

Ана Д. Козић¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

ФИГУРА МОЦАРТА У ПЕСМАМА ИВАНА В. ЛАЛИЋА И У ФИЛМУ АМАДЕУС МИЛОША ФОРМАНА²

У раду се износе компаративни увиди у тумачењу Лалићевих песама о Моцарту – „Моцарт” из збирке *Крућ*, „Моцарт” из збирке *Страсна мера* и „Моцартов гроб” из збирке *Смешње на везама* – и филма *Амадеус*, који је режирао Милош Форман по сценарију Питера Шафера 1984. године. Разлози за упоредно сагледавање наведених дела налазе се у биографским подацима песника (Лалићева фасцинација Моцартом и Формановим филмом), у заједничком тематско-мотивском репертоару везаном за Моцарта, као и значајним сличностима у разматрању проблема уметничког стварања. Фокус рада биће у компаративном сагледавању Моцартове фигуре у Лалићевим песама и у Формановом филму, као и у мотивима који се везују за стваралаштво славног композитора.

Кључне речи: филм, поезија, Моцарт, аутопоетички елементи, Иван В. Лалић

У литератури посвећеној књижевном раду и животу Ивана В. Лалића познато је песниково одушевљење Моцартовом музиком³ и његовом личношћу – Лалић је аутор рецензије за објављивање превода Ајнштајнове књиге о Моцарту 1987, у едицији „Музика” у Нолиту (Петровић 2016: 156), а одушевљавао се Моцартовом музиком и у писмима Чарлсу Симићу, са којим је поред класичне музике, разговарао и о цезу и блузу.⁴ Класична музика, Моцарт и цез постају значајни за

1 anakozic92@gmail.com

2 Један део овог рада под насловом „Песме о Моцарту Ивана В. Лалића и филм *Амадеус* Милоша Формана” изложен је усмено у виду реферата на првој научној конференцији за младе истраживаче и докторанде *Савремени шокови у изучавању језика, књижевности и културе* одржаној 27. и 28. маја 2022. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

3 Поред поезије, музика је уметност која је обележила живот и књижевни рад Ивана В. Лалића. Лалићева мајка била је ћерка познатог композитора Исидора Бајића и свирала је клавир, његова супруга Бранка завршила је Музичку академију, такође одсек за клавир, а његов старији син је завршио средњу музичку школу и био је професионални цез-музичар у Амстердаму. Музика и мизикалност имају велики значај за Лалићеву поезију уопште. Музикалност је за овог песника уско повезана са стихом и версификацијом, о чему сведочи присуство везаног стиха и сталних песничких форми, а често се и у самој композицији песама могу препознати музички облици (Петровић 2016: 160).

4 У писму од 18. јануара 1982. године Лалић се одушевљава блузом са којим га упознаје Чарлс Симић, истичући значај музике за човеков духовни живот: „Док ти куцкам ово писмо, преслушавам по трећи или четврти пут траку коју си ми послао (и која је срећно стигла – истог дана када и твоје писмо). Изванредно! Дивно је што си имао инспирацију да ми са својих, очигледно ретких плоча, преснимиш ове бисере. Како нисам exactly стручњак за блуз (не узимам у обзир

Лалића и његову поезију и на извештан начин повезани, тако да једно друго не искључују већ допуњују, па су у песми „Looking glass” из збирке *Страсна мера* присутни стихови: „Дјук Елингтон сада разговара можда / Са Моцартом (који га слуша, не само / Из учтивости), и ноћ се тако помера / У пријатни простор неког могућег усуда / Скројеног по мери ове музике” (Лалић 1997: 68).

У Лалићевој биографији остало је сведочанство и о фасцинацији филмом *Амагеус* Милоша Формана, који је песник радо и често гледао.⁵ Преко фигуре Моцарта, сличних аутопоетичких постулата и заједничког тематско-мотивског репертоара, указаћемо на везе између три песме Ивана В. Лалића – „Моцарт” из збирке *Круи*, „Моцарт” из збирке *Страсна мера* и „Моцартов гроб” из збирке *Смешње на везама* – и филма *Амагеус* Милоша Формана.⁶ Предраг Петровић истиче да ове песме представљају заокружену лирску целину и да су све повезане мотивом смрти (Петровић 2016: 162–163)⁷. Смрт, однос видљивог и невидљивог, присуство умрлих као основне одлике Лалићеве поезије присутне су и у наведеним песмама, а исти мотиви везују се за Моцартову фигуру и у Формановом филму.

Додирна тачка између филма и Лалићевих песама односи се на доживљај о божанском пореклу Моцартове музике. У филму је то приказано кроз очи Антонија Салијерија, такође композитора и музичара, који се одушевљава Моцартовом музиком и у њој открива божији глас, али који при томе не може да се помири са чињеницом да је Бог за свог посредника изабрао вулгарног и простог човека, како је сам Моцарт у филму представљен. Салијери не може да опрости Богу што је једном

оне класичне снимке које знају сви), моје уживање је потенцирано радозналешћу: шта то у ствари слушам? Вероватно део репертоара у којем си уживао и пре годину дана, када си ми писао како, увече, купаш душу овом музиком” (Шеатовић Димитријевић, прир. 2007: 116).

- 5 У биографији на крају Лалићевих изабраних дела откривамо да је он чак и непосредно пред смрт поново гледао овај филм заједно са својом супругом и психологом Чедомиром Тодоровићем (в. Јовановић 1997: 302).
- 6 Веза између књижевности и филма вишеструко је сагледавана у теоријским разматрањима са различитих методолошких гледишта – почев од структурално-семиотичког приступа који тумачи филм као својеврстан комуникациони систем најчешће заснован на приповедању (в. Лотман 1976: 66), затим постструктуралистичких приступа који истичу визуелну компоненту, па све до развоја модерних наратолошких теорија. Веза са поезијом, такође, не представља ново гледиште – у покушају дефиниције природе филмског језика, још руски формалисти су указивали на значајну везу са језиком поезије. У зборнику *Поетика филма*, у чланку „Основи филма”, Јуриј Тињанов истиче да је видљиви филмски свет дат у својој семантичкој корелацији, која обухвата и композицију, перспективу, угао снимања и светло, издвајајући, притом, као једину исправну аналогију између филма и књижевности аналогију између филма и поезије, а не филма и прозе (према Омон и др. 2006: 152). Овај рад, стога, упућује на могућности разматрања везе између поезије и филма, уз кратак осврт на основне разлике и сличности између филмског и поетског језика, али то неће бити основни предмет рада, те остаје идеја за будућа истраживања.
- 7 „Песме о Моцарту су такав парадигматски низ, можда мали да би представљао песнички циклус, али свакако повезан не само могућим читалачким асоцијацијама, него целовитиошћу песничке визије Моцартовог музичког бића које прелази из овоземаљског света у простор оностраног” (Петровић 2016: 162).

„кикотавом створењу” („that giggling dirty-minded creature”), како он назива Моцарта, подарио моћ да ствара тако божанствен звук. Филм проблематизује питање стварања, преиспитује однос између Бога, ствараоца, и уметника, па и у томе могу лежати поетички разлози Лалићевог интересовања. Посебан однос према Богу, извесни религиозни мотиви, као и изразита песничка самосвест обележили су песништво Ивана В. Лалића, па је и питање теодицеје које је у овом филму повезано са извором уметничке инспирације и талента могло бити предмет песниковог интересовања. У филму Салијери музику схвата као дар од Бога, дар на којем човек треба да буде захвалан и у складу са тим да води честит и чедан живот. У свему што му се дешава, од детињства, Салијери види судбинску божију руку, па чак и склапа завет са Господом. Међутим, након што упозна Моцарта, Салијеријев однос према Богу се мења и божја правда се доводи у питање. Од прве сцене када види Моцартово вулгарно понашање, па до сцене маскенбала када Моцарт имитира Салијерија исмевајући га, Салијери постепено закључује да му се то сам Бог смеје кроз Моцарта, те стиже до болног сазнања о сопственом медиокритету и развија бес усмерен према Господу:

„Све што сам икада желео јесте да певам Богу. Он ми је подарио ту чежњу, а потом ме учинио немим. Зашто? Реци ми то! Ако није желео да Га славим музиком, зашто ми је усадио ту жељу као пожуду у тело, а потом ми ускратио таленат?”⁸

У том кључу се може тумачити и сам наслов филма, који не представља само Моцартово име, већ и игру речи *Амадеус* – онај који воли Бога или пак онај којег Бог воли. (Читав филм може се посматрати у динамици односа између оног који воли Бога и оног којег Бог воли.) Приказан је раскол између Моцартове личности и његове музике, раскол којег је и сам свестан: „Ја сам вулгаран човек, али моја музика није вулгарна.” Својим понашањем Моцарт подсећа на простака или лудака, а таква представа на филму се постиже глумом, звучним и визуелним ефектима (кикотање, опијање на баловима, комично-гротескни плес), као и костимографијом. У складу са тим, Моцартове перике разликују се од свих осталих перика у филму, неуредније су и имају посебан розикасти одсјај што може подсетити на дворске луде или циркус, па се и на тај начин релативизују границе између генијалности и лудила. Својом музиком, пак, он се приближава Богу и управу у тој тематско-мотивској равни може се пронаћи сличност са Лалићевим песмама о Моцарту.

У песми „Моцарт” из збирке *Страшна мера* присутан је Моцартов монолог о оностраном свету којим управља Бог као велики композитор.⁹ Музика обезбеђује вечност, па је Моцарт свет сачувао као прос-

8 Наш превод, у оригиналу: „All I ever wanted was to sing to God. He gave me that longing and then made me mute. Why? Tell me that! If He didn't want me to praise Him with music why implant the desire like a lust in my body and then deny me the talent?”

9 Предраг Петровић указује на чињеницу да је слика небеског протомајстора заснована на музичким и теолошким идејама о хармонији сфера, које су зачете код Питагоре и потом развијене у средњовековним поставкама Св. Августина и Св. Амброзија (Петровић 2016: 169).

тор у музици: „Простор што не може да стане у музику / Осуђен је да нестане, ништавило га опшива” (Лалић 1997а: 20). Све изван музике подложно је ништавилу које окружује овоземаљске пролазне ствари. С друге стране у рају нема кретања, па се звуци сами претварају у „паслике звезда у заданом покрету” (Исто: 20) које чувају у себи знак видљивог и невидљивог (те значајне окоснице Лалићеве поезије).¹⁰

У том пределу све је у хармонији и све је смислено, што можда за песника постаје извор тескобе (Петровић 2016: 169). Суштина постаје прозирна, сама љубав опипљива у тим пределима, али уједно и охлађена, а корак између радости и смрти умањује се толико да рука песника оклева да га опише. Музика, међутим, понавља да кад се свет разуме он се и ствара, тако да се музика открива као најнепосреднија веза са божанском промисли. Стварање музике одређује Моцартово биће, па његово срце почиње да пева чак и изван овог света и тим певањем преображава опасности и страхове у лепоту: „Нож наслоњен на срце почиње да пева, / Ружа расте из дршке” (Лалић 1997а: 20).

Стваралачки принцип повезан са Моцартовом фигуром наглашен је и у Формановом филму. У том смислу значајна је сцена у којој се Салијери први пут сусреће са оригиналним Моцартовим записима. Када су отворене ноте у које Салијери гледа, чује се музика, а како се окрећу странице тако се мења и мелодија (музика коју чујемо је музика коју Салијери чује у својој глави гледајући нотне записе). При томе се све време смењују слике из прошлости када млади Салијери посматра нотне записе и слике из садашњости, када се стари Салијери исповеда свештенику, након покушаја самоубиства. Камера се полако приближава и приказује у крупном плану лице младог Салијерија да би се потом удаљила и показала старог Салијерија како приповеда, а потом поново полако приближавала ка том старом лицу око којег су савијене руке у складу са експресијом, емоцијом, Моцартовом музиком, па и самим речима које изговара у том тренутку („Гледао сам у апсолутну лепоту!” / I was looking at an absolute beauty!), да би се поново вратио крупни план младог Салијерија са једнако болном експресијом, све до момента док Моцартови записи не падну на земљу и музика се не заустави нагло. У покретима камере, смењивању сцена из прошлости и садашњости, у осветљењу (пригушено светло док се приказује стари Салијери и прозрачност кадрова који приказују младог Салијерија), речима које се изговарају, глумачкој експресији, и у смени Моцартових мелодија крије

10 Пишући о Лалићевим песмама о лету Александар Јовановић објашњава шта значи паслика у Лалићевој поезији: „Паслика је визуелна, унутарња слика која још који тренутак остаје у свести после опажања неког предмета када се затворе очи, лажна, тачније привидна слика. У Лалићевој поезији она је, међутим, права слика јер додатно у свести задржава оно што је у стварности већ нестало. Паслика управо сведочи о истовременом присуству видљивог и невидљивог, о сталном прожимању присутног и одсутног. Тачније, сведочи оно присуство које је на самој граници да пређе у неприсуство, граници која се само стихом – а како би другачије – да описати” (Јовановић 1997: 61).

се и ритам својствен филмском језику.¹¹ Усаглашени су звук, поглед, слика, графички запис, покрети руком и покрети камере. Заједно са музиком крупни план Салијеријевог лица осликава и његово душевно стање, дивљење и завист истовремено – у склопу свих тих елемената открива се и поетичност наведених сцена.¹²

Када Салијери описује Моцартово стварање, он истиче да су песме већ створене у његовом уму, а оригинали представљају само записе музике која у његовој свести већ живи. Овакви описи подсећају нас и на познат Лалићев аутопоетички исказ:

„Песму чије постојање наслутим – и чији обрис покушавам да обележим помоћу неколико често наизглед неповезаних речи, онако као што се у геометрији раван може да одреди помоћу три раштркане тачке – обично носим у себи дуго; најчешће годинама. [...] Али останимо на парадигми једне песме: дође тренутак када осетим да је песма завршена и да још само преостаје да се она стави на хартију, да се напише... И онда се, напoкон, све потребне речи сјате и заузму своја места, свој распоред по законима смисла и звучности. (Свакако, и по још неким другим, зацело важнијим.)” (Лалић 1997б: 269).

Друга Лалићева песма, „Моцарт” из збирке *Круџ* првобитно је носила наслов „Моцартов пут у Хад” и приказује прелазак у свет мртвих кроз огледало уз упућивање на Моцартову оперу *Дон Ђовани* (Петровић 2016: 163). Песма је испевана као Моцартов монолог док прелази границу живота, чиме се Моцарт повезује и са фигуром Орфеја, прожимајући на тај начин музику, мит и поезију (Исто: 163–164). Притом, како истиче Петровић, Моцарт и Орфеј приказују се у амбијенту кише, а киша је и у „Мелиси” повезана са гласовима мртвих (Исто: 164). У тренутку преласка границе и даље доминира чуло слуха: „Сенке птица заробљене у кристалу / Тренутка који траје, / ослушкујем, / Зуји вретено, намотава муњу” (Лалић 1997а: 88).

Чуло слуха, дакле, остаје присутно и у том другом простору, што такође представља једну од поетичких константи Лалићеве поезије – она сведочи о свевремености и једновремености, о гласовима мртвих које изабраници чују и који имају трансформативну моћ. Преко слуха Моцарт открива звукове, али и музику која се одржала и изван познатог живота. Музика омогућава да се сећање на живот сачува и након преласка границе, а и да се спознају речи које су од самог стварања света невидљиво присутне попут везе која се успоставља између смрти и музике, најапстрактније уметности.

11 Филмски ритам се изражава као комбинација временских ритмова, који су везани за звук, и пластичних ритмова, који се односе на начин организације простора у кадру, употребе боја и светлосног интензитета и слично (Омон и др. 2006: 61).

12 Жил Делез у књизи *Покрећне слике* истиче да крупни план увек представља афективну слику, и позива се на Ејзенштајнове речи да крупни план често пружа „афективно читање целог филма” (Делез 1998: 106). У том смислу ове сцене су изузетно битне за само значење филма јер се управо у њима на најбољи начин визуелно представља душевно стање јунака.

Фигура водича који се смеши испод златне маске упућује на Моцартову оперу *Дон Ђовани* у којој се на крају појављује камени гост да одведе Дон Ђованија у пакао. Повезивање опере *Дон Ђовани* са самим Моцартовим путовањем у смрт присутно је и у *Формановом филму*, али преко још једне фигуре – фигуре Моцартовог оца, Леополда. Након смрти, очева сен прогони Моцарта, што се у филму сугерише преко очевог портрета. Чести крупни планови очевог лица са слике који се смењују са Моцартовим радом указују на његово психичко стање и танку границу између лудила и генијалности док пише оперу *Дон Ђовани*. Жил Делез у делу *Покрећне слике*, пишући о Грифитовом филму „Сломљени љиљан” указује на значај слике, фотографије, портрета у филму:

„Ми не можемо знати да ли једна Грифитова жена мисли на свог мужа, ми то сазнајемо само зато што одмах после тога видимо слику њеног мужа. Било је неопходно сачекати, а ова веза се чини само асоцијативном, и то у тој мери да он са сигурношћу може да преокрене редослед и да почне са крупним планом предмета који ће нас информисати о неумитној мисли лица” (Делез 1998: 109).

Исто важи и за честе кадрове у којима се налази очев портрет у филму *Амагеус*. Њима се упућује на честе мисли о оцу које Моцарта избежумљују и одводе у болест и лудило. Позивајући се на истраживања Луције Дежарден (Lucie Desjardins), Тијана Јовановић у раду „Реторика погледа у филмским адаптацијама *Принцезе де Клев*” указује на значај и улогу портрета у романима 17. века – њима се надомешћује одсуство приказаног лица, те оно постаје доступно за поглед (према Јовановић 2020: 117). Очево одсуство или пак његово онострано присуство испољава се преко портрета у *Формановом филму*. Поред тога, очев прекор који Моцарт осећа сугерише се и строгим изразом лица на портрету, али и ставом који је Леополд отворено показао за живота, а посебно након бала са маскама, на којем је Леополд индикативно носио црну маску са два лица. Поред тога, у филму се приказују и сцене извођења опере *Дон Ђовани* (када Салијери и добија идеју о плану за Моцартово убиство), па опера као још једна уметност оживљава на филму. У новијим наратолошким истраживањима, истиче се да и опера може бити посматрана као наратив (в. текст „Narrativizing the End: Death and Opera”, у: *A Companion to Narrative Theory*). Линда и Мајкл Хачион посебну пажњу посвећују управо операма које приказују смрт или умирање и указују на чињеницу да је концепт *ars moriendi* доживео свој процват и обнову управо у касном шеснаестом и раном седамнаестом веку са развојем опере (Hutcheon 2005: 446). Гледање смрти у опери неминовно подстиче контемплацију о сопственој смртности: „Размишљање о смрти, макар и на оперској сцени, ипак неизбежно подразумева осећање сопственог страха од смрти (можда чак и суочавање са њим)” (Hutcheon

2005: 449).¹³ На овој основи гради се и заплет у филму – Моцарт након очеве смрти опсесивно пише *Дон Ђованија*, контемплирајући о сопственој смрти, а гледајући извођење опере, Салијери закључује да је камени гост заправо очева сен која Моцарта прогони с оне стране живота, те се у њему рађа идеја о Моцартовом убиству. Смрт је тако на филму вишеструко присутна – посредством сценског извођења опере, Леополдовога портрета, Моцартове музике, његовог психичког стања (које се дочарава глумом, шминком, костимима, покретима камере у складу са ритмом музике и његовим покретима док диригује), као и у Салијеријевим експресијама док посматра оперу, уз пратњу његовог старачког гласа који из ретроспективе описује наведене сцене.

Смрт и маска у филму, као и у Лалићевој песми, не упућују само на оперу *Дон Ђовани*, већ и на Моцартов *Реквијем*:

„Пред крај живота, у време када интензивно ради на *Реквијему*, Моцарт у својим писмима варира Хорацијеву мисао о смрти као 'истинском циљу нашег постојања' и све чешће помиње мистериозног странца који га посећује: 'Моја душа је сломљена и не могу да одвратим очи од визије једног странца. Стално га видим јер је испред мене – он ме заклиње и прогања, и непрестано пита о мом раду'" (према Петровић 2016: 165).

Овај податак искоришћен је за заплет у Формановом филму. Наиме, тај странац је неко кога шаље сам Салијери са намером да убије Моцарта након што заврши *Реквијем* и да затим то дело присвоји и објави као сопствену композицију написану поводом Моцартове смрти.¹⁴ Писање *Реквијема* и сусрети са странцем у филму постају погубни за Моцарта, па он почиње да губи разум и снагу. Вероватно најупечатљивија сцена у филму јесте када Моцарт пред смрт Салијерију диктира *Реквијем* који заправо (без свести о томе) пише за себе. У питању је тренутак стварања представљен непосредно кроз медијуме филма, па се савршено допуњују музика, слика, графички запис и изванредна глума. Музика *Реквијема*, Моцартово певање и мумлање, Салијеријево записивање, збуњеност и задивљеност пред силином уметничког стварања и Салијеријева немогућност да све испрати довољно брзо чине овај филм незаборавним. Изванредни су и покрети руком – када се приказује Моцартово лице из профила у крупном плану види се и његова рука која музику и покретом изражава, Салијери док једном руком пише другом руком призива од Моцарта ка себи ту мелодију; када је музика брза

13 Наш превод, у оригиналу: „To contemplate death, even on the operatic stage, however, is inevitably to feel (and perhaps even to face) our mortal anxieties as well” (нав. дело).

14 Посебно је значајна чињеница да овај план Салијери доживљава као освету против Бога, не Моцарта. Када развија један виртуелни наратив, замишљајући тренутак Моцартове сахране и музику *Реквијема* који је планирао да присвоји, Салијери говори о себи у трећем лицу, изражавајући сопствене жеље: „Салијерија је Бог дотакао коначно! И Бог ће бити приморан да слуша! Немоћан да то заустави. Ја ћу се једном, на крају, смејати Њему!” (наш превод, у оригиналу: „Salieri has been touched by God at last. And God forced to listen! Powerless to stop it. I for once, in the end, laughing at him!”).

смењују се кадрови у којима се приказује кочија која жури, са мирнијим тоновима док Моцарт пева, лежећи у својој соби. Овако представљено писање *Реквијема* драматично је и поетично у свом звуку и у својим сликама – покрети Моцартови су у складу са инструментима, поново док се ноте пишу или док се у њих гледа чује се музика, а сцену напетом чини и атмосфера ноћи, пригушено светло, осамљеност двојице пријатеља, а у ствари ривала који у том тренутку раде као сарадници за виши циљ: саму музику. При томе гледалац зна да се смрт ускоро ближи – то се сугерише не само кроз сазнање о Салијеријевом плану, већ и музиком *Реквијема*, целокупном атмосфером и ритмом сцене. Чини се да се Моцарт у овим тренуцима, а то су његови последњи тренуци, заиста налази као Лалићев субјекат негде између музике и смрти – као да краде од смрти тренутке живота како би сачувао *Реквијем* који још увек постоји једино у његовој свести. Тако двојица уметника раде на заједничком циљу: да ту музику материјализују и овековече, док се стваралачки и танатички принцип прожимају.

Лалићева песничка представа Моцартове сахране у песми „Моцартов гроб” преко описа „скромне пратње” коју је невреме растурило поклапа се са сценама из Формановог филма у којем до изражаја долази одсуство достојанствености погребња. Међутим, док је у филму наглашена униженост и беда Моцартовог краја (бацање његовог тела у заједничку раку без обележја и свечаности) што је у контрасту са његовом потоњом славом, у Лалићевој песми акценат је на бесмртности и уметничком претрајавању: „Нема дакле стварног доказа / Да Моцарт уопште почива, / А простор дрхти од музике” (Лалић 1977в: 229). Иако се и у овој песми помиње камени Гост, оличење саме смрти, чија посета означава опасност и претњу, Моцарт као „биће саткано од музике” (Петровић 2016: 168) остаје заувек ван његовог домашја.

Филм *Amadeus* и Моцарт Ивана В. Лалића почивају, дакле, на заједничким мотивима смрти и преласка границе између видљивог и невидљивог, затим на опису Моцартове музике као божанске музике, божијег дара који Моцарту осигурава вечност. Ове тематске и мотивске сличности исказане су различитим средствима у филму и поезији, а сличност на језичком плану открива се у начинима на који се представља Моцарт, његова музика и целокупна атмосфера додиром са оностраним. И Форманов филм и Лалићеве песме призивају и упућују на Моцартове мелодије од којих су нераздвојне. Моцартова музика готово постаје још један лик у филмском свету, ентитет који је бесконачан и који превазилази појединачну трагику људске судбине, што се потврђује и у Лалићевој поезији. Упућујући на мотиве везане за Моцартово стваралаштво, или пак непосредно инкорпорирајући његове мелодије у филмски свет, а бавећи се, при томе, вечним питањима смрти и стваралачког извора, и Лалићеве песме и Форманов филм сугеришу да, упркос тренутном тријумфу медиокритета, права уметност опстаје.

Литература

Делез 1998: Ж. Делез, *Покрећне слике*, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књиџарница Зорана Стојановића.

Јовановић 1997: А. Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности”, у: И. В. Лалић, *Време, вајре, врџови*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Јовановић 2020: Т. Јовановић, „Реторика погледа у филмским адаптацијама *Принцезе де Клев*”, *Филм и књижевност*: зборник радова (ур. М. Грујић, К. Олах), Београд: Институт за књижевност и уметност, 115–128.

Лотман 1976: Ј. Лотман, *Семеоџика филма и ѳроблеми филмске естетџике*, Београд: Институт за филм.

Омон и др. 2006: Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне, *Естетџика филма*, Београд: Клио.

Петровић 2016: П. Петровић, „Између музике и смрти: Лалићеве песме о Моцарту”, *Између музике и смрти*, Београд: Службени гласник.

Симић 2013: Ч. Симић, *Глегај дуџо и неџремице*, Београд: Архипелаг.

Hutcheon 2005: L. Hutcheon, M. Hutcheon, „Narrativizing the End: Death and Opera”, *A Companion to Narrative Theory* (eds. J. Phelan, P. J. Rabinowitz), Blackwell Publishing Ltd, 441–450.

Извори

Лалић 1997а: И. В. Лалић, *Сџрасна мера*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 1997б: И. В. Лалић, *О ѳоезији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 1997в: И. В. Лалић, *О делима џубави или Визанџија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Поћлед ѳреко океана: ѳреџиска Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969–1996. С. Шеатовић Димитријевић, (прир.), Београд: Учитељски факултет: Чикоја штампа: Институт за књижевност и уметност, 2007.

Филм наведен у тексту

Амадеус, реж. Милош Форман (сценарио Питер Шафер), 1984, прод. Сол Зенц (The Sail Zaentz Company), Orion Pictures, 161 мин.

Ana D. Kozić / MOZART IN POEMS BY IVAN V. LALIĆ AND IN THE MOVIE AMADEUS BY MILOŠ FORMAN

Summary / The paper offers a comparative interpretation of three poems about Mozart by Ivan V. Lalić and the movie *Amadeus* directed by Miloš Forman. The reasons for a comparative view of these works lie in the biographical data of the Serbian poet (fascination with Mozart and Forman's film), as well as in the joint motifs related to Mozart, and significant similarities in considering the problem of artistic creation. The paper also points to the possibilities of assessing the connection between poetry and film by reviewing the basic differences and similarities between the film language and poetry.

Ана Д. Козић

Keywords: film, poetry, Mozart, artistic creation

Примљен: 26. септембра 2023.

Прихваћен за штампу јануара 2024.