

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

СЕРИЈА Ц: ТЕОРИЈСКА ИСТРАЖИВАЊА

Књига 21

Међународни уређивачки одбор

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

Рецензенти

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

ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ 2.0

ЗБОРНИК РАДОВА

Уредници

др Марија Грујић
др Кристијан Олах

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
2025

САДРЖАЈ

УВОД	15
------	----

I

КАКО ПИСАТИ КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

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

II

КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛМ КАО СВЕДОЦИ ЖИВОТА У ВРЕМЕНУ

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

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

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

IV
ДИСТОПИЈА И АТМОСФЕРИЧНОСТ У ОГЛЕДАЛУ
ФИЛМА И КЊИЖЕВНОСТИ

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

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

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

VI
ФИЛМСКИ ЖИВОТ КЊИЖЕВНЕ
И МИТСКЕ ТРАДИЦИЈЕ

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

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

VII

ЈЕЗИК, ЗНАЧЕЊЕ, САЗНАВАЊЕ

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

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

VIII

ТЕХНОЛОГИЈЕ ЕКСПЕРИМЕНТА И НОВИ СУБЈЕКТИ НАРАЦИЈЕ

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

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

IX
 НОВИ ЖИВОТ АУРЕ ЦРНОГ ТАЛАСА

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

X
 ЧУВАЈУ ЛИ ФИЛМ И КЊИЖЕВНОСТ ВАТРУ
 ХУМАНИСТИЧКИХ ЗНАЊА?

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

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

Милица Мустур*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ХУМАНИСТИКА У СЛУЖБИ ПРАВДЕ Литерарна поетика детективске серије *Ендевор*

Апстракт: У раду се анализира британска детективска серија *Ендевор* (*Endeavour*; преведена и као *Млади инспектор Морс*) са позиције њене литерарне поетике. Смештена у Оксфорд 1960-их и почетком 1970-их година, серија поред грађења софистицираног детективног наратива ставља фокус на психолошки профил и духовни развој протагонисте Ендевора Морса, у мери која дозвољава да се *Ендевор* перципира као визуелни роман личности. Литерарну поетику серије додатно оснажује кључна улога књижевности у средишту детективног заплета. Као несвршени студент класичне филологије на Оксфордском универзитету, Морс је панхуманистички вундеркинд који случајеве убиства решава помоћу знања из области литературе и бројних хуманистичких дисциплина. Поред тога, серија доноси читав арсенал додатних референци на литературу, музику (нарочито оперу), сликарство, историју и тако прераста у својеврстан књижевни и хуманистички интертекст. Рад осветљава и културолошку критику коју *Ендевор* формулише указујући на декаденцију и корумпираност савремене хуманистике, и поставља питање домета такве критике упућене из сфере популарног ТВ формата ка области високе културе.

Кључне речи: телевизијска серија, детективска серија, визуелни роман, књижевност, интертекст, хуманистика, метафикционалност, културолошка критика

Universitas Morseana

Када је 2012. године требало да буде премијерно емитована пилот епизода серије *Ендевор* на британској телевизији ITV, очекивања публике кретала су се од егзалтираности до скепсе.¹ На екране се враћао лик инспек-

* njetocka@hotmail.com

1 Серија *Ендевор* (ориг. *Endeavour*) отпочела је са приказивањем пилот епизодом у 2012. години на британској телевизији ITV, наставила се 2013. првом сезоном и завршила деветом сезоном у 2023. години. У наведеном периоду од нешто више од једне деценије снимљено је укупно 36 епизода. На кабловским телевизијама у Србији (СББ и МТС) серија је емитована, а и даље се периодично емитује, на каналу Еric drama. Постоје извесне нејасноће у вези са одговарајућим преводом наслова серије. Она се на каналу Еric drama рекламира као *Млади инспектор Морс*, али се у титлу на почетку сваке епизоде њен назив репродукује као *Ендевор*. Одлучила сам се за потоњу варијанту, јер је у њој очувана семантика везана за енигму личног имена протагонисте, која се губи у слободно

тора Морса, омиљена фигура британских гледалаца из периода 1987–2000, једна врста телевизијског националног (анти)хероја. У тих неколико деценија лик инспектора Морса тумачио је енглески глумац Џон То, у истоименој серији *Инспектор Морс (Inspector Morse)*. Харизматични Џон То играо је интелигентног, натпросечно образованог, мрзовољног и помало циничног Морса, службеника оксфордске полиције у његовом зрелом животном добу, уз то и алкохоличара са завидним стажом и инспектора који случајеве решава ингениозним умним бравурама, али исто тако, вођен личним слабостима, уме да забаса на потпуно погрешан траг. Већ се овим карактеристикама лик „прото-Морса“ донекле поклапао, а однекле је драстично одуарао од познатих титанских фигура детективског жанра у књижевности и на ТВ екрану попут Шерлока Холмса или Херкула Поароа. Публику су у *Инспектору Морсу* свакако привукли интригантни и комплексни заплети, али ништа мање и апартни главни јунак, у коме се сустичу висока интелигенција и неке *сувише људске* слабости. Са таквим протагонистом на челу, серија је убрзо задобила култни статус.

Место рођења инспектора Морса као фикционалног лика притом није телевизијска серија, већ (тривијална) књижевност. У орбиту популарне културе лансирао га је британски писац Колин Декстер серијом крими-романа публикованих између 1975. и 1999. године као инспектора оксфордске полиције Ендевора Морса, а заплети и карактеризација протагонисте *Инспектора Морса* ослањају се врло снажно на Декстеров књижевни претекст. Све у свему, у тренутку када на сцену треба да ступи *Ендевор*, већ је одавно оформљен морсијански универзум са Џоном Тоом у улози вољеног лика инспектора Морса, Колином Декстером као књижевним иницијатором популарног пројекта, и, пре свега, широким гледалиштем у коме се већ издвојила и заједница обожаваатеља, тврдокорних морсијанаца. Тако је у ишчекивању *Ендевора* владало усхићење због поновног сусрета са фигуром Морса и светом чији је протагониста, али и предрасудна сумњичавост поклоника према новој екранизацији тог истог света и те исте фигуре. Исповест једног гледаоца – „Као зависник од Морса, био сам скептичан“² – сумира општи став публике фанатично одане лику Морса из седамдесетих, осамдесетих и деведесетих.

Ендевор је у односу на *Инспектора Морса* тип серије који се у енглеском нараторолошком жаргону именује неологизмом *prequel*, а на српском носи симпатично-антитетички назив *преднаставак*, чиме се назначавача да је он додуше наставак одређене серије, али да му је радња

изабраном називу *Млади инспектор Морс*.

2 “As a Morse addict, I was sceptical”. Endeavour. User reviews (IMDB). Ако није другачије назначено, сви преводи са енглеског језика у овом тексту: М. М.

смештена у периоду који претходи радњи те серије. Укратко: *Ендевор* тематизује Морсову младост и формативне године, а тиме реферише на време које претходи и времену описаном у романима Колина Декстера и оном у *Инспектору Морсу*, где (и у роману и у првој серији) Морса сусрећемо као већ зрелог средовечног човека.

За серију *Ендевор* писан је потпуно нов сценарио,³ и она је много тањим мотивским спонама везана за Декстерове крими-романе него што је то био *Инспектор Морс*.⁴ Када је реч о односу *Ендевора* према серији-претходници, ствари су нешто сложеније. Тиму, тачније тимовима, који су стварали *Ендевор*⁵ очигледно је лежало на срцу да се омажно одуже креаторима и глумцима *Инспектора Морса*, али и да метапоетички сигнализују свест о свом уписивању у једну већ оформљену традицију, па су у нову серију уградили значајан број уочљивих алузија на њу. Међутим, сви ти укази нису толико суштински битне спојнице између две серије колико одраз жеље да се покаже респект према својим далеким сродницима, можда најпре због тога што су и творци *Ендевора* свесни да се нова серија еманципује од старе као аутономни микрокосмос, који је притом и најпотентнија уметничка инкарнација универзума Ендевора Морса.

Визуелни роман личности

Од самог почетка емитовања *Ендевора* било је јасно да серија настоји да буде више од забаве, више чак и од „паметне“ забаве, да има аспирације да буде артефакт. Већ је пилот епизода (*Endeavour*⁶) садржала у нуклеусу све елементе артистичке интенције и артистичког умећа. По констелацији ликова и сижеа било је очигледно да постоји потенцијал за развијање неколико паралелних и умрежених наративних токова и тиме „епске“ димензије серијала; по избору улога и карактеризацији фигура могло се наслутити да ће не само протагониста, већ и ликови из „другог реда“, па чак – што је доста неуобичајено – и неки од споредних актера пред публиком током година израстати у психолошки изнијансиране

3 Писац сценарија за *Ендевор* је Расел Луис.

4 У уводној шпици *Ендевора* наводи се да је серија заснована на ликовима чији је творац Колин Декстер (“Based on characters created by Colin Dexter”). Сем тога, као и у *Инспектору Морсу*, Колин Декстер се до своје смрти 2019. године појављивао у свакој епизоди *Ендевора* у камео улогама.

5 Режију *Ендевора* потписује двадесет и девет режисера и режисерки, међу којима је и главни глумац Шон Еванс са четири режиране епизоде.

6 При реферисању на појединачне епизоде серије *Ендевор* назив епизоде биће навођен у курзиву у загради, на енглеском оригиналу.

фигуре; рафинирани заплети и преобиље културолошких алузија сугерисали су да се прича обраћа и публици која воли класичнији детективски формат с фокусом на откривању злочина – чувени *whodunnit* модел – и оној захтевнијој која воли да сусретне, препозна и дешифрује кодове из арсенала сопствених преференци у сфери књижевности, музике, историје, науке. Такође, није било сумње да естетске амбиције *Ендевора* у домену визуелних и музичких решења далеко премашују оне из крими серијала оријентисаних примарно на забаву. Спори кадрови, широка лепеза филмског плана (од тотала до детаља), визуелно креирање атмосфере на отвореном и у ентеријеру, софистицирани музички аранжмани с нагласком на класичној музици и опери⁷ – *Ендевор* је желео да делује, и деловао је, и заплетом, и причом, и лепотом.

Па опет, чак и ако *Ендевор* неке од побројаних карактеристика начелно дели са другим квалитетним серијама,⁸ он је пре свега уметнички заводљив и *лишераран* због свог уникатног главног јунака и значаја који му је додељен у свету ове серије. Када би *Ендевор* био роман, био би то роман личности.⁹

7 Насловну музику (“main theme”) за серију *Инспектор Морс* компоновао је Барингтон Фелунг узимајући за основу Морсово презиме онако како је оно шифровано Морсовом азбуком, што поред имплицитне занимљивости на релацији Морс – Морс, има везе и са јунаковом службом у Краљевским везистима (Royal Corps of Signals). Фелунгова музика са шифрованим Морсовим именом пренесена је потом и у *Ендевор* (в. Classic FM 2021).

8 У академском жаргону постало је уобичајено да се за говор о серијама с уметничким претензијама (тзв. квалитетним серијама) у помоћ призива књижевност. Академска заједница их третира као *визуелне романе*, који, како се тврди, подсећају на епски дуге опусе романсијера попут Балзакa и Дикенса. Овакве директне аналогije долазе најпре из средишта гледалачке интуиције, која поистовећује оно што је непосредно читовано као слично. А опет, може се осетити и нелагода када се заокрет ка уметнички захтевнијој концепцији ТВ серије интуитивно-олако оквалификује као литераран. Како уверљиво доказати да је реч о специфично *лишерарној* вредности визуелног медија, а не уопштеније *уметничкој* надградњи телевизијског жанра? Дилема се по правилу разрешава истицањем практичне аналитичке користи коју доноси повлачење аналогija између књижевности и квалитетних серијала, као и чињенице да два медијума заиста деле упадљиве заједничке карактеристике попут „епске“ дужине наратије, поступне изградње фикционалног света и развоја ликова, наглашене пажње за детаље који постепено добијају на значају и „густини“ и сл. (в. De Biasio 2017).

9 Када се у анализи наметне оваква аналогija, то не бива сасвим својевољено. Ту се заправо открива зашто може бити сасвим оправдано посезати за књижевним појмовима при опису нових појава у визуелног медију. Унутар жанра крими-драме пре *Ендевора* није – колико ми је познато – постојала серија која ставља тако изричит фокус на судбину и психологију протагонисте, до мере у којој криминални заплет као носећи елемент тог жанра може чак да се протумачи као секундаран. Како у том погледу тек *Ендевор* пионирски уздрмава поредак жанровских доминанти, па немамо ни термилошког ослонац у сфери тог жанра, спонтано, али не и самовољно, посеже се за оним моделима у широј сфери наративности – овде је то романескна проза – који су највише *налик* иновативном проседеу ТВ серије.

Сви рефлектори у серији усмерени су на фигуру младог Ендевора Морса (Шон Еванс), полицајца, па затим инспектора Оксфордске градске полиције, који је још много нетипичнија појава у традицији фикционалних детектива него што је то био стари инспектор Морс. Једна секвенца из његове биографије директно уводи књижевну тематику у сиже серије, али постаје и дубља мотивација за психолошко портретисање главног јунака: Морс је додуше по професији полицајац-инспектор, али је по примарном образовању – класични филолог, несвршени студент класичних језика и књижевности на Оксфордском универзитету. С развојем серије све ће се јасније манифестовати како има и нечег комично-субверзивног у чињеници да је пред нама врло уверљива репрезентација *йамейној йолицајца*, али полицајац-филолог као безмало оксиморонски спој професије и позива најпре служи да стави у погон најбитније аспекте серије: тај чудни спој је и окидач радње и снажна полуга у психолошком механизму јунака, који никада неће успети да до краја разреши тензију између личне вокације и посла обављаног за хлеб насушни.

У пилот епизоди (*Endeavour*) Морс долази као млади полицијски службеник из енглеске варошице Каршал Њутаун у Оксфорд, накратако, како сам верује, да би радио као испомоћ на откривању злочина повереног криминалистичком одељењу Оксфордске градске полиције. Међутим, долазак у Оксфорд је пре свега повратак. Морс се након неколико година одсуства враћа у град својих студија и град који је својевремено напустио бежећи од једног интимног раног јада, и прекидајући тако свој академски пут. За почетак, постоје само назнаке да се радило о несрећно окончаној љубавној вези и да је услед губљења воље за наставком студија Морс изгубио и универзитетску стипендију. (И уопште, приказ Морсове интиме, нарочито емотивних рана закопаних у дубљим слојевима јунакове психе, одвијаће се доста дуго само у наговештајима.) Повратак у *Оксфорд* је дакле и емотивни повратак *Оксфорду*. На путу, у полицијском аутобусу, колеге из Каршала радују се најављеном послу или равнодушно очекују радни задатак, док Морс одсутно наслоњен на прозорско стакло посматра како му пред очима промичу добро знана места и грађевине присне, али и болне топографије. У цепу сакоа носи откуцано отказно писмо. Морс који нагнут над писаћом машином стрпљиво искуцава текст свог отказа на место у криминалистичкој полицији док са грамофона допире оперска арија, уједно је и први кадар у коме гледалац затиче јунака. То писмо ће бити потегнуто већ при првој већој несугласици са надређенима у Оксфорду, баш попут пословичног пиштоља који, ако је већ приказан, мора на крају и да окине. Јасна је та симболика негације за душевну диспозицију протагонисте, а јасно је и да том симболиком

фигура Морса већ у старту нарушава једну стабилну тачку на хоризонту очекивања крими-серија – он је полицајац који то не жели да буде.

Можда је претерано рећи да *Ендевор* померањем фокуса на психологију и животну путању главног јунака потпуно изокреће доминанте сваке класичније крими-драме, чија се снага по правилу базира на добрим заплетима. Управо су заплети овде крајње софистицирани, креирани да гледаоца заинтригирају од првог кадра и одрже га у типичном штимунгу напетог ишчекивања док заједно са ликовима на екрану одгонета архепитање сваког доброг детективца – ко је убица? На крају, заплети везани за појединачне случајеве злочина нису нешто што се одвија независно од наратива о Морсовом животу, јер он сам – наравно – учествује, и то као главни актер, у решавању тих истих злочина. У његовом приступу случајевима злочина рефлектују се и његов гениј и интелект, и карактер и сензибилитет. А почесто се баш у заплетима и расплетима везаним за случајеве убиства заплићу и расплићу и његове личне трауме.

Па ипак, неће оманути ни тумач који тврди да је гледаочева пажња од почетка више усмерена на енигматичну фигуру Морса него на енигму криминалних случајева које решава. У жељи да израсте у визуелни роман личности, *Ендевор* највише труда улаже у грађење комплексније психологизације од оне која би се могла очекивати чак и код једног нетипичног протагонисте крими-жанра. У тренутку ступања на сцену *Ендевора* Морс је већ троструко маркиран траумама и промашајима, и то на свим битним пољима егзистенције: поред професионалног, и на емотивно-љубавном, и на породичном. Раскинута веридба због које је својевремено напустио Оксфорд испоставља се као омен. Морс се никада неће „скрасити“, и поред очигледне исконске потребе за љубављу жене. Због мајчине преране смрти и њеног претходног страдања у браку развија пренаглашену емпатију према специфично *женској пашњи*, а због ње не само да се априорно заштитнички поставља према свакој жени која – било заиста било у његовој уобразиљи – трпи неправду, већ га при решавању злочина та хипертрофирана емпатија наводи да жену погођену неправдом и недаћом рефлексно елиминише са листе могућих криваца.

Серија изграђује многе паралелне фабуларне токове, али сви сижејни путеви воде ка Морсу. Један од главнијих је свакако онај који приказује његов однос са надређеним и доста старијим инспектором Фредом Турздејем (Роџер Алам), са којим ступа у релацију отац-син. Морс-Турздеј је доста необична, можда и до сада сасвим непозната варијанта детективског двојца. Морс је хиперерудитски интелектуални геније, који иза случајева убиства увек наслућује скривене, па и нуминозне мотиве, а Турздеј полицајац са дугим стажом и искуством, есенција здравог разума.

Тако је у њиховој релацији додуше задржан „традиционални“ модел, добро познат у историји крими-жанра, по коме ће се злочин најефикасније открити управо у сусрету генијалног и здраворазумског. Ново је, међутим, да између генија и здравог разума не постоји однос субординације оличен у подели улога на умно супериорног главног детектива и понешто инфериорног помоћника. Али, не добијамо ни потпуно обрнуту матрицу: супериорног помоћника и инфериорног надређеног. Свака стереотипна подела између Морса и Турздеја срећно је избегнута, јер је њихов однос много више од професионалног здруживања два антипода који напросто добро „функционишу“ када треба открити починиоца злочина. Серија их и не приказује у првом реду као професионалце, што без сумње такође јесу, већ као људе са повишеним осећањем за правичност и човечан приступ жртви, која никада није само „случај“, већ личност чији дигнитет и након смрти треба одбрани. Вероватно први пут у традицији крими-серија, с Морсом и Турздејем јавља се детективски пар суштински одређен не толико индивидуалним карактерним цртама, колико заједничким врлинама и вредностима које из њих проистичу.

Али, и унутар те врлинске заједнице није све увек идилично. Морс је свакако страственији борац за правду, радикални и бескомпромисни посвећеник правде и правичности. Тај етички максимализам доводи до конфликта у ситуацијама где трезвенији и опрезнији Турздеј саветује да се због истинољубља и правдољубља не мора по сваку цену ризиковати и живот. Али, Морсов идеализам подразумева управо безусловно саможртвовање. Оно нарочито долази до изражаја у самом финалу серије када се расплиће клупко око тзв. случаја Бленам Вејл, случаја злостављања дечака-штићеника истоименог поправног дома у који су умешане елите оксфордског друштва скупа са челницима полиције. Због истраживања тог истог случаја неколико година раније Морс је завршио иза решетака, а Турздеј био устрељен (*Neverland*). Када испливају нови докази, Морс непопустљиво инсистира да овога пута изнесе истину на видело. Турздеј даје све од себе да га одврати од скоро сигурне пропасти, а на његово очајничко распитивање, зашто жели поново да ризикује своју кожу, Морс одговара реченицом која језгровито сумира његово схватање правде у целости: „Јер неко мора“¹⁰ (*Uniform*).

Та Морсова фаталистичка непоколебљивост није ствар легалистичке оданости принципу, већ савести, унутрашњег налога и – колико год можда патетично звучало – аутентичне, самилосне правдољубивости која га суштински одређује као личност. То се најбоље види у његовом покушају да се дистанцира од сопственог идеализма након што је сам

10 “Because somebody has to.”

искусио дискриминацију и неправду, одлежао незаслужену затворску казну и стекао увид у размере системске корупције у полицијским круговима. Након тих искустава он се на извесно време заиста драстично мења, постаје апатичан и деморалисан, заузима полуцинични став којим и себе и друге жели да убеди како је свој идеалистички занос заменио сувим прагматизмом. У разговору са Турздејем, за сврху свог рада у том тренутку вели: „Није мој посао да видам ране. Мој посао је да обезбедим правду“¹¹ (*Scherzo*). Али, како ни самилост ни правичност нису научене етичке смернице, већ Морсова душевна диспозиција, он поново улеће у зону високог ризика, вођен личним налогом да се „неко мора“, безусловно и безрезервно, борити за оне који сами не могу (више) да се бране.

Ако је Морс, са једне стране, рањив и емотивно ангажован над судбином сваке појединачне жртве, може се учинити нелогичним да, са друге, у свакодневном опхођењу испољава надменост, да је у одређеним ситуацијама препотентан до ароганције. (Спој ароганције и преосетљивости није додуше ни непозната ни неуобичајена варијанта психодинамичке структуре личности.) Међутим, за исте колеге које успут уме да „ошине“ заједљивим препотентним коментаром биће у другој прилици спреман да ризикује живот (*Arcadia, Exeunt*). Морс је надмен и ситничав у ситним пословима дана, брижан и великодушан у свим важнијим животним епизодама.

У амбицији да прерасте у визуелни роман личности *Ендевор* не приказује само стабилне тачке Морсове психе и карактера, већ илуструје и динамизам психолошког развоја јунака, и животну путању која га води у аутсајдерство, пут од младог и неснађеног полицајца до наредника меланхолично помиреног са билансом дотадашњег живота. Он је на почетку – у полицијском окружењу – нападно самоуверен, до дрчности, када је реч о сопственом интелекту, ерудицији, логичком уму и детекцији скривених спона између наизглед неповезаних случајева убистава, које другима промичу. Обрнуто, у додиру са светом академије савлађују га тескоба и осећај инфериорности. Када га полицијски посао у том раном периоду одведе на локације оксфордских колеца и доведе до изненадних сусрета са бившим колегама и професорима, Морс тек уз видну nelaгодност и приличан напор самосавлађивања успева стидљиво да изрекне, понекад и да само невешто измуца реченицу која му најтеже прелази преко усана: „Ја сам полицајац.“¹² Много ће воде протећи Темзом док коначно, у сусрету са бившим ментором, исту реченицу не изговори сасвим растеређено, па чак и живахно (*Coda*). У том тренутку донекле се изнивелисао и његов приступ послу и сопственом генију: успео је да амортизује младалачку

11 “I’m not here to kiss the wounded. I’m here to make sure justice gets done.”

12 “I am a policeman.”

надобудност, па заједно са Турздејем радије поставља хипотезе, учествује у грађењу комплексне комбинаторике и у поступној реконструкцији злочина, свестан додуше и даље своје генијалности која – *deus ex machina morseana* – пробљесне увек када се чини да из криминалног лавиринта могућих догађаја нема излаза.

За психолошку изградњу Морсовог lika није неважно ни то што серија о његовој младости носи управо назив *Ендевор*. Енигма Морсовог имена – његово инсистирање да буде ословљаван искључиво презименом: „Морс, само Морс“¹³ – позната је већ из Декстерових романа, али у *Ендевору* развија додатна значења. Његова мајка припадала је квекерима, а Ендевор (од енглеског глагола *to endeavour* – трудити се, улагати напор) припада групи тзв. врлинских имена („virtue names“), популарних међу припадницима те протестантске деноминације. С погледом на Морсову дубоку повезаност са мајком, намеће се и тумачење по коме је право да га ослови са „Ендевор“ било и остало резервисано само за ону особу која му је то име и наденула и која га је засигурно једино тим именом и звала – за мајку. Тако се између јунаковог имена постављеног у наслов серије и одсуства изговарања његовог имена у самој серији (са једним јединим изузетком), продубљују и његова психолошка драма и енигма његове личности.

Ендевор Морс је као комплексна фигура генијалног, циничног и препотентног, али и високо сензитивног и меланхоличног јунака са израженим нервом за правду, са фаталистичком спремношћу на жртву и са егзистенцијалном путањом која неумитно води ка маргинама живота, засигурно једна од необичнијих и изузетнијих појава у традицији телевизијског крими-жанра. По унутрашњој логици изградње његовог lika, прилично су неконвенционалне и методе којима расветљава случајеве убиства. Поред генијалног интелекта и интуиције, који су *sine qua non* сваког натпросечног детектива, ту је, као аутентично морсијанска субспецијалност, захват у раскошни инвентар хуманистичког свезнања.¹⁴

13 “Morse, just Morse.” Тематика имена пласирана је додуше већ у Декстеровим романима, где се сазнаје за Морсово чудњикаво инсистирање да га ословљавају искључиво презименом, али је она тамо више служила као трик којим се одржава знатније читаоца, пошто писац тек у претпоследњем од дванаест романа (*Death Is Now My Neighbour*) открива пуно име јунака, па тако ово питање код Декстера није чак ни права енигма, већ пре сужејна мистификација (в. *Britannica*). Морс у роману објашњава да је његово име нека врста споја мајчаних верских уверења и очеве љубави према капетану Џејмсу Куку: “My mother was a Quaker, and Quakers sometimes call their children names like ‘Hope’ or ‘Patience’. My father was obsessed by Captain Cook, and his ship was called Endeavour.” („Моја мајка је била квекер, а квекери понекад дају деци имена као што су „Нада“ или „Стрпљење“. Отац је био опседнут капетаном Куком, а његов брод звао се Ендевор.“) (*Inspector Morse Fact File and Endeavour Trailer* 2013).

14 Придев „хуманистички“ користи се у овом раду у значењу „онај који припада хумани-

Примењена хуманистичка и безинтересно дојлагање

Не чуди много да Морс као бивши студент класичне филологије античку књижевност и класичне језике држи у малом прсту. Али, његова знања сежу много даље од материје предаване на матичној катедри. Морс је панхуманистички вундеркинд. Колико влада својом примарном специјалношћу, толико фасцинира и његова упућеност у теме које долазе из срца и са периферије хуманистичког образовања *in toto*: познавање литературе уопште (нарочито савремене енглеске књижевности, а унутар ње нарочито поезије), упознат је, до детаља, са британском историјом, европским сликарством, врсни је познавалац опере, зна Библију наизуст. (Ово потоње га донекле позиционира и изван – или изнад – сазнајно-искуствене сфере хуманистике.)

Када са компетенцијама из васцелог универзума хуманистике доспе у полицију, на Морса ће гледати као на потпуно бизарног ексцентрика. Али, испоставиће се да његово познавање књижевности и културе трасира пут кључним открићима или води право до починиоца злочина. У једном од најспектакуларнијих случајева директног повезивања уметности са злочинцем, убица се у завршном окршају и дословно савладава уз помоћ књижевности. Реч је о епизоди *Nocturne* из друге сезоне серије, а окидач заплета је убиство стручњака за хералдику Ејдријена Вајса у оксфордском Музеју националне историје. Морс као потенцијалне сведоке испитује ученице интерната за девојчице „Блајт Маунт“, које су се истог дана са наставницом затекле у посети музеју. Међу њима се по моћи запажања издваја повучена Банти Глосоп, која Морсу детаљним препричавањем дешавања у музеју пружа пресудне информације о злочину. Приликом Морсовог одласка, Банти пред њим и старатељицом, госпођом Денби, цитира фразу из романа Луиса Керола *Алиса у свету с оне стране ојледала*, а Морс, наравно, одмах препознаје и аутора и дело, па чак и ком књижевном лику из Кероловог романа припадају речи које девојчица изговара:

Г-ђа Денби: Можда ће поново киша.

Банти: „Може ако јој се свиди. Што се нас тиче, ми немамо никаквих замерки. Напротив.“¹⁵

Морс: Је ли то Дилади?

Г-ђа Денби: Банти је тренутно обузета *Алисом у свету с оне стране ојледала*.

стици, тј. свету хуманистике“, дакле као придевски еквивалент именице хуманистика, а не именице хуманизам.

15 Превод ове реченице, која је цитат из Кероловог романа, преузет је овде директно из дела (Керол 1993: 69).

Али, Банти није једноставно „обузета“ Кероловим романом, већ своје омиљено књижевно дело зна и напамет, баш као што Морс дословце памти омиљене стихове и садржаје целих књига. У њиховом кратком разговору приликом испитивања суптилно је наговештено да између Морса и девојчице долази до међусобног препознавања, уочавања сродности по склоностима и сензибилитету. Алузивност Кероловог романа о Алиси простире се тако и на њих двоје, који се једно у другом огледају, попут Алисе испред и Алисе из огледала, али и попут цитатно призване браће из истог дела по имену Дилади и Дилада, који су персонификација истоветности и савршене симетрије.

Банти зна напамет Алису у *свећу с оне стране огледала*, исто као и Морс. Посреди је посвећеничка изузетност највишег реда и посебно је питање колико је оваква констелација „реалистична“ са становишта поетичке реалистичности серије у целини. Но, о томе нешто касније. У одсудном моменту, екстравагантна љубав према књижевности спасиће девојчици живот и предати убицу у руке полицији. У сцени у којој се разрешава заплет убица на једном од холова интерната држи Банти као таоца са сечивом под девојчициним грлом. Морс се досећа стихова познате песме из Кероловог романа под називом „Блабларија“, о истоименом чудовишном створењу налик на змаја. Стихови које има на уму гласе: „Сине мој, чувај се Блабларије зле / Њених канци оштрих и достижних“ (Керол 1993: 26).

Морс дозива девојчици у сећање први део дистиха: „Чувај се Блабларије!“¹⁶ и довикује јој да се присети који стих следи после тога. Банти се тачно досећа како се у наставку помиње „чељуст која гризе“¹⁶ и исправно дешифрира Морсов сигнал да треба загрести руку отмичара. Она то и чини, а убица од болног угриза накратко губи равнотежу, довољно да га полиција лако савлада.

На делу су такоређи примењена књижевност и примењена хуманистика. То је знање чија је моћ усмерена на служење правди, а због Морсове морално-емотивне, а не легалистичке перцепције правде и правичности, то је заправо знање које се сасвим непосредно ставља у службу човеку.

Насупрот примењеном знању о књижевности стоји Морсова безинтересна љубав према литератури и музици. Опера је мелодијски фон његове егзистенције, који му је својевремено чак „спасио живот“ (*Endeavour*), а цитирање поезије механизам којем прибегава да би мимикријски изразио емоције које хује испод површинске суздржаности. Када му тешко падне вест да ће се колега Питер Џејкс са вереницом одселити у Сједињене

¹⁶ У српском преводу, тј. препеву песме изостала је фраза „чељуст која гризе“ (“jaws that bite”) из енглеског оригинала, који гласи: “Beware the Jabberwock, my son! / The jaws that bite, the claws that catch!” (Carroll 1872: 22).

Државе, Морс, шкрт на сопственим формулацијама интимности, своју сету у епизоди *Arcadia* одева у завршне стихове Милтоновог *Изјубљеној раја*:

Свет беше сав пред њима, у ком ће одабрати
Место за почин свој, и Провиђење водич им бје:
Руку под руку, кораком клецавим и лаганим,
Кроз Еден предузеше свој самотни пут (Milton 1989: 147).

Књижевно-хуманистички интертекст – метафикционалности телевизијској форми

Иако је *Ендевор* примарно епска прича о Морсу, серија и преко других елемената изграђује аспекте књижевне поетике. Она кипти од цитата и алузија на књижевност, музику, сликарство и остале уметничке области и хуманистичке дисциплине, те израста у својеврстан књижевни и хуманистички интертекст.

Није тешко приметити да су творци *Ендевора* већ насловима епизода желели да у згуснутом виду сигнализују лоцирање серије у сфери уметности и високе културе – музике (*Nocturne, Coda, Canticle, Quartet, Raga, Scherzo, Prelude*), књижевности (*Neverland, Icarus, Exeunt*), уметности уопште (*Muse*), мита (*Arcadia, Oracle*), културе (*Cartouche, Degüello, Zenna*) и психијатрије (*Fugue*).

Небројеним појединостима и крупним гестовима *Ендевор* најпре креира омаж детективском жанру у прози и на филмском платну. Тако је у имену Фреда Турздеја (Fred Thursday) садржана омажна алузија на роман *Човек који је био Четвртак* (*The Man Who Was Thursday*) Гилберта Кита Честертона као једног од врхунаца крими-жанра с почетка 20. века. *Ендевор* алудира и на целе ауторске поетике унутар свог жанра и на издвојена канонска дела унутар тих поетика. Тако епизода *Terminus* у потпуности одудара од осталих тридесет и пет по констелацији сижеа и имитира карактеристике проседеа крими-романа Агате Кристи – злочин који се дешава у строже омеђеном простору – и констелацију и поступак њеног романа *Ten Little Niggers* (*Десет малих црнаца*). Са друге стране, сцена у епизоди *Girl* на самој је граници омажа и пародије „шерлокијанске“ поетике, оличене у Холмсовој генијалној дедукцији и оку за детаљ као заштитним знацима детективног манира Дојловог јунака. Морс у тој сцени, комично самоуверено, рафално испуцава цео низ претпоставки о осумњиченом искључиво на основу изгледа његовог бицикла: о његовој професији и о материјаном стању, али чак и о карактеру и душевном профилу, чиме одаје утисак младалачки

разметљивог „wannabe“ Холмса, али и наговештава потенцијал да по способностима парира славном претходнику.

Али, на страну Морс као првак ерудиције и заљубљеник у поезију: и сви остали главнији актери *Ендевора* – Турздеј, шеф одељења за криминалистику Рециналд Брајт (Антон Лесер), уредница *Оксфорд мејла* Доротеа Фрејзил (Ебигејл То), патолог доктор Макс Дебрин (Џејмс Бредшо) као и многи епизодни ликови – служе се, премда у мањој мери, цитатима из књижевности, филма, уметности. Издвојимо ли, уз већ навођене, само мали део цитатно и алузивно призиваних књижевних дела, ту су: Хомерова *Одисеја* (*Home*), Софоклове *Трахињанке* (*Home*), Овидијеве *Меџаморфозе* (*Icarus*), Дантеова *Божанствена комедија* (*Icarus*), Шекспирове драме *Хамлеј* (*Game, Muse*), *Хенри IV, груји гео* (*Coda*), *Хенри V* (*Trove*), Шелијев сонет „Озимандија“ (*Endeavour*), Шилерова балада „Ибикови ждралови“ (*Endeavour*), балада *Госџа ог Шалоџа* (*Girl*) и поема *Јуриш лаке коњице* (*Muse*) Алфреда Тенисона, песме „Ако“ и „Терет белог човека“ Радјарда Киплинга (*Ride*), *Моби Дик* Хермана Мелвила (*Home*), Хакслијеви романи *Врли нови свет* (*Degüello*) и *Осџрво* (*Game*) и његов есеј „Врата перцепције“ (*Canticle*), Фиццералдов *Велики Гејсџи* (*Ride*), роман Оскара Вајлда *Слика Доријана Греја* (*Arcadia*), *Пеџар Пан* Џејмса Метјуа Барија (*Neverland*).

То преобиле књижевних референци као и чињеница да и главни и споредни и епизодни јунаци посежу за цитатима из литературе могу постати сумњиви с позиције потенцијално реалистичке заснованости сижеа. Нарочито ако се узме у обзир да је реалистичност света *Ендевора* отворено сугерисана неким другим сижејним и тематским елементима.¹⁷ Не коси се с правилима реалистичког стандарда да бивши студент класичне филологије у свој говор уноси понеки грецизам, латинизам или стих из модерне енглеске поезије. Али, какав је то свет у коме и начелник полиције и новинар *Оксфорд мејла* и медицински патолог комуницирају латинским сентенцама и стихованим Шекспировим цитатима? У коме чак и млади таксиста за Морсову маћеху, напорну и хировиту жену, пита јунака да ли му је та „Клитемнестра“ неки род (*Scherzo*)? На концу, какав је то свет у коме се злочини расветљавају помоћу оперских либрета и убице савлађују напамет наученим романима Луиса Керола, у коме без експертског познавања књижевности нема начина да се реши убиство, где мора тријумфовати литература да би тријумфовала правда?

Питања су скоро реторичка. *Ендевор* је у првом реду свет фикције и свет експлицитно исказане фикционалности, књижевни и хуманистички

17 Серија се ослања на конкретан реалистични хронотоп (Оксфорд између 1965. и 1972. године) и реферише на документоване историјске догађаје, поред осталих, на убиство Мартина Лутера Кинга 1968. године (*Muse*), Родезијски грађански рат 1964–1979 (*Arcadia*) и слетање мисије „Аполо 11“ на Месец 1969. (*Apollo*).

интертекст, који на једном нивоу израста у визуелни роман личности, на другом аутопоетички износи повест сопственог жанра, на трећем допушта гледаоцу да у чину безинтересног допадања борави у сфери и атмосфери класичне и модерне књижевности, оперских арија, готичке и неокласицистичке архитектуре. Ако је неки гледалац и пропустио да до краја освести ситуираност *Ендевора* у фикционалном, после сцене у последњој епизоди симболичког наслова *Eхеunt*¹⁸ практично је приморан да то учини. У њој Антон Лесер – у кадру који подстиче да га идентификујемо управо као глумца Антона Лесера, а не више као фикционалну фигуру, начелника полиције Рециналда Брајта – чита стихове из Шекспирове *Бури*. Стихови које у *Бури* изговара Просперо спадају међу најпознатије у целокупној енглеској поезији на тему односа стварности и фикције. У њима се јавља и Шекспиров омиљени и експлоатисани концепт *theatrum mundi*, метафора света као позорнице, и метафикционална – тачније метатеатрална – свест о позоришној драми као фикционалном производу:

Наша забава
 Свршена је сада. Наши су играчи
 Духови били, и ишчезли су сад
 У невидљив ваздух. К'о несуштаствено
 Ткиво те визије, тако ће и куле
 Високе, и дивни дворци, и свечани
 Храмови, и сама лопта земљина,
 И све на њој, нестати к'о ова
 Ишчезла, нестварна поворка, и неће
 За собом никакав оставити траг.
 Ми смо грађа од које се праве
 Снови, и наш мали живот нам је сном
 Заокружен (Šekspir 1963: 64).

Шекспирова *Бура* је у неку руку дупла победа фикционалности: лику Проспера поверено је да објави свест о драмској фикцији *као фикцији*, док драма у целости обликује Шекспирову идеју о свету („реалности“) као позорници, то јест поново – фикцији. Најмање или нимало простора ту преостаје за реалност, и она је, као и поезија и драма, само „грађа од које се праве снови“. Када Антон Лесер у завршној сцени *Ендевора* репродукује управо ове Шекспирове стихове, он тим гестом додатно истиче метафикционалност већ исказану у *Бури*. Глумац излази из своје улоге, пробија мембрану фикције и са позиције *после краја*, с погледом уназад,

18 “Eхеunt” (лат. „они излазе“) је сценско упутство у позоришном комаду којим се сигнализује да глумци напуштају позорницу.

разоткрива радњу *Ендевора* као производ чисте имагинације, онако како је то већ чинио Просперо са садржајем *Буре*. Најкасније после тог мулти-метафикционалног геста публика ће морати да се сложи: „*Ендевор* се одувек одигравао у нечијој кутији за играчке“.¹⁹

Darkest academia – културолошка критика с малој екрана?

Да ли је могућа аутентична културолошка критика у делу које се изричито декларише као производ фикције, било би питање за подробнију анализу у некој другој прилици. *Ендевор*, толико је јасно, несумњиво има интенцију да формулише једну такву критичку платформу, макар то било само у границама сопствене децидно испољене фикционалности. Оштрица те критике усмерена је на стање и статус европске, и, конкретније, британске хуманистике. Из те перспективе указује се да није било који град могао бити изабран за позорницу хуманистичког света *Ендевора* и да Оксфорд у овом случају представља скоро нужан избор. Оксфорд је не само један од центара британске историје, а последично и град-архив и град-музеј. То је пре свега град-универзитет, центар знања и центар моћи енглеске хуманистике, академски мегаполис. С те стране је Оксфорд – уз Кембриџ – најпогоднији да симболички репрезентује хуманистику и академизам, што у серији и јесте његова основна функција.

У *Ендевору* заправо и није толико реч о једностраној критици колико о креирању амбивалетног хронотопа хуманистике. Њеној традицији се у серији подиже *нерукојворни сјоменик*, док јој се истовремено поткопавају темељи. Занимљиво је да се притом расцеп између светле и тамне стране истог космоса делом инсценира као расцеп између визуелног и дискурзивног: примарно су визуелна средства она која дочаравају лепоту хуманистичког света, док један тематско-наративни ток све време подрива оно што се сликом изграђује.

Наиме, лепота британске хуманистике визуелно је репрезентована пре свега у својој материјалности и материјалној монументалности: у просторној топологији *Ендевора* убедљиво доминирају оксфордски колеци као симболички простори хуманистичког образовања. Њихов препознатљив архитектонски лик хватају дуги мирни кадрови, а акценат је стављен на кадар који, увек изнова, приказује кровове колеца под оксфордским небом. Ту је затим целокупна препознатљива топологија и микротопологија хуманистичког екстеријера и ентеријера: библиотеке, музеји, интернати, унутрашњост колеца и њихових холова, атријуми и

¹⁹ “*Endeavour* has always been playing in somebody else’s toy box” (Mellor 2023).

ауле са бистама гиганата Академије, библиотеке и читаонице, концертне и свечане сале, учионице интерната и факултета, уметничке слике, вајарске фигуре – цео микрокосмос и макрокосмос просторне хуманистике.²⁰

Сиже, међутим, упадљиво подрива идеју о некаквој инхерентној вредности образовања стеченог у простору исте раскошне монументалности. Свет енглеске хуманистике онако како је оличен у људима, а не здањима, легло је тешке декаденције и корумпираности, а међу морално најупитнијим припадницима друштва су људи из редова оксфордских колеџа, угледни професори класичне и енглеске књижевности, декани, предавачи британске историје. Већ у пилот епизоди дат је страхотан пример академског цинизма који се завршава фатално: двојица универзитетских професора из чисте забаве започињу експерименталну играрију са младом девојком из радничке класе држећи јој приватне часове књижевности, а све то само да би испровоцирали трећег, који у свом класном снобизму не би поднео да се дете из нижег друштвеног слоја својим образовањем приближи „аутентичним“ академцима. Девојка ће услед професорског доконог сплеткарења изгубити живот.

Ендевор у фигури Морса пружа једно могуће тумачење тако оцртане амбиваленције. Морс је савршени репрезентант хуманистике, али по двострукој заснованости што је у својој идеалној пројекцији подразумева термин *humaniores*: по опсегу и дубини хуманистичких компетенција, али и по извиканој *човечности* као квинтесенцији, педагошком и моралном идеалу не само пуког хуманистичког образовања, већ и очигледно утопијске сфере *васпићања духа*. У Морсовом лику садржано је субверзивно подсећање на то да концепт *studia humanitatis* у својим темељима баштини вредносни аксиом по имену *humanitas*. Тог другог квалитета фрапантно недостаје академској елити као хуманистима по службеној дужности, а Морс, који је уз све личне мањкавости, интимне ломове и падове најближи оличењу замишљеног образовно-моралног идеала, осуђен је по природи ствари на неуспех у зонама званичне, дехуманизоване хуманистике.

Која је сврха и колики домет критичке инспекције стања у хуманистици коју предузима један телевизијски формат попут криминалне серије, који притом наглашено инсистира на својој фикционалној природи? Која је сврха истицања светле фигуре попут Морса и дру-

20 Треба нагласити да *Ендевор* и те како чини искорак и у свет изван универзума хуманистике, излази такорећи „на улицу“, међу „прост народ“, у свет радничке и грађанске ниже средње класе и дотиче се проблема од најактуалнијег друштвеног значаја, тако да поред културолошке има и изражену социокритичку димензију.

гих припадника незваничне, неакадемске хуманистике, који служе као контра-пример декаденцији официјелног академизма? Могуће је аргументовати да се овде један популарни телевизијски формат субверзивно усмерава на саме темеље високе културе оличене у академизму и институционалном знању. *Ендевор* сасвим очигледно упире прстом на спрегу универзитетске науке и њене институционалне моћи и портретише званичну хуманистику као аутистично самозагледану, самодовољну и самозадовољну, из чега не произлази само корупција, већ и морална первертираност, која се у најдраматичнијим моментима претвара у врсту *академског зла*. Могуће је стога у *Ендевору* наслутити и обресе шире културолошке критике. Поредак у коме се знање до краја одвојило од људскости свакако подстиче на размишљање о етичким параметрима света у којем је такав поредак уопште могућ. Да дијагноза не би била потпуно песимистична, сценариста *Ендевора* се потрудио да у лику Морса поново неразлучно увече знање и човечност. Ако на страни академског зла дехуманизовано знање за крајњу последицу може имати чак и смрт људског бића (*Endavour, Striker*), Морсу је поверено да у име каквог-таквог космичког баланса књижевним знањем и хуманистичким образовањем спасава људски живот, а ако ништа друго, да му тим истим знањем обезбеди достојанство у смрти.

Па опет, истицањем фикционалности *Ендевора*, инсистирањем на томе да је пред публиком производ имагинације, донекле се доводи у питање и статус у њему формулисане критике, и његове песимистичке дијагнозе, али и препоручене „терапије“ оличене у Морсовој фигури као идеалном споју знања и човечности.

Можда је у свему томе последња реч дата гледаоцу. Без улажења у никад до краја разрешиве проблеме односа фикције и стварности, може се рећи да од гледаоцеве субјективне процене сазнајне вредности фикције зависи коју ће тежину приписати критици изреченој у *Ендевору* и који ће значај у свом личном вредносном поретку доделити фигури као што је Ендевор Морс, чија се фасцинантност почесто граничи са фантастиком. Креирајући серију као визуелни роман личности, творци *Ендевора* су се потрудили да у том смислу понуде гледаоцу слободу какву има свако сложено уметничко дело, било да је саздано од слика или од речи. Или оба.

Литература

- Anonim. „Inspector Morse Fact File and Endeavour Trailer“. 2013.
<<https://all-allam.com/inspector-morse-and-endeavour/>>
- Anonim. <<https://www.imdb.com/title/tt2701582/reviews/>>
- Britannica*. <<https://www.britannica.com>>
- De Biasio, Anna. „Contemporary Television Series and Literature: An Intense, Transformative Embrace“. 2017. <<https://www.fusionmagazine.org/contemporary-television-series-and-literature-an-intense-transformative-embrace/>>
- „Inspector Morse theme: Barrington Pheloung“. <<https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/film-tv/inspector-morse-theme/>>
- Керол, Луис. *Алиса у свету с оне стране ојледала*. Прев. Ивана Миланкова. Београд: Нолит. 1993.
- Mellor, Louisa. „Endeavour Series 9 Finale Review: A Generous Farewell From a Superb Series“. 2023.
<<https://www.denofgeek.com/tv/endeavour-series-9-finale-review/>>
- Milton, Džon. *Izgubljeni raj II; Raj ponovo stečen*. Прев. Darko Bolfan; prepev Dušan Kosanović. Београд: Филип Вишњић. 1989.
- Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. London: Macmillan and Co. 1872.
- Classic FM. „Inspector Morse theme: Barrington Pheloung“. 2021.
<<https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/film-tv/inspector-morse-theme/>>
- Šekspir, Viljem. *Bura. Celokupna dela*. Прев. Živojin Simić, Sima Pandurović. Београд: Kultura. 1963.

Серија наведена у тексту

Endeavour, сцен. Russell Lewis, реж. various, 2012–2023, прод. Mammoth Screen Limited; Masterpiece; ITV studios, United Kingdom.

Milica Mustur

HUMANITIES IN THE SERVICE OF JUSTICE
Literary poetics of the detective series *Endeavour*

Summary

The paper analyses the British detective series *Endeavour* from the standpoint of its literary poetics. Set in Oxford in the 1960s and early 1970s, the series, in addition to building a sophisticated detective narrative, focuses on the psychological profile and spiritual development of the protagonist Endeavour Morse, to such an extent that *Endeavour* can be perceived as a visual novel or visual psychology fiction. The literary poetics of the series are additionally reinforced by the key role of literature at the heart of the detective plot. As a former classical philology student at Oxford University, Morse is a pan-humanist prodigy, who solves murder cases using his knowledge of literature and the humanities. In addition, the series offers numerous other references to literature, music (especially opera), painting, history and thus develops into a kind of literary and humanistic intertext. The paper also sheds light on cultural criticism that *Endeavour* formulates, pointing to the decadence and corruption of contemporary humanities, and raises the question of the scope of criticism that popular television series expresses in regard to high culture.