

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 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 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 <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 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

ЈАНА М. АЛЕКСИЋ*
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

ВОЖЊА У ОБА СМЕРА
Тематско-мотивске и семантичке интерференције између
Муракамијеве збирке прича *Мушкарци без жене* и Хамагучијевог
филмског остварења *Повези ме*

Апстракт: Филм *Повези ме* (*Drive my car, Doraibu Mai Kā*, 2021) снимљен је по мотивима из збирке прича *Мушкарци без жене* (*Onna no inai otokotachi*, 2014) чији је аутор прослављени јапански писац Харуки Мураками. Редитељ Рјусуке Хамагучи заједно са Муракамијем и Такамасом Оеом потписује сценарио за филм. Иако ово остварење носи наслов уводне приче Муракамијеве збирке, у његов фабулативни ток интегрисани су сижеи и наративни сегменти из других проза у овој књизи, попут приче „Шехерезада“ и „Кино“. С друге стране, у појединачним причама и у самом филму евидентне су интертекстуалне везе, понајвише са Чеховљевим драмским комадом *Ујка Вања*. У раду настојимо да расветлимо механизме трансфера из књижевног у филмски медиј и да образложимо на који начин се у филмском језику естетски употпуњује и уцеловљује сегментисани и седиментисани књижевни предложак. Циљ нам је и да из естетског и психолошког угла размотримо видове утицаја наведених релација на развој појединачних јунака, као и на значењске слојеве како Муракамијеве литерарне, тако и Хамагучијеве филмске нарације.

Кључне речи: Харуки Мураками, Рјусуке Хамагучи, прича, филм, драма, траума, интер-текст, симбол

Приповетка „Drive my car“¹ у приповедачкој збирци *Мушкарци без жене* (*Onna no inai otokotachi*, 2014) Харукија Муракамија и истоимени филм Рјусукеа Хамагучија (*Drive my car, Doraibu Mai Kā*, 2021)² два су естетски равноправна и комплементарна остварења. Реализована и

* tiamataleksic@gmail.com

1 Наслов приповетке у српском издању Муракамије збирке није преведен, већ је остао на енглеском језику. Највероватније је да се преводитељка Наташа Томић држала оригиналног Муракамијевог наслова, који реферише на истоимену песму британске групе Битлси. У песми девојка позива младића да управља њеним аутом који заправо још увек нема. Помало фриволно значење песме, ослоњене на блуз еуфемизам, антиципира пост-структурилистички третман знака без означеног, то јест знака са одложеним означеним.

2 Муракамијева збирка прича из 2014. године дели истоветан наслов са књигом америчког класика Ернеста Хемингвеја *Мушкарци без жена* (1927).

уобличена у књижевном односно филмском медију, оба дела задржавају семантичку аутономност и уметничку целовитост. Ипак, чињеница да је Хамагучи свој филм засновао на главним сужејним елементима Муракамије приповетке и да је у наративни проседе инкорпорирао и мотиве из приповедака „Кино“ и „Шехерезада“ указује на деликатне интермедијалне релације које се у таквим случајевима јављају између литературе и кинематографских радова. Таква истанчаност првенствено се огледа у видовима транспозиције одређених тематско-мотивских сегмената из књижевног медија у филмски, односно Хамагучијевим и Ојевим ауторским интервенцијама у састављању сценарија за филм, а што је условљено наумом да се отвори ново значењско поље, а не да се усложни и надогради постојеће.³ Књижевни предлог за настанак филмског остварења није послужио као пуки хипотекст или претекст, већ се указао као самосвојно дело са којим се ступа у стваралачки дијалог. Упоредна анализа отуда изискује да се размотре симболичке и семантичке истоветности, сличности, варијације и разлике између Муракамијеве приповетке и Хамагучијевог филма, пре него да се изолују и систематизују уочена одступања од изворника.

Јунак Муракамијеве приче, глумац Кафуку, бива приморан да након саобраћајне несреће коју је изазвао возачу у пијаном стању и појавом глаукома ангажује возача са задужењем да глумца жути сабом 900 кабриолет превози током радне седмице на затражене локације где обавља текуће професионалне и, у нешто мањој мери, приватне обавезе. Возач којег, по препоруци свог аутомеханичара, Кафуку ангажује је двадесетчетворогодишња девојка Мисаки Ватари. Иако је Кафуку према возачким способностима женâ увек имао зазор, испоставља се да је Мисаки вешт и поуздан возач. Након двомесечне вожње, током дужег задржавања на путу услед шпица, иначе интровертни Кафуку и Мисаки, отпочињу искрен разговор. Постепено стекавши поверење једно у друго, ретроспективним приповедањем, засићеним реминисценцијама, одмотавају клупко своје прошлости и проживљених траума. Кафуку својој саговорници откључава срце, испуњено тугом, кајањем, неверицом и

3 Хамагучи је у једном интервјуу укратко образложио свој поступак транспонована елемента Муракамијевих прича из књижевног у филмски медиј: „На јапанском, прича је дугачка само педесет страница и заиста није било довољно материјала за снимање дугометражног филма. Кратка прича се такође нагло завршава, и осећао сам да морам да ту причу одведем негде даље од места где се завршава на страници. Поново сам прочитао остале приче у *Мушкарци без жена*, збирци у којој се налази и „Вози мој ауто“, и постојале су две које сам сматрао да могу да укључим у исту радњу: 'Шехерезада' и 'Кино'. У 'Шехерезади' постоји жена која прича приче након секса, и то сам укључио у лик Кафукуове жене. 'Кино' је представио психолошки ток за свој лик и где би он требало да заврши. Ово путовање у 'Кину' инспирисало је Кафукуов пут“ (Hamaguchi 2021).

запитаношћу, и на видело дана износи дуго потискивани бол због губитка супруге, тек рођеног детета, али и жениног вишегодишњег неверства чије разлоге није могао до краја да разуме. Кафуку је интуитивно осећао да га жена vara али није могао да схвати шта је недостајало у њиховој вези што би је навело на прељубу. Никада, међутим, није нашао храбрости ни начина да је о томе директно пита. Усред пролонгиране неодређености и неизвесности догодио се изненадни обрт: „А онда је она, без и једног јединог објашњења, нестала из Кафуковог живота. Непостављених питања и недобијених одговора“ (Mukarami 2017: 23).

Мисаки, с друге стране, Кафукуу подастире помало бизарну позадину свог вештог управљања воланом. У њеном животном скрипту супрегнуто је сећање на мукотрпно одрастање, неразумевашење и исказе који су дубински продрли и у њеној самосвести генерисали несигурност и као личности и као жене. Између осталог, мајка је Мисаки убедила да је њен отац отишао од куће када је имала осам година зато што није била довољно лепа. Мисаки на себе преузима кривицу за очево одсуство и мајчин несрећни емотивни живот.

Унеколико сложенији заплет у Хамагучијевом филму отвара простор за додатно осмишљавање значењских појединости. Протагонисти су постављени у ситуације где су професионални и приватни односи, сфера јавног и сфера интимног, у напетом дотицају. Иако следи сижејну линију Муракамијеве приче, филм садржи и неколико наративних рукаваца. Они се, међутим, успешно сливају у главни ток приче, семантички је употпуњујући. У неуобичајено дужем уводу или експозеу филма, у трајању од преко четрдесет минута, упризорене су сцене из брака Ото, телевизијске сценаристкиње, и Кафукуа, позоришног глумца, пре Отиног изненадног одласка. Оно што Кафуку у Муракамијевој причи исповеда Мисаки, у филмском приказу је задобило визуелну пуноту и уверљивост. Дугогодишњу везу овог пара карактерише љубав, страст, разумевање, међусобна подршка. Хармоничне односе уздрмава женина прељуба. Затекавши је у наручју другог мушкарца по повратку кући после одложеног лета, он намах одустаје од отвореног обрачуна са њом и њеним љубавником, неприметно се повукавши са лица места.⁴ Међутим, одлука да пролонгира суочење са жениним неверством и са њом настави привид нормалног живота, у њему дугорочно подстиче страхове и сумње. Чак и када му Ото буде најавила разговор, одлаже повратак кући, стрепећи од евентуалног обрта у њиховом односу. Наталожене осећаје засвођује

4 Хамагучи је за овај сегмент филмског наратива упослио мотиве из приче „Кино“, у којој се истоимени јунак, такође затекавши своју жену у наручју другог мушкарца, повлачи из арене. Ипак, Муракамијев јунак ће напустити своју супругу.

жалост услед женине нагле смрти изливом крви на мозак.⁵ „Шта да сам се раније вратио кући? То ме прогања сваког дана.“ Не добивши одговоре нити коначно разрешење, Кафуку је остао сам са тиштећим непознаницама и запитаностима.

Тај емотивни пртљак Хамагучијев протагониста носи са собом и у Хирошиму, месту где се одвија главни део филмске приче две године након њеног одласка. Тамо, по позиву, режира вишејезичну представу *Ујка Вања*. Сада му је возач додељен сходно правилима организатора на шта, иако са глаукомом откривеним након саобраћајне несреће, тешка срца пристаје. Ипак, возачко умеће девојке Мисаки,⁶ које је позориште ангажовало за ову прилику, уверава га да је његово противљење безразложно. Хамагучи централну причу, испричану из мушке перспективе, у чијем је фокусу бол главног јунака због губитка супруге и њених недокучивих прељуба, децентрализује, подједнако расподељујући сиже и на Мисакијеву породичну сторију. Као и у Муракамијевој причи, самозатајени и ћутљиви Мисаки и Кафуку постепено граде стабилан однос, заснован на међусобном разумевању и поверењу. Сати заједничке вожње озвучени наснимљеним репликама из Чеховљевог *Ујка Вање* међусобно их зближавају и наводе да у себи пронађу најрањивије тачке. Једно другом исповедају своја интимна збивања и духовно се повезују. Захваљујући тој исповести, артикулисаној речима или тишином, Кафуку и Мисаки могу да продру у дубину властитог бола, властите трауме. Штавише, спонтано се међусобно испомажу како би се разрачунали са душевном потиштеношћу. Такво психолошко, дијалошко огледало омогућава катарзу која је у Муракамијевој причи суспрегнута. Искораком из таме свога срца, што је дуго зауздавала сваки њихов помак из зачараног круга потискивања, обоје могу наставити да живе. Случајни странци, отуђени од себе и од света, под кровом Кафуковог црвеног саба, постају ближњи.

У Мисакином душевном дијаграму утиснут је лик мајке-злостављачице и магловитог али постојаног осећаја кривице због несрећног окончања мајчиног живота.⁷ Суочење са том траумом по повратку у зави-

5 У Муракамијевој приповеци Кафукова жена умире од канцера.

6 За своју добру вожњу Мисаки, не без цинизма, има да захвали мајци, која је, по одласку и повратку из ноћне смене желела мирно и без трзавица да спава у ауто којим управља њена ћерка по лошим сеоским путевима. Ако би се десило да је ћерка пробуди док спава, добила би батине. Зауоставивши се у Хирошими, свој први посао радила је возећи камион градске чистоће.

7 У причи Мисакијина мајка је погинула у саобраћајној несрећи коју је сама изазвала у пијаном стању. Мисаки је тада имала седамнаест година. Помало безосећајно о томе прича: „Што посејеш, то ћеш и пожњети. [...] Једног дана то би се свакако догодило. Пре или касније – само је било питање када. [...] Повредила ме је. Жао ми је што то кажем, али искрено, одахнула сам кад је умрла“ (Murakami 2017: 28).

чај у пратњи Кафукуа изнудиће Мисакино последње и најсуровије признање, годинама скривано у најмрачнијем кутку њене душе: да је крива за мајчину смрт јер није ништа урадила да је спасе од одрона. Међутим, у наративној реконструкцији догађаја осећај кривице ишчезава. Премда етички упитан, њен поступак је био нужен ради голог опстанка. Уз Кафукову подршку, Мисаки се коначно ослобађа сенке своје мајке.

И у књижевном и у филмском делу Кафуку је опседнут тајнама преминуле жене, али и грижом савести што није могао да докучи њене побуде и осећаје, без обзира на привидну брачну хармонију. Дошавши до тачке врења упорног преиспитивања и наталоженог кајања, Муракамијев јунак својој саговорници у ауту открива да се његово огрешење о жену заснива на неразумевању: „Оно што ми пада најтеже од свега, [...] јесте то што ја њу – или бар онај вероватно најважнији део ње – никад нисам *стварно* успео да разумем. А сада, када је умрла, вероватно ће заувек и остати тако несхваћена. Као мали заборављени сеф на дну мора. Стегне ме у грудима кад год помислим на то“ (Murakami 2017: 39).

Као и у причи, где су Муракамијеви јунаци, свако на свој начин, суспрезали бол – жена пићем, а муж калиграфијом, док нису успели да се помире са својим губитком, и у филму брачни однос Ото и Кафукуа додатно усложњава упокојење четворогодишње ћерке услед упале плућа. Заједничка одлука да немају више деце уједно их и зближава и удаљава.

Није случајно што је Кафукуу у Муракамијевој наративној поставци дијагностикован глауком: „Изгледа да имам слепу мрљу у видном пољу. У десном углу. До тада ништа нисам примећивао“ (Murakami 2017: 17). Овом дијагнозом је симболички опосредован јунаков суштински превид жениног емотивног стања, неспособност да уочи њене потребе и благовремено на њих одговори: „[...] можда сам имао неку фаталну слепу мрљу. [...] Можда сам превидео нешто што је постојало дубоко у њој, нешто важно. Или, чак и ако сам видео, можда то нисам успео стварно да препознам“ (Murakami 2017: 40). Освешћење тог недостатка у Кафукуу изазива душевну тескобу. Његов краткотрајни пријатељ и некадашњи противник у љубавној арени глумац Такацуки покушава да искуство нераздевања уопшти истицањем да је шум у комуникацији између мушкараца и жена онтичка и епистемолошка константа: „Ми уопште и не можемо потпуно разумети како размишљају жене, зар не? [...] И то важи без обзира на то која је жена у питању. Зато ми се и не чини да је то нека само теби својствена слепа мрља“ (Murakami 2017: 40–41). Посматрајући Кафукову патњу са дистанце, Мисаки отресито поставља питање, уједно универзализујући апартно искуство свога саговорника: „Али Кафуку, да ли смо ми икада заиста у стању да некога потпуно разумемо? Ма колико

дубоко тог неког волели“ (Murakami 2017: 40). Истом болешћу ока и у филму симболички се означава Кафуково емотивно слепило и немарност. Хамагучи је филмском причом, међутим, одлучио да nelaгoду свога јунака одведе до катарзичног разрешења.

И Мураками и Хамагучи своје јунаке постављају у свет у којем влада отуђење, а празнина у људима, туђим једни другима, нараста сваким даном. Ни Кафуку ни Мисаки, без обзира на генерацијску разлику, немају пријатеље. Кафуку је у Муракамијевој причи отуђен не само од супруге, већ и од самог себе. Као и за Мисаки, и за њега остварење блискости са другом особом, без обзира на то да ли је реч о колеги, пријатељу или партнеру, изискује готово натчовечански напор јер га приморава на излазак из комфорне зоне. Дакле, Мураками иницијално, а потом и Хамагучи, преносећи и варирајући мотиве приче у филму, настоје, између осталог, да представе једну од тегоба савременог човека, која на дуже стазе изазива депресију, анксиозност и друге душевне поремећаје. Отуђеност је спонтани исход бола дубоко затрпаног у унутрашњости Муракамијевих и Хамагучијевих јунака. Тај бол ови јунаци дистанцом од других људи одржавају не само због страха да ће поново бити повређени, него да би избегли да се њихове ране, као део њиховог садашњег идентитета, не раскрваре. Тако би се, можда, изгубио и смисао закључаног сећања. Услед емотивне унутрашње узбурканости јунаци приче и филма граде одбрамбене механизме, чак и у ставу и говору тела. Мисакин замрзнут израз лица, који глумица Токо Миура са задивљујућом вештином задржава и на филму, Мураками прецизно описује, као да Хамагучију оставља речиту дидаскалију: „Била је то девојка чија осећања не излазе на површину“ (Murakami 2017: 20). Кафуку се, са друге стране, скрива иза паравана доброг глумца, што са сцене преноси и у приватан живот. Муракамијев Кафуку са високим степеном самосвести описује метод скривања иза глумачког позива и у приватном животу:

Једном кад почнеш озбиљно да глумиш, тешко је наћи прилику да престанеш. Ма колико ти психички то тешко падало, док смисао те глуме не заузме одговарајући облик, не можеш да прекинеш њен ток. Исто као што ни музика не може да дође до праве хармоније све док не стигне до тачно одређеног завршног акорда (Murakami 2017: 31).

Упркос томе, он осећа потребу да се после одигране улоге, зановљен и надограђен новим искуством, врати себи: „Вратиш се себи, чак и ако то не желиш. Само, тада кад си се вратио, положиј ти је нешто другачији него пре. То је правило. Није могуће да буде потпуно исти“ (Murakami 2017: 30). Своју рањивост и у филму обавија и штити готово непробојном

спољашњом љуштуром професионалца и сталоженог човека, очигледно и губећи осећај за то где његова глума уистину престаје.⁸

Да би, макар и из скривених намера, попунио празнину у свом општењу са људима, Муракамијев Кафуку покушава да успостави однос са жениним последњим љубавником, глумцем Такацукијем. Он иницира сусрете са њим не би ли докучио особине његове личности и увидео харизму која је привукла његову супругу. Проницљивом Кафукуу, међутим, и овога пута нешто измиче да би у потпуности увидео магнетну привлачност свога познаника, самерену са властитим особинама и поступцима, као и независно од његове улоге у женином животу. Разлог Отиног избора остаје замрачен, чак и у покушају да њеног љубавника посматра њеним или очима било које друге жене. Ту тајну привлачности, али и мотив за женино неверство са привидно стоичке дистанце повезује са сложеним односима између мушкараца и жена. Овде се семантички набој метафоре „слепа мрља“ до краја разголио:

Мислим да је било нечега што је он имао а што је мени недостајало. Односно, вероватно *много* тога. Али шта је тачно од свега тога њу освојило, то већ не знам. Не функционишемо ми на том нивоу да такво нешто можемо прецизно да одредимо. Односи између двоје људи, поготово однос између мушкараца и жене, [...] много је целовитије питање. Нешто много неухватљивије, много себичније и много болније (Murakami 2017: 31).

Кафуку Такацукију не спори мушку привлачност, добру нарав, али увиђа и његову површност која стоји насупрот Отине велике дубине и јаке воље, будући да је могла „дуго, подробно и сталожено да размишља“ (Murakami 2017: 46–47). Чак ни Мисакино запажање након помног слушања Кафукове исповести да је његова жена спавала са Такацукијем баш зато што није била заљубљена у њега (Murakami 2017: 47), Кафукуа није могло да разубери у недостојност његовог супарника.

Хамагучијев Кафуку такође је лишен потребе да пронађе пријатеља. То је за њега била његова упокојена жена. У филму је представљен као тип који је према људима хладан, са јасно постављеном дистанцом, увек строго професионалан и посвећен припремама за представу. Такацуки је овога пута тај који иницира сусрет са њим не само да би сазнао шта се крије иза његове љуштуре хладнокрвног професионалца, нити да би у целисти сагледао лик жене у коју је био заљубљен, већ и како би се, нашавши се на професионалној и психолошкој средокраћи, разабрао у својим проблемима. Управо као муж вољене жене, Кафуку је Такацукију на један

8 О Кафуковом глумачком методу и односу између представе Ујка Вања и реалности видети више у: Dettmar 2022.

бизаран начин близак. Овде су њих двојица постављени напоредно и на професионалном и на емотивном плану. Такацуки је, оставивши каријеру успешног телевизијског и филмског глумца услед скандала, дошао на аудицију за Чеховљев комад *Ујка Вања*, који Кафуку режира. Доделивши му главну улогу, Кафуку је Такацукија желео да тестира и као глумца и као човека. Бизарност, међутим, лежи у његовој добронамерности. Хамагучи постепено развија увид Муракамијевог јунака да је његов супарник гајио искрена осећања према његовој супрузи: „Тај човек је био добар, без задње намере. Изгледа и да је моју супругу истински волео. Није он с њом спавао из забаве. Њену смрт искрено је доживео као шок“ (Murakami 2017: 46).

Сложен однос између Ото и Кафукуа редитељ и сценариста филма подупире елементима из приче „Шехерезада“, такође из збирке *Мушкарци без жене*. У Муракамијевој приповедној прози јунакиња, патронажна медицинска сестра и неговатељица, професионална и организована, након сексуалног односа са својим пацијентом Хабаром, распреда мноштво занимљивих наратива које пацијент слуша са пажњом. Сиже о змијуљци на дну језера као облику који је јунакиња имала у неком од прошлих живота, односно сиже о седамнаестогодишњој девојчици која проваљује у кућу своје школске симпатије, уткани су у филмску наратију. Оба сижеа, шехерезадијански развијена у наставцима, сходно времену приповедања које одређује сама приповедачица, осветљавају њену у очима јунака енигматичну личност. Њиховим посредством бива јаснија њена неисказана али постојана потреба да, црпећи енергију из других, искорачи из текућег живота и буде истински вољена. Иако Хабара само издалека може да наслути мотивацију којом његова неговатељица и љубавница гради зачарани свет приповедања и то у интимним тренуцима са својим пацијентом, он у њега бива добровољно увучен и осећа се, као усамљени мушкарац, искрено захвалан.

Сам мотив причања, усменог приповедања у најинтимнијим тренуцима, као и тематско-мотивски сегменти Шехерезадиних наратива селе се у Хамагучијев филм и бивају надограђени новим елементима, следствено исходу основног наративног тока и психолошкој мотивацији самих јунака. Нараторка у филму је сама Ото. Она, такође, своје мужу и љубавнику прича у најдубљој интими, након вођења љубави, када је најрањивија и најслабија. Коитус изазива стваралачки порив и буди њену имагинацију. Будући да их изговара у магновењу, својих исказа се у будном стању не сећа. Кафуку их меморише за њу и препричавањем јој их враћа назад. Прича се том разменом преноси изван оквира спаваће собе и из домена несвесног, добијајући своју свесну завршницу.

Захваљујући њима Кафуку, а потом и Такацуки упознају Отин паралелни свет, извориште њене креативне посебности. Филм нуди сегментирану, итеративну и разрађену причу о младој провалници коју Муракамијева јунакиња приповеда у причи „Шехерезада“. Унутар прича у првом лицу о девојцици, развија се и сиже о змијуљцици. Ови микронаративи откривају алтер его саме Ото. Хамагучи Отиним причама придаје још једну улогу у одвијању самог наративног тока. Према Кафуковом признању, оне су постале спона која је брачном пару помогла да колико-толико превазиђе ћеркину смрт. Кафуку, међутим, жени не препричава њену последњу, поприлично надахнуту причу која јој је надошла у ноћи после помена ћерки, изговарајући се на заборав а у себи накупљајући ресантиман због њене прељубе. Ото је свом мужу поново причала о малој провалници, која се сећа да је била змијуљцица у прошлом животу. Сада неко улази у кућу док се девојка самозадовољава. Напољу пада мрак, а она изгледа да ће утећи судбини из претходног живота.

Те приче, међутим, на пресудан начин доводе у везу Кафукуа и Такацукија и зближавају их у заједничком болу. Након већ пређеног пута у попуштању напетог супарничког анимозитета, они деле заједничко сећање на те приче. Кафукову изједајућу потиштеност продубљује, али и на површину избацује завршетак приче о девојцици-провалници коју му саопштава Такацуки. У кући њеног симпатије улази још један провалник. Нашавши је полуголу, покуша да је силује. Она дограби оловку и забоду му је у лево око. Бори се са њим као лавица, све време га убадајући. Спира крв под тушем и одлази. Успомена коју је тог дана оставила својој симпатији било је тело провалника. Њену спремност да призна злочин сузбија дечаково понашање. Он данима не одаје да се ишта у његовој кући догодило. Међутим, њу копка шта се десило са телом и да ли је све умислила. Зато се враћа до места злочина, где затиче сигурносну камеру на улазним вратима. Увидевши да је оно што је починила нарушило равнотежу наизглед непољуљаног света, одбија да се претвара и одлучује да преузме одговорност. Упорно гледа у камеру и понавља разговетно: „Ја сам га убила.“

У игри мачке и миша коју је иницијално требало Кафуку да режира и води, долази до неслућеног обрта управо у оној тачки када деле истоветно искуство везе са Ото. Кафуку тада сагледава размере свога емотивног слепила, као и силину своје повређености. Иако са стоичким миром признаје да га је Ото природно издала као што га је волела, Такацуки, макар када је реч о ближој спознаји емотивне структуре Отине личности, задобија предност у односу на њеног мужа.

Пошто заврши Отину последњу причу, Такацуки му у интими црвеног саба, без ироније и ради властитог растерећења, испоручује

мисао да је за познавање вољене особе неопходно заправо упознати себе. Очигледна реминисценција на натпис на улазу у пророчиште у Делфима нема функцију призивања општег места, већ расветљавања конкретног искуства и правила комуникације са вољеном особом о коју се Кафуку огрешио. Мураками је Такацукију за елаборацију таквог става дао довољно простора, без обзира на то што о тим односима говори из проблематичне позиције трећег члана љубавног троугла и емотивно нестабилне особе:

Па ипак, ма колико се добро разумео с неким, ма колико тог неког волео, сасвим се загледати у туђе срце је немогуће. Чак и ако то желиш, тиме само себи отежаваш. Али, ако се на то намериш, ако се само потрудиш, захваљујући том напору успећеш честито да погледаш у сопствено срце. Стога, оно што на крају свега морамо да урадимо јесте ваљда да се својим срцем умешно, истински помиримо. Ако *стварно* желимо неког другог, онда нам не преостаје ништа до да погледамо дубоко и право у себе (Murakami 2017: 41).⁹

Кафукуа је у причи та искреност навела да осети симпатију према свом супарнику, док су Хамагучијевог јунака Такацукијеве речи понукале да се коначно сусретне са разорном снагом свога бола и сагледа своју кривицу – кривицу нечињења. Овде Хамагучи призива мотиве из Муракамијеве приче „Кино“,¹⁰ где јунак због своје беневоленције и дубоког потискивања осећаја повређености услед жениног неверства угрожава своју егзистенцију и сам смисао свога постојања. Објективизовани потисак у виду топлих руку које га додирују усред ноћи нагони га на признање:

Чврсто затворених очију, Кино је на својој кожи осећао ту топлину и меку пуноћу. Било је то нешто што је давних дана заборавио. Нешто

9 Хамагучи у једном разговору подвлачи семантички значај последње реченице у креирању филмске приче. Зато ју је преузео из Муркамијевог текста: „Такође сам му рекао да постоји једна сцена у причи која ме је заиста привукла: тренутак када један од глумаца у представи, Такацуки, каже да не можете погледати некога и видети од чега је направљен – ако желите то да урадите, морате почети од себе. Можда у тим речима нема ништа изузетно само по себи. Али у филму, ако пажљиво слушате глас младића, схватићете да он говори истину, или оно што мисли да је истина. И ту идеју, да можете рећи да ли особа лаже или не само слушајући њен глас, нешто је што сам и сам искусио, изнова и изнова. Можда је зато то једини исказ који сам дословно преузео из Муракамијевог текста, како бих могао да поделим са публиком овај прелепи тренутак, где глумчев глас пориче истину“ (Goj 2021).

10 Ова Муракамијева прича садржи тематско-мотивске и значењске везе са Хемингвејевом причом „У другој земљи“ из збирке *Мушкарци без жена* (1927) (в. Šafak 2024: 43–62).

што му је страно већ тако дуго. *Да, повређен сам, и то веома дубоко*, рекао је себи Кино. И заплакао. У тој тихој, мрачној просторији (Murakami 2017: 198–199).

Катарзични завршетак приче семантичко је огледало сцене у којој затајена рањивост Хамагучијевог јунака букне на површину:

Заслужио сам да будем кажњен. Пустио сам да ми измакне нешто искрено. Био сам до те мере повређен, да ми је омело пажњу. Због тога, претварао сам се да то не видим. Нисам слушао себе. Изгубио сам Ото. Заувек. Сад тек схватам. Желим да је видим. Кад бих могао, викао бих на њу. Грдио је. Зато што ме је лагала све време. Желим да се извиним. Што је нисам слушао. Што нисам био јак. Желим да се врати. Желим да живи. Желим да макар још једном разговарамо. Желим да је видим. Али сада је прекасно. Нема повратка назад. Ништа ту не могу.

За карактеролошку, психолошку и семиотичку акумулацију књижевне, а посебно филмске приче, значајно је интертекстуално апо-строфирање реплика из Чеховљевог класика *Ујка Вања*. Ни код Муракамија ни код Хамагучија се не ради о пуком демонстрирању ерудиције и немогућности текста да производи сопствена значења зато што је од почетка под надлежношћу других дискурса (в. Kristeva 1974: 338–339; Kaler 2011: 104–105), већ о универзализацији искуства и актуализацији исказа којима је насељен духовни обзор модерног човека. У филму *Drive my car* можемо говорити о другостепеној интертекстуалности¹¹ јер је Хамагучи, уметнички се надовезавши на Муракамијеву причу, апсорбовао и већ инкорпориране делове Чеховљеве драме које је јапански писац за потребе значењског осветљења својих јунака упослио. Реч је о Мисакиној идентификацији са Соњом, у спознаји одсуства властите физичке лепоте и дубине своје патње. У причи се догађа дужан осврт и на суштинску Вањину спознају да, након трагедије и пораза, мора живети упркос одсуству воље и мотивације. Монолог којим се артикулише очајање Чеховљевог драмског јунака, експлицитним цитатом, изговара Кафуку,

11 За нас је овде инструктивна одредница интертекстуалности коју даје Јулија Кристева: „Сваки текст се гради као мозаик цитата, сваки текст је апсорпција и трансформација другог текста“ (Kristeva 1969: 146), односно Марко Јуван: „Реч 'интертекстуалност' ('међутекстовност') би потом по својој иманентној логици значила 'однос између текстова', 'преплитање текстова', 'уплетеност једног текста у другом', 'узајамну повезаност и зависност најмање два текста, постављених у релацију', 'својство текста да успоставља однос с другим текстовима, односно да се у њега уплиће други текст или више других текстова', 'узајамност, односно интеракцију између текстова'“ (Јуван 2013: 13).

препознајући га као болну тачку осврта на сопствени живот: „Дај ми нешто! О, боже мој... Мени је четрдесет седам година; ако будем живео, рецимо, до шездесет, остаје ми још тринаест година. Шта ћу да радим, чиме ћу их испунити?“ ([Чехов 2019: 66] Murakami 2017: 44)

Одважећи се да, поред ових, у филмски наратив унесе још неке реплике драме *Ујка Вања*,¹² Хамагучи је Чеховљев текст учинио скоро па равноправним делом сценарија. Штавише, одваживши се да га постави у тематско средиште заплета, око којег ће се његови јунаци окупити, како пробама и извођењем самог комада, тако активирањем Чеховљевих реплика изван сцене, у Кафуковом ауто, главном драмском попришту и емотивном сабиралишту, Хамагучи је овом драмом на естетски најуверљивији начин расветлио психолошке физиономије протагониста и подигао вредносну лествицу самог филма. Притом, гледаоца је у потпуности убедио у оправданост мотивације за свој филмски поступак и стога што је на добро погођеним неуралгичним местима главне приче успео да интегрише делове из Чеховљевог комада. Хамагучијев филм је интертекст јер је тако наложио унутрашњи развој његових јунака. Перпетуирање реплика из *Ујка Вање* Кафукуу помаже да боље разуме своју жену, да јој каже оно што уистину мисли и осећа. Он тим наснимљеним касетама, чије делове изговара управо Ото, не само што негује успомену на њу, већ, покајнички, задржава њено присуство у свом животу, неспреман да се од ње одвоји. Истовремено, изговарањем и понављањем текста који зна напамет, Кафуку не само што опробава свој глумачки метод заснован на добром памћењу целе драме (в. Dettmar 2022), већ изражава и своје емоције, које у вануметничкој збиљи није у стању да саопшти на прави начин, а које је пропустио да подели и са својом преминулом супругом, плашећи се да је не изгуби. Сада се суочава са застрашујућом истином Чеховљевог текста, што поверава и Такацукију: „Чехов је застрашујући. Када изговорите његове стихове, извлачи правог нас на површину.“ Да би избегао ризик суочења са собом, редитељ-гост се у позоришту у Широшими повлачи из глумачког ансамбла представе. Стога је и хотимичан Кафуков одабир Такацукија да тумачи насловну улогу: „Зато што се учиш да се контролишеш.“

Пуноснажну ефектност делови из Чеховљевог комада добијају зналачки постављени у ново уметничко окружење, дакле, у контекст Хамагучијеве филмске наратије. Паркирајући ауто у гаражи, пре него што пронађе своју жену на поду стана, Кафуку слуша Соњин монолог о подношењу патње и сипа капи у очи, што је и иронички утемељен

12 Хамагучи је то учинио увидевши снагу комада да из људи извуче емоције и исказе које иначе нису спремни да артикулишу (в. Johnston 2021).

гест његовог унутрашњег стања. Мотив суза се јавља у сцени вожње до позоришта у Хирошими првог јутра, када Соња своје ујаку казује: „Ујко, очи су ти пуне суза!“, док он њој одвраћа порицањем: „Какве сузе! Ништа... глупости... Малочас си ме погледала као твоја покојна мати. Мила моја... (Жељно јој љуби руке и лице.) Сестро моја... мила моја сестро... Где ли је она сада?“ (Чехов 2019: 39)

Мисаки на својој пробној вожњи Кафукуа упознаје и посредством вешто изговореног покајничког монолога самог Војницког док понавља Чеховљев текст уз укључену касету: „Ја сам промашио живот! Ја даровит, паметан, храбар... Да сам живео нормално, могао сам постати Шопенхауер, Достојевски... Почео сам да лупетам којешта! Ја лудим!...“ (Чехов 2019: 60–61) Вања се, чак и уз евентуалне Хамагучијеве естетске инсинуације ироније, помаља као Кафуков драмски двојник и његово искрено, право ја. Кафуку је, попут Чеховљевог јунака, свестан да је страђио своју прошлост, да му је „стварност страшна због своје апсурдности“ (Чехов 2019: 36). Отуда и нешто касније изречена реплика Војницког: „Дете моје, да знаш како ми је тешко! О, кад би ти само знала како ми је тешко!“ (Чехов 2019: 74) представља далеки, имплицитни, али разговетан Кафуков вапај да Мисаки, узраста његове преминуле ћерке, са њиме отпочне дијалог, испуњен сапатништвом и људским разумевањем.

У филму се на важним наративним местима понавља део о лажној, извештаченој верности Јелене Андрејевне: најпре пре женине смрти, па непосредно након тога, на позорници. Кафуку једва изговара текст и махнито одлази са сцене. Две године касније, у првој сцени, Кафуку у ауту којим се вози до Хирошима слуша Јеленину реплику у дијалогу са Соњом: „Мени се чини да истина, каква год да је, ипак није тако страшна као неизвесност“ (Чехов 2019: 50). Управо тај исказ има тежину недосегнуте спознаје женине „мрачне“ тајне, али и тајне Кафуковог срца, коју је сакрио и од себе. Мисаки Кафукуу помаже да увиди да се не ради само о разумевању, већ и о прихватању јер нема ничег контрадикторног ни лажног у томе што је Ото волела Кафукуа свим срцем, али је била и са другим мушкарцима.

Кафуково и Мисакино коначно зближавање потпомогнуто је дубоким разумевањем између Војницког и Соње. Са Соњом, у филму, међутим, поред Мисаки на психолошком, идентификује се глвонема Ли Јуна и на глумачком и на људском плану. У њиховој интими снажно одјекује Соњина стоички трпељиво исклесана реплика: „Ја сам, можда, несрећна исто толико колико и ти, па ипак не очајавам. Ја трпим и трпећу донде док се мој живот не заврши сам по себи...“ (Чехов 2019: 67). Већ у фрагментима понављан Соњин завршни монолог (у ауту непосредно

пре Отине смрти и током прве читалачке пробе), своју семантичку целисходност добиће у самој завршници филма, на премијери представе. На сцени су Кафуку и Ли Јуна у улози Војничког и Соње, док Мисаки представу прати из гледалишта. Чеховљев текст у потресној изведби глумице знаковним језиком доноси титраје наде и утехе:

Шта да се ради, треба живети! [...] Ујка Вања, ми ћемо живети. Проживећемо дуг, дуг низ дана, дугих вечери; стрпљиво ћемо сносити искушења која нам судбина пошаље; радићемо за друге и сад и у старости, неуморно, а кад нам дође наш судњи час, покорно ћемо умрети и тамо, на оном свету, рећи ћемо да смо патили, да смо плакали, да нам је било тешко и бог ће се сажалити на нас; онда ћемо, ујко, мили ујко, видети други живот... светао, диван, леп, радоваћемо се и на све наше садашње патње погледаћемо гануто, с осмехом... и одморићемо се. Ја верујем, ујко, верујем ватрено, страшно...[...] Одморићемо се! (Чехов 2019: 74)

Насловни исказ „Повези ме“ управо упућује на насушно растерећење од идеје да морамо наставити да возимо и живимо, ма колико били потресени и ојађени садржајем таквог живота. Није случајно стога што у Муракамијевој причи жути, а у Хамагучијевом филму црвени саб кабриолет има вишеструку естетску функцију. Поред тога што је симболичко средиште приче и посебан облик исповедаонице, ауто је интимни простор у којем јунаци бивају вољни да оголе тежишне тачке своје рањивости и да колико је год могуће кристализују свој наративни идентитет. Ипак, аналогно Андрићевом мосту у роману *На Дрини ћуџија*, црвени саб, стар петнаест година, има своју особену повест. Он није тек хипостазирани пресек догађаја и актера приватне историје, већ и филмски јунак у чијој су уметнички јединственој физиономији наталожена искуства његовог старог и новог власника. На завршетку филма ауто је припао Мисаки, као залог њеног новог почетка, јер је Кафуку успео да се ослободи везаности за своју прошлост и да настави да живи по упуту Чеховљеве Соње. Отуда је ауто, уступљен другоме да га вози, другоме који је огледало, катализатор и ближњи, постао и наративно и духовно састајалиште, тачка преображаја и погон за причу. У њему се приповедне линије и емотивне сторије на стваралачки плодотворан начин укрштају, као што су се у уметничкој вожњи у оба смера ванредно укрстиле и саобразиле Муракамијева и Хамагучијева имагинација.

Извори и литература

- Goi, Leonardo, "On the Road: Ryusuke Hamaguchi on 'Drive My Car'". Interview. 2021. <<https://mubi.com/en/notebook/posts/on-the-road-ryusuke-hamaguchi-on-drive-my-car>>
- Dettmar, Kevin. "What 'Drive My Car' Reveals on a Second Viewing". 2022. <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/what-drive-my-car-reveals-on-a-second-viewing>>
- Johnston, Trevor. "Ryūsuke Hamaguchi: 'I've shot lot of stuff in cars because of Godard'". Interview. 2021. <<https://lwlies.com/interviews/ryusuke-hamaguchi-drive-my-car>>
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Prev. Bojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akadem-ska knjiga. 2013.
- Kaler, Džonatan. „Pretpostavka i intertekstualnost“. Prev. Predrag Šaponja. *Polja*. Novi Sad. Jan-feb. 2011. Br. 467. 102–114.
- Kristeva, Julia. *Semiotiké*. Paris. 1969.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris. 1974.
- Murakami, Haruki. *Muškarci bez žene*. Prev. Nataša Tomić. Beograd: Geopoetika. 2017.
- Šafak, Zafer. "From Ernest Hemingway to Haruki Murakami: Presence and absence dichotomy, identity crisis and the search for meaning that women characters bring about in 'In another country' and 'Kino'". *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*. 2023. <<https://doi.org/10.48131/jscs.1346308>>
- Hamaguchi, Ryusuke. "Interview". 2021. <<https://cineuropa.org/en/nl/did/4155>>
- Чехов, Антон Павлович. *Ујка Вања*. Прев. Кирил Тарановски. Прир. Зоран Милу-тиновић. Београд: Завод за уџбенике. 2019.

Филм наведен у тексту

- Drive my car* [*Doraibu Mai Kā*], реж. Ryūsuke Hamaguchi, 2021, прод. C&I Entertainment, Culture Entertainment, Bitters End, Nekojarashi, Quaras, Nippon Shuppan Hanbai, Bungeishunjū, L'Espace Vision, The Asahi Shimbun Company, 179 мин.

Jana M. Aleksić

TWO-WAY RIDE

Thematic-motivic and semantic interferences between
Murakami's collection of stories *Men Without Women*
and Hamaguchi's film *Drive My Car*

Summary

The film *Drive My Car* (*Doraibu Mai Kā*, 2021) is based on the story collection *Men Without Women* (*Onna no inai otokotachi*, 2014) by the celebrated Japanese writer Haruki Murakami. Director Ryūsuke Hamaguchi, together with Ōe Takamasa, wrote the script for the film. Although this work bears the title of the introductory story from Murakami's collection, its plot integrates storylines and narrative segments from other prose pieces from this book, such as the stories "Scheherazade" and "Cinema". On the other hand, intertextual connections are evident in individual stories and in the film itself, most notably with Chekhov's play *Uncle Vanya*. In this paper, we analyse the mechanisms of transfer from the literary to the cinematic medium and explain how the segmented and sentimental literary template is aesthetically completed and integrated into the film language. We also consider, from an aesthetic and psychological perspective, the types of influence of the specified relations on the development and psychological profile of individual characters, as well as on the layers of meaning in both Murakami's literary and Hamaguchi's film narratives.