

## ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

# ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

СЕРИЈА Ц: ТЕОРИЈСКА ИСТРАЖИВАЊА

Књига 21

## *Међународни уређивачки одбор*

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

## *Рецензенти*

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

# ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ЗБОРНИК РАДОВА

*Уредници*

др Марија Грујић  
др Кристијан Олах

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ  
2025



## САДРЖАЈ

УВОД	15
------	----

### I

#### КАКО ПИСАТИ КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

Бојан Ђорђевић ПЕКИЋ И ФИЛМ	23
Лука Ракојевић ДУШАН ВУКОТИЋ – МИСЛИЛАЦ И МАШТАР	39
Владан Бајчета КОНЦЕРТ ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ: СЦЕНАРИО ЗА ЧИТАЊЕ	53
Марија Шаровић МОДЕРНА ПРИРОДА ДЕРЕКА 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 СЕЃАЊА 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 *Пуш* 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 *КУБИЦА 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>Поџ Бира и њој Сџира, Далеко је Аустралија, Рањени орао и Извињавамо се, много 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 <i>МРТАВ ЧОВЕК</i> И <i>САМО ЉУБАВНИЦИ ОПСТАЈУ</i>	579
Милица Шпадијер СЛАТКИ ЖИВОТ ПЕТРОНИЈА АРБИТРА КАМЕРОМ ФЕДЕРИКА ФЕЛИНИЈА	597
Марија Грујић ИЗБОР ПЕСНИКА, ИЗБОР ЉУБАВНИКА Мит о Еуридици у филму <i>Порџреџ game у ѿламену</i>	613

## VII

## ЈЕЗИК, ЗНАЧЕЊЕ, САЗНАВАЊЕ

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

---

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

## VIII

## ТЕХНОЛОГИЈЕ ЕКСПЕРИМЕНТА И НОВИ СУБЈЕКТИ НАРАЦИЈЕ

Сава Дамјанов 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

НАТАША ДРАКУЛИЋ КОЗИЋ\*  
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

## ХАДЕРСФИЛД НА СЦЕНИ И НА ЕКРАНУ

*Ајсџракиј*: Драма *Хадерсфилд* Угљеше Шајтинца комуницира с публиком преко различитих медија – као књижевни текст, позоришна представа и филм (режисера Ивана Живковића). Поред тога, она је окренута ка питањима литературе, читања, писања, као и уметничког стварања у широком спектру његових разних видова, а истовремено се бави стварношћу једне генерације која је сазрела током деведесетих година ХХ века, не би ли у период транзиције ушла са неоствареним циљевима. Имајући то у виду, рад је усмерен на анализу интер- и метатекстуалних релација, при чему се посебна пажња поклања мултиартистичкој и интердисциплинарној димензији дела, те његовом психолошком и филозофском аспекту. Циљ истраживања јесте да на појединачном примеру *Хадерсфилда* размотри сличности и разлике између писаног израза, сценског извођења и филмског приказивања, уз осврт на пасаже посвећене појму креације.

*Кључне речи*: *Хадерсфилд*, драмски текст, позоришна представа, филм, интертекстуалност, метатекстуалност

*Хадерсфилд* је иницијално написан као драмски текст аутора Угљеше Шајтинца и као такав је настајао током 2001. и 2002. године у Зрењанину и Београду. Представа је премијерно изведена 15. маја 2004. године у Енглеској, у граду Лидсу (који се иначе помиње у самом делу, а налази се у близини места Хадерсфилд), и то на сцени позоришта Вест Јоркшир Плејхаус, а режирала ју је Алекс Чизхолм. Њено прво постављање на сцену у Србији догодило се 26. фебруара 2005. године у театру *Бојан Сџујица* у оквиру Југословенског драмског позоришта, како стоји у доступној брошури – програму. Последње извођење било је на сцени *Љуба Тадић*, такође у ЈДП-у, 28. маја 2016. године. Осим тога, 2006. године комад је игран у Сједињеним Америчким Државама, у Чикагу, у позоришту ТУТА, где га је адаптирала Каридад Свич.

Поводом овог дела Угљеша Шајтинац је 2005. године добио Стеријину награду за текст савремене драме, а 2008. године и Кочићеву књигу за драму (посвећену најбољем оригиналном драмском тексту), која

---

\* natdrakulic@gmail.com

је те године додељена по први пут. Филмска адаптација снимљена је 2007. године у режији Ивана Живковића, према сценарију Угљеше Шајтинца и Дејана Николаја Краљачића. За своје остварење двојица сценариста су 2007. године заслужили признања на Фестивалу филског сценарија у Врњачкој бањи, као и на Првом филмском фестивалу Србије у Новом Саду. Глумачка постава је на сцени и на екрану готово иста – главну улогу Раше тумачи Горан Шушљик, његовог оца Јосиф Татић (у театру га касније мења Михаило Миша Јанкетић), његову девојку Милицу – Сузана Лукић (у позоришној представи у првој постави и Тијана Чуровић) док Рашине пријатеље Ивана, Игора и Дулета глуме Небојша Глоговац, Дамјан Кецојевић и Војин Ђетковић. Поред наведених лица, на филму се јавља још јунака, од којих се издвајају Иванова мајка (тумачи је Јелисавета Сека Саблић) и Песник (глуми га Предраг Мики Манојловић). За ролу Ивана глумац Небојша Глоговац вишеструко је награђиван, а поред њега и самог аутора драме, запажена признања добили су Горан Шушљик за тумачење главног лика Раше и Јосиф Татић за улогу Рашиног оца. И представа и филм трају нешто више од сат и по времена, колико је потребно издвојити и за читање драмског текста.

Када је реч о рецепцији *Хадерсфилга*, треба поменути да су и драма и филм позитивно критички оцењивани. Поводом штампања овог Шајтинчевог дела у првом тому антологије најновије српске драме, која обухвата период од 1995. до 2005. године, а под насловом *Предсмртна младост*, објављене 2006. године, налазе се пропратни текстови приређивача, Весне Језеркић и Светислава Јованова, где су истакнуте оне његове димензије које се тичу релација међу лицима, као и њихових психолошких карактеристика: „На скученом, неуредном, хаотичном простору одиграва се драма у којој су сви међуљудски односи далеко од нормалног“ (Jezerkić 2006: 147), при чему се уочава и следеће:

Њене иновације тичу се само унутарњег света јунака, који аутор успева у потпуности да покаже, протумачи и дочара тако уверљиво да гледалац доживљава потпуну идентификацију (Jezerkić 2006: 147).

Протагониста се посматра као сасвим отуђен, пасиван и аутодеструктиван:

Бекство од стварности показује се као самоизгнанство: модернистички мит „сјајне усамљености“ интелектуалца открива се [...] као елитистичко „слављење пораза“ кроз цинизам и самоиронију (Jezerkić, Jovanov 2006: 7).

*Хадерсфилг* се налази и у антологији на енглеском језику *A View of Serbian Playwrights* коју је саставио Славко Милановић и публиковао је 2005. године (Milanović 2005).

У новинским чланцима текст драме, представа и филм приказивани су у *Полицији* (Первић 2005: 17), *Дневнику* (Николић 2005: 21), *Грађанском листу* (Prodanović Mesaroš 2005: 11; Grgurić 2006: 11), док се у оквирима књижевне периодике издвајају есеји „Распеће анђела“ у *Браничеву* (Ликар 2008: 171–176) и „*Хадерсфилд* Угљеше Шајтинца: Предност читања у односу на гледање“ у *Авангарду* (Ђурић 2014: 18–20), затим и тематски шире постављене научне студије „Појам политичког у савременој српској драми“ у *Књижевној историји* (Стојановић 2008: 179–186) и „Европска рецепција српског друштва представљеног у савременој српској драми“ у *Зборнику Машице српске за сценске уметности и музику* (Тасић 2010: 115–127), уз књиге *Далеко је Хадерсфилд: записи једног љубитеља филма* (Petrović 2011), као и *Маске Хадерсфилда: о „Хадерсфилду“ Угљеше Шајтинца, „Маски“ и „Роману о Лондону“ Милоша Црњанског* (Јакшић 2023).

Кроз седам различитих одељака (*Јебо сам ти мајер!*, *Монтолија*, *У међувремену*, *Ејо, видиш...*, *Like a Hurricane*, *Зло гоба* и *Буђење*), *Хадерсфилд* приказује живот у малом – макрокосмос кроз микрокосмосе, ситуацију у колективу на плану индивидуалних судбина. Психологизација ликова изузетно је значајна у овом делу – раздори у душама јунака рефлектују друштвену позадину на размеђу два миленијума и ту није реч само о глобалној кризи, која се односи на дезинтеграцију хуманистичких вредности уопште, већ се ради и о ситуацији у Србији након што су се завршили ратови деведесетих година ХХ века и пошто је истраумирана заједница нагло ушла у период транзиције. Од појединца се очекује да намах среди свој живот, прилагоди се новим околностима, заборави на прошлост, одрекне се старих уверења, како би лакше функционисао у капиталистички уређеном окружењу што од човека настоји да направи потрошача. Проблем је утолико већи што у самом делу углавном захвата сазреле мушкарце – тридесетогодишњаке – који треба да се запосле, ожене, оснују породицу и надаље је материјално обезбеђују. Све наведено није лако постићи, јер Раша, Дуле и Иван имају ожиљке на души, односно нарушено ментално здравље, док Игор поседује социјално прихватљиву свакодневицу: има сталан посао, вереницу, планове за будућност, пошто је давно напустио Србију. Према томе, поремећени међуљудски односи у *Хадерсфилду* условљени су и споља и изнутра.

Иницијалан разговор између протагонисте (Раше) и његовог тата одмах сведочи о томе – представља сина као пасивну индивидуу која помирено прихвата увреде на свој рачун од пијаног оца, при чему се комуникација на ивици слома живаца, пропраћена непромишљеним, наглим поступцима (као што је, на пример, очево скидање купатилских

врата да би их продао и од тог новца купио пиће) нормализује, јер је уобичајена, свакодневна. Обојица су осликани у тренутку пропасти – док се глава породице одала алкохолу због тога што се заједно са државом (Југославијом) распала не само фирма у којој је радио, већ и породично окружење, уз читав живот; његов наследник не чини ништа, те ни на који начин не напредује, због тога што је доживео љубавно разочарање након што му се дугогодишња веза растурила. Ни душевно оболели Иван није имао више среће са родитељима, његова мајка (непосредно приказана једино у филмском остварењу) јесте склона осудама, хладна, строга, нервозна, неко ко му уноси сталну стрепњу.

Када је реч о пријатељским односима, они су приказани кроз састајање старих школских другова – Раше, Дулета и Игора (који се накратко враћа из Енглеске у Србију), затим и Ивана. Мада су одрасли у сличној позадини, разликују се на личном плану превасходно по начину егзистенцијалне борбе. Рашино схватање стварности и литературе иронично је из хуманистичких разлога јер је реалност, контекст у ком се нашао, за њега неприхватљива у моралном смислу. Он се опредељује за пасивност: „Мој мото је не чинити ништа“ (Šajtinac 2006: 154). Личности с другачијим физиолошким, биолошким и психолошким предиспозицијама, изложене озбиљнијој тортури, на пример, боравком у војсци или на ратишту, распадају се, пуцају под притиском, и њих репрезентује Иван, чија потреба за духовношћу показује да је до психичког растројства код њега дошло услед неиздрживости у свету који се не управља према етичким принципима и где је вредносни систем изокренут наопако. У контексту осликавања судбине овог лика, треба напоменути да у филму увођење његове мајке може појаснити одређене аспекте личности који у драмском тексту и представи нису до те мере осветљени, мада јесу наговештени – на пример, кроз тумачење скулптуре „Мајке – Отаџбине“. Заједничко Раши и Ивану јесте то што се одржавају кроз уметничку, стваралачку енергију. Колико је Раша незадовољан, како сопством тако и бивствовањем у савременом свету, показује када, опијен алкохолем, марихуаном и сусретом са старим друштвом, манипулише Иваном, понудивши му лажну наду да ће му песме бити објављене, не би ли свима испричао своју немилу прошлост о томе како је текла историја његове болести, а затим га исмева и понижава. Изједен кривицом што извире у подсвесном стању – сну – изнова бива упућен на свог ментално оболелог комшију који му на крају прашта, чиме се постиже катарза.

Дуле настоји да се колико-толико материјално обезбеди сопственим радом и тиме што води пристојан, односно друштвено прихватљив живот. Он је идеалиста, оптимиста који верује у напредак своје земље,

ишчекује боље сутра: „И ми ћемо бити Енглеска, бићемо Запад, моћи ћемо да планирамо...“ (Šajtinac 2006: 174). У савременој читалачкој перспективи могао би се одредити и као наиван. Непрестано се сукобљава са Рашом због његових песимистичких схватања света. „Који си ти курац да ми сереш ту. Ниси се макó одавде 5 година, ниси зарадио динара у животу, мамудишеш, мрзиш све око себе“ (Šajtinac 2006: 174). Нада се да ће окретање Србије ка Европи њему и његовој земљи донети корист и добробит, те је узбуђен Игоровим доласком, радознао и жељан приче о томе какав је живот у иностранству.

Пошто је био склоњен од ратних дешавања, Игор тежи ка љубави, браку, оснивању породице. Чињеница да се враћа у место где је одрастао, указује на утицај контекста из којег је измештен. Ипак, он је нека врста антипода у односу на Рашу, Дулета и Ивана, с обзиром на то да након десет година боравка у Енглеској има другачији поглед на свет од оног који поседују његови пријатељи. То се, између осталог, огледа у томе што одмах уочава шта недостаје Раши и не устручава се да га пита: „А где су ти кева и сестра?“ (Šajtinac 2006: 168), „А, young lady?“ (Šajtinac 2006: 169), „Човече, кол’ко је њој година?“ (Šajtinac 2006: 169), „Кад си завршио факс?“ (Šajtinac 2006: 169), „Што не завршиш?“ (Šajtinac 2006: 169), „Од чега живиш?“ (Šajtinac 2006: 169), „Никад ниси објавио ону збирку песама...“ (Šajtinac 2006: 170), „Зашто ниси покушао?“ (Šajtinac 2006: 170). Његов живот је срећен и једноставан:

Радим као лаборант у једној фирми која тестира хемијске производе. [...] У Лидсу радим, али, живим у Хадерсфилду. Планирамо да се селимо за Лидс. [...] Имам аутомобил. Стан плаћамо. [...] Ето, планирам да се селим за Лидс. Радим. Имам мало слободног времена. Дописујем се са пријатељима, мејлом... [...] Следећег месеца се женим (Šajtinac 2006: 172–173).

Проблеми су му другачије природе, срећа за којом трага није потпуна у туђини, где се повремено осећа усамљеним и сетним.

Понекад, у Хадерсфилду, кад крене она досадна киша... То ми се увек догађа, по правилу, кад сам сам у кући... Ухвати ме нека туга, помислим, страно место. Долина у коју се сливају кише. Сиво. Тешко. Онда се сетим овог овде и помислим, „ту никад није тако сиво“... Ово је за мене био увек сунчан градић... (Šajtinac 2006: 187).

Оно што Рашине пријатеље чуди јесте његова бесмислена веза са Милицом, средњошколком из генерације која не памти живот у кому-

нистичкој Југославији. Она за разне компликоване проблеме проналази једноставна решења: момку предлаже да помогне оцу тако што ће га сместити у одговарајућу установу, на тоалет без врата ставља завесу, саветује Дулета да испрљану кошуљу одмах однесе у веш-машину, углавном тежи да поправи све што треба побољшати. Њено понашање јесте проблематично (бежи са часова, у вези је са знатно старијим мушкарцем, пије, пуши марихуану), што се може приписати њеним годинама, јер је тинејџерка склона експериментисању, док је за Рашу то стил живота. Емпатична је и због тога се супротставља малтретирању Ивана (иако од њега зазире): „Корисно за нас“ било би да ти одјебеш! [...] Уместо што сјебаваш њега“ (Ѕајтинас 2006: 183).

Кроз карактеризацију јунака аутор остварује интердисциплинарност свога дела, при чему ликови имају засебне психолошке профиле и међусобно опречне погледе на свет. Посвећивање пажње егзистенцијалним проблемима, социолошким темама и филозофским питањима јесте вредан аспект овог драмског текста, представе, филма. Они су свеукупно инкорпорирани у свакодневицу обичних људи, приказујући глобалну ситуацију. Радња је заснована на сучељавању различитих мишљења, а мотивисана Игоровим доласком из иностранства у завичај, чиме се покреће окупљање некадашњих школских другова, од којих је свако несрећан на себи својствен начин, али ниједан не одступа од сопственог начина живота како би било шта побољшао. Мада Раша, Дуле и Игор један другог добро виде, њима (за разлику од Ивана) недостаје поглед у себе – интроспекција.

Раша систему приступа с негативне стране, цинично критикујући принципе на којима је засновано његово функционисање. Он се не бори да нешто промени, дезинтеграција света чини га пасивним, обесмишљава му свако деловање. Интересује се за високе вредности – уметност, односно књижевност на првом месту – док људе занемарује, користи, понижава. Насупрот њему, Дуле репрезентује онај део друштва који верује у вечити прогрес, оптимистично посматра и добро се сналази у периоду промена, зато што се за њега успех састоји у материјалној добити. У том смислу он представља пожељног члана у оквирима капиталистички уређеног друштва које настоји да човека начини робом свога посла, усмереног на сопствену, ситну корист. Спољашње околности Игору нису упропастиле живот, али су га обележиле као усамљеног туђина у земљи вечитих киша који непрестано трага за местом где ће га огрејати сунце, али се, чак ни када га пронађе, тамо неће трајно вратити како не би изгубио оно што има – сигурност, сталан посао, дугогодишњу везу која прелази у брак. Ивановој болести погодвале су и генетске предиспозиције, и породично окружење,

и друштвени фактори. Одлазак на ратиште довео га је до дефинитивног слома који је храњен лошим утицајем психички нестабилне мајке и злонамерних људи што нуде спас у различитим видовима духовности. Он функционише у уском кругу познаника захваљујући лековима које редовно узима, али који истовремено имају и низ неповољних ефеката. Интересује се за филозофске, религијске и уметничке теме, посебно је посвећен контемплацији и духовној димензији сопства. Милица је припадница нове генерације и показује се као тинејџерка којој је све допуштено, чини оно што јој годи без брига о последицама (по моделу *everything goes*). Код ове младе девојке уочава се недостатак бригае о себи и сопственим поступцима, услед живота у садашњем тренутку, при чему се прошлост тенденциозно заборавља и потискује, а за будућност се не брине. Она је једина жена која се појављује на позоришној сцени у овом комаду и поседује нежну, хуману страну, што долази до изражаја онда када је неко ко је слабији угрожен од стране јачег, а у чију ће она одбрану стати, згрожена манипулативним и понижавајућим поступцима које Раша употребљава над Иваном.

За *Хадерсфилд* су спољашњи фактори изузетно значајни, чак кључни када је реч о ликовима, њиховим међусобним односима и психологији, с обзиром на то да утичу на њихове судбине, као и на литературу / филмове које они „конзумирају“. Угљеша Шајтинац оживљава не само деведесете године XX века, већ и период који им је претходио, као и време што ће након њих уследити – транзицију с почетка XXI столећа. За аутора *Хадерсфилда* врло је битно да прикаже последице, односно утицај општег плана на онај појединачни, индивидуални. Поред контекста, за ову драму је важан и сам текст, дискурс, то јест литература коју ликови читају и која је у њу инкорпорирана кроз различите интертекстуалне поступке – цитатност, алузије, пастиш, деконструкцију (на пример, у реинтерпретацији Шекспировог *Хамлеџа*). Постмодернистички поступци уочавају се, између осталог, у метатекстуалним елементима, при чему се „поновно успоставља контекст као значајан и чак одређујући“ (Наџион 1996: 157). Иако је веза са стварношћу неспорна, рецепција *Хадерсфилда* у различитим културама – српској, енглеској, америчкој – указује на то да ова драма обрађује универзалне теме које нису нужно везане за контекст Србије с краја XX и на почетку XXI века, већ су свима блиске, општељудске и егзистенцијалне. Уосталом, транзиција је период кроз који пролази и Запад.

Дочаравању позадине дешавања и унутрашњих збивања јунака, њихових микро- и макрокосмоса доприноси спонтани језички израз, при чему је заступљен разговорни стил, уз употребу жаргона и бројних вул-

гаризама. Уводни дијалог приказује како нарушене породичне односе тако и психологију појединца, те стање целокупног друштва, при чему отац псује свога сина: „Јебо сам ти матер! [...] Шта сам ја теби рекô?! Да идеш у пичку материну!... Тридесет година ти мене зајебаваш!...“ (Šajtinac 2006: 150). Овакав начин комуникације прати Оца кроз читаву драму. И остали се изражавају на сличан начин (изузимајући Ивана). То илуструје следећи пасаж:

РАША: Који је вама курац?!... А, да се мало развеселимо?

ИГОР: Skeњао си човека...

РАША: Ма, дај, ми смо другари...

ДУЛЕ: Јебô си му кеву... Срао си...

РАША: Шта серете, бре?! Ја га гледам сваки дан, вадим га из гована! (Šajtinac 2006: 185)

Као што је већ поменуто, приликом читања *Хагерсфилга* могуће је издвојити низ интертекстуалних релација од којих је за његово тумачење најзначајнија паралела са Шекспировим *Хамлејџом*, што је у литератури и раније истицано (в. Jezerkić, Jovanov 2006; Đuričić 2014). Треба нагласити да термин *интертекстуалности* овде користимо да означимо однос књижевног, уметничког дела (конкретно драмског текста, представе и филма) према другим литерарним и артистичким творевинама (в. Егор 2002: 233–273). Сличности се дају уочити на тематско-мотивском плану – обе драме се баве лудилом, односом између оца и сина, дезинтеграцијом етичких вредности, моралним посрнућем друштва и појединца, изопаченом стварношћу, трулом државом; затим на плану ликова – Раша је пандан (или пак антипод) Хамлетов; Рашин отац у пијаном стању само је обрис човека који је некада био, те није неосновано отићи толико далеко и упоредити га с духом оца Хамлетова; Рашина мама је напустила његовог тату и отишла с другим човеком, као што се Гертруда преудала за Клаудија; Иван је Рашин веран пријатељ попут Хамлетовог Хорација; жене према којима се испољава љубав су одсутне: Рашина бивша девојка, коју и даље воли, није у његовој близини, Иван настоји да се уздржава од пожуде, Дуле је самац, а Игорова вереница је у Енглеској, док је Милица неко с ким протагониста остварује телесни однос, мада је не воли и исмева њене родитеље, те су алузије на Офелију нешто компликованије, али је могуће издвојити у том смислу интересантну сцену из филма када Милица баца касету (на којој је порно снимак њеног оца и мајке) с моста у реку, уместо да себи начини нажао, на тај се начин ослобађајући терета који се на њу сручио. Рашина (ре)интерпретација Хамлета је иронична, он деконструише ову трагедију у сопственом савременом тумачењу.

Раша: Јеби га, Хамлет... Њега је сјебао рођени отац. Хамлет је био пун гована. Није јебао. Одао се неким усраним дрогама, и кадгод би се урадио, њему је леш маторог долазио у халуцинације. У тим халуцама, ћале га је тровао. Звао га на освету.

Милица: Хамлет је дркација?

Раша: Јесте. Скењао га је његов матори. Хамлет се толико примао на халуце с маторим, толико га је добро радило, да је за дрогу продао и државу. Едиповац. Палио се на кеву. Издајник (Šajtinac 2006: 158).

Такође, издваја се и сцена са поливањем кечапом која представља пастиш Шекспирове трагедије. Требало би још напоменути да се основна разлика између Раше и Хамлета огледа у сложеном одговору на питање „Бити или не бити“, при чему Раша представља човека контемплације, огрезлог у пасивност, који не живи, али ипак животари; док је Хамлет мушкарац и размишљања и чињења, опредељује се за акцију.

Цитати и алузије у *Хадерсфилду* остварени су увођењем *Предања о духовном живоју* Оца Нила Сорског, где се наводе осам грешних помисли које одговарају библијским смртним греховима, уз увођење туге као осмог сагрешења (по чему се разликује у односу на *Светио њисмо*). Ову књигу Иван доноси Раши у првом чину, она говори о врлини у хришћанском смислу. Иван у контексту горепоменуте књиге говори о пороцима:

Сваки човечји пад у грех, одвија се постепено. Прво иде ПРЕДЛОГ – то је, кад, кроз машту или, просто, у мисли, залута демонски предлог, наговор. И велики су се са тиме борили. ПРИСТАЈАЊЕ је други степен. У САГЛАСЈУ водиш разговор са грешним мислима, онда дође ЗАРОБЉЕЊЕ, то је трећи степен. Ту је потребан велики напор да се уз Божју помоћ одагнају зле помисли. А онда долази најстрашнији, четврти степен... [...] То је СТРАСТ. Дуготрајно уживање, претворено у навику. То је ропство греху. Ту је већ потребна велика моћ и напорна борба да би се вратио на прави пут (Šajtinac 2006: 151).

Дезинтеграција етичких вредности уочава се и у Миличином тумачењу верске литературе коју она чита површно, бацивши на њу насумичан поглед и у свом маниру је банализујући:

„Чувај себе од разговора са женама и гледања на њих; избегавај, такође, и становање са младим, женоликим и лепим лицима, и од погледа на њих се уздржавај...“

Каква је ово педерска књига?! (Šajtinac 2006: 152)

Поред књижевне и духовно-филозофске литературе у Шајтинчевој драми присутна су упућивања на школске лектуре (помињу се *Том Сојер* Марка Твена, *Како се калио челик* Николаја Алексејевича Островског, *Злочин и казна* Фјодора Михајловича Достојевског, *Лелејска јора* Михаила Лалића, *Тихи Дон* Михаила Александровича Шолохова, Стендалов роман *Црвено и црно*, као и Фридрих Шилер и Мирослав Крлежа, уз алузије на *Горски вијенац* Петра Петровића Његоша), затим на телевизију (Раша помиње како гледа порно филмове и екранизоване руске бајке), те музику (један одељак драме носи наслов *Like a Hurricane* према песми Нила Јанга коју Раша упорно пушта друговима изнова и изнова, тако да им у једном тренутку постане напоран). Имајући у виду љубавни текст ове ауторске нумере, поступак репетиције указује на то да главни јунак непрестано оживљава у себи осећања према бившој вољеној. У *Хагерсфилду* се тема стварања може разматрати и у контексту анализе ликова, с обзиром на чињеницу да Раша и Иван пишу, читају и међусобно разговарају о ономе што су креирали, један са другим размењују идеје. Уметност за њих има терапеутско дејство, што се уочава у интерпретацији *Мајке – Ошаџбине*, Иванове скулптуре која ће смирити Рашу у плачу и натерати га на смех с пријатељем. Аутор је желео да изваја своју маму што га прекоревала, те има отворена уста, а од његовог васпитача добија нову димензију – представља домовину. „Она виче. Опмиње. Грди. Нешто је боли“ (Šajtinac 2006: 193).

Када је реч о екранизовању драме, односно представе *Хагерсфилд*, треба напоменути како је, уопштено говорећи, изражена разлика између позоришног и филмског медијума заснована на томе да драма у својој основи подразумева континуирано трајање што се одвија пред очима гледалаца (као, уосталом, и стварност), док у филму изостаје та врста временско-просторног континуитета, јер је све што публика посматра на платну, односно екрану, унапред снимљено, те нема непосредности карактеристичне за позоришну сцену, а могућности измештања радње на различита места (и у разнолике тренутке) постају широке. Савремена драма свакако помера и ове границе. Међутим, *Хагерсфилд* задржава јединство времена и простора. О свему наведеном у контексту седме уметности пише Рудолф Арнхајм:

Временски период који снимамо можемо сваког тренутка прекинути. После једне слике може доћи одмах нова, која приказује нешто што се збило у сасвим друго време. На исти начин може се нарушити континуитет простора. [...] У пракси се ова слобода обично ограничава тиме што је предмет неког филма збивање, па се води рачуна о логичном јединству времена и простора који обухватају различите слике (Arnhaјm 1978: 108).

Ако се ограничимо на конкретан пример *Хадерсфилда*, у самом тексту и представи радња се одвија у Рашином стану (што подразумева потпуно затворен простор), док филм садржи и секвенце изван тог оквира – јављају се кадрови у Ивановом дому, затим испред зграде и у њеном ходнику, те на степеништу, али су заступљена и друга места – путеви и улице Енглеске и Србије. Ова се разлика може тумачити горепоменутиим диференцијама у приказивачким медијумима, при чему филм омогућава увођење већег броја места у односу на позоришни комад који је ограничен на сцену. Временско трајање је исто – све се одвија од јутра до вечери једног дана на почетку XXI века.

Филм се разликује од писане и игроне форме онолико колико се у уметничком смислу користи другачијим средствима приказивања. Уколико фотографија (која је статична и у потпуности лишена фантазије), пошто осликава конкретан простор у једном датом тренутку на временској оси, затим ако позоришна представа (што се одвија пред очима публике), укључује фикцију, онда се филм налази на међи ова два медијума, будући да „ствара представу простора, али не онако као што се то постиже на позорници, уз помоћ стварног простора, већ преношењем на раван, као обична фотографија“ (Arnhaјm 1978: 111). Осим тога, треба имати у виду да „док траје приказивање филма, време, за разлику од фотографије, пролази као и на позорници“ (Arnhaјm 1978: 111). У том смислу филм, једнако као и позоришни комад, представља фикцију, мада може тежити ка верном приказивању стварности, као, уосталом, и друге уметности које рачунају на мимезис. Треба још напоменути да режисер управља снимљеним материјалом.

Идеје сажимања и продужавања, одвојености и континуитета, којима се бави, у највећој мери користе различита својства фотографске слике: њену верност (која успоставља идентитет личности што служи као трансцендентна обједињавајућа за сва одвојена времена и места), њену реалност (темељ препознавања које активира наша знања и вредности и без којег географија локације и дислокације не би могла постојати), и њен ауторитет који превазилази безличност и неопипљивост слике и придаје јој независан и објективан значај (Deren 1978: 441).

Имајући у виду чињеницу да овде расправљамо о различитим медијумима манифестације *Хадерсфилда*, треба напоменути и то да је према мишљењу Линде Хачион адаптација уметничког дела из приказивачке у приказивачку форму веома заступљена. „Stories shown in one performance medium have always been adaptable to other performance media“ (Hutcheon 2006: 46). Филм *Хадерсфилд* у односу на представу и драмски текст не може

се сматрати потпуном адаптацијом, јер је сценарио за филм писао Угљеша Шајтинац и нема превише разлика у значењу уметничког остварења, када се упореде сва три медијума у којима се оно јавља. У контексту овог конкретног дела треба узети у обзир и то да се одређени његови елементи могу сматрати адаптацијом других творевина. На пример, пародично читање Хамлета представља интертекстуалну релацију која подразумева реинтерпретацију ове Шекспирове трагедије, а у том смислу и вид његове адаптације.

#### What Is Not an Adaptation?

In answer to this question, defining an adaptation as an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art does manage to provide some limits: short intertextual allusions to other works or bits of sampled music would not be included. But parodies would, and indeed parody is an ironic subset of adaptation, whether a change in medium is involved or not (Hutcheon 2006: 170).

Поводом разлика између књижевне, сценске и филмске манифестације *Хадерсфилда* треба напоменути да су сва три наведена вида остваривања овог дела уметнички медијуми, при чему се сам драмски текст показује као повлашћен и представља најквалитетнији аспект и позоришног комада и филма, што је у критичкој рецепцији и раније истицано (в. Ђуричић 2014: 18–20). Ипак, треба поменути да су глумачке интерпретације ликова генијалне и представљају значајан сегмент приказивачких медијума. Упечатљивост глумачке интерпретације након смрти Небојше Глоговца допринела је томе да се драма више не игра у сличној али ни сасвим новој постави. Сама представа није „мртва” јер није непријемчива савременој публици, чак ни оној млађој која не припада генерацији већине ликова драме (рођених седамдесетих година XX века), имајући у виду чињеницу да, између осталог, тематизује ментално здравље које је данас и те како актуелан друштвени проблем.

Док читање драме омогућава лакше уочавање интертекстуалних релација и других појединости, играна представа оставља упечатљив утисак на посматрача кроз остварену атмосферу напетости међу лицима која публику путем идентификације са њиховим усудима води до катарзе, а филм нуди нове увиде у одређене лајтмотиве овог дела кроз њихово визуелно приказивање, осветљавајући и оне димензије што су у другим медијумима остављене машти тумача. Све верзије *Хадерсфилда* у својој основи представљају причу о индивидуалним и колективним судбинама у оквиру једне државе, али и целокупног света чији се вредносни систем распада. Једини смисао проналази се у уметности која човека води ка заједништву, покајању и праштању, спречавајући да се душевни

свет појединца потпуно дезинтегрише. Најзад, Шајтинчево дело јесте актуелно и данас јер се бави важним темама и значајним филозофским, социолошким и психолошким проблемима кроз однос човека према себи, другима и свету који му није наклоњен.

## Извори и литература

- Arnhajm, Rudolf. „Film i stvarnost“. *Teorija filma*. Ur. Dušan Stojanović. Beograd: Nolit. 1978. 100–116.
- Grgurić, Ivana. „Mali, jednostavan, ali veoma važan film“. *Građanski list*. 2006. God. 6. Br. 2124. 11.
- Deren, Maja. „Film: stvaralačko korišćenje stvarnosti“. *Teorija filma*. Ur. Dušan Stojanović. Beograd: Nolit. 1978. 398–413.
- Đuričić, Mladen. „'Hadersfild' Uglješe Šajtinca: prednost čitanja u odnosu na gledanje“. *Avangard: besplatni list za kulturu*. 2014. Br. 18. 18–20.
- Eror, Gvozden. *Genetički vidovi (inter)literarnosti: osnovni pojmovi*. Beograd: Ot-krovenje – Narodna knjiga. 2002.
- Јакшић, Предраг. *Маске Хадерсфилда: о „Хадерсфилду“ Уљеше Шајтинца, „Маски“ и „Роману о Лондону“ Милоша Црњанској*. Београд: Арте. 2023.
- Jezerkić, Vesna. „'Hadersfild' Uglješe Šajtinca“. *Predsmrtna mladost: antologija naj-novije srpske drame (1995–2005): I deo*. Ur. Vesna Jezerkić, Svetislav Jovanov. Novi Sad: Sterijino pozorje. 2006. 147.
- Jezerkić, Vesna; Svetislav Jovanov. „Najnovija srpska drama: dva pogleda“. *Predsmrt-na mladost: antologija najnovije srpske drame (1995–2005): I deo*. Ur. Vesna Jezerkić, Svetislav Jovanov. Novi Sad: Sterijino pozorje. 2006. 5–8.
- Ликар, Лела. „Распеће анђела“. *Браничево: часопис за књижевности, културна и друштвена питања*. 2008. Год. 54. Бр. 1/2. 171–176.
- Milanović, Slavko (ed.). *A View of Serbian Playwrights*. Belgrade: The National theatre. 2005.
- Николић, Даринка. „Вече тријумфа глуме“. *Дневник: орган Народној фронти*. 2005. Год. 63. Бр. 20944. 21.
- Первић, Мухарем. „Псујем, а певати би' хтео“. *Полишка*. 2005. Год. 102. Бр. 32813. 17.
- Petrović, Dejan. *Daleko je Hadersfild: zapisi jednog ljubitelja filma*. Niš: Niški kulturni centar. 2011.
- Prodanović Mesaroš, Sonja. „Tridesetogodišnjaci u krizi i (još jedna) priča o tranziciji: 'Hadersfild' i 'Druga strana' na 50. Sterijinom pozorju“. *Građanski list*. 2005. God. 5. Br. 1629. 11.
- Сорски, Нил. *Предање о духовном живоју*. Прев. Марина Милачић. Призрен: Епархија рашкопризренска. 2005.
- Stojanović, Dušan (prir.). *Teorija filma*. Beograd: Nolit. 1978.

- Стојановић, Милена. „Појам политичког у савременој српској драми“. *Књижевна историја*. Београд. 2008. Бр. 134–135. 179–186.
- Тасић, Ана. „Европска рецепција српског друштва представљеног у савременој српској драми“. *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*. Нови Сад. 2010. Бр. 42. 115–127.
- Наџион, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi. 1996.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group. 2006.
- Šajtinac, Uglješa. „Hadersfeld“. *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame (1995–2005): I deo*. Ur. Vesna Jezerkić, Svetislav Jovanov. Novi Sad: Sterijino pozorište. 2006. 145–194.
- Шекспир, Вилијем. *Хамлеј*. Прев. Живојин Симић, Сима Пандуровић. Београд: Рад. 1970.

### Филм наведен у тексту

*Хадерсфилд*, реж. Иван Живковић, 2007, прод. Eye to Eye, Србија, 95 мин.

## Nataša Drakulić Kozić

### HUDDERSFIELD ON STAGE AND ON SCREEN

#### Summary

The drama *Huddersfield* by Uglješa Šajtinac communicates with the audience through different media – as a literary text, theatrical play and film (directed by Ivan Živković). Furthermore, it is open to questions about literature, reading, writing, as well as about artistic creation in its broad spectrum of diverse forms, and at the same time it deals with reality of one generation that matured during the 1990s, after which it entered into a period of transition with unfulfilled aspirations. Having that in mind, the present paper analyses the inter- and metatextual relations, focusing on the work's multi-artistic and interdisciplinary dimension, and its psychological and philosophical aspect. The aim of the paper is to review the similarities and differences between written expression, stage performance and cinematic representation, having in mind the specific case of *Huddersfield*, with particular reference to the passages concerned with the concept of creation.

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0  
*Зборник радова*

*Издавач*

Институт за књижевност и уметност  
Београд, Краља Милана 2  
[www.ikum.org.rs](http://www.ikum.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*

Вірограф 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