

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

СЕРИЈА Ц: ТЕОРИЈСКА ИСТРАЖИВАЊА

Књига 21

Међународни уређивачки одбор

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

Рецензенти

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

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредници

др Марија Грујић
др Кристијан Олах

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
2025

САДРЖАЈ

УВОД	15
------	----

I

КАКО ПИСАТИ КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

Бојан Ђорђевић ПЕКИЋ И ФИЛМ	23
Лука Ракојевић ДУШАН ВУКОТИЋ – МИСЛИЛАЦ И МАШТАР	39
Владан Бајчета КОНЦЕРТ ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ: СЦЕНАРИО ЗА ЧИТАЊЕ	53
Марија Шаровић МОДЕРНА ПРИРОДА ДЕРЕКА ЦАРМАНА Однос филмског и књижевног језика	73

II

КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ КАО СВЕДОЦИ ЖИВОТА У ВРЕМЕНУ

Соња Веселиновић БИОГРАФСКИ ФИЛМОВИ О ПИСЦИМА Од смрти аутора до живота-текста	87
Лариса Костић ПАНОРАМА СЕЋАЊА Културни живот Београда кроз писма и филмове Вукице Ђилас	103

Мерима Омерагић АУТОБИОГРАФСКО ПИСАЊЕ МИРЕ ФУРЛАН У ТЕСТИМОНИЈАЛНОЈ ИНТЕРСЕКЦИЈИ СА КИНЕМАТОГРАФСКОМ ТАЧКОМ ГЛЕДИШТА	121
Тијана Матијевић ЗБУЊУЈУЋИ ПОГЛЕД <i>FLÂNEUSE</i> : КРОЗ АВАНГАРДИСТИЧКЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ	139
Маријана Терзин Стојчић ДЕЦА У РАТУ, ИНСПИРАЦИЈА ЗА ФИЛМСКИ СЦЕНАРИО Снага ратне хуманости и одрастање деце у филмским сценаријима Арсена Диклића	151
III	
МОТИВИ И ПОЕТИКЕ НА ПУТУ КРОЗ МЕДИЈЕ И ЖАНРОВЕ	
Слободанка Владив-Гловер ЕКФРАЗА (СЛИКА РЕЧИМА) У НАРАТИВНОЈ ФИКЦИЈИ И ФИЛМСКА СЛИКА КАО МОНТАЖА	165
Јован Букумира ПРУСТ У <i>ОГЛЕДАЛУ</i> ТАРКОВСКОГ	173
Урош Бурковић ДЕЈВИД ЛИНЧ И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ Увод у разматрање могућих веза	189
Симка Ђурић ОТАЦ „ИСТЕРНА“ У ВРТЛОГУ АГИТПРОПА Жанровски тропи вестерна у причи „Дете“ и новели „Оклопни воз 14-69“ Всеволода Иванова	203
Драган М. Ђорђевић НАДМАРИОНЕТА Е. Г. КРЕГА У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ	225

-
- Матеја Ђедовић
НЕВОЉЕ ЈЕДНОГ КИНЕЗА НА ФИЛМУ
Филмске варијације на роман Жила Верна 239
- Јана М. Алексић
ВОЖЊА У ОБА СМЕРА
Тематско-мотивске и семантичке интерференције
између Муракамијеве збирке прича
Мушкарци без жене и Хамагучијевог
филмског остварења *Повези ме* 255
- Зоја Бојић
FILM AND SOME PHILOSOPHY CONCEPTS
OF THE EUROPEAN ANTIQUITY
Dramatic culmination of sequential narrative
and the visual arts of the European antiquity 271
- Александра П. Тодоровић
АФАЗИЈЕ
Одсуство говора и сан о повратку у филму
Андреја Тарковског *Огледало* 285

IV

ДИСТОПИЈА И АТМОСФЕРИЧНОСТ У ОГЛЕДАЛУ
ФИЛМА И КЊИЖЕВНОСТИ

- Бојан Јовић
ПОСТУПЦИ (РЕ)СЕМАНТИЗОВАЊА
У ЕКРАНИЗАЦИЈАМА РОМАНА
ФИЛИПА К. ДИКА
ДА ЛИ АНДРОИДИ САЊАЈУ
ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ? 301
- Часлав Николић
АТМОСФЕРОЛОГИЈА
Твин Пикс Дејвида Линча и Марка Фроста 325

- Снежана Савкић
 ФОН ТРИРОВА ТОПОГРАФИЈА ХАОСА
 Два облика антикреације у филмовима *Анџихрисџи*
 и *Кућа коју је саградио Цек* 339
- Жарко Миленковић
 СТООКИ СТРАХ
 Постапокалиптична егзистенција у роману *Пуџ* Кормака
 Макартија и његовој филмској адаптацији у режији Џона Хилкоута 357
- Зорана Симић
 THE DOES IN THE “ECO-TERRORIST” REVENGE
 Some remarks on the novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* by Olga Tokarczuk and the film *Spoor* by Agnieszka Holland 371
- Владимир Перић
 У ДУПЛОЈ ЕКСПОЗИЦИЈИ
Година зеца у преклопу филмског и књижевног 387
- Милена Владић Јованов
 ДИСТОПИЈА РЕЛИГИЈЕ, ЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ У
 НАРАТИВИМА ФИЛМСКЕ ФРАНШИЗЕ *КУЊИЦА ЗА ПТИЦЕ* 397
- V
 ЕКРАНИЗАЦИЈА И КРИТИЧКИ ДИЈАЛОГ
- Невена Даковић
 ЗОНА ИНТЕРЕСА: ПРОСТОР И ВРЕМЕ, ФИЛМ И РОМАН 413
- Јелена Милинковић
 МАЛЕ ЖЕНЕ ГРЕТЕ ГЕРВИГ 427
- Татјана Росић
 БЕЛА БАКСТЕР ЊОМ САМОМ
 О роману Аласдира Греја и филму
 Јоргоса Лантимоса *Јадна створења* 443

Дејан Дурић ПОДРУЧЈЕ БЕЗ СИГНАЛА И „КВАЛИТЕТНА ТЕЛЕВИЗИЈА“ У ХРВАТСКОЈ	459
Тијана Копривица FROM THE NOVEL TO THE FILM TO THE FILM WITHIN THE NOVEL Media Realizations of Jasminka Petrović's <i>Leto kada sam naučila da letim</i>	475
Наташа Дракулић Козић ХАДЕРСФИЛД НА СЦЕНИ И НА ЕКРАНУ	489
Марина Миливојевић Мађарев ОДНОС РЕДИТЕЉКЕ СОФИЈЕ СОЈЕ ЈОВАНОВИЋ ПРЕМА ЖЕНСКИМ ЛИКОВИМА У КОМЕДИЈАМА (<i>Пој Бира и пој Сџира, Далеко је Аустралија, Рањени орао и Извињавамо се, мноо се извињавамо...</i>)	503
Ана Дошен ПАТОЛОГИЈА УСАМЉЕНОСТИ Стратегије репрезентације у роману и филму <i>Аудиција</i>	517
Александра Жежељ WELTANSCHAUUNG IRREALIS АНДРЕА АСИМАНА И ЛУКЕ ГВАДАЊИНА <i>Зови ме својим именом</i> – роман и филм	529

VI
ФИЛМСКИ ЖИВОТ КЊИЖЕВНЕ
И МИТСКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Лада Стевановић ОДИСЕЈ НА ФИЛМСКОМ ПЛАТНУ И ТЕЛЕВИЗИЈСКОМ ЕКРАНУ	547
--	-----

- Данијела Марот Киш, Саша Станић
ТЕМАТИКА ПОТОПА
У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ
Сувремене трансформације митске приче 563
- Бојана Аћамовић
ЖИВОТ И СМРТ ПЕСНИКА У ЦАРМУШОВИМ
ФИЛМОВИМА *МРТАВ ЧОВЕК*
И *САМО ЉУБАВНИЦИ ОПСТАЈУ* 579
- Милица Шпадијер
СЛАТКИ ЖИВОТ ПЕТРОНИЈА АРБИТРА
КАМЕРОМ ФЕДЕРИКА ФЕЛИНИЈА 597
- Марија Грујић
ИЗБОР ПЕСНИКА, ИЗБОР ЉУБАВНИКА
Мит о Еуридици у филму *Портрети game у пламену* 613

VII

ЈЕЗИК, ЗНАЧЕЊЕ, САЗНАВАЊЕ

- Марија Копривица Лелићанин
МОЋ ЈЕЗИКА У ЧИТАЊУ ФИЛМА:
ОД РАНИХ АНАЛОГИЈА ДО МУЛТИМОДАЛНОСТИ 629
- Владимир М. Вукомановић Растегорац
ПРЕДСТАВЕ СМРТИ У РОМАНИМА
ЗА МЛАДЕ И ЊИХОВИМ ФИЛМСКИМ ОБРАДАМА
Упоредна анализа и методички потенцијали 645
- Горан Чворовић
АНГЛИЦИЗАЦИЈА СРПСКОГ ЈЕЗИКА
У КОНТЕМПОРАЛНОЈ ФИЛМСКОЈ РАВНИ
И ЈЕЗИЧКИ ДОПРИНОС ФИЛМА КАО
ПОЈМА ШИРЕГ ЗНАЧЕЊА 661

Блаженка Лакетић Тривунчић ОД СЕМАНТИКЕ И ЕСТЕТИКЕ ФИЛМСКЕ НАРАЦИЈЕ КА КЊИЖЕВНИМ И КУЛТУРНО-ИСТОРИЈСКИМ САДРЖАЈИМА Проблем интерпретације и рецепције српског уметничког дела у трећој генерацији српско-француских билингвала у Паризу	669
Биљана Солеша ПОЕТИКА ПРОСТОРА У ТЕЛЕВИЗИЈСКИМ АДАПТАЦИЈАМА ПРИПОВЕДАКА ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА	683
Јована Јосиповић МИТ И НАРОДНА КЊИЖЕВНОСТ У СРПСКОМ ФИЛМУ	697
Слађана М. Миленковић ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ У ОБРАЗОВНОМ ДИСКУРСУ	711
Ана Далоре ПРОДУЦЕНТСКИ МОДЕЛИ ЕКРАНИЗАЦИЈЕ РОМАНА НА ФИЛМУ	727

VIII

ТЕХНОЛОГИЈЕ ЕКСПЕРИМЕНТА И НОВИ СУБЈЕКТИ НАРАЦИЈЕ

Сава Дамјанов А1 – КЊИЖЕВНОСТ – ФИЛМ	747
Олег Јекнић ФИЛМ У ДОБА ВЕШТАЧКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ Пристрасност према класичним причама	753
Јелена Кусовац ФИЛМ БАЈКА АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА Зачарани историјски круг и у њему – маса	767

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

IX
НОВИ ЖИВОТ АУРЕ ЦРНОГ ТАЛАСА

- Михајло Витезовић
БОШАК ТАМНОГ КАДРА
Филмови црног таласа инспирисани фантастичком
књижевношћу 795
- Магда Миликић
„НЕОТПОРНИ НОЋНИ ЛЕПТИРИ“
Сценарио *Фарови и деца* Миће Поповића
и селинџеровски наративни модел 809
- Ивана Раловић
КЊИЖЕВНОСТ НА ПУТУ ЗА ВЕЛИКИ ЕКРАН
Бења Краљ, нереализована адаптација
из заоставштине редитеља Александра Саше Петровића 825

X
ЧУВАЈУ ЛИ ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ ВАТРУ
ХУМАНИСТИЧКИХ ЗНАЊА?

- Милица Мустур
ХУМАНИСТИКА У СЛУЖБИ ПРАВДЕ
Литерарна поетика детективске серије *Ендевор* 837
- Новак Малешевић
КУРОСАВИН *ИДИОТ*
Живот након апокалипсе 857

Милена Гвозденовић ЕКСПАНЗИЈА НОВИХ РУСКИХ ТВ СЕРИЈА ЗАСНОВАНИХ НА КЊИЖЕВНИМ КЛАСИЦИМА	871
Милош Живковић ДА ЛИ ЈЕ МОГУЋЕ СНИМИТИ ФИЛМ О НЕМАЊИЋИМА? Национални идентитет између слике и текста	887
Кристијан Олах КАДРОВИ ОД РЕЧИ О духовности филма у романима Теодора Росака <i>Трейшај</i> и Пола Остера <i>Књига оисена</i>	901
РЕГИСТАР ИМЕНА	925

НОВАК МАЛЕШЕВИЋ*
(Институт за књижевност и уметност, БЕОГРАД)

КУРОСАВИН *ИДИОТ* Живот након апокалипсе

Апстракт: Циљ овог текста је да укаже на поједина мјеста Куросавине филмске интерпретације *Идиота* која се разликују од изворног књижевног текста. Куросавин Камеда (кнез Мишкин) смјештен је у нови историјски, симболички и културни простор (Јапан након Другог свјетског рата) у којем доброта, наивност и осјећајност (једном ријечју: идиотство) резонују другачије, у односу на роман. Ипак, резултат остаје исти; у свјету похлепе и страсти ни Камеда ни Мишкин немају чему да се надају. Испитаћемо на који начин је идеја (о људској доброти) Достојевског преведена у нови контекстуални оквир, те имплицитно и начин на који је Куросава, „сопственим искуством и разумијевањем“ продубио и осавременио ту идеју.

Кључне ријечи: Акира Куросава, Фјодор М. Достојевски, *Идиот*, *Hakuchi*, екранизација књижевног текста

...*тешко је пренијети књижевне слике публици путем филмских слика.*
Акира Куросава

Увод

Читање је необичан процес; то је способност да се из текста, низа знакова, захвати и получи неки смисао. Зачеће смисла и слика, које се јавља у непосредном односу између знакова и читаоца, повезивање смисла са сликама, смисаоно уобличавање самих слика, те ликовно представљање одређеног смисла, јесте интерпретативна игра коју процес читања незауостављиво покреће у нашој свијести. Резултат свих тих саодноса може да буде (и најчешће јесте) различит; смисаоно-ликовна конструкција која се зачиње у нашем духу (на бази одређеног знаковног подлошка, односно на – ознакама) непосредно након апрехензије знакова (или, говорећи из једне оптимистичне метафизичке позиције: „чистих“ означених) пролази кроз јединствену опажајну (у Фидлеровом смислу) матрицу, чиме се

* malesevicnovak@yahoo.com

генеришу уникатне когнитивне представе. Задовољство у тексту крије се у убједљивости коју спрега слика и смисла (као наличја ознака) ствара у домену те представе. Укратко, читање је већ – интерпретирање.

Филм прати, може се аргументовати, ток редитељеве свијести приликом читања књижевног умјетничког дјела. Филм је ликовни увид у „јединствену опажајну матрицу“ другог; „књижевне слике“ које је редитељ „замислио“ током читања, утјеловљују се (у одређеној мјери) на филмском платну. Међутим, редитељев „поглед“, па и наш са њим, треба, кроз „покретне слике“, да представи и смисао наративне структуре коју екранизује. Ту његов задатак постаје комплекснији и подразумеива неколико специфичних методолошких корака: а) прво, потребно је препознати идејне и мотивационе линије које наративна структура књижевног текста нуди, б) затим потребно је процијенити да ли је филмски медиј адекватан за представљање одређених сегмената књижевне нарације, те имплицитно в) одредити шта ће бити избачено, додато и прилагођено новом умјетничком изразу/медију.

Екранизовање романа Фјодора М. Достојевског је незахвалан посао првенствено стога што се поједини аспекти наративне структуре његових текстова јако тешко прилагођавају филмском језику. То је нарочито случај са дјелима у којима аутор не преза од дужих филозофско-критичких експозеа.¹ Рид Мерил примјећује да се филозофија „у другој половини деветнаестог вијека“ окренула роману „вјероватно почевши са Достојевским“ (Merrill 1971: 58–59). Мотивациона структура његових романа најчешће је условљена убједљивом филозофском аргументацијом на чијим основама се и изграђује *credo* главних јунака. Ипак, док наративна матрица књижевног текста допушта аутору да идеје протагониста својих приповијести разради до танчина, не нарушавајући, при томе, каузалност филозофске логике, дотле је филмски редитељ приморан на скраћивање, реинтерпретацију или, у крајњем случају, на потпуно занемаривање „филозофске“ потке романа.² Временска

1 Роман *Браћа Карамазови* понајбоље илуструје тешкоће са представљањем и свођењем филозофског језгра текста (првенствено питања која се тичу односа између атеизма, иморализма и антитеизма са једне стране и рајске перспективе људске егзистенције, као контрапункта, која се манифестује кроз покајање, опрост и љубав) у кохерентан филмски израз.

2 Наравно, храбрији режисер могао би се усудити и на потпуно вјерно приказивање појединих аспеката филозофске аргументације коју затичемо у књижевном тексту, али то са собом (може да) носи друге потешкоће које логика филмске нарације не оправдава; ако оставимо по страни питање у којој мјери је гледалац у стању да испрати детаљно представљање одређене филозофске концепције, а да при томе не западне у досаду (за што, уосталом, „храбри“ режисер не мора много да брине), најчешћа грешка која се при томе јавља јесте занемаривање, односно изостављање других, мање интересантних „филозофских експозеа“, који представљају контрааргументацију у односу на првобитно

ограниченост филмске форме захтијева од редитеља успоставу баланса између преноса адекватног смисла коју одређена књижевна структура нуди и поштовања логике самог кинематографског израза. При томе, наравно, не треба губити из вида да је сам пренос „књижевне слике“ у „филмску слику“ интерпретација у чију основу редитељ може (па и треба) да утка нити сопственог поетског израза прилагођеног тренутној – политичкој, културној, егзистенцијалној – реалности.

Када је ријеч о екранизацији књижевног ремек-дјела, редитељи се примарно суочавају са избором између два приступа – дескриптивне (наративне) филмске адаптације и редитељеве личне интерпретације. Док је први приступ усмјерен, углавном, на преношење ауторових идеја широј публици, други се схвата као начин да се редитељ фокусира на сопствено искуство и разумијевање, поштујући при томе оригинални текст, те се управо ту и користе концептуалне, понекад и експерименталне умјетничке технике. Истинско мајсторство би било у стању да постигне склад између ова два погледа (Wang 2018: 156–160).

Уколико оставимо по страни питање да ли режисер заиста – и поред најбоље намјере – може у потпуности да пренесе идејну основу књижевног текста којег покушава превести на језик филма, можемо да се сложимо са Ванговим исказом да се „истинско мајсторство“ огледа у адекватном балансу између поштовања оригиналне идеје текста и адаптације те идеје (у складу са редитељевим „сопственим искуством и разумијевањем“) кроз сценски наратив. Овај баланс, у случају Куросавине екранизације *Игиоџа* (*Haku-chi*) из 1951. године, међутим, нарушен је интервенцијом Шочики (*Shochiku*) студија који, након премијере, скраћује филм за 99 минута. Првобитна верзија у трајању од 265 минута редукована је на 2 сата и 46 минута, са тим што изостављени дијелови филма нису спасени (в. Brodeur 2017: 60). Интервенција (спољна) која ремети динамику структуре умјетничког дјела обесмишљава питање ауторске интенције скоро у потпуности. Свијест о томе да је цјелина, која је у случају Куросавине екранизације *Игиоџа* несумњиво постојала, неповратно изгубљена, не олакшава посао ни

постављену тезу, а која је апсолутно неопходна да би се схватила идејна основа на којој књига – као умјетничко дјело – почива. На тај начин, филм постаје једна диспропорционална филозофска представа чију праву умјетничку цјелину гледалац не може да сагледа. Примјер овакве „диспропорционалне филозофске“ адаптације књижевног дјела је Пирјевљева екранизација романа *Браћа Карамазови* (*Браћья Карамазовы*, 1969). Радикалним смјером кренуо је амерички редитељ Ричард Брукс који је своју екранизацију *Карамазових* (*The Brothers Karamazov*, 1958) ослободио готово у потпуности било каквих „филозофских“ аспеката тог романа, добивши, као резултат, једну мелодрамску представу са срећним крајем.

филмском критичару (гледаоцу); ту, по природи ствари, сам суд (естетски, дакако) о квалитету те непотпуне умјетничке цјелине, мора и сам – да буде недовршен. Или барем да буде изречен са свијешћу о структурном односу са дијелом (дијеловима) који више није на свом мјесту.

Циљ овог текста је да укаже на поједина мјеста Куросавине филмске интерпретације *Идиота* која се разликују од изворног књижевног текста. Куросавин Камеда (кнез Мишкин) смјештен је у нови историјски, симболички и културни простор (Јапан након Другог свјетског рата) у којем доброта, наивност и осјећајност (једном ријечју: идиотство) резонују другачије, у односу на роман. Ипак, резултат остаје исти; у свјету похлепе и страсти ни Камеда ни Мишкин немају чему да се надају. Испитаћемо на који начин је идеја (о људској доброти) Достојевског преведена у нови контекстуални оквир, те имплицитно и начин на који је Куросава, „сопственим искуством и разумијевањем“ продубио и осавременио ту идеју.

Послије аїокалиїсе

У писму Мајкову из 1868. године, поводом идеје за роман, Достојевски ће написати: „Идеја је – описати *їоїїїуно доброї човјека*. По мом мишљењу не постоји ништа теже од тога, нарочито у наше вријеме“ (Dostoevsky 1923: 23). У истом периоду пише писмо и нећаки, Софији Александровној, гдје своју „идеју“ додатно појашњава:

Идеја књиге је стара и одувјек ме је привлачила; али је тако тешка да, све до овога тренутка, нисам имао храбрости да је начнем; [...] Основна идеја је да се представи заиста савршен и племенит човјек. И то је теже од било чега на свијету, нарочито данас. Писци, не само наши него и страни, који су тежили да представе Апсолутну Љепоту, показали су се недорасли задатку, управо због његове тежине. Љепота је идеал; али идеали, не само код нас него и у цивилизованих Европљана, одавно се колебају. На свијету је постојала само једна особа апсолутне љепоте: Христ. [...] Додаћу да од свих племенитих особа у хришћанској литератури, сматрам Дон Кихота најсавршенијим. Али Дон Кихот је племенит само утолико што је смијешан (Dostoevsky 1917: 136).

Проблем са „Апсолутном Љепотом“ није, искључиво, у немогућности да се опишу њена својства (под условом да претпоставимо да језик може да допре до логоса), него у суочавању тих својстава са нихилистичком реалношћу „цивилизованог“ свијета. *Данашињца* је оно што брине Достојевског, а не немогућност постојања вјечне љепоте. Пакао

стварности не прашта; у том затвореном простору људске егзистенције, чије су вриједносне координате исцртане сујетом и интересима, идеали ријетко када наилазе на плодно тло (в. Малешевић 2021: 239–240). Особа која би и била кадра да понесе идеал апсолутне љепоте, не би у таквом свијету дуго издржала. За Достојевског је то историјска чињеница; распети Христос је доказ да је човјечанство од спасења (љепотом) одустало. Ни Инквизитор *данашњице* сигурно не би пропустио прилику да васкрслог Христа спали „на ломачи као најгорег јеретика“ (Dostojevski, *Braća Karatazovi II*, 1977: 319). Свијет је осудио себе на („позитивистичку“) стварност без Бога и већ увелико је присиљен да живи са посљедицама свог избора. Уколико би обичан човјек и покушао, у таквом свијету, да понесе идеал племенитости, због којег је Христос осуђен, то би највјероватније изазвало само – подсмјех. И неразумијевање. Витез од Манче је то најбоље знао.

Достојевски, ипак, ствара „потпуно доброг човјека“. Лав Николајевич Мишкин је бачен у арену цивилизованог свијета да би га суочио са својом племенитошћу. Одговор је био суров и очекиван; прво подсмјех, па онда пут у лудило. Управо је то „идеја“ на коју се Куросава ослања у својој интерпретацији *Игиоџа*. Куросава, међутим, мијења историјску позадину у коју смјешта свог јунака; Камеда је бивши војник који, након пораза Јапана у Другом свјетском рату, бива заробљен од стране америчких трупа и осуђен на смрт због „ратних злочина“. Међутим, на губилишту је помилован („Схватили су да имају погрешног човјека“³) и одмах премјештен у болницу у Окинави⁴ на лијечење од тада задобијене трауме. Послије опоравка, „они“ га смјештају на брод и шаљу путем најсјевернијег јапанског острва – Хокаида. Камеда, дакле, долази у разрушену земљу у којој су ратна траума, свијест о колективној кривици, те, у не малој мјери, и срамота због пораза, представљали ново идентитетско лице Јапана. Раположење након рата понајбоље показује сам Куросава у својој књизи *Нешио појуџи ауџобиографије*:

Године 1945, 15. августа, био сам позван у студио, заједно са свима, да слушам прокламацију на радију: Сам цар се обраћа путем радио таласа. Никада нећу заборавити сцене које сам видио тада на улицама. На путу од Сошагија до студија у Кинуту трговачка улица је била у потпуности спремна за Часну смрт сто милиона. Атмосфера је била напета, панична. Чак су понеки трговци повалили своје мачеве из корица и сједјели гледајући у голе оштрице (Kurosawa 1982: 145).

3 Превод са енглеског титла је ауторов. Филм је преузет са сајта Internet Archive (линк ка филму наведен је у литератури).

4 Окинава се под јапанску јурисдикцију враћа тек 1974. године. У вријеме снимања филма острво је и даље било под америчком контролом (в. Уоон 2013: 3).

Окретање Куросаве ка Достојевском, нарочито ка *Игиошу*, представља више од пуког умјетничког ескапизма након нуклеарне (и у мањој мјери моралне) катастрофе; Олга Соловјева сматра да је разлика коју је Достојевски у своје доба правео између руског (ми бисмо додали: православног) идентитета (“Russianness”) и Запада за Куросаву представљала примјер (“precedent”) на основу којег се дистанцирао од сопствене компромитујуће прошлости⁵ (Solovieva 2009: 132). Ванг сматра да је друштвена атмосфера из *Игиоша* Достојевског (негирање традиционалних вриједности усљед афирмације нихилизма којег је са собом покренула нова генерација) слична атмосфери коју затичемо у посљератном Јапану, гдје се хиљадугодишња традиција сукобила са убрзаном индустријализацијом и капитализмом који је укључивао „економску и моралну кризу“ (Wang 2018: 161). То је историјски подтекст који Куросава користи да би на њему оцртао контуре једне, позајмљене, идеје. Међутим, Апсолутна Љепота коју ће нам Куросава приказати посљедица је усуда управо тог историјског стицаја околности: рат, мучења, убиства, страх, ето шта је створило Камеду. За разлику од Мишкина, који је готово од рођења лијечен „од неке чудне живчане болести“, те од кога су „чести наступи његове болести“ начинили „скоро правога идиота“ (Dostojevski, *Idiot I*, 1977, 11, 37–38), Камеду је ратна траума, дакле конкретна историјска ситуација, претворила у „потпуно доброг човјека.“ Његова племенитост, наивност и доброта не произилазе из неког вјечног врлинског извора инхерентног његовој души (дакле, из идеала), него је посљедица једног егзистенцијалног притиска, психичке ране нанесене у име људске свирепости. Камеда је обиљежен печатом *данашњице* која му је одузела прошлост, срећу и способност да се прилагоди свакодневници друштвеног живота. Отуд, можемо да се сложимо са Стефаном Алоеом који разлику између Мишкина и Камеде сумира овако:

Док је Мишкин особа без свјесне прошлости који је у друштвени живот, културу и историју ушао тек у одраслом добу, Камеда је човјек који је задобио у епилепсију и психичку трауму због рата. Камедина прошлост је изгубљена у заточеништву заједно са разумом и друштвеним механизмима. Дакле, његова морална љепота је чудна посљедица шока, а не нечега урођеног (Aloe 2019: 41).

5 Сам Куросава ће у аутобиографији додати: „Нисам понудио никакав отпор јапанском милитаризму. Нажалост, признајем да нисам имао храбрости да се одупрем у било којем позитивном смислу, већ сам се само провлачио, додворавајући се када је то било неопходно, да бих избјегао осуду. Стидим се тога, али морам да будем и искрен у вези са тим“ (Kurosawa 1982: 145).

Камедин нови живот отпочео је након изрицања смртне пресуде, односно након помиловања („Све прије тога чини ми се као да се догађало неке друге). Он је свјестан животне прекретнице која га је везала за трагедију једне епохе („Али ја сам полудио након шока“). Камедино „идиотство“ – које он сам тумачи Аками (Рогожину) медицинским термином: „епилептична деменција“ – препознато је и класификовано од стране „цивилизованог“ свијета; научна заснованост те дијагнозе је неоспорна и у тој мјери убједљива да ни сам Камеда не сумња у њу. „Али сада сам боље“, појашњава он Аками у истој сцени.

Куросава је за разлику од Достојевског тачно лоцирао узрок једне болести. Болести која би, уколико би се проширила, несумњиво излијечила човјечанство. Апсолутна љепота овдје се родила из пепела људске цивилизације, она је дошла *након* катастрофе, након афирмације једног нагона за уништењем. Могли бисмо опростити Куросави да је ову идеју – извео до краја. У крајњој линији, шта би друго и преостало човјечанству након судњег дана, ако не – идиотство, односно препород кроз племенитост. То би била једна егзистенцијална, па и цивилизацијска, неопходност. Можда чак и дужност. У супротном, човјечанство би било осуђено на пропаст. Ипак, изгледа да је утисак који је произвела минула свељудска несрећа надјачао жељу (или наду) за хуманистичким оптимизмом. Куросава не само да црта једно безнађе историјског тренутка (тренутка *данашињице*), у којој не мијења несрећну судбину свога идиота, него гради суморан мизансцен који симболички подједнако злоћудно прекрива све актере његове приче. Ријеч је о семантичком потенцијалу и значају снијега у екранизацији *Идиота*.

Снијег је свеprisутан у Куросавином филму. У извјесном смислу, можемо тврдити да та свеprisутност представља највећи симболички (што ће рећи интерпретативни) искорак у односу на роман. Радња у роману почиње у новембру и, како Сера Јун тачно увиђа, наставља се до лета, које заправо „доминира у роману“ (Уооп 2013: 4–5). Код Куросаве, међутим, радња филма смјештена је у потпуности – у зиму. Снијег, примјећује Ванг, ту посједује двоструку „симболичко-метафоричку интерпретацију“:

У једну руку, представља симбол чистоће и невиности, бијело је боја вјенчанице која ниједној од хероина није била суђена; у другу руку, симболизује смрт, бијело је боја која означава жалост у јапанској и кинеској култури (Wang 2018: 163).

Свеprisутност снијега, тако, моделује простор око јунака *данашињице* Куросавиног доба. Ипак, нема много простора за „чистоћу и нев-

иност“ у суморном посљератном свијету. Једине двије особе које успијевају, донекле, да примире злослутну симболику снијега су Камеда и Ајако (Аглаја). У првој сцени, када остају сами, снијевна позадина појачава искреност и дубину њиховог односа. Ајако жели да зна шта је Камеда осјећао у тренутку када је смртна пресуда требало да се изврши. Исповијест која слиједи представља једну од најуспјелијих Куросавиних филмских сцена. „Сви на свијету“, присјећа се Камеда, „одједанпут су ми изгледали тако драги. [...] Зашто нисам био срдачнији? Рекао сам себи, уколико будем поштеђен, бићу љубазнији и увиђајнији према свима.“ Ето једноставног рјешења компликоване егзистенцијалне једначине коју јапански редитељ математички прецизно доказује на бијелом платну. Ипак, злослутност симболичког потенцијала сњежне позадине надјачава учинке те једначине – која би несумњиво отворила врата моралном препороду на земљи – о чијој тачности се Камеда освједочио на губилишту: „Али знао сам да сам изгубљен. Сигурно ће ме убити. Сама та помисао била је толико неподношљива да ме је довела до лудила.“ Ужаснут поглед Камеде бива суочен са запрепашћеним изразом Ајако. Камера их одједном снима из даљине. То је слика особа које су (п)остале утамничене дрворедом и снијегом. Усудом.

Друга сцена између Камеде и Ајако одиграва се, такође, напољу. На клупи. И овога пута снијег, у први мах, уоквирује идиличну слику двоје младих. Ајако се невјешто претвара пред Камедом да воли Кајаму (Гању Иволгина) да би код њега подстакла љубомору. Камеда весело прихвата игру. Обоје обузима неконтролисани смијех. Међутим, радост се убрзо прекида; Ајако устаје са клупе, а за њом и Камеда. Визура се мијења: они поново доспијевају у сценске окове дрвореда и снијега. Таеко Насу (Настасја Филиповна) је тема која се изродила из тог симболичког затвора и која је „чистоћу и невиност“ првобитне игре, овога пута, преобратила у стварну љубомору.

Негативни аспекти симболичког потенцијала снијега, међутим, доминирају филмом. Снијег постаје ирационална сила природе која се спушта над град и која се, попут нуклеарне прашине, надвија над судбинама свих његових становника. Прву сњежну олују затичемо на почетку филма, када Камеда и Ајако на улици посматрају портрет Таеко Насу. Камеда, при томе, не може да сакрије сузе док хипнотисано гледа у портрет градске љепотице. Обојица тако бивају изложени незаустављивим ударима захуктале мећаве која злослутно исцртава укрштање њихових путева са судбином Таеко Насу. Овом сценом се, како Александар Бери закључује, симболички повезује „снијег са сузама“, чиме се уједно евоцира и „тема трауме“ (Burry 2007: 181). Најупечатљивија сцена која

значањски резонује са неумољивом злокобношћу сњежне олује, међутим, дешава се у стану Таеко Насу, за вријеме њеног рођендана.

Сцена рођендана Таеко Насу је изванредна. Сваки детаљ овдје је садржајан и смислен. Бројне биљке у њеној кући дају утисак тоpline и удобности, али снијег на стакленом плафону упућује на предстојећу хладну олују. Транспарентност собе такође наглашава рањивост хероине и недостатак приватности, пошто је њен живот стављен наочиглед читавог свијета (Wang 2018: 163).

И заиста, снијег брзо разоткрива хладноћу тог дома. Камеда разбија вазу, да би потом, слиједећи његов примјер, то исто учинила и Таеко Насу. Кршећи норме друштвено-прихватљивог понашања њих двоје се, тако, одвајају, симболички и физички, од остатка рођенданске дружине. Загледани једно у друго, одвојени, ипак, прозором иза којег се назире мећава, Камеда јој приповиједа о затворенику, осуђенику на смрт, који је имао очи идентичне њеним. „То су биле очи човјека који је патио сам, дан и ноћ, дуго времена.“ Слично мучење Камеда препознаје у својој новој познаници. У дому који је наизглед представљао оазу мира, спољашња олуја је разоткрила и антиципирала смрт. Смрт која је (већ) била уписана у траговима прошлости.

Куросава не пристаје на компромис ни у историјском, ни у симболичком контексту; рат је оголио стварну природу људског бића. Потиснуто зло и нагони испливали су – одједанпут. Уништење које је потом услиједило не може се олако заборавити. Нити ублажити тривијалним симболичким оквиром. Управо стога, идеја Апсолутне Љепоте, коју Куросава преузима од Достојевског не умире због неизвјесне будућности, него због непромјењиве (извјесне) прошлости. Наравно, Куросавин обрт је у томе што је та Љепота рођена у паклу тог истог цивилизацијског сумрака. Јапански редитељ је тако претворио један „апокалиптични роман у пост-апокалиптични филм“ (Burry 2007: 172).

Пренос „књижевник слика“ у „филмске слике“ подразумијева још један, можда и најважнији, интерпретативни маневар – прилагођавање романа новом културном контексту. Та интеркултурна медијација је нарочито незахвална уколико кодни регистар културе у чији домен се преводи извјесна умјетничка форма нема одговарајући значењски еквивалент. У том случају, „преводалац“ мора један смисао у потпуности да надомјести другим. Или да га не преведе уопште.

За Достојевског, како смо видјели, Христос је једина особа „апсолутне љепоте“. Христос је основа на којој је замишљен и изграђен лик кнеза Мишкина. Непосредна референца на Христа дата је приликом

Мишкинове посјете Рогожину. У мрачном стану његовом налази се копија Холбајнове слике *Тијело мртвој Христиа у гробу*. Слика приказује измучено и унакажено тијело сина Божијег. Она служи и као замајац за одговор на питање које Рогожин поставља Мишкину: „А шта велиш, Лаве Николајевичу, ја одавна хоћу да те питам: верујеш ли у бога?“ Мишкин, гледајући у поменути слику, примјећује да због ње „може човек веру да изгуби!“, на шта му Рогожин одговара: „Па и губи је“ (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 272). И заиста та слика уноси немир утолико прије што на интуитивном нивоу душа одбија да повеже „апсолутну љепоту“ са приказом тако измоджене физиономије. Зашто је свемоћни Бог дозволио да његов син тако пати? Не коси ли се то са логиком *данашњице*? Кнез, међутим, на Рогожинуву опаску о губитку вјере не одговара неком ученом филозофском елаборацијом о неминовности и смислености Божије егзистенције, него – примјерима из живота.⁶ Први примјер говори о сељаку, човјеку „у годинама“ који је иначе „био поштен“, али који је у „последња два дана“ код свог пријатеља примијетио један „сребрен часовник на ланчићу од ђинђува“. Сељак сачека да му друг заспи, па са „горком молитвом“ коју је у том тренутку искрено изговорио („Господе, опрости ми Христа ради“) „закла пријатеља [...] као јагње“ (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 273). Христово име ништа не значи, ако се не живи христолико, што ће рећи са непресушним извором љубави према ближњем. Баш као што и Холбајнов реалистични портрет не треба да буде узус на основу којег се вјера самјерава. Не чине се добра дјела због вјере, него обрнуто: добра дјела, чињена у име истинске љубави, природно ће изазвати вјеру у човјеку. Ка Христу се *стїреми*, а не креће се *од* њега. Отуд, дјелање треба усаглашавати не сходно јачини вјере у Бога (попут сељака који тај услов беспоговорно испуњава), него сходно љубави коју, угледајући се на Христа, треба имати за другога. То нас доводи до наредног примјера; Мишкин приповиједа Рогожину о свом сусрету са „пијаним војником“, који му подмеће оловни крст као сребрн за „двадесет копјејака“. Кнез, свјесно пристајући да буде преварен, преплаћује свој крст, са опаском да се на „војниковом лицу [...] могло видјети како је задовољан што је глумом господину подвалио, па се одмах диже да попије оно што је за крст добио, то је већ ван сваке сумње“. Међутим, као да се застиде своје лакомислености, Мишкин одмах потом додаје: „Не, да причекам још мало пре но што оног христопродавца осудим. Јер бог зна шта се све у том пијаним и славим срцима крије“ (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 274). Слабост брата свога у Христу треба разумјети, а не осуђивати. Треба праштати,

⁶ У *Браћи Карамазовима* Достојевски користи идентичан поступак; одговор на Иванову (теоријску) „побуну“ против Бога долази у форми животне исповијести и практичног религијског искуства старца Зосиме.

чак и када се неправда над нама спроводи, а на Господу је да удеси да грешна душа нађе покајање. Ванг потпуно погрешно тумачи наведену сцену када мисли да она представља „илустрацију моралног опадања које он [Достојевски – Н. М.] види као критично у своје вријеме, у којем људи не знају шта значе ријечи 'побожност' и 'страх од бога': 'руска душа је тамно мјесто', заиста“ (Wang 2018: 169). Достојевски управо у „руском срцу“ и лоцира суштину религиозног осјећања; на то га упућује трећи примјер из живота, који саопштава Рогожину, а који се односи на матер што се побожно крсти након што јој се дијете први пут осмјехне. Мајка појашњава свој поступак кнезу на сљедећи начин: „'Па ето', вели, 'исто као што се мати радује кад први пут примети да јој се дете осмехне, исто тако мора да се и бог обрадује сваки пут кад угледа с неба да му се грешник од свег срца моли!“ (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 274). „Руско срце“ је за Достојевског кадро да слиједи Христов пут; тај пут није лаган, али на њему се налазе и Мишкин, због своје снаге да разумије другог, и христопродавац, због своје несреће и трпљења зле судбине и млада мајка која препознаје вриједност молитве у очима Господњим. Није сигурно да ће се сви спасити, али је неминовно да их искреност и простосрдачна вјера руске душе, која им је урођена, неће удаљити од Бога. Мишкин закључује:

Пертене, ти си ме малочас то питао, и ево ти сад мој одговор: суштину религиозног осећања не потпада ни под каква мудровања, ни под какве преступе и злочине, и ни под какве атеизме; ту има нешто друго, и вечно ће бити друго; ту је нешто такво чега ће се сви атеизми вечно моћи само површно дотицати, и вечно ће сви они говорити о другом. Али главно је то што ћеш најјасније и најпре на руском срцу уочити! (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 275)

Носити „крст свој“, у хришћанској традицији, значи носити и свој усуд, своју муку. Крст је бreme које Господ даје да би се лакше изашло на стазу покајања и спасења душе.⁷ Душа која трпи јесте душа која сигурним путем стреми Христу. Мишкинов „откуп“ крста представља симболичко преузимање туђег бремена, односно разумијевања патњи које је судбина додијелила другоме. У том смислу треба тумачити и размјену крстова између Мишкина и Рогожина (Dostojevski, *Idiot I*, 1977: 275). Они се братиме тако што симболички преузимају душевни терет један од другог. Они постају једно у свом болу, који ће их поново сјединити на крају романа.

⁷ У *Карамазовима*, Аљоша понавља Димитрију неколико пута да је „крст“ који је он на себе преузео (да оде на робију због злочина који није учинио) „сувише тежак“, те да треба да га одбаци и замјени пригоднијом казном, у супротном „неће издржати“ то бreme, те ће га ропћући на крају потпуно и одбацити (Dostojevski, *Braća Karamazovi*, 1977: 553).

Куросава у потпуности искључује хришћанску семантичку перспективу приликом интерпретације *Идиоша*. Камеда је атеиста. Човјек без прошлости, са поклоњеним животом, не може да прими религијско предање *било које врсте*. Ипак, Куросава сцену „размјене крстова“ замјењује сценом „размјене амајлија“. Након што је помилован на губилицу, Камеда се сагиње и купи „камен“ који за њега задобија посебну вриједност. То за симбол поклоњеног живота, али живота у којег духовна радост не може да продре. Акамин живот, са друге стране, није био одвојен од религије; практиковао је молитву као дијете и даље („у новчанику“) чува амајлију која му је остала као успомена из тог периода. Једина религиозна особа у филму је Акамина мајка. Али она не проговара ни ријечи и како сам Акама објашњава, „потпуно је несвјесна свега око себе“. Један успутни Куросавин подсјетник да религија, у постапокалиптичном свијету, више не игра никакву улогу.

Закључак

Куросава преводи идеју *Идиоша* у нови културни, историјски и симболички простор. „Баланс“ између „дескриптивне филмске адаптације“ и „редитељеве личне интерпретације“, у том смислу, заиста је мајсторски усклађен. Ова три регистра утицала су у великој мјери на финализацију идеје коју је Куросава преузео од Достојевског. То више није христолики идеал Апсолутне Љепоте о којем је руски писац говорио у својим писмима; у интерпретацији јапанског редитеља тај идеал је производ једне егзистенцијалне катастрофе, историји добро познате, која га је потом избацила на острво обавијено злокобном бијелом ћуди, у чијем затвору нема (и не може бити) никакве вјере у наду и спасење. Куросава гради своју причу на пепелу једне људске трагедије и на тим темељима зграда људске среће (како је познато још од *Карамазових*) не може се зидати. Нажалост, никада нећемо сазнати да ли избачени дјелови филма нуде алтернативу овој постапокалиптичној реалности. Тим прије што ни код Достојевског нема много разлога због којих бисмо повјеровали да је заокрет ка хуманистичком оптимизму могућ. (Сјетимо се Беријевих ријечи да се овдје, ипак, ради о једном апокалиптичном роману који је претворен у постапокалиптични филм.) Имајући у виду да у верзији која је нама доступна нема Иполитове исповијести у којој се религијски поредак општечовјечанског смисла оптужује за узимање живота ништавних бића – „атома, ради попуњавања неке опште хармоније и целине, ради неког плуса и минуса, ради неког контраста и слично, исто онако као што су

свакодневно потребне жртве неколико милиона бића, без чије смрти остали свет не може опстати“ (Dostojevski, *Idiot II*, 1977: 118) – можемо да претпоставимо да ни цјелина ове филмске представе (односно дијелови који више нису ту) не би понудила одговарајући излаз из стега бесмисла. Напротив, можда би га чак и продубила.

Не треба, међутим, заборавити да смо у Камеди препознали „рјешење компликоване егзистенцијалне једначине“: стојећи на губилицу, он је себи обећао да ће, ако преживи, бити „љубазнији и увиђајнији према свима.“ Обећање није прекршено, али се једначина показала нетачном. Или немогућном. Да би отпочео опоравак *данашњице* потребно је да се Камедина болест прошири на све. Да сви у другима виде себе. Да разумију и да опросте. Али то је већ религијски идеал који постапокалиптични Јапан не познаје. Док Мишкин, у начелу, и у лудилу може да рачуна на Христа, дотле је Камеда – апсолутно сам. Оивичен смрћу, која га, из прошлости, прати у стопу.

Литература

- Aloe, Stefano. “Akira Kurosawa’s *Hakuchi* (*The Idiot*) as a Dialogue with Dostoevsky on Existence, Moral Beauty and Trauma.” 22. 2. 2019. 37–45.
- Brodeur, Samuel Cingiser. *The Concept of Condemnation in Fyodor Dostoevsky’s Idiot and Akira Kurosawa’s Hakuchi*. Doctoral dissertation. Sarasota: New College of Florida. 2017. <https://digitalcommons.ncf.edu/theses_etds/5311/>
- Burry, Alexander. “Transposing the Apocalypse: Kurosawa’s *The Idiot*.” *Canadian Review of Comparative Literature* 34/2 (2007): 172–188.
- Dostoevsky, Fyodor Michailovitch. *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky to his Family and Friends*. London: Chatto & Windus. 1917.
- Dostoevsky, Fyodor Mihailovich. *Dostoevsky: Letters and Reminiscences*. London: Chatto & Windus. 1923.
- Dostojevski, Fjodor. *Braća Karamazovi I*. Prev. Jovan Maksimović. Beograd: Rad. 1977.
- Dostojevski, Fjodor. *Braća Karamazovi II*. Prev. Jovan Maksimović. Beograd: Rad. 1977.
- Dostojevski, Fjodor. *Idiot I*. Prev. Jovan Maksimović. Beograd: Rad. 1977.
- Dostojevski, Fjodor. *Idiot II*. Prev. Jovan Maksimović. Beograd: Rad. 1977.
- Fidler, Konrad. *O prosuđivanju dela likovne umetnosti; Moderni naturalizam i umetnička istina*. Prev. Milan Damnjanović. Beograd: BIGZ. 1980.
- Kurosawa, Akira. *Something Like an Autobiography*. New York: Vintage Books. 1982.
- Малешевић, Новак. „У потрази за изгубљеним рајем – Стојановићево читање Достојевског“. *Folia Linguistica et Litteraria* 38 (2021): 237–242.
- Merrill, Reed. “Ivan Karamazov and Harry Haller: The Consolation of Philosophy“. *Comparative Literature Studies* 8/1 (1971): 58–78.

- Solovieva, Olga V. "Kurosawa Akira's *The Idiot*: Where the East meets the West". *Journal of Japanese and Korean Cinema* 1/2 (2009): 129–142.
- Cardulo, Bert (ed.). *Akira Kurosawa: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. 2008.
- Wang, Xiaoxing. "Interpretations of Fyodor Dostoevsky's 'The Idiot' by Akira Kurosawa and Andrzej Wajda: A comparative analysis". *Vestnik of Saint Petersburg University. Asian and African Studies* 10/2 (2018): 159–175.
- Yoon, Saera. "Intertextuality in Kurosawa's Film Adaptation of Dostoevsky's *Idiot*". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15/4 (2013): 1–9.

Филмови наведени у тексту

- Браћња Карамазови*, реж. Иван Пырьев, Кирилл Лавров, Михаил Ульянов, 1969, прод. Мосфилм; СССР, 232 мин.
- The Brothers Karamazov*, реж. Richard Brooks, 1958, прод. Avon Production; USA, 145 мин.
- Nakuchi*, реж. Акира Куросава, 1951, прод. Shochiku; Јапан, 166 мин.
<<https://archive.org/details/the-idiot>>

Novak Malešević

KUROSAWA'S *THE IDIOT* Life After the Apocalypse

Summary

The aim of this paper is to highlight the key points in Kurosawa's film interpretation of *The Idiot* that differ from the original literary text. Kurosawa's Kameda (Prince Myshkin) is placed within a new historical, symbolic and cultural space (Japan after Second World War), in which goodness, naivety and sensitivity (in short: idiocy) resonate differently compared to the novel. The outcome remains the same, however: in a world of greed and passion, neither Kameda nor Myshkin have anything to hope for. We will examine how Dostoevsky's idea (of human goodness) was transposed and translated into a new contextual framework, and implicitly how Kurosawa, "through his own experience and understanding", deepened and modernized this idea.

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0
Зборник радова

Издавач

Институт за књижевност и уметност
Београд, Краља Милана 2
www.ikun.org.rs

За издавача

др Светлана Шеатовић

Лектура, коректура, рејситар имена

др Марија Грујић
др Кристијан Олах

Ликовно-графичка опрема

Новак Ђукић

Дизајн корица

Ђорђе Букинац

Тираж

150

Штампа

Вirograf комп доо, Београд

ISBN 978-86-7095-368-0

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

791.3(082)
82.09(082)

ФИЛМ и књижевност 2.0 : зборник радова / уредници Марија Грујић, Кристијан Олах.
- Београд : Институт за књижевност и уметност, 2025 (Београд : Virograf comp). - 962 стр.
: илустр. ; 23 см. - (Серија Ц : теоријска истраживања / Институт за књижевност и уметност
; књ. 21)

Радови на више језика. - Тираж 150. - Стр. 15-19: Увод / Уредници. - Напомене и библиографске
референце уз радове. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на енгл. или
срп. или франц. језику уз сваки рад. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-368-0

а) Филм - Зборници б) Књижевност - Зборници

COBISS.SR-ID 185446921