

Тијана ТРОПИН

Институт за књижевност и уметност, Београд

tropint@ikomline.net

ЦИМЕТ, ЛУТКЕ, КРОКОДИЛИ: УЛИЦА КРОКОДИЛА БРАЋЕ КВЕЈ И ПРОДАВНИЦЕ БОЈЕ ЦИМЕТА БРУНА ШУЛЦА*

Анстракт: У овом раду покушаћу да испитам процес адаптације кратких прича Бруна Шульца *Продавнице боје цимета* (*Sklepy suszatonowe*, 1934) у кратком анимираном филму *Улица Крокодила* (*Street of Crocodiles*, 1986). Однос Шулцовог текста као полазне тачке и филма Квејових као одредишне тачке изузетно је сложен и не може се свести на класичне проблеме адаптације књижевног у филмски наратив: овде је на делу трансмутација авангардног књижевног текста у једнако авангардни кратки филм, при чему су очувани појединачни мотиви и онирична атмосфера дела, али се стандардни елементи филмске адаптације не препознају. Надаље, биће испитан и удео других стваралаца који су у одређеној мери могли утицати на ово дело браће Квеј (пре свега Јана Шванкмајера) и оцртани резултати укрштања њихове и Шулцове поетике.

Кључне речи: хибрид, лутка, адаптација, браћа Квеј, Бруно Шулиц

Увод

Филмске адаптације се и данас најчешће процењују према критеријуму *верности* делу, и теоретичари чије анализе превазилазе оквире уског поређења заплета адаптираног дела и адаптације и даље су принуђени на уводну апологију адаптација као самосталних уметнич-

Овај рад написан је у оквиру пројекта 178008 „Српска књижевност у европском културном простору” Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ких дела.¹ Линда Хачен адаптацију дефинише као креативан чин и интертекстуално бављење адаптираним делом², при чему степен слободе адаптатора не може да се ограничава, нити уметнички успех адаптације треба мерити „верношћу” делу које се адаптира.

Међутим, у одређеним случајевима филмски аутори решавају се да другим средствима постигну сличан естетски утисак: резултати таквих покушаја показују више сродности са, рецимо, музичким адаптацијама (попут симфонијских поема Рихарда Штрауса) него са уобичајеним филмским адаптацијама књижевних дела, будући да се не транспонују самерљиви елементи неког дела (фабула, ликови, конкретни имагинарни свет), већ *ефекат* који је оно произвело код читаоца – а који варира у зависности од читаоца-адаптатора. Поврх тога, кад су у питању атипични писци чија дела не могу да се уклопе у миметички реализам комерцијалног филма нити поседују његову линеарну нарацију, адаптатори нужно морају прибегавати радикалним потезима карактеристичним за авангардни и експериментални филм. Поједини теоретичари чак оспоравају могућност успешне адаптације уметничке прозе од модернизма надаље – тако Халивел тврди: „...модернистички писци заинтересовани су за непоуздане приповедаче, психолошки сложене ликове, фрагментирану перцепцију и митолошке алузије, поступке који се ретко могу глатко пренети на филм без техничких компликација или разводњавања креативне интенције” (Halliwell 2007: 90–91). Ипак, овакво станови-

¹ Одличан пример за ово јесте *Теорија адаптације* Линде Хачен (Hutcheon 2006), која је, упркос наслову, готово у целости посвећена апологији адаптација.

² „Укратко, адаптација се може описати на следећи начин:

- Призната транспозиција препознатљивог другог дела или више њих
- Креативан и интерпретативан чин апропријације / спасавања
- Трајно интертекстуално бављење адаптираним делом

Стога, адаптација је деривација која није деривативна – дело које је друго по реду, али не и по вредности” (Hutcheon 2006: 8). Хачен и касније наглашава оригинални аспект адаптације: „Како су и у сценским извођењима и на филму карактеристична занимања, укус и стилске одлике редитеља оно што се истиче и постаје препознатљиво (...) у тим случајевима, редитељи адаптацију и те како претварају у властито дело” (Hutcheon 2006: 83–84).

ште пренебрегава богатство филмског језика, а Халивел заборава да се за сваки од ових проблема које наводи сместа може набројати неколико филмских примера који га побијају – тако непоуздани приповедачи имају своје место у главнотокковском филмском приповедању још од Куросавиног *Рашомона* (1950), док се фрагментарна перцепција успешно дочарава различитим монтажним средствима и употребом крупног плана, односно детаља. Надаље, како примећује Макфарлан, „дубински нивои наратива” се лакше могу пренети на платно, будући да се конституишу пре свега низањем догађаја.³ Прави изазов за адаптаторе представљају, дакле, они текстови у којима су сиже и карактери подређени естетској функцији језика или другим аспектима текстуалности.

Браћа Квеј, аниматори познати по кратким експерименталним филмовима, креирали су дело које се експлицитно представља као адаптација приче Бруна Шульца *Улица крокодила*, али истовремено у потпуности одступа од (оскудне) наративне линије приповетке. На први поглед, од текста приповетке су задржани само наслов и последњи пасаж који се завршава реченицом: „Очевидно, нисмо били кадри ни за шта друго до за папирно подражавање, за фотомонтажу састављену од исечака старих, прошлогодишњих новина” (Шулц 2014: 76). Одсуство класичне филмске наративне специфичан монтажни поступак, те уклапање звука и слике, појачавају утисак о потпуној дискрепанцији између предлошка и наводне адаптације. Пажљивија анализа филма и поређење визуелних и тематских мотива оригинала и адаптације показује суштинску сродност и прикривене везе између ових наоко сасвим различитих уметничких дела. Што је још важније, и упоредно читање других Шулцових текстова, пре свега његовог *Трактата о манекенима*, обогаћује наше разумевање опуса браће Квеј.

³ „У суштини, они елементи романа који се најлакше преносе постоје на дубљим нивоима наратива: догађаји који откривају или су изазвани уплитањем ликова, или могу бити произвољнији него што је овим наговештено; одједи мита који наратив може да понавља или приказује; психоаналитичке схеме које се могу представити ланцем догађаја...” (McFarlane 2007: 20)

Кључни подударни мотиви приповетке *Ulica krokodyli* и филма *Street of Crocodiles* јесу:

- лутка, манекен
- затворени, непознати простор који се истражује
- лажни, вештачки свет
- распадање и претапање органског и неорганског
- аутобиографски / биографски моменат
- невидљиви демијург

У наставку ћемо показати на који начин браћа Квеј преузимају и варирају ове мотиве.

Лутка

Већ у прелиминарном набрајању кључних мотива у приповеткама Бруна Шулца издваја се мотив манекена, односно покретљиве кројачке лутке људских размера. За Шулца, манекен најпре стиче ауру живе особе, али и одлике карактеристичне за лиминалне појаве: улива страх и језу. Иако Стојан Суботин исправно примећује да мотив манекена код Шулца заправо оличава „духа огрезлог у телесност, човека који од подмета постаје предмет” у самом тексту манекен-објекат поседује застрашујућу, демонску привлачност која се не може назвати „симболом бездушне путености” нити „савременог комерцијализма” као што то чини Суботин (Шулц 2014: 10). Напротив, Шулц „хвата” хибридную, лиминалну позицију лутке: између света одраслих и дечјег света, између живог и неживог, органског и неорганског. Ради се о два функцијама лутке, лутке као играчке и лутке као модела, које је најпрецизније дефинисао Јуриј Лотман.⁴

Лотман не указује само на подвојеност између стварне и метафоричке функције лутке: њему је стало и до двоструког вида лутке која се оживљава дечјом игром и лутке

⁴ Што је суштинскија директна улога тог појма [културног објекта] у систему културе, то је активнији метафорични значај који може да се понаша изузетно агресивно када постаје обележје свега што је крајње реално. Лутка припада таквим појмовима. Да би се разумела „тајна лутке” потребно је да се одвоји почетна представа „лутке као играчке” од културно-секундарне – „лутке као модела” (Лазих 1991: 287).

као механичког производа, једнако као и до укрштања живог и неживог у појму лутке. Као најбољи пример таквог хибрида Лотман истиче марионету: „...лутка која се креће – механичка играчка или позоришна лутка јавља се као нека врста противречности, корак од лутке-играчке ка сложенијим видовима културног текста” (Лазих 1991: 288).

Лутка, дакле, код Шульца открива суштинску подвојеност своје природе, попут сваког хибрида који спаја разнородне и супротстављене елементе. На пресеку између култног предмета, играчке, уметничког предмета и инструмента уметности, али и занатског оруђа и предмета масовне, индустријске производње, лутка поседује мноштво значења и идентитета који се према потреби откривају и скривају, што се код браће Квеј претвара у нову врсту игре. Ти различити идентитети могу бити и конкурентни – тако конкретна лутка може бити лишена свог основног идентитета док јој се намеће неки други.

Управо ова противречност видљива је и у филму *Улица крокодила*. Класична марионета пресечених конаца – јунак – сусреће се са низом „обичних” лутака за играње, додуше на различите начине оштећених и преобликованих. Супротстављањем та два типа лутке, Квејови изнова наглашавају раскол између видова стварности већ назначен у уводу „Дрвени езофагус”, у коме се једини пут појављује и жив глумац који оживљава читав затворени свет лутака (пљунувши у дрвену кутију која представља део неког већег, тајанственог механизма) и пресеца конце марионете, ослобађајући је. У паралели с тим оживљавањем и ослобађањем, дечје лутке изнова кроје тело марионете. Гротескно се изврће однос живог и неживог материјала: грађу за ново луткино тело представља живо месо, које се мери и причвршћује ексерима и завртњима (а шrafoви се, опет, у другим сценама приказују као покретни и бар донекле свесни). У можда једином детаљу филма који би се дао читати као недвосмислено политички ангажован, лутке развлаче и прекрајају месо на мапи Пољске.⁵ Трансформација ма-

⁵ И поред тога што би такво контрастирање, које упућује на злосрећну политичку судбину Пољске у двадесетом веку, због своје експлицитности било готово незамисливо у субверзивним и ангажова-

рионете тако се имплицитно повезује не само са Шулцовом трагичном судбином, већ и са преображајима целе пољске државе.

Лотман говори о томе да се лутка налази „на месту преплитања античког мита о статуи која оживљује и нове митологије о мртвом машинском животу” (Лазивић 1991: 289). Јасно је да су браћа Квеј у потпуности одређена за овакво, застрашујуће лице лутке: свет детињства и лутка као његов симбол у њиховом музеју тек су далека, нејасна успомена. Ипак, двострукост појма лутке у филму је очувана и чак појачана избором лутака које се користе: у питању су старинске лутке порцеланских глава које су овде углавном испражњене, са њих су уклоњене коса и очи.⁶ Тела лутака су често замењена другим, са пропорцијама одраслих особа, тако да приказ глава са готово идентичним, дечјим цртама, припојених одраслим телима, појачава нелагодност гледаоца. Насупрот њима, класична марионета која представља јунака подстиче идентификацију гледаоца управо својим стандардним сразмерама и животношћу.

Још значајнији је ефекат који приказ лутке на великом екрану оставља на гледаоца. Већ је Олдржих Зих препознао чињеницу да је страх који лутка може уливати пропорционалан њеној животности и *величини*: животност њихове гестикулације и мимике, у сукобу са гледаочевом свешћу о томе да је лутка мртав предмет, изазива утисак тајанствености и зачудности. „Ако би њихова ве-

ним филмовима Јана Шванкмајера, нови тумачи *Улице крокодила* га заобилазе или су га потпуно несвесни – видети, рецимо, анализу Саре Скот, која у свом психоаналитичком тумачењу филма сасвим превиђа историјске и политичке аспекте који би се дали ишчитати из дела насталог пред крај Хладног рата, а на основу приповетке писане пред сам Други светски рат. Могуће је, ипак, и другачије читање овог детаља које се непосредније веже за Шулца: сам увод *Крокодилске улице* описује мапу града која је припадала приповедачевом оцу и на којој је Крокодилска улица означена белином неиспитаних места, а Шулиц тој географској карти придаје митски значај, готово у равни космогонијске Књиге коју помиње у више приповедака. Кадрови са старинском мапом града уоквирују и филм браће Квеј: њена лепота и тајанственост у оштрој су супротности са исцепаном и прошивеном картом Пољске, као што је Шулцова визија Дрохобича различита од пољске ратне и поратне стварности.

⁶ О симболици лица без очију видети: Rose 2004.

личина одговарала људском расту и ако би њихова мимика била беспрекорна, у нама би настало осећање ужаса.” (Лазих 1991: 262) Квејови играју на карту те тајанствености и ужаса – њихове лутке, прецизном анимацијом и кадрирањем, одају утисак „беспрекорне мимике”, а о доживљају природне величине говоре и сами у једном интервјуу, помињући пре свега ефекат који лутка оставља на биоскопском платну: „Кад погледате лутке на ТВ екрану, процењујете лутку као лутку. Тада јесте висока само шест инча, чак и мања. Кад се појави на великом екрану, ви вршите насиље над размерама, али сте одједном на добитку јер лутка поприма људске размере, чак је и већа.” (Наџиб 2002) Пројекција мале лутке у великом простору, дакле, филмска употреба првобитно позоришног реквизита, пружа му тај елемент који недостаје и претвара га у предмет који више није комичан, већ ужасавајући. На другачији и суптилнији начин, кроз сличан процес пролази и наша перцепција марионете која на филму више не подлеже ограничењима позоришне луткарске праксе – сем кад редитељи, као у случају *Улице крокодила*, експлицитно тематизују улогу луткара и коначно марионете (или њиховог одсуства). Истина је да луткарско позориште, како пише Богатирјев, представља засебан систем знакова са властитим конвенцијама, па га не треба тумачити ван њиховог оквира (Лазих 1991: 263–264). Овакво становиште, карактеристично за класично виђење чистих уметничких родова, браћа Квеј подривају управо стапањем различитих система знакова (лутке, филм, књижевност, музика), док истовремено инсистирају на њиховој засебности. Њихове лутке поседују исту ону лиминалност као и Шулцови манекени, окружује их слична мрежа наговештаја сексуалне перверзије и атмосфера језовитости.

Простор: нови живот трулежи и лажни свет

Простор и његово представљање на први поглед чине крупну разлику између приче и филма: филм се одиграва у затвореном простору сличном напуштеној фабричкој хали, док прича описује целу четврт и појединачне

радње у њој. Али постоје и јасне паралеле – почев од тога што су оба простора јасно омеђена и изолована – Шулцов митизовани Дрохобич једнако је затворен и самодовољан као и недефинисана зграда Квејових. У оба случаја ради се о фантастичном простору чија имагинарна топографија подлеже променама, није фиксна, а њена кључна одлика је лажност, привид који се огледа и у коришћеним материјалима – немогуће је пренагласити значај цитиране завршне реченице за поетику браће Квеј и њихов избор материјала – истрошених, одбачених, нагрижених рђом и распадањем. С том карактеристиком на уму, да се протумачити и избор глумца: људско тело са наглашеним цртама старости, на корак од распадања, и „животодавно” пљување у кутију – то више није божански дах, већ људски отпад, излучевина. Следећи пасаж из завршног дела „Трактата о манекенима” може се читати готово као опис сценографије за филм:

Ипак, те примитивне форме нису биле ништа у поређењу са богатством облика и величанствености псеудофауне и флоре, која се понекад јавља у извесним строго одређеним срединама. Те средине су стари станови, презасићени еманацијама многих живота и догађаја – истрошене атмосфере, богате специфичним додацима људских маштања – рушевине, богате хумусом успомена, чежњи, јалове досаде. На таквом тлу је ова вегетација клијала брзо и краткотрајно, живела паразитски обилно и ефемерно, израстала краткотрајним генерацијама, које су се расцветавале нагло и блиставо, да би се одмах угасиле и увеле.

Тапете у таквим становима морају бити већ врло истрошене и уморне од непрестаног путовања по свим каденцама ритмова; ништа чудно што онда силазе на странпутице далеких, ризичних маштања. Рђа намештаја, њихова супстанца мора већ бити разлабављена, дегенерисана и подложна грешним искушењима: тада на том болесном, уморном и подивљалом тлу процветава, као лепа оспа, фантастична скрама, шарена, бујна плесан.

– Госпођице знају – говорио је мој отац – да у старим становима има соба на које се заборавља. Непосећиване месецима, вену напуштене међу старим зидинама и дешава се да се увлаче у себе, нарастају у циглу и, једном засвагда изгубљене за наше памћење, лагано губе и своју егзистенцију.

Врата која воде ка њима са неког одморишта споредних степеница могу бити тако дуго непримећена од домаћих, да урастају, улазе у зид, који затире њихов траг у фантастичном цртежу пукотина и линија. (Шулц 2014: 47–48)

Баш као и завршетак приповетке цитиран у самом филму, и овај пасаж значајан је не само за интерпретацију конкретног дела Квејових, већ и за општу поетику њихових филмова. Шулцова реторика пропадања и дегенерације чији су плодови „псеудофауна и флора” савршено се уклапа у њихов имагинаријум дотрајалих и оштећених предмета који развијају властити живот.

С друге стране, док неодређеност и лавиринтски, кошмарни карактер простора у филму кореспондира са променљивим, готово органским простором кућа у Дрохобичу, који расте и мења се попут живог организма (видети и приповетку „Искушење”, Шулц 2014: 26), између њих постоји и значајна разлика. Шулц стално изнова митологизује простор типичне малограђанске средњоевропске куће прве половине XX века, користећи стандардни симболички значај њених просторија (тако се, рецимо, кухиња везује за собарицу Аделу, а таван за оца), али се одаје и страственом набрајању и изопачавању реквизита грађанског живота – намештаја, покућства и одеће, који непрекидно доказују своју надмоћ над људским бићима. Насупрот томе, филм је готово сасвим лишен таквих обележја раздобља и класе. Простори којима се креће марионетски јунак и предмети на које наилази ни у једном тренутку не попримају приватни, интимни карактер стана или куће. Њихова онирична атмосфера ни у једном тренутку не упућује на стилизовану идеализацију детињства и лета, толико значајну за *Продавнице боје цимета*. Важно је и што се у Шулцовим описима ентеријери често приказују на дневној, сунчевој светлости, отворени према ваздуху, утицају спољног света и природе. Насупрот томе, браћа Квеј готово у потпуности укидају природно осветљење и свој клаустрофобични свет ограничавају на светлост одсјаја, одраза, преломљену кроз мутно и прљаво стакло, као у сцени кад се оживљени завртњи роје око одраза светлости који

допире са огледала. У таквој мутној светлости губе се, на почетку филма, и осликане позоришне кулисе које марионетски јунак налази, а које приказују стилизовани улични пејзаж – у питању је редак моменат готово дословног рекреирања Шулцовог текста.

Крокодилска улица у истоименој Шулцовой приповеци јесте улица која представља еталон за читаву једну четврт састављену од продавница некавалитетне или, како ћемо видети, *лажне* робе, али и са „лажним” зградама од гипса, кучина, лажним трамвајима од папир-машеа, па чак и лажним проституткама, у дирљиво неуспешном покушају да се имитирају развратне четврти велеграда. У складу с тим, испоставља се да радња у коју наратор улази, и коју никад више неће наћи, не функционише као продавница штофа („праве конфекције”), већ као средиште растурања нарочито развратне и декадентне порнографије која се, међутим, не описује поближе. Наратор се из ње извлачи у моменту кад понашање продавачица наговештава почетак неке оргије, слично *Трактату о манекенима*, испресецаном таквим сценама. Значајно је да се односи међу луткама у филму ни изблиза не могу повезати с таквим једнозначно еротизованим тумачењем. Као што ни жене у Шулцовой улици нису праве кокете, тако и ове лутке само подражавају људскост – као у опсценом гесту кројача који милује дојку лутке-манекена. Уместо еротике преостаје само кутија са женским именом исписаним на фиоци (у питању је препознатљиво пољско име, Јанина Жмуда, што је још један од малобројних маркера који упућују на изворни текст: с друге стране, то име нема неку непосредну везу са Шулцовим текстом нити са његовом биографијом). И женска ципела са високом потпетицом, у Шулцовим приповеткама често објекат фетишистичке страсти, у филму има завртањ уместо штикле.

У површнијем приступу, свакако, читава ова секвенца код Шулца може се тумачити као приказивање деградираних сексуалности савремене културе, како видимо у следећем одломку: „У овој нижеразредној четврти јефтине модерне културе, кројачке радње службе као фасада за перверзну сексуалност; припадника средње класе који

залута у ово суседство намамљују у јазбине забрањених задовољстава и искушења”, каже Браун (Brown 1991: 97), занемарујући фантастични карактер описане радње и целе четврти. „Забрањена задовољства и искушења” код Шульца могу упућивати на садомазохистичке праксе, какве документују и његови цртежи, али далеко је значајније што код њега тајанственом, неприродном еротском привлачношћу зрачи оно што је лажно – вештачко, привидно тело манекена, привидне проститутке, а заправо обичне домаћице које у Крокодилској улици имитирају држање и покрете кокета, и њихови пандани „с друге стране” – продавачице и продавац који се разоткривају као запослени у борделу.

Оскудно наративно језгро ове приповетке још је сведеније у филмској адаптацији. У механичком свету браће Квеј нема места за саблажњиви еротизам Шулцове радње с тканинама: они га замењују подједнако неодређеним али другачије саблажњивим, трансгресивним променама на телу лутке – додавањем меса, косе и других органских материјала, које лутке-кројачи распростиру преко мапе Пољске и причвршћују за њу ексерима. Ова процедура осмишљена је тако да у гледаоцу изазове нелагодност која иде све до физичке одбојности, баш као и неочекивано преображавање радње у бордел у оригиналном тексту. На „радњу с тканинама” код браће Квеј ипак упућују кројачки амбијент у ком се врши прекрајање лутке, женске лутке-манекени, потом почетна фаза преобликовања марионетског јунака, у којој га дечје лутке обмотавају шареним тканинама, и, коначно, изглед и пренаглашена гестикалација лутке-кројача, у којој се издалека показује Шулцов феминизирани продавац-травестит.

...неки младић, изненађујуће услужан, гибак и неотпоран, да задовољи наше жеље и обаспе нас јефтином и лаком говорљивошћу трговачког помоћника. Али док, причајући, развија огромне бале сукна, мери, гужва и украшава бескрајну траку материјала што протиче кроз његове руке, правећи од његових набора нестварне сакое и панталоне, цела та манипулација изгледа као нешто нестварно, привид, комедија, иронично набачена завеса на прави смисао ствари. (Шулц 2014: 71)

Сцена развијања кројачког материјала једна је од малобројних које се у овој адаптацији недвосмислено дају препознати. Њен смисао је, напротив, знатно измењен. Нестаје физички преображај Шулцовог помоћника, карактеристичан за снове, његово претапање у хермафродитску фигуру:

Помоћник се умиљава и пренемаже и понекад чини утисак трансвестита. Добијате жељу да га ухватите под једва оцртану браду или уштинете за бледи напудерисани образ (...) Помоћник је, исцрпевши своју наметљиву активност, лагано прелазео на женску пасивност. Сада лежи на једном од многобројних отомана, понамештаних између рејона књига, у свиленој пицами, која открива женски деколте. (Шулц 2014: 71–72)

Уместо тога, преображају је подвргнут сам марионетски јунак: хибридна природа хермафродита замењена је хибридом органског и неорганског.

„Вештачки свет” Шулца се на први поглед не може адекватно рекреирати у луткарском филму, у коме се и очекује свет изграђен од лажних градивних материјала, замена – папир-машеа, иверице, пластелина. Редитељи стога полазе управо од супротног поступка: као градивни материјал користе одбачене „праве” предмете са видљивим траговима употребе и органски материјал. У употреби меса и косе препознајемо утицај Јана Шванкмајера који на сличан начин у својим радикално експерименталним филмовима уместо лутака анимира месо, лоптице од хлеба, косу, или манипулише снимцима људског тела као неживим материјалом. За разлику од браће Квеј, Шванкмајер своје филмове често обогаћује црним хумором и својеврсном топлином: ма колико гротескни и трансгресивни, његови ликови поседују препознатљиве и разумљиве емоције, а амбијент у коме се крећу често и сам одише животом. И поред снажног утицаја који је на њих извршио Шванкмајер, браћа Квеј никад нису прихватила управо тај аспект његовог рада – парадоксалну, ничим оправдану радост и вољу за животом.

Назнаке које би могле упућивати на реални свет ван граница марионетског, односно приповедног, расипају се

и претварају у ђубре, ствари без функције или са измењеним функцијама. Не може се преценити значај поменути завршне реченице приповетке којом и Шулц и Квејови одричу приказаном свету сваку аутентичност и животност. На њу можемо надовезати и следећи одломак:

Демијург је уживао у префињеним, савршеним и компликованим материјалима, ми дајемо првенство лошем квалитету. Просто носи нас, одушевљава јевтиноћа, ништавност, безвредност материјала. Схватате ли, питао је мој отац, дубоки смисао те слабости, те страсти према шареној хартији, према *papier mâché*, према фарби од лака, према кучинама и пиљевини? То је – говорио је с болним осмехом – наша љубав према материји као таквој, према њеној мекоћи и порозности, према њеној јединој, мистичној конзистенцији. Демијург, тај велики мајстор и уметник, чини је невидљивом, наређује јој да се изгуби под игром живота. Ми, напротив, волимо њен шкргут, њену отпорност, њену луткасту незграпност. Волимо да под сваким гестом, под сваким покретом видимо њен тешки напор, њену немоћ, њену слатку незграпност. (Шулц 2014: 42–43)

Испод игре трулежи која у себи спаја живо и мртво, иза псеудофауне и псеудофлоре, аутор је овде прикрио референце на гностичко виђење створеног света. У некој врсти побуне, човечанство се опредељује за лажне, потрошне и пролазне материјале којима креира лажни космос, како би се што темељније одвојило од демијурга. Браћи Квеј није довољно што су створили управо такав свет о коме је сањао приповедачев отац: од шарене хартије, кучина и пиљевине. Они тематизују ово одвајање од демијурга не само иницијалним пресецањем конаца који воде марионету, већ и каснијим приказом руку одвојених од тела, које непомично лебде у простору изнад марионете, замрзнуте у гесту луткара који управља лутком. Демијург и луткар су, у мањкавим световима Шулца и Квејових, само бледе и непријатне успомене на чињеницу да наш свет није Божје дело, већ производ нижеразредног, злонамерног или тек неспретног божанства које користи другоразредну, рециклирану грађу за стварање свог малог, затвореног света (о томе видети више у: Lachmann 2002).

У светлу тог тумачења, а уз податке које добијамо из других приповедака Бруна Шульца, појављује се још један значајан мотив – сама кројачка радња / бордел открива се као имитација једне одређене радње, књижаре за којом Шулец креће у потрагу у причи „Циметасте продавнице”: „Али, пре свега, тамо је била једна књижара у којој сам једном разгледао ретке и забрањене књиге, публикације тајних клубова, које су скидале вео са мучних и опојних тајни” (Шулец 2014: 62). Та књижара јесте узор продавнице у „Крокодилској улици”, али књиге у вишенаменској кројачкој радњи посвећене су знатно приземнијим тајнама, а, за разлику од „достојанствених и дискретних” трговаца у циметастим продавницама, трговачки помоћник, попут радње коју представља, спаја у себи два различита, разнородна идентитета. Ван контекста читаве збирке прича, двострука природа ове радње и њен светогрдно-пародични карактер нису тако јасно видљиви. Посвећујући више пажње конструисању целине свог изокренутог света, браћа Квеј остављају само поједине сигнале који упућују на оригинал.

Посматрач и приповедач: Шулец, Јузеф и марионете

Ни приповетка ни филм немају реалистичне, психолошки профилисане ликове. Наратор *Крокодилске улице* функционише готово искључиво као посматрач – не узима учешћа у збивањима око себе, нити његово присуство на било какав начин ремети дато стање у приказаној градској четврти. Како се у овој причи не појављују чланови породице нити домаћинства који имају носећу улогу у другим причама (родитељи, собарица Адела), приповедач је лишен смислене интеракције са другим ликовима, осим са продавцем у текстилној радњи, па тако и могућности да испољи било какве уочљивије особине. У филмској адаптацији можемо запазити да се његова улога додатно обезличава: више ликова преузима и дели функције које су у Шулцовим приповеткама додељене наратору. Тако једна од лутака показује каракте-

ристике које је могу повезати са фигуром самог Шульца – пре свега, округлу рупу на потиљку, која асоцира на траг метка. Друга лутка која се појављује у појединим сегментима, опет, преузима неке одлике Шулцовог приповедача, најпре његову дечју перспективу: за разлику од осталих, она и даље има размере детета, њено наивно чуђење пред непознатим манекенима већих размера, као и тренуци у којима се игра нађеним предметима (сијалицом, завртњима), чине је ближом приповедачу који у *Продавницама боје цимета* говори из перспективе својих дечјих успомена, него одраслом марионетском јунаку *Улице крокодила*. Ипак, не треба заборавити да она успоставља изванредан саучеснички однос са трећом, на први поглед најзначајнијом лутком – марионетским јунаком филма, којег гледаоци спонтано идентификују са Шулцовим наратором. То баца додатну светлост на однос филма и приповести која је послужила као његова основа: док читалац обично дете-приповедача, Јузефа, поистовећује са Шулцем, овде се не може спровести такво изједначавање између Шульца-аутора (или браће Квеј) и марионетског јунака. Напротив, марионетски јунак најлакше би се дао повезати са позицијом гледаоца, јер његово истраживање непознатог простора у коме се затекао остаје, у крајњој линији, пасивно лутање без одређеног циља, баш као што је и Шулцов Јузеф углавном пасивни посматрач и приповедач који описује шта се збива око њега. Али ни лутка пробушене главе нити лутка-дете не могу се до краја поистоветити са Шулцовим јунаком или самим аутором: оскудни трагови који указују на Дрохобич и Шулцову биографију губе се и утапају у целини филмског дела, сведени на сигнале попут детаља сна који тек треба да нађе тумача. Интервенције на телу лутака, њихови неразумљиви поступци, али и гротескно изобличена нага тела женских лутака-манекена, служе и као нека врста показне вежбе којом се испитују Шулцове тезе о марионети.

Композиција – музика као организационо начело монтаже

Конечно, стижемо и до кључне тешкоће коју пред гледаоце поставља филм браће Квеј: одсуства препознатљиве нарације, замењене фрагментарним и често кошмарним призорима који прате тек наслућену ониричну логику, упоредиву са претапањем простора и ликова код Шульца. Приповедање у *Улици крокодила*, као и у другим филмовима браће Квеј, могло би се у најширем смислу означити као „параметарска нарација” о којој говори Дејвид Бордвел у значајној студији *Нарација у играном филму*. Од других типова нарације које Бордвел описује, параметарска нарација разликује се тиме што је усредсређена на стил, а не на садржину којом се бави.⁷ Оваква формулација непосредно се ослања на тековине руског формализма, као што и сам Бордвел наглашава (2013: 308–347). Будући да је *Улица крокодила* авангардни филм у коме је сиже проблематизован, замагљен и расут у знатно вишем степену него у Шулцовој приповеци, а да је Шулц у својим текстовима већ увелико експериментисао са укидањем класичног, јасно оцртаног сижеа, јасно је да се о нарацији код браће Квеј може говорити тек условно; ипак, закључци које Бордвел изводи могу бити од велике користи приликом анализе овог – авангардног, не-играног и тек условно наративног – филма. Одсуство „природног звука”, нарочито дијалога међу ликовима; наглашено одсуство каузалности између приказаних сегмената; монтажа према насумичном начелу прилагођавања унапред компонованој музици – све ове одлике стила браће Квеј можемо повезати са Бордвеловим описом параметарског сижеа: „Параметарски сиже ће, дакле, тежити да буде препознатљив по својим искривљењима. Један симптом је веома изражена елиптичност (...) Изражена елиптичност и изражено понављање указују на то да узде стилске конфигурације чврсто држе

⁷ „... Врста нарације у којој стилски систем филма ствара обрасце различите од захтева сижејног система. Филмски стил може бити организован и наглашен тако да има, у најмању руку, једнак значај као сижејни обрасци.” (Бордвел 2013: 309)

сиже под својом контролом или бар на то да се наратија ограничава на такво приказивање догађаја које показује стил у најбољем светлу” (Бордвел 2013: 324).

Као што браћа Квеј саопштавају у интервјуу, композиторов задатак био је да им испоручи неколико музичких сегмената одређене (једнаке) дужине, према којима су они потом монтирали свој филм: „Ми бисмо унапред анимирали поједине секвенце, онда би стигла музика, па бисмо сажели или скратили или продужили сцене тако да се уклапају. Никад нисмо рекли – напиши нам секвенцу за ово, рекли смо – напиши шест комада по тридесет секунди; толико је то било неодређено. На неки начин, било је то врло неодређено за њега [композитора Јанковског]; никад дотле није тако радио.” (Buchan 1998: 11) Усредсредивши се на то да музику схвате као водилу, подешавајући дужину и монтажни ритам сцена према спољним, независно задатим правилима, они своје филмске сегменте организују према музици Јанковског, додатно се удаљавајући од Шулцовог текста као организационог начела композиције. Иако је поступак тзв. метричке монтаже⁸, који се често користи за филмске илустрације музичких комада, одавно познат, он се ретко користи за уређивање филмског материјала према екстрадијегетској музици (која није смештена у приказани свет, тј. не допире из неког одређеног, приказаног извора). Браћа Квеј управо произвољност таквог поступка наглашавају као његову главну чар: „У ствари, много више волимо да се покоравимо музичким законима јер они немају логике. Не можете налепити логику на музику; она је ван тога.” (Habib 2002) Може се тврдити да такво ослањање на насумичну музичку комбинаторику помаже у стварању филмске паралеле са Шулцовим приповеткама којима влада онирична логика, и у којима најчуднији и сасвим немотивисани преображаји не изазивају чуђење сневаоца нити ликова у сну. Правилно понављање појединих визуелних мотива – растапање и поновно настајање коц-

⁸ „У метричкој монтажи главни критеријум је дужина кадрова која се одмерава према специфичној математичкој симетрији музичког ритма. Правилно понављање монтажних резова у сталним размацима намеће се као доминантан ритам.” (Бабац 2014: 200)

ке леда, разлетање и реконструкција цвета маслачка – успостављају специфичан визуелни ритам који обједињује дело у повезану целину.

Сродност између Шулцове особене фантастике и луткарског света браће Квеј запажа и Хенрик Јурковски: „Нема никакве сумње да је свет лутака ограђен према сродним законитостима као магични реализам који у нашу свест призивају Карпентијер, Кортасар и многи други латиноамерички писци (...) Луткари морају веровати тајанственом животу предмета ако желе да их оживе у стварности” (Лазић 1991: 349–350). И магични реализам, и Шулцова фантастична проза, и имагинарни светови браће Квеј имају једну заједничку карактеристику: законитости које владају тим имагинарним световима нису нам познате и не можемо их утврдити осим у оном малом делу који нам откривају сами уметници. Међутим, у ретким случајевима каква је и ова филмска адаптација, постоји дубинска сродност између наизглед разнородних светова која омогућује да се установе аналогije у њиховом функционисању и устројству.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабац, Марко. *Простор-време филма*. Нови Сад: Академија уметности, 2014.
- Богатирјев, Пјотр. „Позориште лутака”. Лазић, Радослав. *Трактат о луткарској режији. У трагању за естетиком режије*. Нови Сад: Прометеј, 1991. 261–269.
- Бордвел, Дејвид. *Нараџија у играном филму*. Превод Славица Милетић. Београд: Филмски центар Србије, 2013.
- Јурковски, Хенрик. „Игра с предметом”. Лазић, Радослав. *Трактат о луткарској режији. У трагању за естетиком режије*. Нови Сад: Прометеј, 1991. 349–350.
- Лазић, Радослав. *Трактат о луткарској режији. У трагању за естетиком режије*. Прометеј, Нови Сад, 1991.
- Лазић, Радослав. *Уметност луткарства. У потрази за естетиком луткарства*. Београд: Фото Футура, 2007.
- Лотман, Јуриј. „Лутке у систему културе”. Лазић, Радослав. *Трактат о луткарској режији. У трагању за естетиком режије*. Нови Сад: Прометеј, 1991. 287–291.

- Шулц, Бруно. *Продавнице циметове боје*. Превод Стојан Суботин. Београд: АЕД, 2014.
- Brown, Russel E. "Servant Girls and Other Temptations. Franz Kafka and Bruno Schulz". *Myths and relatives, Seven Essays on Bruno Schulz*. Munchen: Otto Sagner, 1991.
- Buchan, Suzanne H. *Shifting Realities: The Brothers Quay – Between Live Action and Animation*. <http://www.awn.com/mag/issue1.3/articles/buchan1.3.html> Последњи пут приступљено 4. 7. 2016.
- Buchan, Suzanne H. "The Quay Brothers: Choreographed Chiaroscuro, Enigmatic and Sublime Source". *Film Quarterly*, Vol. 51, No. 3, Spring, 1998. 2–15. <https://eprints.mdx.ac.uk/9806/1/Buchan%20FQ%20Quays%201998.pdf> Последњи пут приступљено 4. 7. 2016.
- Buchan, Suzanne. *Animation Spectatorship: The Quay Brothers' Animated "Worlds"*. Entertext 4.1 https://www.brunel.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0019/110755/Suzanne-Buchan-Animation-Spectatorship-The-Quay-Brothers-Animated-Worlds.pdf Последњи пут приступљено 4. 7. 2016.
- Habib, André. *Through a Glass Darkly: Interview with the Quay Brothers*. <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/quay/> Последњи пут приступљено 4. 7. 2016.
- Halliwell, Martin. "Modernism and adaptation". *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Ed. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 90–106.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Lachmann, Renate. "Metamorphose: Die andere Morphologie – Bruno Schulz' Prosa". *Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. 337–375.
- McFarlane, Brian. "Reading film and literature". *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Ed. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 15–28.
- Rose, James. *Stephen and Timothy Quay*. http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/quay_brothers/ Последњи пут приступљено 4. 7. 2016.
- Scott Sarah. "Fetish, Filth and Childhood: Walking down The Street of Crocodiles". *Experimental Cinema*, July 2005, Issue 36 http://sensesofcinema.com/2005/experimental-cinema/street_of_crocodiles/ Последњи пут приступљено 4. 7. 2016.

Wilson, Ewan. *The Quay Brothers' Universum: Sculpting a Psychic Topography*. <http://the-artifice.com/the-quay-brothers-universum-sculpting-a-psychic-topography/> Последњи пут приступљено 4. 7. 2016.

Tijana Tropin

CINNAMON, PUPPETS, CROCODILES: *STREET OF CROCODILES* BY THE QUAY BROTHERS AND BRUNO SCHULZ'S *SKLEPY CYNAMONOWE*

Summary

This article attempts to examine the adaptation process Stephen and Timothy Quay used to create their short animated film *Street of Crocodiles* (1986) on the basis of motifs from Bruno Schulz's short stories (*Sklepy cynamonowe*, 1934). The relation between Schulz's texts as a starting point and the Quays' film as the result of adaptation is extremely complex and cannot be reduced to the classic problems of adapting a literary narrative to a film one: what we see at work here is the transmutation of an avantgarde literary text into an equally avantgarde short film, preserving individual motifs and the dreamlike atmosphere of the original, but the standard elements of a movie adaptation are absent. Further on, we shall examine the influence of other artists on this work (most importantly, Jan Švankmajer) and discuss the intersections of their poetics with Schulz's work.

Key words: hybrid, puppet, adaptation, Quay brothers, Bruno Schulz