

## 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 Бахлјтнер, 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 <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 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 *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>Портрети game у пламену</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

МАРИЈА ШАРОВИЋ\*

(Институт за књижевност и уметност, БЕОГРАД)

## **МОДЕРНА ПРИРОДА ДЕРЕКА ЦАРМАНА Однос филмског и књижевног језика**

*Апстракт:* Предмет рада су дневнички записи Дерека Цармана, *Модерна природа*, писани од јануара 1989. до септембра 1990. године. Овај својеврсни лирски роман обједињује све области Цармановог готово ренесансног интересовања – филм, књижевност, активизам, ботанику. Распршене лирске медитације на поменуте и друге теме обједињује тема времена, а два најупечатљивија дискурса дневничких лирских медитација – филмски и књижевни – обједињује елемент ликовности. Будући да Царман често укршта средства изражавања различитих медија, па се у књижевном делу служи филмским или ликовним језиком, а у филмским остварењима чисто ликовним или вербалним изразом, *Модерна природа* може се сматрати и филмом у ком је визуелна раван одмењена вербалном, или филмом – какве је иначе снимао – без темпорално условљеног наратива.

*Кључне речи:* Дерек Царман, филм, ботаника, лирика, ангажман, време, дневник, природа

Дерек Царман (1942–1994) остао је упамћен преваходно као филмски режисер. Осим дугометражних филмова, снимао је и бројне кратке филмове и музичке спотове. Био је сценограф, дизајнер, сликар, писац, баштован, и један од истакнутих активиста у борби за правичнији однос друштва према кризи изазваној појавом сиде осамдесетих година претходног века, као и активиста на пољу права хомосексуалаца.

И сам ХИВ позитиван, Царман је умро пре свог времена, што је била последица поменуте кризе, непостојања одговарајућег лечења оболелих од сиде, као и генералне стигматизације оболелих, условљене многим непознаницама у вези с тада новом и неиспитаном болешћу.

За живота је створио невероватан вишемедијски опус. Каријеру је отпочео као сликар, и сликарство је, и као уметничка форма и као начин размишљања, кључно утицало на Цармана, одредивши његову естетику и уметнички израз у целини. Овај утицај веома је осетан и у *Модерној природи* (1991), испуњеној сликарским пејзажима, који би подједнако могли бити и филмски кадрови, преточеним у реч. Но, његов сликарски

---

\* inthisworld777@gmail.com

пут је рано прекинут другим ангажманима, најпре сценографским и дизајнерским пословима у Краљевском балету, а затим и на филму *Ђаволи* Кена Расела. Написао је и десетак књига, снимio исто толико експерименталних филмова супер-осмицом, неколико музичких спотова, постављао је сцену за *Џез календар* Фредерика Ештона и продукцију *Дон Ђованија* Џона Гилгуда.

Џарман није много марио за конвенционалну филмску продукцију, што је резултирало необичним филмовима које је снимао као што би то чинио сликар: *Себастјан* (1976), *Јубилеј* (1978), који оличава колапс тачеровске Енглеске и на филмско платно доводи неке од протагониста актуелне енглеске панк сцене (Адам Ант, Тоја Вилкокс), *Каравађо* (1986), *Последњи њојлед на Енглеску* (1987), о Енглеској у време Маргарет Тачер, и *Врш* (1990), први филм који је Џарман снимio након сазнања о својој болести и селидбе у Данцинес, и најважнији филм за теме овог рада. У *Модерној њрироди* описан је и настанак идеје за његов последњи, врло поетичан, чак елегичан филм, *Плаво* (1993), врхунац апстракције и повратка сликарству. Овај филм важан је и зато што показује још један фасет његовог стваралаштва, онај у ком се елегичне теме краја живота уједињују с готово милитантним приступом активистичким темама.

*Модерна њрирода* обједињује сва Џарманова, готово ренесансна, интересовања – његову ботаничку страст, присећања на детињство, размишљања о филму и мисли о болести – на веома осетљив, дубоко лирски начин. Ипак, тема која их све надмашује по дубини значаја и захвату је тема времена.

Ови медитативни и надахњујући лирски записи настали су након што се Џарман из Лондона преселио у Данцинес у Кенту, мало, туробно место на обали од шљунка и камења. Стварање врта на каменитом тлу је захтеван посао, пошто таква подлога није погодна за претежни део биљног света, и то све у пејзажу који је по себи дистопијски – у позадини Џарманове рибарске колибе виде се нуклеарни реактори електране у Данцинесу. Сам врт, који је кућицу окруживао са свих страна, из ових је разлога уникатан уметнички подухват Џармана. *Модерна њрирода* прати његову опсесију баштованством, представљајући истовремено и дневник баштована и Џарманову медитацију о сопственом животу, детињству, младости шездесетих година, филмској, сликарској и књижевној каријери. Осим што показује како направити сопствени врт, ова дивља, побуњеничка дневничка проза једног филмског ствараоца показује шта је за Џармана значило бити политички ангажован уметник. Захваљујући јакој активистичкој ноти, *Модерна њрирода* читаоца иницира и у сложене друштвено-политичке околности у којима је Џарман живео и снимао филмове.

Царман дневник отпочиње 1. јануара 1989, описом рибарске кућице на обали коју је купио од очевог новца добијеног у наследство. На првим страницама, *Модерна природа* личи на на уџбенике из ботанике због детаљних описа локалне флоре и фауне, као што доноси и много од духа викторијанских приручника о симболичним и магијским својствима биљака. Дневник се завршава у болници, кад литаније имена биљака смењују називи лекова који Цармана одржавају у животу.

### Филмски и вербални израз у Модерној природи

Филмски и вербални израз у *Модерној природи* су у сложеној и синергијској вези, која одражава Царманову вишемедијску уметничку праксу филмског ствараоца, сликара, писца, активисте и баштована.

Иако је *Модерна природа* књижевно дело, дневничка проза и, као таква, примарно вербални израз, њена структура и тематика дубоко су прожете филмском естетиком и нарацијом, као и визуелним размишљањем Цармана. Визуелно-наративни приступ види се у Цармановој склоности ка „снимању“ сцене речима. Дневник је пун живописних, сликовитих описа његовог врта у Данцинесу и околног пејзажа – жутих и црних тонова његове куће, оштре шиндре, нуклеарне електране у позадини. Ови описи делују као фрагменти слика или филмски кадрови, и у њима се добро може видети како Царман пејзаже слика на исти начин на који то ради у филмовима, само посредством другог медија:

Кише и фино топло време пожурили су пејзаж – донели су zasiћене пролећне боје рано. Мртвило зиме је прошло. Данас је Данцинес сијао испод калајисаног неба – трепераве смарагдна, рђавозелена, зелена као крв дрвета, сивозелена жалфије и плавичастозелена, испране до бледила, мала острва маховине на позадини ружичастих облутака, сјајножута обала штипавице, загаситорића мртве папрати, и светли окер бокора трске наспрам шипрага врба – тамноцрвена, са сребрнастим мацама и лепезама смеђежutih прашника, назубљених једва приметним наговештајем нежнозелене боје тек пропуцелих листића.

Нигде другде нисам видео овакву симфонију боја. Данцинес је предосећај далеког севера, пејзаж који јужњаци могу сматрати суморним и монотоним, који пева попут бреза у Сибелијусовој музици (Jarman 2009: 31).<sup>1</sup>

У дневнику се као структурално начело врло често користи и монтажа. Као што Царманови експериментални филмови попут *Плавој*

1 Ако није другачије назначено, сви преводи у оквиру рада су моји.

или *Врша* прилазе монтажи на особен начин, тако исти принцип *Модерну природу* чини делом фрагментарне, нелинеарне структуре. Њу сачињавају сећања, размишљања о природи, коментари актуелних друштвених, социјалних и политичких околности, описи баштенских радова и самих биљака, белешке о филмским радовима и идејама, који се смењују брзо и у наизглед неповезаном низу мотива, слично брзој филмској монтажи.

Увече сам се возио са Џулијаном и Џојсом до Ферлајта преко мочвара. Немогуће је описати чудновату лепоту пејзажа, посебно Рица и плаже Винчелзи. Велика тишина је падала, прекинута само звиждањем ластва. Светлост на свакој власти траве, на цвећу, грмљу, на језерима. Такво задовољство. Ветар је хујио док је Џулијан безобзирно јурио пустим путевима. Седели смо читаве минуте у потпуној тишини. Мали зечеви, ни најмање уплашени, посматрали су нас љубопитљиво док смо пролазили; макови и штитавица који се преливају у скерлетно и плаво. Свет налик на средњовековну минијатуру, или на неку од таписерија с једнорозима у аркадама манастира; пошљунчена стаза – путања што води у земаљски рај, над нама дивље небо са сунцем које пламти у тракама љубичасте, ружичасте и плаве. Сребрнасте врбе, трска која се као пурпурни дим издиже из воде, попрскана наранџастом светлошћу, каскадама дивљих ружа, орловим ноктима и ружичастом валеријаном (Jarman 2009: 93).

Простору Џарман неретко прилази као сценографији или сцени коју треба уредити. Врт у Данцинесу није само место, већ је и сценографија и лик који се развија. Џарман га третира као уметничко дело и простор који му омогућава да пружи отпор свему ономе што је ван њега. Овим се ствара паралелизам с његовим филмовима у којима се локације често користе као симболички, „насликани“, вештачки простори, што је посебно карактеристично за филм *Врш*, који се овим простором непомредно и бави.

Вербални израз у *Модерној природи* има вишеструке функције које допуњују и проширују Џарманов филмски рад и дају му додатни смисао. Он је, најпре, интиман запис, непосредан, први глас, који често недостаје у његовим филмовима. У лирској прози, Џарман изражава свој страх, бес и утеху након дијагнозе ХИВ-а 1986. године. Ови пасажии су место оплакивања изгубљене генерације, коју Џарман пореди с генерацијама несталим у ратним страдањима, а асоцијација потиче из Џарманових дневничких записа у вези с *Рајним реквијемом*, његовом филмском адаптацијом истоименог ораторијума Бенџамина Бритна из 1962. Цео хонорар за тај филм износио је десет фунти. Џарман га је ипак снимии, иако се у дневницима вајка како се његови савременици и колеге купају у новцу, а то што за режирање овог филма није био плаћен види као „ултимативну освету“

(Jarman 2009: 56) филмског и друштвеног естаблишмента. Премијера филма, на чијем је крају публика у потпуној тишини напустила салу, било је разочарање и само „сенка мојих очекивања“: „Поново сам размишљао о *Рајном реквијему* – није ми дао радост, оставио ме је да се, празан, суочавам с бесконачним брбљањем у интервјуима, у којима је дело ишчезавало у поплави увек истих питања“ (Jarman 2009: 16, 24).

Овај филм нагнао је Цармана и на размишљање о смрти у мирнодопским условима и у ратним страдањима, с невеселим закључком да (привидно) мирнодопско стање на још перфиднији начин односи жртве него што то чини рат. У одломку се може ишчитати још један специфичан вид Цармановог социјалног ангажмана, условљен активизмом и бригом поводом тада још увек нове и релативно непознате болести:

Да ли сам могао да дочекам дан весело, парализован вирусом који кружи као смртоносна кобра? Толико пријатеља је умрло или умире [...] Све најпаветније и најбоље згажено је – сигурно ни Велики рат није донео веће губитке у само један живот за само дванаест месеци, и све то док смо водили љубав, а не рат (Jarman 2009: 56).

Дневничке белешке детаљно документују Царманов рад на филмовима, сликама и сценографији, чиме се претачу у метатекст који обједињује све ауторове форме изражавања, показујући како се једна уметничка пракса суптилно прелива у другу – филм у писање, писање у баштованство, баштованство у сликање, слика у писање, филм у сликање. *Модерна природа* често функционише и као ментална припрема за филм, јер садржи размишљања и скице које је Царман касније развио у своје филмове. Али, важи и обрнуто, па се у тексту дневника често ишчитава филмска симболика: концепти и визуелни мотиви из његових филмова (руинирани или пусти пејзажи, религијска иконографија, тело као бојно поље) често су пренесене у дневник у виду метафора и симбола.

Поетски пасажу у маниру најбољег лирског романа условљени су Цармановом превасходно визуелном имагинацијом, па се лако из медија речи претачу у слику, а затим и у филмски кадар. Није случајност што Царман цитира Лорку у својим дневницима: реченица „Боја је музика ока“ (Jarman 2009: 110) представља целокупан текст дневничке белешке од 13. фебруара 1989. Овим избором цитата Царман у ствари говори да боја и звук имају сличне, хармоничне особине, чиме се начело синестезије, свеприсутно у дневнику, још једном потврђује. За Цармана је доживљај боје једнако емотиван и дубок као слушање музике.

Обрнут смер – претакане вербалног или менталног материјала у ткиво филма – оваплоћен је у целисти у Цармановом последњем филму

*Плаво*, филму без иједне слике. Нешто дуже од сат времена, гледалац филма суочен је с једноличним плавим екраном, на ком се не дешава ништа. Једно од најнеобичнијих филмских остварења срачунато је на потпуно усредсређивање гледаоца на звук, оно што се може чути, чиме се истовремено он претвара у слушаоца или читаоца звучне књиге. Традиционална визуелна радња филма у потпуности је замењена звуком, који преузима и носи целокупно искуство у њему изложено: нарацију, дневничке белешке, поезију и звучне пејзаже. Дубоко личан филм, *Плаво* је надахнуто последњим стадијумима Царманове болести, кад је почео да рапидно губи вид и свет види готово искључиво као плав. Тако гледалац, гледајући овај филм, има прилику да лично доживи Царманово искуство, тј. да, као и он, постане „слеп“.

Вербална форма за Цармана представља и вид пружања отпора. Као што су његови филмови субверзивни, тако је и његово писање противљење традиционалној аутобиографији и нормативно доживљеној природи. Њен опозит је Царманова модерна, понекад апокалиптична природа, која може да представља и претњу и утеху.

Другим речима, *Модерна природа* је вербална екстензија Цармановог филмског и уметничког света уопште, у којој Царман „монтира“ средишње теме своје филмске естетике: лепоту у пропасти, сексуалност и болест, политику, природу.

### *Врш* као мера времена: *темпоралности* Модерне природе

Лирика *Модерне природе* је изузетна; дневници се читају попут лирског романа у ком има импресионистичке ликовности, колико и прустовске чежње у потрази за изгубљеним временом. Три важна Царманова остварења интимно су повезана концептом времена: мемоарско-дневничку прозу *Модерне природе*, филм *Врш*, и сам врт, сједињује време, а проток времена и његова симболика чини њихов заједнички основ, иако време делује различито у сваком од ових остварења (в. Ellis 2009: 169–170), а чак се ни време сваког од ових медија у Цармановом опусу не употребљава на стандардан, свакидашњи начин. Тако је, на пример, *Врш* филм без наратива, а његов недостатак значи да је гледалац остављен без препознатљивих временских маркера, као што није у могућности ни да контролише време филма или темпо којим се филмско искуство износи на платну. *Врш* додатно усложњава ову ситуацију, јер тематизује различите доживљаје времена, поигравајући се са брзином филмских слика.

Књига се, с друге стране, може читати било којим ритмом који одговара њеном читаоцу. У случају *Модерне природе*, дневничка структура,

која је главно организационо начело, такође разбија наратив. Проток времена одређен је неповезаним, апстрактним структурним начелом – секвенцом коју сачињава протицање дана у недељи. Чињеница да ова врста времена није осетљива на људски доживљај времена, или уопште повезана с њим, јесте једна од већих тема *Модерне природе*, посебно у одломцима у којима Џарман пише о теми људске смртности или о безобзирној аморалности болести.

Време самог врта такође је посебан вид темпоралног искуства. Џарман га у више наврата у дневнику описује као време које се разликује од времена часовника:

Баштован копа у другом времену, без прошлости и будућности, почетка и краја. Време које не цепа дан саобраћајним гужвама, паузама за ручак, последњим аутобусом до куће. Кад се уђе у врт, улази се у време – тренутак уласка никад не може бити упамћен. Око вас лежи трансфигурисани пејзаж. [...] На почетку свог путовања дуж велике античке спирале, Данте је у ово царство ушао кроз мрачну шуму [...] Нагло сам враћен у овде и сада оштрим свађалачким гласом преко телефона. Моја особа из Порлока је на вези, говори о времену које има почетак и крај, дословном времену, монотеистичком времену, оном које се неизоставно наплаћује (Jarman 2009: 30).

Парадокс који примећује Џим Елис у вези с временом, а посебно с протицањем времена у доживљају врта, јесте тај да „прича о времену у западној машти почиње с изласком из врта“ (Ellis 2009: 171). Врт захтева пажњу свог посетиоца, али не обликује сусрет с њим на исти начин као што то чине филм или књига; он је, на неки начин, индиферентан према њему.

Заједничка формална сличност књиге, врта и филма јесте та да сва три уметничка дела раде против наративне кохеренције, усмерене ка јединственом посматрачком објекту.

Сам наслов дневника – *Модерна природа* – подсећа на ренесансну мисао о вртovima као местима уживања, али и говори о врту као о „трећој природи“, ренесансном концепту који наглашава естетичку природу врта. Трећа природа врта се култивацијом, уређеношћу и артифицијелношћу разликује и од прве и праве природе као неуређене дивљине, али и од друге природе – културалног пејзажа – поља, ораница, урбаних простора и инфраструктуре (в. Hunt 2004: 42). Концепт треће природе нас подсећа да су простори врта нужно и нека врста коментара односа природе и уметности.

Донекле оксиморонска, фраза „модерна природа“ означава и интересовање за време, историју и искуство темпоралности, као што струк-

тура дневника изоштрава свест читаоца о протоку времена. Двострука временска схема доминира дневником, па се у њему смењују прогресивно, линеарно, календарско време, и циклични ритмови природног света, што је видљиво у дневничким белешкама о сменама годишњих доба и животног циклуса биљака у врту. Ова два искуства времена повезана су са светом на различите начине, чинећи оштар контраст између времена унутар врта и времена ван њега. Такав је дирљиви одломак о нарцисима, у ком се провлачи и опаска о томе како стална доступност нечега што је по природи само повремено, сезонско, уништава сву радост поновног сусрета после дужег разанка. Наводећи разне верзије имена нарциса и осврћући се на медицинска и ботаничка својства овог цвета, Џарман кроз чисти лирски опис овог пролећног цвећа говори о много трајнијим темама него што је то кратак животни век једног цвета – о носталгији за ишчезлим временом у ком је аутентична радост због новог животног циклуса била и цењена и постојећа:

[...] сезонску природу нарциса уништили су хортикултуристи који их сада приморавају да се појаве много пре Божића. Једна од радости које је наша технолошка цивилизација изгубила је узбуђење с којим су дочекивани прво цвеће и воће сезоне; први нарцис, јагода или трешња сада су ствар прошлости, као и драгоцени тренутак њихове прве појаве. [...] Можда је моја носталгија неумесна – сада нарциса има у изобилу, а печурке, некада луксузне, сада се једу на киле. Авокадо и манго постали су општа места. Али нарцис, кад би се само нарцис опет појавио заједно с пролећем, јео бих и јагоде са божићним пудингом (Jarman 2009: 12–13).

У Џармановом филму *Врш* јављају се бројни и различити типови и квалитети слике, од којих сваки кореспондира са различитим филмским елементима или мотивима. *Врш* је снимљен мешавином супер-осмице, 16mm и видеа, без конвенционалног сценарија или дијалога, и гурнуо је концепт уметничког филма као форме противне класичном наративном моду до крајњих граница (в. George 2019: 200). Халуцинаторно време филма укључује и разне друге видове темпоралности, од којих су неки означени изменама у филмској брзини, било путем успореног снимка, било техником фотографисања неког дуготрајног процеса који се потом сажима како би се тај процес представио далеко брже (*time-lapse*), било путем смењивања статичних кадрова и оних дивљих, снимљених из руке. *Врш* приказује различите доживљаје људског схватања времена, нпр. у сценама сазревања дечака који се креће кроз неограничено време врта, да би стигао до одмереног режима часовника. Ту је и историјско време, које се огледа у политичким референцијама на медије, судове, библијске

теме итд. Коначно, у филму су присутне и различите представе природног или цикличног времена, у бројним сликама природе и *time-lapse* фотографијама неба које говоре о дужем, немерљивом, имперсоналном времену, времену универзума.

Филм отпочиње кадром у ком се види како Царман спава за својим радним столом, и чују звуци снимања филма, што је Тонија Рејнса навело да га сврста у посебан жанр транс-филма у традицији Маје Дерен, Кенета Ангера или Жана Коктоа (Rayns 1990). Сановна логика филма намеће понављање одређених визуелних мотива (честе слике Цармановог врта, шљунка, мора и нуклеарне станице у различитим брзинама и нијансама боја), смену расположења и ритмова необичне музике коју је за филм написао Сајмон Фишер Тарнер, и низ алузија на страдање Христово.

*Врт* је можда и најчистије отелотворење Царманове синематске теорије – ненаративно уметничко дело које, и поред тога, ступа у ерудитски дијалог са историјом.

\*

У тренутку смрти, Дерек Царман већ је имао репутацију једног од најконтроверзнијих енглеских филмских режисера. Можда само Мајкл Пауел, Кен Расел и Питер Гринавеј показују „сличну сличну склоност ка разбијању табуа, провокацији и чистом лошем укусу“ (Hoyle 2007). За многе друге, пак, остао је маргинална фигура чији је личан опус превише експерименталан да би се сматрао главнотоковским, али је, што је донекле парадоксално, доживљаван и као превише уметнички конвенционалан и конзервативан стваралац да би његов рад био прихваћен као авангардан.

Царманови дневнички записи одражавају вишеструкост његових интересовања, али су и изванредан пример интертекстуалног дела, које је, поред тога што успоставља низ референција на друга уметничка дела и епохе, посебно ренесансу и викторијанско доба, и пример вишеслојних записа у којима се филмски и вербални израз преплићу, или користе као међусобно заменљиви. Ово ствара препознатљиве Царманове лирске пејзаже, вербалне кадрове, ликовне записе итд.

Однос визуелног и вербалног елемента у *Модерној природи* је симбиотски и метафоричан. Свој врт у Данцинесу Царман је користио као физичку манифестацију и визуелни речник својих унутрашњих стања, али и политичких ставова и израза своје уметничке естетике. Посебно су занимљиви визуелни детаљи у прози, јер Царман често користи сликовит и чулно готово опипљив језик који обликује његово сликарско око. Кад описује дивљину око Данцинеса, он не описује само чињенице, већ

и текстуру, светлост и форму, тј. визуелне елементе који би се могли непосредно пренети на филмско или сликарско платно.

С друге стране, дневник донекле функционише и као филмски сценарио, јер дневничка форма омогућава фрагментацију и монтажу, слично оним које Џарман користи у својим експерименталним филмовима.

Делимична противречност наслова дневника, *Модерна природа*, вербална је формула која наговештава визуелну противречност – природа, у савременом добу, није нешто идилично, попут класичног уређеног енглеског врта, већ нешто неочекивано, непредвидљиво и дивље, као што је то врт на каменитој обали који расте у сенци нуклеарке, као што и лепота и сексуалност опстају у сенци смрти. Кроз ову двоструку форму, Џарман ствара дело у ком је врт (визуелни пројекат) текст који се тумачи, а дневник (вербални пројекат) филм који се монтира.

## Литература

- Ellis, Jim. *Derek Jarman's Angelic Conversations*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 2009.
- George, Jo. "Derek Jarman, Trance Films and Medieval Art Cinema". *British Art Cinema. Creativity, Experimentation and Innovation*. Eds. Paul Newland, Brian Hoyle. Manchester: Manchester University Press. 2019. 200–214.
- Hoyle, Brian. *Derek Jarman: Radical Traditionalist*. 2007.  
<<https://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/jarman/#37>>
- Hunt, John Dixon. *The Afterlife of Gardens*. University of Pennsylvania Press. 2004.
- Jarman, Derek. *Modern Nature*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2009.
- Rayns, Tony. "The 'I-Movie'". *The Garden Press Kit*. London: Artificial Eye. 1990. [Unnumbered].

Marija Šarović

DEREK GARMAN'S *MODERN NATURE*  
The Relationship Between Film and Literary Language

Summary

The subject of the paper is Derek Jarman's diary entries, *Modern Nature*, written between January 1989 and September 1990. This unique lyrical novel unites all areas of Jarman's almost Renaissance interests – film, literature, activism, and botany. The scattered lyrical meditations on the aforementioned and other topics are united by the theme of time, and the two most striking discursive strands of the diary lyrical meditations – film and literature – are united by the element of visual art. Since Jarman often combines the means of expression of different media, and therefore uses film or visual language in his literary work, and purely visual or verbal expression in his film works, *Modern Nature* can also be considered a film in which the visual plane is replaced by a verbal one, or as a film of the kind Jarman typically made, one without a temporally driven narrative.