

АЛЕКСАНДРА МАНЧИЋ*
(Институт за књижевност и уметност, БЕОГРАД)

MANUSCRIT У ПРЕВОДУ НА RĘKOPIS Трансмедијална превођења између филма и књижевности

Аусџраки: *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1965), снимио је пољски режисер Војћех Јержи Хас (1925–2000), на пољском и у Пољској, као адаптацију романа *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1804, 1810), који је пољски писац Јан Потоцки (1761–1815) написао на француском језику и, само делимично, објављивао у Русији и Француској, те нас већ сама генеалогичка линија текста води у транскултурна истраживања. Јан Потоцки својим романом покреће и питања која бисмо данас назвали *трансмедијална*, а која у овом тексту посматрамо као питање различитих типова превођења и приповедања. У анализи коју нудимо не изостају ни питања политике и цензуре: оба дела, и роман и филм, на почетку новог миленијума враћена у своје изворне облике (или оне најприближније изворним до којих се могло доћи), кроз филолошка истраживања романа (Росе и Тријер, 2002), два века познатог у сажетим и издавачки и преводилачки манипулисаним облицима, односно кроз враћање на изворни облик филма (Скорсезе и Копола, 2001), приказиваног пред светском публиком у цензурисаном и значајно скраћеном виду.

Кључне речи: Јан Потоцки (Jan Potocki, 1761–1815); Војћех Јержи Хас (Wojciech Jerzy Has, 1925–2000); трансмедијална превођења, књижевност и филм; транскултурна истраживања, књижевност и филм

Филм *Рукойис нађен у Сарагоси* (1965) Војћеха Јержија Хаса (1925–2000) није једноставно гледати: обнажене жене – које ће Дејвид Линч (Lynch 2000) с разлогом описати као „рубенсовске“, мада су у питању витке одалиске – стављене су напоредо са лешевима који се распадају, костурима, и далијевским (или буњеловским) сликама очију и усана без тела. Од саме шпице, музика Кжиштофа Пендерецког и његове варијације на Бетовенову „Оду радости“ уводе сцену битке у разореном шпанском селу по којем тумара француски официр: пред очима гледалаца пројури група коњаника, кроз неколико тренутака, враћа се иста група коња, али без коњаника... Музика на шпици започиње квази-цитатом „Ероике“, коју је Бетовен компоновао 1804–1805, и испрва је био посветио Наполеону. Да је у питању опсада Сарагосе за време Напо-

* aleksandra.mancic@gmail.com

леонових ратова, то, осим наслова филма, говоре и одједи Бетовенове мелодије, униформе и опрема војника: француски официр склони се у кућу пред којом се нашао, и ту нађе рукописану књигу са фантастичним илустрацијама; заробљава га шпански официр, који такође остаје опчињен књигом; она говори о његовом деди, официру Валонске гарде у војсци шпанског краља. Око њих двојице падају бомбе и плафон се руши, али они тону у читање, и тако нас Хас уводи у фантазмагорични свет враћања времена, укрштања авантуристичких прича и филозофских питања. У следећој сцени појављује се предак, Алфонс ван Ворден (кога глуми „пољски Џејмс Дин“, Збигњев Цибулски), капетан у Валонској гарди. Прва слика на којој видимо Алфонса приказује га како лежи под вешалима, потрбушке, не у сну, али не ни потпуно будан, него ошамућен и збуњен, као да се управо саплео и пао. Када изиђе из кадра, иза њега остаје мапа Сјере Морене која као да се стапа са пејзажом. Он се склања у напуштену крчму у којој среће две туниске принцезе, Зибелду (Јоана Једрика) и Емину (Ига Цембжинска). Њих две очаравају га причама о браку и сексу, наговарајући га да се преобрати у њихову веру да би могао уживати у браку са обе. Дају му напитак који он пије из пехара начињеног од мртвачке главе, и јунак утоне у сан, и пробуди се под вешалима на којима висе два распаднута леша. И приповедање у првом делу филма кружи између љубавних сусретања и буђења под вешалима.

Хас и Рукопис

Иако је снимио четрнаест играних филмова, Войћех Јержи Хас мање је познат од свог најпознатијег филма, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, адаптације романа *Manuscrit trouvé à Saragosse* који је почетком 19. века написао Јан Потоцки. Када је 1956. године Хас снимио свој први дугометражни филм, његова истраживања форме и његова тематика, умногоме различити од филмова које у то доба снимају режисери пољске школе, допринели су томе да његово дело остане на маргини (в. Guérin-Castell 1998). Ма колико потоцколози тврдили да Хасова адаптација *Рукописа* није убедљива, филм је умногоме допринео слави романа. Кохерентност и инвентивност Хасовог филма изнеле су у први план латентне димензије романа; Хасов филм постављен је као игра са филмском уметношћу која прати траг Потоцког, и његова књижевна поигравања преводи у филмска. Хас је чак био уверен да је открио математички систем који структурише роман, и пренео га на такав начин да његовим филмом у потпуности влада комбинаторика проистекла из „система Потоцког“.

Хасов *Рукойис нађен у Сарајоси* једини је филм за који је Кжиштоф Пендерецки написао музику, мада су његове композиције у својим филмовима касније користили Стенли Кјубрик у филму *Исијавање* (1980), Вилијем Фридкин у *Истјеривачу ђавола* (1973), Мартин Скорсезе у *Затвореном острву* (2010) (Lech 2018). Пендерецки је на музици за *Рукойис* радио у Експерименталном студију пољског Радија, у Варшави, компонујући музику у којој се музички цитати и квазицитати композиција из 18. и са самог почетка 19. века, као што је и споменута Бетовенова *Трећа симфонија*, дакле, из времена Потоцког и времена у које је смештен оквир радње романа, преплиће са узнемирујућим звуцима машина и синтисајзера из Експерименталног студија. Музика Пендерецког обично се повезује са традиционалним инструментима (Lech 2018), али крајем педесетих и почетком шездесетих година 20. века, Пендерецки је истраживао и електронску музику, захваљујући раду у Експерименталном студију, популарно названом „црна соба“, где је заједно са младим инжењером звука Евгенијушем Рудником, својим вршњаком, био у прилици да искористи техничке могућности за експериментисање које му је студио пружао, и где је и радио на музици за Хасов филм (Lech 2018): електронско изобличавање гласова, груба монтажа, електронска обрада акустичних инструмената. Критичари описују музику Пендерецког у Хасовом филму као „утеловљење осећаја нелагодности и страве“ (Barham 2009), као „тријумф симбиозе“ слике и звука, где „познобарокни и ранокласични оркестарски пасажии постају одјек времена кроз које путује филм“ (Fidler 2009). Музички узорци постају трагови другог времена, који се инжењерским радом уводе у нови контекст, постају згодно оруђе које ће сачувати и показати утварне трагове прошлости и, парадоксно, истаћи савременост филма који гледамо: звук који подражава капљање воде остаје звук који подражава капљање воде, без претензије да створи илузију капљања воде...

За америчке гледаоце, Хасов *Рукойис* био је психоделичан филм. Док је приказиван у Сан Франсиску, 1966. године, у биоскопу Сенто Седар, који је отворен годину дана раније пројекцијом Фелинијевог филма *8 и њо* (<http://cinematreasures.org/theaters/1947>), један од гледалаца кога је освојио Хасов филм био је и Џери Гарсија, гитариста тек основане музичке групе *Грејшфул Дед*, што ће се показати као епизода од посебног значаја за обнову биоскопског живота Хасовог филма у 21. веку. Међутим, на то ћемо се вратити касније. Шездесетих и седамдесетих година 20. века, после пројекција у арт биоскопима, овај филм је у Америци наставио да опстаје на екрану кроз приказивања у „Поноћном биоскопу“ (Midnight Movie circuit), касновечерња телевизијска емитовања која су

стварала култне филмове у овој земљи (Lachman 2001). У оваквом окружењу, Хасов филм гледан је као тајном овењан филм страве и ужаса, елиптичне структуре која кроз понављања и ишчашености ствара осећај дезоријентисаности: Ворденово стално враћање на исто место, упркос махнитом јахању, критичаре подсећа на Ешерове цртеже; лајтмотиви мртвачке лобање, вешала, древних рукописа, „смењују се у ритму хипнотичног ударања по бубњевима“ (Bright 2015). У 21. веку, критичари се више не обраћају сликама кинеских кутија унутар кутија, као што су то чинили да би описали роман Потоцког у претходном, већ у њима виде „фрактализоване приче унутар прича“: референтне тачке за описивање приповедне структуре Хасовог филма постају Пинчоново *Извикивање броја 49* (1966), роман у којем се множе окултни симболи и тајна друштва, и *Голи ручак* Вилијема Бароуза (Париз, 1959): *Рукойис нађен у Сарајоси* Јана Потоцког заправо сведочи о експерименталној раскоши која прати развој модерног романа свакако од Сервантеса, али и о бурном периоду у европској историји који по духу не одудара од атмосфере шездесетих година двадесетог века, са контроверзним ратовима, муњевитим развојем технологије, и осећајем дубоког незадовољства успостављеним поретком. У време почетака обновљеног занимања за роман Јана Потоцког, у другој половини педесетих година двадесетог века, његов најважнији приређивач у том тренутку, Роже Кајоа, повезао је *Рукойис* Потоцког са фантастиком у надреалистичкој поетици. Војћех Хас је у свом преводу романа Потоцког у филм несумњиво био под утиском оваквих читања. Већ од саме шпице смењују се визуални елементи који недвосмислено упућују на Макса Ернста или Салвадора Далија, поједине сцене постављене су као одјек слика Франсиска Гоје, или другог, још старијег сликара омиљеног међу надреалистима, Хијеронимуса Боша: и наративна и визуална страна Хасовог филма с разлогом су очарале и Луиса Буњuela, као и Дејвида Линча.

Привидно одсуство савременог пољског тренутка из Хасовог филма *Rękopis znaleziony w Saragossie* скрива субверзиван садржај везан за Пољску, у којем се истичу две политичке алузије, вешти преводи политичких алузија из романа Потоцког. Како пише британски истраживач филма Дара О’Донехју (O’Donoghue 2012), филмска историја дуго је заобилазила филм *Рукойис нађен у Сарајоси* зато што се не уклапа у два доминантна тока пољског филма, пољску школу филма с краја педесетих година, и кинематографију моралне тескобе с краја седамдесетих година, у којима је водећа личност био Анджеј Вајда. Вајдина истраживања пољског идентитета у суморном романтичном стилу претварала су се у филмове у којима је сваки елемент део велике алегорије нације. На-

супрот томе, у Хасовој филмографији критичари су препознали разиграност, еротичност, барокну и надреалистичку фантастику, укоренење у космополитску културу (Murray; Falkowska; Goddard). Дара О'Донехју у *Рукойису* види пародију на Вајдине филмове, посебно најчувенији, *Пейео и дијаманти* (1958), због којег је Збигњев Цибулски остао запамћен као „пољски Џејмс Дин“, лик са којим се поистовећивало цело једно поколење. О'Донехју наводи аргументе за своју тврдњу: када се Алфонс ван Ворден, кога глуми Цибулски, први пут пробуди под вешалима у пустом пејзажу, пролази поред барокног крста налик ономе који је, окачен наопачке, кључна слика у *Пейелу и дијаманти*у; битка на почетку Хасове *Сарајосе* одјек је почетака Вајдиних филмова *Лошина* (1959) и *Канал* (1957); али што је најзанимљивије, мит о јунаку поколења разбијен је у парампарчад: Цибулски је код Хаса дебељушкасти неспособњаковић кога је лако преварити. Једна од првих ствари које уради у филму, у којем се у првом појављивању збуњено осврће лежећи потрбушке, јесте да после дугог хода по несносној жези не успе да извуче воду, него испустити ведро у бунар, а на крају филма, глумац који је у *Пейелу и дијаманти*у играо јунака који трагично умире у грчу, под притском историје, у *Рукойису нађеном у Сарајоси* завршава у бекству пред паничним страхом од завере. Ако прихватимо ово читање, а имамо све разлоге да то учинимо, можемо рећи да у свом филму Хас пародира, цитира и коментарише политику и кинематографију свога времена онако како Потоцки коментарише, цитира и пародира књижевност и филозофију свога времена.

То делимично објашњава немиран живот филма, од изворне трочасовне верзије, преко кратке верзије, наметнуте потребама дистрибуције, све до треће верзије из 1984, која је била резултат политичке и религиозне цензуре. Анализа избачених делова показује да су разлози за цензуру били двоструки, политички и религиозни, што све отвара низ нових питања када познајемо политички контекст у Пољској 1984. Ан Герен-Кастел (Guérin-Castell 2000) пописала је сва места која су цензори исекли из филма у цензурисаној верзији чији је настанак и постојање годинама држано у тајности и од самог режисера филма, Војћеха Хаса. А филм је, те 1984. године, искључиво из разлога цензуре, скраћен за чак двадесет осам минута, уклањајући алузије на конкретне ситуације у пољској политици и односу према религији и цркви. Ова последња цензурисана верзија, од пре тридесет пет година, пружа нам, међутим, могућност да до краја схватимо смисао Борхесовог „Пјера Менара“, а тиме и субверзивну моћ филмске адаптације класичног дела. Цензори у Пољској из 1984. године у Хасовом филму, у којем влада осећај дезоријентисаности, противречности, дисконтинуитета, видели су алузије

на савремене политичке теме, у земљи коју велика царства притискају са граница, освајају је, манипулишу њоме, што је све у Пољаке усадило осећај за читање, и наравно, писање између редова. Испитивања инквизиције не разликују се од испитивања тајне полиције, завођење је у служби манипулације и постизања некакве користи, људи се бесмислено покоравају идеолошким заповестима које им усађује друштво...

Издвајамо два одломка из филма у којима су реплике у сценарију Тадеуша Квјатковског дословно преузети дијалози из романа Потоцког које Хас користи као директне алузије на политику и друштво свога времена, и које су цензори препознали и избацили у верзији коју ће целу једну деценију пуну бурних политичких превирања, и не само у Пољској, од 1984. па све до 1995. чак успешно представљати као оригиналну верзију Хасовог филма. Једно је сцена у којој Алфонса испитује инквизиција, која се налази у „Четвртом дану“ у роману, где у Хасовом филму доминиканац започиње испитивање тако што каже:

My, według naszego systemu zostawiamy winowajcy wolność oskarżania samego siebie... Wyznanie takie, jakkolwiek nieco wymuszone, ma jednak swoją dobrą stronę, zwłaszcza gdy winny raczy wymienić współwinowajców.

Ово је дијалог из филма који у преводу са француског превода Ан Герен гласи:

По правилима нашега система, дајемо кривцима слободу да сами себе оптуже. Такво признање, мада мало изнуђено, има своје добре стране, нарочито кад кривац хоће да ода имена својих саучесника.

У овом цитату, у сценарио је унета само ситна измена, на коју може реаговати само гледалац повишене осетљивости: реч „метод“, коју је употребио Потоцки у роману, у филму је пренета као „систем“. Гледалац Хасовог филма није могао остати неосетљив на смислове и одјеке које је реч „систем“ добијала, свакодневно понављана у штампи и политичким говорима, и призивала утваре стаљинистичких чистки и свих оних који су стрељани или завршавали у радним логорима захваљујући „слободи“ да се „самокритикују“ и да потказују друге. Према анализи Ан Герен, у сцени испитивања, појављивању фигуре доминиканца претходи ракурс који изврше класични ракурс видног поља, и Хас затим класичну фигуру план-контраплан, која се користи за континуирано праћење разговора два саговорника из два одвојена кадра, претвара у два низа планова који се смењују, приказујући неповезане просторе у којима погледи два лика не могу да се укрсте, што је све праћено хетерогеношћу светлости и дубине поља између два низа: цео поступак недвосмислено се прекида у

тренутку када се заврши реплика са поменутом алузијом, истовремено када се на звучном плану прекида пратња удараљки, мукао одјек чији спори ритам почетку испитивања даје озбиљност која је у супротности са општим регистром филма. Лик доминиканца на тај начин издвојен је у простору, и реченице које изговара такође се издвајају из тока приче, и остају наглашене.

Друго је поређење које је Кабалиста направио између обичаја који владају међу мађарским и пољским вампирима и оним шпанским („Једанаести дан“). Кабалиста у разговору са Алфонсом, са којим је напустио венту Кемаду, прича:

...upiory węgierskie i polskie, które są po prostu trupami, wychodzącymi
śród nocy z grobów dla wysysania krwi ludzkiej...

...мађарски и пољски вампири, који су обични лешеви што ноћу излазе из
гробова да сисају људску крв...

Пре него што Кабалиста изговори ове речи, Алфонс направи привидно бесмислену упадицу, као да не воде разговор, него неповезано говоре један другоме. У тренутка када изговори синтагму „мађарски и пољски вампири“, Кабалиста нагло спушта тон, и глас му се губи у музици. Уз то, глумац направи покрет којим пропрати ове речи, пружајући руку и показујући ка гледалишту: ти „пољски и мађарски вампири“ налазе се међу гледаоцима. У време када је филм снимљен, повезивање „вампира“ са Пољацима и Мађарима је, за Пољаке, бременито сасвим посебним смислом. Потоцки је, несумњиво, имао у виду својевремено чувену расправу дом Огистена Калмеа, о „вампирима из Мађарске, Чешке, Моравске и Шлеске“, из 1746. године, као и Волтеров чланак о вампирима. Међутим, имао је на уму и то да је у чувеном циклусу драма *Задушнице* (*Dziady*, 1823–1832), Адам Мицкијевич изврнуо волтеровску метафору вампира тако да она више не означава тиране који сисају крв народу, него жртве спремне на освету; Јержи Гротовски актуализовао је Мицкијевичеву драму у чувеном позоришту *13 редова* свега неколико година пре Хасовог филма, 1961. године. У годинама после антистаљинистичких побуна у Познању и у Будимпешти 1956, ово спомињање призивало је, поред сећања на Револуцију 1848. године, утвару јуначког и трагичног догађаја који је повезао Мађаре и Пољаке, а у време снимања филма, избрисаног из званичне историје Пољске. Да би у свој филм унео ове алузије и унапред се заштитио од цензуре, Хасу на овом месту притиче у помоћ Потоцки, чији текст Хас дословно преузима у дијалозима у филму. Ако је у књизи аутора који је умро 1815. године, и која је у Пољској била класичан роман прештампаван већ више

од једног века, алузија могла проћи незапажено јер се на догађаје из будућности није могла односити, у преводу савременика Хаса, из 1965, који је при томе издвојио овај одломак користећи филмске поступке, ове речи постале су утварна алузија на савременост.

Сцену из романа Потоцког у којој Инквизиција испитује Алфонса, и француски теоретичар бугарског порекла Цветан Тодоров, пишући свој чувени *Увод у фантастичну књижевност* мало година после настанка Хасовог филма, издваја као пример фантастичног које се све одвија у речима: Инквизитор прети Алфонсу мукама на које ће га ставити, потанко их описујући, али ништа од тога не чини заиста. Сва страва произлази управо из речи, које стварају неодређену стрепњу и nelaгодно ишчекивање. Утвара искуства политичког прогањања појављује се и у Тодоровљевој интерпретацији, као и у Хасовом филму. У контексту послератне Пољске, где је званична државна поетика соцреализма инсистирала на трагању за „исправним“ одговорима на то шта је филм као популарна уметност, Војћех Хас у раним филмовима поставља питање реализма у први план: шта је реализам, како се све до њега долази, како се преноси на филм. Хасова концепција стварности у филму не подржава готове естетске калупе. Његов „повишени“ реализам природно је прешао у надреализам, пажња коју поклања реалистичности приповедања постала је брига за приповедање по себи.

Рукойис нађен у Познању

Потоцки је свој роман замислио као велику представу која се одвија на савршено књижевној позорници – у Сјери Морени, пустим планинама у којима је дон Кихоте лудовао за Дулсинејом, и куда су се били запутили многи јунаци тада много читаних романа страве и ужаса: Потоцки све то има на уму када 1804–1805 у Санкт Петербургу штампа првих тринаест дана свог романа. Тридесет година након самоубиства Потоцког, 1847, у Лајпцигу је штампан пољски превод Едмунда Хојецког, у Француској познатог као Шарл Едмон, пољски избеглица, француски драматург, пријатељ Ренана, библиотекар Сената. Превод Хојецког, у верзији од 66 дана, до недавно је сматран за потпуну верзију романа, чији је француски оригинал изгубљен. Тај превод постао је нови, пољски изворник романа који је Јан Потоцки написао на француском. Многе недоследности и нелогичности које су у роману уочаване, приписиване су претераној бујности маште Потоцког, томе што је дело остало недовршено. Међутим, данас је јасно да је Хојецки заправо имао само део *Руко-*

ииса, те је био принуђен да материјал прерађује, да избацује одређене делове који су остали незавршени, да сам допуњава и преправља текст. Сто година касније, средином двадесетог века, одиграла су се два значајна догађаја. Године 1958, у Француској, Роже Кајоа открио је Потоцког трагајући за делима фантастике у европским књижевностима. Приредио је *Рукойис* састављен од делова штампаних у Санкт Петербургу и Паризу. Непотпуна верзија романа *Рукойис нађен у Сарајоси* на изворном језику објављена у Француској, као поновно откриће, 1958. године, у издању које је садржало само четрнаест дана, са предговором Рожеа Кајоа, постао је амблем фантастичне књижевности: Цветан Тодоров се у *Уводу у фантасиичну књижевност* (1970) ослања на роман Потоцког да би подупро појам „фантастичног оклевања“. Ту верзију *Сарајосе* на српски је превео Слободан Петковић, а објавила Просвета, 1964. године, са поговором Стојана Суботина. Међутим, овом преводу на српски претходило је издање које је 1956, у Пољској, објавио Лешек Кукулски, на основу и даље непотпуних рукописа романа, пронађених у пољским библиотекама и архивима, страница рукописа које је успео да пронађе, преведећи неке до тада непознате делове са француског, и служећи се верзијом Хојецког за оне делове који су и даље недостајали, сам се довијајући да размрси нејасноће које су остајале. Та верзија убрзо је заменила верзију Хојецког, а на српски ју је превео Стојан Суботин, и објавила Српска књижевна задруга, 1988. године.

Открића филолога изазвала су одушевљење уметника. Године 1964. у Пољској се појавила филмска верзија Војћеха Хаса; у исто време, и Луис Буњуел био је одушевљен романом Потоцког, који је читао у верзији коју је приредио Кајоа 1958, и хтео је да роман пренесе на филм. Када је 1965. године у Паризу видео Хасову адаптацију, Буњуел, кога су занимали путописи по Шпанији, као и технике приповедања приче унутар приче, физичка и метафизичка путовања, лавиринтска структура... све то нашао је у роману Потоцког, али и у филму Војћеха Хаса. Своје виђење Буњуел је дао 1969. године у филму *Млечни њуш*, у којем преплиће путовања, снове, присуство ђавола, расправе о вери, филозофска питања, кроз епизоде унутар епизода, испричане у различитим тоновима и стилевима, обједињеним иронијском дистанцом: Потоцки је почео да заузима своје место у нашој транскултурној и трансмедијалној садашњости, у којој је Буњуел био међу првима у низу уметника заљубљеника у роман Потоцког и у Хасов филм. Међутим, роман се појављивао у фрагментима, одломцима, целина се још није показивала него је, на тренутке, чак ишчезавала. Трагања су настављана: истраживачи Доминик Тријер и Франсоа Росе су, 2002. године, у Националном архиву у

Познању, открили непознате делове романа у преписима на хартији са датираним воденим жигом: хронологија је тако могла бити реконструисана, али најважније откриће које се у воденим жиговима скривало било је да *заправо постоје две аутентичне верзије романа* под насловом *Рукопис нађен у Сарајоси*, који одражавају различите филозофске концепције дела у замисли Потоцког, једна из 1804, друга из 1810, које се међусобно допуњују и објашњавају: у једној, значајно место заузима фантастично, у другој је оно нешто пригушеније, у низу прича са различитим мотивима, либертенским, комичним, причама о разбојницима, филозофским расправама, итд. Ово откриће разрешило је низ недоумица око романа, које су постојале у време када је Хас снимиио свој филм, али је поставило и низ других питања, везаних за читање и тумачење текста, произишких управо из чињенице да постоје две верзије романа. На нека од тих недоумица Хасов филм унапред је дао одговоре, следећи логику уметничког превода књижевног предлошка који је изабрао за свој филм.

Попут рукописа романа који је превео у филм, и оригинални негатив Хасовог филма умало није ишчезао. Прва верзија, направљена тако да буде приказивана у два дела раздвојена прекидом, траје 182 минута. Тако је филм премијерно и приказан у Пољској. Затим је приказан 23. маја 1965. у Кану, у пропратним програмима фестивала, ван званичног програма. Тада је француски дистрибутер заинтересован за овај филм тражио да филм буде скраћен. Хас је онда монтирао верзију од 124 минута. Та краћа верзија слата је на друге фестивале и приказивана ван Пољске. Откако је 1965. почео да се приказује широм света у скраћеном облику, *Rękopis znaleziony w Saragossie* постао је култни филм. Почетком 1990, одушевљен овим филмом, Џери Гарсија (1942–1995) амерички музичар, најпознатији као гитариста и певач групе *Грејшфул Дег* – која је настала 1965, и чији назив, *Grateful Dead* означава душу мртвог која одаје захвалност ономе ко ју је из милосрђа сахранио (<https://www.britannica.com/topic/grateful-dead-folklore>) – везане за обликовање психоделије у музици (видети <https://www.rockhall.com/inductees/grateful-dead>) замолио је пријатеља из Пацифичког филмског архива (The Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive), кинотеке везане за Калифорнијски универзитет у Берклију, да набаве филм, понудивши да финансира подухват у замену за могућност да гледа филм кад пожели. На овом месту, није нимало безначајан податак ко је уметник који је започео потрагу за Хасовим филмом почетком деведесетих година. Психоделична уметност везује се за покушаје да се рекреирају ментална стања којима је својствен дубок осећај појачаних чулних осећа, перцепција, понекад појачаних снажним изобличењима и халуцина-

цијама и осећајима изузетне еуфорије или очајања: изобличавање звука електричне гитаре, елементи индијске музике, електронски и студијски ефекти: термин психоделија изведен је из грчког *psychē* (ψυχή), душа, и *dēloun* (δηλοῦν) учинити видљивим, открити (<https://www.etymonline.com/word/psychedelic>): „откривање душе“, термин који је 1956. године сковао канадски психијатар Хемфри Осмонд, обраћајући се Олдасу Хакслију.

За филмом се трагало, и на крају је набављен, 1995, али је Гарсија умро пре него што је успео да га види. То, међутим, ипак није била пуна верзија од 182 минута, ни краћа биоскопска верзија коју је Гарсија давно гледао у биоскопу, него она прикривено цензурисана, у дужини од 152 минута (Guérin-Castell 2000). Кинотека на Берклију обавештена је да је негатив филма уништен. С друге стране, иако су га на то више пута упозоравали (Guérin-Castell 2000), Хас је заправо сазнао за постојање ове „средње“ верзије тек у лето 1995, када је управница Архива протестовала што је Архиву послата скраћена верзија. Хасови сарадници тада су спровели истрагу која их је довела до открића да је 1984. на захтев Министарства културе направљена друга скраћена верзија на оригиналном негативу филма. На срећу, ипак је пронађена једна копија целог филма, која је омогућила рестаурацију. Убрзо се у причу око рестаурације филма *Rěkopis znalezniomy w Saragossie* укључио и Мартин Скорсезе, који је у свој пројекат издања серије пољских филмова укључио и Френсиса Форда Кополу. И тако је рестаурирана оригинална верзија приказана 1997. на Филмском фестивалу у Њујорку. Како је написао Дејвид Линч, „налажење комплетне копије филма *Rěkopis znalezniomy w Saragossie* постало је сложено колико и његов лавиринтски заплет“ (Lynch 2000).

Manuscrit trouvé à Saragosse је тежак текст, који има своју хаотичну страну и своју систематичну страну, а улози су многоструки. Роман поставља питање граница, у разним смисловима, а међу њима пре свега питање: које су границе књижевног дела? И шта је то што у књизи чије су границе неизвесне одређује њена различита читања? *Рукопис* је роман који заувек остаје у нацрту, у настајању, преображава појам аутора и појам интенције писца управо преко присуства различитих слојева текста, који се не могу увек приписати самом аутору: такав је случај са речју „лабиринт“, на пример, као и са „Упозорењем“ на почетку романа, што су два елемента који се изузетно добро уклапају, али у процес настанка текста романа укључују и његовог преводиоца на пољски, Едмунда Хојецког, као и неког могућног приређивача текста на француском. И само истраживање романа постаје лавиринт-

ска и огледалска игра, у којој савремени француски потоцколог Ив Ситон замишља како су приређивачи Доминик Тријер и Франсоа Росе учесници велике „завере преводилаца“ (Citton 2007: 92). Апсурдност ове хипотезе указује на елемент који лежи у темељу романа *Рукойис нађен у Сарајоси*: он наводи читаоца да, макар метафорички, крене у потрагу за изворима и родословима текста романа, у којем ће увек изнова откривати многоструке слојеве (Citton 2007: 85). Потоцки је створио праву фабрику приповедања, данас бисмо рекли чак индустрију, систем романа који коментарише сопствену израду и сопствене учинке. Цела машинерија прича унутар прича и велике приче која их све уоквирава постају реторичке функције које покрећу интертекстуалне процесе. Та наративна машинерија постављена је у метафорички простор чији имагинаријум покрећу одређене књижевне традиције, уводећи у игру асоцијације између различитих књижевних јунака и различитих књижевних жанрова и епоха који се сви готово математички прецизно уписују у тај метафорички простор: Сјера Морена, место Дон Кихотовог лудила, разбојника, авети, циганских дружина, јесте својеврсна хетеротопија, у смислу у којем је о „другом простору“ говорио Мишел Фуко, као простор на којем коегзистира више међусобно неускладивих простора, простор где човек разбија, или нарушава стварно време, али и својеврсно не-место, у смислу у којем је овом појму дао француски антрополог Марк Оже: простор размене, и истовремено, размењив простор, велико раскршће односа међу људима. Кроз Сјеру Морену људи само пролазе, трудећи се да то учине што брже, јер ту одметници од закона успевају да нађу заједнички језик са цариницима и граничарима, простор који је истовремено простор безакоња и простор другачијих закона, простор прекорачивања текстуалних граница и простор где свако бесконачно производи и бесконачно гута – конзумира – произведене приче. Приликом превођења у филм *Rękopys znaleziony w Saragossie* стварни простор студија у Вроцлаву и планина у околини Кракова заменио је стварни простор Сјере Морене, замењујући једно не-место другим, као што филм уместо на место проблема памћења (укључујући и памћење које обиље ликова и прича тражи од читаоца) и слојевитости, ставља проблем пажње и привлачности (Citton 2010, 205). Гледање Хасовог филма тражи да се направи искорак ка логици спектакла. Кретање између филма и текста претпоставља враћање на текст када год то затражи одређени кадар или секвенца филма. Заобилазни пут преко филма до текста оцртава се у путањи коју пре свега обликује питање монтаже и простора, и естетски и теоријски улози појма становишта и реза постају изузетно

високи. Код Војћеха Хаса, простор Сјебре Морене јасно се показује као простор прелаза и преносилаца. Хас је свој филм у једном интервјуу описао као „слагалицу доведену малтене до апсурда“ која се „подсмева нашем познавању драмског поретка у филму“ (*Culture.pl*). Монтажа, мизансцен, декор и изглед ликова развијају рефлексiju о илузији и привидима, о машинама и манипулисању стварношћу. Заобилазни пут преко филма до текста на крају нас враћа на почетно питање романа: које се знање може извући из граничног искуства и ауторефлексивне димензије читања романа *Manuscript trouvé à Saragosse*, романа који је непрестано у настајању и нестајању?

Монтажа у филму *Rękopis znaleziony w Saragossie* игра на неколико ефеката који разбијају у фрагменте једну те исту ситуацију дајући је са различитих становишта, и показује да сваку стварност увек сачињава збир непотпуних и понекад противречних виђења. Логика понављања ремети линеарност филмске приче ефектима који се поигравају филмским кодовима и одражавају је као у огледалу. За почетак, структура филма састоји се од два дела: први део понавља један те исти мотив до изнемоглости. У другом делу, приповедање се предаје вртоглавици уметања приче унутар приче. И први и други део, међутим, завршавају се тако што се позивају један на други у елементима који разрешење налазе само у узајамном односу, сугеришући тиме губљење и бесконачност.

И у првом и у другом делу филма ликови се крећу увек по истим местима, иако припадају различитим временима, у складу са динамиком прича унутар прича, увек пролазећи кроз исто место – црквену порту – да би стигли до других простора на којима се одвијају радње. Док се одвија радња једне приче, у позадини промичу јунаци других прича. Вртоглавост механике прича унутар прича позива нас да мислимо на позоришну представу; ликови се сусрећу и мимоилазе стварајући ефекат затвореног простора и бесконачног понављања који указује на књижевни имагинаријум шпанског Златног века, и са једног места на друго прелаже путевима који се рачвају и мрсе у петље. Други део филма постаје наративна последица манипулације: вента Кемада претвара се у машинерију која производи и догађаје и приче, који се организују у мрежу сачињену од нити прича и линија кретања које се преплићу и расплићу.

У другом делу филма, нове приче настављају се не линеарно, него уклопљене као руске бабушке: прича коју започиње један приповедач у себе укључује следећу, из које искрсава следећи приповедач и следећа прича... Алфонс ће у једном тренутку рећи: „Све ово ме је збунило. Изгубио сам осећај где се завршава стварност, а где почиње фантазија.“

А шта чека онога ко више не може да каже да ли сања, или измишља, или је можда заиста предмет опште завере сковане да га привуку себи и својој вери, то нам Хас открива у последњој сцени: то је лудило. После ноћи у којој му је тајна Гомелеса откривена као велика завера, Алфонс се најпре суочава са собом „у земљи иза огледала“, то јест, са својим двојником у огледалу; иза тога следи последње буђење под вешалима, где се налази са слугама од којих један на колону држи књигу коју је Алфонсу поклатио велики шеик Гомелеса, али то Алфонса нимало не изненађује. Заједно одлазе у крчму у којој препознајемо просторију у којој ће, само прашњаваој и оронулој, двојица официра читати књигу коју је Алфонс добио али је сада испишује, или макар дописује, да би на крају поново видео своје рођаке Емину и Зибелду, сада одевене као шпанске даме, уз лудачки смех бацио књигу, узјахао на коња и појурио... поново ка вешалима која се виде у даљини. Да ли он то бежи, или хрли у сусрет? Ни гледалац, као ни Алфонс, више не знају да ли је то био сан, лудило, или је јунак заиста био предмет велике завере и преваре као што је она коју знамо из филма *Труманов шоу*, филма Питера Вира из 1998. године, где је Џим Кери човек несвестан да је његов живот заправо ријалити шоу који се одвија пред очима милијарду гледалаца: шта је стварност, шта завера, шта лудило, а шта напосто злоупотреба?

Ни у једном тренутку простор и време у причи нису само један простор или само једно време, из тренутка у тренутак пред гледаоцем се појављује неко ново индивидуално искуство. Хас из романа *Потоцког бира* тесно повезане приче, оне које приповедају исти догађај са различитих становишта, које се одвијају на истом месту, истовремено или у малом временском размаку, односно у трајању које у приповедању постаје неодређено. Ишчекивање се гради око нестрпљења да прича буде настављена, и око тренутка када ће се вратити на самог приповедача, који је, опет, само један од јунака. Како се приче нижу, све јачи постаје утисак да гледамо како ликови изнова и изнова играју исте сцене из своје прошлости, глуме их, а не доживљавају, и то истовремено, а не у временском следу. Епилог филма показује да приче нису само уметнуте једна у другу, него и тематски повезане, и да осим – више од једног – начина на који су већ испричане, могу бити испричане и одигране на још многе друге. Начин на који је Хас трансформисао крај романа у крај филма, са низом парадоксних обрта, одговара читању натопљеном Борхесом. Завршетак у антиклимаксу који Потоцки ствара у роману, где цело мноштво прича добија објашњење у великој завери која је требало да промени свет, али је довела само до ситног личног богађења, Хас враћа на логику фрактализоване структуре и истине текста која ће тек

накнадно бити откривена, са откривањем верзије романа Потоцког из 1804. Крај је у филму остао отворен. Војћех Хас и Тадеуш Квјатковски воде Алфонса ван Вордена, који је већ одавно рекао да је „изгубио осећај где се завршава стварност и где почиње фантазија“, назад у венту Кемаду, и у још један лудачки јуриш на вешала у даљини.

Извори

- Has, Wojciech Jerzy. *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Сценарио Tadeusz Kwiatkowski, на основу романа Јана Потоцког *Rękopis znaleziony w Saragossie* [*Manuscrit trouvé à Saragosse*]. Производња Zespół Filmowy Kamera, 1965, 182 мин, DVD Зона 2, Malavida, «Collector». Фотографија Mieczysław Jahoda. Музика Krzysztof Penderecki. Игралци Zbigniew Cybulski, Iga Cembrzyńska, Elżbieta Czyżewska, Gustaw Holoubek, Stanisław Igar, Joanna Jedryka, Adam Pawlikowski, Bogumił Kobiela, Leon Niemczyk.
- Potocki, Jean. *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1804, édition établie et présentée par François Rosset et Dominique Triaire. Paris: GF Flammarion. 2008.
- Potocki, Jean. *Manuscrit trouvé à Saragosse*, version de 1810, édition établie et présentée par François Rosset et Dominique Triaire. Paris: GF Flammarion. 2008.
- Потоцки, Јан. *Рукопис нађен у Сарајоси (1804)*. Превод са француског, напомене и поговор Александра Манчић. Београд: Службени гласник. 2019.
- Потоцки, Јан. *Рукопис нађен у Сарајоси (1810)*. Превод са француског, напомене и поговор Александра Манчић. Београд: Службени гласник. 2019.

Литература

- Barham, Jeremy. 'Incorporating Monsters – Music as Context, Character and Construction in Kubrick's *The Shining*.' *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. Ed. Philip Hayward. London, UK: Equinox Publishing Ltd. 2009.
- Bright, Robert. 'Has He Lost His Mind?: *The Saragossa Manuscript*.' *The Quietus*, March 28th, 2015.
<https://thequietus.com/articles/17515-the-saragossa-manuscript-article>
- Caillois, Roger. *Anthologie du fantastique* I. Paris: NRF Gallimard. 1966.
- Caillois, Roger. Ouverture du colloque Jean Potocki: *Manuscrit trouvé à Saragosse*. *Les Cahiers de Varsovie*. Actes du Colloque organisé par le centre de civilisation française de l'université de Varsovie, avril 1972.
- Citton, Yves. «L'imprimerie des Lumières: filiations de philosophes dans le

- Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki.» *Le philosophe romanesque. L'image du philosophe dans le roman des Lumières*. Presses universitaires de Strasbourg. 2007.
- Citton, Yves. «Une machine utopique à tordre le droit: justice, spectacle, métissage et ironie dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*.» François Rosset et Dominique Triaire, *Jean Potocki ou le Dédale des Lumières*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée 2010, pp. 205-240.
- Culture.pl. 'Wojciech Jerzy Has.' *Culture.pl*. <https://culture.pl/en/artist/wojciech-jerzy-has>
- O'Donoghue, Darragh. 'The Saragossa Manuscript'. *Senses of Cinema*. August 2012. Cinémathèque Annotations on Film Issue 64.
<http://sensesofcinema.com/2012/cteq/the-saragossa-manuscript/>
- Falkowska, Janina. "Popiół i diament/Ashes and Diamonds", *The Cinema of Central Europe*, ed. Peter Hames, Wallflower, London and New York, 2004, pp. 65-71.
- Fidler, John. 'The Saragossa Manuscript.' *Senses of Cinema*. Issue 49. February 2009.
- Goddard, Michael. "Rekapis znalezione w Saragossie/The Saragossa Manuscript", *The Cinema of Central Europe*, ed. Peter Hames, Wallflower, London and New York, 2004, pp. 72-88.
- Guérin-Castell, Anne. «*Manuscrit trouvé à Saragosse*: un film subtilement corrosif» (21. 08. 2000). En ligne:
<http://www.anne-guerin-castell.fr/fr/wojciech-has/manuscrit1.shtml>
- Guérin-Castell, Anne. «Présentation du film» in *Le manuscrit trouvé à Saragosse et ses intertextes*. Actes du colloque international. Leuven/Anvers: Peters/Louvain 2001, pp.259-279.
- Guérin-Castell, Anne. *La place de Manuscrit trouvé à Saragosse dans l'oeuvre cinématographique de Wojciech Jerzy Has*. Thèse de doctorat. Université Paris VIII 1998.
- Lachman, Gary. *Turn Off Your Mind: The Mystic Sixties and the Dark Side of the Age of Aquarius*. New York: Disinformation. 2001.
- Lech, Filip. 'Mazes, Notes & Dali: The Extraordinary Life of Krzysztof Penderecki.' Originally written in Polish, Nov 2013, translated with edits by PS, updated by NR, Nov 2018. <https://culture.pl/en/article/notes-on-penderecki>
- Lynch, David. 'A Long, Strange Trip. The Story Behind the Story of The Saragossa Manuscript.' *The Austin Chronicle*, February 25, 2000, Screens. URL: <https://www.austinchronicle.com/screens/2000-02-25/76023/>
- Murray, Jonathan. "The Saragossa Manuscript", *Cineaste* vol. 35, no. 1, 2009: www.cineaste.com/articles/emthe-saragossa-manuscriptem-web-exclusive.
- Тодоров, Цветан. *Увод у фантасличну књижевност*. Београд: Службени гласник. 2010.

Aleksandra Mančić

MANUSCRIT TRANSLATED INTO RĘKOPIS
Transmedia translations between film and literature

Summary

What happens when we analyse a film as a translation of a novel conditioned both by the medium and the culture? The analysis of the multiple translation processes between literature and film is performed on the film *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1965), by the Polish director Wojciech Jerzy Has (1925-2000), based on the novel *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1804, 1810), written by the Polish writer Jan Potocki (1761-1815). The novel combines in itself the questions of different types of translation (a novel written in French by a Pole, between Spain, the Mediterranean, Poland and Russia, which speaks of Spain, the Spaniards, Moors, Romani, etc., and whose main character is a Walloon whose manuscript was found in a Spanish translation into French), and the question of narrative that today we would call transmedia: Potocki is a skilled dramaturge who uses his own experiences of a theatre writer in his only novel, as well as various techniques of oral and written narration. Intertwined with all these are the issues of politics and censorship. At the beginning of the new millennium, both works were restored to their original forms (or the nearest to the original that could be reached), the novel *Manuscrit trouvé à Saragosse* by François Rosset and Dominique Triaire in 2002 and the film *Rękopis znaleziony w Saragossie* by Martin Scorsese and Francis Ford Coppola in 1997, through the philological research of the manuscripts, for two centuries known in abridged, edited and translation-manipulated forms, or the restoration of the director's cut of a censored and shortened film.