

## 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 <i>Мушкарци без жене</i> и Хамагучијевог филмског остварења <i>Повези ме</i>	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 <i>Огледало</i>	285

## IV

ДИСТОПИЈА И АТМОСФЕРИЧНОСТ У ОГЛЕДАЛУ  
ФИЛМА И КЊИЖЕВНОСТИ

Бојан Јовић ПОСТУПЦИ (РЕ)СЕМАНТИЗОВАЊА У ЕКРАНИЗАЦИЈАМА РОМАНА ФИЛИПА К. ДИКА <i>ДА ЛИ АНДРОИДИ САЊАЈУ</i> <i>ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ?</i>	301
Часлав Николић АТМОСФЕРОЛОГИЈА <i>Твин Пикс</i> 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

ВЛАДАН БАЛЧЕТА\*  
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

## КОНЦЕРТ ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ: СЦЕНАРИО ЗА ЧИТАЊЕ

*Апстракт:* У обимној преписци Владана Деснице, писца и аутора сценарија за дугометражни филм *Концерт* (1954), снимљеног у продукцији Јадран филма, а у режији Бранка Белана, сачуван је сегмент писама везаних за одређене аспекте настанка и производње овог умјетничког дјела. Написан према редитељевом синопсису, текст *Концерта* представљао је у неку руку коауторски рад Белана и Деснице. Међутим, сама филмска адаптација унеколико је измијенила сценаристички предлог, па је дошло до извјесног спора између двојице умјетника. Незадовољан развојем ситуације и питањем ауторства, као и критичке рецепције удјела појединих стваралаца у настанку *Концерта*, Десница је одлучио да текст објави у властитом издању прије премијере филма, како би објелоданио сопствену верзију филмске приче. У раду се доноси избор из преписке, као и анализа појединих аспеката текстуалног предлога и филмског упризорења, са освртом на досадашњу релевантну литературу о назначеном питању.

*Кључне ријечи:* сценарио, филм, Владан Десница, Бранко Белан, *Концерт*

Десница се од 1950. године и свог потпуног окретања књижевном раду почео у периодици оглашавати са филмским критикама и огледима о кинематографској проблематици. Вјероватно једним дијелом због тога, а другим и претежнијим због *филмичности* његове до тада публиковане прозе (*Зимско летивање*, *Олујине на сунцу*), Десница добија позив на сарадњу од Ј. Беламарића, директора предузећа „Наставни филм“ из Загреба, који му 2. II 1952. пише: „Наше предузеће има у плану да у овој години изради један репрезентивни филм у Југославији. Како нам је за то потребан добар сценариј, обраћамо се Вама и надамо се, да би Вас таков посао могао занимати.“ Не остварујући кооперацију са овом филмском агенцијом, Десница је остао у зони истог интересовања и годину дана касније израдио сценарио за „Јадран филм“ под именом *Концерт*, који ће са истим насловом бити реализован у режији Бранка Белана 1954. године. Тај филм није имао сасвим благонаклон пријем од критике, а током првог

---

\* bajcet@yahoo.com

периода ни у кинематографским анализима, све до новијег времена када је прихваћен и третиран као једно од најбољих остварења епохе у историји хрватског и југословенског филма. Снимању је претходио спор око ауторског удјела између сценаристе и редитеља, будући да је Десница по Белановом снопсису написао текст, који је потом режисеру послужио као предложак за унеколико слободнију филмску интерпретацију. Пишчево исувишно, донекле и опсесивно инсистирање на изворним поетским квалитетима, ауторским интенцијама и свим другим оригиналним особеностима *књижевној* текста – било да је ријеч о драми или сценарију – дошло је у овом случају до своје највише тачке. Како је и као позоришни критичар често истицао редитељска *одржења* о изворну ауторску вољу и о саму природу полазишта сценског упризорења, Десница се са још више жара заузео за свој рад који је у истом смислу требало да добије *шућу* коначну форму. *Концерти* је стога остао, на неки начин, у сивој зони пишчевог опуса, као недовољно самостално *литерарно* остварење, али исто тако и недовољно аутентичан *кинематографски* предложак.

### I Ко је аутор?

Први траг о раду на овом сценарију проналази се у Десничиним писму од 25. марта 1953, упућеном сестри и мајци, у којем писац биљежи индикативну опаску поводом првог завршеног посла: „Написао сам један дио сценарија за филм, који ми се необично допада. Сад се кајем што, мјесто сценарија, нисам од тога писао драму, јер би ми труд био отприлике једнак“ [Архива]. Очито је да Десница види већи умјетнички бенефит у томе да умјесто сценарија напише драму, али се природно поставља питање шта би била суштинска предност таквог избора. Вјероватно да писац прије свега на уму има статус драмске литературе као изворно књижевне, за разлику од сценарија као у неком смислу бастардне литерарне форме. Штавише, чини се да би ту важан разлог могао бити и стрепња пред чињеницом да ће се сценарио визуелно реализовати једном за свагда у облику који му режисер одреди, ускраћујући оригиналном аутору текста могућност да (књижевној) историји завјешта своју ауторску вољу. Драму би, макар безброј пута и сасвим погрешно, сценски интерпретирали нови нараштаји редитеља – али никада са правом, као у случају сценарија, на последњу и неопозиву ријеч. Постојање такве бојазни Десница је потврдио већ два мјесеца касније, нудећи сценарио неколицини часописа за публикавање, прије него што буде филмски реализован. Отуда већ 30. маја пише уредништву *Књижевности*:

Шаљем за Ваш часопис пјесму „Једноставност“. Уједно молим да ми јавите јесте ли у начелу склони да објавите комад мог сценарија „Клавирски концерт“ који сам недавно завршио и који је „Јадран филм“ прихватио за екранизацију. Морам напоменути да тај сценарио није голи, технички костур за екранизацију, већ је третиран као посебни књижевни род у неку руку „сценарио за читање“, као што то раде и неки писци вани у свијету. Уз сценарио послао бих вам и једну попутну биљешку о томе питању. Сценарио се састоји од пет, међусобно донекле независних, дијелова, а вјерујем да, у погледу квалитета, није испод нивоа осталих мојих прозних радова. Ако, дакле, не искључујете већ а приори објављивање таквог сценарија, могао бих вам послати I и II слику (свака износи 20 до 25 картица), па да евентуално објавите било једну од њих, било обе.

У очекивању одговора на ту понуду, с другарским поздравом и поштовањем

[Владан Десница] [Архива].

Са кашњењем које Десничиној нелагоди и журби да обезбиједи одступницу никако није могло одговарати, на ово и друга ранија питања одговара тек 12. августа Ели Финци, тадашњи уредник часописа. Финци образлаже зашто одбија да публикује „сценарио за читање“, а његов одговор на неки начин свједочи у којој је мјери Десница пренаглио са жељом да свој удио у филму *Концерти* презентује као самосталну „радњу“:

Драги Десница,

[...]

Што се тиче Књижевности, радо бих вас видео као чешћег сарадника. Да ли треба да вам кажем да идете у онај мали број сарадника, у онај мали број књижевника уопште, чији рад ценим и волим? Само, нажалост, филмски сценарио не бих објавио. Чини ми се, (да ли сам у праву?) да практична намена таквог рукописа, данас, још увек, смета том „роду“ да буде права уметност. Или сам, можда, конзервативан, као што су то били, својевремено, они који су са сличним расположењем дочекивали позоришна дела?

[...]

Срдачно ваш

Ели Финци [Архива].

Финци је оваквим одговором морао дирнути у Десничину болну тачку, будући да је „практична намена таквог рукописа“ када је ријеч о сценарију управо нешто што му је и задавало највише брига. Стога је Десница у међувремену писао „Јадран Филму“ (23. VII) са великим

интересом да се, очито према раније постигнутим усменим договорима, прикључи раду филмске екипе и тако надгледа разраду свог текста:

Поштовани друже Директоре,

Чујем да је екипа „Клавирског концерта“ већ увелике започела с радом, а ја још увијек нисам примио дефинитивног одговора у погледу моје сарадње код реализације тог филма у својству савјетодавног сарадника режије. Лијепо Вас стога молим да ми с неколико редака саопћите што је одлучено, јер ми је у очекивању те одлуке утаман протекло ево већ више од пола љета. Уколико се то ријеши онако како сте ми говорили и како сте и Ви и неки чланови Умјетничког савјета сматрали за корисно и нужно, требало би да ја с том мојом савјетодавном функцијом почнем учествовати у раду екипе што прије, наиме још прије почетка самог снимања, док се још врше припреме, скице за мизансцену, итд.

У очекивању Вашег што скоријег одговора, с поштовањем и поздравом (Владан Десница) [Архива].

Десница је истрајавао у тежњи да оствари што већи увид у реализацију читавог филмског пројекта, како би сценарио заштитио од радикалних преинака и несолидне визуелизације. Међутим, уочава се јасно да је са протоком времена и можда помало повријеђеном сујетом испољио извјесну дистанцу и направио одређене ограде чак и у таквим покушајима. Стога 9. августа пише редитељу и сценаристи Рудолфу Сремецу, тадашњем драматургу „Јадран филма“, са жељом да се по свој прилици ранији усмени договор потврди само уз пуну сагласност редитеља Белана:

Драги друже Сремец,

Лијепо бих Вас молио да прије евентуалног нашег састанка с Беланом ради договора о сарадњи, још једном с њим разговарате и да га упитате сматра ли он моју сарадњу за филм корисном и вјерује ли да ће она што допринијети квалитету и разини тог филма, или ју пак прихваћа за нужду и без увјерења. У овом потоњем случају, ја никако не бих хтио да се у ту ствар мијешам, па нека стог Белан каже без икаква устручавања и без икакве формалне обазривости своје мишљење и свој став. Уколико тај буде негативан, не би ни био потребит наш заједнички састанак, па ми у том случају само са двије ријечи јавите да не долазимо на састанак.

Срдачно

[Владан Десница] [Архива].

У *Полишици* ће 9. новембра изаћи текст под насловом „Ко је писац сценарија за филм *Концерти*“. За *Полишикин* текст, у погледу изја-

ве, редитељ Белан је према ријечима новинара био „резервисан“, док је директор филма Мирко Лукавац сасвим кратко одговорио да ће до прољећа идуће године филм бити готов, за када се нада да ће и спор око ауторства бити ријешен. Десница, са друге стране, у свом одговору нашироко доноси „историјат филма“, дајући чак и одломке из уговора са продуцентском кућом, уз инсистирање на томе да је првобитну Беланову замисао разрадио и надградио у многим битним аспектима. На питање да ли сумња у умјетничке квалитете будућег филма, Десница одговара:

Ни најмање. О томе не могу да имам никакво одређено мишљење, просто зато што ми је сам досадашњи рад на реализацији филма потпуно непознат. Теоретски се, наравно, може претпоставити све, јер као што се у сценарију могу „оплеменили“ или упропастити квалитети синаписа исто се тако и код претапања сценарија у књигу снимања (а да и не говорим за време самог снимања) може „оплеменили“ или упропастити квалитет сценарија. Знате и сами да се датој материји при обрађивању може додати лиричност, поетичност, фина психолошка обрада, боља фактура, дух, а да се исто тако она може и тривијализирати, појевтинити, натрунити натурализмом, накрцати наивношћу и бљутавостима, зачинити „опробаним“ филмским рецептима, банализирати отрцаним каламбурима и сумњивим духовитостима. Зато мислим да се не треба узрујавати пре времена око ауторства, јер на дугом и вијугавом путу сиже – сценарио – књига – снимање – екранизација, никад се не зна како ће на крају крајева читав ствар испасти. Тако да се човек – опет говорим теоретски – може најзад наћи у ситуацији: не да се за ауторство бори, већ да се баш противно – од њега брани. Подвлачим опет, то само теоретски. Јер, с обзиром на гаранције које даје личношћу др Белана, мислим да су оправдана најлепша очекивања. Не треба заборавити да је Белан, мада се досад није огледао на уметничком филму, аутор једног документарног филма који, по мом мишљењу, долази у ред наших најбољих и најуспелијих остварења те врсте. Осим тога, колико сам имао прилике да се уверим и колико сам кадар да просудим, он поседује у завидно високом степену познавање филмског заната. А све то, очевидно, слути само на добро. Но ипак, док се не види готов рад, не може се рећи ништа конкретно (Десница, *Оптеги*, 2024: 164).

Десница се неколико дана након „премијере“ немонтираног материјала (23. фебруара 1954) обраћа Иви Јеловици, директору „Јадран филма“, исказујући незадовољство оним што је одгледао, али уједно изражавајући спремност да се стави на располагање екипи филма како би се колико-толико „подигао“ његов ниво. Писмом одјекује тон несвакидашње полемике, која се испотиха и на посредан начин водила у ондашњим часописима, прије него што је филм уште завршен:

Драги друже Директоре,

Пошто ја не стојим ни у каквом уговорном односу с другом Беланом већ једино с Јадран-филмом, те пошто, с друге стране, с Беланом имам врло лоша искуства у погледу сталности утаначења која се с њим закључе, то бих желио да у ствари филма „Концерт“ и евентуалних надопуна, дотјеривања, прерађивања третирам искључиво с Јадран-филмом, односно с Вама као Директором.

Видио сам и врло пажљиво размотрио снимљени материјал. Увјерио сам се да су се нажалост остварила предвиђања која сам учинио још прије почетка снимања и због којих сам и био понудио моју сарадњу као конзулента код реализације – сарадњу коју је спремно прихватио не само Јадран-филм, него и сâм Белан. Али касније је Белан од тога одустао а да ме није ни једном ријечи нашао за сходно да обавијести. Него сад како било, што је – ту је! Сад би се радило о томе да се спаси оно што се да спасити. А мислим да би се још и у овој фази читава ствар дала поправити и ниво филма подигнути за каквих 10–15%, уколико то може да се овако бројчано изрази. Била би неопходно потребна нека чисто драматуршка краћења (избацивања), у неким моментима апсолутно би требало поновно снимати и синхронизирати текст, а нешто би се спасило и мањим монтажним преметањима, итд. Сам завршетак филма представља посебно поглавље. И поред врло незгодног прецеденса у поступању према мени од стране друга Белана, осјећам неку ако не правну а оно моралну обвезу да се одазовем позиву на ту накнадну сарадњу, па ако Ви ту сарадњу сматрате сходном и потребитом, спреман сам да се о томе с Вама поразговорим и утаначим услове (моја награда, организација посла итд) под којима бих то извршио. Тачно сам уочио и упамтио односне моменте у филму, па бих могао да Вам у том правцу дадем моје прецизне и конкретне предлоге. Сам рад, односно указивање на мјеста која би требало исправити и на начин на који предлагем да се то изврши обавио би се код монтажног стола уз асистенцију монтажера и стручњака за тон, а вјерујем да бисте бар претежну већину мојих предлога прихватили као умјесне и по вриједност филма корисне.

Уколико сте у начелу с тим сагласан, стојим Вам на расположењу да се о томе поразговоримо и утаначимо како услове моје сарадње, тако и обим и организацију тог рада.

Примите, друже Директоре, изразе мог поштовања и моје поздраве,  
Ваш

[Владан Десница] [Архива].

Састанци који су затим услиједили, довели су до нових преговора у погледу Десничиног непосреднијег учешћа у финалном умјетничком производу „Јадран-филма“. Јеловица отписује Десници на претходно писмо, упућујући му позив да изврши ревизију дијалога и да конкретне

примједбе на снимљени материјал. Био је то покушај да се јасније дефинишу надлежности сценаристе и редитеља у креативном процесу и продукција усмјери у жељеном правцу:

У вези Вашег писма од 23. II о. г. и нашег усменог разговора од 27. пр. мј. – молим Вас слиједете:

1) да, као аутор сценарија, а у договору с режисером филма извршите надопуну дијалога – тамо, гдје је то по режисеровом мишљењу потребно.

2) да нам што прије пошаљете писмене примједбе на снимљени материјал филма „Концерт“ и сугестије, гдје би и што, требало измјенити. Те сугестије ја бих предао режисеру филма, да их евентуално (уколико не нарушавају његову режијску концепцију) користи. Сматрам, да је то најправилније, у ствари једини могућ начин, да искористимо Вашу помоћ, а да тиме не повриједимо право режисера.

Истовремено Вас молим да предложите хонорар, који тражите за своје примједбе, без обзира, да ли ће и у којој мјери бити кориштене.

Увјерен сам, да ћете овакав мој став оцјенити као правилан и предложеном сурадњом допријети квалитети филма „Концерт“.

Поздравља Вас

Иво Јеловица [Архива].

Десница одговара Јеловици 9. марта, понављајући исказе спремности да се укључи као нека врста стручног консултанта не само за дијалогске партије филма већ и „код реализације“ пројекта у цјелини:

Поштовани друже директоре,

Извините за закашњење овог одговора, али оно је настало без моје кривице. Ја сам наине Ваше писмо схватио тако, да ће ми се друг Белан обратити ради договора о жуђеним надопунама, па како сам се послје тога и с другом Беланом и с другом Бабајом много пута срео у Клубу а да ми се у том правцу ни једном ријечју нису обратили, помислио сам да је престала потреба моје споменуте сарадње, односно да је друг Белан накнадно и опет промијенио накану или нашао друго рјешење. – Уважите, дакле, то и оправдајте моје нескривљено закашњење.

У самом пак меритуму ствари, рекао бих ово:

По моме мишљењу, онај дијалог на коме друг Белан сматра да треба извршити неку надопуну, није ни најважније ни најбитније мјесто које вапије за коригирањем, прерађивањем и надопуном, већ има других драматуршки далеко пресуднијих мјеста гдје би таква прерада била неопходна. Исто тако, ако већ постоји могућност да се поновно сниме неке сцене, мислим да би том преснимавању требало прибјећи ондје гдје то императивни разлози (тешка драматуршка огрешења, зацртања карактера, тешке дијалогске слабости, итд) траже, прије него ондје гдје

би се то вршило због неких мањих и мање важних мизансценских и других сличних слабости.

Према свему томе, схватит ћете моју отпорност да се упуштам у некакво дотјеривање и надопуњавање онога што сматрам мање важним и споредним детаљем, док остају нетакнуте оне сцене и моменти гдје ми се таква интервенција чини пријекно потребита. Уосталом, ту моја сарадња није ни потребита, јер таква мања аранжирања и прерађивања дијалога може да изврши и без моје помоћи сам друг Белан, онако као што је то извршио на толико других, па и важнијих мјеста.

Ја бих дакле, искључиво из жеље да се нешто допринесе побољшању тог филма и да се отклони нешто што може прејудицирати репутацији наше кинематографије уопће, могао пристати да сарађујем на исправљању и надопуни од Белана назначеног дијалошког мјеста једино у оквиру опћег претресања, дотјеривања и побољшавања снимљеног материјала, као што сам то уосталом изјавио већ на нашем састанку с другом Беланом дана 27. фебруара. Но како је већ онда друг Белан прилично недвојбено и децидирано дао израза својој несагласности с тим мојим предлогом, сматрајући моју сарадњу у том оквиру и у тим границама непотребном и некорисном и постављајући читаву ствар на неправилну базу „ако Десница то жели, ја му могу дозволити да прегледа снимљени материјал“ итд, – мислим да је та моја пропозиција већ онда ријешена у негативном смислу. Но ако је случајно друг Белан одонда промијенио своје мишљење на начин да сада доиста сматра ту и такву моју сарадњу потребном и корисном за подизање умјетничких квалитета филма, ја сам и сада спреман да изиђем у сусрет па да ту сарадњу пружим, уз услове које сам на споменутом састанку од 27. II изложио.

Вјерујем, друже директоре, да ћете и из овог моћи увидјети моју спремност да, у границама мојих способности, порадим све што могу на корист те ствари, као и моје досљедно остајање при ангажманима које сам преузео и при изјавама које сам дао, и молим Вас да примите изразе мог одличног поштовања.

[Владан Десница]

П. С.

Пошто видим да се у преписци често поткраде погрешка у мом имену, тако да испадне Владимир мјесто Владан, молим Вас да на ту маленкост скренете пажњу, како не би и у објавама, публицитарном материјалу итд. било погрешно назначено моје име [Архива].

Још увијек држећи ствар изван полемичке усијаности у јавном простору, Десница исказује очекивање позитивног исхода ове у суштини безазлене контроверзе. Међутим, пред сам завршетак израде филма, у *Вјеснику у сриједу* од 18. априла 1954. године, излази текст под насловом „Око једног сценарија“. Десница ту, махом понављајући причу из *Полићике*

са исцрпним одломцима из уговора, доноси фрагмент Белановог писма „Јадран филму“, у којем се хвале резултати рада сценаристе, а да би закључио са оштрим, иако духовитим, одговором на наводне Беланове усмене оптужбе за плагијат.

[...] („Покрао ми је идеје, богаму! Покрао ми је идеје!“ – чујем да је узвикивао у кафанском разговору.) А од тога морам да се оградим. Ја се некако професионално бавим писањем, док Белану то није позив и занимање – бар досад није објавио ни један свој књижевни производ. Он се запутио, са српом у руци, на друго једно поље славе: на поље филмске режије. Нећу да кажем да је стога његова тврдња или алузија о плагијату, већ *a priori*, малко претенциозна, али она је за ме малко незгодна. Нека друг Белан буде сасвим миран. Кад бих баш био присиљен да од њега нешто украдем, украо бих му и шешир, и ципеле, па, ако хоћете, и његову самоувјереност, и ма што друго – прије него његове литерарноумјетничке производе. И то нипошто зато што бих сматрао да су објективно недовољно умјетнички вриједни, већ напросто зато што они по својој врсти и природи тако слабо одговарају мом темпераменту и што су толико далеки и туђи мојим умјетничким погледима, схваћањима и укусу, да бих одмах био препознат, у крађи ухваћен и јавно изобличен. И зато – боље мање, али слађе! И управ у циљу да бих се опрао од те љаге, свим снагама прижељкујем већ споменуто штампање мог текста, дакако с обећаним додатком. А Белан ће убудуће добро учинити ако буде још брижније тајио од јавности и још љубоморније закључавао у трезор своје умјетничке идеје (Десница, *Оілеги*, 2024: 169).

Најављујући објављивање сценарија – првобитно је планирао да га изда са упоредним Белановим синописом, од чега је убрзо одустао – Десница је желио да јавности стави на располагање могућност најминуциозније успоредбе сценаристичког предлошка и његове филмске инсценације. Са својеглавом упорношћу и ангажманом који можда није одговарао стварној тежини проблема, писац о властитом трошку публикује текст исте године под знаком „Књижевних свезака“, а под идентичним насловом као и филм (Десница 1954). Та публикација у данашњој електронској каталогизацији српских библиотека носи одредницу којом би Десница несумњиво био задовољан: „кратка проза“. Инститирајући на *самосталним* литерарним квалитетима сценарија, Десница је, можда донекле и несвјесно, читаву ствар удаљавао од изворног кинематографског контекста, у чију се феноменолошку комплексност, према многим својим есејима баш из тог времена на теме припадајућег домена, итекако разумио.

Јединим писмом које ће за цијело вријеме снимања Десница упутити директно Белану завршава се преписка везана за „случај“ *Концерти*. Премда очито у несолидним односима са режисером, Десница је 3. јуна ипак директно одаслао краћи захтјев Белану, тражећи му одобрење да уз сценарио публикује и његов синопсис, засигурно како би опрао руке од филма чијим резултатом на основу прегледаног материјала у коначници није био задовољан. Немогућност да пронађе издавача натјерала је писца да књижицу изда у „властитој наклади“, ризикујући и сопствена средства без извјесности да ће их комерцијално моћи покрити. Стога и Белану тражи да се одрекне од свакаког хонорара, наводећи му своје разлоге за то:

Драги Белане,

Према обећању да ћу у границама могућности објавити у додатку сценарија текст Вашег синопсиса, ево Вас молим да ме на то писмено овластите. Ствар је хитна, па би требало да Ваше овлаштење примим што прије, по могућности још сутра. По себи се разумије да би то било без хонорара, јер знате и сам да штампање у властитој режији није рентабилан посао.

Срдачно

Ваш

[Владан Десница] [Архива].

Последњу ријеч међу учесницима спора дао је редитељ филма, али тек десет година од смрти сценаристе. У помирљивом тону који је тражио и проналазио неку врсту разумијевања за истовјетност изазова пред којима су као умјетници из различитих области стајали, Белан се присјећао:

Десница је долазио понекад на снимање, на пројекције, био је понекад и разочаран – неке су ствари из сценарија испале – па је знао питати: Гдје је она сцена? Ја бих рекао: Није ушла, није ушла у материју, није могла стати у њу, испала је ван, изгурана је, нисам је ја изгурао, изгурала ју је радња, па ви сте ми сами говорили, драги Десница, да кад пишете приповијетку, да је вама довољно довести људе у неки однос и да након тога ти људи сами стварају драму. Ја сам стварао своју и оно што је улазило унутра, по вашем рецепту, улазило је, а оно што по вашем рецепту не би ушло, није ушло ни по мом (Белан 1977: 28).

Компетентан и научно објективан суд о овој малој афери дао је у новом вијеку филмолог Томислав Шакић, који се међу ријетким проучаваоцима посветио претходној полемици, долазећи до увјерљивог закључка о судару два концепцијски супротстављена схватања филма:

Из данашње перспективе о ауторству филма нема двојбе (оно припада ипак редатељу), но сраз који се догодио између Деснице и Белана након успјешног почетка сарадње био је сраз двију концепција – по неким и двају менталитета и темперамената – односно сраз између *филмскога* гледања на филм (Беланова) и *књижевнога* гледања на филм (Десничина) (Шакић 2006: 91).

Сматрајући да је на дјелу био „заправо разговор двојице глухих, у којима обојица износе исте доказе, али их различито интерпретирају“, Шакић је с правом уочио пишчеву сталну и претјерану бојазан за властити ауторски интегритет: „Десничина брига, па и разлог за полемику, били су узроковани његовом типичном, опсесивном скрби око свога текста“ (Шакић 2006: 94).

Таквом предисторијом судбина *Концерта* и као филма и као „сценарија за читање“ била је трагично предестинирана: дијелом због свог неконвенционалног проседеа, а дијелом из идеолошких разлога, ово по садржини и форми *декадентно* остварење из перспективе владајућег обрасца, брзо је потиснуто у заборав. Белан је 1956. године снимио још један филм, *Под сумњом* (1956), да би након тога врло брзо напустио кинематографију и сасвим се окренуо литератури, испрва дебитантским романом *Кушија од ебановине* (1960), а у наредним деценијама све више насловима у жанру научне фантастике. Десница је исте, 1954. године објавио своју најављену публикацију сценарија као прозе, али је рецепција била разочаравајућа, толико да је морао изнова подсјећати на излазак књиге, а затим и сам радити на њеној дистрибуцији. Тако редакцији *Алманаха* Друштва књижевника Хрватске пише почетком идуће године (13. I 1955), са опаском да би међу његовим репрезентативним остварењима лањске продукције могли размотрити управо одломак из *Концерта*. Композитору Златку Пибернику, музичком сараднику Радиотелевизије Загреб, са којим је био у контакту и поводом својих ауторских композиција, пише 22. фебруара:

Данас Вам шаљем примјерак мог сценарија филма „КОНЦЕРТ“ (јуче чујем да је филм продан у СССР), те 5 примјерака које Вас молим да покушате растурити у круговима у којима се крећете. (Цијена је 150 дин. по примјерку). Уколико не иде друкчије, можете предати књижари, уз уобичајени рабат, у комисију. Новац не треба да ми шаљете поштом већ кад случајно дођете у Загреб [...] [Архива].

Такође, убрзо и „Југославија филму“ шаље понуду за откуп једног дијела тиража у њихове пропагандне сврхе (11. IV), старајући се да

што прије распрода већу количину примјерака књиге која није постала популарна у књижаарама:

Читао сам у штампи да је Ваше предузеће пласирало у СССР, међу осталим, и филм „КОНЦЕРТ“ који је рађен по моме сценарију. Пошто се у књижевним круговима сматрало да тај сценариј има књижевне квалитете и своју вриједност као књижевни текст и без обзира на екранизацију, ја сам га лани издао у облику књиге. Помишљам да би Вам можда, приликом продаје тог филма у иностранство, могао требати или добро доћи извјестан број примјерака те књиге, ваљда 100–200 комада, које бисте могли послати у иностранство уз филм, у пропагандне сврхе или иначе. Уколико се с тим слажете и тај предлог сматрате сходним и умјесним, могао бих Вам уступити жељену количину примјерака уз чисту цијену од 100:- дин. по комаду (док је продајна књижарска цијена 150:-), па Вас лијепо молим да ми одговорите у том правцу. Данас Вам шаљем на оглед један примјерак

С другарским поздравом  
[Владан Десница] [Архива].

„Југославија филм“ откупљује свега пет симболичних примјерака, како се види из пишчеве педантно похрањене документације.

Како је ишла продаја и у којој мјери је Десница био задовољан приватним издавачким подухватом у погледу заштите свог ауторства, није прецизно провјерљиво. У сваком случају, у Кули Јанковића (Десничином повременом боравишту) и данас један стари креденац чува неколико десетина нераспродатих примјерака Деничине једине особне „накладе“ још од *Маџазина сјеверне Далмације*, који је такође самостално издавао двадесет година раније. *Концерти* је могао у тренутку појављивања показати све разлике између сценаристичке основе и њене филмске реализације, али очито за то у јавности није било исувише интересовања – барем не онолико колико је Десница желио или мислио да ће га бити. Ипак, на тај начин обзнањена канонска верзија текста данас пружа могућност да се размотре неки од Десничиних неуобичајених књижевних поступака када је ријеч о његовом, строже посматрано, *књижевном* раду.

## II Главни јунак: клавир

У низу есеја везаних за теоријске проблеме филмског стваралаштва и рецепције дјела кинематографске умјетности, Десница је питању сценарија највише пажње посветио у огледу „Сценарист и писац“ из 1951. године. Потакнут написом о једној екранизацији Матавуљевог *Бакоње фра Брна*,

размотрио је неколико аспеката релације чисто литерарног и сценаристичког текста, који, иако условно припадају истом умјетничком изразу – то јест служе се *ријечима* – ипак подлијежу самосталним законитостима. „И као што је погрешно судити у питању сценарија по критеријима чисто књижевног дјела, исто је тако неупутно судити о књижевном дјелу по мјери његове веће или мање прикладности за екранизацију“ (Десница, *Криџике*, 2024: 241), тврди писац, бранећи од негативне критике иманентну *нейрилаодљивости* Матавуљевог романа филмском медију. Десница сматра да сценарио посједује стриктније закономјерности од приче или романа, који пружају више простора за развој споредних наративних колосјека него што је то случај код самог сценарија:

Код сценарија је примаран захтјев да буде цјеловит, да радња буде потпуно усмјерена једној коначној точки. Сценарио треба бити истакнуто и оштро поентиран. Свака небитна дивагација, свака епизода, која није уско и функционално повезана с главном радњом, сценарију је не само сувишна, него у већини случајева и директно штетна. У томе за сценарио вреди углавном исто, што и за сценско дјело (Десница, *Криџике*, 2024: 241).

Доводећи у најближу везу сценарио са драмом, овај Десничин став саоглашава се са ранијом епистоларном жалбом – да је вријеме утрошено на сценарио могао потрошити управо на писање драмског текста. Међутим, од веће је теоријске важности то што су и један и други текст увијек сачињени за неку сврху: или за сцену или за биоскопско платно. У том погледу и њихова рецепција зависи од конвенција условљених подједнако формалним предодређеностима, колико и самом свијешћу о томе шта се чита. Драма, односно сценарио, било да су по природи ствари писани за сценску или филмску адаптацију, или *само* „за читање“ – што је неријетко еуфемизам за њихову неподобност примарном циљу – увијек се у реципијентској конкретизацији дјелимично формирају под утиском логичног читалачког предубјеђења. Отуда и драма и сценарио подразумијевају одређену врсту инхерентног ограничавања списатељског фокуса, које рачуна на попуњавање *мјеста неодређености* у идућем кораку умјетничке реализације. Другим ријечима, свјесно сужавање концентрације на дијалог, дидаскалије и остале техничке напомене по себи већ рачуна с вишим степеном *недовршености*, коју ће идеално надоградити редитељи, глумци, сценографи, костимографи и остали учесници у наредним етапама синкретичког умјетничког подухвата, какав филм у идеалном смислу јесте. Сценарио се стога од драме разликује по далеко већем акценту на самој *изведби*, на коначном производу

визуелној упризорења, које неопозиво фиксира текст у покретне слике једном за свагда. И најамбициозније позоришне инсценације по правилу немају нити могу имати таквих аспирација, макар у новије вријеме све чешће бивале овјековјечене у форми видео записа. То су разлози због којих „сценарио за читање“ није по врсти и статусу исто што и „драма за читање“, какав је случај био управо са Десничиним *Концершом*.

Међутим, Десница се потрудио да свој кинтематографски предло- жак и структурно и у погледу умјетничке егзекуције третира на *лиштераран* начин, желећи да му прибави што већу аутономност на коју је у преписци изнова указивао. У самим уводним реченицама, које сугеришу атмосферу прве сцене, види се да писац не даје неутралне индикације о амбијенту, ликовима, радњи и сл, већ и да на стилски особен начин сугерише ритам кадра, како ће чинити кроз читав текст:

Ведро прољетно јутро над градом. На улицама је живахно. Пројури покоји камион пун младих људи и дјевојака у партизанским дресовима, с пјесмом и веселим поклицима. Њихови другови поздрављају их с тротоара, устављају камион, понеки ускачу у њ. На великом тргу партизани играју „Козару“.

Кроз вреву се пробија групица од два омладинца и једне омладинке с ручним колима која гура нешто старији бркат друг сељачког изгледа (Брко).

Групица с ручним колима избија пред затворену каваницу уз чија је врата још остала таблица „FÜR DIE WENRMASHT“ само што је окренута наглавце. Вођа групице отргне таблу и сломи је о кољено. Замичу у вежу и остављају колица, па на стражњи улаз упадају у каваницу коју два собосликарска помоћника на љествама премазују. Насред локала велики црни клавир покривен новинама.

Угледавши клавир, омладинци радосно:

– Ево га! (Десница 2023: 141).

Закључујући према овом аспекту Десничиног поступка, сценарио је писан не само као драма, већ донекле и као умјетничка проза, мада са извјесном уздржаношћу од дескриптивне и наративне распричаности, како се и из наведеног примјера види.

Структура *Концерша* организована је двоплански, а кроз пет ставова симфонијског дјела наративно обликованих око неколико историјски важних датума прве половине XX вијека: *Allegro* (1945), *Andantino, quasi una fantasia* (1914), *Allegretto, ma non troppo* (1922), *Scherzo* (1929), *Lugubre* (1941). Музичком терминологијом обиљежена је динамика и карактер појединих епизода, док годишта упућују на епохалне повијесне

догађаје: почетак Првог свјетског рата, Марш на Рим, Шестојануарску диктатуру, почетак и крај Другог свјетског рата. Уочљиво је да је њихов распоред успостављен ретроспективно: од ослобођења до свега што му је претходило, а са циљем да се читавих три деценије прикажу као одређена врста историјског континуитета, чија је преломна тачка смјештена у моменат када почиње сама приповијест.

Интересантно је примјетити да се историјски догађаји одвијају у позадини, али се корак по корак примичу све ближе стварности ликова *Концерта*, да би на крају пуним трагизмом ушли сасвим непосредно у њихове животе. Такође, начин извјештавања о тим догађајима знаковит је у погледу евидентне ауторске интенције да се оцрта замишљена линија технолошког развоја, пресудно важног за начин вођења ратова који ће измијенити слику свијета и живота јунака ове приче. Тако се о Сарајевском атентату сазнаје из штампе и њених непоузданих механизма извјештавања уочи Великог рата, као што се о Шестојануарској диктатури дознаје са радио преносника, као поузданијег, али и пропагандно ефикаснијег медија. Све то, међутим, примарну умјетничку намјеру крије у настојању да се низу метонимијских обиљежја научно-технолошког развитка супротстави судбина једног музичког инструмента (клавира), као предмета који симболизује непромјењивост умјетности и њених задатака без обзира на смјену спољашњих костима епохе.

Полазећи у првој епизоди (*Allegro*) од покушаја младих скојеваца да приволе остарјелу учитељицу клавира Ему да својим умијећем обогати отварање новооснованог дома културе, прича се асоцијативно враћа на сами њен почетак. Ема је осједјела, сиромашна и хрома пијанисткиња (одаје утисак трагичније женске варијације на Ивана Галеба), коју ријечи омладинаца о пронађеном талентованом ратном сирочету прену и подведу у сјећањима на њене најраније дане. Друга епизода (*Andantino, quasi una fantasia*) приказује саму Ему као даровито дијете сиромашне послужитељке, које вјежба клавир код Пјасковског, добродушног предратног продавца музичке опреме. Емин физички деформитет настаће управо у његовој радњи под теретом *Bösendorfera*, који ће Ема покушати физички да заштити од куповине за размажену супарницу Грету, ћерку официра Глојзнера.

Трећа слика (*Allegretto, ma non troppo*) одвија се у породичном стану Глојзнерових, у којој се открива да је Гретин отац од официра постао банкарски шпекулант, а да ће њен дјед због нервне растројености, као бивши генерал и представник старог поретка, извршити самоубиство. Сва три призора одвијају се у темпу и регистру назначеном поднасловима, па се и четврта сцена догађа на дан Гретиног вјенчања у отменој вили на

којем би требало да свира Ема са својим оркестром. Бал код Глојзнерових претвара се у комички интермецо (*Scherzo*) револтираних музичара, којима је саопштено да ће умјесто њих свирати радио-апарат, један од Гретиних свадбених поклона. У овој слици можда се најбоље види пренапрегнутост *литерарној постојци*, који се Десница трудио да примијени у форми подложној сасвим другачијим умјетничким законитостима. Наиме, један иначе врло ефектно смишљен поновни сусрет показује експлицитност са којом се у сценарију сугеришу ствари, насупрот дискретности какву би у истом случају захтијевала приповијетка: „У проласку Ема се згледа са шефом-носачем: као да се однекуд познају, али се ни једно ни друго не присјећају одакле. То је, понешто остарио, онај исти носач с квргом на челу што је некад, у дућану Рјасковског, упустио клавир који јој је сломио кук“ (Десница 2023: 190).

Последњи приказ доноси мелодрамски, али туробан (*Lugubre*) финале у бифеу поред жељезничке станице. Током једне ноћи у првој години нацистичке окупације Загреба страда логорски бјегунац Берислав, друга и важнија тачка Еминог и Гретиног супарништва из младости. Ема присуствује том догађају, залутала на својим алкохолним тумарањима у кафану из које је привукао звук лајтмотивског *Bösendorfera*, који упадљиво заузима централно мјесто сваке сцене. Сценарио се завршава сликом у којој Ема напишава своје име на доњој страни клавира „окружена зачуђеним омладинцима“: „Лице јој се нереално озарује, вјеће се склапају и испод њих потеку двије крупне сузе“ (Десница 2023: 215).

Тако је кроз пет ставова и у пет регистара испричана прича о пропасти једног умјетничког талента, за који су, како се јасно сугерише, подједнако одговорне историјске околности, класна припадност, доминантна идеологија, судбинска детерминисаност случајем, али и личне предиспозиције. Десница је вјешто преплео мотивацијске нити Емине трагедије, не дајући несмотрено или тенденциозно предност ниједној, одакле управо долази егзистенцијална аутентичност лика и приче каква је постигнута и у филмској екранизацији. Поуздана тумачења *Концерџа* препознала су у Десничиној метасимфонијској структури једну компаративну паралелу, која ово дјело типолошки повезује са репрезентативним књижевним изданцима високог европског модернизма:

Пет стилски хетерогених епизода, односно пресека пет дана у судбини једнога клавира (и то повезаних без реалистичке мотивације) отварају се ишчитавању у Цојсову кључу – односно да је свака епизода модернистичка парафраза или пародија некога стила, било крлежијанскога театра, било комедије *dell'arte*, било црне комедије (по филму дословно попаре), било поетскога реализма, било соцреалистичких документарца и журнала (у

том кључу ваља ишчитавати оквирну епизоду – читање текста ионако не пита за ауторове намјере) (Шакић 2005: 33).

*Концерт* је, у том погледу, не само демонстрација једне супериорне умјетничке игре са интермедијалним варирањем устројства симфоније, већ и исто такав показатељ умијешности у разнородним стилским регистрима, примијењеним у сврху пастиша високих вриједносних и значењских домета.

Претежан дио сценарија релативно је вјерно пренесен режисерским поступком и на филмско платно, уз извјесна одступања о којима је свједочио и сам редитељ Белан. Међутим, Десница је као сценариста осјетио потребу не само да објави свој текст у засебном и од филма аутономном виду, већ је и у „Поговору“ књиге потанко објаснио која су мјеста представљала тачке несагласности између двојице умјетника:

У погледу фабулске материје, једино крупније и суштинскије одступање од синопсиса представља епизода „LUGUBRE“. Истина, тешка сам срца радио и епизоду „SCHERZO“, гдје је, на том централном мјесту које би требало да садржи једно битније и пресудније збивање из живота главне јунакиње Еме, синопсисом предвиђен онај веселасти *divertissement*. Али ваљда је била неодржива драж којом су мамиле заводљиве и пуне обећања перспективе захвалних вањских ефеката и рјешења што их је пружила та епизода, са својим прокушаним, комичним средствима (сцене преждирања, тучњавае с пуранским батацима и томе слично). Пред тим моментима наводних „специфичних захтјева“ филма морали су, дакле, да савију барјак и да устукну они други моменти које ја, можда погрешно, сматрам и називам умјетничким (Десница 2023: 217).

Десница се, убити, на овом мјесту жалина продуцентско или режисерско инсистирање на садржајима и ефектима филма који би потенцијално могли имати већи комерцијални учинак. Очито је у његовој замисли свака брига о економском успјеху пројекта била у другом плану (показало се то и самим издањем *Концерта*) у односу на његов умјетнички домет, па се на овај начин експлицитно оградио од дијела сижеа који је сматрао форсираним или мање адекватним. Међутим, у своју заслугу за коначни изглед филма Десница поносно уписује ауторски допринос последњој сцени, коју је, према властитим ријечима, ресемантизовао на више нивоа:

По синопсису, ту је, још за вријеме старе Југославије, у једном ноћном локалу не зна се тко вршио атентат на не зна се кога, због не зна се чега: непознати илегалца убијао је непознатог полицијског шпицла

из непознатих разлога; а једина веза између тог узбудљивог догађаја и наше драме – била је та, што су немилком догађају присуствовали савршено незаинтересирани Ема и познати нам клавир Bösendorfer. Али како је синопсисти-режисеру нарочито лежала на срцу атмосфера ноћног локала и напет догађај, док је у погледу суштинског садржаја и његове осмишљености био спреман на попуштање, ја сам задржао само мјесто збивања а све друго листом измијенио, па је по мојој верзији догађај пребачен у доба Окупације и битно преиначен и осмишљен тиме што не погиба анонимни полицијски шпицл од руке магловитог илегалца, већ погиба једна *dramatis persona*, Берислав, на очиглед своје Еме. Тако је у тој епизоди од првобитне замисли остала само атмосфера ноћног локала – и револверски хитац (Десница 2023: 217–218).

Десница је, са једне стране, било важно да постигне већу мотивацијску заснованост епизоде тако што ће је знатно приближити судбини протагонисткиње. Са друге стране, чини се да му је било стало и до тога да у распону од 1914. до 1945. године мапира историјски маркантне појаве које су оставиле знатнијег трага на стварност у њеном окружењу и животу. Избјегавајући још од *Зимској љешовања*, па и у већем дијелу приповиједака, да ужасе ратних сукоба, нарочито оне везане за грађански рат у Југославији (1941–1945) приказује изравно, Десница је ипак показао извјесну склоност да страхоте нацистичке окупације стваралачки проблематизује у драмском модусу. Као што се из позадине чује о сарајевском атентату, шестојануарској диктатури и другим преломним историјским догађајима, тако се и логори НДХ појављују само кроз наизглед успутни дијалог Виктора и Берислава у последњој слици: „...Говори се да их одводе у логоре... да је тамо страшно, неиздрживо... (Опет застане куцкајући несвијесно кључем по кревету, па дометне готово безгласно:) – Кажу да их ужасно муче тамо...” (Десница 2023: 209). Сматрајући на неки начин сценарио подврстом драме, Десница је по свој прилици рефлексно кренуо ка оним темама и мотивима који ће га касније интензивно заокупити у *Љесивама Јаковљевим*, као и у недовршеном позоришном комаду *Гадни мали њном*. По свему судећи, драмски род је осјећао као потентан да се одређени садржаји, несвојствени његовој приповиједној прози, умјетнички изнесу на свјетлост дана.

У цјелини посматрано, *Коницерш* је, мимо свих пратећих и у односу на њихов стварни значај пренаглашених полемика, постигао вансеријски резултат. Филм се сврстао у сами врх припадајуће епохе према неким анкетама, а Десница се, као есејиста и критичар снажних кинематографских опсесија, доказао и као врстан стваралац на пољу

не само филмске теорије већ и праксе. По времену настанка негде на средокраћи класичних остварења каква су *Крадљивци бицикала* (1948) Виторија де Сике и *Au hasard Balthazar* (1966) Робера Бресона, *Концерти* се и према карактеристичној наративној потки невезаној превасходно за *прошатаонисту* већ за предмет, односно друго биће, позиционирао у специфичан низ кинематографских остварења неконвенционалног сценаристичког сижеа. То је можда био довољан разлог да сценарио буде самостално објављен, мада би се и на основу самог филма препознао рукопис провјереног књижевног мајстора, који га је за те потребе, као и све друго, стваралачки савјесно изradio.

### Извори и литература

- Белан, Бранко. „Кинематографија ме се одрекла“. *Филм*. 1977. Год. III. Бр. 8–9. 15–37.
- Десница, Владан. *Концерти*. Загреб: Књижевне свеске. 1954.
- Десница, Владан. *Слијетац на жалу / Љесџве Јаковљево / Концерти*. Београд: Народна библиотека Србије. 2023.
- Десница, Владан. *Кришике*. Београд: Народна библиотека Србије. 2024.
- Десница, Владан. *Оледи*. Београд: Народна библиотека Србије. 2024.
- Шакић, Томислав. „Громогласни шапат“, *Вијенац*. 2005. Год. XIII. Бр. 307–309. 32–33.
- Шакић, Томислав. „Концерт: сценариј Владана Деснице и филм Бранка Белана“. *Књижевна република*. 2006. Год. IV. Бр. 3–4. 88–97.

### Филмови наведени у тексту

- Концерти*, реж. Бранко Белан, 1954, прод. Јадран филм, Југославија, 96 мин.
- I Ladri di biciclette*, реж. Vittorio De Sica, 1948, прод. Produzioni De Sica, Italy, 89 мин.
- Au hasard Balthazar*, реж. Robert Bresson, 1966, *ипог.* Mag Bodard, France / Sweden, 95 мин.

Vladan Bajčeta

VLADAN DESNICA'S *CONCERT*:  
A SCREENPLAY FOR READING

Summary

In the extensive correspondence of Vladan Desnica, the writer and author of the screenplay for the feature film *Concert* (1954), produced by Jadran Film and directed by Branko Belan, a segment of letters has been preserved that relates to certain aspects of the film's creation and production. Written on the basis of the director's synopsis, the text of *Concert* was, in a sense, a co-authored work by Belan and Desnica. However, the film adaptation itself altered the screenplay template to some extent, leading to a dispute between the two authors. Dissatisfied with the development of the situation and the issue of authorship, as well as with the critical reception of the contributions of individual creators to the making of *Concert*, Desnica decided to publish the text on his own before the film's premiere in order to make his version of the film's story public. This paper presents a selection from the correspondence, as well as an analysis of certain aspects of the textual template and its cinematic realization, with reference to the relevant literature published so far on the issue in question.