

ИГОР ПЕРИШИЋ*
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

ИЗАЗОВИ ТРАНСПОНОВАЊА КОМИЧКИХ ПОСТУПАКА ИЗ КЊИЖЕВНЕ У ФИЛМСКУ НАРАЦИЈУ: ОРЛОВИ РАНО ЛЕЋЕ БРАНКА ЂОПИЋА И СОЈА ЈОВАНОВИЋ

Апстракт: У раду се полази од неких запажања о разликама употребе комичких поступака у романескној и филмској наративи на примеру романа и филма *Орлови рано леће*. Пажња је затим посвећена краткој анализи како је у филму, као уметности више проже-тој популарном културом, нужно било „појачати“ одређене комичке ликове и ситуације, али и извршити извесна померања у тумачењу идеолошких семантема Ђопићевог романа. На основу тога, испитују се интервенције у смислу прилагођавања филма идеологији југословенског социјализма, али и једна ангажована идеолошка измена која би се могла тумачити у кључу феминизма.

Кључне речи: смех, комика, популарна култура, идеологија, ангажованост, феминизам, Бранко Ђопић, Соја Јовановић, *Орлови рано леће*

Роман *Орлови рано леће* Бранка Ђопића први пут је објављен 1957. године. Уз романе *Славно војевање* (1961) и *Бишка у Златној долини* (1963) чини *Пионирску трилогију*. На основу романа *Орлови рано леће*, а по сценарију који поред режисерке потписују Борислав Михајловић Михиз и Ненад Јовичић, Соја Јовановић снимила је 1966. године истоимени филм, који унеколико представља и компилацију свих делова трилогије, јер повремено укључује ликове и сцене који се не налазе у роману по којем је филм добио наслов.

Културолошка нелагода која данас постоји у вези са употребом теме дечјег одрастања у извесне пропагандне сврхе,¹ делимично се ублажава тиме што је „обрада грађе“ изведена уз помоћ смеха који има ам-

* perisigor@gmail.com

¹ Уп. „Чак се чини да је категорија пионери допринела замагљивању чињенице да су то деца која су отишла у рат и да ту нема ничега што је хероичног карактера, напротив – то је трагично. Трагичан је народ који се суочава са чињеницом да се поноси ангажовањем деце у рату и њиховим ратним херојством“ (Јашовић 2012: 82). Ако се мало промени оптика у светлу теорија смеха, Ђопићева „просветарска“ тенденциозност, где се и ликови деце употребљавају у пропагандне сврхе, могла би се назвати и „шљивом пропагандом“ (Огњановић 1997: 156).

бивалентно својство да у исто време и симпатијски афирмише предмет, али и да га, с друге стране, на основу негативног пола утопије смеха, и сатирички подрива. Амбиваленција која постоји у естетичкој реализацији феномена смеха, именована синтагмом „утопија смеха“, могла би се поделити на два синхронизована момента:

[...] први би био „лице“ утопије смеха, њен позитиван пол, где је акценат на првом члану ове теоријске синтагме, на утопији, на задовољству у смеху. Други пол би био „наличје“ утопије смеха, њен негативан пол, акценат би био на другом члану, на реалистичкој смеховној деконструкцији утопијске контемплације. Међутим, то је само условна раздела, јер је краткотрајна и изненадна амбивалентна контемплација епистемолошки немогућег суштински недељива, у њој у исто време делују два противречна кода (Перишић 2013: 438).

Да роман *Орлови рано леће* није на првом месту хумористички роман, велика је вероватноћа да би он у епистеми у којој данас живимо изазивао сасвим другачији утисак, или био потпуно културолошки заборављен. Комички ликови имају послужити сврси топлог оплеменавања дечјег читаоца, у исто време посредно уводећи, путем смеха, и свест о вишезначности приказаних феномена. Уз то, nelaгодна тема деце у рату може се схватити као прилика за показивање на романескном делу како се смехом иде против страха, што је једна од теорија којом се приступа смеху са антрополошких позиција.

У наведеној теоријској оптици, поред осталог, расправља се о смеху пред лицем смрти, као граничном антрополошком искуству, о којем је говорио Веселин Чајкановић. Српски антрополог сматрао је да смех има функцију заштите од мрачних сила и да представља манифестацију животне радости. Таква радост опстојава без обзира на то да ли се радило о свету живих људи или ритуално мртвих, јер се и мртви у неким фолклорним традицијама – укључујући и српску у одређеним случајевима записаним код Чајкановића – отпремају на други свет уз магијски смех који служи сврси пројектоване есхатолошке виталности (Чајкановић 1994: 303). Будући да је, како је већ примећено, Ђопићева поетика „хуманистички ангажована, виталистичка и натопљена вером у људе и могућност њиховог моралног преображаја“ (Огњановић 1997: 151), саобразно са тим и његова комика би се могла посматрати у кључу виталистичких теорија смеха.

Херберт Спенсер и Сигмунд Фројд, у оквиру виталистичког теоријског концепта, говоре како смех помаже у олакшавању животне напетости, попуштању стега, телесном ослобођењу из напрегнутог стања (Перишић 2010: 49), а Владимир Пропп – међу многобројним прециз-

но структуралистички разврстаним типовима смеха – посебно истиче ведри смех којим се манифестује игра животне снаге (Перишић 2010: 50). Амбивалентни оптимизам у смеху и виталистичким теоријама, попут оне Чајкановићеве, не искључује, дакако, ни меланхолију као привидну супротност, већ је интегрише у себе као део унеколико противречног утопијског задовољства, удруженог са реалистичком корекцијом таквог задовољства која представља „кочницу“ како цела операција не би отишла само у „позитивном“ афективном смеру.

Пример тужно-смешне емоције, која је карактеристична за амбиваленцију утопије смеха, налазимо у сцени када најмлађи члан романескне дружине, Николица с приколицом, у дијалогу са Стрицем, наоко најзрелијим припадником друштва из Прокиног гаја, изјављује да неће више да иде у школу због тога што му је учитељ Паприка забранио да са собом води и свог кућног и ванкућног љубимца, кују Жују:

- А мени учитељ не да да Жују доводим у школу – пожали се малишан.
 - Кад она не може, нећу ни ја да идем.
 - Па шта ћеш онда радити?
 - Сакриваћу се сваки дан у шуми, док ме вук не поједе – тужно прогунђа дјечарац.
- Сад се и Стриц растужи (Ђопић 1987: 60).

У сцени постоји комички несклад између намере и претпостављеног резултата који би ту намеру потенцијално трагички поништио. Међутим, у овом мирнодопском периоду романа до таквог исхода свакако није могло доћи, тако да комика овде остаје потпуно безазлена.

У роману има безброј случајева такође безазлене комике геста и покрета (брзинске вратоломије Ђоке Потрка или стриповске физичке незгодације пољара Лијана), као и описа комичких физиономија и припадајућих им одевних комбинација, у традицији једног од Ђопићевих списатељских узора, Николаја Гогоља, при чему се у смеховним метонимијама мешају људи и ствари. Пример за овај други поступак веома је комички раскошан у сцени када иначе урнебесно незграпни Стриц приликом крпљења шешира постаје још смешнији, уз потпуну пометњу у спациотемпоралном (па чак и родном) поретку:

Мачак је тако направио шешир да је изгледао нов новцијат. Додао му је чак и пантљику начињену од поруба старе дјевојачке мараме и затакао иза ње три цвијета циклеме.

Ево па пробај, изгледаћеш за петнаест година млађи.

Стриц весело накриви свој сламнато-цикламни шешир с пантљиком. Истину буди речено, није баш изгледао петнаест година млађи, јер је раније имао свега дванаест, али је тако, са сламом, цикламом и дјевојачком

траком, лично на весело сеоски вашар на коме чупоглава цурица продаје најбољи „антипацолин“ (Ђопић 1987: 55).

Могло би се у недоглед наставити са навођењем овакве безазлене, а наративно веома успело изведене комике. Али и неколико примера довољно је за тврдњу да су *Орлови рано леше* – ако би било могуће апстраховати контекст Ђопићевог целокупног опуса, укључујући и остала два дела *Пионирске шрилоџије* – комички роман за децу и омладину, у којем је пропагандна сврха ипак на другом месту.²

Будући да је филм више тржишно оријентисана уметност у односу на књижевност, што је био случај чак и у социјалистичкој Југославији, у филмској верзији *Орлова* комичка димензија је морала бити додатно појачана. Соја Јовановић је, у складу с тим, снимила филм који ће комуницирати, како се тада говорило, са широким народним масама, при томе преузимајући и неке комичке поступке из других видова популарне културе.³

Када се „сабере“ цела *Пионирска шрилоџија*, Чича Лијан, прво сеоски пољар а затим партизански кувар, главни је комички јунак овог Ђопићевог серијала романа за децу. Како би био још тржишно комичнији, Лијан је у филму „упарен“ са, у роману непостојећим, Јованчетовим дедом (ћедом) Вуком кога глуми Драгутин Гута Добричанин, тадашња звезда популарних комичких телевизијских серија. (У *Орловима* се појављује Стричев деда Алекса од кога је Вук „преузео“ једну сцену када мештани упадају у логор Тепсију. Код Ђопића, ћед Вук ступа на сцену у роману *Бишка у златној долини*.) Овде је на делу веома стара техника појачавања комике двојицом унеколико сличних, али и различитих јунака, коју је још Гогољ обилато користио. Поред тога, у филму

² Када би се осмотрио цео опус Ђопићеве књижевности за децу и младе, нарочито онај песнички, онда би се ту нашао низ примера баналне и неинвентивне пропаганде (Вуковић 1996: 111). Овакав аподиктички став ипак би се могао ограничити на пишеву делатност до 1950. године. До тада је био омиљени партизански књижевник и код читалаца и код „надлежних органа“. После 1950. године, и објављивања сатиричке приче под насловом „Јеретичка прича“, Ђопић све више пада у партијску немилост, као онај који није, како пише Ратко Пековић, увек на линији доктрине социјалистичког реализма, да би касније био под директном присмотром служби безбедности (Пековић 2000: 43). У нападима на Ђопића, као писца који се измиче од догматског приступа литератури и тада владајуће ждановистичке књижевне климе, учествовао је и сам Јосип Броз на Трећем конгресу АФЖ-а крајем октобра 1950. године, при томе изјављујући да писца због тога ипак не би требало хапсити (Тонтић 2004: 95).

³ Соја Јовановић је, поред значајног ангажмана у алтернативним облицима позоришта, била склона и експериментима у којима су чињени искораци од позоришне уметности ка популарној култури, што не мора да буде у супротности. Тако је у АКУД-у „Бранко Крсмановић“ 1948. режирала Нушићево *Сумњиво лице* на такав начин да је комедија „добила димензије упризореног цртаног филма“ (Мађаревић 2018: 60).

су морале да буду „минутажно“ истакнуте звезде тадашње југословенске кинематографије: осим поменутог Гуте Добричанина, ту су и Миодраг Петровић Чкаља, Љубиша Самарџић и Михајло Бата Паскаљевић. Немогуће је, или врло тешко, било направити комерцијалан филм а да се не рачуна на екстрафикционалну харизму глумца или њихов селебрити статус. Са децом глумцима би то било скоро незамисливо.

Филм почиње изразито комичком сценом са пољарем Лијаном у којој се дечаци поигравају његовом склоношћу ка алкохолу. Ова страст је у роману више пута комички представљена, а у филму је извучена у први план, управо да би се структурално дало првенство симпатији коју изазивају безазлени пијанци. Чкаљина мимичка комика са почетка добија иначе веома много простора до краја филма, како би се потцртала инфантилна црта лика којег глуми. Пољар Лијан је и у роману „несмирена, још увијек дјечачка душа, жељна објешењаклука“ (Ђопић 1987: 131). Иако је на почетку романа антагониста дечачкој дружини, протоком времена – поред Николетине Бурсаћа – постаје њихов главни помагач управо због своје комички наглашене инфантилне природе (он је деда-дечак), што је код Ђопића увек позитивно конотирано. Лијану је у филму додељено и коњче Кушља, које се појављује тек у другом делу *Пионирске шрилоице*, да би пољар био још комичнији, као парафраза једног од Ђопићевих омиљених књижевних јунака, Сервантесовог *Дон Кихота*.

Сам Ђопић је био врло свестан тржишног потенцијала сопствене уметности, а није одбијао ни везе с оним што би се данас назвало паракњижевношћу. У тексту „Мој живот и књижевни рад“, који је објављен као предговор издању романа из 1987. године, писац износи неке од својих аутопоетичких ставова. У ђачком интернату је много читао, поред осталог и неку књигу о Сервантесу и *Дон Кихоту*, али и треш литературу, о којој нема уопште много лоше мишљење:

Тих година прочитао сам читав низ одабраних књига које су ми препоручивали моји наставници. Скоро исто толико прочитао сам и разних других књига које су ми случајно до руку дошле. Међу њима је било доста петпарачке, шунд-литературе, али ја сам и то халапљиво гутао. Чак ми се понекад чинило да су те књиге боље од оне праве, умјетничке литературе, а тек сам касније почео уочавати разлику између њих (Ђопић 1987: 12).

Аутопоетичко инсистирање на популаризацији или демократизацији уметности присутно је и у роману *Орлови рано лете* на, дакако, посредан начин. Преко лика Ђоке Потрка истиче се иронија у односу на закучасте, херметичне, богом или неком другом силом надахнуте

песнике. Када хоће да састави песмицу, млади јунак романа мора да жваће свакојаке травке: „Ђоко Потрк грицкао је замишљено танку љескову гранчицу и упорно се трудио да смислу какву веселу пјесмицу“ (Ђопић 1987: 128). Овим чином, поновљеним у роману више пута, имплицитно се пародира поетика надахнућа, а пледира се за рационалистичку поетику.

Померање ка популарној, тржишно оријентисаној култури највидљивије је у наредном примеру транспоновања комичке нарације из књижевности у филмску варијанту. У роману постоји следећа сцена коју приповеда Лијан:

– Пекао сам у пољу кромпире, а они прасци једни, потегоше бомбом на посред сриједи моје ватре. *Сва срећа шио сам на вријеме скочио у неки јарак*, иначе бисте ви, дјечаци, још данаске стајали скинутих капа над гробом раба божјег, многогрјешног пољара Лијана (Ђопић 1987: 225; курзив И. П.).

Подвучене речи чича Лијана у филму се преображавају у више популистичку реплику ђеда Вука „Сва срећа погоди ме у главу“, која се појављује два пута у идентичној варијанти (*Орлови рано леће* 1966: 1.19.30; 1.25.08) и тиме бива комички пренаглашена. Још је више популистичка друга реплика ђеда Вука „Пуц, пуц, ожежи, ожежи“ – понекад је преузима и пољар Лијан – која се у разним варијантама појављује чак једанаест пута.

Поред већ константованих симпатија за популарне или популистичке облике уметности код Бранка Ђопића и Соје Јовановић, треба додати и сличне афинитете косценаристе филма, Борислава Михајловића Михиза. Примера ради, пишући о феномену Радивоја Лоле Ђукића – иако сматра да овај аутор који је превасходно писао за телевизију није био увек на висини задатка и да је каткад и код њега било „јефтиног“ смеха – Михиз износи речи које би се скоро могле доживети као манифест одбране популарне смеховне културе:

Одувек ме је нервирао, и што даље све више, лицемерни страх и одатле презир према свему што није „најуметност“. Откуда у нашем друштву које је измислило самоуправљање, откуд у нашем менталитету који је тако отворен и комуникативан, толико присан и срдачан, откуд у нашој уметности која је још од Вука заокренута ка простом и једноставном, откуда та и толика лажна претенциозност, та снобовска искључивост, аристократоидност, та неискреност, чија је најчешћа манифестација да радије тврдимо да волимо нешто што не волимо (често и не разумемо) но да признамо било какву вредност ономе што нас истински забавља (Михајловић 1971: 301–302).

Поред занимљиве чињенице да је одбрана тзв. ниског смеха изречена у контексту уклапања у „званичну“ социјалистичку културну идеологију, што је можда само још један од видова његове легендарне лукавости, Михиз на овом месту испољава очаравајућу неелитистичку ведрину и јавља се попут неког бахтиновског или ворхоловског борца против окошталости званичне културе (в. Перишић 2018). Не може се фактички доказати, али са разлогом ваља подржати интуицију да је његов допринос у развијању „популистичких“ комичких елемената филма био велики.

Ипак, главни изазови у транспоновану комичких поступака из романескне у филмску нарацију били су они који су последица благог померања жанра од комичког романа за децу и младе са партизанском тематиком ка жанру комичког партизанског филма, где тема више одређује жанр него што је то било у роману.

У раније навођеном аутопоетичком тексту, Ђопић пише да је „из пуног срца“ (Ђопић 1987: 16) почео да пише тзв. партизанску књижевност, што ће у *Орловима* бити присутно тек пред крај, и никако правоверно пропагандистички у смислу соц-реализма, већ са емпатијом и понекад комичком симпатијом према људима из свог сеоског окружења, који су му углавном служили као модели за књижевне ликове. Са своје стране, ти ликови показују комичку тежњу да умакну артифицијелној функцији:

Начули моји сељаци да их, каже, „мећем у новине“, па ми неки пријете, други се смију, а неки се, опет, ућуте кад ме виде и све шапућу:

– Не говори ништа пред њим, јер ће те одмах метнути у новине па пуче грдна брука!

– Мотиком би њега требало негдје из мрака – препоручивао је понеко (Ђопић 1987: 15).

Метанаративно, прототипови за јунаке овим имплицитно „говоре“ и да им је мрска судбина директне функционалности у уметничком делу. Партизански покрет је у *Орловима* уклопљен у идеологију слободарства, у дугачку бунцијску традицију села Липова, не приказује се као да од њега све почиње. Тако и побуна дечака против учитеља Паприке јесте колективно-архетипска побуна против неправде, силе и батина:

У овој земљи гдје је све до јуче сијевала сабља туђинских поробљивача, другарство и вјерност цијењени су изнад свега осталог. Расути гробови четобаши, устаника и хајдука нијемо су причали пролазницима о вјерним друговима који се ни смрти бојали нису (Ђопић 1987: 63).

И Николетина Бурсаћ у роману заступа ту „неидеолошку идеологију“ слободарства, тј. простонародни осећај правичности:

– Има и право дјечак! – гракну Николетина. – Данас те туче овај, сутра онај, удри, удри, док најзад не заборавиш да си човјек. У вола се претвориш (Ђопић 1987: 143).

После слома војске Краљевине Југославије, слободарски дух се скоро неприметно пребацује на обичне војнике који нису прихватили капитулацију и који само чекају некога (партизане) да тај дух поново артикулише. Нова слободарска артикулација се, међутим, опет одвија у нераскидивој спрези са народном јуначком традицијом.

При томе, у роману је местимично присутна и идеологија „трећег пута“ у односу на светскоисторијске токове, што је још један израз народног, слободарског духа. Дружина има и свог „Американца“ и свог „Руса“. Отац Ника Ђулибрка, Миле звани „Мајкел“, радио је дуго времена у Америци као рудар, фармерски радник и каубој. Ник, чије је право име Никола, и сâм носи каубојски шешир, што – метанаративно – представља везу са омладинским романом инспирисаним жанром вестерн (каубојског) романа.⁴ Отац Ивана Поповића, „Вањке Широког“, био је у Првом светском рату заробљеник у Русији, те је отуда са собом донео и следећу културолошки багаж. Западно и источно наслеђе јунака местимично се наглашава и употребом енглеских и руских речи:

– Ол рајт! – одобри Ник Ђулибрк, а плавокоси Вањка само климну главом као да и он потврђује:

– Харашо! (Добро је!) (Ђопић 1987: 66)

Структурално-идејно значење пријатељства Ника и Вањке преноси се и на тада актуелни идеолошки план. Њихови различити карактери имају послужити као пример суживота капитализма и комунизма, или осведочити нужност њихове комбинације да би се створио хуманији свет, што је била и југословенска варијанта социјализма:

Широки Вањка и Ник Ђулибрк долазе увијек заједно. Они су одувијек пријатељи, темељити, сигурни другари, и баш их је брига да ли се тамо негдје Русија и Америка мире или свађају, то не може да помути њихова пријатељства.

Ник је трезвен, брзо ради и лако се одлучује за сваки нов посао у логору, а ћуљиви осјећајни Вањка, на сваки његов приједлог најприје се

⁴ У сцени градње колибе у Прокином гају, приповедач – за разлику од јунака који немају жанровску самосвест – експлицитно упућује на ту традицију: „Да су дјечаци читали књиге о Индијанцима и о америчком Дивљем западу, њима би њихова грађевина личила на колибу неког трапера, ловца на медвједе, или на маскиран индијански шатор, а овако... Они су знали само за хајдуке и ћумурције, а то су, мора се признати, тајанствени људи везани за ноћ, дубоку шуму и скривене путеве“ (Ђопић 1987: 71).

замисли, али кад се једном крене, иако спор, престићи ће и надвладати и онога најватренијег (Ђопић 1987: 115–116).

Уочавајући да оваквих нијанси уопште нема у филму, могло би се помислити да је Соја Јовановић извршила и дезидеологизацију романа у правцу тзв. чисте комедије. Али, с друге стране, ствар би могла бити сагледана и у смислу појачавања крупне идеолошке потке целокупне филмске нарације тако што се укидају ситне идеолошке разлике које постоје у роману. Ипак, с обзиром на то да су могућа оба тумачења, чини се да у овом тренутку нема довољно доказа за опште закључке. Изостављање наведених момената из филма може просто да се схвати и као последица економичности филмске нарације.

Међутим, неке чињенице јесу ипак непобитне. У шпици се наглашава драматичност *Орлова*, тиме што је наслов исписан револуционарно црвеним и помало хорор словима (фонтом), уз уврнуто комичку, али и даље револуционарну корачницу Војислава Вокија Костића, која чини музичку подлогу. Поред тога, филм је подељен тачно на две половине: пола чине дечје враголије и старачко играње рата, а друга половина је прави рат, док је у роману однос приближно две трећине наспрам једне трећине у корист мирнодопског периода. Што се тиче рата, у филму је прескочен део о поразу краљевске војске: одмах се прелази на партизански устанак. Такође, у филму се појављује – у роману непостојећи – поздрав „Смрт фашизму, слобода народу“, а при крају се пева „Партизан сам тим се дичим“. У „офу“, на самом крају, иде песма „По шумама и горама“. Америчка теоретичарка филма Анет Мајкелсон говори о томе како је Алберт Ајнштајн поздравио филм и предсказао његов тријумфални поход на педагошка подручја и употребу у револуционарне сврхе (Michelson 2003: 51). У складу с тим, могло би се схватити и појачавање идеолошке поруке филма у односу на роман, као освешћена тржишна употреба предности педагошких димензија филмске нарације.

Ипак, како је више пута наглашено, ове идеолошке интервенције последица су и тога што је филм *Орлови рано лети* настао, делимично, и као компилација сва три романа Ђопићеве *Пионирске шрилоије*. Будући да не представља искључиво екранизацију првог романа трилогије, идеолошка померања Соје Јовановић имају се схватити, поред тога што су тржишно условљена, и донекле верним Ђопићевој идеолошкој „еволуцији“: од писца наивне, дечје емоције,⁵ ка жељеном – али никад по-

⁵ Милован Данојлић је изнео теоријски иновативне ставове о поимању књижевности за децу не као естетички и жанровски ниже врсте делатности, већ као типолошке ознаке за изворну емоцију такве књижевности која би се могла отуд назвати и „наивном“, или оном за коју је карактеристичан „дечји“ глас писца без обзира на то у којем књижевном

сле 1950. године у потпуности прихваћеном – културолошком идеологију југословенског социјализма, а у књижевности соц-реализма.⁶ У складу с тим, писац је и сопствене идеолошке семанте брижљиво распоређивао у нарацији. Како то обично бива код тврђих верника неке идеолошке метанарације, Ђопић је касније почео да се креће у обрнутом смеру.⁷ Најбољи израз поетике комбиновања „наивне“ емоције и идеолошке акције остварио је тек у збирци прича *Башта слезове боје* (1970), када је вера у комунистичку утопију почела да показује знаке слабљења и да,

облику се манифестовао. Што се тиче аутора *Орлова*, Данојлић веома јасно потврђује да писац припада традицији „наивне“ књижевности: „Бранко Ђопић спада у оне писце који су све научили у детињству и у завичају, којима је дечји поглед на свет и на збивања основна снага дара, сам тај дар“ (Данојлић 1976: 103).

⁶ Уп. „Стваралаштво за децу Бранка Ђопића можемо да посматрамо као хронику једног времена, времена социјалистичког реализма, које је обележило како књижевност за одрасле, тако и књижевност за децу. Без обзира на то што се Бранко Ђопић јавља у књижевности за децу темом из животињског света, збирком прича за децу *У светицу лейтирова и медведа* (1939), он се окреће ангажованој књижевности, патриотизму и причама са ратном тематиком“ (Грујић 2016: 70). Занимљиво је како се Ђопић, и после 1950. године, никада није одрицао пропагандистичких амбиција у књижевности. Чак и године 1976, у интервјуу за загребачки популарни лист *Стиш*, који је урадио Бора Ђорђевић, он изричито тврди да уметност треба да служи пропаганди, односно преваспитавању човека, и ламентира над чињеницом што то не доноси задовољавајуће резултате: „На човека највише дјелује текући живот, производња, привреда, свакидашњи односи. Ту се наш човек формира, а све то скупа што се зове идеологија и у што спада литература, то тешко преваспитава нашега човека. Њему то уђе на једно уво, а изиђе на друго, па опет уђе... па се нешто мало и задржи... тако да све оно што се назива идеологијом врло споро дјелује на човека да га мијења“ (Пантић 2015: 14–15).

⁷ После напада из 1950. године због претеране сатиричности, Ђопић је ипак наставио да објављује критичко-хумористичке приче, а нови атаци чувара комунистичке „светиње“ уследиће после објављивања романа *Глуви баруш* (1957), у коме се „први пут у послератној књижевности тематизује табу тема 'црвеног терора', комунистичких прогона и страдања идеолошких неистомисљеника. Писца све чешће саслушавају, забрањују његову комедију *Одумирање међеда*, да би на крају био и искључен из партије у коју је ушао са жаром и вером у прокламоване идеале, остављен да се сам брани од неправедних сумњичења – он који је чистом, детињом душом поверовао у могућност стварања једног новог и праведнијег света и изградњу заједничке државе јужнословенских народа. Све то је морало оставити трага у његовом осетљивом бићу, а његова ведрина и топлина су све чешће добијале тамније и сурове тонове“ (Радонић 2015: 72). Ђопић ће касније бити враћен у партију, највероватније током седамдесетих, а сигурно пре 1979. године (Пековић 2000: 92). Његов случај тако постаје „парадигматичан за духовно стваралаштво, за ослобађање од ждановизма и догматизма као режима у култури и социјалистичког реализма као доктрине“ (Пековић 2000: 5).

Могло би се закључити да је Ђопић био непослушни и својеглави идеолог социјализма/комунизма у књижевности, и да га је то противречје између дубоког осећања о исправности апстрактних принципа за које се борио и њихових конкретних, нимало принципијелних изведби у југословенској стварности које је свакако опажао, одвело у конфликт. Тим конфликтом био је обележен до краја живота: и самоубилачки скок са Бранковог моста перципиран је у јавности као чин у знаку ове контраверзе.

следствено томе, попушта партизанска, ангажована реторика. Тада је био зрео да остави убедљиво сведочанство о изгубљеном идеолошком рају и да напише „реквијем завичајној патријархалној култури“ (Кољевић 2018: 118).

Видљивија и значајнија ангажована интервенција Соје Јовановић у филмској нарацији *Орлова* постоји у једном сасвим неочекиваном смеру: у смислу другачијег, модернизованог, можда само антиципираног, новог доживљаја појма идеологије. За разлику од тада превладавајућег схватања идеологије као „регулаторке“ културе и друштва која служи томе да се на „нижим“ нивоима правилно имплементирају принципи који су расправљени и усвојени на неком „вишем“ месту, овим појмом се – и у данас актуелној недоктринарној социјалистичкој традицији инспирисаној тзв. левом мишљу, рецимо, Антонија Грамшија или Луја Алтисера – именује општи однос појединца према друштву, његов поглед на свет који је свакако и један од одлучујућих чинилаца у анализи уметничког дела. Соја Јовановић уноси, дакле, једну феминистичку интервенцију, која би у гореописаном регистру имала да послужи сврси преиспитивања културолошког означавања родних констелација.

Девојчица Луња је и у роману приказана као протофеминисткиња. Бори се за права девојчица и буни се што су нека подручја игре и стварности у патријархалном друштву резервисана само за дечаке. У филму она добија још више места, а посебно се кадрирањем истиче њена улога својеврсне заштитнице читаве дружине и крупним плановима код емотивних момената подвлачи се њен значај за емоцију комичке нарације.⁸ Луња у филму има улогу и у откривању тајног пролаза кроз пећину, што у роману није случај, а то ће бити од пресудног значаја у филмском заплету. Тиме се наглашава њена интуиција у разоткривању онога што мушкарци (дечаци) не могу да докуче и тако, посредно, уводи „женски принцип“ као онај који може боље да појми компликоване ратне стратегије. Ђопићево гогољевско ауторско обраћање: „Држите се добро, моји дјечаци!“ (Ђопић 1987: 241), преображава се на крају филма, у верзији Соје Јовановић, у опроштај девојчице Луње, при чему се дакако мушки приповедачки глас у филму потпуно губи. Ова најзначајнија идеолошка измена при транспонувању романескне у филмску нарацију указује на то да је Соја Јовановић хтела да у филму остави и лични печат, освајајући слободу да на крају из женског угла „проговори“ о рату, кроз лик Луње као сопственог *alter ega*, или портпаролке која може појачати

⁸ Уп. „Афективна слика је крујни план, а крујни план је лице... Ејзенштајн је сматрао да крупни план не представља само један тип слике међу осталима, већ да он пружа афективно читање целог филма“ (Делез 1998: 106).

и хронотоп растанка али и јасније потцртати антиратну „поруку“ тако идеолошки преосмишљене нарације. Ђопићев хронотоп растанка, иако обележен његовом карактеристичном комичком емоцијом, јесте још увек хронотоп који има водити даљим биткама и славним војевањима. Луња Соје Јовановић опрашта се сасвим приватно у смислу подривања великих идеолошких нарација емоцијом ослобођеном конкретне функције, и тиме ефектније уметнички и друштвено-контекстуално катарзичном.

Литература

- Вуковић, Ново. *Увод у књижевности за децу и омладину*. Подгорица: Унирекс. 1996.
- Георгијевски, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре. 2005.
- Грујић, Тамара. „Идеологија у стваралаштву за децу Бранка Ђопића“. *Дешњство*. 2016. Бр. 1. 70–78.
- Данојлић, Милован. *Наивна ђесма: Оглед о децјој књижевности*. Београд: Нолит. 1976.
- Делез, Жил. *Покретне слике*. Прев. Слободан Прошић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. 1998.
- Јашовић, Предраг. „Дечази и девојчице у роману *Орлови рано летије*“. *Дешњство*. 2012. Бр. 1. 81–90.
- Кољевић, Светозар. *Понешто о Ђопићу*. Прир. Богдан Ракић. Нови Сад: Академска књига – САНУ. 2018.
- Мађарев, Милан. *Паралелна историја театра: Алтернативни театар у аматеризму Србије 1980–2000*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине. 2018.
- Michelson, Annette. *Филозофска играчка*. Прев. Бранко Вучићевић. Београд: Самиздат Б92. 2003.
- Михајловић, Борислав. *Књижевни разговори: Изабране кришке*. Београд: СКЗ. 1971.
- Огњановић, Драгутин. *Дечје доба: студије и огледи о књижевности за децу*. Београд: Пријатељи деце Београда. 1997.
- Пантић, Михајло (ур.). *Ведрине и сеће Бранка Ђопића*. Београд: Библиотека града Београда. 2015.
- Пековић, Рагко. *Суданије Бранку Ђопићу: (1950–1960)*. Бања Лука – Београд: Књижевни атеље – ДМП. 2000.
- Перишић, Игор. *Увод у теорије смеха: Крашак прелед теорија смеха од Платона до Проја*. Београд: Службени гласник. 2010.
- Перишић, Игор. *Ушойија смеха: Видови комике и смеха у романима Мртве душе Николаја Гогоља, Уликс Џејмса Џојса и Златно руно Борислава Пекића*. Београд: Службени гласник. 2013.
- Перишић, Игор. „Иронија и аутоиронија у књижевнокритичким списима Борислава Михајловића Михиза“. *Књижевна историја*. 2018. Бр. 164. 149–160.

- Радонић, Маја. „Витез тужног лика српске књижевности: О поетици смеха у делу Бранка Ђопића“. *Годишњак Факултета за културу и медије*. 2015. Бр. 7. Год. VII. 69–84.
- Тонтић, Стеван. „Ђопићева златна бајка о људима“. *Нови израз*. 2005. Бр. 24–25. 88–100.
- Ђопић, Бранко. *Орлови рано лете*. Београд: БИГЗ – Просвета. 1987.
- Чајкановић, Веселин. „Магични смеј“. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон. 1994. 292–314.

Филм наведен у тексту

Орлови рано лете, реж. Соја Јовановић, 1966, прод. Авала филм, 87. мин.

Igor Perišić

THE CHALLENGES OF TRANSFORMING COMIC ACTS FROM LITERATURE TO FILM NARRATION: *ORLOVI RANO LETE* BY BRANKO ĐOPIĆ AND SOJA JOVANOVIĆ

Summary

The paper starts with some observations on the differences between the use of comic acts in literature and film narratives on the example of the novel and the movie *Orlovi rano lete*. The attention then turns to a brief analysis of how in the film, as an art form more oriented towards popular culture, it was necessary to “reinforce” certain comic characters and situations, but also to make some shifts in the interpretation of the ideological semantemes of Đopić’s novel. On the basis of this, we examine the interventions made in order to adapt the film to the ideology of Yugoslav socialism, as well as one activist ideological change that could be interpreted in the key of feminism.