

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 Ђурковић 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 *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>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 *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 *Порџреџ game у ѿламену* 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

ЈОВАН БУКУМИРА*
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

ПРУСТ У ОГЛЕДАЛУ ТАРКОВСКОГ

Ајстџракиј: У *шрајању за изјубљеним временом* Марсела Пруста један је од великих романа европске књижевности који за филмску уметност одувек представља извор својеврсне nelaгоде. Због тога у овом раду најпре анализирамо узроке таквог односа, а то су, пре свега, полемички однос француског романсијера према филму (свога времена), у ком је он учовао површну и стога лажну реалистичност, као и за традиционални филм некомпатибилна композиција романа. Потом издвајамо и интерпретирамо поетичке (али и шире, метафизичке) сродности које се могу уочити између Пруста и Андреја Тарковског, нарочито када је реч о проблему темпоралности, имајући у виду да је овај писац стална и незаобилазна референца управо у писаним делима руског аутора, који је из његовог „огромног здања успомена“ црпео не само инспирацију већ и одговарајући уметнички поступак и приступ стварности. Напоследку, износимо тумачење филма *Огледало* (1975) у прустовском кључу, показујући на које је све начине визија темпоралности аутора *Трајања* присутна, али и преиначена у средишњем филму Тарковског.

Кључне речи: Марсел Пруст, *У шрајању за изјубљеним временом*, Андреј Тарковски, *Огледало*, темпоралност

Je cherche l'or du temps.
André Breton

Пруст и филм: криво срасјање

Марсел Пруст, савременик епохе рађања филма, није благонаклоно гледао на нову уметност и оспоравао је њене претензије на истинитост. Без сумње, било је с његове стране делимичног неразумевања, па и слепила за новине које је донео овај медиј. У духу бодлеровских сагласја између материјалног и духовног света, француски романсијер веровао је да истинска стварност не почива у самим материјалним стварима већ у њиховом односу с посматрачем, људским субјектом:

Оно што зовемо стварношћу јесте извештајан однос између тих осећаја и тих успомена што нас истовремено окружују – однос који укида просто кинематографско виђење, а који се утолико више удаљава од истинитог

* jbukumira@yahoo.com

уколико претендује да се на њ ограничи – јединствен однос који писац треба да пронађе да би та два различита члана повезао у својој реченици (Пруст 2007 [7]: 201).

Услед тога, читаво *Трајање за изјубљеним временом* исписано је у знаку критике поједностављене, према Прусту погубне, сведености и вулгаризације појма стварности, коју је овај писац препознавао у реалистичкој поетици. У том кључу треба читати и његова ретка, али утолико симптоматичнија спомињања филма. „Просто кинематографско виђење“ света представљало је за њега уметничку немогућност да се продре испод површине видљивог и опипљивог и било је још један израз „лажности тобожње реалистичне уметности“ (Пруст 2007 [7]: 192). Због тога су, у *Трајању*, (књижевни) реализам и филмска уметност готово заменљиве категорије, па управо филм може да послужи и за критику реалистичке поетике: „Некоји су хтели да роман буде нека врста кинематографског низања ствари. [...] Ништа се не удаљава више од онога што смо стварно опазили него такво једно кинематографско виђење“ (Пруст 2007 [7]: 194). Но, кључни аспект Прустове критике реализма чини питање темпоралности:

Те тако она књижевност која се задовољавала тиме да 'описује ствари', да о њима пружи тек један бедан приказ линија и површина, баш та је, мада себе назива реалистичком, најдаља од стварности, највише нас осиромашује и растужује, јер она нагло прекида сваку везу нашег садашњег ја са прошлошћу, чију су суштину ствари чувале, и с будућношћу, у којој нас оне подстичу да ту суштину поново окусимо (Пруст 2007 [7]: 196).

Овом реалистичком и, још више, натуралистичком приказивању стварности, за које као пример *par excellence* узима (дотадашњу) филмску уметност, Пруст супротставља своје метафоричко, у одређеном степену антимиетичко писање. Међутим, треба напоменути да он остаје заробљеник прве, документарно-реалистичке фазе филма. Њему, који по сопственом признању никада није крочио у биоскоп већ се о пројекцијама информисао само из друге руке, нису могла бити позната чак ни послератна импресионистичка остварења – филмови режисера као што су Жан Епштајн, Луј Делик или Жермен Дилак – која нису била сасвим без сличности с романсијерским поступком *Трајања* (в. Beugnet, Schmid 2004: 10). С друге стране, у Прустовом роману можемо пронаћи списатељске одлике и одлуке које, у одређеној мери, антиципирају поједине филмске технике: рецимо, честе промене између унутрашњег и спољашњег фока-

лизатора, пажљиво уоквиравање (кадрирање) сцена, детаљни описи коју наликују на *slow motion* ефекте, прикази епифанија уз помоћ монтажних манипулација итд. (в. Beugnet, Schmid 2004: 37).

Такође, није неважно истаћи ни чињеницу да је Прустов роман, за разлику од дела других романсијера француског канона (Балзака, Стендала, Золе, Жида), релативно касно добио своје филмске адаптације. Разлоге за то треба тражити како у интелектуалној моди француске јавности (која је Пруста „рехабилитовала“ тек током педесетих година) тако и у сложености самог *Трајања*, али и у напуштању реалистичко-позитивистичког оквира и устоличењу рефлексивно-субјективног приступа који је донео нову перцепцију времена, памћења и идентитета:

Пука дужина текста (више од милион и тристо хиљада речи), огромна глумачка екипа и прескупи филмски сетови какве би захтевала типична адаптација, као и асоцијативна приповедна структура романа која се опире конвенционалној филмској хронологији, те, не мање важно, 'интелектуализам' и културни елитизам који се често повезују с Прустом чине адаптацију романа *У трајању за изјубљеним временом* не само компликованим већ и прилично ризичним подухватом (Beugnet, Schmid 2004: 3).

У прилог томе убедљиво говори чињеница да су по Прустом роману досад снимљена само три дугометражна филма. Фолкер Шлендорф режирао је *Једну Сванову љубав* (1984), Раул Руис *Нађено време* (1999), а Шантал Акерман *Зајшоченицу* (2000). Да ствар буде гора по књигу, једино је Руис покушао да пронађе кинематографске паралеле главним идејама целокупног *Трајања*, док су се Шлендорф и Акерман махом задржали на одабраном тому из наслова. (Све три адаптације подробније је, и упоредно, анализирао Веселин Марковић; в. Marković 2024.)

Па ипак, занимљиво је да је управо Пруст постао незаобилазна референца кључних разматрања о филму током друге половине 20. века. Полазећи од структурног одсуства филма из *Трајања* – романа који ступа у „функционално надметање“ с новом уметношћу – Патрик Френч указује на разноврсна (у)чита(ва)ња дијалога с Прустом у потоњим теоријама и филозофијама филма, код аутора попут Валтера Бенјамина, Ролана Барта, Жила Делеза, Кристијана Меца, Леа Берсанија, Ђорђа Агамбена и др. (Ffrench 2018). Исти аутор истиче да би Пруст за то могао да захвали, помало парадоксално, развоју савремених технологија, као и чињеници да је у међувремену сам филм постао предмет (сопственог) памћења и историје. Тако, на пример, Делезова двотомна студија о филму и шестоделни пројекат *Повеси(и) филма* Жан-Лику Годара обилато цитирају Пруста, ослањајући се нарочито на његову идеју о нехотичном памћењу.

На сличном трагу, Бење и Шмид сматрају да филмови који би могли да се опишу као специфично „прустовски“ нису нужно адаптације његових дела у строгом смислу, већ „филмови који у суштини усвајају и развијају његову радикално нову естетику и начин размишљања“ (Beugnet, Schmid 2004: 49). У тај низ филмова, поред већ споменутих „импресионистичких“, могли би да се уброје репрезенти тзв. поетског реализма – *Дан се рађа* (реж. Марсел Карне), чија монтажа почива на принципу асоцијативности, а заплет на сећању главног јунака, или *Правила игре* (реж. Жан Реноар) са својим прустовским миљеом; затим, Хичкоков *Вершићо*, препун прустовских алузија и начина портретисања, или пак остварења Алена Ренеа и Криса Маркера, која стоје у знаку модернистичког експерименталног приказивања времена и памћења.

Симптоматично је, притом, да у својим темељитим радовима о Прусту и филму ни Бење ни Шмид, као ни Патрик Френч, нити једном једином речју не спомињу филмове Андреја Тарковског, иако су поетичке аналогije између француског писца и руског режисера уочљиве већ на први поглед. Но, пре него што подробније образложимо ову стваралачку релацију између писца и режисера, сматрамо да – из методолошких разлога – не би било сувишно поновити упозорење Делије Унгуреану, ауторке која позива на превладавање (сада већ немалог корпуса) интерпретација утемељених на истицању искључиво тематских сличности између филмова Тарковског и дела из других уметности (Ungureanu 2022). Насупрот томе, према њеном мишљењу, било би пожељно да се најпре осветле сличности које се јављају на структурном нивоу. Између осталог, то значи да би у обзир требало узети и (прустовске) начине на који су се архитектура и текстура уметничких дела које је Тарковски волео најпре утиснуле у његово памћење, а потом – често несвесно, али и нескривено – утицале на његове режисерске поступке.

Тарковски и Пруст: избор по сродности

Због тога је неизоставно да прво укажемо на кључне поетичке сродности ове двојице аутора. Пруст је своје поетичко *вјерују* изнео у самом роману, у виду дугачких есејистичких коментара приповедача, док је Тарковски – на срећу гледалаца и проучавалаца – о својим визијама филма експлицитно проговорио у бројним текстовима, дневничким записима и мемоарским публикацијама.

Пруст и Тарковски су, пре свега, опсесивно заинтересовани за проблем времена. Француски романсијер је већ насловом свог романа

објаснио како треба разумети његов списатељски подухват, док је непрегледном материјом коју је обухватио и поступком којим се послужио разјаснио и карактер свог трагања. Сматрајући да је човеково „ограничено место у простору“ супротстављено оном месту „безмерно продуженом у Времену“ (Пруст 2007 [7]: 355), у великом финалу седмотомног *Трајања* он пише како својим делом жели да читаоцу подари ни мање ни више него сам „облик Времена“ (Пруст 2007 [7]: 352).

Темпоралност, било сама по себи, било приказана/приказива на филму, средишњи је предмет теоријских рефлексива и руског режисера. Томе су претежно посвећена разматрања изнета у поглављу „Запечаћено време“, по коме је насловљено и (ново) српско издање књиге.¹ Говорећи о природи времена, Тарковски најпре експлицитно цитира Пруста, а затим се и (аутопоетички) надовезује на њега: „Оживети огромну грађевину сећања – рекао је Пруст, а ја мислим да је управо филм позван да у том процесу одигра своју посебну улогу“ (Tarkovski 2018: 68). Алудирајући на свог стваралачког узора и претечу, он појашњава да режисер не може да планира ритам филма унапред, будући да се ритам појављује спонтано, на крају, „у складу с виђењем живота које је иманентно самом режисеру, у складу с његовим 'трагањем за временом'“ (Tarkovski 2018: 142).

Попут Пруста, и Тарковски указује на вредност сећања и повратност прошлости. Док су „време и сећање растворени једно у другом“, „као две стране једне медаље“, прошлост нам се показује као „реалнија“ и „постојанија“ од садашњости: „Време не може да нестане без трага зато што је оно само субјективна духовна категорија. Време које проживљавамо талози се у нашим душама у виду искуства које се простире у њему, времену“ (Tarkovski 2018: 66, 67). Утолико, визија филмске уметности Тарковског заиста почива на прустовском темпоралном прегнућу. Време, тај „потпуно нов материјал“, освојило је филм, а човек је, први пут у историји културе, нашао начин да непосредно забележи време и „овековечи реалност времена“ (Tarkovski 2018: 71). Према томе, суштина режисерског посла јесте „вајање у времену“. Присетимо се, и Пруст је природу свог позива умео да опише на сличан начин: „А моја садашња личност само је напуштен каменолом, који верује да је све што он садржи слично и једнолично, али из кога свака успомена, као какав грчки вајар, ваја безбројне статуе“ (Пруст 2007 [7]: 197).

Штавише, руски режисер тврди да специфичну или „пуноправну доминанту филмског израза представља ритам који изражава протицање времена у кадру“, а тај ритам одређује „ниво тензије времена које протиче у њима (монтираним деловима)“ (Tarkovski 2018: 133, 137). Значај

1 У првом издању књиге на српском, насловљеном *Вајање у времену*, ово поглавље зове се „Утиснуто време“; в. Тарковски 2014.

времена огледа се у томе што управо оно стоји у битном односу спрам истине: време се у кадру појављује „тамо где се у позадини догађаја осећа одређени утицај истине“, када приказано збивање није ограничено на себе само него наговештава „нешто бесконачно“ (Tarkovski 2018: 138). Због тога није нетачно рећи да, за овог аутора, „време представља суштинску стварности, односно оно што чини стварност, даје јој тежину и што се може приказати на филму“ (Schmidt 2021: 119). За разлику од, примера ради, Сергеја Ејзенштајна, додаје Шмит, Тарковског много више занима ритам кадра од ритма монтаже, услед чега се његово инсистирање на темпоралној тензији може окарактерисати као „материјалност времена у филму“. У питању је иста она отелотвореност времена о којој је писао и Пруст: „Лутке огрезле у нематеријалне боје година, лутке које су износиле на видело Време, Време које обично није видљиво, те да би то постало, тражи тела, и где год наиђе на њих, дограби их да би на њима приказало своју магичну лампу“ (Пруст 2007 [7]: 235).

Приказивање особене материјалности времена и Пруста и Тарковског приближава „оцу“ модерног мишљења темпоралности, Анрију Бергсону. Овде ће бити довољно да напоменемо да је његов концепт трајања (*durée*) као доживљеног и проживљеног времена, субјективног и унутрашњег времена индивидуе, извршио велики утицај на филмску теорију. Више од пола века доцније, Жил Делез ће – између осталог, и у радовима о филму – ревитализовати бергсоновску концепцију темпоралности, према којој је време једина човекова субјективност. Позивајући се на Пруста, који је писао „да ми заузимамо једно непрестано све веће место у Времену“ (Пруст 2007 [7]: 353), Делез инсистира на томе да није тачно да време станује у нама, већ да људска бића станују у времену и крећу се унутар њега: „У области романа, Пруст ће показати како време није у нама, него смо ми у времену које се полуту, губи и опет проналази, чинећи садашњост пролазном а задржавајући прошлост“ (Delez 2010: 116). Уосталом, нераскидива веза између филма и времена била је, баш у Француској, теоријски елаборирана већ половином столећа. У утемељујућем есеју модерне теорије филма, „Онтологија фотографске слике“, француски филмски теоретичар и критичар Андре Базен постулира да се главна разлика између фотографије и филма односи на временитост. За разлику од фотографије, која време балзамује чувајући га од труљења, филм се не задовољава „очувањем предмета завијеног у тренутак“, већ представља „временско довршавање фотографске објективности“ (Bazen 1967: 11) – другим речима: објективност у времену. Благодарећи филмској уметности, „први пут је слика ствари истовремено слика њиховог трајања, мумија промене“ (Bazen 1967: 11).

Идеју да је „огромно здање успомене“ (Пруст 2007 [1]: 52) скривено у стварима око нас Тарковски је, дакле, разрадио и прерадио у своју теорију према којој те ствари представљају „запечаћено време“. Већ сам његов израз „запечаћено“ (или утиснуто, или отиснуто) несумњиви је одјек Пруста: „Та [наша унутрашња] књига коју је од свих најмучније рашчитати, уједно је и једина коју нам је диктирала стварност, једина коју је сама стварност отиснула у нама“ (Пруст 2007 [7]: 191). Другим речима, и „вајање у времену“ и „запечаћено време“ јесу индиректни цитати француског писца, оног који је на крају својих лутања стигао до непоколебљивог уверења „да је уметничко дело једино средство да се поново нађе ишчезло Време“ (Пруст 2007 [7]: 210). Према томе, ако је у праву Андре Базен када каже да „данас најзад можемо да кажемо да редитељ непосредно филмски пише“ (Bazen 1967: 93), тада је још више у праву Делија Унгуреану када тврди да „Тарковски не само да води дијалог с Прустом“ већ да је он „Пруст који је постао филмски режисер“ (Ungureanu 2022: 61).

У овом случају, сећање је фигура од пресудне важности за романсијерску односно филмску поетику ове двојице аутора. Код обојице је на делу такозвана рефлексивна носталгија, како ју је чувено описала Светлана Бојм. За разлику од рестауративне носталгије, типичне за колективне покрете јер нагласак ставља на *ностос* и нову изградњу изгубљеног дома, рефлексивна носталгија бави се индивидуалним временом и људском коначношћу. Она почива на *алији*, на чежњи, губитку и „несавршеном процесу присећања“, усмерена је на „контемплацију на тему историје и пролазности времена“, воли „изломљене фрагменте сећања и овремењује простор“ (Војм 2005: 86, 98, 99). (Сродностима у обради теме смртности и другости те њиховим етичким импликацијама код Пруста и Тарковског посвећена је читава засебна студија; в. Artemenko 2017.) Сећање, у спрези са сновишкошћу, има средишњу улогу већ у прва два филма Тарковског, *Ивановом детињству* (1962) и *Андреју Рубљову* (1966). Он притом наглашава специфичну емотивну атмосферу која боји сећања, не водећи рачуна о строгој реконструкцији прошлости, свестан да се поетичност сећања урушава пред конкретношћу предмета сећања. Међутим, управо се на тој одлици памћења може засновати карактеристичан режисерски проседе, а, како режисер и сам признаје, на тој основи је доцније успео да сними један филм:

Тај принцип би наизглед нарушавао логику догађаја, поступака и понашања јунака. Била би то прича о његовим размишљањима, сећањима, маштањима. Тако би се, чак и без приказивања њега самог [...] могао исказати најдубљи смисао, приказати специфичан карактер и разоткрити унутрашњи свет јунака (Tarkovski 2018: 32–33).

Тај филм, како се показало, било је његово несумњиво „најпрустовскије“ остварење – *Олџегало* (1975).

Разломљена олџегала шраїања

За разлику од *Траїања*, које се може сматрати Прустовим целоживотним делом, дословно писаним *à bout de souffle*, *Олџегало* носи другачији егзистенцијални смисао за Тарковског. Овај филм такорећи сажима кризу средњих година свога аутора, што се односи како на место у целини стваралачког опуса режисера тако и на његов лични живот. Тарковски је, након овог, поживео довољно да сними још три филма, колико их је снимио и пре *Олџегала*; Пруст ни *Траїање* није успео сасвим да доврши.

Програмско цитирање уводних стихова Дантеове *Комегије* („Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura“) упућује на споменути егзистенцијални моменат. Уосталом, већ је примећено како се „ниједан редитељ пре Тарковског није усудио да филм као медиј и биоскоп као простор употреби за тако радикално самопосматрање [самоогледање, *Selbstbespiegelung*]“ (Hoyer 2007: 85). Исти аутор уједно додаје како *Олџегало* – за разлику од свог вршњака и сродника, *Амаркорга* (1973) Федерика Фелинија – не нуди опис сећања будући да он јесте сећање. Тим пре је тешко извући јасан и концизан синопсис овог филма, што с Прустовим романом ипак није случај. Наиме, не само да су сви филмови Тарковског „попут песама“ (Ungureanu 2022: 49), већ је управо *Олџегало* његов „најконкретнији, али уједно и најпосреднији филм; најдокументарнији, али и најпоетичнији“ (Turovskaya 1990: 66).

Кратког појашњења ради, у *Олџегалу* можемо да разликујемо барем пет врста епизода: поред оних које се одигравају у садашњем времену, ту су и сећања главног јунака, његови снови, затим визије те, на крају, архивски материјали (који приказују историјске догађаје). Ствар додатно усложњава чињеница да постоје три временска плана – средина тридесетих, доба Другог светског рата и „садашњица“ тј. седамдесете – као и да особена „драматургија боја“ (Т. Хојер), илити „неухватљиви вртлог узмућених боја“ (Пруст 2007 [1]: 51), подразумева њихову прилично недоследну употребу, па се тако, без правила, преплићу црно-бели, обојени и кадрови у сепији (в. Synessios 2001: 51).

Прва верзија филма била је замишљена као интимни, али обухватни *questionnaire* који би наликовао психоаналитичкој сеанси, радног наслова *Исиовесї*. Требало је да то буде велика, прустовска посвета мај-

ци, а Тарковски је признао да је желео да сними филм како би доказао да она није смртна (в. Turovskaia 1990: 61). Идући радни наслов гласио је *Бели, бели дан* (по једној песми режисеровог оца), о чему, између осталог, сведочи и насловница српског издања *Марширолоџијума*, која приказује Тарковског на снимању *Огледала* из 1973. године, док је на клапи исписано *Белый, белый день*. О различитим верзијама наслова сам Тарковски је рекао: „Не свиђа ми се наслов *Бели дан*. Слаб је. *Марширолоџијум* није лош, али ту реч нико не зна. Кад сазнају шта значи, забраниће је, наравно. *Искуљење* је некако банално у духу *Вере Панове*. *Исјовести* је претенциозно. *Зашто стојиш у даљини?* боље, али нејасно“ (Tarkovski 2017: 75). Тек на зиму 1974. долази до наслова *Огледало*.²

На аутобиографском нивоу, наслов филма мора се читати у кључу понављања распада породице у две генерације. У том светлу, није неважно да отац режисера, Арсениј Тарковски, сам чита своје стихове у *off-у*, као ни да се његова мајка такође појављује у споредној улози (нана младог Алексеја). Коначно, сам Андреј игра болесног/умирућег Алексеја у последњој сцени. Овај огледални принцип појављује се и на суптилнијем нивоу: на пример, као што је отац (песник) главног јунака присутан својим одсуством, тако је и сам главни јунак, осим у једном кадру, присутан искључиво својим гласом, али не и телом (в. Noyer 2007: 102–103; Synessios 2001: 85). У првим верзијама филма наводно се могло видети чак и његово лице, али је тај кадар на крају ипак избачен (в. Schmidt 2021: 113), допуштајући гледаоцима да му, док лежи (смртно?) болестан, виде тек делове тела. Стога није неоправдано закључити да ово „тело без органа“ јунака *Огледала* кореспондира с два-три стидљива и туђим гласом посредована појављивања имена Марсел у читавом *Трајању*, будући да оба поступка сугеришу идентитетску крхкост и несталност.

Уопште, читав је филм изграђен на естетици огледања (*aesthetic of mirroring*), која почива на репетицији мотива, ликова, њихових односа, фабуларних токова, на бројним рефлексјама, дискретним одјецима, недвосмисленим удвостручавањима и др., као и на огледалним сценама какве су пролошка и епилошка (в. Artemenko 2017: 152). Огледални идентитети истакнути су и глумачким одабиром: иста глумица, Маргарита Терехова, тумачи лик мајке младог и супруге одраслог Алексеја, као што исти глумац, Игњат Даниљцев, игра младог

2 Поводом одабира коначног наслова (изворно *Зеркало*) од велике је користи и следећа напомена: „Тарковски је био очаран речју чији семантички корени – *зреть*, *зеркаль*, *зоркий*, *зрение* – не подразумевају само гледање већ и посматрање, загледаност, тј. пажљиво, проницљиво и будно осматрање нечега. Глагол *зреть* (у различитим облицима) такође значи *сазревати*, *дозревати*. Стога сама реч открива и начин гледања, али, путем звучне асоцијације, и процес сазревања, дозревања“ (Synessios 2001: 84).

Алексеја и сина одраслог Алексеја. Овакво решење сугерише успостављање како темпоралног тако и персоналног континуитета који упућује на дубљи, трансгенерацијски образац, али и на испреплетеност временских димензија. Тако је могуће да, у епизоди првог сна, мајка у огледалу види старију верзију себе. Не изненађује што сличну појаву можемо да пронађемо и у последњем тому Прустовог романа, када остарели Марсел, након дугог и осамљеног боравка у свом дому, на соареу код Германтових препознаје поједина младалачка лица, да би тек накнадно схватио како је реч о потомцима његових познаника. Но, најупадљивија таква паралела између *Трајања* и *Огледала* тиче се сцене у којој главни јунак својој супрузи каже: „Кад се сећам детињства, мајка увек има твоје лице“ (*Зеркало*, 1975). Она непогрешиво призива одломак „Дамари срца“ из *Согоме и Гоморе*, у коме млади јунак након смрти баке успоставља истоветност, готово заменљивост, између своје мајке и ње: „Одавно је већ мати много више личила на баку него на ону младу и озарену маму какво је знало моје детињство“ (Пруст 2007 [4]: 504).

Није овде случајно реч о мајци. Код главних јунака обојице аутора – који су, као што смо видели, њихов фикционализовани алтер его – доминира оно што је Пруст једном назвао „синовљим осећајем родитељоубице“, тачније снажна кривица због упропашћеног живота родитеља, конкретно мајке. Тарковски је у *Огледалу* желео да овековечи своју мајку и одужи јој се за патње које јој је, као син, наносио (о чему можемо довољно да наслутимо у ретким, мада напетим дијалозима између главног јунака филма и његове мајке), али и да прикаже осећање властите кривице због развода родитеља. (При крају филма, Алексејев лекар чак инсинуира да његов пацијент болује од памћења кривице, од немогућности да је заборави и да себи опрости.) Штавише, „нити у једном филму Тарковског сензуалном/сексуалном елементу жене није допуштено да се директно повеже с главним јунаком“, док у овом случају режисер „пред женственост поставља огледало, а слика коју у њему види слика је супруге/мајке“ (Synessios 2001: 90).

Тарковски је иначе приказивао драму „слабог“ човека, особе са снажним духовним убеђењима, али сасвим прагматичне, детиње природе. За јунака *Огледала* сам је изјавио да је у питању „слаб, егоистичан човек који није у стању да својим ближњима, ради њих самих, дарује ону несебичну љубав која ништа не тражи и не очекује“, те да „њена може оправдати само душевна патња кроз коју је пролазио идући ка крају свог живота и схватајући да ничим не може платити свој дуг пред животом“ (Тарковски 2018: 236). С друге стране, ситуација код Пруста је

унеколико сложенија. Као што смо на другом месту показали (Букумира 2024), фигура мајке у *Трајању* има конститутивни значај за Марселово постајање писцем. Сижејна линија чију окосницу чине „драма одласка у постељу“ (У *Свановом крају*), „дамари срца“ (*Содома и Гомора*) и „нехотично сећање“ (*Поново нађено време*) иницирана је мајчиним поразом пред синовљевим прохтевима, затим преломљена кроз доживљај смрти ближњег (баке-мајке), те коначно реализована открићем жеље да се постане писац и напише роман који ће рекуперирати (и тиме донекле окајати) јунакову грешну прошлост.

Улога оца је, притом, од различите важности код Пруста и Тарковског. Док у *Трајању* отац, строги али добронамерни лекар, заузима сасвим споредно, углавном преко мајке опосредовано место у Марселовом имагинаријуму, Алексеј из *Ојледала* ступа у знатно сложенији однос са својом фигуром оца. Две ствари су кључне: Арсениј Тарковски, Андрејев отац, био је песник и оставио је своју породицу без икаквих објашњења. Отуда све филмове Тарковског, у већој или мањој мери, прогони „идеја која се непрестано навраћа“, идеја о мушкарцу који напушта своју породицу, док у исти мах ова остварења недвосмислено представљају „синовљеву потребу да се, на што је више начина могуће, ослободи ове очинске фигуре“ (Ungureanu 2022: 49). Зато бисмо могли да кажемо како Тарковски, уз суштинску помоћ Прустове религије уметности, у *Ојледалу* настоји да – истим гестом – ода почаст своме оцу, уврштавајући његове стихове у филм и позивајући га да их сам рецитије, али и да га, у стваралачком смислу, ревидира, преиначујући понајпре песимистични смисао очеве песме „Бели дан“ како би показао да није тачно да „повратка нема“ већ да време може да буде поново нађено и да изнова васкрсне. Главни јунак овог филма је, дакле, „човек који је могао да погледа у огледало времена и у њему истовремено види свог оца и свог neroђеног сина“ (Ungureanu 2022: 47).

Кад је реч о непосреднијем присуству прустовске визије у *Ојледалу*, оставимо ли по страни лајтмотивско нарицање различитих ликова над неизбежном пролазношћу и, уопште, ужурбаношћу модерног живота која нам немилице троши време, за ову прилику биће довољно да се осврнемо на две важне епизоде из филма (в. Ungureanu 2022: 57–67). У првој од њих, млади Игњат, Алексејев син, осетивши благи удар електро-шока, доживљава необични *déjà vu* у стану свог оца. Електро-шок, попут Прустове мадленице, покреће механизам нехотичног сећања, али куриозитет лежи у томе што је реч о Алексејевом, а не Игњатовом сећању, које младић сада на волшебан начин проживљава. Служећи се прустовским оруђем, Тарковски као да чини један корак даље како би,

сливањем доживљаја оца и сина, дочарао чудесни (и уједно трагични) трансгенерацијски континуитет.

Друга прустовска епизода симетрична је првој. У њој, чекајући мајку која покушава да прода накит богатој сусеткињи за време рата, млади Алексеј остаје сам у просторији и у своме уму покреће сложену игру огледала и снова, наслућујући властито сазревање. За разлику од претходне, махом вербалне епизоде, ова је посве музичка, уз раскошну пратњу *Индијске краљице* Хенрија Персела. У једном од кадрова појављује се и загонетни часовник-кристал, који је подстакао Жила Делеза да читаво *Оледало* сагледа као својеврсни обртни кристал. Позивајући се на Бергсонов увид да се време увек цепа на два дела – садашњост која пролази и прошлост која остаје – Делез тврди да тим путем настаје такозвана „слика-кристал“: „Време се састоји од тог цепања, време је само то цепање [...] оно што се види у кристалу је време лично, мало времена у чистом стању“ (Delez 2010: 114–115). Тарковски се, сходно томе, надовезује на Пруста и његову амбицију да прикаже „мало времена у чистом стању“, при чему споменути часовник-кристал треба читати као епитом читавог филма, његов разломљени, неподударни, измичући, кристални одраз у малом.

У свему томе, снови играју важну улогу, будући да представљају, такорећи, спиралу времена. При крају *Оледала*, глас одраслог протагонисте у *off*-у приповеда о једном истом сну који га непрестано опседа. Види кућу у којој се родио и тај сан га испуњава срећом због ненаданог повратка у детињство. Али, „понекад се нешто деси, и ја престанем да сањам и кућу мог детињства и борове око ње. Тада почињем да тугујем. Чекам и не могу да дочекам овај сан у коме ћу поново да будем срећно дете, зато што је још све преда мном, и све је још могуће“ (*Зеркало*, 1975). Међутим, док је код Тарковског сан углавном једна од фигура сећања, снови код Пруста постају портали у димензију с оне стране времена: „Уосталом, кад га је сан повео тако далеко од света настањеног сећањем и мишљу, кроз етар у коме је био сам, јер није имао ни оног сапутника у коме опажамо самога себе, био је изван времена и његових мера“ (Пруст [4]: 368–369).

Но, сан је код Тарковског битан у још једном смислу: он чини кохезивно ткиво филма будући да монтажа *Оледала* почива управо на ониричком повезивању епизода. У томе, на крају крајева, можемо да препознамо и кључну разлику између *Оледала* и *Трајања*. Без обзира на свој велики дуг према Прусту, Тарковски је овде наклоњенији експерименталнијем сижеу. Режиер је признао да је *Оледало* било монтирано с „натчовечанским напором“, с обзиром на то да, у свакој

од преко двадесет монтираних и структурно различитих верзија, филм никако није могао да задобије назнаке целовитости и унутрашње повезаности, и тек је благодарећи последњој, „очајничкој“ преправци успео коначно да се интегрише (Tarkovski 2018: 136).³ Уз то, овај опсесиван рад на монтажи како би се њоме, попут неке ониричне магије, подарило јединство филму наликује ни мање ни више него на Фројдов опис рада сна (в. Ноуер 2007: 101). Према томе, код Тарковског, за разлику од Пруста, долази до крњења и губљења наративног гравитационог средишта филма, које се постиже растакањем ионако крхког идентитета главног јунака, идентитета утемељеног махом на сећањима, сновима и рефлексјама.

У *шрапању* за *изгубљеним временом* и *Огледало* имају структуру уробороса: након финалног соареа код Германтових, Марсел коначно одлучује да отпочне с писањем књиге коју смо управо прочитали; с друге стране, последња сцена филма представља ону далеку тачку до које сеже Алексејево сећање, враћајући нас на почетак и на сам чин присећања. Цикличност која стоји у основи оба дела укида линеарност временског поретка, која својом једносмерношћу не допушта да превлада било шта осим пролазности. Могућност повратка уназад, могућност васкрсења (религиозни сентимент није био стран ни Прусту ни Тарковском) времена прошлог, ишчезлог, изгубљеног или протраћеног, као и његовог смисленог повезивања са садашњицом и будућношћу – на том (заједничком) темељу стоје слојевита здања *Трапања* и *Огледала*. Праволинијски ток времена је у овим остварењима поремећен само да би, на вишем дијалектичком ступњу, могла да се досегне тачка пресека свих временских равни. О таквом преплету временских равни говори Пруст када спомиње нити које их спајају:

Додуше, кад је реч само о нашем срцу, песник је у праву кад говори о 'тајанственим нитима' које живот кида. Али још је истинитије да их он непрестано и тка између бића, између збивања, да те нити изукрштава, удвостручава их да би задебљао потку, тако да и између најситније тачке у нашој прошлости и свих осталих богата мрежа успомена оставља велики избор путева (Пруст 2007 [7]: 338).

3 О овим је мукама Тарковски, с немалом дозом очајања, извештавао и у свом дневнику: „Ништа ми не иде. [...] Материјал ми је у хаосу, не могу да уклопим у једну целину. Углавном, све је лоше“ (Tarkovski 2017: 101).

Управо тим прустовским процесима згушњавања и задебљања времена и, још више, његовог удвостручавања Тарковски даје особени филмски облик у *Ойлегалу*. Сви се они сустичу на самом крају, када режисер – у помало сноликом контрапункту – смењује два призора: најпре пар у цвету заљубљености, отац и мајка главног јунака, док на пољу маштају о својој будућој деци, а потом њихова деца како, с наном, шетају другим делом истог поља, тако да гледалац стиче утисак као да њихова још-не мати може да их чује или барем наслути. Тада, пред свима њима још увек лежи отворено пространство будућности, могућност среће која се готово може опипати у дискретном додиру два временски удаљена кадра. Одабир ове сцене за (повлашћено) место завршетка филма показује нам, још једном, колико *Ойлегало* дугује специфичном темпоралном поретку *Трајања*. На трагу Прустових књижевно-психолошких открића, ослоњен на личне доживљаје и сећања, Тарковски је успео на филму да прикаже ону „моћну радост“ која, иако краткотрајна, не престаје да пулсира у времену поново нађеном.

Литература

- Artemenko, Irena. *The Ethics of Mourning in the Narration of the Self in the Works of Marcel Proust and Andrei Tarkovsky*. Ph. D. dissertation. University of Oxford. 2017.
- Bazen, Andre. *Šta je film? 1, Ontologija i jezik*. Prev. Ivanka Pavlović. Beograd: Institut za film. 1967.
- Beugnet, Martine, Marion Schmid. *Proust at the Movies*. London & New York: Routledge. 2004.
- Bojrn, Svetlana. *Budućnost nostalgije*. Prev. Zia Gluhbegović, Srđan Simonović. Beograd: Geopoetika. 2005.
- Букумира, Јован. „У трагању за ишчезлом мајком“. *Марсел Прусиј: ирисусива*. Ур. Бојан Јовић, Биљана Андоновска, Бранко Алексић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 2024. 293–312.
- Delez, Žil. *Film. 2, Slika-vreme*. Prev. Ana A. Jovanović. Beograd: Filmski centar Srbije. 2010.
- Marković, Veselin. „Prust u filmskom triptihu“. *Марсел Прусиј: ирисусива*. Ур. Бојан Јовић, Биљана Андоновска, Бранко Алексић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 2024. 203–216.
- Пруст, Марсел. *У шрајању за минулим временом*. [1] *У Свановом крају*; [4] *Согома и Гомора*; [7] *Васкрсло време*. Prev. Живојин Живојновић. Београд: Паидеиа. 2007.

- Schmidt, Stefan W. "Reality Narrated through Time: Andrei Tarkovsky's *The Mirror*". *The Real of Reality: The Realist Turn in Contemporary Film Theory*. Eds. Christine Reeh-Peters, Stefan W. Schmidt, Peter Weibel. Leiden & Boston: Brill. 2021. 108–123.
- Synessios, Natasha. *Mirror*. London & New York: I.B. Tauris. 2001.
- Тарковски, Андреј. *Вајање у времену*. Прев. Владан Добривојевић. Београд: Књиге Обрадовић. 2014.
- Tarkovski, Andrej. *Martirologijum: dnevnic: 1970–1986*. Prev. Milica Spasić, Nenad Spasić. Novi Sad: Akademska knjiga. 2017.
- Tarkovski, Andrej. *Zapečaćeno vreme*. Prev. Milica Spasić, Nenad Spasić. Novi Sad: Akademska knjiga. 2018.
- Turovskaya, Maya. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. Trans. by Natasha Ward. London & Boston: Faber & Faber. 1990.
- Ungureanu, Delia. "The Vast Structure of Recollection: Tarkovsky, Proust, Yourcenar". *Time Regained: World Literature and Cinema*. London & New York: Bloomsbury Academic. 2022. 47–84.
- Ffrench, Patrick. *Thinking Cinema with Proust*. Oxford: Legenda. 2018.
- Hoyer, Timo. "Filmarbeit – Traumarbeit: Andrej Tarkowskij und sein Film *Der Spiegel*". *Projektion und Wirklichkeit: Die unbewusste Botshaft des Films*. Hrsg. von Marianne Leuzinger-Bohleber, Rolf Haubl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2007. 85–110.

Филм наведен у тексту

Зеркало, реж. Андреј Тарковскиј, 1975, прод. Мосфилм, Русија, 107 мин.

Jovan Bukumira

PROUST IN THE MIRROR OF TARKOVSKY

Summary

Marcel Proust's *In Search of Lost Time*, one of the great novels of European literature, has always represented a source of discomfort for the cinema. Therefore, in this paper, we first analysed the causes of such a relationship, highlighting two key reasons. On the one hand, Proust – being a witness only to the first, documentary-realistic phase of the new medium – polemically addressed the film, as he saw in it a superficial and, thus, false realism, which impoverishes every connection of our present self with the past and the future. On the other hand, the associative

narrative structure of his novel proved to be highly incompatible with (traditional) adaptation. Despite this, Proust became an important reference in key discussions about film during the second half of the 20th century, thanks to the fact that some of his literary procedures anticipated certain cinematic techniques, but also because, in the meantime, the film itself had become the subject of (its own) memory and history. In the second part of the paper, we singled out and interpreted both the poetic and broader metaphysical affinities that can be observed between Marcel Proust and Andrei Tarkovsky, especially when it comes to the problem of temporality. Namely, the French writer wanted to gift his reader the “form of Time”, and the Russian director explicitly built upon this ambition. Proust was a constant and unavoidable reference in Tarkovsky’s written works, as the director drew from him not only inspiration but also the appropriate artistic approach to reality. Thus, the expressions with which he described the essence of a director’s vocation – “sculpting in time” and “imprinted time” – are indirect quotes from Proust. Finally, in the concluding section of the paper, we offered an interpretation of Tarkovsky’s film *Mirror* (1975) in a Proustian key, demonstrating how the vision of temporality of Proust’s work is present and also transformed in it. Not only are the main characters in both cases fictionalized versions of the authors, but the focus in both *In Search of Lost Time* and *Mirror* rests upon the inevitability of death, guilt and repentance, the possibility of resurrecting the past, and the meaning of artistic creation. The numerous mirrored identities in the film, from the casting choices to subtle duplications, as well as the cyclical structure of the work, suggest the establishment of a Proustian temporal entanglement. In conclusion, we also pointed out the key differences between the two authors. Thus, while Tarkovsky uses Proustian epiphanies, he takes a step further by merging the experiences of multiple characters to convey (the miraculous and tragic) transgenerational continuity. Additionally, the Russian director is more inclined to an experimental narrative structure than Proust. Unlike *In Search of Lost Time*, the editing of *Mirror* is based on the oneiric linking of episodes, which leads to the distortion and loss of the narrative gravitational centre of the film and the disintegration of the already fragile identity of the main character.