

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

СЕРИЈА Ц: ТЕОРИЈСКА ИСТРАЖИВАЊА

Књига 21

Међународни уређивачки одбор

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

Рецензенти

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

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредници

др Марија Грујић
др Кристијан Олах

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
2025

САДРЖАЈ

УВОД	15
------	----

I

КАКО ПИСАТИ КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

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

II

КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ КАО СВЕДОЦИ ЖИВОТА У ВРЕМЕНУ

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

Мерима Омерагић АУТОБИОГРАФСКО ПИСАЊЕ МИРЕ ФУРЛАН У ТЕСТИМОНИЈАЛНОЈ ИНТЕРСЕКЦИЈИ СА КИНЕМАТОГРАФСКОМ ТАЧКОМ ГЛЕДИШТА	121
Тијана Матијевић ЗБУЊУЈУЋИ ПОГЛЕД <i>FLÂNEUSE</i> : КРОЗ АВАНГАРДИСТИЧКЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ	139
Маријана Терзин Стојчић ДЕЦА У РАТУ, ИНСПИРАЦИЈА ЗА ФИЛМСКИ СЦЕНАРИО Снага ратне хуманости и одрастање деце у филмским сценаријима Арсена Диклића	151
III	
МОТИВИ И ПОЕТИКЕ НА ПУТУ КРОЗ МЕДИЈЕ И ЖАНРОВЕ	
Слободанка Владив-Гловер ЕКФРАЗА (СЛИКА РЕЧИМА) У НАРАТИВНОЈ ФИКЦИЈИ И ФИЛМСКА СЛИКА КАО МОНТАЖА	165
Јован Букумира ПРУСТ У <i>ОГЛЕДАЛУ</i> ТАРКОВСКОГ	173
Урош Бурковић ДЕЈВИД ЛИНЧ И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ Увод у разматрање могућих веза	189
Симка Ђурић ОТАЦ „ИСТЕРНА“ У ВРТЛОГУ АГИТПРОПА Жанровски тропи вестерна у причи „Дете“ и новели „Оклопни воз 14-69“ Всеволода Иванова	203
Драган М. Ђорђевић НАДМАРИОНЕТА Е. Г. КРЕГА У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ	225

Матеја Ђедовић НЕВОЉЕ ЈЕДНОГ КИНЕЗА НА ФИЛМУ Филмске варијације на роман Жила Верна	239
Јана М. Алексић ВОЖЊА У ОБА СМЕРА Тематско-мотивске и семантичке интерференције између Муракамијеве збирке прича <i>Мушкарци без жене</i> и Хамагучијевог филмског остварења <i>Повези ме</i>	255
Зоја Бојић FILM AND SOME PHILOSOPHY CONCEPTS OF THE EUROPEAN ANTIQUITY Dramatic culmination of sequential narrative and the visual arts of the European antiquity	271
Александра П. Тодоровић АФАЗИЈЕ Одсуство говора и сан о повратку у филму Андреја Тарковског <i>Огледало</i>	285

IV
ДИСТОПИЈА И АТМОСФЕРИЧНОСТ У ОГЛЕДАЛУ
ФИЛМА И КЊИЖЕВНОСТИ

Бојан Јовић ПОСТУПЦИ (РЕ)СЕМАНТИЗОВАЊА У ЕКРАНИЗАЦИЈАМА РОМАНА ФИЛИПА К. ДИКА <i>ДА ЛИ АНДРОИДИ САЊАЈУ ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ?</i>	301
Часлав Николић АТМОСФЕРОЛОГИЈА <i>Твин Пикс</i> Дејвида Линча и Марка Фроста	325

- Снежана Савкић
 ФОН ТРИРОВА ТОПОГРАФИЈА ХАОСА
 Два облика антикреације у филмовима *Анџихрисџи*
 и *Кућа коју је саградио Цек* 339
- Жарко Миленковић
 СТООКИ СТРАХ
 Постапокалиптична егзистенција у роману *Пуџ* Кормака
 Макартија и његовој филмској адаптацији у режији Џона Хилкоута 357
- Зорана Симић
 THE DOES IN THE “ECO-TERRORIST” REVENGE
 Some remarks on the novel *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* by Olga Tokarczuk and the film *Spoor* by Agnieszka Holland 371
- Владимир Перић
 У ДУПЛОЈ ЕКСПОЗИЦИЈИ
Година зеца у преклопу филмског и књижевног 387
- Милена Владић Јованов
 ДИСТОПИЈА РЕЛИГИЈЕ, ЕТИКЕ И ПОЛИТИКЕ У
 НАРАТИВИМА ФИЛМСКЕ ФРАНШИЗЕ *КУЊИЦА ЗА ПТИЦЕ* 397
- V
 ЕКРАНИЗАЦИЈА И КРИТИЧКИ ДИЈАЛОГ
- Невена Даковић
 ЗОНА ИНТЕРЕСА: ПРОСТОР И ВРЕМЕ, ФИЛМ И РОМАН 413
- Јелена Милинковић
 МАЛЕ ЖЕНЕ ГРЕТЕ ГЕРВИГ 427
- Татјана Росић
 БЕЛА БАКСТЕР ЊОМ САМОМ
 О роману Аласдира Греја и филму
 Јоргоса Лантимоса *Јадна створења* 443

Дејан Дурић ПОДРУЧЈЕ БЕЗ СИГНАЛА И „КВАЛИТЕТНА ТЕЛЕВИЗИЈА“ У ХРВАТСКОЈ	459
Тијана Копривица FROM THE NOVEL TO THE FILM TO THE FILM WITHIN THE NOVEL Media Realizations of Jasminka Petrović's <i>Leto kada sam naučila da letim</i>	475
Наташа Дракулић Козић ХАДЕРСФИЛД НА СЦЕНИ И НА ЕКРАНУ	489
Марина Миливојевић Мађарев ОДНОС РЕДИТЕЉКЕ СОФИЈЕ СОЈЕ ЈОВАНОВИЋ ПРЕМА ЖЕНСКИМ ЛИКОВИМА У КОМЕДИЈАМА (<i>Поџ Бира и њој Сџира, Далеко је Аустралија, Рањени орао и Извињавамо се, много се извињавамо...</i>)	503
Ана Дошен ПАТОЛОГИЈА УСАМЉЕНОСТИ Стратегије репрезентације у роману и филму <i>Аудиција</i>	517
Александра Жежељ WELTANSCHAUUNG IRREALIS АНДРЕА АСИМАНА И ЛУКЕ ГВАДАЊИНА <i>Зови ме својим именом</i> – роман и филм	529

VI
ФИЛМСКИ ЖИВОТ КЊИЖЕВНЕ
И МИТСКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Лада Стевановић ОДИСЕЈ НА ФИЛМСКОМ ПЛАТНУ И ТЕЛЕВИЗИЈСКОМ ЕКРАНУ	547
--	-----

- Данијела Марот Киш, Саша Станић
ТЕМАТИКА ПОТОПА
У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ
Сувремене трансформације митске приче 563
- Бојана Аћамовић
ЖИВОТ И СМРТ ПЕСНИКА У ЦАРМУШОВИМ
ФИЛМОВИМА *МРТАВ ЧОВЕК*
И *САМО ЉУБАВНИЦИ ОПСТАЈУ* 579
- Милица Шпадијер
СЛАТКИ ЖИВОТ ПЕТРОНИЈА АРБИТРА
КАМЕРОМ ФЕДЕРИКА ФЕЛИНИЈА 597
- Марија Грујић
ИЗБОР ПЕСНИКА, ИЗБОР ЉУБАВНИКА
Мит о Еуридици у филму *Портрети game у пламену* 613

VII

ЈЕЗИК, ЗНАЧЕЊЕ, САЗНАВАЊЕ

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

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

БОЈАНА АЋАМОВИЋ*

(Институт за књижевност и уметност, БЕОГРАД)

ЖИВОТ И СМРТ ПЕСНИКА У ЦАРМУШОВИМ ФИЛМОВИМА МРТАВ ЧОВЕК И САМО ЉУБАВНИЦИ ОПСТАЈУ

Ајсшракић: Присуство књижевности у филмовима Цима Цармуша далеко превазилази реферисање на поједине ауторе и дела и прожима целокупну формалну и тематску структуру остварења овог редитеља. Филмови које анализирамо, *Мртав човек* (*Dead Man*, 1995) и *Само љубавници ојстјају* (*Only Lovers Left Alive*, 2013), поред бројних књижевних референци, доносе и ликове обликоване према великим енглеским песницима, Вилијаму Блејку и Кристоферу Марлоу. Начин на који су Блејк и Марлоу измештени из свог доба и преобликовани у модерном носи Цармушову имплицитну критику савременог света. Оба филма усредсређена су на статус појединца, а посебно уметника, у доба у ком људска активност, великим делом мотивисана похлепом, угрожава и природу и људске заједнице, али и уметност. Еколошки проблеми се умножавају, а свет постаје место у ком песници пишу крвљу. Са аспекта културолошких студија, пре свега хуманистике животне средине и екокритике, у раду се анализира место поезије и песника у Цармушовим кинематографским представама антропоцена.

Кључне речи: филм, поезија, екологија, екосинема, антропоцен, Цим Цармуш, Вилијам Блејк, Кристофер Марлоу

Цим Цармуш је желео да буде писац. Преусмерење на филм уследило је по завршетку студија енглеске књижевности а под утицајем десетомесечног боравка у Паризу, где је захваљујући Француској кинотеци имао прилику да погледа филмове којих није било у америчким биоскопима, о којима је пре тога само слушао и читао – филмове јапанских (Имамура, Озу, Мизогучи), европских (Бресон и Драјер), па и америчких редитеља, „као на пример ретроспективу филмова Самјуела Фулера, које сам знао само тако што сам неке од њих гледао на телевизији касно у ноћ“ (Цармуш у интервјуу: Gelder 1984).¹ Свој аутентични филмски језик Цармуш је брусио кроз сарадњу са редитељима Николасом Рејом и Вимом Вендерсом, али и одбијајући уговоре са великим филмским студијама и

* bojana.acamovic@gmail.com

1 Уколико није другачије наведено, цитате из текстова на енглеском језику на српски превела ауторка рада.

пристајући на скромније буџете да би сачувао статус слободног ствараоца са потпуном контролом над својим делом.

У оквиру филма као медија путем ког ће се креативно изражавати Цармуш је посебно место сачувао за књижевност а пре свега поезију, те су поједини песници добили истакнуту позицију у филмовима као што су *Иза решетака* (*Down by Law*, 1986) и *Пајтерсон* (2016).² Евидентно је, међутим, да овог редитеља не интересује екранизовање, односно адаптирање одређених књижевних дела, већ пре свега начин на који поезија може бити и заправо и јесте инкорпорирана у свакодневни живот „обичног“ човека. Поезија код Цармуша није никаква езотерија, доступна и разумљива тек мањем броју посвећених, већ уметност демократично отворена према свима. Често постаје и кључни елемент у обликовању главних ликова, који су по правилу из редова маргинализованих друштвених слојева, тако што неизоставно оплемењује простор иначе прилично равнодушног ако не и суровог животног окружења у ком се налазе. *Мршав човек* и *Само љубавници ојштају* филмови су у којима поезија као уметност а и конкретни песници играју важне улоге и то не само (или уопште не) посредством својих стихова, већ сасвим непосредно, као актери збивања. Вилијам Блејк (*Мршав човек*) и Кристофер Марлоу (*Само љубавници ојштају*) с једне стране су протагонисти филмова, обликовани према биографијама енглеских песника али на начин који одсликава околности периода у који је радња смештена. С друге стране, оба песника, односно лика, могу се узети за симболе поетског и шире посматрано уметничког стварања и погледа на свет, те се кроз њихова искуства прате промене у односу према духовним вредностима које Блејк и Марлоу представљају у измењеном животном окружењу.

Животно окружење је још један важан појам који се издваја у уопштеном осврту на Цармушов досадашњи опус. Мада су његови филмови првенствено усредсређени на микро-универзуме неколицине јунака и без експлицитних друштвено-ангажованих коментара, они пружају добар увид у шири контекст, посебно кад је реч о човековој животној средини и еколошким проблемима. У том смислу су на граници категорије која последњих деценија све више привлачи пажњу проучавалаца филма а која се означава термином „екосинема“. Екосинема, односно еколошки или зелени филм, тема је проучавања теоријског огранка филмских студија који се развија од средине 1990-их и који се бави „историјским, формалним, политичким и етичким аспектима односа између филма, природног света и не-људских животиња“ (Kuhn, Westwell 2020). Као што се у књижевној теорији од анализе природњачке прозе (мемоара,

² У првом је један од главних ликова фасциниран Волтом Витманом, док у другом централно место заузима Вилијам Карлос Вилијамс.

путописа и других облика нефикционалне књижевности) поље екокритике временом проширило на романе и поезију, и у теорији филма се почетни фокус на документарце о природи и животу у природи проширио на различите жанрове играног филма да би обухватио сва остварења у којима су заступљене еколошке теме.

Једно од кључних питања које заокупља филмске екокритичаре јесте однос филмске уметности према изазовима антропоцена, као новог доба геолошке историје планете у ком човек први пут игра кључну улогу у њеном обликовању. „Антропоцен“ је предложени термин за ново геолошко доба у историји планете, које се издваја из холоцена по све осетнијим утицајима људске активности на Земљу, њене геолошке карактеристике, екосистеме и климу. Термин је први увео еколог Еуген Стормер а популаризовао Пол Круцен почетком двадесет првог века, када почиње интензивнија расправа о његовом званичном прихватању и када се свест о последицама људског деловања подигла на ниво на ком антропоцен постаје тема како научних расправа тако и уметничких дела. Различита су мишљења о томе шта означава почетак антропоцена али две преломне историјске тачке се најчешће истичу: индустријска револуција у осамнаестом веку и период „великог убрзања“ 1950-их година, који карактеришу осетно повећање људске популације, свест о коначности енергетских ресурса и развој употребе нуклеарне енергије. Оба разматрана Цармушова филма се контекстуално повезују са антропоценом. *Мртав човек* разматра негативне ефекте индустријске револуције, с једне стране реферишући на позни осамнаести век, а с друге на другу половину деветнаестог, кад се оно на шта је и Вилијам Блејк упозоравао интензивно остварује. Филм *Само љубавници ојстјају* радњом је смештен у већ освешћени антропоцен, кад је оно што је наговештено раном индустријализацијом већ довољно дуго присутно да остави трага на духовни али и на телесни склоп како човека тако и других облика постојања.

Цармуша у овде анализираним филмовима пре свега занима човек у оквирима измењене животне средине, односно начин на који промене у екосистему (евидентно изазване људском активношћу) утичу на живот појединца и његове односе са другим људима. Цармушови јунаци нису само биолошка бића, а погоршани услови животне средине не утичу само на њихов физички опстанак већ угрожавају и њихове менталне и креативне способности и духовни развој. Књижевност отеловљена у ликовима јунака обликованих по великим енглеским песницима постаје још једна врста којој прети истребљење у свету оријентисаном на освајање и борбу за све оскудније енергетске ресурсе. Управо у вези са питањем енергетике,

које се и експлицитно тематизује у филму *Само љубавници оистају*, Џармушово истицање песника као носилаца отпора кореспондира са идејама које Вилијам Рукерт износи у есеју „Књижевност и екологија“, једном од утемељивачких текстова екокритике.³ По Рукерту: „Песма је ускладиштена енергија, формална турбуленција, жива ствар, вртлог у току“; као „део путева енергије“ песме одржавају живот и представљају „вербални еквивалент фосилним горивима“, с том разликом што су оне „обновљиви извор енергије“ јер потичу из језика и имагинације (Rueskert 1978: 74). Ово пионирско виђење поезије као еколошког жанра и драгоценог енергетског ресурса управо је илустровано Џармушовим филмовима које у наставку помније разматрамо.

Блејк је мршав, живео Блејк

Филм *Мршав човек* (1995) представља прекретницу у Џармушовом опусу својим одклоном од раније претежно комично-ироничног тона у приказу свакодневице мање или више обичних појединаца и усвајањем зрелијег, готово епског приступа великим темама америчког или шире посматрано људског искуства. Та промена симболично је означена и увођењем Вилијама Блејка као главног јунака, те се може рећи да је управо енглески песник Џармушу „пружио пресудну помоћ при преласку из света невиности у свет искуства“ (Рауповић 2018: 20).

Жанровски посматрано, *Мршав човек* је својеврстан експеримент, јер иако се тематиком надовезује на традицију вестерна, тај жанр је значајно модификован у циљу преношења специфичне поруке. Живот на крајњем Западу САД посматра се из наглашено критичке перспективе која огољава стварне мотиве у основи идеје „објављене судбине“ (*manifest destiny*), освајања и насељавања ових крајева. Приказ индигених америчких народа као и карактеристични џармушовски тон инспирисали су изналажење нових термина, те се *Мршав човек* означава као антивестерн, иронични, апсурдистички или есид вестерн, чиме се указује на ревизионистички мотив у основи Џармушовог остварења. Црно-бела техника је употребљена да одрази психолошко стање протагонисте; како сам редитељ објашњава: „Лик улази у свет који постаје њему врло непознат а црно-бело је омогућило да се задржи та врста језовитости и непознатости“ (*Harvard Crimson*, 1996). Други разлог опредељења

3 Текст “Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism” објављен је 1978. у часопису *The Iowa Review*, а 1996. прештампан у зборнику *The Ecocriticism Reader* (прир. Шерил Глотфелти и Харолд Фром), од ког почиње систематичнији развој екокритике као теоријског правца.

за црно-белу слику била је жеља да се направи отклон од класичних вестерна, будући да је палета боја типична за њих препознатљива, те сама по себи носи одређене конотације (*Harvard Crimson*, 1996). Треба такође приметити да црно-бело код Цармуша није стриктно црно и бело већ садржи различите нијансе сиве и та изразита нијансираност наглашава естетску димензију филма.

Даље специфичности филма *Мртав човек* у односу на Цармушова ранија остварења тичу се времена и места радње. Како редитељ истиче:

Свакако сам радио нешто што нисам радио никад пре, а то је снимање филма смештеног у време које није садашње. Такође, то је филм у коме природа и пејзажи готово имају статус ликова (Endrju 2003: 204).

Док је *Мртав човек* до данас остао једини Цармушов филм радњом смештен у раније епохе, природа ће, односно животна средина, и касније носити дубље значење од пуког физичког окружења у ком се крећу протагонисти.

Попут других Цармушових филмова, *Мртав човек* је прожет експлицитним или имплицитним референцама из књижевности. Филм почиње цитатом из дела *Извесни Плим* белгијско-француског песника Анрија Мишоа: „Није нарочито препоручљиво путовати са мртвацем“ (Мишо 2007: 102),⁴ којим се појашњавају и наслов и радња филма, пре свега прва сцена, а истовремено се уводи и нешто од поменуте цармушовске ироније. Сам Мишо био је не само песник, већ и путописац, критичар, а и сликар, који је књижевно и ликовно комбиновао и на сликарском платну и на штампарском папиру, тј. у својим књигама. Близак надреалистима али и издвојен од њих, интересовао се за подсвесно и потиснуто, које је код себе покушавао да пробуди између осталог и експериментисањем са ЛСД-јем и мескалином, што је донело искуства описана у делима *Miserable Miracle*, *L'infini turbulent* и *Paix dans les brisements*.⁵ Све од наведеног га приближава како централном песнику филма (Вилијаму Блејку) тако и протагонистима.

Епиграф за филм преузет је из Мишоове збирке песама у прози *Извесни Плим* (*Un certain Plume*, 1930), са насловним јунаком инди-

4 Енглески превод у епиграфу – “It is preferable not to travel with a dead man” – јасно реферише на наслов филма.

5 Текстуални део ових књига употпуњен је Мишоовим цртежима начињеним непосредно након узимања халуциногена, што књиге чини мултимедијалним артефактима у којима су текст и слика „интимно повезани, јер сваки медиј израза појачава и осветљава оне друге. Скице нису само илустрације текстова“ (Paz 2002: vii).

кативног имена,⁶ који пролази кроз низ апсурдних, надреалних, кафкијанских ситуација у непрекидној борби против стварности. Пети по реду у збирци, текст под насловом „Ноћ са Бугарима“ приказује Плимово кошмарно путовање возом, које започиње убијањем бугарских сапутника, а наставља се дељењем купеа са убијенима, који ће, по пристизању нових путника, коначно бити избачени из воза. Реченица коју Цармуш преузима: „Није нарочито препоручљиво путовати са мртвацем“, у Мишоовом тексту пропраћена је додатним појашњењем: „Поготово ако је убијен метком из пиштоља, јер му крв која је отекла кроз наружи лице“ (Мишо 2007: 102). Нешто налик овој сцени гледаћемо у филму *Мршав човек*.

Реферисање на Мишоов текст имплицитно се наставља и у првим сценама, са возом којим главни јунак, рачуновођа Вилијам Бил Блејк, из Кливленда (Охајо) путује на далеки амерички Запад да би у граду Машин преузео унапред договорено радно место у фабрици. Воз, симбол технолошког напретка и индустријализације, приказан је као моћна челична звер која јури кроз дивље пределе америчког Запада. Покретана ватром, она бљује дим и делује веома претећи. Истовремено, предели кроз које воз пролази изгледом постају све суровији и негостољубивији, а слично се може рећи и за путнике у возу. Још неименовани протагониста, у карираном капуту са машном око врата, наочарима и шеширом, у првој сцени не одудара од других путника, мушкараца и жена, обучених у одела и хаљине грађанског кроја, такође са шеширима на глави и новинама у рукама. Већ у следећој сцени, затиче се нешто другачије друштво – мушкарци у возу изгледају запуштеније од претходних путника, необријани, дуге косе, трбуха испалих из раскопчаних сакоа; ту су и даље, мада у позадини, двојица који читају књигу, односно новине, али свеопшти је утисак да дивљина која се види кроз прозор полако захвата и путнике у возу. Све то још не претставља претњу, те протагониста мирно седи и време прекраћује читајући *The Illustrated Bee Journal* или слажући карте. Нелагода ће се појавити у следећој сцени, када путници (међу којима је сада само једна жена, која ће се ускоро изгубити) постају ловци на крупну дивљач, обучени у крзна, са шеширима широких обода, брадама, дугом неуредном косом и пушкама. У вагон улази лојач и изговара прве речи – лица огарављеног од пећи, он одлази право до Блејка, који својом појавом већ привлачи непријатељске погледе сурових сапутника. Лична питања која лојач упућује Блејку, непосредност и проницљивост са којом наступа наговештавају да је његов лик својеврсни алтерего или отеловљена

6 *Plume* (франц.) – перо (и као средство за писање), Плим је тако персонификација књижевног стваралаштва.

подсвест протагонисте, која му говори оно што он сам себи не сме да призна – да је кренуо на путовање до града који је „на самом крају“ и да се с тог путовања можда више неће вратити. Сцена се завршава изненадном рафалном паљбом Блејкових сапутника на крдо бизона.⁷ Призором ловаца који из воза у покрету кроз прозоре распомамљено пуцају на животиње одмах на почетку се скреће пажња на уништавање екосистема као једно од централних питања у филму. Приказани догађај се заснива на документарним подацима по којима је убијање бизона заправо подстицано од стране државе, између осталог и као начин да се истовремено смањи и староседелачка популација.⁸

Суровост људи у возу и њихов деструктивни однос према животној средини шокира протагонисту филма, али је у сагласју са оним на шта је у својој пророчанској поезији указивао његов имењак пре нешто мање од једног века. Енглески предромантичарски песник, визионар, илустратор и гравер, Вилијам Блејк (1757–1827) у своје време био је необична појава на књижевној сцени као стваралац који је у доба просветитељства и величања разума предност давао интуицији и машти. Ипак, окренутост имагинацији код Блејка није значило и непознавање друштвеног контекста, који је у другој половини осамнаестог века у Енглеској обележен индустријском револуцијом и њеним последицама – интензивном индустријализацијом, миграцијама из руралних у урбане средине и социјалним кризама услед све већих класних разлика. Као песник који је „био и остао прави плебејац са револуционарном вером у политичку будућност народних маса“ и чија поезија доноси „позив да се одбаци ауторитет сваке врсте“ (Ковачевић 1991: 92), Блејк је пледирао за ослобађање стваралачке енергије спутане захтевима новог индустријског доба и људском похлепом. Отворени позив на борбу против дехуманизујућег света „мрачних сатанских фабрика“ (“dark Satanic Mills”) садржан је у уводном делу пева Милтон, у песми која се завршава стиховима:

I will not cease from mental fight,
Nor shall my sword sleep in my hand,
Till we have build Jerusalem
In England's green and pleasant land (Blake 2000: 320).⁹

7 Гледаоци бизоне не виде, о мети паљбе сазнају од ложача који догађај објашњава Блејку. И овде као и касније Цармуш је усредсређен на људе и људске реакције.

8 Појављује се податак да је само 1875. убијено чак милион бизона (та бројка се помиње и у филму).

9 Стихови су наведени у оригиналу на енглеском јер се у српском преводу изгубила екопоетичка конотација.

„Јерусалим“ је овде супротност „сатанским фабрикама“ и симбол људског стваралаштва, уметности и маште, док „зелена и пријатна земља енглеска“ евоцира пасторалну идеју која контрастира сивилу индустријског града. Ово, ипак, не значи да је Блејк гајио нарочито пасторалну визију природног окружења – природа је за овог песника пре мистериозна сила (отеловљена у тигру из истоимене песме), која задивљује и буди страхопоштовање.

Судар механичког и индустријског са аутентично природним једна је од тема и у Цармушовом филму, уведена на самом почетку у већ разматраној сцени. Цармуш користи добро познати мотив воза, препознатљивог ефекта не само када је филмска уметност у питању¹⁰ већ и у контексту књижевности. Појавом воза у америчкој књижевности подробно се бавио Лео Маркс, који у студији о односу технологије и културе *Машина у башти* (*The Machine in the Garden*, 1964), данас убројеној у класике екокритичке литературе, разматра на који начин се од половине деветнаестог века променила перцепција америчког пејзажа као пасторалног идеала (баште) услед брзе индустријализације и њеног ширења на запад континента првенствено изградњом железнице (машине). Цитирајући ауторе америчке ренесансе (пре свега Хоторна и Тороа), Маркс показује какав је утицај воз имао на доживљај окружења и стваралачку имагинацију. „Узнемирујући врисак локомотиве мења текстуру читавог пасуса“ (Marx 2000: 16), примећује аутор читајући Хоторнов опис јутра у природи. Слика „моћне, ефикасне машине у пејзажу“ која потврђује „надмоћ садашњости над прошлошћу“ (Marx 2000: 192) у *Мршвом човеку*, као и у делима америчких класика, сведочи о незауостављивом развоју технике, који сам по себи не мора да буде штетан, али у сваком случају узнемирује.

У Цармушовом филму, на воз као превозно средство, али и средство које помаже у истребљивању бизона, пажњу скреће ложац локомотиве. Поред тога што функционише као алтерего протагонисте, ложац се својим изгледом и запажањима приближава појединим ликовима из Блејкових песама. Опсервацијом на рачун кретања воза изреченом са дозом детиње зачуђености над свакодневним стварима, док му је лице сасвим црно од гара, он евоцира Блејковог младог димничара.¹¹ У питању је први од неколико блејковских ликова у овом филму који главног

10 Мислимо, наравно, на *Улазак воза у сџаницу* браће Лимијер (1895).

11 У темељној анализи у којој приказује како се филм *Мршав човек* може сматрати филмском адаптацијом Блејкове поезије, Трој Томас се такође осврће на лик ложаца упоређујући га са различитим ликовима из књижевности и митологије, али не и са Блејковим димничарем, који је, по Троју, упоредив са рачуновођом Билом Блејком (Thomas 2011: 62–64).

јунака преводе из доба невиности у доба искуства. Девојка коју Бил Блејк упознаје у граду Машин, која је и једина пријатељски настројена особа у том граду, зове се Тел, попут јунакиње пева „Књига о Тели“ (“The Book of Thel”, 1789). Тел је код Вилијама Блејка оличење невиности која страхује од суочавања са светом искуства и бежи од њега. За разлику од Блејкове јунакиње, Цармушова Тел нема могућност повратка у пасторални свет, али се неће прилагодити ни овом „машинском“ те стога и страда као прва жртва у филму. Критичари су такође уочили имплицитну везу између власника фабрике Џона Дикинсона и Блејковог бога Јуризена, симбола егоцентричне жеље за владањем и доминацијом, путем ког се у свету успостављају тиранија и друштвене неједнакости.¹²

У својој „невиности“, Цармушов Бил Блејк не зна ни за лик и дело Вилијама Блејка па самим тим није свестан ни импликација чињенице да носи исто име као енглески песник-визионар. На то му скреће пажњу Нико, амерички староседелац, који је управо због веза са европском културом постао отпадник од свог народа. Одмах по упознавању са рањеним дошљаком, Нико почиње да рецитије Блејкове стихове, испуњен страхопоштовањем и уверен да осим имена младић носи још нешто од револуционарног енглеског песника-пророка. Први стихови које изговара узети су из песме „Знамења невиности“:

Сваке ноћи, сваког дана,
Неког стиже туга сама;
Сваког дана, сваке ноћи,
Неко ће радости поћи;
Неко ће радости поћи,
Неко ће бескрајној ноћи (Blejk 2007: 231).

Ова песма маркантног почетка¹³ једна је од препознатљивијих немалим делом јер је сачињена од карактеристично блејковски кратких и ефектних животних мудрости. Нико ће и у наставку бирати углавном овакве афористичне сентенце из различитих Блејкових дела, те ће се у филму наводити и одломци из *Пословица њакла* („Орао није никада толико дангубио као када је допустио врани да га подучава“ [Блејк 2007: 165], „Терај своја кола и свој плуг преко костију мртвих“ [Блејк 2007: 163]), *Венчања неба и њакла* („Када би се врата перцепције прочистила, човеку би се све указало онаквим какво јесте, бесконачним“ [Блејк 2007: 171])

¹² Погледати и Томасову анализу ових ликова и њихових пандана из Блејкове поезије (Thomas 2011: 64–67; 70–72).

¹³ „У зрнци песка видети свет / И бескрај на руке длану / И небо кроз један дивљи цвет / И вечност у једном дану“ (Blejk 2007: 225).

и *Вечној јеванђеља* („Визија Христа коју видиш / Визије моје непријатељ је највећи“ [Blake 2000: 117]). Блејкови стихови по својој језгровитости и садржају наликују народним изрекама, те делује прикладним да их изговара управо Нико као амерички староседелац. Сам Цармуш је потврдио да му је намера била да Блејкове сентенце зазвуче као индијанске изреке, те да је било и других цитата који нису ушли у филм мада су сличног карактера (в. Rozenbaum 2003: 174).¹⁴ По Цармушу, поезија је „врло апстрактна ствар, врло племенска, јер само песничково племе може да схвати музику сопственог језика“ (Bag, Kaurismaki 2003: 96), а како су језици индигених америчких народа (чак и они преживели) све мање преводиви, Блејкова поезија овде функционише као нека врста споне између народног америчког предања и европских књижевности – исказана енглеским језиком али по карактеру сродна индијанској.

Уочљиво је да се Цармуш у одабиру стихова држи препознатљивих места из Блејковог опуса, те се оваквим „површинским“ приступом филм отвара ка широј публици, укључујући и гледаоце који нису примарно заинтересовани за поезију али ће вероватно препознати наведене цитате. Циљ није залажење у дубине Блејкове имагинације, већ пре свега истицање поезије као уметности, али и истицање песника који је указивао на негативне стране модерног друштва. Блејкову поезију у филму изговара искључиво Нико, све до пред крај, када Бил Блејк прихвата судбински намењену му улогу песника-пророка и понавља неке од стихова које је чуо од свог водича. Цармуш тако поручује да поезија припада свету америчких староседелача, односно аутентичном екосистему, сада угроженом индустријализацијом, механизацијом и њиховим последицама по свест људи.

Како је радња филма смештена у другу половину деветнаестог века, можемо рећи да Цармушов јунак проживљава будућност наговештену визионарском поезијом Вилијама Блејка, обележену последицама убрзаног технолошког развоја који није праћен одговарајућим духовним. Имплицитно, ово се односи и на крај двадесетог века, те ефектно комуницира са гледаоцима филма, преносећи поруку о релевантности и неопходности поезије у савременом друштву коју редитељ потенцира и другде. Кроз већи део филма, сцене у којима Нико Блејку говори о енглеском песнику и цитира стихове функционишу као места одмора од насиља и грозота које препричавају или чине ловци на уцењене главе. То ће се, међутим, променити када Бил Блејк, приближавајући се свом крају, почиње да пружа отпор и постаје осветник који је језик заменио

14 „Што је сада доказано, некад беше само замишљено“ (Blejk 2007: 165), „Очекуј отров из устајале воде“ (Blejk 2007: 165), „Врана би да је све црно, сова да је све бело“ (Blejk 2007: 167).

пушком, а реч метком. Како његов водич Нико запажа, од момента кад научи да говори кроз оружје, Блејкова поезија ће бити писана крвљу. *Мршав човек* преноси Цармушову идеју о песницима као „визионарима-одметницима“ са маргине друштва (Endrju 2003: 198), спремним да се и непосредно ангажују у одбрани племенитих вредности. Сугерише се да ни Вилијам Блејк, да је живео у Америци у другој половини деветнаестог века, не би био само песник и гравер, већ и борац са мачем из раније цитираних стихова.

Вампиризам поезије у доба антропоцена

Ако *Мршав човек* приказује почетне фазе урушавања екосистема и последице које такво урушавање оставља на духовни и стваралачки развој човека, филмом *Само љубавници ојстјају* Цармуш критички преиспитује актуелно стање обележено контаминацијом како животне средине тако и човековог тела, психе и духа. Поезија, као и уметничко стваралаштво уопште, и овде се појављује као еколошки елемент – склоност ка песништву и лепој књижевности својствена је човеку као бићу, делује оплемењујуће на околину и угрожена је истим факторима који угрожавају животну околину а који исходиште имају у људској похлепи.

Као и претходно разматрани филм, *Само љубавници ојстјају* је својеврсни Цармушов експеримент са популарним жанром – овога пута жанром вампирског хорора. За разлику од класичних вампирских филмова (а и за разлику од каснијег Цармушовог остварења *Мршви не умиру* [2019], који за тему узима зомби-апокалипсу), све до самог краја филма нећемо се суочити ни са чим што „леди крв у жилама“ на начин на који би се очекивало од филма о вампирима, јер изостаје већина елемената карактеристичних за жанр односно његове протагонисте. Као бића која не поседују никакве „надљудске“ особине осим што су „једноставно живљи него што би требало да буду“, вампири се „стапају са променљивим културама које насељавају“ (Auerbach 1995: 6). Већ то је модификовано код Цармуша, јер вампире-протагонисте његовог филма одликује софистицираност и еманципованост којима оштро одударају од (живих) људи из окружења. Њихова префињеност им између осталог не допушта да се понашају на начин својствен вампирима ранијих епоха: нападање живих људи ради свеже крви Цармушови јунаци сматрају варварским чином.¹⁵

Постоји, међутим, још један разлог због ког се вампири либе конзумације свеже људске крви. Мада су преживели векове па и

¹⁵ У том смислу изузетак је Евина сестра Ава, која се одлично уклапа у окружење, али чије понашање је потпуно непривлачно за троје старијих вампира.

миленијуме, вампири из Цармушовог филма се у двадесет првом веку суочавају са потпуно новим изазовом који је и најозбиљнија претња њиховом опстанку. Животна околина је загађена толико да су и људска тела контаминирана хемикалијама из воде, хране и лекова. Еколошки проблеми у виду прекомерног загађења али и све мање доступних ресурса угрожавају чак и оне који су опстајали неколико стотина година, те за разлику од протагониста класичних вампирских филмова, вампири из *Само љубавници ојсћају* више не нуде фантазију о бесмртности, већ су отеловљење фантазије о опстанку (в. Mansbridge 2019: 209). Да би преживели, вампири се довијају да обезбеде крв из проверених извора, купујући је од лекара у болницама. Ова црнохуморна ситуација пример је вампирске супериорности у односу на живе људе (које Адам назива зомбијима), а која се манифестује и кроз њихов однос према друштвеном окружењу. Не само да показују високу свест у погледу здраве (и етички исправне) исхране, већ су врло критични и према растућој духовној контаминираниости људских заједница. Зато се окрећу науци и уметности, било као посвећени конзументи, било као оригинални ствараоци.

Књижевним референцама Цармуш у филму *Само љубавници ојсћају* сеже до самих почетака књижевности. Када су главни ликови у питању, асоцијације се не завршавају код *Библије*, јер редитељ као непосредну инспирацију за Адама и Еву наводи приповетку Марка Твена „Дневници Адама и Еве“, додуше уз напомену да се уплив овог дела завршава код њихових имена (Jarmusch 2013: 2). Док Адам своју склоност креативном изражавању испољава кроз музику и конструисање корисних направа, књижевности је више окренута Ева, пре свега као пасионирана читатељка. Сцена у којој се спрема на пут и кофер, уместо гардеробом и козметиком, испуњава књигама, пружа увид у њена књижевно-уметничка интересовања. Међу насловима које Ева извлачи из мноштва издања наслаганих поред степеништа, привија на груди, брзински али с дивљењем ишчитава, а затим пакује у кофере, налазе се монографија посвећена делу Жан-Мишела Баскијата, поезија Рамона де Кампоамора, романи *Енглези на Северном јолу* Жила Верна и *Истанбулско коише* Елиф Шафак, као и врло уочљиви Сервантесов *Дон Кихот* и *Бескрајна лакрдија* Д. Ф. Воласа.¹⁶ Евине књиге су издања на изворним језицима, а приказана мешавина класика, бестселера и опскурнијих дела као и разноврсност

16 Евин избор путне литературе садржи и две посредне али јасне референце на Шекспира: Сервантес је био Шекспиров савременик (преминули су исте године, истог месеца, дан за даном), а Дејвид Фостер Волас је за наслов свог романа узео синтагму из *Хамлета* (5. чин, 1. сцена): “Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy” (Shakespeare 1992: 125).

жанра, регионалног порекла и времена настанка сведоче о еkleктичности њеног књижевног укуса.

Централна фигура филма када су споне са историјом књижевности у питању јесте трећи вампирски лик, присни пријатељ Адама и Еве, Кристофер Марлоу. Овога пута није реч о особи која носи исто име као историјска личност, већ управо о историјској личности, енглеском песнику, драмском писцу и једном од универзитетских умова златног елизабетинског доба. Историје књижевности бележе да је Кристофер Марлоу (1564–1593) својим комадом *Тамерлан* увео бланкверс у енглеску књижевност а место у канону потврдио комадима *Јеврејин с Малтије* и *Доктор Фауст*. Ипак, данас је Марлоу бар подједнако интересантан због књижевних и ванкњижевних контроверзи које су пратиле његов живот а и смрт. По званичној верзији је Марлоу (наводно ангажован и као краљичин шпијун) изгубио живот након једне кафанске туче; прегледање архивских докумената, међутим, навело је истраживаче да посумњају у тачност те верзије. У тумачењима се отишло чак до тврдњи да је Марлоу своју смрт инсценирао те да је након кафанског инцидента отишао у иностранство (претпоставља се у Француску), где је наставио да пише дела која ће објављивати под новим именом – Вилијам Шекспир. Циму Цармушу ће управо ово послужити као полазиште за изградњу лика.

Кристофер Марлоу (познат и по надимку Кит, како га и његови пријатељи у филму ословљавају) не наликује младићу са слике која прати његову биографију у прегледима енглеске књижевности – Цармушов Марлоу је у поодмаклим годинама, истрошеног, ослабљеног тела али живог духа и обучен у „чудну одевну комбинацију која представља и позни шеснаести и позни двадесети век“ (Jarmusch 2013). Попут његових пријатеља Адама и Еве, Марлоу је вампир, већ дуже време настањен у Тангеру у Мароку, где је власник кафеа и у љубавној вези са Мароканцем (Jarmusch 2013). Оваквом карактеризацијом Цармуш директно реферише на биографију елизабетинског песника, односно на контроверзе у вези са његовим животом које нису ни сасвим доказане ни сасвим оспорене – на нејасне околности смрти и сумњу у тачност званичних извештаја о његовој погибији, као и на наводе о песниковој хомосексуалности.

Филмски Кит одлучно одбија да открије свој прави идентитет. При сусрету са Евом у кафеу у Тангеру, на њено шаљиво инсистирање да обелодани „нечувено најсласнији књижевни скандал у историји“ и тиме изазове „узбудљиви хаос“, Марлоу забринуту одговара да у свету и без тога има превише хаоса. „Скандал“ се не односи само на то да Кристофер Марлоу већ преко четиристо година опстаје као вампир, већ и на његово непризнато ауторство дела приписаних Шекспиру. Цармуш

је самопрокламовани „анти-стратфордијанац“, као што су то били и Марк Твен, Хенри и Вилијам Џејмс, Сигмунд Фројд, Орсон Велс и Р. В. Емерсон (в. Dimock 2014), те и у свом филму пажњу скреће на великог човека који је остао у сенци можда сналажљивијих савременика. Као ни њихов креатор, ни Адам и Ева немају никаквих сумњи у погледу креативних домета њиховог пријатеља. Читање завршних стихова „Сонета 116“: „О, љубав нема промена ни мена / Већ траје док је и света и века. / Ако ја грешим, мој стих је лаж тада / И нико није волео никада“ (Шекспир 1966: 138), Ева окончава кроз уздах изговореним „Марлоу“. Сам Марлоу се Еви поверава да жали што није упознао Адама пре него што је написао *Хамлеџа*. Он, међутим, ретко показује озлојеђеност због непризнатог ауторства.¹⁷ Чињеница да се у филму цитирају само Шекспирова дела, док би једина алузија на Марлоа могла бити плочица са именом „др Фауст“ коју Адам носи при одласку у болницу, ставља акценат на дело а не на делатника. Кристофер Марлоу, човек ренесансе и представник златног доба енглеске историје и књижевности, изузетно образован и поетски иновативан, у Цармушовом филму је прототип песника, који пише из личних побуда и без интереса и коме стога није важно да ли ће дело бити објављено под његовим или туђим именом. Управо као симбол чисте поезије и стваралаштва мотивисаног жељом за стварањем а не материјалним подстицајима, у савременом добу зомбија, песник не само да је угрожен већ и први страда.

Измучен болешћу, избораног лица, ослоњен на штаке, повремено забринут и меланхоличан, али и даље способан да узврати домишљатом репликом и страствено одан својим пријатељима, Кристофер Марлоу је отелотворење света уметности у савременом добу. Марлоа видимо само у три сцене у филму али дух безинтересног стваралачког нагона прожима цео наратив – присутан и кроз Адамов однос према свом музичком делу и уметничком стваралаштву уопште. У свету контаминираном грамзивошћу, анонимност генија је императив а најквалитетнији и најоригиналнији ствараоци остаће и треба да остану непознати. Или непрепознати, као Марлоу. Када Адам за либанску певачицу Јасмин Хамдан коју слуша у Мароку каже да је и сувише добра да би постала позната, у ваздуху остаје двосмисленост овог закључка – да ли је она и сувише добра да би марила за познатост или ће јој познатост измаћи јер музика коју ствара превазилази просечног слушаоца?

17 Тек на самртној постељи, гледајући Шекспирову слику бодожом „закуцану“ за зид, Марлоу ће љутито прокоментарисати: „Неписмени зомби филистинац!“, и осврнути се на дешавања из шеснаестог века, што ће бити и његове последње речи: „Никада нисам имао много избора. Све је било тако политички. У сваком случају, требало је да будем мртав. А сада ћу најзад и бити“ (*Only Lovers Left Alive*, 2013).

Закључак

Осврћући се на Цармушово стваралаштво из перспективе краја друге деценије двадесет првог века, критичарка Ејми Таубин је приметила да „док у *Само љубавници ојстјају* (2013) Цармуш представља историју као живо сећање немртвих, у *Мртвом човеку* историја постаје пророчанство“, додајући и кључну опсервацију: „Када се прогрес дефинише капитализмом, резултат је харање и уништавање природног света и његових становника, како је предвидео песник Блејк на прелазу у деветнаести век“ (Taubin 2018). Имајући у виду приказани контекст, ни књижевност у филмовима Цима Цармуша не може имати чисто декоративну функцију. Укључивање поетских референци није ни херметично, редитељ не улази у дубље истраживање песничких поетика, нити сугерише нова тумачења. Пажљивим избором аутора, навођењем препознатљивих одломака и смештањем њиховог дела у савремени контекст Цармуш указује на специфичну врсту човекове активности, потиснуту и обезвређену активностима које су се током последња два века уздигле на лествици вредности. Редитељ се користи ликовима песника као што су Вилијам Блејк и Кристофер Марлоу да истакне не само племенитост креативног стваралаштва, већ и његову виталност, борбеност и потенцијал за иницирање промене. Цармушови песници се не препуштају стихивији и, мада на умору, они се и даље боре. Све ово је у складу са раним екокритичким размишљањима о поезији као алтернативном облику енергије, ресурсу незанемарљивог потенцијала. Иако задржавају антропоцентричну перспективу, два анализирана филма улазе у шири корпус еколошких филмова, тематизацијом савремених еколошких проблема али и скретањем пажње на важност екологије људског духа и неговања креативног стваралаштва као аутентичног облика људског израза.

Литература

- Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago, London: University of Chicago Press. 1995.
- Bag, Piter fon, Mika Kaurismaki. „Negde između“. *Džim Džarmuš*. Prir. Ludvig Herberg. Prev. Miša Stojiljković. Beograd: Hinaki. 2003. 89–97.
- Blake, William. *The Selected Poems of William Blake*. Wordsworth Editions. 2000.
- Blejk, Vilijam. *Izabrana dela*. Prev. Dragan Purešić. Beograd: Plato. 2007.

- Gelder, Lawrence Van. "‘Stranger Than Paradise’: Its Story Could Be a Movie". *The New York Times*. 21. 10. 1984. <<https://www.nytimes.com/1984/10/21/movies/stranger-than-paradise-its-story-could-be-a-movie.html>>
- Dimock, Wai Chee. "Infinite Thirst: Jim Jarmusch’s ‘Only Lovers Left Alive’". *Los Angeles Review of Books*. 13. 5. 2014. <<https://lareviewofbooks.org/article/infinite-thirst-jim-jarmuschs-lovers-left-alive/>>
- Endrju, Džef. „Intervju s Džimom Džarmušem“. *Džim Džarmuš*. Prir. Ludvig Herberg. Prev. Miša Stojiljković. Beograd: Hinaki. 2003. 194–214.
- Jarmusch, Jim. Director’s Statement. *Only Lovers Left Alive*, a film by Jim Jarmusch, Festival de Cannes. 2013. <<https://www.festival-cannes.com/en/f/only-lovers-left-alive/>>
- Kovačević, Ivanka. „Viljem Blejk“. *Engleska književnost 2*. Prir. Ivanka Kovačević, Marija Stansfield-Popović et al. Sarajevo: Svjetlost. 1991. 89–102.
- Kuhn, Annette, Guy Westwell. *A Dictionary of Film Studies* (2 ed.). Oxford: Oxford University Press. 2020. <<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198832096.001.0001/acref-9780198832096>>
- Mansbridge, Joanna. "Endangered Vampires of the Anthropocene: Jim Jarmusch’s *Only Lovers Left Alive* and the Ecology of Romance". *Genre* 52/3 (December 2019): 207–228.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press. 2000.
- Мишо, Анри. „Извесни Плим“. Прев. Бојан Савић Остојић. *Трај: часопис за књижевност, уметност и културу*. 2007. Год. 3. Књ. 3. Св. 9. 96–104.
- Paz, Octavio. "Introduction". In Henri Michaux. *Miserable miracle: mescaline*. Transl. Louise Varèse, Anna Moschovakis. New York: New York Review Books. 2002. vii–xiii.
- Paunović, Zoran. *Doba heroja*. Beograd: Geopoetika. 2018.
- Rozenbaum, Džonatan. „Pištolj u dupetu“. *Džim Džarmuš*. Prir. Ludvig Herberg. Prev. Miša Stojiljković. Beograd: Hinaki. 2003. 171–182.
- Rueckert, William. "Into and Out of the Void: Two Essays". *The Iowa Review* 9/1 (Winter 1978): 62–86.
- Shakespeare, William. *Tragedies: Volume 1*. New York, London, Toronto: Alfred A. Knopf. 1992.
- Taubin, Amy. "Dead Man: Blake in America". *The Criterion Collection*. 4. 5. 2018. <<https://www.criterion.com/current/posts/5619-dead-man-blake-in-america>>
- Thomas, Troy. "William Blake and Dead Man". *Adaptation* 5/1 (2011): 57–87. <<https://doi.org/10.1093/adaptation/apr004>>
- Harvard Crimson*. "Interview with a Dead Man". *The Harvard Crimson*. 6. 5. 1996. <<https://www.thecrimson.com/article/1996/5/6/interview-with-a-dead-man-phow/>>
- Шекспир, Вилјем. *Сонети*. Препевао Стеван Раичковић, по прозном преводу Живојина Симића. Београд: Просвета. 1966.

ФИЛМОВИ НАВЕДЕНИ У ТЕКСТУ

Dead Man, реж. Jim Jarmusch, 1995, прод. Demetra J. MacBride, USA, 120 мин.

Only Lovers Left Alive, реж. Jim Jarmusch, 2013, прод. Recorded Picture Company, Pandora Film, USA, 123 мин.

Војана Асамовић

THE LIFE AND DEATH OF THE POETS IN JARMUSCH'S *DEAD MAN* AND *ONLY LOVERS LEFT ALIVE*

Summary

The presence of literature in Jim Jarmusch's films stretches far beyond referencing certain authors and works and pervades the entire formal and thematic structure of this director's work. The analysed films, *Dead Man* (1995) and *Only Lovers Left Alive* (2013), apart from numerous literary references, introduce the characters based on the great English poets William Blake and Christopher Marlowe. Transferring Blake and Marlowe from the periods they lived in (the late 18th / early 19th centuries and the Elizabethan age, respectively) to the modern context, Jarmusch uses these poets and the ideas they represent to level sharp criticism at the contemporary world marked by the growing environmental and spiritual pollution. Both films focus on the position of an individual, in particular an artist, in an age when human activity, largely motivated by greed, endangers both nature and human communities as well as art itself. Ecological issues multiply and the world is becoming a place where poets write in blood. From the vantage point of culture studies, primarily environmental humanities and ecocriticism, the paper analyses the place of poetry and poets in Jarmusch's depictions of the Anthropocene.