

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

СЕРИЈА Ц: ТЕОРИЈСКА ИСТРАЖИВАЊА

Књига 21

Међународни уређивачки одбор

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

Рецензенти

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

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредници

др Марија Грујић
др Кристијан Олах

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
2025

САДРЖАЈ

УВОД	15
------	----

I

КАКО ПИСАТИ КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

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

II

КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ КАО СВЕДОЦИ ЖИВОТА У ВРЕМЕНУ

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

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

Матеја Ђедовић НЕВОЉЕ ЈЕДНОГ КИНЕЗА НА ФИЛМУ Филмске варијације на роман Жила Верна	239
Јана М. Алексић ВОЖЊА У ОБА СМЕРА Тематско-мотивске и семантичке интерференције између Муракамијеве збирке прича <i>Мушкарци без жене</i> и Хамагучијевог филмског остварења <i>Повези ме</i>	255
Зоја Бојић FILM AND SOME PHILOSOPHY CONCEPTS OF THE EUROPEAN ANTIQUITY Dramatic culmination of sequential narrative and the visual arts of the European antiquity	271
Александра П. Тодоровић АФАЗИЈЕ Одсуство говора и сан о повратку у филму Андреја Тарковског <i>Огледало</i>	285
IV ДИСТОПИЈА И АТМОСФЕРИЧНОСТ У ОГЛЕДАЛУ ФИЛМА И КЊИЖЕВНОСТИ	
Бојан Јовић ПОСТУПЦИ (РЕ)СЕМАНТИЗОВАЊА У ЕКРАНИЗАЦИЈАМА РОМАНА ФИЛИПА К. ДИКА <i>ДА ЛИ АНДРОИДИ САЊАЈУ ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ?</i>	301
Часлав Николић АТМОСФЕРОЛОГИЈА <i>Твин Пикс</i> Дејвида Линча и Марка Фроста	325

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

Дејан Дурић ПОДРУЧЈЕ БЕЗ СИГНАЛА И „КВАЛИТЕТНА ТЕЛЕВИЗИЈА“ У ХРВАТСКОЈ	459
Тијана Копривица FROM THE NOVEL TO THE FILM TO THE FILM WITHIN THE NOVEL Media Realizations of Jasminka Petrović's <i>Leto kada sam naučila da letim</i>	475
Наташа Дракулић Козић ХАДЕРСФИЛД НА СЦЕНИ И НА ЕКРАНУ	489
Марина Миливојевић Мађарев ОДНОС РЕДИТЕЉКЕ СОФИЈЕ СОЈЕ ЈОВАНОВИЋ ПРЕМА ЖЕНСКИМ ЛИКОВИМА У КОМЕДИЈАМА (<i>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</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 *Порџиреџи game у ѿламену* 613

VII

ЈЕЗИК, ЗНАЧЕЊЕ, САЗНАВАЊЕ

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

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

VIII

ТЕХНОЛОГИЈЕ ЕКСПЕРИМЕНТА И НОВИ СУБЈЕКТИ НАРАЦИЈЕ

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

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

IX
НОВИ ЖИВОТ АУРЕ ЦРНОГ ТАЛАСА

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

X
ЧУВАЈУ ЛИ ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ ВАТРУ
ХУМАНИСТИЧКИХ ЗНАЊА?

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

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

ЈОВАНА ЈОСИПОВИЋ*

(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ У БЕОГРАДУ)

МИТ И НАРОДНА КЊИЖЕВНОСТ У СРПСКОМ ФИЛМУ

Апстракт: У раду је дат типолошки преглед српских филмова који су сачињени према мотивима домаће народне књижевности и, у ширем смислу, мита. Издвајају се два филма која илуструју *безвремени мити*: екранизација народне баладе „Хасанагиница“ у филму *Хасанагиница (Камени десној или једна моћност народне песме Хасанагиница)* (1967) и екранизација две народне бајке („Златна јабука и девет пауница“ и „Баш-Челик“) у филму *Чудошворни мач* (1950). Са друге стране, тема пратежности конкретног историјског мита о косовском (небеском) опредељењу сагледава се преко филмова инспирисаних преткосовском (*Бановић Страхинја*, 1981), косовском (*Бој на Косову*, 1989), покосовском (*Чуго*, 1971) и нововековном (*Карађорђе*, 1911) тематиком српске народне епике. Циљ рада је да се изложе доминантни правци размишљања када је реч о преношењу домаће фолклорне традиције у медиј филма.

Кључне речи: мит, фолклор, српски филм, адаптација, балада, бајка, косовска епика

1. О филмској адаптацији домаће фолклора

Још од свог настанка, филм има дејство које на колективном плану одговара функцији мита. Било да је реч о дословном преносу епских предања о славним митским јунацима и њиховим подвизима, или о филмском заплету који накнадно митизује филмске јунаке, сам ореол славе и популарности глумачких извођача, као и чињеница да су филмови намењени представљању широкој публици – доводиће до постизања ефекта врло сличног дејству мита или предања унутар одговарајуће групе. Приступ филму који износи Кристофер Воглер у својој књизи *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*,¹ омогућава да та готово шематска веза мита и филма постане још очигледнија. Воглер је анализирао структурне шеме пре свега херојских митова са циљем указивања на неисцрпне начине обликовања грађе при

* jovanajo90@gmail.com

1 Кристофер Воглер је сценариста у америчкој филмској индустрији, који је реинтерпретирао јунгијански и посебно компаративни приступ миту Цозефа Кембела (изложен у Кембеловој познатој студији *Херој са хиљаду лица*), и у својој књизи дати приступ пренео у контекст филмске уметности.

писању нових сценарија, али и ради јаснијег разумевања познатих филмских остварења која су већ инкорпорирала структуру херојског митског пута. Било који филм се на тај начин посматра као формат састављен из древних формулативних шаблона који се у зависности од надахнућа његових стваралаца могу комбиновати на бесконачно много (наизглед) нових начина.

У овом раду фокус неће бити на том универзалном обрасцу митског херојског пута пресликаном у филм већ на адаптацијама дословне садржине домаћег фолклорно-митског предлошка који са собом носи специфичне проблеме при реализацији. Славко Воркапић је још 1926. године у чланцима за часопис *Време*, у периоду док је боравио у Америци и био „један од најистакнутијих декоратера Парамаунта“ (Vorkarić 1994), управо из визуре неког ко говори из америчког гледишта и практичних комерцијалних мотива који би довели до успеха нашег филма у светским оквирима, нагласио да би веза домаћег филма са фолклорним и идентитетско-народним бићем била најбољи правац развоја за наш „народни филм“.

Снажно представити славенску дубоко-великодушност, славенски хероизам, смелост, самопрегоревање. Исто тако треба имати на уму да су Американи свесни свога крајњег материјализма и његових злих последица што се тиче опште сликовитости живота, те према томе, тј. према наравној људској психологији, жуде за оним што им фали: сликовитост, романтика (“romance”, као што они зову), мистерија (Vorkarić 1994).

Иако Воркапићеви предлози нису наишли на одзив у Краљевини Југославији, данас, готово век касније, сведоци смо тенденције да се последњих неколико година снимају чак три филма која као сиже имају заплете преузете из српског фолклора. Реч је о два филма Предрага Антонијевића, филму о Боју на Косову и филму о Баш-Челику. Истовремено, снима се и филм о Марку Краљевићу у режији Дејана Зечевића. На који начин (и да ли) ће они бити реализовани, остаје да се види, посебно јер постоји потреба за удовољавањем глобалних захтева за *неифликсацијом* (интернационализацијом) традиције. У том контексту треба навести пример филма *Сјрахиња Бановић* (*As Far as I Can Walk*, 2021) Стефана Арсенијевића, у коме се епски заплет опеван од Старца Милије сада одиграва међу тамнопутим мигрантима. Други интересантан случај је филм *Марко Краљевић: Фантасиична авантура* (2015), у режији индијског редитеља С. Шридарара који није говорник српског језика, што је само по себи куриозитет, будући да је то први играни филм о најпознатијем српском (и шире балканском) јунаку, урађен према предлошку из саме епике.²

2 У том смислу наводимо Шридаров коментар из времена снимања филма: „Прочитао

Осим наведених филмова којих се у анализи, из очитих разлога претходно назначених околности, нећемо дотицати, списак досадашњих филмова домаћих аутора који су начињени према подлози српског фолклорног стваралаштва, предања и мита, у исто време би био и кратак и необично значајан. Први српски икада снимљени играни филм *Карађорђе* (1911), у великој мери тематизује епску песму „Почетак буне против дахија“ коју је Филип Вишњић испевао Вуку Караџићу. Друго остварење је *Чудошворни мач* (1950) Војислава Нановића, ремек-дело инспирисано народним бајкама, које је доживело светски успех, али и поред тога није инспирисало друге ствараоце на барем још један сличан кинематографски подухват.³ У низ преосталих филмова снимљених по траженом митско-фолклорном обрасцу, можемо сместити још филм *Хасанагиница* (*Камени десџоџ или једна мојућност народне ђесме Хасанагиница*) (1967)⁴ Миодрага Миће Поповића и два класична остварења снимљена осамдесетих година 20. века: *Бановић Страхина* (1981) Ватрослава Мимице и *Бој на Косову*⁵ (1989) Здравка Шотре, који је снимљен према истоименој драми Љубомира Симовића. Уз побројани списак, могу се још издвојити махом телевизијски филмови Ђорђа Кадијевића,⁶ који мање или више посредно остварују

сам преводе свих епских пјесама, истраживао, упознао и заволио вашег јунака. Фасциниран сам. Он представља све оно добро у Србији. Он је моја визија српског народа. Као што Марко у филму није свестан своје снаге, тако ни ви, Срби, не знате колико вриједите“ (Аноним 2024).

3 „Сам филм је, нажалост, остао једини покушај екранизације богате грађе српске усмене прозе, не успевши да покрене очекивани талас фантастике, која ће, за разлику од књижевности, у српском филму остати на нивоу изузетак“ (Гагић 2018: 355).

4 Након Поповићеве *Хасанагинице*, 1983. године су изашле још две телевизијске адаптације народне баладе „Хасанагиница“: у продукцији ТВ Београд драма по сценарију Љубомира Симовића, а у продукцији ТВ Сарајево, телевизијски филм по сценарију Алије Исаковића.

5 Такође, напоменућемо да постоји и телевизијски филм *Бој на Косову* (1964) у режији Јована Коњовића, а по приповеткама Радоја Домановића. Додатно, Јован Коњовић је снимио и телевизијски филм *Девојка држа од коња* (1974), који наводимо у ширем контексту екранизације домаћих фолклорних мотива.

6 Од Кадијевићевих телевизијских филмова наводимо *Лейширицу* (1973), чији садржај је у многоме посредован приповетком фолклорног реализма Милована Глишића („После деведесет година“). Кадијевићев филм *Човек који је ђојео вука* (1981) значајан је јер остварује игру са словенским дрвеним тотемима (преко дубореза које су за филм начинили Милан и Драгиша Станисављевић). Кроз симболику тог филма можемо трагати и за тотемистичким везама са култовима Велеса (мотиви зиме, волова, вукова), али и уочити бајковну фиксираност на стварање наднаравне скулптуре какву налазимо и у совјетском филму *Камени цвеш* (*Каменный цветок*, 1946) – филму који је послужио као инспирација и за Нановићев филм *Чудошворни мач*. Кадијевићев филм *Светио местио* (1990), начињен према Гогољевој приповеци „Виј“, већ значајније одступа од жанра који

контакт са фолклорном подлогом. Притом, Кадијевићев филм *Чудо* (1971), који користи предложак песме о Боланом Дојчину, испуњава критеријуме да га у овом раду анализирамо и у засебном контексту.

2. Безвремени мити: балада и бајка (жртва и иницијација)

Ако би се тражила базична супротстављеност при поређењу народне баладе и бајке, та би се супротност односила на трагику протагониста баладе и на тријумф јунака у бајкама. Зоја Карановић трагични заплет у баладама тумачи у кључу приношења жртве коју колектив мора поднети да би се успоставила космичка равнотежа (Карановић 2010: 28). Појединац који страда у балади по правилу је неко ко није окренут активном животном полу или је судбински предестиниран да кривицу поднесе. Са друге стране, јунаци народних романси окренути су интеграцији и витализму, способни су да делају и да се супротставе сили која кочи њихов иницијацијски развитак. На тај начин се јунаци бајки, по сличности активног принципа деловања, могу упоредити са јунацима народних романси. Филм *Хасанаџиница* (пун назив: *Камени десџоџи или једна моћност народне песме Хасанаџиница*, 1967) за који је сценарио и режију урадио Миодраг Мића Поповић, пример је јединственог преноса народне баладе у домаћи играни филм. Са друге стране, филм Војислава Нановића *Чудошворни мач* из 1950, пример је једине адаптације народних бајки у играном српском филму. Кратким поређењем кључних маркера у овим остварењима, указаће се на два претходно назначена, крајње различита правца митског деловања у њиховом подтексту – на правац који води расапу и на правац који води интеграцији (в. Карановић 2010: 28).

У оба филма равнотежа приказаног света је нарушена (Хасанага тера Хасанаџиницу из дома; Баш-Челик отима Небојшину тек венчану младу), што онда у митском жанровском кључу захтева одговарајућу реакцију протагониста. Баладична јунакиња једино сопственом смрћу може да изазове чин довољно јаке катарзе да измами опроштај других и ревиџинизује себе (в. Стојменовић 2011: 74). Јунак бајке, са друге стране, мора да преузме активан борбени став да би се приповедна (психолошка, кинематографска) стварност усмерила у његову корист и да би се плодност, хармонија, мир, повратили у тај свет. У том смислу је интересантно упоредити различит однос према симболици пећине који постоји у ова два филма.

овде тумачимо, јер ипак узима у обзир традицију која није аутентично домаћа и то се јасно види у поређењу ефеката хорора у *Свештом месту* и *Лейширици*.

Поменута студија Кристофера Воглера, једну од средишњих фаза на јунаковом митском путовању пресликаном у филм, дословно назива „Приступ најдубљој пећини“ (*Approach to the Inmost Cave*).⁷ Иако *Чудошворни мач* верно илуструје и остале фазе на херојском бајковном путовању о којима Воглер пише, конкретна фаза „приступа најдубљој пећини“ је посебно значајна јер је реч о тачки уласка у чудесни свет и месту које јунака води до сусрета са најтежим изазовом. Главни јунак Небојша успешно савладава препреке које му Баба из пећине задаје, и тако не само да избегава смрт већ те препреке претвара у иницијацијске дарове неопходне на даљем путу. Симболички гледано, шпиљска тама се преображава у светло: страшна Баба вештица постаје саветодавац и помоћник на даљем путу (она упућује Небојшу у град у деветом царству у коме ће наћи чудотворни мач, и дарује му губавог коња који ће се претворити у белог пастува).

Насупрот таквој визури која је херојска, мушка, која продира у Ноћ и осветљава је, баладична жанровска митска потка тражи другачије решење. Ту ће управо тама, несвесно, непознати усуд који се слуги али против кога се не може, преузети усмеривачко дејство коме се јунак мора повиновати. Пећина се, као симбол таме и зле коби у *Хасанагиници*, на почетку и на крају филма појављује у функцији забрањеног простора из кога излеће јато црних птица и из чије тмине извире вода. Дакле, пећина је она која избацује таму *из себе*, а онемогућава јунаку да уплови унутар ње и преобрази и њену таму и своју судбину. У том смислу је драгоцен редитељско решење које на почетку филма приказује Омера и Мериму као Хасанагиницину децу која се радознано питају шта има у пећини, док покушавају да одвежу чамац како би се можда сами отиснули у тај непознати свет. Омер и Мерима означени су као друга генерација баладичних јунака који су такође познати баладични јунаци. Будући да су у филму њих двоје брат и сестра, тиме је наговештен прећутни разлог познатог страдања заљубљених јунака који не остварују љубав већ умиру, да би тек из њиховог заједничког гроба изникле биљке сплетене у загрљај. Гледано из митолошког кључа, тај скривени узрок њихове смрти је табу инцеста,⁸ који више или мање прикривено постоји у баладама са мотивима страдалих љубавника, а у филму је мотив инцеста наго-

7 Већ поменути совјетски филм *Камени цвет*, за који се наводи да је послужио као инспирација за Нановићев (в. Radojević 2022: 9), такође илуструје бајку у којој се управо „најдубља пећина“ представља као средиште одигравања јунаковог подвига.

8 Мотив инцеста у народним баладама о смрти и фитоморфном васкрсу несужењених љубавника, могуће је тумачити као вид хијерогамије – светог брака између бога вегетације и његове сестре (в. Перић 2022: 46).

вештен и у односу Зеине и Мурата, Хасанагинице и њеног брата. Управо ће Мурат угледати Омера и Мериму док се труде да откључају или прекину ланце којима је чамац везан. Спречивши их у покушају да уђу у пећину (иако деца ланце никако и нису могла прекинути, као што ће у наредној сцени потврдити и њихова баба, дакле свакако нису могли побећи од баладичног усуда, односно претворити га у бајковни), они остају заробљени у оквирима сопствене жанровске баладичне судбине која се само жртвом једнога дана може заокружити.⁹

Симболика елементарних слика (блата, земље, камена, метала, воде, ватре, па и животиња) оживљених анимистичком силом духа, јесте додатно универзално средство за наглашавање митске димензије обе ове екранизације фолклорних предлогака. Природни елементи су дословни покретачи радње. У *Чудошворном мачу* вода ослобађа Баш-Челика и чини да се губави коњ преобрази у чудесног, мач од посебно начињеног метала побеђује јунаковог непријатеља, а ватра у завршном кадру филма слика је прочишћења света накратко угроженог демонском силом. У *Хасанагиници* се већ у наслову потцртава симболика камена („камени деспот“). Кадровима читавог филма доминирају стене, пећине, вода, блато. Али посебно важна аналогија природе и човека, као кључни поступак којим се рефлектује митски поглед на свет заснован на живим кореспонденцијама свеукупног бивствовања – јесте завршна сцена. У њој Зеино „срце од камена“ пуца, а тотал се отвара и обухвата стену са распуклином – црном пећином која зјапи у камену док птице из ње излећу у небо.¹⁰

9 У поменутој сцени, Омер и Мерима се такође питају где је кључ којим би се ланци могли развезати: код мајке и оца или само код оца. Са тим у вези је и то да је Хасанага у првој сцени филма приказан као неко ко је тражио „онај кључ“ али га није могао наћи. На тај начин, кључ постаје симбол решења, начина да се избегне усуд жанра. Али кључа и решења у оба случаја нема, страдање остаје неминовно и за Хасанагу и Хасанагиницу, и за омер-меримовске јунаке.

10 На митском плану, баладе резонују са вегетацијским, а не јуначким митским подтекстима. У том смислу се невина жртва у балади често тумачи као смрт вегетацијског бога који тиме обезбеђује повратак плодности на начин аналоган смрти и васкрсу семена у годишњем кругу (в. Перић 2022: 41). Подударно томе, у филму *Хасанагиница* налазимо да је земљу Хасанагининог брата Мурата однела вода, и претворила је у го камен. Међутим, постоји нераскидива спрега те сада опустеле земље и Хасанагинице, јер је испрва за куповину те земље заслужна управо Хасанагиница, односно златници које Хасанага дарује Мурату на име венчања са Зеином. Помоћ у повратку плодне земље Мурат поново очекује од Хасанагинице, што она одбија, чиме се њена баладична кривица увећава, а смрт (невина жртва зарад повратка космичке равнотеже и плодности) постаје неизбежна.

3. Прошешности миша о небеском оцредељењу

У претходним случајевима екранизација баладе и бајке, опасност која угрожава познати свет имала је универзални карактер и није је било могуће ближе историјски именовати.¹¹ Примери наредних филмова тематизују конкретну опасност која се надвија над приказаним светом, али толико велику и пресудну по идентитет једног народа, да се смисао те опасности универзализовао и поставио у оквир митске битке. Наредна четири филма: *Бановић Страхинија*, *Бој на Косову*, *Чуго* и *Карађорђе*, преносе преткосовске, косовске, покосовске и нововековне ратне сукобе на такав начин да је у свима њима потка Косовског боја кључно митолошко одредиште и оквир. У сва четири филма најпре постоји мотив угрожености женског начела, односно саме земље (што је сличност коју ови филмови деле и са *Чугошворним мачем* и *Хасанаиницом*), па је ратни или јуначки поход затим мотивисан потребом да се женске јунакиње или женски принципи заштите. Односно, на другом плану, да се ратник потврди као херој, да испоштује витешки кодекс части али и вертикалне димензије подвига, а то значи обесмрћење, апотеозу, доспевање у небеску Валхалу. На тај начин се косовски мит генерализује и тумачи у кључу *Пракосова*, односно митске битке у којој је неопходно да јунаци најпре *иовилене*, да се разјаре, а ту улогу на себе преузимају жене – распиритељке страсти јунака, односно *виле*, валкире. Оне јунаке подстичу на бој и наводе их на страдање у праведном жару, а затим их спроводе у царство вечне славе (в. Лома 2002: 139). Тако оцртану шему митске ратничке парадигме усвајају сва четири наведена филма у којима се косовски подтекст директно или индиректно подразумева. У *Бановић Страхинији* и *Чугу* биће пре свега апострофиран значај саме „пресудне битке“, док ће у *Боју на Косову* и у филму *Карађорђе* акценат додатно бити пренет и на онај слој мита који захтева апотеозу и постављање ратника на заслужено место у небеској дворани славних палих јунака.

3.1. Преткосовски мит

Радња филма *Бановић Страхинија* смешта се у освит Косовске битке, у 1388. годину и време које је испуњено предзнацима скоре турске најезде. Ратнички и витешки подвиг кроз који Бановић Страхинија про-

¹¹ Претња коју видимо у *Чугошворном мачу* донекле би се могла тумачити као цивилизацијска опасност која долази са гвозденим добом, са унапређивањем оружја и појавом разорних ратова. А опасност у *Хасанаиници* би се могла довести у везу са предестинираним слабостима и ђудима у психи човека, односно у кључу већ навођених интерпретација народних балада – са одговарајућим жртвеним фазама у годишњем колу природе.

лази, иако се догађа пре судбинског националног боја, ипак садржи све елементе митолошког кода везаног за парадигму косовског страдања. У *Бановић Страхињи* налазимо и надмоћ турске стране (Страхиња је најпре ухваћен и заробљен од Турака, а затим га противник Влах Алија надјачава у боју) и издају (Анђелија помаже Турчину а не своме мужу Страхињи). Управо издаја, и у случају Косовског боја и у Страхињином случају, доводи до необичне победе: до доспевања косовских јунака у царство небеско и до тога да се Страхињин ратнички бес и снага потребна да непријатеља порази, разгоревају тек након што бива суочен са издајом своје љубе. А својеврсна додатна победа која надилази закон *овој свети* и представља тријумф аналоган „победи“ косовских јунака, налази своју необичну логику у још једном чину Страхињине изузетности: одустајања од извршења очекиване и подразумеване казне за женску неверу. Страхињин кодекс части је у филму приказан тако да не припада кодексу јавног, обичајног, политичког, већ оног које је лично: закону срца и милости. Та идеја алтернативног погледа на свет, у кинематографском смислу додатно је спроведена и преко чињенице да једини ликови који помажу Страхињи у походу јесу разбојници, затвореници и дворска луда – управо они који и сами не припадају сфери друштвених норми већ се налазе изван закона. То одустајање од колективних очекивања, од земаљских правди и казни, дало је прилику да се Бановић Страхиња и као филмски јунак потврди на начин који изнова потцртава његову епску јединственост, али указује и на саобразност и припадништво овог јунака небеској равни косовске легенде.

3.2. Косовски мит

Филм *Бој на Косову* екранизује парадигматска обележја мита који говори о прекорачењу закона овога света. У том митском кључу који Косовску битку поставља у центар космичких збивања, та битка постаје слика саме апокалипсе. Изникли из свечано сакралне косовске епике, јунаци Шотриног филма о Косовском боју налик су на обоготворене статуе које повремено изговарају одмерене пословичне реченице. Приказани су тако да њихови назори и мотивације надилазе тежње обичних људи, односно да проистичу из наднаравног света светлих и тамних јунака чија борба од постанка света траје. То се пре свега односи на јунаке који припадају племству (Лазар и Вук), ратницима (Обилић, Косанчић, Топлица) и монаштву (Макарије и Теофан). Управо те три касте су према Ломином тумачењу пракосовског мита у контексту индоевропске традиције, оне које за себе стварају култни оквир заснован на непролазном

царству које се осваја подвигом и славом. Са друге стране, прост народ се и даље руководи мотивима рационалног земаљског света, те глад, сигурност, ниски мотиви (издаја, похлепа), имају кључан значај. Зато се на том месту и деле и издвајају косовски јунаци од обичних ратника. Посечене па посвећене главе Лазара (метонимија племства) и Обилића (метонимија ратника) у завршници филма сигнализирају отварање ка животу који почиње са друге стране косовског подвига. Косовка девојка, жалећи за својим умрлим вереником, тај свет „иза границе“, ту Валхалу у којој се не рађају деца и не продужавају закони трајања земаљског света, већ се вечно о слави живи, описује кроз речи о томе да ће свака девојка за својим погинулим косовским јунаком заповити „у невреме са неместа, живом јунаку вереница, мртвом невеста“ (*Бој на Косову*, 1989). Царство небеско изнова се потврђује као свет за изузетне и одвојене од земаљског, цикличног и пропадљивог, али ма колико узвишен био, тај мит преко наведених речи преноси и утисак жала и трагике, јер и поред свести о слави и обесмрћењу јунака, то царство није царство живих, већ царство славних мученика.

3.3. Покосовски мит

Кадијевићев телевизијски филм *Чуго* представља постапокалиптични¹² приказ „пошљедњих времена“ кроз адаптацију народне епске песме „Болани Дојчин“. Главни јунак је Болани Дојчин, у песми девет а у филму три године прикован за постељу, у годинама турског освајања Солуна (1422–1430). Он је истовремено последњи јунак и последњи ратник са витешко-заштитничким кодексом, па његово одсуство управо и привлачи разбојнике и пљачкаше града. Поново, и у тој митској драми, јунака на подвиг мотивише угроженост женског елемента, с тим што Дојчин у народној песми спасава и жену и сестру од насилника, док у филму Дојчинова сестра Јелица страда на трагичан начин као невина жртва. Већ та разлика сигнализује да се узвишени јуначки мит у Кадијевићевом филму иронизује, односно да се свет који преживљава последице „Лазаровог избора“ суочава са декаденцијом и пропашћу на свим нивоима, од индивидуалног до метафизичког. У том смислу се могу упоредити парови јунака „слепаца-виделаца“ из завршних сцена филма *Бој на Косову* и филма *Чуго*. У Шотрином филму, лутајући монаси слепци-видеоци созерцавају границе овог и оног света и прогледавају

12 „У таквом свету, у којем је „судњедански“ наратив наглашен до карикатуралности а све религиозне реминисценције иронијски обојене, Болани Дојчин јесте постапокалиптични јунак у својој скрајнутости“ (Матић 2020: 359).

унутарњим видом продирући до места где човек пролази кроз зооморфне трансформације пре него што пређе на другу страну. У Кадијевићевом *Чугу* ситуација са виђењима слепаца луталица који овде нису монаси већ просјаци посве је другачија; они завршавају у понору, лишени и физичког и духовног вида. Милости нема у постапокалиптичном свету. Такође, ни градски кнез у *Чугу* није јунак и подвижник као Лазар, већ кукавица и поданик; метафизика је празна, небо не чује молитве, а слепци луталице страдају без икакве наде да ће их иза тог страдања чекати спас. Једино што се у филму апологизује јесте вредност индивидуалног чина.

Иако у једном радикалном одношењу према апокалиптичком наративу, Кадијевић не препушта јунака тоталном нихилизму. Његов одговор на хришћанску апокалипсу је секуларизација, којом се истовремено одбацују и вековима таложени слојеви многобројних значења у обликовању Боланог Дојчина (Матић 2020: 364).

Па ипак, Кадијевићево *Чуго* сведочи да чак и на тај начин измењен и десакрализован мит (како косовски тако и хришћански, у сваком случају небески) и даље функционише као наративна матрица инспиративна за пренос у медиј филма.

3.4. Нововековни мит

До сада представљен низ филмова у којима се реинтерпретирају хронолошки поступно посложени слојеви косовске легенде, парадоксално се завршава првим српским играним филмом. Филм *Карађорђе (Живош и дела бесмртног војска Карађорђа, 1911)*, тематизује нововековну устаничку историју, али на подлози косовског мита. Косово се претвара у Пра и Пост Косово, у универзалну слику судбинског боја. Ако се издвоје сви помени Косова¹³ у филму Чича Илије Станојевића, постаје јасно до које мере је читава радња увезана уз тај мит и њиме мотивисана. Тако се време у филму дели и рачуна од косовског пораза до Карађорђа као новог „Оца Србије“, односно до времена вере и наде у поновно ослобођење и уједињење. Већ по рођењу, Карађорђе је виђен као онај кога благосиља сам Обилић. Затим, као дечак, Карађорђе је онај који се надањује песмама Филипа Вишњића који не пева о нововековним устаницима већ о Косовском боју и Обилићевом погубљењу султана Мурата. Када Карађорђа народ

13 Сви експлицитни помени Косова се, с обзиром на то да је реч о немом филму, односе на накнадно додате међунатписе које су на основу драмских и биографских дела о Карађорђу уметнули Александар Ердељановић и сарадници из Архива Југословенске кинотеке, након поновног проналаска овог до тада изгубљеног филма, 2003. године.

изабира за вођу, то се чини опет уз речи о освети пропале славе на Косову. Највећа победа устаника, бој на *брду* Мишару који се одиграо у *августу* 1806, приказан је тако да се одиграва на *пољу* Мишару на *дашум* Косовској *доја*, где сада уместо Мурата гине Кулин-капетан, а уместо пораза српске војске, остварена је победа. На тај начин се испуњава пророчанство о Карађорђу као оном кроз кога васкрсава Обилић и нова српска држава. И коначно, завршницом филма у којој је апострофиран уводни део *Горској вијенца* посвећен Карађорђу (у филму назван „Апотеоза праху оца Србије“, а не као што изворно стоји – посвета), наглашен је и моменат обесмрћења, уздизања (апотеозе) Карађорђа у небо међу нововековне, а истовремено косовске ратнике.

Литература

- Аноним. „Боливуд снима филм о Марку Краљевићу“. <<https://www.in4s.net/bolivud-snima-film-o-marku-kraljevicu/>>
- Vogler, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. Third edition. Studio City, CA: Michael Wiese Productions. 2007.
- Vorkapić, Slavko. *Vizuelna priroda filma*. Prir. Marko Babac. Beograd: Clio. 1994. <https://www.rastko.rs/filmtv/svorkapic-vizuelna_priroda/index_c.html>
- Гагић, Срђан. „Фантастични свет народне бајке у филму *Чугошворни мач*“. *Годишњак Кашегре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*. Београд. 2018. Год. 13. 337–357.
- Карановић, Зоја (прир.). *Антологија српске лирско-ејске усмене поезије*. Београд: Завод за уџбенике. 2010.
- Лома, Александар. *Пракосово: Словенски и индоевропски корени српске ејике*. Београд: Балканолошки институт САНУ. 2002.
- Матић, Александра. „Болани Дојчин у (пост)апокалиптичном свету (усмена епика и филм *Чуго Ђорђа Кадијевића*)“. *Doomsday. Седми печат*. Ур. Марија Лојаница, Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет. 2020. 349–368.
- Перић, Драгољуб. *Прамен мајле поље приписуно: необични јунаци српске усмене ејике*. Нови Сад: Академска књига. 2022.
- Radojević, Saša. *Srpski film: pedesete*. Beograd: Filmski centar Srbije. 2022.
- Стојменовић, Драган. *Ејска фантастика у српском ираном филму*. Нови Сад: Прометј. 2011.

Филмови наведени у тексту

- Карађорђе – Живої и дела бесмрїної вожда Карађорђа*, реж. Чича Илија Станојевић, 1911, прод. Светозар Боторић, Краљевина Србија, 66 мин.
- Бој на Косову*, реж. Здравко Шотра, 1989, прод. Центар филм Београд, Феникс филм Београд, ТВ Београд, СФР Југославија, 106 мин.
- Бој на Косову*, реж. Јован Коњовић, 1964, прод. РТВ Београд, СФР Југославија, без података.
- Девојка бржа од коња*, реж. Јован Коњовић, 1974, прод. ТВ Београд, СФР Југославија, 58 мин.
- Бановић Сїрахиња*, реж. Ватрослав Мимица, 1981, прод. Јадран филм, Авала филм, Звезда филм, СФР Југославија, 105 мин.
- Сїрахиња Бановић (As Far as I Can Walk)*, реж. Стефан Арсенијевић, 2021, прод. Art & Popcorn, Surprise Alley, Les Films Fauves, Chouchkov Brothers, Artbox, Србија, Француска, Луксембург, Бугарска, Литванија, 92 мин.
- Марко Краљевић: Фантасїична аваншїура*, реж. С. Шридар, 2015, прод. Telic Studios, Србија, без података.
- Хасанаїиница (Камени десїої или једна моїућностї народне љесме Хасанаїиница)*, реж. Миодраг Мића Поповић, 1967, прод. ФРЗ Београд, СФР Југославија, 72 мин.
- Хасанаїиница*, реж. Славољуб Стефановић Раваси, 1983, прод. ТВ Београд, СФР Југославија, 103 мин.
- Хасанаїиница*, реж. Александар Јевђевић, 1983, прод. ТВ Сарајево, СФР Југославија, 72 мин.
- Чудоїтворни мач*, реж. Војислав Нановић, 1950, прод. Звезда филм, ФНР Југославија, 101 мин.
- Камени цвєї (Каменный цвєїшок)*, реж. Александар Птушко, 1946, прод. Мосфилм, Совјетски Савез, 83 мин.
- Чудо*, реж. Ђорђе Кадїевић, 1971, прод. ТВ Београд, СФР Југославија, 55 мин.
- Лейшїрица*, реж. Ђорђе Кадїевић, 1973, прод. РТВ Београд, СФР Југославија, 63 мин.
- Човек који је љојео вука*, реж. Ђорђе Кадїевић, 1981, прод. ТВ Београд, СФР Југославија, 70 мин.
- Свєїо месїо*, реж. Ђорђе Кадїевић, 1990, прод. РТВ Београд, Магна плус, СФР Југославија, 90 мин.

Jovana Josipović

MYTH AND FOLK LITERATURE IN SERBIAN FILM

Summary

The paper provides a typological overview of Serbian films that were made according to motifs derived from Serbian folk literature and the national myth about the Kosovo covenant. Two films that illustrate mythical elements independent of the historical context are analysed first: the screen adaptation of a famous folk ballad in the film *Hasanaginica* (1967) and the screen adaptation of two folk tales (“The Golden Apple and the Nine Peahens” and “Bash Tchelik”) in the film *The Magic Sword* (1950). The first film represents the idea of sacrifice in a balladic-mythic register, and the second film represents the individuation of a fairy-tale hero on a heroic mythic journey. The paper then proceeds to analyse a fairly common theme in Serbian cinematography, related to the Kosovo myth and choosing the kingdom of heaven. This topic is viewed through films inspired by Serbian folk epic motifs about: the time before the Kosovo battle (*Banović Strahinja*, 1981); the time of the Battle of Kosovo (*Battle of Kosovo*, 1989); the post-apocalyptic era after the loss of the medieval Serbian state (*Čudo*, 1971); and the founding of the modern Serbian state (*Karađorđe*, 1911). The aim of the paper is to expose the dominant lines of thinking when it comes to transferring the Serbian folklore tradition into the medium of film.