sve postaje jednoobrazno, snoliko, bezvremeno. U filmu „Ogledalo“ Andreja Tarkovskog potuno je nemoguće utvrditi smenu dnevnih i noćnih scena, čime se stvara utisak bezvremenosti, koji produbljuje osećanje nespavanja odnosno sanjanja otvorenih očiju.

#### **4.4. DRAMATURŠKA STRUKTURA HIBRIDNOG MODELA**

Dramaturška struktura hibridnog modela zasnovana je na sintezi Voglerovog, Mekijevo, Jakšićevog modela i modela dramaturgije snova. Pre analize svih pojedinačnih modela potrebno je definisati vrstu filmske priče „Bela nedelja“ prema filozofiji kompozicije Edgara Alana Poa. U književnom delu Po razlikuje običnu ili neobičnu priču, a potom običan ili neobičan način, prema tome kako je priča ispričana. Scenario „Bela nedelja“ ima sve karakteristike neobične priče ispričane na običan način. Ovaj zaključak potkrepljen je narušenom prostorno-vremenskom logikom u samoj priči, dok je forma zadržala linearni tok i osnovnu podelu na činove, bez spoljašnjih intervencija.

Prema Mekijevoj podeli na arhiplot, miniplot i antiplot dizajn filmske priče, analizirani su svi aspekti scenarija „Bela nedelja“. Glavni junak Đorđe (aktivan protagonista: arhiplot) zbog smrti svog brata dolazi u sukob sa ocem (spoljašnji sukob: arhiplot), čime odlaže priznaje istine i povećava unutrašnju dilemu (unutrašnji sukob: miniplot), što razvija halucinacije i vizije usled kojih glavni junak više nije siguran šta je stvarno, a šta iluzija (nedosledna realnost: antiplot). Kraj priče ostaje otvoren (antiplot) iako se sugerise junakova promena. Na osnovu ove analize moguće je zaključiti da poput scenarija

filmova „Barton Fink“ ili „Bili lažov“, filmska priča „Bela nedelja“ spada u graničan slučaj koji se nalazi u sredini Mekijeveg trougla, s obzirom na to da poseduje najmanje jedan element od sva tri dizajna. Ovim je dokazano da scenario „Bela nedelja“ nema sve elemente arhiplota, antiplota ili miniplota, već korišćenjem pojedinih karakteristika hibridizuje klasični narativni model, ukrštajući ga sa antistrukturalističkim modelom u koji spada i onirički film.

Emotivna mapa glavnog junaka Đorđa, koji se bori sa svojom savešću, krivicom, strahom i potrebom da ocu saopšti istinu, utkana je u Voglerovih dvanaest etapa junakovog putovanja, pa je kao sastavni deo narativne strukture analizirana kroz podelu na činove.

#### *Prvi čin*

1. *Običan svet* Đorđa predstavlja njegova svakodnevnica na šleperu gde može da se osami; škola; roditelji, pre svega strogi otac zbog koga je otišao od kuće, ali i brat Jovan koji pokušava da ga nagovori da se vrate kući jer moraju da se sprema za poklade. Poklade, koje cela okolina poštuje kao deo tradicije, čine rituale njihovog običnog sveta.

2. *Poziv na pustolovinu* je događaj koji pokreće radnju i koji Đorđa stavlja u akciju. To je nesreća usled koje se brat Jovan udavi u reci. Taj događaj menja Đorđev običan svet, primorava ga da napusti svoju uobičajenu rutinu i „krene u avanturu“.

3. *Odbijanje poziva se*, kao posledica straha, ogleda u Đorđevom oklevanju tokom povratka kući. Iz straha, on nastavi da hoda što dalje od grada i od porodice. Nakon susreta sa belim kombijem i komšinicom, on se vraća kući.

4. *Susret sa mentorom* predstavlja susret sa ocem Slobodanom, koji u ovoj fazi predstavlja mentora, ali će ubrzo postati glavni antagonista. Ambivalentnost njegove pozicije posledica je kompleksnog odnosa između njega i Đorđa koji se proteže od oca zaštitnika i saveznika do glavnog krivca za strah koji Đorđa primorava da laže. U ovom slučaju, otac kao mentor i bukvalno i metaforički testira glavnog junaka Đorđa.

#### *Drugi čin*

5. *Prelazak prvog praga*, označava početak drugog čina, odnosno početak „avanture“. Nakon potrage kolima, Slobodan i Đorđe odlaze u policiju, što znači da je radnja napredovala i da više „nema nazad“.

6. *Iskušenja, saveznici, neprijatelji*, odnosno novi likovi: Milica, Predsednik opštine, kolege u zatvoru, drugovi u školi, kao i nove situacije i odnosi između onih koji Đorđu pomažu i onih koji mu odmažu, sve više utiču na njegovu laž koja polako postaje istina.

7. *Pristupanje najdubljoj pećini* metaforički označava susret Đorđa sa svojim arhineprijateljem, na posebnom mestu. U ovoj fazi otac-mentor postaje otac-arhineprijatelj. Taj susret se dešava u zatvoru, na Slobodanovom radnom mestu, gde Đorđe insistira na svojim lažima, čime utvrđuje sukob sa ocem.

8. *Sudbonosno iskušenje* sledi odmah nakon *pristupanja najdubljoj pećini* i predstavlja najkritičniji trenutak za Đorđa. Ovu fazu čini odlučujuća bitka između Đorđa i njegovog oca. Taj sukob se odigrava na parkingu, kada Đorđe priznaje Slobodanu celu istinu.

9. *Nagrada (osvajanje mača)* predstavlja fazu kojom se drugi čin završava. Đorđe je uspeo da pobedi oca i sa „osvojenim mačem nastavi svoju avanturu“. Trenutak kada Đorđe leži na Jovanovom krevetu i igra se pukotinama na zidu simbolički označava osvajanje nagrade.

#### *Treći čin*

10. *Put povratka* predstavlja početak trećeg čina i povratak Đorđa iz „posebnog u običan“ svet. Đorđe je sada promenjen, postao je hrabriji, prihvatio je istinu i osvetio se ocu. Međutim, otac mu se poslednji put suprotstavlja kada mu tokom večere kaže da je istina da su Jovana oteli ljudi iz belog kombija i da Đorđe to treba da prihvati.

11. *Uskrsnuće* predstavlja trenutak kada se Đorđe poslednji put susreće sa iskušenjem laganja koje ga je sve vreme stavljalalo na probu. Đorđe potvrđuje svoju odluku, i svirajući harmoniku van ritma i harmonije svima na gradskom trgu dokazuje svoju promenu. Međutim, tu raštimovanu muziku niko ne čuje.

12. *Povratak sa eliksirom* je poslednja faza u trećem činu i sam kraj Đorđeve avanture. Njegova molitva iza belog zida predstavlja metaforičan eliksir koji ima ambivalentan kvalitet. On je istovremeno katarzičan i spoznajni, a s druge strane ironično kontradiktoran, jer istovremeno označava pročišćenje i laž. Đorđe je ostvario balans, ali je istovremeno sazeo i spoznao jalovost svoje pobeđe.

\*\*\*



Paralelno sa Voglerovim i Mekijevom modelima, Jakšićev model talačke situacije pronalazi svoju punu funkciju u novoj hibridnoj strukturi. Međutim, pre analize karakterističnih svojstava talačke situacije u scenariju „Bela nedelja“, treba utvrditi razliku između *talačke situacije* i *taoca situacije*. Naime, talačka situacija označava svako fizičko uskraćivanje određenih sloboda (kretanja, govora mišljenja, itd.) prilikom čega otmičari i taoci imaju svoje podeljene uloge u jednom prostoru koji predstavlja prostor talačke krize. S druge strane, pojam *talac situacije* ima daleko šire značenje. On označava osobu koja je zatočenik, ali ne mora nužno biti u talačkoj situaciji. *Talac situacije* ne mora biti fizički zatočenik. On fizički može biti slobodan, ali mentalno, duhovno, voljno, ostati zatočen. On je zatočenik svojih navika, bolesti, zavisnosti, određenih ljudi koji ga ucenjuju (praktično ili emotivno). Emotivna ucena, odnosno simbolička talačka situacija, najbolje je prikazana u filmovima „Učiteljica klavira“, „Frensis“ („Frances“, 1982) „Četiri meseca, tri nedelje, dva dana“ (2007). Zbog toga junaci u scenariju „Bela nedelja“ pripadaju simboličnoj talačkoj situaciji, jer njihova talačka situacija nije fizička, s obzirom na to da niko nije fizički zatočen, ali su zato svi taoci Đorđeve odluke da laže. Stoga se Jakšićeva podela na grupe junaka i njihove odnose tokom talačke krize u scenariju „Bela nedelja“ ogleda na sledeći način:

1. Otmičar (Đorđe, simbolički preuzima vlast nad porodicom i celim mestom u određenom prostorno-vremenskom okviru)
2. Oteti (otac, majka i svi likovi kojima je oduzeta sloboda nad informacijama šta se desilo sa nestalim dečakom)
3. Treća strana (posrednici i pregovarači između gorenavedenih grupa, oličeni u korumpiranim policajcima)

Pored ove podele, iz kruga ovih junaka moguće je razviti tri kruga odnosa:

1. Unutrašnji krug (odnos Đorđa i njegovog oca)
2. Srednji krug (odnos između Đorđa i likova koji čine njegovu okolinu: školski drugovi, Milica, Gvozden, itd.)
3. Spoljni krug (javno mnjenje: mediji; pregovarači: policajci)

\*\*\*

Voglerov, Mekijev i Jakšićev model pripadaju konvencionalnim narativnim modelima, dok model dramaturgije snova poseduje pravila samo sebi svojstvena, koja u zavisnosti od priče mogu biti upotrebljena kroz celu priču ili kroz samo pojedine delove – scene ili sekvence. U poglavlju 2.2.3. *Model dramaturgije snova* ova pravila su sistematizovana u pet osnovnih tačaka, a prilikom analize scenarija „Bela nedelja“ utvrđeno je da su one konsekventno sprovedene.

1. *Prostorno-vremenski diskontinuitet* ostvaren je u scenama Đorđevih vizija tokom posmatranja belog zida (na kući pored puta, u dečjoj sobi i u zatvoru). Sa prizora belog zida radnja se kontinuirano nastavlja u drugi prostor, vreme i situaciju, čime se poništava logična elipsa, te se različiti objekti tretiraju potpuno podjednako.
2. *Arhetipski motivi* oličeni u lajtmotivima maske za poklade, bele boje, vode, sumraka, psa, molitve, u kontekstu scena postaju višeznačni i dvosmisleni, čime nagoveštavaju unutrašnje stanje glavnog junaka.
3. *Nespojivi motivi – nadrealističke slike* ogledaju se u scenama Đorđevih vizija prilikom prvog uviđaja kada svi prisutni najednom počnu da se smeju, noseći maske za poklade; nakon prelaska iz scene u zatvoru na scenu u Đorđevoj kući, koja više nije Đorđeva kuća, već razrušena kuća pored puta; kao i prilikom halucinacije o Slobodanovoj smrti u potopljenoj kuhinji.
4. *Nepostojanje racionalne logične kauzalnosti* ogleda se u načinima pojavljivanja vizija, kao i povratka u realnost. Vizuelni i zvučni elementi koji nagoveštavaju halucinaciju, odnosno viziju, prodiru u dečakovu realnost nenajavljeno, zbunjuju ga, menjajući sam tok scene van logičnog kauzaliteta. Arhetipski motivi poput sumraka, vode, psa, maski za poklade itd. iznenada se pojavljuju prekidajući osnovni narativni tok, usmeravajući radnju na drugu stranu, u nesvesni deo dečakove ličnosti.
5. *Iznenadni i neočekivani obrti* prisutni su tokom prelazaka iz dosledne realnosti u nedoslednu realnost, odnosno iz realistične sadašnjosti u bezvremenski prostor u kome se odigrava nadrealistička scena vizije.

\*\*\*

Jedan od najvažnijih rezultata koje ovih pet tačaka dramaturgije snova ostavljaju na tradicionalnu narativnu strukturu je kompleksno tretiranje vremena u pričama sa oniričkim karakterom. Profesor Babac razlikuje ukupno četiri dimenzije koje vladaju prostorno-vremenskim okvirima filmskog jezika. Prve tri dimenzije: visina, širina i dubina, tiču se prostora i u scenarističkoj praksi nemaju značaj prilikom ostvarivanja utiska na čitaoca, dok četvrta dimenzija – vreme – već u fazi scenarija predstavlja element koji utiče na narativnu strukturu čitave priče. Profesor Marko Babac ističe *trajanje* kao glavnu karakteristiku vremena. Trajanje je preduslov građenja vremena u koje će se kasnije udahnuti tempo i ritam, kao glavne kreativne odrednice vremena. Ritam kao smena naglašenih i nenaglašenih delova, odnosno akcenata, već je uspostavljen u fazi scenosleda. Međutim, tempo se u scenarističkoj građi može samo delimično sagledati kroz dužine scena ili sekvenci, jer elementi filmske slike (mizanscen, montaža, kamera, boja, itd.) utiču na tempo više nego metrika samih scena ili sekvenci. U scenariju „Bela nedelja“ poimanje vremena, ritma, tempa je subjektivno, iz dečakovog ugla, te je stoga dimenzija vremena tretirana četverostruko:

1. Vreme kao epoha određena pričom: savremeni okvir
2. Vreme određeno trajanjem priče: nedelju dana
3. Vreme određeno dužinom scene: odnos realnog i filmskog vremena
4. Bezvremenost: onirički karakter priče

Prvi atribut vremena definisan je savremenim okvirom u kome se dešava priča. Sadašnje vreme priče smeštene u malu ruralnu sredinu pozicionira priču kao aktuelnu i savremenu. Mističnost i dvosmisleno tumačenje simbola koji su u snovima standardni atributi za razumevanje simbola i događaja koje sanjamo, u našoj paganskoj tradiciji imaju jasno uporište pre svega među ruralnim stanovništvom u istočnim i južnim delovima zemlje gde su se magijsko – paganski običaji zadržali i do danas. Ovo je važno, jer se filmska priča dešava tokom *Bele nedelje*, poslednje nedelje pre Uskrsa, to jest pre početka Uskršnjeg posta. Stoga tih nedelju dana predstavlja vremenski okvir određen trajanjem radnje. Ta nedelja se tradicionalno završava etnokarnevalom zvanim *bele poklade*, tokom kojeg meštani maskirani u „strašne“ životinje, uz muziku, logorsku vatru i bogatu gozbu teraju zle duhove i opraštaju jedni drugima. Pomenuti etnoelement ima jasno utvrđen vremenski okvir (početak i kraj, trajanje i vremenski smer), koji sjedinjen sa oniričkim

narativnim elementima relativizuje četvrtu dimenziju – čime se postiže utisak bezvremenosti, odnosno apsurdna koji pojačava onirički doživljaj. Dakle, radnja filma se dešava u toku jedne nedelje (Bele nedelje) ali utisak sna, bezvremenosti i arhetipskog je posledica unutrašnjeg osećanja protoka vremena koji je subjektivan. Primer takvog utiska svakako je oličen u ideji da *sumrak* od trenutka tragedije do pronalaska leša postane konstanta, kao i mokri veš, koji se osuši tek nakon Đorđevog priznanja. Između dana i noći, između jave i sna, svetlosni štimung pojačava onirički osećaj kao da se dani ne smenjuju i vreme ne prolazi. Bezvremenost kao filmski pojam, pogotovo u filmovima sa oniričkim karakterom, predstavlja paradoksalno tretiranje vremena, odnosno nemogućnost jasnog definisanja koliko tačno radnja traje. Samim tim i vremenske odrednice poput poretka i smera izostaju, čime tvore vremensku difuziju svojstvenu snovima, kao u filmovima Linča, Kujubrika, Tarkovskog, Malika.

## **5. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA**

Do sada su u ovom radu izloženi predmet i tema rada, teorijski i istorijski okvir, metodološka razmatranja, očekivani rezultat i umetnički doprinos. Rad na ovom umetničkom projektu imao je tri cilja. Prvi je da kroz umetničko-istraživački proces nastane scenario koji će uspeti da pobudi sve aspekte onirizma: dezorijentisanost, dvosmislenost, atmosferu i snažna osećanja, kombinujući klasični dramaturški narativ i dramaturgiju snova. Drugi je stvaranje originalne narativne strukture, zasnovane na sintezi oniričkih motiva, dramaturgije snova i klasičnih narativnih struktura filmskog scenarija. I treći cilj je redefinisane arhetipskih motiva i simbola. U uvodnom delu definisan je proces umetničkog istraživanja na scenariju za dugometražni igrani film „Bela nedelja“. S obzirom na to da je predmet ovog umetničkog istraživanja scenario za dugometražni igrani film, u dosadašnjem istraživačkom radu oslonac je pre svega pronađen u modelima Voglera, Mekija i Jakšića, dok je model dramaturgije snova definisan na osnovu teorijskih radova profesora Petrića, Babca, Tarkovskog, scenarija i filmova referentnih filmskih autora koji su pomogli da se onirička dramaturška struktura sagleda iz svih aspekata. Pored analize dela koja su se bavila temom onirizma, istraživački deo rada je bio usmeren na oblasti psihologije i psihijatrije.

Sintezu klasičnog i oniričkog dramaturškog narativa bilo je moguće pratiti kroz sedam faza scenarističke građe opisanih u metodološkim razmatranjima, stvarajući novi hibridni dramaturški model. Završni umetnički rad predstavlja sintezu narativne strukture konvencionalne filmske dramaturgije i strukture dramaturgije snova sa oniričkim motivima.

\*\*\*

Scenario, kao literarni osnov svakog filmskog dela, predstavlja polaznu osnovu koju filmski autor kroz sve naredne faze stvaranja filma naknadno interpretira, menja i obogaćuje. Filmska priča preko jakih osećanja utiče na misaoni tok gledalaca i vrši njegovu promenu. U filmovima sa oniričkim karakterom, proces doživljavanja sadržaja drugačiji je nego kod filmskih dela sa konvencionalnom dramskom strukturom. Percipirajući arhetipske simbole koji naizgled nemaju uzročno-posledičnu logiku, zbog kolektivnog nesvesnog oni izazivaju duboka osećanja koja potom pokreću mehanizme tumačenja i razmišljanja. Kao što se snovi „gledaju dušom“, pravi receptor za takve priče je upravo duša, a osećanja naknadno podstiču razmišljanje, tumačenje i racionalizaciju. Logika praćenja takvih priča je emotivna, intuitivna i instinktivna, jer su simboli i prostorno-vremenska difuzija identične onima u snu. Zbog toga u pričama sa oniričkim karakterom sadržaj i forma jesu na najbolji mogući način sjedinjeni u jednu celinu, pa kao umetnička dela poseduju celovitost već na samom početku – u fazi scenarija. Time je dokazana teza da ova dva modela jesu teorijski i umetnički nerazdvojna, da se međusobno nadopunjuju i nadovezuju i da zajedno mogu da tvore nov i autentičan dramaturški model.

Zbog toga je scenario za dugometražni igrani film „Bela nedelja“ sintezom objedinio modele prepoznate u delima referentnih filmskih stvaralaca, ali je novom hibridizacijom postavio standarde za originalni model koji priče sa oniričkim karakterom može učiniti lakšim za razumevanje, pisanje, čitanje i interpretaciju. Ovakav autentičan model bi mogao biti koristan i inspirativan u budućoj naučnoj i umetničkoj scenarističkoj i dramaturškoj praksi, kako u zemlji, tako i u inostranstvu.

Da li neki film treba da poseduje onirički karakter, pre svega zavisi od filmske priče, a potom i od samog scenariste i reditelja, odnosno ideje koju želi da prenese. Živeći u vremenu virtuelnih socijalnih mreža sa kojima realnost postaje sve manje opipljiva, a brzina, buka i površnost jedini modeli emotivnog suživota, potreba za snevanjem postaje jedini način da se bolje razume šta se dešava oko nas i u nama.

## 6. LITERATURA

### Knjige:

1. Aristotel, 2015, *O pesničkoj umetnosti*, Dereta, Beograd
2. Babac, Marko, 2004, *Snoliki film*, Institut za film, Beograd
3. Bolen, Džin Šinoda, 2003, *Bogovi u svakom muškarcu*, Društvo lepih umetnosti Vilenjak, Beograd
4. Bolen, Džin Šinoda, 2003, *Bogovi u svakoj ženi*, Društvo lepih umetnosti Vilenjak, Beograd
5. Botz-Bornstein, Thorsten, 2008, *Films and dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, Wong Kar-wai*, Lexington books, UK, Plymouth
6. Delez, Žil, 2010, *Film 2, Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd
7. Džonson, T. Vida i Grejem, Petri, 2007, *Filmovi Andreja Tarkovskog – Vizuelna Fuga*, Indiana University Press Bloomington & Indianapolis 1994.
8. Edgar Alan Po, 2018, *Gavran, Deset prevoda na srpski jezik*, Tanesi, Beograd
9. *Filmska enciklopedija*, 1990, Jugoslovenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Slog, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, Tisak i Uvez, Delo, Ljubljana
10. *Filmski scenario u teoriji i praksi, knjiga 2*, 1983, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd
11. Frojd, Sigmund, 2017, *Uvod u psihoanalizu SAN*, Ind Media Publishing, Beograd
12. Gerbran, Alen i Žan Ševalije, 2009, *Rečnik simbola*, Stylos Art, Beograd
13. Jakšić, Predrag, 2014, *Fenomen talačke situacije, dramaturška studija fenomena talačke situacije na filmu*, Arte, Beograd
14. Jung, Karl Gustav, 2017, *San i tumačenje snova*, Narodna knjiga, Podgorica–Beograd
15. Kafka, Franc, 2017, *Snovi*, Službeni glasnik, Beograd
16. Kembel, Džozef, 2004, *Heroj sa hiljadu lica*, Stylos, Novi Sad
17. Končolovski, Andrej, 2012, *Niske istine*, Zepter knjižara, Beograd
18. Kovačević, Sanja, 2017, *Kvalitetne TV serije, milenijnsko doba ekrana*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
19. Lazić, Radoslav, 1992, *Lekcije iz filmske režije*, Prometej, Novi Sad

20. *Leksikon filmskih i TV pojmova 1*, 1993, Naučna knjiga i Univerzitet umetnosti u Beogradu
21. Linč, Dejvid, 2006, *Lov na veliku ribu, meditacija, svest, kreativnost, Arete*, Beograd
22. McKee, Robert, 1997, *Story*, Harper – Collins Publishers, Inc. New York, USA
23. Metlić, Dijana, 2013, *Stenli Kjubrik, između slikarstva i filma*, Filmski centar Srbije, Beograd
24. Milovanović, Aleksandra, 2019, *Ka novi medijima: Transmedijalni narativi između filma i televizije*, Fakultet dramskih umetnosti, Filmski centar Srbije, Beograd
25. Nastović, Ivan, 2000, *Snovi, Psihologija snova i njihovo tumačenje*, Prometej, Novi Sad
26. Nastović, Ivan, 2008, *Snovi Margaret Jursenar u svetu psihologije K.G. Junga*, Prometej, Novi Sad
27. Nastović, Ivan, 2008, *127 protumačenih snova*, Prometej, Novi Sad
28. Petrić, Vladimir, 1968, *Uvođenje u film*, Umetnička akademija u Beogradu
29. Plavšić, S. Prvoslav, Ratković, Ljubomir i Laurenčić Ivo, 2005, *Pronaći glas: Politički marketing među nama 1992–2004*, Idea plus, Beograd
30. Rodli, Kris, 1997, *Linč o Linču*, Farber and Farber, London
31. Sondi, Leopold, 2011, *Familijarno nesvesno*, Prometej, Novi Sad
32. Sondi, Leopold, 2013, *Kainov Komplex*, Prometej, Novi Sad
33. Stojanov, dr Dušan, 2007, *Psihologija ličnih konstrukata*, Psihopolis Institut, Novi Sad
34. Šion, Mišel, 1989, *Napisati scenario*, Naučna knjiga/Institut za film, Beograd
35. Tarkovski, Andrej, 2018, *Zapečaćeno vreme*, Akademska knjiga, Novi Sad
36. Tarkovski, Andrej, 2017, *Martirologijum, Dnevnici 1970–1986*, Akademska knjiga, Novi Sad
37. Trebješanin, Žarko, 2011, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, Hesperia, Beograd
38. Vogler, Kristofer, 2020, *Piščevo putovanje, mitska struktura za pisce*, Filmski centar Srbije, Beograd



#### Članci:

1. Vučićević, Branko, *Život i smrt nadrealističkog filma*, 2006, Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, Fabrika knjiga, Beograd
2. Marković, Goran, *Gluma i psihoanaliza*, 2006, rad pročitao na skupu „Tri veka psihoanalize“, Muzej Jugoslovenske Kinoteke

#### Vebografija:

1. <https://filozofskim.blogspot.com/2019/02/zlatko-pangaric-o-prici-i-pricanju-prica.html>
2. <https://www.scribd.com/doc/28928646/Andre-Breton-Manifest-nadrealizma-isecci>

## 7. BIOGRAFIJA AUTORA

Bojan Vuletić, scenarista i reditelj, rođen je 1977. godine u Beogradu. Diplomirao je filmsku i TV režiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

Seminari i radionice :

1994, Bor, Fond za otvoreno društvo

1995, Palić, Fond za otvoreno društvo

1997, Centar za vizuelne komunikacije KVADRAT

2006, CineLink, Sarajevo Film Festival

2006–2007, EAVE Seminar (European Audiovisual Entrepreneurs) za projekat „Praktičan vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem“

2012, Script East za koprodukcionu projekat „Irina“

Njegov prvi dugometražni igrani film, u srpsko-nemačko-francusko-hrvatsko-mađarskoj koprodukciji, „Praktičan vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem“ premijerno je prikazan u takmičarskom *East of the West* programu na festivalu u Karlovim Varima. Kao koscenarista sarađivao je sa Stefanom Arsenijevićem na dugometražnom omnibusu „Izgubljeno – nađeno“ i na dugometražnim igranim filmovima „Ljubav i drugi zločini“ i „Strahinja Banović“.

Njegov drugi igrani film, u srpsko-makedonsko-bugarsko-francusko-ruskoj koprodukciji, „Rekvijem za Gospođu J.“ imao je svetsku premijeru na Berlinskom festivalu 2017. u programu *Panorama Special*. Član je Asocijacije filmskih reditelja Srbije i zaposlen kao docent na Fakultetu za medije i komunikacije.

## IZABRANI UMETNIČKI RADOVI I NAGRADE

2021, „Porodica“, TV serija (scenario i režija)

– SARAJEVO FILM FESTIVAL 2021, Srce Sarajeva za najboljeg kreatora

– SARAJEVO FILM FESTIVAL 2021, Srce Sarajeva za najbolju seriju

– „SERIAL KILLER“ FESTIVAL, BRNO 2021, Najbolja serija

2021, „Strahinja Banović“, dugometražni igrani film (koscenarista)

2018, „Irina“, dugometražni igrani film (koscenarista)

2017, „Rekvijem za Gospođu J.“, dugometražni igrani film (scenario i režija)

- FEST 2017, najbolji film, GRAND PRIX
- FEST 2017, najbolja režija
- FEST 2017, najbolji scenario
- FEST 2017, najbolja glavna ženska uloga, Mirjana Karanović
- FEST 2017, nagrada POLITIKE, Milutin Čolić
- FIPRESCI 2017, Sofija FF
- goEast 2017, Wisebaden, najbolji film, GRAND PRIX
- Sofest 2017, Sopot, najbolja režija
- Festival filmskog scenarija 2017, Vrnjačka Banja, najbolji scenario
- Otranto film fund festival 2017, GRAND PRIX Golden Lighthouse
- Festival filmske režije 2017., Leskovac, treća nagrada za režiju Žika Pavlović
- Al ese del Plata 2017, Argentina, GRAND PRIX
- Pune International FF India PIFF 2017, Special Jury award
- MOSTRAFF 2017, Mostar, Nagrada za najbolju žensku ulogu Mirjani Karanović
- Srpski Kandidat za OSKARA 2017.
- EFA nominacija 2017.
- Godišnja nagrada za filmsko stvaralaštvo u 2017. UFUS-a
- Nagrada FIPRESCI Srbija za najbolji film u 2017.
- Nagrada FIPRESCI Srbija za najbolju režiju u 2017.
- Nagrada FIPRESCI Srbija za najbolji scenario u 2017.
- Nagrada kritike, Festival Mediteranskog filma Tetouan, Maroko, 2018.
- Specijalna nagrada žirija, Festival Mediteranskog filma Tetouan, Maroko 2018.

2011, „Praktičan vodič kroz Beograd sa pevanjem i plakanjem“, dugometražni igrani film (scenario i režija)

- Fedeora, međunarodna nagrada kritike Filmski festival u Puli, 2012.
- Nagrada kritike Fipresci Srbija Filmski festival Cinema City, 2012.
- Specijalna nagrada žirija, Filmski festival u Herceg Novom, 2012.

- Treća nagrada za scenario, Festival filmskog scenarija u Vrnjačkoj Banji, 2012.
- Specijalna nagrada žirija, Filmski festival u Žeonžu, Južna Koreja, 2013.

2008, „Ljubav i drugi zločini“, dugometražni igrani film (koscenarista)

- Nagrada za najbolji scenario, Vrnjačka Banja, 2008.
- Nagrada za najbolji scenario, Sofest, Sopot, 2008.

2006, „My Heart and I“, kratki igrani film (scenario i režija)

2005, „Izgubljeno – nađeno“, omnibus film (ideja za srpsku priču)

2004, „Goblen na srpsko-hrvatskom“, kratkometražni dokumentarni film (režija) – Amnesty International nagrada, Filmski Festival u Motovunu, 2004.

## 8. SCENARIO „BELA NEDELJA“

Bojan Vuletić

### **BELA NEDELJA**

scenario za dugometražni igrani film  
sa oniričkim motivima i strukturom dramaturgije snova

Beograd, jul, 2021

## **ENT. SKROMNA DOMAĆINSKA KUHINJA, DAN**

### **Dokumentarna montažna sekvenca**

Na staru drvenu kuhinjsku ploču pada brašno. Izborane ženske ruke prstima rastresu brašno, pa bace belo, masno testo i starica počne da ga mesi. Razvlači ga, pritiska, kotrlja. To radi brzo i lako. Odvaja manje komade i staklenom čašom ih odseca u pravilne „lopte“. Prstima napravi udubljenje i svaku „loptu“ baci u dubok tiganj pun ulja. Dok se peku, „lopte“ dobijaju zlatno žutu boju i počinju da liče na sočne debele krofne. Vadi ih viljuškom i ređa na beli tanjir. Posipa prah šećer po ivicama i na kraju kašikom punom crvene marmelade puni udubljenje u sredini. Krofne su gotove i ruka dečaka uzme jednu.

### **Kraj dokumentarne montažne sekvence**

## **EKST. BRODSKI ŠLEPER PORED NASIPA, DAN**

**JOVAN** (7, kratko ošišan, u zimskoj jakni i poderanim blatnjavim patikama) hoda po starom, zarđalom šleperu, nasukanom na nasip pored nabujale reke. Musav, halapljivo jede krofnu. Prati ga malo, prljavo belo kuće. Drvenim štapom mlatara i udara po metalnom trupu broda. Zvuk šupljeg broda odzvanja i meša se sa zvukom harmonike koja se odnekud čuje.

Jovan uđe u staru kabinu sa kormilom. Unutra su uredno složene plastične flaše, rešo, čaše, baterijska lampa, cigarete. Kao da je neko očistio i uredio malu zapuštenu kabinu prema svojim skromnim potrebama. Jovan uzme jednu cigaretu, pomiriše je i kroz prozor ugleda **ĐORĐA** (11, mršav, kratko ošišan, u staroj jakni) sa školskom harmonikom, kako sedi na pramcu okrenut ka reci, puši i svira.

Pas dotrči do Đorđa, a on ga rukom grubo odgurne. Pas zacvili i odtrči. Jovan priđe.

JOVAN  
Pušiš? Ubiće te čale...

Đorđe ćuti, puši i svira. Jovan ga gleda, pa prozbori...

JOVAN  
Ja sam kriv...

Đorđe ne odgovori ništa, svira.

JOVAN  
Reći ću mu da sam ja kriv...

Đorđe stane sa sviranjem i povuče dim.

ĐORĐE  
Što mu nisi sad rek'o? A? (pauza) On se dere  
na mene, a ti lažeš...

JOVAN  
Nije...

ĐORĐE  
Šta „nije“? Lažeš k'o pička...

I povuče dim i nastavi da svira.

JOVAN  
Otiš'o je na pos'o. 'Ajd da pravimo maske...

ĐORĐE  
Ti idi, ja ostajem.

JOVAN  
A što?

ĐORĐE  
„A što?“ Jebe mi se... Ne trebam ja vama, ne  
trebate vi meni...

JOVAN

A što se ljutiš? Sve će da bude u...

Đorđe ga prekine.

ĐORĐE

Neće. Danas neće.

JOVAN

A što?

ĐORĐE

Dosadan si, jebo te. Nerviraš me, beži kući...

Jovan ćuti i gleda ga. Zatim se okrene i ode.

Đorđe ostane sam da sedi i gleda u prljave virove u reci. Povuče dim i začuje Jovanov glas.

JOVAN (V.O.)

Cuko!... De si...? Cuko!...

Đorđe baci opušak i ustane. Uđe u kabinu sa kormilom, otvori mali drveni orman i u njega odloži harmoniku. Zatvori vrata kabine i žicom obmota razvaljenu bravu.

Dok hoda po zardašalom šleperu čuje Jovana.

JOVAN (V.O.)

Cuko!... Cuko!...

Đorđe se penje zardašalim stepenicama i kad ugleda Jovana na pramcu, zastane i sagne se.

JOVAN

'De si? Cuko!...

Sa metalnih stepenica Đorđe uzme veliki zardašali šraf i baci ga ka Jovanu, gde padne i odzvoni. Jovan se naglo okrene.



JOVAN

Dođi 'vamo, pas...

Đorđe krišom gleda brata kako traži psa tamo gde je pao šraf. Jovan se sagne, uzme šraf, a onda se naglo okrene i gađa Đorđa koji viri.

JOVAN

Ahaha! Vid'o sam te....!

Đorđe se sagne i izbegne šraf koji mu proleti pored glave. Uzme drvenu motku i pobegne, a Jovan ga pojuri.

Dečaci se jure po zarđalom brodu. Đorđe beži pramcem do velikog otvora koji vodi u mračnu utorbu broda. Provuče se kroz rupu i uđe u potpalublje, dok ga Jovan traži.

JOVAN

Ej, vid'o sam te, 'de si?... Izadi....

Krijući se u vlažnom, zarđalom trupu, sklupčan, u mraku, odjednom počne da cvili kao pas.

ĐORĐE

Mmm-mmm-mmm-mmm....

JOVAN (V.O.)

Cuko....

Jovan dođe do otvora i pogleda unutra. Ne vidi Đorđa koji se krije u mraku.

JOVAN

Tako cvili mačka, a ne pas...

Đorđe nastavi da cvili. Jovan gleda u mrak, a onda podigne pogled kao da je video duha.

JOVAN (uplašeno glumata)

Beli kombi... dolazi beli kombi... beži...

Poskoči i pobegne. Đorđe prestane da cvili. Oči mu svetle u mraku.

**EKST. NASIP PORED REKE, SUMRAK**

Jovan i Đorđe, sa svojim drvenim štapom, hodaju nasipom i traže psa.

JOVAN

Cuko?!...

ĐORĐE

Ne umeš ni kera da čuvaš...

JOVAN

Cuko, de si...

Iz žbuna izleti pas i dotrči.

JOVAN

Evo ga, de si bre ti...

Đorđe iz džepa izvadi stari beli ženski novčanik i da mu.

ĐORĐE

Na - daj ovo kevi... ja ne idem dalje.

Jovan uzme novčanik i stavi ga u džep.

JOVAN

'De ćeš...?

ĐORĐE

Šta te boli kurac...

JOVAN

A što?

ĐORĐE

Jel si glup ili gluv? Rek'o mi je da sam lopov i lažov, izbacio me iz kuće...

I snažno zavrtači drveni štap, koji odleti i upadne u reku. Pas skoči za štapom u reku.

JOVAN

Cuko! De ćeš...!?

ĐORĐE

Ako pitaju - nisi me vid'o...

Jovan uzme novčanik, stavi ga u džep, pa potrči za psom u reci i sa zemlje uzme parče neke grane.

JOVAN

Na!

Pas pokušava da dopliva do Jovana, ali ga reka odvlači na sredinu.

JOVAN

Cuko!

Pas gubi borbu sa jakom strujom.

ĐORĐE

Pusti ga...

Jovan ga ne sluša i sa granom odlučno zakorači u reku. Đorđe zbunjen gleda brata kako ulazi u reku.

ĐORĐE

Šta radiš to?!

Jovan gleda ka psu i maše granom.

JOVAN

Dođi! Dođi!

Pas pokušava da pliva ka njemu, ali ga struja odvlači. Jovan polako uđe u reku i zapliva. Đorđe ga gleda, u šoku.

ĐORĐE

'De ćeš bre ti? Izlazi napolje!

Jovan pliva ka psu. Jakna mu se natapa vodom i pliva sve teže. Jaka struja ga odvlači na sredinu reke. Đorđe trči nasipom za njim.

ĐORĐE

Jovane...!

Pas se više ne vidi. Jovan pliva, pokušavajući da ostane na površini. Bori se sa strujom koja ga nosi. Glava mu potone, pa izroni.

Đorđe nađe neku granu i potrči nasipom za bratom. Pokušava da mu je doda, Jovan pruža ruku, ali je grana kratka. Struja ga sve više odvlači. Đorđe trči i pokazuje ka starom šleperu.

ĐORĐE

Dole, u'vati se za grane, dole...!

Jovan ga ne čuje. Izroni - potone - izroni. Kašlje, bljuje vodu i pokušava da dozove brata...

JOVAN

Đo-rđe...

Bori se da ostane na površini, bori se za dah. Đorđe u panici viče i pokazuje.

ĐORĐE

Dole, dole...!

Odjednom ga više ne vidi. Nije izronio. Đorđe prestravljeno gleda u površinu reke.

ĐORĐE

Jovane!? ... Jovane!?

Reka i dalje teče - Jovana nema. Đorđe skida jaknu, baci je, potrči ka reci i ugazi u vodu. Propadne do kolena i reka počne da ga vuče. Pokušava da ostane u mestu, ali ga jaka struja povlači. Uplašen, okrene se i počne da se vraća.

Natopljen, teško izađe iz reke.

Mokar, u šoku, duboko diše, gleda levo - desno, očekujući da se Jovan negde pojavi. Zuri ispred sebe i šapuće, kao da se moli...

ĐORĐE (tiho)

Izađi, molim te...

Izađi, molim te...

Bled je i šapuće.

ĐORĐE (tiše)

Izađi, molim te...

Brzo diše, ostaje bez daha. Pokuša da viče, ali ostaje bez glasa...

ĐORĐE

Izađi... molim te...

Vreme kao da je stalo: kroz teške modro - crvene oblake zalazeće sunce čkilji između dva planinska vrha u daljini.

Đorđe stoji. U šoku je. Praznim pogledom zuri, kao da spava otvorenih očiju i pokušava da se probudi i pokrene, ali ne može. Samo hladna reka potapa njegove noge.

Onda polako počne da „se budi“, da dolazi sebi. Vrta glavom, u bunilu, kao mu nije jasno šta se upravo desilo. Pogleda u nebo. Iz oblaka pada sitan sneg. Zvuk reke postaje nepodnošljiv. Polako se okrene i teško izađe iz reke. Crna, gola stabla, kao jedini svedoci stoje ispred njega. Zastane, okrene se i opet pogleda u reku. Voda nezaustavljivo protiče, noseći đubre i grane.

#### **EKST. MAKADAMSKI PUT PORED NASIPA, RASKRSNICA, SUMRAK**

Kamenčići škripe pod njegovim natopljenim patikama. Voda se cedi sa nogavica i đonova. Mehanički hoda, kao u transu, držeći drveni štap u ruci, udarajući povremeno kamenje pored puta. Vrti glavom, kao da vodi neki razgovor u sebi. Zastane i pogleda iza sebe. Nema nikog. Nastavi da hoda.

Prelazi staru prugu, zaraslu u korov. Stane i kao da ga neka nevidljiva sila povede smrznutom poljanom ka raskrsnici. Povremeno se „probudi“ i pogleda iza sebe, očekujući brata, a onda ga „čudni san“ opet obuzme. Kilometrma unaokolo nema ničeg, osim stare razrušene kuće pored puta, obrasle u šiblje. U daljini se nazire početak njihovog gradića, vrh crkve, školsko dvorište.

Dode do raskrsnice puta koji vodi u gradić i lokalnog asfaltnog puta, koji vodi ka horizontu, van grada. Praznim pogledom zuri i opet ga ista ona sila povede asfaltnim putem.

#### **EKST. ASFALJNI PUT / RAZRUŠENA KUĆA, SUMRAK**

Hoda. Ispred njega je dug put, ka horizontu. Onda najednom začuje zvuk nekog vozila iza leđa. Hoda sve sporije, osluškajući vozilo, koje se približava. Usporava da bi propustio vozilo.

BELI KOMBI, blatnjav i zardao, prođe pored njega i posle par metara stane. Đorđe se ukopa, kao da je ugledao smrtnu opasnost. Čeka da vidi šta će kombi da uradi. Kombi stoji, sa upaljenim motorom, samo dim iz zardalog auspuha kulja. Kao da neko iz njega posmatra Đorđa.

Đorđe stoji ukopan, preplašen, ne zna šta da radi.

Onda se okrene i pored puta ugleda ostatke stare kuće - nekoliko oronulih zidova, bez prozora i krova, zaraslih u korov i mahovinu. Potrči ka njima i sakrije se iza starog BELOG ZIDA.

Zid je ispucao, oronuo od vetra i kiše. Među slojevima otpale fasade su delovi crvene cigle, dok se pukotine nastavljaju jedna preko druge. Na njima se naziru crne, male fleke, koje liče na tragove malih prljavih stopala.

Iza zida se čuje Đorđevo disanje. Zatim koraci i nekakvo tumaranje, kao da mu neko prilazi.

ĐORĐE (V.O.) (tiho)

Beži... beži... ne, ne, ne...

Ostavi me.... beži... pusti me...

Otimanje, disanje i jecaji su sve tiši, kao da se brani i moli za milost. Na kraju sve utihne i odjednom odjekne urlik. Njegov urlik, iza zida odjekne celim seoskim prostranstvom.

#### **EKST. RASKRSNICA / OBOD GRADA, SUMRAK**

Đorđe trči. Izgreban i krvav.

Izbezumljen, sa štapom, pretrčava raskrsnicu i nastavlja da trči ka prvim kućama koje vidi. Ponovo urlik.

Porodične kuće sa dvorištima su sa obe strane puste ulice, koju ispunjava njegov urlik. Zvuk cepanja drva sekirom dopire iz nekog dvorišta. Đorđe trči sredinom ulice i vrišti. Zvuk udarca sekire je sve bliži.

#### **EKST. ULICA / KOMŠIJSKO DVORIŠTE, SUMRAK**

Iz urednog dvorišta, na ulicu izađe **TETKA MIRA** (60, velike oči i uši, u kecelji) sa sekirom i parčetom drveta u ruci. Ugleda Đorđa koji prljav i izgreban izbezumljen trči ulicom i vrišti. Izgleda sablasno.

TETKA MIRA (uplašeno)

Đorđe, sine...

Đorđe trči ka njoj.

TETKA MIRA

Šta je bilo?!

Đorđe dotrčava do nje, histeričan, ne može da govori.

TETKA MIRA

Smiri se, dete...! Šta se desilo...?!

Đorđe vrti glavom, kao da pokušava da izgovori...

ĐORĐE

Mmmmm.... Jovan...

TETKA MIRA

Šta Jovan...? Polako, smiri se...

ĐORĐE (zaurla)

Mmmmm... Oteli su ga...

TETKA MIRA

Ko?

ĐORĐE (zaurla)

Ljudi ... !!!

TETKA MIRA

Šta pričaš?

Zatim uspe da sklopi celu rečenicu.

ĐORĐE

Jovana su oteli ... ljudi...

Tetka Mira se okrene i pozove muža.

TETKA MIRA

Miloje! Miloje...

Đorđe plače, histeriše i ponavlja...



ĐORĐE

Jovana su oteli, ljudi...  
Jovana su oteli, ljudi...

Iz kuće izađe starac, u papučama, zbunjen, kao probuđen.

STARAC

Šta je bilo? Jel to Đorđe?

Tetka Mira odloži sekiru i doda mu plastičnu kofu punu nacepanog drveta.

TETKA MIRA

Drži... idem s njim...

STARAC

Čekaj, 'de ćeš?...

Tetka Mira, kao da ne razume njegovo pitanje - uhvati dečaka za ruku i povede ga.

**EKST. ULICA / DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE, SUMRAK**

Tetka Mira i Đorđe prilaze siromašnoj, prizemnoj kući sa velikim zapuštenim dvorištem.

Mokri dečiji veš, majice, pantalone, čarape suše se na žici razapetoj između starog trulog drveta oraha i zardale šipke, zacementirane u zemlju.

TETKA MIRA

Ana... ! Ana...!

Podigne rezu i uđu u dvorište.

TETKA MIRA

Ana!

Iz kuće izađe **ANA** (40, Đorđeva majka, mršava, skromno obučena, sa krpom u ruci) i čim ugleda pocepanog i izgredanog Đorđa potrči.

ANA

Tetka Miro, Đorđe, šta je bilo...?

Đorđe stoji ukopan, u šoku. Oboje ćute, kao da niko ne može prvi da progovori. Ana gleda Đorđa, pa Tetka Miru i onda shvati...

ANA

Gde je Jova?

Đorđe počne da plače. Tetka Mira izusti.

TETKA MIRA

Oteli ga...

Ana zbunjeno pogleda Đorđa, koji jedva progovori...

ĐORĐE

Jovana su oteli...

ANA

Ko? Šta pričaš?

ĐORĐE

Ljudi...

ANA

Koji ljudi?

ĐORĐE

U belom kombiju... dvojica ...

Ana ga šokirano gleda.

TETKA MIRA

Čula sam ga kako vrišti, izašla i videla...

ĐORĐE

Ja sam pobeg'o... pobeg'o sam...

Njih dve stoje u šoku.

**ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA, SUMRAK**

Kuća je mala, siromašna, trošna, gde kuhinja sa trosedom liči na sobu. Na krevetu, u dnevnoj sobi je **BEBE** (Đorđeva sestra, koja leži i plače) Tetka Mira, belom krpom čisti ogrebotine na Đorđevom licu. Ana, uplašena, telefonira starim mobilnim.

ANA

Alo...? Slobo, čuješ me...? Đorđe se vratio... da... Kaže ... (proguta „knedlu“) Jovana su oteli ... oteli... Ne znam... neki ljudi... Dođi kući... Molim te... Požuri...

I sputi slušalicu.

ANA

Tata dolazi...

Ana ga pogleda, pa zaplače, priđe mu i zagrlji ga. I on se rasplače.

ĐORĐE (kroz suze)

Mama, oteli su ga...

ANA

Gde? Dušo moja... Gde ste bili?

ĐORĐE (kroz suze, jecajući)

Gore na putu. Kod stare kuće.... Veliki, beli kombi je stao... dvojica su istražala... u'vatili njega i mene. Njega su strpali u kombi... ja sam pobeo'...

Ana i Tetka Mira ga nemo slušaju.

ANA

Ko oni?

ĐORĐE

Neki ljudi... dvojica...

TETKA MIRA (potvrдно)  
Znam ja za taj kombi... videla sam ga...  
Deca stalno pričaju o belom kombiju...

Ana u šoku, ne zna šta da kaže.

TETKA MIRA  
Odakle su došli?

ĐORĐE  
Ne znam, iz Bugarske. Valjda...

Ana i Tetka Mira zbunjeno ćute.

TETKA MIRA  
Da zovemo policiju...?

ANA  
Sloba dolazi...

Đorđe počne da plače i nastavi...

ĐORĐE (grcajući)  
Uvukli su ga unutra, vik'o je: Đorđe,  
Đorđe... ništa nisam mog'o... (plače) Nisam  
mog'o... jer sam se uplašio...

Ana ga zagrlila, pokušava da ga smiri.

ANA  
Bože dragi... Jel su...? Jel znaš ko su?

ĐORĐE  
Ne...

ANA (zbunjeno)  
Ne...

Izbezumljeno pogleda u pod, kao da traži neko objašnjenje i počne da mu skida jaknu.

ANA

Skidaj se. Ajde da se opereš... (dodiruje mu pantalone) Što si mokar...?

ĐORĐE (nastavi, kroz suze)

Ništa nisam mog'o, mama. Pobeg'o sam da ne bi i mene oteli...

ANA

Smiri se, dušo... naći ćemo ga, videćeš... tata dolazi, tata dolazi...

Đorđe je pogleda, obriše suze.

### **ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUPATILO, SUMRAK**

U punoj kadi, Đorđe zaronjen, drži oči snažno zatvorene i pokušava da ostane što duže pod vodom. Kosa mu leluja poput vodene trave u reci, a bela, nabrekla koža počinje da plavi i da se ježi. Otvori oči i naglo izroni, kašljući i izbacujući vodu iz usta i nosa. Oči su mu crvene i onda začuje zveket ključeva i poznati muški glas.

SLOBODAN (V.O.)

'De je...?

ANA (V. O.)

Kupa se...

Ključevi zveckaju u ritmu koraka koji dolaze. Vrata otvori **SLOBODAN** (42, otac, prodornih crnih očiju, snažan, krupan, autoritativan, u uniformi zatvorskog čuvara) pogleda Đorđa koji sedi u kadi punoj vode i tresse se. Đorđe prestravljeno pogleda oca i svežanj ključeva okačen na gajku njegovih patalona.

SLOBODAN

Jel si dobro?

ĐORĐE (rukama briše vodu sa lica)

Jesam...

SLOBODAN

'De ti je brat?

Dorđe uplašeno i nerazgovetno prozbori.

ĐORĐE

Ne znam...

SLOBODAN

Ne znaš...?

ĐORĐE

Oteli su ga...

SLOBODAN

Ko ga je oteo?

ĐORĐE

Ljudi... u belom kombiju...

Slobodan čučne pored kade.

SLOBODAN

Ustani.

Đorđe ustane. Voda se sliva niz njegovo tanko, golo telo. Slobodan rukom pregleda ogrebotine - leđa, ruke, noge.

SLOBODAN

Nije ti ništa... Šta se desilo?

Đorđe govori tiho i pribrano, u jednom dahu...

ĐORĐE

Bili smo gore... na putu... kod stare kuće... Skupljali grančice za maske... Stao je veliki, beli kombi... Istrčala su dvojica... U'vatili njega i mene... Njega su ubacili u kombi... ja sam... (rasplače se)... pobeg'o...

Otac ćuti i pažljivo sluša. Doda mu peškir.

SLOBODAN

Obuci se i dođi...

Izađe i zatvori vrata. Đorđe sedne nazad u vodu. Odahne, kao da mu je trebala sva hrabrost da ovo kaže ocu. Pogleda u bele keramičke pločice na zidu, na kojima se skuplja vlaga. Prstom povuče liniju između dve pločice i ostavi trag.

**ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA, SUMRAK**

Đorđe uđe u kuhinju i ugleda majku koja izbezumljeno šeta napred - nazad. Tetka Mira sedi za stolom, zuri u krofne na tanjiru i puši.

TETKA MIRA (potvrđno)

Ima taj beli kombi, vozi izbeglice. Videla sam gore na raskrsnici... stalno stoji čeka nešto...

Đorđe klima glavom. Slobodan izađe iz ostave sa starom lovačkom puškom, otvori je i počne da stavlja metke u nju.

SLOBODAN

Koje je marke taj kombi...?

ĐORĐE

Ne znam...

Tetka Mira slegne ramenima.

SLOBODAN

Registracija?

Đorđe ćuti, odrično vrti glavom.

SLOBODAN (nervozno)

Jel si išta video?

Đorđe ćuti, kao krivac.

SLOBODAN (nervozno)  
Kako su izgledali?

ĐORĐE  
Jedan mršav, sa kapom, drugi ćelav, debeo,  
smrdeli su...

TETKA MIRA  
Šverceri, izbeglice, ko zna...

Slobodan stavi poslednji metak.

SLOBODAN (Đorđu)  
Idemo...

Đorđe sedne na pod i počne da obuva mokre patike.

ANA  
Da zovemo policiju...?

SLOBODAN  
Nemoj nikog da zovete.

ANA  
Jel može Mira da ostane dok se ne vratite?

Tetka Mira pogleda Slobodana kao da čeka njegovo odobrenje.  
Đorđe posmatra neprijatnu situaciju.

SLOBODAN (odobri)  
Nemoj da izlazite. Zaključajte se.

#### **EKST. ASFALJNI PUT / RAZRUŠENA KUĆA, SUMRAK**

Bela lada „niva“ se približava razrušenoj kući, pored puta.  
Terenac staje pored ruševine i iz njega izađu Slobodan i  
Đorđe, sa svojim štapom u ruci.



Slobodan šeta i pregleda teren. Đorđe posmatra zabrinutog oca koji tumara, tražeći tragove.

SLOBODAN

'De su vas u'vatli? Ovde?

ĐORĐE

Tamo.... (pokaže štapom ka staroj kući)

Slobodan gleda po zemlji, tražeći neke tragove, ali osim smrznute zemlje i blata nema ničega.

SLOBODAN

Jel su rekli nešto?

Đorđe odrično vrti glavom.

SLOBODAN (začuden)

Ništa nisu rekli, ni jednu reč...?

ĐORĐE

Ne...

Zatim pogleda ka razrušenoj kući - sve je pusto.

SLOBODAN

I niko vas nije video?

ĐORĐE

Ne.

Slobodan ćuti, razmišlja.

SLOBODAN

Otišli su tamo...?

Pokaže niz put.

ĐORĐE

Da...

Slobodan ga pogleda.

SLOBODAN

Ako ste smisli ovo da me zajebavate ubiću i tebe i njega...

ĐORĐE

Nisam, tata, majke mi... Oteli su ga...

Slobodan bez reči uđe nazad u terenac. Za njim uđe Đorđe i terenac se pokrene.

**EKST/ENT. LADA NIVA / PUT, SUMRAK**

Slobodan vozi pustim putem i gleda okolo na prilazne puteve. Ćuti i razmišlja, kao da mu je nešto sumnjivo. Đorđe zuri u drveni krst koji visi sa retrovizora. Krišom pogleda oca.

SLOBODAN

Šta je?

ĐORĐE

Ništa...

Ćute. Gledaju put ispred sebe.

SLOBODAN

Šta si ti uradio?

ĐORĐE

Ja? Pokuš'o sam... da priđem... onda me je jedan pojurio, uplašio sam se i pobeg'o...

SLOBODAN (konstatuje)

Uplašio i pobeg'o...

Đorđe ćuti.

ĐORĐE

Mis'io sam da će i mene da otmu...

SLOBODAN (klima glavom)  
Mislio si da će i tebe da otmu... To ti je  
brat, jebo te. Treba da brineš o njemu...

Đorđe ćuti.

SLOBODAN  
Jel bi se on uplašio i pobeg'o...? A?

Đorđe ćuti.

SLOBODAN  
Ne bi, jebo te... ne bi. On je hrabar...  
Hrabar je.

Đorđe ćuti, kao da više nikad neće progovoriti. Šta god da kaže biće pogrešno. Gleda ispred sebe u put, u izlizanu belu liniju koja nestaje pod njihovim točkovima. Sram i krivica ga parališu. Pogleda kroz prozor - modro, crveno nebo zalazećeg sunca između dva planinska vrha u daljini - probija se kroz prljavu šoferšajbnu i nikako da zađe.

**ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA, SUMRAK**

Tetka Mira leži na trosedu i drema. Ana sedi za stolom, sa glavom na rukama, kao da se moli ili spava. U kuću uđu Đorđe i Slobodan sa puškom. Ana se trgne i odmah progovori...

ANA  
Šta je bilo...? Koliko je sati?

TETKA MIRA  
Ponoć...

Đorđe ćuti, a Slobodan odloži pušku...

SLOBODAN  
Pregledali smo sve, išli do sela... (vrti glavom)

Ana ga bledo gleda, toga se i plašila. Ustane i počne da se šeta po kuhinji, kao neka životinja.

ANA

O, Bože... Šta ćemo da radimo? A? Šta ćemo da radimo?

SLOBODAN

Idi kući, Tetka Miro, kasno je...

TETKA MIRA

Ako šta treba...

I pogleda ih, kao da bi još nešto rekla, a onda se ogrne i izađe iz kuće. Slobodan pogleda ka vratima na koja je izašla Teta Mira, pa pogleda Anu.

ANA (kao da se pravda)

Ona ga je dovela...

SLOBODAN

Rek'o sam ti da više neću da je vidim u našoj kući...

ANA

A? Šta ćemo da radimo? Da zovemo policiju?

SLOBODAN

Nikoga nećemo da zovemo. Rešićemo sami.

Ana klima glavom. Trudi se da bude pribrana.

SLOBODAN (nervozno)

Neću da svi pričaju o ovome. I ona (pokaže ka vratima) - svima će da izbrblja ko zna šta...

Ana zbunjena, očajna pogleda Đorđa. Čučne ispred njega, uhvati ga za obraze i pogleda pravo u oči.

ANA

*Oče naš koji si na nebesima, da se sveti ime  
Tvoje, da dođe Carstvo tvoje...*

ĐORĐE (ponavlja)

*Oče naš koji si na nebesima da se sveti ime  
Tvoje, da dođe carstvo Tvoje, da bude volja  
Tvoja...*

Ana ustane i počne da se oblači.

SLOBODAN

'De ćeš?

Ana uzima kaput.

SLOBODAN

Čuješ, šta te pitam 'de ćeš?

ANA

U policiju...

ĐORĐE (mumla i gleda ih)

*... Hleb naš nasušni daj nam danas; i  
oprosti nam dugove naše kao što i mi  
opraštamo dužnicima svojim...*

Slobodan stane ispred Ane, blokirajući joj vrata.

ANA

Mrdni da prođem...

SLOBODAN

Ne ideš ti nigde...

ANA (zaurla)

Mrdi se da prođem!

I počne da urla i udara Slobodana koji stoji ispred nje.

ANA (urla)  
Pomeri se! Da ga nađem! (plače i udara ga)  
Jova moj! Jova moj! Znala sam da će da se  
desi... znala sam...

Slobodan je snažno zagrlji i rukama obuzda da ne može da se  
udara.

SLOBODAN  
Šta si znala!? Šta lupetaš!? Smiri se...  
smiri se...

Đorđe prestrašen zuri u oca i majku koji se guraju na  
vratima i mumla molitvu, kao u transu.

ĐORĐE (mumla)  
*...I oprostí nam dugove naše,  
Kao što mi opraštamo dužnicima svojim...*

**ENT / EKST. ĐORĐEVA KUĆA / DEČIJA SOBA / RAZRUŠENA KUĆA,  
SUMRAK**

Kroz prozor zalazeće sunce probija zavesice i nestvarnom  
modro-crvenom bojom osvetljava celu sobu i nikako da zađe.  
Đorđe uđe u sobu i zatvori vrata, dok se svađa i dalje  
čuje.

ANA (V.O.)  
Skloni se! Skloni se sa vrata! Idem u  
policiju!

SLOBODAN (V.O.)  
Tišina! Smiri se! Smiri se!

Đorđe priđe Jovanovom krevetu zagledan u nedovršenu masku  
za poklade na dušekú. Maska, od suve tikve i drveta,  
nevešto je ofarbana do pola. Pored su grančice, iscepani  
kartoni, vuna...

ANA (urla i plače)  
Ja sam kriva! Ja! Što sam pustila da ga  
traži... Ja sam kriva!...

Đorđe uzme masku i počne da je proučava. Drhtavim prstima dodiruje prorez za oči. Odjednom se začuje zvuk reke koji počne da ispunjava sobu i Đorđe podigne pogled na BELI ZID, pored Jovanovog kreveta:

Identičan, kao zid srušene kuće pored puta, iza koje se Đorđe krio, ornuo je i ispucao. Slojevi bele farbe prave neravne pukotine, koje se nastavljaju jedna preko druge. Na njima se naziru crne, male fleke, koje liče na tragove malih prljavih stopala. Đorđe hipnotisano zuri u zid, dok se zvuci reke i svađa Ane i Slobodana mešaju sa zvucima otmice i glasovima Đorđa i Jovana:

ĐORĐE (V.O.)  
Beži... beži... ne, ne, ne... Ostavi me....  
beži... pusti me...

JOVAN (V.O.)  
Đorđe... Đorđe...!

Iza zida DVOJICA OTMIČARA sa drvenim maskama za poklade na licima odvlače Jovana koji se koprca. Savladavaju ga - jedan za noge, drugi za ruke i odnose ka kombiju, parkiranom pored puta.

Beli mokri pas Cuko sedi mirno pored Đorđa, koji se krije iza zida i šokirano posmatra kako otmičari odnose Jovana ka kombiju.

Pas ustane i ode.

#### **EKST. ISPRED AMBARA, SUMRAK**

#### **Dokumentarna montažna sekvenca**

Ispred starog drvenog ambara starac (Teta Mirin muž) vilama odvaja seno od plasta i puni iscepanu pletenu korpu.

Kada je napuni i nogom pritisne, kanapom počne da obvezuje seno u korpi da ne bi ispalo. Zatim jedan kraj drvene motke sekirčetom počne da zacesa i pravi šiljak sličan kolcu. Zašiljeni kraj nabije u zavezanu korpu punu sena i kanapom je priveže za motku. Parče kartona presavije u fišek i upaljačem zapali jedan kraj. Zapaljeni karton ugura u korpu sa senom i vatra odmah zahvati seno. Podigne motku sa zapaljenim senom i „veliku baklju“ stavi sebi na rame. Zaputi se na ulicu.

### Kraj dokumentarne montažne sekvence

#### ENT. POLICIJSKA STANICA / KANCELARIJA, SUMRAK

Stariji **INSPEKTOR MIŠA** (49, krupan, u civilu) stoji pored prozora i posmatra starca sa zapaljenom bakljom koji hoda ulicom. **MLAĐI INSPEKTOR** (35, ošišan, tetoviran) sedi za stolom preko puta Slobodana i Đorđa, koji daje izjavu.

ĐORĐE (koncentrisano srče)

... Kombi je zakočio... Istrč'o je jedan, pa drugi... prvi je u'vatio njega. Drugi mene. Ja sam se istrg'o i pobeg'o...

MLAĐI INSPEKTOR

Nije te pojurio?

ĐORĐE (odrično)

C... Jovu su ubacili u kombi. Vik'o je: Đorđe, Đorđe... Zatvorili su vrata i...

I pogleda ih, kao da je završio sa izlaganjem. Inspektor Miša se okrene, priđe stolu i Đorđu približi hartiju na kojoj je krofna sa džemom.

INSPEKTOR MIŠA

Kol'ki si porast'o... Se sećaš ti mene, a? Dovodio te matori ovde dok je još radio, tvoj brat se još nije ni rodio...

Slobodan ga pogleda.



INSPEKTOR MIŠA (Slobodanu)  
A ti? Nema te da svratiš... ni slavu da  
čestitaš...

Slobodan ćuti.

INSPEKTOR MIŠA  
Kako ti je tamo? Bolje nego ovde?

Slobodan ga pogleda, kao da ne želi da odgovori.

INSPEKTOR MIŠA  
I, ko ti je ovo napravio...?

SLOBODAN (nervozno)  
Mene pitaš?

INSPEKTOR MIŠA  
Tebe. Ja znam svakog ko mi radi iza leđa.

SLOBODAN (besan)  
Ja ne znam...

MLADI INSPEKTOR  
Jel si primetio nešto sumnjivo: vozila,  
ljude, sumnjivo ponašanje komšija, kolega?

SLOBODAN (prosikće)  
Ne...

INSPEKTOR MIŠA  
Jel ima neko ko 'oće da ti naudi... kome si  
se zamerio?

Slobodan ga besno pogleda kao da mu kaže „odjebi“.

INSPEKTOR MIŠA  
Svi znaju da jebeš majku tamo onim jadnicima  
u zatvoru...

SLOBODAN (besno, kroz zube)  
Sve što radim - radim po zakonu...

INSPEKTOR MIŠA  
Smanji malo doživljaj. Mnogi će se radovati  
tvojoj nesreći, jel tako... (pogleda Đorđa)  
A ti? U školi?

Đorđe ćuti, razmišlja, pa tiho prozbori...

ĐORĐE  
Jovana... druga deca nekad... (traži reč)...  
zajebavaju...

INSPEKTOR MIŠA  
Kako ga zajebavaju?

Pogleda oca i kao da ne može da kaže.

INSPEKTOR MIŠA  
Reci, slobodno... Kako ga zajebavaju?

ĐORĐE (tiho prozbori)  
Zovu ga Jova - Robija... hoće da ga biju...

Slobodan ga iznenađeno pogleda, kao da ovo prvi put čuje.

INSPEKTOR MIŠA (Đorđu)  
Pa, jel ga braniš?

ĐORĐE  
Branim ga. (pauza) Nekad uzmem pare od mame.  
I dam da ga ne diraju.

SLOBODAN  
Daš deci pare?

Đorđe potvrdno ćuti.

INSPEKTOR MIŠA (Slobodanu)  
Idite do škole. Razgovaraj tamo, dal' je  
neko nešto vid'o, čuo...

SLOBODAN  
A uviđaj...?

INSPEKTOR MIŠA  
Pusti nas da radimo svoje... Ti razmisli  
koga imaš u onom tvom kazamatu... da ti ovo  
napravi... Posle ćemo na uviđaj...

**EKST. ŠKOLSKO DVORIŠTE, SUMRAK**

Slobodan i Đorđe uđu u malo, zapušteno školsko dvorište.  
Slobodan ugleda par osmaka, koji sede na starim betonskim  
tribinama i puše.

SLOBODAN (besan)  
Jel su oni?

Đorđe ćuti, Slobodan, ne čekajući odgovor krene ka njima.

ĐORĐE  
Nemoj...

Slobodan se vrati, uhvati ga ruku i gurne ga ka osmacima.

Prilaze petorici osmaka koji puše i na mobilnom gledaju  
klipove sa kojih se čuju ženski i muški uzdasi. Čim primete  
Slobodana i Đorđa isključe klip i pobacaju cigarete.

Slobodan priđe najopasnijem osmaku **KUKIJU** (13, veliki nos,  
pubertetski brčići, opekotine od cigareta po rukama)

SLOBODAN  
Ti - kako se zoveš?

KUKI (zbunjen)  
Ja? Kuki...

SLOBODAN

Znaš Jovana? Mog sina...?

Kuki potvrdno ćuti.

SLOBODAN

De je?

KUKI (zbunjeno)

Ne znam...

SLOBODAN

Ne znaš. A znaš da otimaš pare od njega, a?  
(pokaže na Đorđa)

Kuki se zbuni.

KUKI

Ja? Ne...

SLOBODAN

Šta „ne“?... (Đorđu) Jel si njemu dav'o  
pare?

Đorđe pogleda Kukija koji ga mrko gleda.

ĐORĐE

Ne...

SLOBODAN

Nemoj da me lažeš...

ĐORĐE (tiho)

Ne lažem...

Slobodan, besan podigne ruku kao da će da ga udari. Zatim pogleda ostale kao da nije završio sa njima, uhvati Đorđa za ruku i gurne ga ka školi.

Ostali ostanu da sede i gledaju oca i sina kako ulaze u školu.

**ENT. KANCELARIJA DIREKTORA ŠKOLE / HODNIK, SUMRAK**

Kroz otvorena vrata Đorđe viri i posmatra **DIREKTORA** (48, mršav, skromno obučen) i Slobodana koji razgovaraju.

DIREKTOR

Deca su naša obaveza, dok su u školi. Čim izađu iz dvorišta, mi ne snosimo nikakvu odgovornost. I sami znate kakve sve probleme imamo... Izbeglice, emigranti, oni voze kombije...

Odjednom iza svojih leđa začuje Kukija.

KUKI (V.O.)

Jel ti to matori, a?

Đorđe se okrene. Kuki sa ostalim klincima mu pride, „prijateljski“ ga zagrlji, stegne i šapne.

KUKI (mu zavrće ruku)

Najeb'o si ako bilo šta kažeš...

ĐORĐE

Pusti me, bre... (otima se i da bi se oslobodio prozbori) Oteli su... Jovu...

Osmaci ga pogledaju u čudu, a Kuki prestane sa maltretiranjem. Očigledno im je skrenuo pažnju.

KUKI

Robiju? Ko ga je ot'o? ...

ĐORĐE

Dvojca. Gore, na raskrsnici...

Svi ćute i slušaju. Đorđe kao da ih je za trenutak smirio.

OSMAK 1

Ne seri, lažeš...

ĐORĐE

Ne lažem. Veliki beli kombi. Iz njega su istrčala dvojica, jedan debeo, drugi mršav, sa kapom...

OSMAK 2 (klima glavom)

Ludi Gaja...

ĐORĐE

Nije Ludi Gaja... Ovaj je im'o tetovažu (pokaže). Ščep'o je Jovu, ubacili ga u kombi... Mene su pojurili...

Osmaci ga gledaju zapanjeno. Ne znaju da li da mu veruju ili ne.

OSMAK 1

Sereš mali...

OSMAK 2

Beli kombi ima Stoletov ćale...

KUKI

To je pičk-ap, tupsone ...

Svi se nasmeju.

ĐORĐE

Ovi nisu odavde...

OSMAK 1

Izbeglice... Jebem im mater...

MALI OSMAK (klima glavom)

Jedan je imo nož.

Đorđe ga pogleda u čudu.

MALI OSMAK (Đorđu)

Jel da? Čuo sam da je imo...

Đorđe potvrdo ćuti, a Kuki ga „zagrli“ i šapne.

KUKI (Đorđu)

Doći će i po tebe... Ti si sledeći,  
pederko... I ne mo'š se sakriješ, nigde...  
ni na onom tvom usranom brodu...

Odjednom se Kuki i osmaci, kao po komandi okrenu i krenu ka grupi devojčica. Videli su Slobodana koji im prilazi iza Đorđa. Mali osmak iz džepa izvadi nekoliko zgužvanih novčanica, tutne ih Đorđu u ruku, okrene se i ode.

Đorđe brzo stavi novac u džep i vidi kako Kuki prilazi **MILICI** (13, popucale usne našminkana, sa fensi patikama i skupim mobilnim u ruci). Poljubi je u vrat i nešto šapne.

SLOBODAN (pride Đorđu)

Idemo...

Milica se smeje i zainteresovano gleda Đorđa, koji sa Slobodanom izlazi iz škole.

### **EKST. ASFALTNI PUT / RASKRSNICA, SUMRAK**

Sa svojim štapom Đorđe stoji pored policijskog automobila i zbunjen zuri u zalazeće sunce koje čkilji između dva planinska vrha u daljini i nikako da se pomeri.

Pored parkiranih policijskih automobila su mlađi inspektor, inspektor Miša, Slobodan, Tetka Mira, dva policajca u uniformi, **SOCIJALNA RADNICA** (35, skromni kaput) **FORENZIČAR** (45, sportski obučen) i **TUŽILAC** (60, naočare, kapa).

SLOBODAN (gleda okolo)

Nije ovde... nego tamo... (pokaže ka razrušenoj kući)

INSPEKTOR MIŠA

Jel si siguran...?

Slobodan ga pogleda kao da neće da ga udostoji odgovora.

INSPEKTOR MIŠA  
Mali, jel vamo ili tamo?

ĐORĐE (štapom pokaže)  
Tamo...

Inspektor Miša gleda ka razrušenoj kući, zbunjen.

INSPEKTOR MIŠA  
Jutros si rek'o vamo - na raskrsnici...

TUŽILAC  
Svejedno, već je pola osam, daj da se  
ubrzamo, mora u sud da stignem...

Slobodan ih gleda u čudu.

SLOBODAN  
Kako svejedno?...

SOCIJALNA RADNICA  
'Ajmo tamo... Šta je problem...?

INSPEKTOR MIŠA  
Problem je što drugi dan, a oni već menjaju  
iskaz...

Đorđe ih sve zbunjeno posmatra.

SOCIJALNA RADNICA  
Polako, dete ima traumu. Đorđe, 'de se to  
desilo?

ĐORĐE  
Tamo...

SOCIJALNA RADNICA  
'Ajd' pokaži...

I Đorđe krene prvi, a ostali krenu za njim.



Kolona od desetak ljudi ide pored puta, za dečakom sa štapom, koji ih vodi ka razrušenoj kući. Pored njih prođu dva starca sa drvenim motkama i senom na ramenima.

### **EKST. ASFALJNI PUT / RAZRUŠENA KUĆA, SUMRAK**

Đorđe priđe razrušenoj kući i stane kao skamenjen. Ugleda belog psa - Cuku, koji mokar i prljav, sedi iza kuće i mirno zuri u njega. Izgleda sablasno, nestvarno. Niko osim njega ne primećuje psa.

Socijalna radnica baci cigaretu i priđe mu sa diktafonom.

SOCIJALNA RADNICA

Dobro, evo, tu smo. Brzo ćemo. (Đorđu) Znaš što smo ovde? Naravno da znaš. Sad ćeš tačno da ispričaš šta se desilo. 'De ste bili, šta ste radili, ti i tvoj brat... važi?

Đorđe gleda psa i klima glavom.

ĐORĐE

Krenuli smo po grančice, za maškare...

Svi ga zbunjeno pogledaju.

ĐORĐE

Išli smo 'vamo i čuo sam kako kombi dolazi s leđa... (pokaže)

Svi se okrenu i pogledaju niz put.

ĐORĐE

Kad je proš'o naglo je stao...

SOCIJALNA RADNICA

'De?

Đorđe pokaže i začuje se zvono mobilnog telefona. Svi pogledaju inspektora Mišu koji odbije poziv i pokaže Đorđu da nastavi.

ĐORĐE

Istrčala su dvojica: jedan debeo, veliki, sa tetovažom.... drugi mršav... s kapom... i nož je im'o...

MLAĐI INSPEKTOR

Nož?

Slobodan ga pogleda, jer ovo prvi put čuje.

ĐORĐE

Da. (i nastavi drhtavim glasom) Prvo su u'vatili mene, pa Jovu. Jova je vrišt'o, ja sam se otrg'o i... pobeg'o...

Svi ga pažljivo slušaju.

SOCIJALNA RADNICA

'Oćeš pauzu?

Đorđe pogleda ka psu koji zuri u njega i nastavi.

ĐORĐE

Ubacili su ga u kombi.... ja sam pobeg'o tamo... (pokaže razrušenu kuću)... Da me ne vide. Ako se vrate...

Svi ćute. Socijalna radnica priđe Đorđu i zagrlji ga.

SOCIJALNA RADNICA

Ti si jedan jako hrabar dečak. Znaš to?

U njenom zagrljaju Đorđe samo što ne zaplače. Začuje se glas policajca.

POLICAJAC

Evo grančice...!

Svi pogledaju policajca koji sa zemlje, pored puta podigne skup tankih grančica vezanih belim kanapom. Pokaže ih ostalima.

TUŽILAC

Daj 'vamo to...

Policajac priđe i da ih tužiocu, koji ih zagleda.

TUŽILAC (Đorđu)

Je to vaše?

Đorđe posmatra grančice.

ĐORĐE

Jeste...

TETKA MIRA

Pre dva dana, sam videla... isti taj beli kombi gore... (pokaže na raskrsnicu)...

POLICAJAC

Ludi Gaja...

MLADI INSPEKTOR

Arapi, crnci, šverceri, pitaj Boga...

INSPEKTOR MIŠA

Svi znamo ko stoji iza ovoga...

Svi ga pogledaju.

TUŽILAC

Ko?

Svi se zbunjeno pogledavaju.

INSPEKTOR MIŠA (Slobodanu)

Evo ti reci...

SLOBODAN (zbunjen)

Nemam pojma o čemu pričaš...

Đorđe gleda u psa, koji i dalje, kao utvara sedi i zuri u njega. Pogleda da li ga još neko vidi, ali ga ostali ne primećuju.

INSPEKTOR MIŠA (Slobodanu)

'De si ti bio juče?

SLOBODAN

Na poslu. Žena me je zvala oko pet da mi kaže šta se desilo.

INSPEKTOR MIŠA

Jel tamo sve normalno? Na poslu?

SLOBODAN

Jeste...

TUŽILAC (inspektoru)

Upravnik zna za ovo?

SLOBODAN (suzdržava se)

Kak'e to veze ima?

INSPEKTOR MIŠA

Sve ima veze, moj Slobo. Sve ima. Svi znaju šta radite tamo. Jebete majku i kome treba i kome ne treba, jel tako?... I sad ovo. Misliš - slučajno?

SLOBODAN

O čemu ti pričaš?

INSPEKTOR

Znaš ti dobro...

Svi učute, pa tišinu prekine Teta Mira.

TETKA MIRA

Sloba ni mrava ne bi zgazio. Niko to nije od naših. Crnci, cigani... njih treba da hapsite...

Slobodan gleda Tetka Miru koja ga brani, što ga još više iritira.

TUŽILAC

Najbolje da obavestimo medije...

SLOBODAN (nervozno)

Medije? Da mi se slika razvlači po novinama, zato što ste nesposobni...

INSPEKTOR MIŠA

Slobodane, nemoj da vičeš. Svi znaju zašto si otišo od nas tamo...

SLOBODAN (viče)

Gde tamo? U zatvor? Pa jes, znaju - a znaš i ti. Znaš dobro...

INSPEKTOR MIŠA (viče)

A ko je nas lažno prijavio za korupciju!? A!?

SLOBODAN (viče)

Lažno? Mene pitaš, ti! Ko!? Nemaš nikog - pa si mene našo da budem žrtveno jagnje!?

TUŽILAC (pomirljivo)

Dosta ljudi, nemojte...

INSPEKTOR MIŠA (urla)

Kažeš da lažem!? Jel to kažeš, Slobodane!?

SLOBODAN (urla)

Da, to kažem - lažeš!

TUŽILAC (pomirljivo)

Smirite se, dajte da nastavimo, molim vas...

INSPEKTOR MIŠA (kroz zube,  
preteći)

Ti lažeš. Sve lažeš... zato si doguro dovde de si...

Slobodan se suzdržava da ne pukne. Pogleda Đorđa, koji zuri u psa.

SLOBODAN

A ti? Šta je? Kući...

Đorđe se trgne kao probuđen.

SOCIJALNA RADNICA

Čekaj, nismo završili...

SLOBODAN

Završili smo. Umesto da ga tražite... Ja sam kriv...?! Jel to?!

SOCIJALNA RADNICA

Čekaj Slobo, tu smo da pomognemo...

SLOBODAN

Tu smo, jer on nije brinuo o svom bratu.  
(pogleda Đorđa) Kući...

Muk. Đorđe je u šoku. Pokušava da se pomeri, ali ne može. Pogleda u oca, pa u psa koji i dalje sedi kao utvara. Slobodan ga gleda i onda počne da se smeje. Inspektor Miša pogleda oca i on počne da se smeje. I socijalna radnica počne da se smeje.

Đorđu nije jasno šta se dešava. Hoće da prekine sve ovo, ali ne može. Ne može ni da se pomeri i počne da mumla molitvu.

ĐORĐE (mumla)

*Oče naš koji si na nebesima, da se sveti ime  
Tvoje, da dođe carstvo Tvoje, da bude volja  
Tvoja...*

Policijci, tužilac, Teta Mira, svi se smeju. Đorđe pogleda psa koji i dalje mirno sedi i zuri u njega. Onda pogleda u svoje patike. Patike su pod vodom.

Hladna voda plavi njegove noge oko članaka i potapa njegove patike, kao da je u reci. Noge mu tonu u blatnjavi mulj i ne može da se pomeri. Svi mu se smeju. Kao da sanja i hoće da se probudi, ali ne može i nastavlja da mumla molitvu.

ĐORĐE (mumla)

*Da bude volja Tvoja na nebu kao i na zemlji,  
Hleb naš nasušni daj nam danas...*

U vodu, koja plavi njegove noge padaju kapi. REZ NA:

**EKST. DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE, SUMRAK**

Sa mokrog veša na razapetoj žici kaplje voda.

Đorđe zuri u Jovanov veš. Posmatra gaćice, potkošulje, pantalone, sa kojih kaplje voda. Podigne ruku kao da hoće da ga dodirne, ali ne sme. Iz kuće se začuje očev glas.

SLOBODAN (V.O.)

Dođi vamo!

Đorđe počne da skida veš. Sve je mokro. Odustane, sagne se, podigne prazan beli lavor i krene ka kući.

**ENT. ĐORĐEVA KUĆA, SUMRAK**

Uđe u kuću, gde Tetka Mira pere sudove, Ana presvlači bebu, a Slobodan sedi za stolom, prekrštenih ruku preko usta i ćuti.

SLOBODAN

Što mi nisi rek'o za nož?

ĐORĐE

A?

SLOBODAN

Za nož, jebo te, što mi nisi rek'o da su imali nož?

ĐORĐE  
Zaboravio sam...

SLOBODAN  
Šta si još zaboravio?

Đorđe ćuti. Slobodan se prodere.

SLOBODAN (urla)  
Šta si još zaboravio?!

ANA (prosikće)  
Prestani da se dereš na dete.

TETKA MIRA  
U šoku je... normalno da je zaboravio...

Slobodan pogleda Tetka Miru.

SLOBODAN  
Šta ti oćeš? A?

Tetka Mira ga pogleda zbunjena.

SLOBODAN  
Što radiš sve ovo?

TETKA MIRA  
Šta?

SLOBODAN  
Pomažeš. Sediš ovde i pomažeš... Što?

Ana i Tetka Mira ga gledaju zbunjene.

TETKA MIRA  
Ne razumem...

SLOBODAN  
'Ajde, nemoj da se praviš luda. Sediš ovde i  
posle svima prepričavaš i lažeš...



Ana pogleda zbunjenu Tetka Miru koja se smrači.

TETKA MIRA

Šta?

SLOBODAN

Šta „šta“? Otkud je Miša znao da sam napiso prijavu protiv njega, a?

Svi pogledaju Teta Miru.

TETKA MIRA

Kakvu prijavu?

SLOBODAN

Prijavu za korupciju.

TETKA MIRA

Nemam pojma o čemu pričaš...

SLOBODAN

Nemoj da lažeš. (prodere se) Jedino ste ti i Ana znale za to, jel tako? Jel tako?!

ANA (pomirljivo)

Slobo, moli te...

TETKA MIRA

Jel ti sad jasno zašto druga deca biju Jovana?

Slobodan je pogleda - suzdržava se da ne pukne. Muk. Svi učute.

Tetka Mira obriše ruke, uzme kaput i krene ka vratima.

TETKA MIRA

Ako nešto treba...

I okrene se, izađe i zatvori vrata.

Slobodan stoji, besan. Pokušava da se sabere, a onda uhvati ceo sto i prevrne ga. Krofne, čaše, flaše, sve poleti, pada, razbija se. Beba počne da plače, Ana skoči i zagrlji Đorđa kao da hoće da ga zaštiti.

ANA (kroz suze)

Biće sve u redu... Nisi ti kriv...

Slobodan stoji, teško diše i kao ludak zuri u preplašenu Anu i Đorđa u zaštitničkom zagrljaju. Shvati šta je uradio, poleti i zagrlji ih.

SLOBODAN (plačnim glasom)

Izvini, izvini... nisam 'teo, nisam 'teo...  
Naći ćemo ga... naći ćemo ga... živog i  
zdravog, jel tako? (uhvati Đorđa za obraze i  
pogleda ga) Naći ćemo ga...

Đorđe zuri u oca, preplašen.

#### **EKST. BENZIJSKA PUMPA / MOTEL, SUMRAK**

Lada niva skreće na parking privatnog motela, pored lokalne benzijske pumpe i staje. Slobodan i Đorđe ostanu da sede u terencu. Đorđe pogleda u motel, shvati gde su došli i preplašen...

ĐORĐE (prošapće)

Ne-neću...

Slobodan ga pogleda.

SLOBODAN

Nemoj da se plašiš. Naći ćemo Jovu. A tebe niko ne sme da te pipne. Niko. Ja ne dam. Jasno?

Đorđe se rasplače.

ĐORĐE (kroz suze)

Ko ga je oteo...?

Slobodan ga pogleda i kao da će sve biti u redu - ne odgovori. Zatim izađe.

**ENT. MOTEL / RESTORAN, SUMRAK**

U sredini restorana je ogroman akvarijum sa ribama. Za šankom konobar pere čaše. Slobodan pride.

SLOBODAN

Gvozden, jel tu?

Konobar ga pogleda, spusti čaše i ode iza šanka, u privatne prostorije. Slobodan šeta među stolovima i sa gajke mu opet zveckaju ključevi. Iza šanka se začuje muški glas...

GVOZDEN (V.O.)

Dugo te nisam čuo...

Iza šanka se pojavi **GVOZDEN** (55, krupan, u trenerci, sa tetovažom) sa štapom, čopa dok hoda. Stane i pogleda Slobodana.

GVOZDEN

Mis'io sam zveckáš samo u zatvoru. A vidim voliš i napolju... (smeje se)

Slobodan ne znaš šta da odgovori, a Gvozden se uputi ka akvarijumu.

GVOZDEN (Đorđu)

Znaš ti koliko ključeva ima tvoj matori na poslu?

Đorđe ga tupo gleda.

GVOZDEN

Punu šaku (pokaže pesnicu)... I kad hoda, tačno znaš - on je. Zvecká k'o... (traži reč) kandilo u crkvi što zvecká...

Slobodana ga sluša i nije mu svejedno.

GVOZDEN

Samo što se kandilu ljudi raduju, a njemu...

Provrtil glavom, pogleda Slobodana i nasmeje se.

SLOBODAN

Nestao mi sin.

Gvozden ga pogleda i sedne na stolicu.

GVOZDEN (u čudu)

Sin?

SLOBODAN

Mlađi. Juče.... Oteli ga...

GVOZDEN („iznenađen“)

Oteli? (pauza) Ja mislio doš'o Sloba da obide starog druga... (lupi štapom po metalnu protezu na nozi)

SLOBODAN

Neki beli kombi švercuje izbeglice. Znaš nešto?

Gvozden ga gleda i nasmeje.

GVOZDEN

Posle svega ti dolaziš ovde, moliš za pomoć... Svaka čast.

Gvozden ga gleda, kao da mu je drago što ga vidi u tom stanju. Đorđe ih gleda kroz akvarijum. Od stakla i vode obojica izgledaju izobličeno. Po staklu prstom povlači liniju od Gvozdena ka Slobodanu i ostavlja trag.

GVOZDEN

A što ti misliš da ja imam neke veze s tim... A?

Slobodan ćuti.

GVOZDEN

Drugi su bili gori od tebe... Ti si nas  
obrađiv'o samo kad se posvađaš sa ženom...  
(smeje se) A i ako si... I ja bi' isto na  
tvom mestu... Najgora smo govna... (smeje  
se)

Đorđe gleda oca. Nikada ga nije video tako mirnog i  
pogrbljenog. Zatim se uspravi i prozbori...

SLOBODAN

Izvini...

GVOZDEN (pravi se da nije dobro  
čuo)

Šta?

SLOBODAN (glasnije)

Izvini...

Gvozden ga gleda, pa se nasmeje.

GVOZDEN

E moj Slobo, rek'o sam ti ja „sve se  
vraća“...  
Jel ti znaš da ja više nikad neću moći da  
potrčim... da igram fudbal... na svadbi  
ćerke da zaigram kolo... (vrti glavom)...

I udari se po protezi na nozi. Slobodan ga gleda.

GVOZDEN

A ti, makar imaš još jednog... (pogleda  
Đorđa)

Đorđe ćuti i gleda ih kroz akvarijum, kao da se krije.

GVOZDEN

Mali, šta ti radiš u životu?

ĐORĐE

Ja?

GVOZDEN

Ti. Šta radiš? Šta ćeš da budeš kad porasteš?

ĐORĐE

'Armonikaš. U Beograd, da upišem muzičku.

GVOZDEN

Umetnik. Lepo. „Kraj potoka bistre vode“. Znaš to?

Đorđe odrično vrti glavom.

GVOZDEN

E, to da naučiš... I na maškarama to da sviraš. A ja ću da ti nađem brata...

Najednom se otvore vrata i u restoran uđu **GVOZDENOVA ŽENA** (35, preterano našminkana, sponzoruša, sa kesama) i ćerka Milica, osmakinja iz škole, sa krofnom koju jede. Đorđe ugleda Milicu i ustukne iza akvarijuma da ga ne vidi.

GVOZDEN

O, lepe moje, stigle ste? Šta ste lepo pazarile?

Milica gleda Đorđa kao da ga pita: „Šta se dešava? Otkud ti ovde?“. Đorđe ćuti i sklanja pogled - u akvarijum sa ribicama.

#### **ENT. ĐORĐEVA KUĆA / DEČIJA SOBA, SUMRAK**

Umoran, iscrpljen, Đorđe, u pidžami leži na krevetu pokušavajući da zaspi. Vrti se, otvori oči i ugleda narandžasto svetlo od spolja koje u snopu osvetljava plafon i beli zid, pored Jovanovog kreveta.

Uspravi se, pomeri zavesicu i kroz teške modro-crvene  
oblake ugleda zalazeće sunce koje čkilji između dva  
planinska vrha i nikako da zađe.

Umoran pogleda sat na zidu koji pokazuje 02.45h. REZ NA:

**EKST. RAZRUŠENA KUĆA / POLJANA, SUMRAK**

Kroz teške modro-crvene oblake zalazeće sunce i dalje  
čkilji između dva planinska vrha i ne pomera se. Veliki  
broj policajaca pretražuje čitav teren, razgovaraju sa  
okupljenim meštanima, sklanjaju okupljene fotoreportere i  
novinare.

POLICAJAC 1

Dobro jutro... sklonite se, molim vas...

Đorđe stoji pored razrušene kuće i posmatra šta je  
napravio.

Posmatra Tetka Miru koja daje izjavu TV ekipi, osmake,  
Kukija koji, sa biciklima stoje pored džipova žandarmerije  
i oca koji bespomoćno šeta po poljani, kao da ne zna kuda  
će. Zatim začuje Miličin glas.

MILICA (V.O.)

Selebriti...

Đorđe se okrene i ugleda Milicu sa školskom torbom koja mu  
pride.

ĐORĐE

A?

MILICA

Vi aj pi selebriti - ti...

Milica stane pored Đorđe, izvadi mobilni, podigne ga i  
školjcne.

MILICA

Nisam znala da se znaju ...  
... Moj ćale i tvoj ćale...

Đorđe je ushićem što mu je prišla najlepša devojčica u školi.

MILICA

Videli su ih. Ludog Gaju i Jovana, zajedno.

Đorđe se trgne i uplašeno je pogleda.

ĐORĐE

Gde?

MILICA

Ne znam. Ali je on. Ludi Gaja. (priđe i šapne mu) Svi znaju da je on...

ĐORĐE (udivljeno sluša i klima glavom)

On?

MILICA

Moramo da ga spasimo - Jovana. Pre nego što uvati i tebe...

I pogleda osmake i Kukija koji ih smrknuto gledaju.

ĐORĐE

Mene? Što mene?

MILICA

Kako što? Pa zbog ćaleta... Tvog ćaleta...

Đorđe je zapanjeno gleda. Počne da ga hvata strah.

MILICA

'Oćemo posle škole...?

Đorđe nestigne da odgovori, a Socijalna radnica im priđe.



SOCIJALNA RADNICA

Đorđe, dođi...

Uhvati ga za ruku i odvede od Milice, koja ostane da stoji.

Socijalna radnica ga dovede do **PREDSEDNIKA OPŠTINE** (35, prepotentan, sportski obučen) koji stoji pored Tetka Mire i daje izjavu televizijskoj ekipi.

PREDSEDNIK OPŠTINE

... Već treći dan u potragu su uključeni svi. Danonoćno radimo na utvrđivanju počinitelaca. Jedno je sigurno - to nisu ljudi odavde. Imamo i svedoke (pokaže na Tetka Miru) Migranata je sve više i nije isključeno da su i oni povezani i sa ovim slučajem...

NOVINARKA

U sred smo predizborne kampanje, kakav rezultat očekujete?

PREDSEDNIK OPŠTINE

Ko što vidite - rezultati govore sami za sebe. Siguran sam da građani to vide i da će ponovo podržati našu listu...

SOCIJALNA RADNICA

Predsedniče... (pokaže na Đorđa, koga drži za ruku) da se slikate...

NOVINARKA

Jel to brat?

Kamerman okrene kameru ka Đorđu, koji ustukne dva koraka. Slobodan istrči ispred kamermana i gurne ga.

SLOBODAN

Beži, ne snimaj!...

NOVINARKA

Samo malo...

Slobodan odgurne kamermana.

SLOBODAN

Ne snimaj mi sina... O'š i njega na poternicu da stavite?

Predsednik opštine ih razdvoji.

PREDSEDNIK OPŠTINE

Dobro je, dobro je... Smiri se... Sve je u redu... (novinarki) Izvinite, molim vas, tenzija je velika. Svi smo malo nervozni...

Predsednik povede Slobodana sa strane. Đorđe krene za njima.

**EKST. ASFALJNI PUT / RAZRUŠENA KUĆA / POLJANA, SUMRAK**

Sva trojica hodaju. Prolaze pored policajaca i novinara koji gledaju Đorđa.

PREDSEDNIK OPŠTINE

Šta ti bi, jebo te Bog? Ja njima pričam jedno, a ti ovako...

Slobodan ćuti, pokušava da se smiri.

PREDSEDNIK OPŠTINE

E, jebo te... Nije ti ovo onaj tvoj kazamat... Ovo je za tvoje dobro...

Dok hodaju predsednik ga zagrli.

PREDSEDNIK OPŠTINE (šapće)

Slušaj, znam da vam dolazi inspekcija, gore kod vas... vidi: ako te neko nešto pita - treba da kažeš da sve radite po naređenju uprave...

SLOBODAN

Šta?

PREDSEDNIK OPŠTINE

Šta „šta?“ Bijete tamo ljude onako, jer vam je ćef? Ajde, nemoj da zajebavaš... Znam da nisi jedni, svi to radite, ali tebe svi znaju. I znaju da voliš da pišeš prijave... (Slobodan ga pogleda) Treba da kažeš da vam je upravnik sve naredio, razumeš...?

Slobodan stane zbunjen.

SLOBODAN

Upravnik?

PREDSEDNIK OPŠTINE (zagrlí ga)

Vremena su zajebana, treba da se čuvamo, mi naši... On će da „leti“, a mi imamo našeg čoveka za to mesto... A ovde će sve da prevrnemo da ti nađemo Zorana...

SLOBODAN

Jovana...

PREDSEDNIK OPŠTINE

Jovana... i posle da ga čuvate... (Đorđu) Da čuvaš brata, jel si čuo? Do kraja bele nedelje ima da ga nađemo, da zajedno proslavimo i maškare i početak posta i te Cigane da pošaljemo u aps, kod ćaleta, jel to dogovor?

ĐORĐE

Jeste...

PREDSEDNIK OPŠTINE

I na Trgu da sviraš, u nedelju. Jasno? (Slobodanu) Onda smo se sve dogovorili...

Potapše ga po ramenu i ode ka automobilu. Slobodan stoji, zbunjen, očajan.

SLOBODAN (Đorđu)

Neću više da te vidim s onom malom. Jel si čuo?

**EKST. ULICA / KAPIJA ZATVORA, SUMRAK**

Đorđe i Slobodan stoje ispred kapije zatvora. Đorđe fascinirano posmatra džinovska, gvozdena, plava, zardala vrata, koja se uz škripu otvaraju i otkrivaju unutrašnjost zatvora. Nikad nije bio u zatvoru.

**ENT. PORTIRNICA / DETEKTOR, SUMRAK**

U plastičnu posudu Slobodan stavi: ključeve, stari mobilni, kaiš, novčanik. Zatim prođe detektor, službenik pomeri njegovu posudu i spusti novu. Đorđe u nju stavi: ključeve sa priveskom, pohabani dečiji kaiš, stari mobilni, dva dinara. Zatim prođe kroz detektor koji glasno zapišti. Uplaši se, ne zna šta se dešava. Službenik mu pokaže da se vrati. Đorđe se vrati, a službenik počne da ga pretresa. Iz džepa mu izvadi mali beli upaljač i baci ga u posudu.

**ENT. ZATVORSKI HODNIK / UPRAVNA ZGRADA, SUMRAK**

Đorđe izgubljeno hoda dugačkim hodnikom. Začuje poznati zveket ključeva i ugleda oca koji dolazi iz dubine hodnika noseći belu fasciklu.

Otac sedne na klupu i Đorđe sedne pored njega. On otvori fasciklu i izvadi stari zatvorski dosije sa fotografijom nekog zatvorenika.

SLOBODAN

Mmm? Čelav, krupan, k'o što si rek'o...  
(pokaže) tetovaža...

Đorđe proučava masnu, izgrebanu fotografiju, na kojoj je čovek, čelav, krupan sa tetovažom i odrično vrti glavom.

SLOBODAN

Siguran?

Đorđe ćuti. Slobodan, vrati papire u fasciklu, pa izvadi još jedan dosije.

SLOBODAN

A ovaj?

Đorđe gleda fotografiju drugog zatvorenika, ćuti, bez reakcije. Slobodan pogleda oko sebe kao da ne zna šta će.

SLOBODAN

Šta?... Kako su tačno izgledali?

ĐORĐE

Rek'o sam ti...

SLOBODAN

Reci mi opet...

ĐORĐE (govori tiho i polako)

Jedan veliki, ružan, sa belom kapom, tetovaža ovde (pokaže na podlaktici) drugi mršav, im'o je nož...

Slobodan gleda u zid ispred sebe.

SLOBODAN

Znaš ti da sam mog'o da izvučem priznanje od ovog ološa kad god sam 'teo. Kad god sam 'teo. Odma' sam znao kad me lažu...

Đorđe ga gleda.

SLOBODAN

I ti me lažeš.

ĐORĐE

Ne lažem...

SLOBODAN

Lažeš, sine, znam da lažeš...

Đorđe se suzdržava da ne zaplače.

ĐORĐE

Ne lažem...

SLOBODAN

I pušiš...

Đorđe ćuti.

SLOBODAN

Šta će ti upaljač...?

Đorđe ćuti, preznojava se.

Začuje se otvaranje vrata i iz kancelarije izađe **STRAŽAR (45)**. Slobodan zatvori fasciklu i stavi je pored Đorđa da se ne vidi.

STRAŽAR

Slobo? ... Od jutros rovale, pizda ima materina. (unese mu se u lice i šapne)  
Dogovor je da kažemo da je upravnik sve naredio (klima glavom)

SLOBODAN (pokaže Đorđa)

Moj sin, Đorđe...

Stražar se rukuje sa Đorđem.

STRAŽAR

Čuo sam šta se desilo. Jel ste ga našli?

SLOBODAN

Tražimo ga...

STRAŽAR

Drš' se, naći ćete ga... (Đorđu) Čuvaj  
starog, nema takvog čo'eka...

I ode. Vrata od kancelarije se otvore i Zapisničar proviri.

ZAPISNIČAR

Slobodane?

Slobodan ustane i uđe u kancelariju. Đorđe ostane sam da  
sedi. Odahne. Čuje muške glasove iz kancelarije, pa ustane  
i proviri kroz odškrinuta vrata.

**ENT. KANCELARIJA, SUMRAK**

**SLUŽBENIK** (40, mršav) iz ministarstva i zapisničar sede za  
stolom. Slobodan sedi preko puta njih.

SLUŽBENIK

Slobodan Arsić?

SLOBODAN

Ja sam.

SLUŽBENIK

Vi ste jedan od deset čuvara čije se ime  
spominje u prijavama zatvorenika i nekih  
kolega o prekomernoj upotrebi sile...

Slobodan ih gleda i odgovori hladno.

SLOBODAN

Sve što radim radim po zakonu...

SLUŽBENIK

Jel vam neko naređivao ili na bilo koji  
drugi način sugerisao prekomernu upotrebu  
sile?

Slobodan ćuti, razmišlja.

ZAPISNIČAR

Slobodane? Da li ti je neko naređivo da  
biješ zatvorenike?

SLOBODAN

Sve sam radio... (razmišlja)... po naređenju  
upravnika...

Službenik i zapisničar ga pogledaju.

SLUŽBENIK

Upravnika?

SLOBODAN

Tako je.

Zapisničar zapisuje, a pored njega prođe prljavi mokri beli  
pas i izađe iz kancelarije. Đorđe ga u čudu ugleda i  
propusti. Pas polako i umorno nastavi da odlazi hodnikom i  
Đorđe polako krene za njim.

**ENT / EKST. ZATVORSKI HODNICI / RAZRUŠENA KUĆA, SUMRAK**

Đorđe ide za psom koji šeta sredinom praznog hodnika.  
Zamakne u sledeći hodnik, a Đorđe nastavi za njim. Glasovi  
iz kancelarija, zvono telefona koje uporno odjekuje, vesti  
sa nekog TV-a, stapaju se u neprekidnu „melodiju“ koja  
omamljuje.

JOVAN (V.O.)

Cuko...

Đorđe se trge i okrene. Učinilo mu se da je čuo Jovana.  
Nastavi da ide napred i skrene za psom u sledeći hodnik.

Pred njim je kratak hodnik, sa BELIM ZIDOM na kraju, ali  
psa više nema. Kao da je nestao.

Dok zvukovi kancelarija ostaju iza njega, Đorđe nastavi  
hodnikom, ka belom zidu.



Vrhove prstiju vuče po zidu, kao da povlači trag. Na prstima mu ostaje beli kreč od zida. Đorđe dođe do kraja hodnika i - BELOG ZIDA. Više nema kud.

Identičan, kao zid srušene kuće iza koje se Đorđe krio, oronuo je i ispucao. Slojevi bele farbe prave neravne pukotine, koje se nastavljaju jedna preko druge. Na njima se naziru crne, male fleke, koje liče na tragove malih prljavih stopala. Zvuk reke koja protiče počne da ispunjava hodnik.

Đorđe hipnotisano zuri u zid, iza koga sve jasnije dopiru zvuci otmice i glasovi:

ĐORĐE (V.O.)

Beži... beži... ne, ne, ne...

Ostavi me.... beži... pusti me...

JOVAN (V.O.)

Đorđe... Đorđe...!

REZ NA:

#### **ENT. RAZRUŠENA KUĆA PORED PUTA, SUMRAK**

Ruševina pored puta sa oronulim zidovima bez prozora. Đorđe sa prozora posmatra maskirane ljude koji ubacuju brata u kombi.

Na starom TV-u idu vesti i prilog sa uviđaja. Preko snimka policajaca, meštana, Tetka Mire i predsednika opštine, čuje se spiker.

SPIKER

Otac nestalog dečaka, zatvorski čuvar, inače bivši policajac, koga povezuju sa korupcijom u lokalnoj policiji nije bio raspoložen za izjavu, dok smo od drugih meštana saznali da su naoružani bugarski šverceri iz susednog sela, presreli braću, tražili im novac, tukli ih i jednog dečaka ubacili u kombi...

U razrušenoj dnevnoj sobi, Slobodan i Ana, zbunjeni zure u TV.

SLOBODAN

Jel su vas tukli i tražili novac...?

Đorđe siđe sa prozora.

ANA (pokaže na TV)

Čuješ da kaže da jesu...

SLOBODAN

Što mi nisi rek'o? A? (pauza) Pogledaj me...

ANA (mumla)

Znala sam da će da se desi... znala sam...

SLOBODAN (umoran)

Šta si znala?

ANA

Sve. Sve... (prošaće) Samo ne daj njega...  
(pogleda Đorđa)

Đorđe stoji uplašen. Ana ustane, priđe mu, čučne i zagrlj ga.

ANA

*Oče naš koji si na nebesima...*

I u njenom zagrljaju Đorđe počne da mumla molitvu.

ĐORĐE (mumla)

*Oče naš koji si na nebesima da se sveti ime  
tvoje, da dođe Carstvo Tvoje...*

Ana ustane, uzme lavor i izađe u dvorište.

ĐORĐE (mumla)

*... Da bude volja Tvoja, na zemlji kao i na  
nebu....*

Đorđe posmatra oca koji pogrbljen sedi i teško diše. Nema više onog glasnog, strogog čoveka, koji uteruje strah, naređuje i kažnjava. Začuje se zvuk klepetuša i čegrtaljki.

ĐORĐE (mumla)

*Hleb naš nasušni daj nam danas i oprosti nam sve dugove naše...*

Dok mumla molitvu kroz prozor vidi svoju majku koja proverava dečiji veš na žici. Nežno dodiruje malu majicu, kao da je miluje. Sa majice voda kaplje i kapi padaju: - u vodu, na pod kuhinje.

Pod vodom se vide kuhinjske pločice, tepih, muška ruka potopljena u vodi, koja samrtno trza. Klepetuše i čegrtaljke se i dalje čuju.

ĐORĐE

*... Kao što i mi opraštamo dužnicima svojim i ne dovedi nas u nova iskušenja, no izbavi nas od zla...*

Đorđe je u šoku. Mumla molitvu i gleda potopljeno telo oca u vodi, na podu kuhinje. Telo drhti i trza, kao da ima moždani udar. Klepetuše i čegrtaljke su sve glasnije. Ana dodiruje veš, a Đorđe u šoku, ne može da se pomeri. Pokušava da viče: „Upomoć, mama! Pomagaj“, ali iz usta izlazi samo molitva.

ĐORĐE

*... Jer je Tvoje carstvo i sila i slava, Sada i uvek i u vekove vekova. Amin.*

Očevo telo se posle poslednjeg trzaja, u vodi, potpuno umiri. Đorđe ne može da se pokrene. Posmatra taj prizor, kao da sanja, pokušava da nešto uradi, ali ne može.

Zvuk klepetuša i čegrtaljki se nastavi na:

## **EKST. STARI DRVENI AMBAR, SUMRAK**

### **Dokumentarna montažna sekvenca**

Pod nadstrešnicom starog drvenog ambara, desetak mladića i dečaka se presvlači. Skidaju pantalone i jakne, slažu ih u svoje rančeve. Potom navlače dugačke gaće, izvrute stare pantalone i trenerke. Jedan drugom u untrašnjost odeće stavljaju seno, tako da im telo izgleda izoblično, sa grbama na leđima i „krivim“ nogama. Oko struka kanapima vezuju zvona za stoku - klepetuše. Na glave stavljaju bizarne drvene maske, „ukrašene“ rogovima, vunom i delovima ofarbane tikve. Jednog momka šminkaju u ženu, stavljaju mu crnu periku, a od bele zavese, prave veo koji pada preko lica, da liči na mladu. Zatim počnu da skiče i pište i tako maskirani uz vrisku, ciku i buku klepetuša izađu na ulicu.

### **Kraj dokumentarne montažne sekvence**

## **EKST. MAKADAMSKI PUT PORED NASIPA / VAGONI, SUMRAK**

Kroz teške crveno - modre oblake zalazeće sunce čkilji između dva planinska vrha i nikako da zađe.

Grupa klinaca sa maskama za poklade, motkama i dva molotovljeva koktela se prikrada starom zardalom vagonu zaraslom u visoku travu i šiblje. Ispred vagona se suše dve iscepane podkošulje, a kroz improvizovani metalni dimljak na krovu izlazi nešto dima. Pored ulaza u vagon parkiran je polomljen bicikl.

Za klincima koji se šunjaju ka vagonu, spremni za napad, idu Đorđe i Milica, jedini bez maski.

MILICA (šapuće)

Unutra su. Videli su ih...

Đorđe stane i besan stegne motku.

ĐORĐE

Da pozovemo čaleta?

MILICA

Jel si lud...? Pa svi da najebemo... Ti ćeš  
da ga spaseš, sad...

I Đorđe žurno krene sigurnim korakom, a ona za njim. Klinci polako prilaze vagonu. Milica rukom pozove dvojicu sa molotovljem koktelima da požure. Oni oklevaju, jedan stane i počne da se vraća. Milica mu priđe, otme molotovljev koktel.

MILICA (šapuće)

Pičketino...

I požuri do klinca koji pripaljuje svoju flašu. Ostali klinci se tiho smeju, dok par njih ostaje da stoji u pozadini. Đorđe gleda Milicu i klinca koji pale svoje „koktele“ - kratko se pogledaju i...

MILICA

U naaaaapaaaaad!

KLINAC

U naaaapaaaaad!

I svi potrče ka vagonu, dok jedino Đorđe ostane ukopan. Konačno i on podigne štap, potrči i prodere se.

ĐORĐE

Jovaaaaneeee!

Molotovljevi kokteli lete ka vagonu, padaju i vatra odmah zahvati spoljašnji zid. Klinci urlaju i trče oko vagona iz koga u šoku izleće LUDI GAJA (70, brada, duga kosa, kapa, iscepan i bos) beskućnik, sa govornom manom.

LUDI GAJA

Aaaa! Štaaaa.....! Eeeej.....

Izbezumljen trči oko vagona dok klici beže od očajnog čoveka, koji ne može da izgovori rečenicu.

LUDI GAJA

Neeeeee..... neee.....

ĐORĐE (Ludom Gaji)

Gde je Jovan!?

MILICA

Jovaneeee!

ĐORĐE

Jovaneeee!? Izadi!!!

Klinci projure pored čoveka koji šokiran posmatra svoj vagon koji gori. Panično bacajući đubre na vatru pokušava da je ugasi, ali je još više rasplamsava.

ĐORĐE (izbezumljen)

Jovaneeee!? Gde siiii!? Izaaadiiii!

Milica dotrči do Đorđa, uhvati ga za ruku i povuče.

MILICA

Beži!

I zajedno pobegnu.

### **EKST. NASIP, SUMRAK**

Milica i Đorđe trče najbrže što mogu. Ona se splate, padne, pa ustane, a on stane pored nje.

MILICA

Nema ga... nije tamo...

Ona ga gurne, on padne na zemlju i ona odtrči. On se podigne i potrči za njom. Ona beži, on pokušava da je stigne.

**EKST. BRODSKI ŠLEPER PORED NASIPA, SUMRAK**

Đorđe pređe dasku i popne se na šlep. Milica ide za njim i gleda okolo. Đorđe joj pokaže da pazi gde staje. Ona preskoči rupu.

Dok prilaze kabini sa kormilom Đorđe primeti razbijena stakla i odvaljena vrata. Potrči i u kabini ugleda: njegove čaše, flaše, rešo, posudice su pobacane i razbijene. Orman je polomljen i prevrnut, a na podu je uništena harmonika, kao da je neko nožem proburazio meh. Đorđe u šoku gleda užas u kabini, a onda ugleda govno u uglu. Milica je zgađena. On čučne pored proburažene harmonike i uzme je.

MILICA

Tvoja?

Drži harmoniku i bez reči klimne glavom. Milica čučne pored. On je pogleda ozbiljan.

ĐORĐE

'Oće i mene da otmu.

Milica ga pogleda.

MILICA

Neće... ne mogu...

Đorđe je pogleda i oči počnu da mu se pune suzama.

ĐORĐE (potvrdno)

Mogu... mogu... ko njega što su oteli...

Đorđe se trudi da ne plače, grči svoje lice, ali što se više trudi to suze više cure. Ona ga pomiluje po obrazu.

MILICA

Ej... Niko neće da te otme... Ja sam tu...  
ja i moj tata....

Đorđe guta suze.

MILICA  
Jel imaš devojku?

Đorđe je pogleda, odmahne glavom i obriše suze.

ĐORĐE  
A ti?

MILICA (odrično)  
C...

ĐORĐE  
A Kuki?  
MILICA (nasmeje se)  
Jel si lud? On je seljak i smrdi mu iz  
usta... Jel si se ljubio?... Nekad...

Đorđe je pogleda i opet provrti glavom...

MILICA  
Nikad?... (nasmeje se)

Đorđe zuri u nju i brzo diše. Uzbudjen je.

MILICA  
Samo otvori usta i ovako...

Isplazi mu jezik. Đorđe gleda njen jezik. Zatim otvori usta  
i isplazi svoj.

MILICA  
Ne, tol'ko, manje...

On malo uvuče jezik, neprirodno pokušavajući da nađe meru.  
Ona takođe otvori usta i priđe mu. Uhvati ga glavu i počne  
da ga ljubi usta. Dok se ljube on stoji ukočen kao kip,  
držeći harmoniku u ruci.

MILICA  
Opusti jezik...



I nastavi da ga ljubi.

MILICA

Mmmm?

ĐORĐE

M-m-m....

Dok se ljube Đorđe ugleda mokrog belog psa - Cuku, koji kao utvara sedi na obali i posmatra ih. Na kraju ljubljenja oboje rukama obrišu žvale sa usta.

MILICA

To je to... a? Nije loše... Mora još da vežbamo...

Đorđe zuri u belog psa na obali.

**EKST. ULICA / DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE, SUMRAK**

Milica, Đorđe i beli pas pored njih - idu ulicom. Đorđe na ramenu nosi polomljenu harmoniku. Hodaju polako. Đorđe je istovremeno uzbuđen i uplašen. Pomešana su mu osećanja.

Dok prilaze kući primeti otvorenu kapiju. Ulazna vrata su širom otvorena i unutra su upaljena sva svetla. Pogleda Milicu koja ostane da ga čeka na ulici, a on uđe u dvorište.

**EKST / ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA, SUMRAK**

Đorđe uđe i na podu ugleda beli lavor sa par mokrih majci, kao da ih je neko u žurbi pokupio sa žice. Zloslutna tišina vlada.

Iz spavaće sobe izađe Ana, bleđa, otečena od suza, izgleda deset godina starija. Ugleda Đorđa na vratima, blago se nasmeši i tiho progovori...

ANA

Nije živ...

Đorđe se skapmeni.

ANA

Našli su ga...

Đorđe ne može da se pomeri i jedva izgovori...

ĐORĐE

Gde?

ANA

U reci...

Đorđe prebledi. Gleda oko sebe i pogleda u Milicu koja ga čeka ispred kapije. Spusti harmoniku na pod.

ĐORĐE

Idem...

ANA

Ne. Nemoj... Tata je tamo...

Đorđe je pogleda. Kao da ga opet ona nevidljiva sila steže i ne može se pomeri. Ona mu priđe i zagrlji ga.

Zatim obriše suze, pogleda oko sebe, uzme lavor i kao da nastavlja gde je stala...

ANA

Ne znam zašto neće da se osuši. Danima se suši i neće....

Sa lavorom izađe napolje. Milice više nema. Kroz vrata Đorđe gleda majku kako vraća mokre majice na žicu. To radi polako i koncentrisano, kao da želi da stvari dovede u red. Pored nje je beli pas koji mirno sedi. Đorđe hipnotisano zuri u njih. Onda primeti da se boje na nebu menjaju i da počinje da pada mrak.

## **EKST / ENT. NASIP / ULICE / ĐORĐEVA KUĆA, SUMRAK / NOĆ**

Zalazeće sunce najzad počinje da tone iza dva planinska vrha u daljini, a crveno - modri oblaci postaju sve tamniji. Noć polako pada i mrak prekriva reku, nasip, stari zardali šlep.

BELI ZID prekriva noćna, plavičasta boja. Na mesečini se i dalje vide slojevi bele boje i neravne pukotine, koje se nastavljaju jedna preko druge, sa crnim, malim tragovima, koji podsećaju na tragove malih prljavih stopala.

Prvi put je pala noć. Sa zida kamera švenkuje na ulazna vrata koja se otvore i Slobodan uđe. Izgleda kao da je naglo ostario „preko noći“. Ana ga gleda slomljena, kao da hoće nešto da pita, ali nema snage. Đorđe posmatra oca prestravljeno.

Slobodan sedne za sto. Čuti i gleda u prazno. Iz džepa izvadi stari poderani, beli ženski novčanik, moker i blatnjav. Stavi ga na sto. Đorđe uzme novčanik, otvori ga i iz njega iscuri blatnjava voda i nekoliko dinara. U pregradi su dve smežurane fotografije: Đorđa i Jovana kad su bili deca.

Slobodan vrti glavom kao da hoće da kaže: „Nema ga... ne mogu više ništa...“. Đorđe ga gleda u šoku. Prvi put vidi oca slomljenog. Ana se suzdržava da ne zaplače, ustane i ode do frižidera na kome je sveća.

Zapali je i plamen sveće osvetli izbledelu novinsku reprodukciju „Sv. Georgije ubija aždaju.“

## **ENT. ĐORĐEVA KUĆA / DEČIJA SOBA, JUTRO**

Dok se jutarnje sunce probija kroz prljavi prozor, Đorđe zubima cepa selotejp sa koluta i lepi rupu na mehu harmonike. Prelepljuje slojeve jedan preko drugog, praveći debeli sloj.

**EKST. ULICA / DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE / AUTOBUSKA STANICA,  
JUTRO**

Vrata kuće se otvore i Đorđe sa umrlicama i selotejpm iziđe na ulicu. Stane pored drvene bandere. Zubima pokida selotejpm i na banderu zalepi bratovljevumrlicu. Zagledan u nju, rukom pređe preko fotografije, kao da je miluje.

Zatim nastavi ulicom do sledeće bandere, stane i lepi. Krupni, dokoni komšija, iza svog zatvorenog prozora posmatra Đorđa.

Đorđe je ispred autobuske stanice, na čijem je zidu desetine starih, izbledelih i novih, plastificiranih umrlica.

Đorđe gleda gde da stavi Jovanovu umrlicu, jer nema mesta. Obiđe stanicu i ugleda prazan zid sa zadnje strane. Nevešto, u krivo, zalepi umrlicu po sredini. Okrene se da pogleda u kome pravcu „gleda umrlica“ - ka reci.

**EKST. GROBLJE, DAN**

Malo lokalno groblje. Uprkos ogromnom broju ljudi, vlada potpuna tišina. Čuje se poneki tihi jecaj, jer je prisutno dosta dece.

Pored groba je mali, beli mrtvački sanduk. Ana, Slobodan i Đorđe u crnini izgledaju slomljeno i neutešno. Đorđe posmatra prisutne. Tetka Mira, Predsednik opštine, klinici iz škole, svi prolaze i izjavljuju saučešće. Milica i Gvozden priđu. Milica bi htela nešto da kaže Đorđu, ali ne može pred svima.

MILICA

Saučešće...

**POP** (60, brada, mantija) počne da govori opelo za decu.

POP

*Gospode, koji čuvaš decu u sadašnjem životu, a budućem si pripremio im prostranstvo, krilo Avramovo, i rad njihove čistoće svetla anđeoska mesta gde i dolaze pravedne duše; ti sam, Vladaoče Hriste, dušu sluge tvoga deta Jovana Arsića primi s mirom. Jer ti si rekao: pustite decu da dolaze k meni, jer je takovih carstvo nebesno. Tebi pak pripada svaka slava, čast i poklonjenje sa Ocem i Svetim Duhom, sada i svagda, i u veke vekova. Amin.*

Slobodan ludački zuri u beli kovčeg. Začuje se tiho mumlanje. Đorđe pogleda majku koja pored njega nerazgovetno mumla molitvu sebi u bradu. Uhvati je za ruku i ona prestane da mumla.

**ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA, NOĆ**

U kuhinji Ana, i Đorđe stavljaju tanjire i escajg na sto. Ana stavi tri tanjira i četvrti joj ostane u ruci. Vрати ga u orman.

Đorđe otvori vrata spavaće sobe, tiho proviri i ostavi ih otvorena. Vрати se za sto i sedne pored majke. Posle par trenutaka iz sobe izađe Slobodan. Mršav, umoran, pogrbljen, dođe do stola i sedne.

Svo troje sede za stolom i gledaju praznu četvrtu stolicu. Đorđe otklopi šerpu i kutlačom sipa supu majci, ocu, sebi. Slobodan ga gleda. Slomljen od tuge i besan od nemoći, tiho prozbori...

SLOBODAN (tiho)

Naći ćemo ih...

Đorđe i Ana ga pogledaju. On podigne pogled, pogleda ih i uz klimanje glave ponovi...

SLOBODAN (tiho)

Naći ćemo ih... (pozove ga rukom) Dođi...

Đorđe ustane i priđe mu. Slobodan ga zagrlji.

SLOBODAN (kroz suze)

Ti ćeš jednog dana biti glava porodice, kad me više ne bude... I moraćeš da brineš o svima. Ti. Bolje nego ja o vama... bolje nego ja o vama...

Đorđe ga zapanjeno gleda.

SLOBODAN (kroz suze)

Nisam uspeo... ali ti 'oćeš... Naći ćemo ih...

Đorđe gleda oca koji ga gleda direktno u oči i guta suze. Zatim ustane od stola i vrati se nazad u sobu. Zatvori vrata. Đorđe, potrešen pogleda majku. Pune joj se oči suzama.

### **EKST. MAKADAMSKI PUT PORED NASIPA, NOĆ**

Sa rancem i štapom u ruci, Đorđe se šunja makadamskim putem. Mrak je svuda okolo, samo mesečina osvetljava put. Crna stabla, blizu nasipa gde je poslednji put video brata, su ispred njega. Prođe pored i dođe do obale.

Gleda reku. Otvori ranac i izvadi nedovršenu Jovanovu masku za poklade. Zagleda je, okreće je i prisloni na lice da vidi da li mu odgovara.

Zatim je još jednom dobro pogleda. Onda zamahne i maska odleti u reku. Bućne, virovi je progutaju i povuku u dubinu.

Reka i dalje protiče. Iz džepa izvadi zgužvani novac, pogleda ga, zamahne i novčanice se razlete i popadaju po površini vode, koja ih odmah odnese.

Đorđe gleda. Miran je. Duboko diše.

### **EKST. MAKADAMSKI PUT PORED NASIPA, RASKRSNICA, NOĆ**

Kamenčići škripe pod njegovim patikama. Hoda, držeći drveni štap i udarajući povremeno kamenje pored puta. Onda podigne pogled i pored stare razrušene kuće ugleda BELI KOMBI sa ugašenim svetlima i motorom kako u tišini stoji parkiran pored puta.

Đorđe se skameni i počne brzo da diše. Strah ga potpuno parališe. Isprva nije siguran da li sanja ili ga stvarno vidi. Okrene se oko sebe, zatvori oči i provrta glavu, pa otvori oči - beli kombi je i dalje tamo. Ne pomera se, razmišlja šta da radi i panika polako počine da ga obuzima. Onda se odjednom stara karuserija kombija se zatrese od motora koji se neočekivano upali. I farovi se upale i osvetle deo puta ispred. Kao da je neko za volanom odlučio da krene. Đorđe je prestrašen. Odjednom kao po komandi se okrene i počne da beži odakle je došao. Ka reci.

Sapliće se, pada, ustaje i nastavlja da trči kao lud. Dotrčava do reke. Nema više kuda i polako zakorači u vodu. Stane kada mu voda prekrije patike. Stoji i gleda. Duboko diše. Prestrašen.

Osluškuje zvuk motora kombija koji se udaljava i šum reke, koji se sve glasniji, dok voda potapa njegove patike.

### **ENT. POLICIJSKA STANICA, JUTRO**

Đorđe i Slobodan sede preko puta inspektora Miše. Za drugim stolom je mladi inspektor. Sa Đorđevih nogavica i donova voda se cedi i pravu malu baru ispod njegove stolice, ali to niko ne primećuje. Za drugim stolom mlađi inspektor nešto kuca po tastaturi.

INSPEKTOR MIŠA

Primi moje najiskrenije saučešće...

Slobodan ćuti i gleda u pod.

INSPEKTOR MIŠA

Pretučen je još jedan azilant juče.

Slobodan podigne pogled.

MLADI INSPEKTOR

I neko je zapalio vagon onog jadnika...

Slobodan zuri u njega, kao da ga pita „kakve to veze ima sa mnom?“ Inspektor Miša pogleda Đorđa i izvuče neki papir.

INSPEKTOR MIŠA

Vidi... urađena je autopsija.... (pruži papir Slobodanu) Nema znakova nasilja, nema povreda... nemamo ništa da je u pitanju ubistvo...

Slobodan zuri u papir.

SLOBODAN

Nego šta je?

Inspektor Miša pogleda njega, pa Đorđa i odloži papir.

INSPEKTOR MIŠA

Đorđe...

Đorđe ga gleda.

INSPEKTOR MIŠA

Jel si bio sa Jovanom tog dana, pored reke?

Đorđe, u čudu, razmišlja.

ĐORĐE

Ne... Nisam bio... nismo bili pored reke...

Slobodan pogleda Đorđa, pa inspekora Mišu.



INSPEKTOR MIŠA

Reci slobodno... Ovde smo svi naši...  
(pogleda Slobodana) Mi sumnjamo da se Jovan  
sam udavio...

Đorđe, izbezumljen pogleda oca i počne da mu drhti glas.

ĐORĐE

Nismo bili... pored reke... bili smo kod  
stare kuće, beli kombi je stao... to je  
bilo... (glas mu drhti) nije bila reka...

SLOBODAN (prošapće)

Bezobrazno, odvratno đubre...

Svi pogledaju oca koji zuri u inspektora Mišu.

SLOBODAN (prodere se)

Ti kažeš da moj sin laže! Da laže! Zato što  
vi ne možete da nađete ubice!

Ustane kao da će da nasrne na njih. Inspektor Miša sedi,  
potpuno miran.

SLOBODAN (urla)

Dovlačite novinare, pravite cirkus, umesto  
da ga tražite...!

Inspektor Miša ga pogleda.

INSPEKTOR MIŠA

Sve smo uradili...

SLOBODAN

Šta ste uradili? Šta!? Da ste sve uradili  
možda bi sad bio živ! Živ!

Slobodan je besan i plače u isto vreme.

SLOBODAN

Sam se udavio!? Sam!? On je, bre, bio hrabar! Hrabriji od svih vas ovde!...

Đorđe gleda oca uzbuđeno i zadivljeno. Nikada ga nije video tako pravičnog.

SLOBODAN (kroz suze)

Ja ću da ih nađem. Ja ću da ih nađem! Sam. Naćiću ih i sudiću im. Ja! A ne vi...! I kod mene će da robija! Kod mene! I ja ću da ga odrobijam... Ja...!

Svi zure u njega. On se okrene i izleti kao furija. Đorđe izađe za njim. Policajci ostanu nemi.

**ENT / EKST. DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE, NOĆ**

Đorđe sedi pored bebe koja se igra na kanabetu i kroz otvorena vrata posmatra Anu koja proverava veš na žici. Ana shvati da je i dalje mokar i iz očaja počne da plače.

ANA (kroz suze)

Neće da se osuši, neće...

Plaćući, počne hysterilno da svlači veš sa žice da ga baca po zemlji, gazi, a zatim da se udara

ANA

Ne mogu više... ne mogu... sve radim naopako, sve... sve sam sjebala...

Đorđe je posmatra trudeći se da ostane miran, a onda polako ustane i izađe iz kuće.

ANA

Sve sam sjebala...

ĐORĐE

Mama...

Ana se udara, plače, ne čuje Đorđa.

ANA

Ja sam ga poslala da te nađe... Ja...  
(plače) Ja sam ga poslala da te dovede  
kući...

Đorđe je gleda u šoku. Priđe joj, spreman da sve prizna.

ĐORĐE

Nisi ti kriva...

ANA

Jesam...

ĐORĐE

Nisi. Ja sam kriv...

ANA (ne čuje ga)

Da ga nisam poslala da te nađe...

Đorđe ćuti, gleda je, želi da sve da joj kaže i...

ĐORĐE

Ja sam kriv. Ja...

U tom trenutku bela lada niva se naglo zaustavi ispred  
kapije. Slobodan otvori vrata i prodere se...

SLOBODAN (Đorđu)

Našli su ga! Kombi! Gvozden je javio!

Đorđe ga zbunjeno pogleda.

### **EKST/ENT. LADA NIVA / PUT, NOĆ**

Slobodan pripit vozi mračnim putem ka selu, pored njega  
sedi zabrinuti Đorđe, na zadnjem sedištu je puška. Slobodan  
oblizuje usne, kao da je žedan. Pored menjača uzme flašu,  
potegne gutljaj i da Đorđu.

Đorđe pomiriše, napravi kiselo lice, pa potegne i strese se. Hteo bi da pita šta se dešava, ali ćuti.

**EKST/ENT. LADA NIVA / SEOSKE ULICE / PARKING, NOĆ**

Lada niva prolazi potpuno pustim ulicama lokalnog seoceta. Iza zatvorene prodavnice, skrene na parking, gde je parkiran BELI KOMBI - isti onaj koji je Đorđe video. Fokusiran u kombi, Slobodan isključuje motor.

SLOBODAN

Jel to taj?

Đorđe gleda u kombi i prepozna ga.

ĐORĐE (ubrzano diše)

Mislim da jeste...

SLOBODAN

Nemoj da se plašiš. Kad se pojavi, moraš da ga prepoznaš. Ostaćeš ćeš u autu, ali moraš da ga prepoznaš, jasno?

Đorđe ćuti. Slobodan otvori vrata i izađe iz kola.

Ode do kombija, zagleda ga. Obiđe ga i vrati se u kola. Đorđe duboko diše. Preplašen je.

SLOBODAN

Ne boj se, jebo te... Jel bi se Jovan bojao?

ĐORĐE (jedva prozbori)

Ne bi...

SLOBODAN (konstatuje)

Ne bi...

Sa zadnjeg sedišta uzme pušku. Otvori je da proveri da li je puna. Zatvori je i pruži je Đorđu.

SLOBODAN

Na - ...

Đorđe je zbunjen. Uzme pušku. Jedva je drži, jer mu je teška.

SLOBODAN

Leva ruka ovde...(pokaže mu) desna ovde...  
(pokaže mu) i nasloniš je ovako...(pokaže  
mu)

Đorđe jedva drži pušku.

Na parkingu se pojavi **ČOVEK** (40, zatvorenik sa fotografije iz zatvora, mršav, neuredna brada, trenerka). Obojica zure u njega. Čovek prilazi kombiju.

SLOBODAN (tiho)

Jel to taj?

Đorđe zuri u čoveka i ćuti.

SLOBODAN

Čuješ šta te pitam, jel to taj?

Đorđe zuri u njega, kao hipnotisan. Čovek otvori vrata i uđe u kombi.

Slobodan, ne čekajući Đorđev odgovor, pogleda da li ima nekog u blizini, uzme pušku i izađe napolje. Đorđe, preplašen ostane da sedi i gleda oca koji brzim korakom priđe kombiju.

Naglo otvori vrata, izvuče čoveka i baci ga na zemlju. Čovek počne da se diže, a Slobodan ga kundakom udari u stomak. On padne na kolena i počne da se presavija i jauče.

ČOVEK (na bugarskom)

Molim vas... molim vas...

Slobodan ga povuče za kosu, okrene ka Đorđu i stavi mu cev puške pod bradu.

SLOBODAN (Đorđu)

Evo ga! Vidi! Jel to taj!? A? Pogledaj!

Đorđe je u šoku. Ne može da se pomeri. Čovek prestrašen prepozna Slobodana i moli na lošem srpskom.

ČOVEK (na lošem srpskom)

Slobo... nemoj, molim te...

SLOBODAN (Đorđu)

Reci - jel on!? Jeste ili nije...! A? Nemoj da se bojiš!

Đorđe ćuti u šoku. Čovek se otima, a Slobodan ga udari kolenom u lice i odmah poteče krv. Zgrabi za kosu i podigne ka Đorđu. Čovek pljuje krv i polomljene zube.

SLOBODAN (Čoveku)

Jel on, vidi!?

Đorđe u šoku gleda, pune mu se oči suzama i odrično vrti glavom.

ĐORĐE

Ne znam... ne znam!

SLOBODAN

Ne znaš!? Dođi 'vamo!

Đorđe vrti glavom.

SLOBODAN (porodere se)

Dođi 'vamo!!!

Đorđe otvori vrata i izađe napolje. Slobodan uhvati čoveka, i okrene ga ka Đorđu, koji stane kao ukopan.

SLOBODAN

Jel on?! Reci?! Jel si ti? Pička ti materina!?

Čovek, krvav i preplašen zuri Đorđa.

ĐORĐE (kroz suze)  
Ne znam, ne znam...

ČOVEK (na Bugarskom)  
Molim te... molim te ...

Slobodan se prodere.

SLOBODAN  
Jel si mi ti ubio sina? A? Jel si ti mi ubio  
sina?

I ga udari pesnicom u glavu. Čovek plače i odrično vrti  
glavom...

ČOVEK (na lošem srpskom)  
Nisam... nisam...

Đorđe prestrašen gleda u krvavog čoveka i oca koji je  
poludeo.

SLOBODAN  
Priznaj, majku ti jebem...

Baci ga na kolena, uperi mu pušku direktno u glavu i  
repetira. Prestravljen i pretučen čovek plače, trese se.

Đorđe ga gleda u šoku i nerazgovetno prozbori.

ĐORĐE (tiho)  
Nije on...

SLOBODAN (ne čuje Đorđa)  
Ubiću te!

ĐORĐE (glasnije)  
Nije on...

Slobodan ga ne čuje i Đorđe se iznenada prodere.

ĐORĐE (urla)

Nije on!!!...

Slobodan ga pogleda.

SLOBODAN

Šta?

ĐORĐE

Nije on...

I čovek i Slobodan preplašeno pogledaju Đorđa.

ČOVEK (na lošem srpskom)

Nisam ja...

Slobodan zbunjen stoji sa uperenom puškom u čoveka. Gleda čoveka, pa Đorđa.

SLOBODAN (zbunjen)

Kako nije on?

ĐORĐE (dere se i plače)

Nije!...

Slobodan zbunjen zuri u sina. Krvav čovek teško ustane i hramljući pobegne u mrak.

Slobodan gleda za njim. Ništa mu nije jasno.

ĐORĐE (kroz suze)

Ja sam...

Slobodan pogleda u njega...

ĐORĐE (prodere se, kroz suze)

Ja sam!...

Slobodan ga gleda bez reči. Teško diše. Nije mu dobro. Đorđe ponavlja kao hipnostisan.



ĐORĐE

Ja sam... Ja sam bio tamo...

Slobodan ga gleda u šoku. Pripadne mu muka, nasloni se na beli kombi i počne da povraća. Đorđe zuri u oca, cure mu suze.

Slobodan se pridigne i obriše žvale. Polako mu priđe. Čučne ispred njega. Đorđe počne da drhti i gleda u jednu tačku, sa strane, kao hipnostisan.

SLOBODAN

Gde si bio?

ĐORĐE (drhti, kroz suze)

Na reci... kad se udavio... Ja sam bio...  
i staj'o sam... ja...

Slobodan ga gleda. U šoku je. U njegovom pogledu nema ničeg. Ni ljutnje, ni besa ni osude. Ničega. Zatim ga zagrli. Čvrsto ga zagrli, kao da ga štiti od nečeg. Kao da ga štiti od sebe.

#### **ENT. CRKVA, SUMRAK**

Između oslikanih ikona je deo BELOG ZIDA:

Oronuo i ispucao, slojevi bele farbe prave neravne pukotine, koje se nastavljaju jedna preko druge. Na njima se naziru crne, male fleke, koje liče na tragove malih prljavih stopala.

U maloj, poluzavršenoj crkvi je služba. Ana, sa bebom, Slobodan i Đorđe izgledaju umorno i iscrpljeno. Đorđe zuri u isti zid koji je već video ranije.

POP

*Sudija će doći iznenada, i otkriće se  
svačija dela, no sa strahom vičemo u ponoći:  
svet si, svet, svet, Bože, pomiluj nas  
Bogorodicom.*

*Gospode, pomiluj...*  
*Gospode, pomiluj...*

Pop završi službu i svi se prekrste. Slobodan oseća poglede oko sebe. Teta Mira, Gvozden, Predsednik opštine, svi ga krišom pogledavaju. Poneko mu klimne glavom u znak pozdrava, ali ga svi gledaju sažljivo ili osuđujuće. To ga frustrira.

POP

Dragi naši, kao što znate, dan praštanja se bliži. Tada molimo našeg Gospoda za oprost svih grehova naših, ali pre toga moramo oprostiti jedni drugima, a najteže je oprostiti samom sebi...

Slobodan se okrene i krene ka izlazu iz crkve. Đorđe pogleda za ocem koji izađe iz crkve i ode. Pop ga kratko pogleda i nastavi.

POP

Zato tokom bele nedelje, nedelje svekolikog praštanja, pozovite sve prijatelje, kumove, komšije u goste da oprosimo jedni drugima, jer samo je Bog bezgrešan i milostiv i on će nam na svima oprostiti...

#### **EKST. DVORIŠTE ĐORĐEVE KUĆE, VEČE**

Ana podigne ruke i pre nego što ga dodirne zastane, kao da okleva. Zatim počne da dodiruje i ispipava dečije majice, pantalone, čarape. Sve je suvo.

ANA (za sebe, u čudu)  
Osušilo se...

Pažljivo počne da ih skida i slaže u lavor na zemlji.

**ENT. ĐORĐEVA KUĆA / KUHINJA, VEĆE**

Sa latorom punom veša, Ana uđe u kuhinju i prođe pored Slobodana i Đorđa koji sede za stolom i jedu supu u tišini. Otac gleda Đorđa, pa Anu i tiho prozbori.

SLOBODAN

Daj cigare...

Đorđe ustane, ode do ofingera i iz unutrašnjeg džepa Slobodanovog kaputa izvadi paklo cigareta i upaljač. Vрати se za sto i stavi ispred njega. Slobodan uzme paklu, otvori je i ponudi ga. Đorđe zblanuto gleda njega, pa Anu koja se slaže veš.

SLOBODAN

Zapali...

Đorđe pruži ruku i bojažljivo uzme cigaretu, pokušavajući da shvati kakav je ovo novi trik.

Slobodan mu upaljačem pripali i Đorđe povuče dim. I Slobodan uzme jednu cigaretu u zapali. Obojca puše i ćute. Neprijatna tišina. Đorđe gleda oca koji ćuti i razmišlja. Onda tiho porzbori.

SLOBODAN

Naći ćemo ih...

Đorđe ga zbunjeno pogleda.

SLOBODAN

Ubice što su otele i ubile Jovana...

Đorđu nije jasno šta otac prića. I pogleda majku koja doji bebu. Ona ćuti, kao da se ništa ne dešava.

ĐORĐE

Ja sam bio tamo....

I Slobodan klima glavom.

SLOBODAN (potvrдно)

Jesi...

Đorđe zbunjen pogleda njega pa majku. Ugasi cigaretu.

SLOBODAN

I rek'o si šta je bilo...

Majka gleda u pod, kao da podržava šta Slobodan priča.

SLOBODAN

I svi znaju šta je bilo. Ono što svi znaju -  
tako je i bilo...

Đorđe ga gleda zbunjeno, vrti glavom kao da ne razume.

ĐORĐE

Nije...

SLOBODAN

Jeste... sine, jeste...

Đorđe pogleda Majku kojoj se pune oči suzama i potvrđno  
klima glavom.

ANA

Jeste...

SLOBODAN (pogleda Anu)

Jeste. Svi znaju da jeste... Jel tako?

Đorđe gleda oca koji se suzdraža da ne zaplače.

ĐORĐE

Ja sam kriv...

SLOBODAN

Nisi ti kriv... Nisi ti kriv... Oni su ga  
oteli. To svi znaju. To su jako opasni  
ljudi. Jako opasni. Oni nisu odavde.

I to svi znaju. I naći ćemo ih... Naći ćemo ih... i to svi znaju...

Đorđe ćuti, zbunjen, ljut, očajan. Ustane i krene u sobu.

SLOBODAN

Đorđe...

Đorđe stane.

SLOBODAN

Sad smo mi porodica. (pauza) Mi. Jednog dana ti ćeš biti glava. Kad ja umrem... kad ja umrem...

Otac ustane, priđe i zagrlji ga. Đorđe gleda u prazno.

#### **EKST. ULICE, JUTRO**

##### **Dokumentarna montažna sekvenca**

Kostimirana i maskirana deca i mladići prilaze kapijama dvorišta i domaćice ih nude tanjirima punim krofni. „Čudovišta“ uzimaju krofne i odlaze za starijim meštanima koji nose velike zapaljene baklje na ramenina. Uz ciku, vrisku i klepetuše na kajševima „čudovišta“ prave buku i pozivaju sve da im se pridruže. Liče na bizarnu svadbenu povorku, jer je tu i mladić obučen u mladu. Svi idu u istom pravcu ka Trgu, odakle dopire glasna muzika, vriska i petarde.

##### **Kraj dokumentarne montažne sekvence**

#### **EKST. ULICA / TEKA MIRINO DVORIŠTE, DAN**

Tetka Mira stoji pored kapije sa poslužavnikom punim krofni. Pozdravlja maskiranu decu koja joj prilaze i uzimaju krofne.

Ugleda Slobodana, Anu i Đorđa sa harmonikom na ramenu, kako prilaze.

SLOBODAN

Oprosti mi....

TETKA MIRA

I ti meni...

I pruži mu ruku. On se rukuje sa njom i poljube se tri puta u obraz. Zatim Tetka Mira zamoli za oprostaj Ani i ona njoj. Poljube se tri puta u obraz.

SLOBODAN

Ako nešto čuješ... javi...

TEKA MIRA

Hoću... hoću...

SLOBODAN

Naći ćemo ih...

TETKA MIRA (potvrдно)

Naći ćemo ih. Moramo...

### **EKST. TRG, SUMRAK**

Na trgu je prava karnevalska atmosfera: većina je maskirana u „čudovišta“ koja podsećaju na bizarne životinje. Uz živu muziku - trubače, zurle i bubnjeve, svi plešu i skaču oko velike logorske vatre na sredini trga. Najhrabriji preskaču lomaču i mašu velikim, zapaljenim bakljama od sena, praveći ogromne vatrene krugove.

Svi su tu: Milica, Kuki, Predsednik opštine, Pop, meštani koji služe kuvano vino, rakiju i krofne. Svi pevaju, igraju, piju i jedni drugima se izvinjavaju i opraštaju. Slobodan, Ana i Đorđe stoje sa strane. Ne žele da priđu bliže. Slobodanu priđe Inspektor Miša.

INSPEKTOR MIŠA

Slobo, oprosti za sve... naći ćemo ih....

Slobodan je rukuje sa njim.

SLOBODAN

Naćićemo ih...

I poljube se tri puta. Đorđu priđu Kuki i Milica.

MILICA

Izvini...

Đorđe se sa njom poljubi tri puta u obraz.

ĐORĐE

Izvini i ti...

Đorđe ih gleda, Milici je neprijatno, okrene se i sa Kukijem ode. Đorđe gleda za njima. Tužan je, plaće mu se. Slobodan mu priđe iza leđa i spusti ruke na njegova ramena.

SLOBODAN

Idi... sviraj...

Muzičari na bini ga zovu da im se pridruži. Đorđe okleva.

SLOBODAN

'Ajde...

I počne da ga gura ka bini. Đorđe, bez volje, krene, a ostali muzičari ga uguraju na binu - u centar.

Đorđe, na sredini male improvizovane bine, stoji i gleda komšije, poznanike maskirane u čudovišta kako skaču, piju i opraštaju jedni drugima.

Počne da svira u ritmu, prateći ostale, i dok gleda meštane kako skaču, vrište i piju, počne da razvlači harmoniku sve više ispadajući iz ritma i praveći disharmonične zvuke.

Đorđe rukom skine selojep sa rupe na harmonici i zvuk postane još gori. Još jaće nastavi da razvlači hramoniku van ritma i melodije praveći disharmoniju koja podseća na riku umiruće životinje.

Svira „svoju pesmu“ u inat svima, kao da protestuje, ali pijani i razuzdani meštani ništa ne primećuju. Skaču i igraju. To ga još više iritira i nastavi još žešće. Onda u sred gužve primeti Jovanovu masku. Istu onu koju je bacio u reku - vidi u gužvi, kako zuri u njega.

Okružen „čudovištima“ koja skaču, bacaju petarde i vrište oko logorske vatre Slobodan eksira rakiju. Primeti da se Đorđeva harmonika više ne čuje. Onda pogleda ka bini - Đorđa nema. Stane i pogledom počne da ga traži. Dođe do bine.

SLOBODAN

'De je Đorđe?

Svirači slegnu ramenima. Slobodan počne da ide kroz gužvu.

SLOBODAN

Đorđe? Đorđe?

Nastavi da se probija kroz gužvu čupavih „čudovišta“ panično tražeći sina.

SLOBODAN

Đorđe!? Đorđe!?

Viče, gleda, oko njega je vriska, smeh, pesma. Svi su pijani i razuzdani. Slobodan stoji sam u masi, izgubljen. Ne zna gde mu je sin.

### **EKST. ULICE, SUMRAK**

Ulice su prazne i vlažne. Nema nikoga. Muzika sa trga se razliva u neprekidan huk koji ispunjava avetinjski puste ulice. Slobodan trči kao pomahnitao. Stane, gleda okolo - nema nikog.

Nastavi da trči iz ulice u ulicu. Samo zveckanje njegovih ključeva na gajki odjekuje pustim ulicama.



Dođe do male, puste raskrsnice i stane. Nema nikog. Ne zna kuda će. Otrči ulicom koja vodi van grada.

**EKST. MAKADAMSKI PUT PORED NASIPA / NASIP PORED REKE,  
SUMRAK**

Slobodan trči pustim pejzažem, koji vodi ka nasipu. Crna stabla, gde je Đorđe poslednji put video brata, su ispred njega. Prođe pored i dođe do obale.

Gleda u prljave virove u reci. Duboko diše, pokušavajući da dođe do daha. Zatim se okrene i krene da se vraća nazad.

**EKST. ASFALJNI PUT / RAZRUŠENA KUĆA, SUMRAK**

Zalazeće sunce osvetljava pustu ravnicu, nasip i razrušenu kuću pored puta. Muzika i buka sa trga odjekuju čitavim prostranstvom. Slobodan hoda, izbezumljen, uplašen. Osvrće se levo-desno. Kilometrima nema nikog.

Izađe na asfaltni put i stane. Put vodi daleko iza horizonta. Onda začuje nekakvo šuškanje. Okrene se i ugleda staru razrušenu kuću pored puta zaraslu u šibilje.

Priđe razrušenoj kući. Zagleda oko zidova kao da traži Đorđa, a zatim uđe u ruševinu. Osim par nosećih zidova zaraslih u travu, prekriveni mahovinom i prljavštinom nema ničeg. Slobodan gleda oko sebe.

SLOBODAN (tiho)

Đorđe...?

Samo zrikavci i blagi vetar zavija pored zidova.

Slobodan izađe iz ruševine i pogleda ka putu. Put se pruža u daljinu i nestaje iza horizonta. Slobodan, očajan, gleda. Pune mu se oči suzama. Ne zna šta će. Okrene se iz svojih leđa primeti BELI ZID od razrušene kuće.

Zid je ispucao, ispečen od sunca i oronuo od vetra i kiše. Među slojevima otpale fasade vire delovi crvene cigle, dok se pukotine nastavljaju jedna preko druge. Na njima se naziru crne, male fleke, koje liče na tragove dečijih stopala. Slika je ista kao svaki put, samo sada ima više tragova stopala.

Iz zida se začuje disanje. Zatim i tihi Đorđev glas.

ĐORĐE (tiho, V.O.)

*Oče... naš... koji si na nebesima,  
...da se sveti ime Tvoje,  
...da dođe carstvo Tvoje,  
da bude volja Tvoja...  
na zemlji kao i na nebu;  
hleb naš nasušni... daj nam danas;  
i oprosti nam... dugove naše,  
kao što i mi... opraštamo dužnicima svojim;  
i ne uvedi nas... u iskušenje,  
no nas izbavi... od zla.  
Jer je Tvoje Carstvo... i Sila i Slava  
sada i uvek i u vekove vekova. Amin...*

**Kraj**

## Изјава о ауторству

Потписани-а **Бојан Вулећ**

број индекса **08/2016**

Изјављујем,

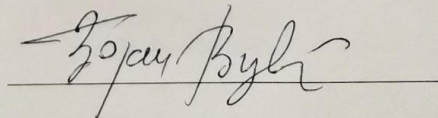
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**"Бела недеља"**  
сценарио за дугометражни играни филм  
са ониричким мотивима и структуром драматургије снова

- 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, 12. 07. 2021.



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора **Бојан Вулетих**

Број индекса **08/2016**

Докторски студијски програм: **докторске уметничке студије у драмским и аудио-визуелним уметностима**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**"Бела недеља"**  
**сценарио за дугометражни играни филм**  
**са ониричким мотивима и структуром драматургије снова**

Ментор **Горан Марковић, емеритус**

Коментор: **Срђан Кољевић, редовни професор ФДУ**

Потписани (име и презиме аутора) **Бојан Вулетих**

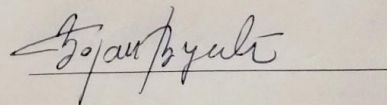
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

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, 12. 07. 2021.



### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

**"Бела недеља"**  
**сценарио за дугометражни играни филм са ониричким**  
**мотивима и структуром драматургије снова**

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 12. 07. 2021.

Потпис докторанда

