

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

СЕРИЈА Ц: ТЕОРИЈСКА ИСТРАЖИВАЊА

Књига 21

Међународни уређивачки одбор

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

Рецензенти

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

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредници

др Марија Грујић
др Кристијан Олах

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
2025

САДРЖАЈ

УВОД	15
------	----

I

КАКО ПИСАТИ КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

Бојан Ђорђевић ПЕКИЋ И ФИЛМ	23
Лука Ракојевић ДУШАН ВУКОТИЋ – МИСЛИЛАЦ И МАШТАР	39
Владан Бајчета КОНЦЕРТ ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ: СЦЕНАРИО ЗА ЧИТАЊЕ	53
Марија Шаровић МОДЕРНА ПРИРОДА ДЕРЕКА ЦАРМАНА Однос филмског и књижевног језика	73

II

КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ КАО СВЕДОЦИ ЖИВОТА У ВРЕМЕНУ

Соња Веселиновић БИОГРАФСКИ ФИЛМОВИ О ПИСЦИМА Од смрти аутора до живота-текста	87
Лариса Костић ПАНОРАМА СЕЃАЊА Културни живот Београда кроз писма и филмове Вукице Ђилас	103

Мерима Омерагић АУТОБИОГРАФСКО ПИСАЊЕ МИРЕ ФУРЛАН У ТЕСТИМОНИЈАЛНОЈ ИНТЕРСЕКЦИЈИ СА КИНЕМАТОГРАФСКОМ ТАЧКОМ ГЛЕДИШТА	121
Тијана Матијевић ЗБУЊУЈУЋИ ПОГЛЕД <i>FLÂNEUSE</i> : КРОЗ АВАНГАРДИСТИЧКЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ	139
Маријана Терзин Стојчић ДЕЦА У РАТУ, ИНСПИРАЦИЈА ЗА ФИЛМСКИ СЦЕНАРИО Снага ратне хуманости и одрастање деце у филмским сценаријима Арсена Диклића	151
III	
МОТИВИ И ПОЕТИКЕ НА ПУТУ КРОЗ МЕДИЈЕ И ЖАНРОВЕ	
Слободанка Владив-Гловер ЕКФРАЗА (СЛИКА РЕЧИМА) У НАРАТИВНОЈ ФИКЦИЈИ И ФИЛМСКА СЛИКА КАО МОНТАЖА	165
Јован Букумира ПРУСТ У <i>ОГЛЕДАЛУ</i> ТАРКОВСКОГ	173
Урош 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>Пој Бира и пој Сџира, Далеко је Аустралија, Рањени орао и Извињавамо се, мноо се извињавамо...</i>)	503
Ана Дошен ПАТОЛОГИЈА УСАМЉЕНОСТИ Стратегије репрезентације у роману и филму <i>Аудиција</i>	517
Александра Жежељ WELTANSCHAUUNG IRREALIS АНДРЕА АСИМАНА И ЛУКЕ ГВАДАЊИНА <i>Зови ме својим именом – роман и филм</i>	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>Порџиреџ game у ѿламену</i>	613

VII

ЈЕЗИК, ЗНАЧЕЊЕ, САЗНАВАЊЕ

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

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

VIII

ТЕХНОЛОГИЈЕ ЕКСПЕРИМЕНТА И НОВИ СУБЈЕКТИ НАРАЦИЈЕ

Сава Дамјанов А1 – КЊИЖЕВНОСТ – ФИЛМ	747
Олег Јекнић ФИЛМ У ДОБА ВЕШТАЧКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ Пристрасност према класичним причама	753
Јелена Кусовац ФИЛМ БАЈКА АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА Зачарани историјски круг и у њему – маса	767

- Марина Габелица
(RE)INVENTING CRIME FICTION IN DIGITAL
MEDIA – THE CASE OF *HER STORY* 775

IX
НОВИ ЖИВОТ АУРЕ ЦРНОГ ТАЛАСА

- Михајло Витезовић
БОШАК ТАМНОГ КАДРА
Филмови црног таласа инспирисани фантастичком
књижевношћу 795
- Магда Миликић
„НЕОТПОРНИ НОЋНИ ЛЕПТИРИ“
Сценарио *Фарови и деца* Миће Поповића
и селинџеровски наративни модел 809
- Ивана Раловић
КЊИЖЕВНОСТ НА ПУТУ ЗА ВЕЛИКИ ЕКРАН
Бења Краљ, нереализована адаптација
из заоставштине редитеља Александра Саше Петровића 825

X
ЧУВАЈУ ЛИ ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ ВАТРУ
ХУМАНИСТИЧКИХ ЗНАЊА?

- Милица Мустур
ХУМАНИСТИКА У СЛУЖБИ ПРАВДЕ
Литерарна поетика детективске серије *Ендевор* 837
- Новак Малешевић
КУРОСАВИН *ИДИОТ*
Живот након апокалипсе 857

Милена Гвозденовић ЕКСПАНЗИЈА НОВИХ РУСКИХ ТВ СЕРИЈА ЗАСНОВАНИХ НА КЊИЖЕВНИМ КЛАСИЦИМА	871
Милош Живковић ДА ЛИ ЈЕ МОГУЋЕ СНИМИТИ ФИЛМ О НЕМАЊИЋИМА? Национални идентитет између слике и текста	887
Кристијан Олах КАДРОВИ ОД РЕЧИ О духовности филма у романима Теодора Росака <i>Трейшај</i> и Пола Остера <i>Књига оисена</i>	901
РЕГИСТАР ИМЕНА	925

ЈЕЛЕНА МИЛИНКОВИЋ*
(Институт за књижевност и уметност, БЕОГРАД)

МАЛЕ ЖЕНЕ ГРЕТЕ ГЕРВИГ

Айстпраќи: Последња у низу филмских адаптација култног романа Луизе Меј Алкот *Мале жене* догодила се 2019. године. Адаптацију овог класика женске књижевности урадила је Грета Гервиг, глумица, сценаристкиња и режисерка. За рад Грете Гервиг, једне од тренутно најзначајнијих америчких редитељки, карактеристичне су две ствари: стална промена филмског израза и феминизам. Након корежисерског дебија *Ноћи и викенди* (*Nights and Weekends*, 2008), филма који тематизује везу на даљину, у формалном оквиру „експерименталног“ независног *tumblecore* филмског жанра, Гервиг је скоро десет година касније самостално режирала аутобиографски *coming-of-age* филм *Бубамара* (*Lady Bird*, 2017). Након два филма са савременом тематиком, 2019. године појављују се *Мале жене* (*Little Women*), адаптација истоименог књижевног класика из 19. века у тзв. *епоха* жанру (*period drama*), да би након тога 2023. године Грета Гервиг била у средишту планетарне препознатљивости са филмом *Барби* (*Barbie*), који је жанровски одређен као *fantasy comedy*. У раду ћу настојати да покажем специфичност приступа Грете Гервиг приликом прераде романа *Мале жене* у филм, уважавајући њен целокупни режисерски опус, а уз помоћ савремених теорија адаптације. Посебан фокус ће бити на проналажењу заједничких одлика овог филма са претходним и наредним филмовима као што је гиноцентричност, тематизација сазревања/одрастања, проблематизација релација на линији мајка–ћерка, као и приказ мушко-женских односа.

Кључне речи: *Мале жене*, Грета Гервиг, теорија адаптације, постајање ауторком, гиноцентричност

This is not a story of “boy gets girl”, but a story of “girl gets a book”.
Greta Gervig

Роман *Мале жене* (*Little Women*) Луизе Меј Алкот представља класик америчке књижевности. Ова књига је први пут објављена у два дела 1868. и 1869. године, након чега су следила бројна поновљена издања. Реч је о књизи која има изузетно разгранату рецепцију: било да је реч о научној и књижевно-критичкој рецепцији, било да је реч о рецепцији у популарној култури. Као значајан облик рецепције представљају и бројне адаптације

* jelmilinkovic@gmail.com

овог романа и његов „пренос“ у друге уметности. *Мале жене* су адаптиране као позоришне представе, мјузикли, опере, радио драме, серије, филмови, чак су и цртане као аниме, али и као стрип, те прерађиване и у (дечије) сликовнице. Такође, роман има бројне књижевне, тзв. *spin-off* верзије.¹ Као илустрација планетарног утицаја који ова књига има, може да допринесе податак да постоји и јужнокорејска серија заснована на овом роману. Књига је присутна и у попкултури. На пример, чувена је епизода серије *Пријатељи (Friends)* када се Рејчел и Џо „надмећу“ читањем, Рејчел мора да прочита *Исијавање* Стивена Кинга, а Џо мора да чита *Мале жене*: цела ова епизода култног ситкома јесте својеврсна посвета *Малим женама* и њеним јунакињама.

Последња у низу филмских адаптација овог романа је из 2019. године, чија је креаторка једна од тренутно најзначајнијих америчких редитељки, Грета Гервиг. Она је написала сценарио за ову адаптацију и режирала је, што је чини комплетном ауторком филма. С обзиром на број адаптација, као и на вишеструку прочитаност текста, оправдано је поставити питање да ли је могуће након низа различитих читања и тзв. *ришелинја* донети нешто ново.² Линда Хачн истиче да је свака адаптација „понављање, али понављање без пресликавања“ те да „иза чина адаптације очигледно може да стоји сијасет потенцијалних намера: жеља да се конзумира и из сећања избрише адаптирани текст или да се он доведе у питање, једино је могућа као и настојање да се тексту ода признање копирајући га“ (Хачн 2021: 74). Сажимајући теоријске приступе адаптацији, Линда Хачн изводи неколико закључака према којима се адаптација може схватити прво као производ који представља транспозицију и прекодирање одређеног дела или више њих. На другом нивоу, сматра Хачн, адаптација се може схватити и као процес креације који обухвата и ре-интерпретацију и ре-креацију. Трећи ниво адаптације долази из процеса рецепције, због чега се адаптација може посматрати као вид интертекстуалности, јер се адаптације доживљавају као палимпсести. Њихова палимпсестичност проистиче из тога што познајемо и друга дела на која нас конкретна адаптација подсећа, јер је свака адаптација „понављање са варијацијом“ (Хачн 2021: 72). Такође, у случају *Малих жена* и других вишеструко адаптираних дела, бројна читања и дописивања књиге сведоче о двострукој потреби публике везаној за њих: 1) о сталној реинтерпретацији познатог садржаја кроз различита читања, што је тежња за његовим понављањем, али и истовремено и 2) за другачијим тумачењем у новим културним, друштвеним и дискурзивним

1 Једна од њих је и 2007. награђена Пулицеровом наградом. Реч је о роману Цералдин Брукс *Господин Марц* који прича причу из перспективе оца (в. Bruks 2006).

2 О филму Грете Гервиг у контексту осталих адаптација в. Smyth 2020.

окружењима, кроз дописивање садржаја и његовим преозначавањем, због чега се прича (о *Малим женама*) посебно у области популарне културе никада не завршава, већ се изнова и изнова обнавља. Питање о могућности новог читања у окружењу *mainstream* америчког популарног филма је посебно релевантно када знамо да су холивудске продукцијске куће унутар којих је и Грета Гервиг радила на филму³ већ изнедриле успешан филм заснован на роману 1994. године.⁴ Чини се да је одговор на питање, да ли је могуће након бројних адаптација донети нови садржај, потврдан, односно да је и поред низа адаптација и поред најмање седам претходних филмских верзија, могуће направити другачији филм, па чак и уписати у њега посве нову причу, а да је за то кључан ауторски приступ филму. Притом Грета Гервиг није радикално одступила од литерарног предлошка, односно њена верзија *Малих жена* није једна од ревизионистичких адаптација, које драматично преображавају и ревитализују своје изворне текстове уношењем провокативних измена у место радње, историјски период, жанр, перспективу, начин изведбе или процесе продукције (в. Стем 2021). Грета Гервиг је готово доследно задржала низ „чињеница“ књиге, као што су систем и структура ликова, елементи радње, хронотоп и хронологија, расплет, али је истовремено књигу и дописала и то двома линијама. Прва линија дописивања тиче се биографије ауторке Луизе Меј Алкот, док се друга линија дописивања заснива на феноменима везаним за историју женског стваралаштва, односно за положај и статус уметница. Ово дописивање има дијахронијски ниво, јер је коментар на положај уметница у времену Луизе Меј Алкот током 19. века, а који се односи и на наредни 20. век; међутим, дописивање има и синхронијски слој, јер транспонујући аналогичном значења, Грета Гервиг оставља коментар и о сопственом времену и о положају уметница у њему. Она је, како и сама сведочи, желела да исприча причу о женама, уметности и новцу (в. Girish 2019): како су жене стварале уметност, чиме су све биле условљене, зашто никада нису имале довољно материјалног обезбеђења да се посвете уметничком стваралаштву, где су позиције утицаја и ко је тај који одређује како ће се уметност финансирати.⁵

3 *Мале жене* Грете Гервиг продуцирале су Columbia Pictures и Regency Enterprise, а дистрибуирала Sony Pictures Realising.

4 Ову адаптацију режирала је Џилијан Армстронг, а за дистрибуцију је била такође задужена Columbia Pictures.

5 Овај слој приче је веома значајан када се подсетимо да се режија и даље посматра као претежно мушка делатност, те да се на кључним местима за одлучивање о финансирању филмских пројеката налазе махом мушкарци, а додатну важност добија када се контекстуализује пропорцијом између „признатих“ режисерки и режисера у свету филма, а посебно у свету холивудског филма, што је контекст у коме Грета Гервиг делује и унутар

За рад Грете Гервиг су карактеристичне две ствари: стална промена филмског израза и феминизам. Она је режисерка која се формирала у оквирима независних продукција где је током производње филма учествовала у различитим њеним сегментима: глума, писање сценарија, режија, продукција, што јој је донело висок степен упућености у целовитост процеса. Корежисерски је дебитовала филмом *Ноћи и викенду* (*Nights and Weekends*, 2008), који тематизује везу на даљину, и то у формалном оквиру „експерименталног“ независног *tumblecore* филмског жанра, у оквиру кога се доказала и као глумица. Гервиг је скоро десет година касније самостално режирала филм *Бубамара* (*Lady Bird*,⁶ 2017), који се најопштије може дефинисати као *coming-of-age* филм са аутобиографском основом. У овом филму⁷ је поставила неке основе свог филмског приступа, од којих је најважнији смештање јунакиње у центар радње, што ће „унапредити“ у наредне две режије. Након два филма са савременом тематиком, 2019. године појављују се *Мале жене* (*Little Women*), адаптација истоименог књижевног класика из 19. века у тзв. *ејоха* жанру (*period drama*), да би након тога 2023. године Грета Гервиг била у средишту планетарне препознатљивости са филмом *Барби* (*Barbie*), који је жанровски одређен као *fantasy comedy*. Само из овог прегледа уочљиво је колико Грета Гервиг мења сопствени филмски израз и колико прибегава различитим жанровима и обрађује различите епохе, наративе и ситуације. Поред формативног искуства које је стекла у малим независним продукцијама, Грета Гервиг је и ауторка која веома добро разуме популарну културу и због тога њени филмови лако комуницирају са публиком, привлаче пажњу и често испод наизглед лаког садржаја и филмског језика обрађују важне теме и покрећу битне полемике те садрже један подземни политички ток.

Уз ризик да закључак буде преслободан, рекла бих да можемо да говоримо о трилогији коју чине филмови *Бубамара – Мале жене – Барби*.

кога се бори за своје место, а тиме и за место и положај режисерки и уопште жена у филмској индустрији. Као илустрација може да послужи податак да је тек 2009. године прва жена добила награду Оскар за режију (Кетрин Ен Бигелу): у том тренутку она је била тек четврта жена која је уопште номинована за ту награду. Следећа је била осам година касније управо Грета Гервиг.

6 Овај филм је код нас званично преведен као *Бубамара*. Међутим, реч је о својеврсној игри речи, која није могла бити пренета у српски језик, јер „*ladybird*“ заиста и значи бубамара, али главна јунакиња себе тако назива и црта свој алтер-его, који је пола жена (*lady*) пола птица (*bird*).

7 Иако је реч о дебију када је у питању самостална режија Грете Гервиг, филм је освојио бројне награде као што је Златни глобус и добио низ признања, а такође је имао и неколико номинација за награду Оскар: за најбољи филм, најбољу режију и најбољи оригинални сценарио, затим за најбољу главну и за најбољу споредну женску улогу.

Иако је реч о посве различитим филмовима, постоји неколико тачака које их спајају. Сва три филма су гиноцентрична: у њиховом средишту се налази женско искуство, филм носе протагонисткиње, односно главне јунакиње, а чак су и наслови филмова недвосмислено гинофокусирани: „lady“, „women“, „Barbie“. Сва три филма причају *coming-of-age* причу, у њима се приказује *постајање женом*, што учвршћује филмска нарација, односно постављени заплет, јер се главне јунакиње налазе на емоционалним и психолошким прекретницама, тј. у животним преломним и одређујућим тренуцима. У филму *Бубамара* главна јунакиња Кристин завршава средњу школу и жели да напусти Сакраметно како би уписала колеџ на Источној обали где жели да студира писање, у *Малим женама* је, као оквирна прича, постављена прича сестре Џо,⁸ која пише роман и настоји да га објави, док у филму *Барби* нарацију покреће јунакињина⁹ спознаја о смрти, која мења све дотадашње представе о свету у коме је живела. Јунакиње се налазе у центру сукоба: са окружењем и мајком (*Бубамара*), са породицом и друштвом уопште (*Мале жене*)¹⁰ и са собом и досадашњим представама о свету, као и са компанијом – произвођачем (*Барби*). Овако конструисани заплети око којих се плете радња приказују преломне моменте женског одрастања, односно илуструју процесе тзв. скокова у одрастању и постајања женом. Такође, сва три филма преиспитују односе на релацији мајка–ћерка. У прва два филма овај однос се тиче главних јунакиња, док у филму *Барби* релација мајка–ћерка није у првом слоју радње везана за главну јунакињу,¹¹ већ је померена на девојчицу Сашу и њену мајку Глорију, које су наизглед споредне јунакиње, али имају кључне улоге.¹² Међутим, у овом филму, Барби суочена са стварним светом преиспитује свој живот, односно принципе и постулате на којима почива окружење у које је смештена, и као део суочавања са собом и

8 И Кристин и Џо глуми иста глумица Серше Ронан.

9 Барби глуми Марго Роби.

10 Ричард Броди у односу главне јунакиње са породицом види једну од кључних веза између *Бубамаре* и *Малих жена*: „Гервиг уноси још једну личну тему: однос уметнице према сопственој породици. Као и њен филм *Бубамара* из 2017. године, њена верзија *Малих жена* говори о слободоумној младој жени чије амбиције прете да је удаље од њене финансијски угрожене породице, и која открива да су њено интелектуално самоиспуњење и емотивни развој нераздвајни од њене посвећености породици“ (Brody 2019).

11 Како је главна јунакиња лутка, креација компаније Мател, она нема мајку. Међутим, Грета Гервиг је вешто померила овај однос на друге две јунакиње којима је доделила значајну улогу у филму, али је суочила и главну јунакињу са њеним креаторима.

12 Игра девојчице Саше покренула је Барбина размишљања о смрти. Саша и њена мајка су једине особе из стварног света које су посетиле Барбиленд, односно свет игре. Шашиној мајци је додељено да изговори феминистички текст о женском ослобађању на крају филма.

светом она се среће и „обрачунава“ и са својим креаторима: са мајком-компанијом Мател, али и са женом која ју је осмислила. Због тога једна од кључних сцена у филму јесте сцена састанка Барби и одбора директора компаније Мател, али такође и сцена сусрета са креаторком лутке Рут Хандлер. Док је генерацијски однос мајка–ћерка у прва два филма дат експлицитно и праволинијски, као део одрастања и као сукоб у *Бубамари* и као нијансирани однос ћерки и мајке која је на себе преузела целокупно домаћинство у *Малим женама*, у филму *Барби* ова релација је (пре)испитана на више планова и иако није главни ток радње, представља једну од кључних линија заплета. Поред односа мајка–ћерка, у сва три филма обрађују се и мушко-женски односи. И у третирању ове теме може се уочити извесна градација у обради. У *Бубамари* су мушко-женски односи тематизовани као лично искуство јунакиње, односно као још једно од бројних обликотворних искустава, у *Малим женама* се мушко-женски односи преиспитују на неколико планова јер је приказивањем живота четири сестре и њихове мајке отворен план за различите типове ових релација. Чињеница да је радња смештена у шездесете године 19. века, односно у *предфеминистичко* време, Грети Гервиг је омогућила да тематизује и преиспита традиционално схваћене родне улоге, али и традиционално схваћен брак, односно да понуди палету одговора на питање да ли се девојка мора удати и како брак треба да изгледа. Из свих ових сродности проистиче и пета тачка сусрета ових филмова, а то је њихова феминистичка подлога и феминистичко усмерење. Грета Гервиг има способност да у већ постојеће концепте упише феминистички садржај и да га истакне. Она бира типичне и уобичајене женске приче, али их преосмишљава и пуни садржајем који јој омогућава да постави брoјна и темељна феминистичка питања.¹³

Главна тачка у којој се разликује интерпретација *Малих жена* Грете Гервиг од претходних је у томе што је књига о одрастању и младости четири сестре у време Америчког грађанског рата, трансформисана не само у филм о постајању женом, што је донекле и сама књига, већ у филм о постајању ауторком, уметницом. Позната прича о одрастању у овој адаптацији добија оквирну причу. У овом оквиру Џо покушава да постигне књижевни успех тако што пише приче, а затим и књигу и преговара са издавачима. Грета Гервиг је познату радњу романа Луизе Меј Алкот заогрнула у потпуно нови слој у који је сместила све неуралгичне

13 Грети Гервиг могу бити упућене замерке на плошност феминистичких идеја које пласира, или на пример на недовољну класну оштрицу, међутим, њено деловање треба сместити у контекст Холивуда у коме ради и посматрати у оквиру могућег рецепцијског круга њених филмова, односно уз свест о разгранатости публице до које захваљујући овој продукцији филмови стижу.

тачке о томе шта је значило и шта у одређеним сегментима и даље значи бити жена писац, односно жена уметник уопште. У њеној адаптацији, лик сестре Џо искоришћен је како би се у њега уписали и елементи биографије саме ауторке Луизе Меј Алкот,¹⁴ али и елементи биографије замишљене ауторке прича и романа у 19. веку. Дакле, филм *Мале жене* је филм о настајању књиге *Мале жене* и о рођењу Луизе Меј Алкот као ауторке и рођењу ауторке у начелу. Грета Гервиг је у интервјуима отворено говорила о томе како ју је инспирисала Луизина биографија и како је желела да кроз лик Џо Марц представи саму Луизу Алкот. Такође, у једном од интервјуа она говори о томе како је у филм уписано и много ње саме (Г. Гервиг) и њене аутобиографије.¹⁵ Овакав приступ, с обзиром на то да је реч о период драми, делује необично, али Грета Гервиг овде мисли управо на оне делове духовне и менталне биографије уметнице, односно ауторке. Овим филмом је желела да исприча причу о томе зашто жене никада нису имале финансијска и инфраструктурна средства да се баве уметношћу, те како жена уопште постаје ауторка, било да је књижевница или режисерка, односно како настају текстови било литерални, било филмски, које стварају жене у свету којим доминирају мушкарци.

Поред тога што је филмом испричана прича о постајању ауторке, испричана је прича и о томе како је сам роман *Мале жене* настао, што филму обезбеђује метанаративни ниво и тематизује дијалектички однос између животног искуства сестара и литературе – детињство и рана младост Џо и њених сестара постаје материјал за књигу. Мотивација за овакав поступак лежи и у чињеници да је роман заиста и аутобиографски заснован. Филмом је обликована прича о четири сестре и њиховом искуству, али је и исприповедана прича о настанку књиге која то исто искуство обрађује, односно само то искуство је смештено унутар приче о настанку књиге. Овим се и дестабилизује објективно знање и приступ који су били карактеристични за претходне адаптације – на крају филма *Мале жене* Грете Гервиг гледалац се суочава са сазнањем да све што је претходно одгледао постаје упитно и пита се да ли је та прича била садржај књиге која се на крају филма опредмеђује или садржај за (ту) књигу, који је њоме (и самим филмом) опредмеђен. Филм тако приказује и како настаје ауторка и како настаје наратив, али се и експлицитно приказује како настаје књига као физички објекат. Настанак књиге се прати од приказа сцена које сликају Џо Марц како пише, преко сцена компоновања и физичког слагања рукописа, до сцена прављења књиге

14 Грета Гервиг је у интервјуима истицала да је рад на филму подразумевао истраживање биографије Луизе Меј Алкот, као и читање њених дневника и преписке.

15 Видети на пример <https://www.youtube.com/watch?v=KtWosqly2Bg> и <https://www.youtube.com/watch?v=41Yuim0Soac>

на крају филма, где се сви елементи процеса, од словослагања преко штампарске пресе, повезивања и лепљења и корицења, па до утискивања амблема на корице, прецизно приказују.

Тезу да су *Мале жене* Грете Гервиг филм о настајању ауторке и настајању књиге подржава и учвршћује и структура филма, такође карактеристична искључиво за ову адаптацију. Филм почиње *in medias res*: Џо је већ у Њујорку, она је одрасла жена која настоји да изгради књижевну каријеру – њено детињство, којим почиње књига, али и остале њене адаптације, завршено је. Из тог ракурса у филму се детињство Џо и њених сестара накнадно реконструише као сећање. Овај филмски поступак, у критикама филма оцењен као смела реконфигурација (в. Brody 2019), разбија линеарну прогресију наратије карактеристичну за роман и претходне филмске верзије јер се преплићу временске равни, садашњост у којој су сестре већ одрасле и прошлост у коју је смештено њихово детињство. Прошлост и садашњост се стално допуњују и гради се дијалектичан однос међузависности и повезаности између различитих временских равни. Сцене из прошлости имају директне паралеле у садашњости и показују како и зашто се дошло до тачке у којој се јунакиње налазе. Постављањем оваквог оквира који утемељује причу у другом наративу Грета Гервиг је преобразила, односно прекодирала познату причу у новом систему конвенција и знакова (в. Хачн 2021). Такође, адаптација Грете Гервиг садржи кључне елементе и процесе адаптације као поступка: 1) транспозицију другог препознатљивог дела; 2) креативни и интерпретативни чин апропријације и 3) опширно интертекстуално ангажовање на адаптираном делу.

Прошлост је смештена унутар приче о писању. Уводна и завршна сцена тематизују писање. Уводна сцена филма је вишеструко значајна у контексту положаја жена као ауторки.¹⁶ У њој гледамо Џо Марц како одлази на састанак са издавачем и уредником часописа где жели да објави причу, кога представља (стерео)типизирана мушка фигура ауторитета. Уводна сцена у канцеларији издавача показује колико је ауторка филма добро упућена у све неуралгичне тачке историје женске књижевности и колико жели да их истакне. Она у овој сцени на мало простора вешто тематизује страх од ауторства и коришћење псеудонима,¹⁷ однос ауторитета према

16 Сцена се може погледати на: <https://www.youtube.com/watch?v=wWLvaSnSmu0>

17 Џо Марц доноси свој рукопис за који тврди да га је написала њена пријатељица. Након што издавач једну трећину текста прецрта и избаци након само летимичног погледа, а следећу трећину измени и тако пристане да га је објави, Џо не говори пријатељично име, већ даје псеудоним. Дакле, двоструко се скрива: иза наводне пријатељице, а затим и иза псеудонима. Потписивањем псеудонимом обрађује се и у сцени са професором Бајером, где Џо каже да не потписује своје име јер њена мајка то не би желела пошто су приче превише *gory*.

књижевницама,¹⁸ идеју да су књижевност и писање рад,¹⁹ потплаћеност ауторки у односу на мушке писце,²⁰ очекивања од књижевности која говори о женском искуству.²¹ С обзиром на сва побројана дискутабилна места, те на њихово наглашавање, реч је о готово манифестној сцени када је о женској књижевности реч. Иако се овде „само“ успоставља дијагноза, односно приказују се стереотипи и препреке, на које Џо (условљена финансијским приликама) и пристаје, читав филм, ауторка и књига у њему, израстају као коментар на ову сцену, односно, упркос свему ономе што уводна сцена представља и поручује.

Кроз читаву очекивану нарацију о сестрама Марц проткане су идеје о томе на који начин се рађа уметница и које су све препреке на том путу: свака од четири сестре репрезентује једну од уметности: књижевност (Џо), сликарство (Ејми), драма/позориште (Мег) и музика (Бет).²² Кроз приказ одрастања и живота сестара кристалишу се две главне препреке које стоје на овом путу постајања, а то су економија (новац) и родно дефинисана улога жене (брак).²³ Међутим, у самом филму Грета на више места ове две категорије спаја у једну и говори кроз своје јунакиње како је брак економска категорија, односно како су жене на брак често принуђене управо из економских разлога.²⁴

Најдетаљније је приказано стасавање књижевнице. Идеје о томе како и шта жене треба да пишу и која је уопште улога књижевности расуте су у различитим дијалозима кроз читав филм. Поред тога, као што у уводној сцени Грета Гервиг укључује низ тачака карактеристичних за

18 Током читаве сцене Џо је евидентно нервозна и налази се у подређеном положају у ишчекивању онога што ће јој издавач рећи.

19 Џо у овој сцени, али и током читавог филма инсистира на томе да је њено писање првенствена делатност, односно да она од писања жели да живи.

20 Издавач јој отворено нуди знатно мањи хонорар него што би био хонорар колеги, аутору.

21 Издавач саветује Џо да, уколико је главна јунакиња жена, она на крају књиге може да умре или да се уда.

22 Инспиративно је да се баш Бет, сестра која умире бавила музиком, посебно када знамо да је класична музика област у којој су жене врло споро и врло тешко освајале равноправност и уопште статус. Њена смрт може да укаже и на немогућност освајања простора за женско стваралаштво у овој области.

23 Животна прича Мег, најстарије међу сестрама, детерминисана друштвено прихватљивом родном улогом, такође је спојила ове две категорије: рано се удала, као врло млада, а њена удаја је везана и са сиромаштвом јер се венчала за учитеља чији доходак није довољан за удобан живот. Због удаје, Мег је одустала од својих жеља и интересовања и престала да се бави уметношћу.

24 Експлицитно о овоме проговарају и Џо и Ејми, Џо у разговору са тетком, а Ејми у готово манифестном говору у сцени са Лоријем.

историју женског писања и за (де)стабилизацију фигуре ауторке, тако и током читавог филма пласира иконичне сцене писања. Џо пише у соби на тавану, чиме се реферише на читав концепт *madwomen in the attic* који су утемељиле и образложиле гинеитичарке (в. Губар, Гилберт 1984), али реферише и на чувену идеју Вирџиније Вулф о *соиственој соби* (Вулф 2009). На темељу идеје да жена мора имати простор за писање, али и материјалну обезбеђеност, развијен је лик Џо: она има сопствену собу, освојила ју је унутар тавана породичне куће, међутим, ни она, а ни њена породица, нема новац и њено писање је директно условљено (не)могућностима зараде. Инсистирањем на томе да је књижевност рад, Џо не одустаје од идеје да постане професионална ауторка, што значи да живи и зарађује од свог писања, упорношћу и истрајношћу у тој борби Џо ће на крају доћи и до материјалног обезбеђења, што је директна биографска референца. Луиза Меј Алкот је успела у време када то уопште није био уобичајени и препознати концепт да обезбеди ауторска права на сва наредна издања књиге *Мале жене*, уместо да узме једнократни хонорар за књигу. Издавач је на овај „необичан“ захтев пристао мислећи да се књига неће продавати. Међутим, захваљујући оваквом промишљању, а с обзиром на то да је књига постигла огроман успех и имала бројна издања, материјално је обезбедила и себе и своју породицу.²⁵

Писање романа се на још један начин стилизује јер Џо, не само да има сопствену собу (на тавану),²⁶ већ има и специјалну гардеробу у којој пише – мушки мантил у стилу униформе Грађанског рата. Да би писала Џо се практично прерушава, односно, она улази у улогу писца/ауторке, постаје војник у борби са текстом, у борби за адекватно место. Овде је важно истаћи да процес писања у овом филму, иако стилизован, није идеализован, како се то неретко дешава у оваквим наративима – Џо се током писања бори са рукописом, његовим садржајем и обимом, са креативним блокадама, са умором, са самом собом, као што се бори и са критичарима, уредницима часописа, издавачима и уопште књижевном јавношћу.

Сви филмови Грете Гервиг имају својеврсни манифестни карактер. Њене јунакиње готово узвикују пароле о женском ослобађању, што је често и предмет критике.²⁷ Међутим, баш у филму *Мале жене*, Грета Гервиг кроз један од кључних споредних ликова даје коментар којим објашњава и свој приступ. Професор, критичар Бајер са којим се Џо дружи

25 Овај податак је интегрисан у завршни разговор у филму између Џо и издавача – уредника.

26 Соба у којој Џо пише је соба у којој се сестре играју, махом тако што припремају позоришне представе, што овај простор претвара у простор креације и слободе, простор у коме се може бити неко други, где се бришу класне, родне и сваке друге детерминанте.

27 Низ полемика је покренуо говор мајке Глорије у филму *Барби*.

у Њујорку, а за кога ће се касније и удати, критикује приче које Џо пише сматрајући их неуспелим, сматрајући да свој таленат не треба да троши на такву врсту литературе. У подтексту његове критике налази се савет да Џо треба да пише о ономе што јој је познато, односно о свом искуству, које треба да буде темељ њеног стваралаштва.²⁸ Џо је у овом дијалогу повређена коментаром да њене авантуристичко-криминалистичке приче нису довољно добре, међутим, тај разговор је и место прелома у њеном разумевању односа сопственог талента и стваралаштва. Овај дијалог је и место у коме се у филму утемељује разлика између писца и критичара, али се показује и сва фрустрираност ауторке која неретко наилази на одбијање и критичарску „охолост“.²⁹ Међутим, током расправе Бајер каже како је Шекспир био највећи песник који је живео јер је своју поезију „шверцовао“ у популарна дела. Из перспективе укупног рада Грете Гервиг делује да је овај коментар аутопоетички, посебно када је њен однос према популарној култури у питању – Гервиг вешто користи популарне форме и наративе како би причала важне приче. Због таквог приступа је могуће, на прву лопту, фокусирајући се на најплошнијем нивоу значења, њене филмове одбацити као тзв. *лимунаге*. Међутим, када се разгрну различити слојеви које Грета Гервиг слаже у својим филмовима, долази се до значајних ванвременских прича. Ричард Броди сматра да су *Мале жене* управо дело поетског „шверца“, јер је реч о филму креираном у оквиру прописа филмске индустрије у који је Грета Гервиг вешто уписала личне уметничке идеје, идеале и опсесије (Brody 2019).

Иако није радикално одступила од литерарног предлошка, Грета Гервиг је значење књиге од које је пошла радикализовала укрстивши је са адаптацијама 1) теоријско-научних знања о женском ауторству и 2) елемената књижевне биографије Луизе Меј Алкот. Иако свака адаптација представља интертекст и има интертекстуални ниво,³⁰ интертекстуалност свог филма Грета Гервиг је овим додатним слојевима учврстила и надоградила. Ово се посебно односи на хипертекстуалност: у случају

28 Џо сматра да мора да пише у складу са очекивањима публике, са темама које „се продају“ како би живела од свог рада. Због тога пише авантуристичке приче са измишљеним јунацима, где се радња заснива на двобојима и убиствима. Међутим, тек када је од оваквих прича одустала и почела да пише о свом и детињству својих сестара, постигла је успех.

29 Теме њене књижевности представљају својеврсни компромис јер су условљене егзистенцијалним разлозима, а истовремено је то разлог зашто није призната од критике. Она овде изговара реченицу: „Од похвала се не живи“.

30 Роберт Стем повезује адаптације са концептом интертекстуалности Жерара Женета, истичући да адаптације упостављају широке односе између различитих типова текстова и то у свих пет Женетових категорија: интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност, архитектстуалност и хипертекстуалност.

Малих жена хипертекст (филм) је тај који претходни хипотекст (књигу) трансформише, мења и објашњава или проширује. Чак и да је адаптација крајње доследна или барем онолико колико је то могуће с обзиром на то да је реч о преношењу у други жанр, она би литерарни предложак хипертекстуализовала, односно проширивала и мењала његово значење. Међутим, увођењем читавог новог слоја приче, њеном вишеслојном интертекстуализацијом и хипертекстуалном надоградњом Грета Гервиг је значење *Малих жена* трансформисала – она је показала како је та књига настала и који су све изазови са којима се њена ауторка носила, чиме је дала филмску студију о положају уметница.

Посебан ниво трансформације остварен је и на самом крају филма који је утростручен: први крај је отварање школе, други Џоина удаја, а трећи је штампање књиге *Мале жене*. Да би се крај романа, односно филма, разумео, потребно је вратити се на почетак филма и на опаску уредника који говори о судбинама јунакиња романа – јунакиња на крају романа може или да се уда или да умре. Луиза Меј Алкот је својој протагонисткињи Џо дала двоструку улогу на крају, чиме је такође већ сама извршила дестабилизацију уобичајених фабуларних решења. Џо је постала управница школе (за сирочад и сиромашну децу) у кући коју је добила као заоставштину тетке Марџ. Такође, како узуси жанра налажу, а публика очекује, Џо се и удала. Ипак и ова удаја је неочекивана јер се Џо не удаје за Лорија са којим од најранијег детињства има чврсту везу, већ за знатно старијег професора Бајера. Због таквог обрта и својеврсне идеализације, удаја, већ и код Луизе Меј Алкот, делује као *deus ex machina* решење, као уступак публици, што је овакав крај и био. Превелика романтизација у њеном приказивању, као и идеализација и готово утопијско представљање, садржи готово иронијски отклон. Грета Гервиг врло вешто комбинује ова два краја, паралелно приказујући отварање школе и удају³¹ и породични живот након ње. Удаја главне јунакиње се приказује као уступак издавачу и тржишту јер, како уредник каже, роман о уседелицама нико не жели да чита.³² Директна последица

31 Чак је и овде извела мало померање: професор Бајер у њеној верзији није средовечан мушкарац, већ отприлике вршњак или незнатно старији младић него што је то Џо.

32 Уредник у верзији Грете Гервиг чак и даје наслов „Испод кишобрана“ овом чувеном поглављу у коме се дешава сусрет и пољубац Џо и Бајера. Грета Гервиг је говорила о томе да је „Алкот желела да Џо остане уседелица, попут ње саме. Ипак, знала је да такав завршетак публика не би прихватила, јер су конвенционалне вредности 19. века налагале да срећан крај за једну жену мора да укључи венчање. Учинила је то јер је сматрала да мора тако нешто да уради како би задовољила своје читаоце и издавача и како би дело било финансијски успешно“ (Nicolau 2020). Код Грете Гервиг ова сцена је наглашено клишетирана и интертекстуално повезана са низом сцена судбоносних сусрета и пољубаца на киши које су расуте по историји филма.

овог разговора је типизирани расплет који се окончава браком главне јунакиње. Грета Гервиг опредмећивањем дијалога уредника и Луизе Меј Алкот у филмској сцени, показује историју настанка саме књиге, као и процесе и одлуке који су условили да култна књига изгледа баш тако како данас изгледа. Симултано са овим сценама приказују се и сцене физичког прављења књиге, што је трећи крај који Грета Гервиг уписује у *Мале жене*, желећи да Луизи Меј Алкот да онакав крај какав је желела – крај којим се поентира процес постајања ауторком и настанка књиге, а не крај који спушта јунакињину у брак у коме ће живети срећно до краја живота. Међутим, док је настанак књиге, па и отварање школе приказано реалистичним филмским језиком, породични живот након удаје је дат у крајње утопистичком наративу, који сугерише недостижност и изванреалност. Читава атмосфера, фотографија, мизансцен и боје филма се у овом делу мењају и цела сцена на ливади где је окупљена породица Марц делује сновидно, тако да гледалац није до краја сигуран да ли је у питању реалност или фантазија. Грета Гервиг није желела (или није могла) толико радикално да се одвоји од књиге и да остави Џо неудатом, али је веома проницљиво прочитала уписивање утопије у овај сегмент романа Луизе Меј Алкот, а затим је вешто појачала њено значење и дејство, док је ову сцену захваљујући могућностима филмског израза, чак и визуелно екстраховала из остатка наратива, сугеришући да се таква прича не уклапа у њен остатак.

Последње сцене филма поентирају поруке, односно подвлаче значење које Грета Гервиг жели да њен филм има – Џо посматра прављење књиге,³³ а завршна сцена је она у којој Џо, уз кратку рефлексију на детињство и игре чајанке са мачевима³⁴ четири сестре у соби на тавану, где је започео процес њеног постајања уметницом, коначно држи своју књигу у рукама, јер, како Грета Гервиг у једном од интервјуа каже: „Ово није прича где момак добија девојку, већ прича где девојка добија књигу.“

33 Ове сцене, као и сцене у којима Џо пише, представљају и својеврсну меморабилију на време руком писаних, али и слаганих и прављених књига.

34 У овој краткој сцени евоцираног сећања девојчице се играју тако што организују чајанку, а затим након отпијеног чаја, подижу мачеве. Ово укрштање родних улога, као и прерушавање, јесте једна од тачака у којој се дестабилизују не само родне улоге, већ и друштвено прописана понашања.

Литература

- Brody, Richard. "The Compromises of Greta Gerwig's 'Little Women'". *Newyorker*. 2019. <<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-compromises-of-greta-gerwigs-little-women>>
- Bruks, Džeraldin. *Gospodin Marč*. Prev. Tanja Brkljač. Novi Sad: Stylos. 2006.
- Vulf, Virdžinija. *Sopstvena soba*. Prev. Jelena Marković. Beograd: Plavi jahač. 2009.
- Gilbert, Sandra, Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. London: Yale University Press. 1984.
- Girish, Devika. "Life's Work". *Film Comment* 55/6 (2019): 24–31.
- Nicolau, Elena. "Why Greta Gerwig's Little Women Movie Radically Changed the Book's Ending". *Oprahdaily*. 2020. <<https://www.oprahdaily.com/entertainment/a30186941/little-women-ending/>>
- Smyth, J. E. "Outgrowing *Little Women*". *Cinéaste* 45/2 (2020): 8–13.
- Стем, Роберт. „Ревизионистичка адаптација: транстекстуалност, међукултурни дијалогизам и перформативна одсуптања“. *Поља*. 2021. Год. LXVI. Бр. 530. 105–116.
- Хачн, Линда. „На почетку теоретизовања адаптације. Шта? Ко? Зашто? Како? Где? Када?“ *Поља*. 2021. Год. LXVI. Бр. 530. 70–91.

Филмови и серије наведени у тексту

- Nights and Weekends*, реж. Greta Gerwig, 2008, прод. Film Science, USA, 80 мин.
- Lady Bird*, реж. Greta Gerwig, 2017, прод. Scott Rudin Productions, Management 360, IAC Films, USA, 94 мин.
- Little Women*, реж. Greta Gerwig, 2019, прод. Columbia Pictures, Regency Enterprises, Pascal Pictures, USA, 135 мин.
- Barbie*, реж. Greta Gerwig, 2023, прод. Heyday Films, LuckyChap Entertainment, NB/GG Pictures, Mattel Films, USA, 114 мин.
- Friends*, аутори David Crane, Marta Kauffman, 1994–2004, прод. Bright/Kauffman/Crane Productions, Warner Bros Television, USA, 20–22 мин.

Jelena Milinković

GRETA GERWIG'S *LITTLE WOMEN*

Summary

The latest in a long line of film adaptations of Louisa May Alcott's iconic novel *Little Women* was released in 2019. This adaptation of a foundational work of women's literature was crafted by Greta Gerwig – an actor, screenwriter, and director. Two features consistently characterize Gerwig's oeuvre, making her one of the most significant contemporary American filmmakers: the continual reinvention of her cinematic idiom and a distinct feminist sensibility. Following her co-directorial debut *Nights and Weekends* (2008), a film that examines the dynamics of a long-distance relationship within the “experimental” framework of the independent *mumblecore* genre, Gerwig, nearly a decade later, directed on her own the autobiographical coming-of-age film *Lady Bird* (2017). After these two works centred on contemporary themes, *Little Women* (2019) emerged as an adaptation of the nineteenth-century literary classic, situated within the period-drama genre. Gerwig subsequently achieved global cultural prominence with *Barbie* (2023), classified as a fantasy comedy. In this paper, I aim to demonstrate the distinctiveness of Gerwig's approach to reworking *Little Women* for the screen, situating the film within the broader context of her directorial corpus and drawing on contemporary theories of adaptation. Special attention will be given to identifying the characteristics this film shares with her earlier and later works – such as its gynocentric perspective, its sustained engagement with themes of maturation and coming-of-age, its nuanced interrogation of mother–daughter relationships, and its portrayal of gendered relational dynamics.