

СТВАРАЛАШТВО ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА: ПРОФЕСИОНАЛАЦ ОД ДРАМЕ ДО ФИЛМА

Рад се бави компаративном анализом драмске и филмске верзије *Професионалца*, праћењем протока почетне приче и форме кроз различите медије, као и проучавањем начина на који се прича у том процесу модификује, еволуира и мења. Анализа адаптације теоријски је утемељена на радовима који се баве теоријом филма, начинима филмске анализе и трансмедијалног преноса. Посебан нагласак стављен је на трансформацију догађаја и ликова, као и превођење формалних и стилских карактеристика драме на језик филма и његове техничке могућности. На крају се указује на степен промене, уметничке ефекте и ширење семантичког језгра дела, који се остварују транспонованом основне приче *Професионалца* из књижевног у филмски медиј.

Кључне речи: адаптација, књижевност и филм, драма, интермедијалност, трансфер, документарност.

У мноштву интермедијалних односа између књижевности и других уметности, односно медија, однос књижевности и филма издваја се као један од најзанимљивијих и најпопуларнијих. Иако су по трајању и пореклу готово неупоредиве, ове две уметности егзистирају као два незаустављива еволутивна тока, која се у многим својим аспектима додирују, прожимају, а у неким случајевима и условљавају. Док се књижевна делатност везује за саме почетке цивилизације и представља велики корак у развоју људске свести, филм се од открића фотографије крајем деветнаестог века брзо развио у једну комплексну и свеобухватну уметност. Због способности да у реципијентима, тј. читаоцима буди слике и активира њихове визуелне представе догађаја, књижевност се може сматрати тачком зачетка кинематографије као уметности покретних слика. Данас је већ опште место да је књижевна уметност антиципирала филмске поступке и пре настанка филма као уметности (у делима Стендала, Хофмана, Флобера, Дикенса и др.), а касније се и сама инспирисала

¹ tinaksentijevic@yahoo.com

његовом поетиком, да би у својој постмодернистичкој фази фреквентно преузимала филмске технике за своја уметничка остварења. На размеђи истраживања о природи медијалних релација јавља се питање о процесу адаптације, које нужно води размишљању о некој врсти преноса, транспозиције, односно интермедијалног трансфера. Проучавање филмске адаптације се, према томе, доминатно фокусира на прелазак књижевног предлошка у филмски сценарио, при чему се књижевни медиј прилагођава могућностима медија филма, као и редитељевој визији о томе које књижевне елементе треба реализовати у филму, а који, са друге стране, пружају могућност инвентивне модификације или промене.

Душан Ковачевић је нашој културној јавности познат као један од најврснијих комедиографа у савременим књижевним токовима, а његово драмско дело наставља традицију комедије и друштвене сатире. Бројне адаптације његових драма постижу огроман успех код публике и постају класици нашег позоришта и филма. Неоспорна је чињеница да Ковачевићев филмски израз представља готово неизоставни део његове књижевне визије. Филмови снимљени по оригиналним сценаријама се по квалитету и вредности могу придружити његовим литерарним творевинама. Успон филмске индустрије, који је на нашим просторима наступио осамдесетих година двадесетог века, пратио је све већи број адаптација књижевних дела. Међу њима се, у домену транспоновања драме у филм, неприкосновено издвојило стваралашво Душана Ковачевића. Драма и филм *Професионалац* изабрани су за анализу у овом раду пре свега због чињенице да су обе верзије у потпуности самостално Ковачевићево ауторско дело. Осим што је 1989. године написао драму, писац је сам радио и на филмској адаптацији и екранизацији, као сценариста и режисер. Драма *Професионалац* објављена је 1990. године, док је адаптирани филм премијерно приказан у мају 2003. године.

Ка проблему адаптације

Теоријски дискурс о адаптацији² се у својој почетној фази бавио истраживањем различитих нивоа сличности и верности полазном тексту, да би појавом теорије интертекстуалности адаптација почела да се ту-

² Појам филмске адаптације Драган Милинковић Фимон дефинише као „креативно-стручни поступак израде филмског сценарија на основу књижевног дела, преношењем књижевног језика у изражајни језик филма (МИЛИНКОВИЋ ФИМОН 1999: 37). Када је у питању филмска адаптација драме, требало би раздвојити екранизацију која адаптира оригинални драмски текст, од снимања позоришног извођења адаптираног текста, које се у теорији адаптације драме (помало пејоративно) назива „конзервираним позориштем“, односно „позориштем из конзерве“ (ЈАНКОВИЋ 2011: 15).

мачи као једна врста интерсемиотичког превода (ЈАНКОВИЋ 2011: 15). Као најпознатије поделе адаптације и екранизације Портер Абот (Porter Abbott) издваја Вагнерове и Ендруове моделе. Дадли Ендру (Dudley Andrew) дели екранизацију на *позајмљивање*, *укриштање* и *трансформацију* (према АБОТ 2009: 186), док Вагнерова подела помиње три начина трансформације прозе у филм: *аналогија*, *транспозиција* и *коментар* (према ЈАНКОВИЋ 2011: 16). Линда Хачион (Linda Hutcheon) у књизи *Theory of adaptation* истиче да већина адаптација претпоставља да је управо прича оно што се преноси и задобија разне облике и обраде у различитим медијима (ХАЧИОН 2006: 10). Њено разматрање природе адаптације нуди схватање исте као засебног уметничког дела, при чему не би требало инсистирати на верности полазном тексту, иако је интертекстуална релација текста и његове верзије незаобилазна приликом анализе.

Када се говори конкретније о односу драме и филма, треба се подсетити чињенице да је филм у својим почецима схватан као једна од техничких могућности фотографског фиксирања позоришта и ширења његове доступности културној јавности. У тренутку појаве филма драмска уметност се налазила у кризи, јер су њени захтеви превазилази техничке могућности позоришног израза. Нов концепт позоришта са почетка двадесетог века тражио је нова изражајна средства, која је нашао у језику филма. Пфистер (Manfred Pfister) у светлу ове чињенице истиче да је у почетном ступњу свог развоја филм виђен као технолошка репродукција мултимедијског драмског текста, при чему се реално, тродимензионално позоришно приказивање замењује виртуелним, дводимензионалним. У том погледу, драма и филм се појављују као „варијанте једног начина писања, варијанте које су структурно веома блиске и које се на основи заједничких критерија мултимедијалности и колективности продукције и рецепције јасно разликују од наративних текстова“ (ПФИСТЕР 1998: 54). Са друге стране, не треба занемарити ни неке очигледне разлике између драмског текста и филма, које се у већини случајева базирају на критеријуму говора и комуникације, као и специфичном филмском језику, што филм повезује са особинама наративних текстова.

О проблематици адаптације говорио је и сам Душан Ковачевић у једном од интервјуа, објашњавајући однос према филмским верзијама својих драма које је самостално радио: „драма (је) могућа на филму само ако се према њој заузме поштен однос и каже себи: Ја ћу почети све испочетка и растурићу комплетну драму од које неће остати ни камен на камену. Драма ми је само повод и сад почињем да радим потпуно ново штиво, тако да неко ко буде гледао филм, ако не би писало да је рађен по драми, не би уште приметно да је то икада била драма“ (према МИЛИНКОВИЋ ФИМОН 1999: 187). Ову изјаву би требало тумачити као

илустративан пример Ковачевићевог односа према феномену адаптације: то није једноставан пренос садржаја кроз други медиј, већ отворена могућност стварања нове уметничке творевине, која са драмом остварује један интермедијални дијалог. Њиме су обе верзије у одређеној мери преосмишљене и измењене. Такво пишчево мишљење кореспондира са ставовима већине стручних поручавалаца филма и филмских адаптација. Дословно преношење књижевне структуре предлошка уз коришћење изражајних могућности филма није поступак који твори уметнички и вредносно валидну адаптацију. Креативна филмска транспозиција садржаја значи настанак новог филмског уметничког дела, чије ће структуралне и смисаоне карактеристике одржати везу са литерарним предлошком, али ће апстраховати све контингентне могућности властитог медијума, искористивши их за достизање нових естетских квалитета.

Трансформација догађаја и ликова у филмској адаптацији *Професионалца*

Професионалац је парадигматичан за све главне особине Ковачевићевог дела. Најпре, ту је конкретан, реалан оквир збивања, историјско-социјална подлога на коју Ковачевић поставља своју драмску радњу, као и третман теме из српске националне судбине, што је случај са готово свим његовим комедијама. Друга његова димензија је универзалност, симболично-алегоријска прича о општим, вечним темама неvezаним за конкретан простор и време: однос уметности и идеологије, сукоб појединца и система, потрага за идентитетом и његов губитак, однос индивидуалне и тоталитарне свести. У овој једночинки, са свега четири драмска лика, тематизује се смена власти и последица те промене на друштво и појединца. Приказује се стање друштва након Милошевићевог успона, односно смене тзв. „титоиста“ на примеру супротстављених судбина новопостављеног уредника издавачког предузећа (Теодора Краја) и пензионисаног полицајца (Луке Лабана). Поднаслов драме сугерише метафоричко читање – *Тужна комедија по Луки* упућује најпре на спој комичног и трагичног модуса, што је стални елемент Ковачевићевих драма, али и на природу стварности која ће бити приказана у делу. Алузија на јеванђеља у изразу који означава да је комедија забележена „по Луки“, односно по његовом сведочењу, директно пародира библијски дискурс и отвара могућност иронијског поређења Тејиног лика са Исусом, чију животну причу бележи некадашњи спроводилац режима. Овим поднасловом Ковачевић метафикцијски алудира и на сам текст драме, који Лука на крају предаје Теји преко магнетофонског снимка. Састанак ове двојице отвара прилику за обелодањивање Лукине улоге и утицаја на Тејин жи-

вот, али и обрнуто. Ликовима се пружа могућност обрачуна, суочавања са прошлошћу и, најзад, контемплације властитих трагичних положаја у бившем и постојећем друштвеном систему. Тејн досије (који Лабан годинама прикупља) преправљен је у приче подељене у четири књиге: *Беседе о, Приче из изгубљеног завичаја, Мале градске приче, Сусрети и разговори*. На крају драме Лабан открива да је целокупан њихов разговор снимљен магнетофоном. Њега ће Теја касније откуцати, додати дидаскалије и сачинити *Тужну комедију по Луки*.

Филм *Професионалац* настао је као резултат потпуно слободног пишевог односа према тексту и по врсти спада у најслободнији тип адаптације, будући да су од драмског дела задржане само основна тема и имена главних ликова. По Вагнеровој категоризацији адаптација, овај филм спада у тип *аналогије*, која чува везу са основном ситуацијом предлошка, али твори ново уметничко дело. У контексту теорије Дадлија Ендруа то би свакако био модел *трансформације*, са највећим степеном модификације у интермедијалном преносу дела.

Највећа измена извршена у филмској реализацији драме је време дешавања, односно историјски контекст у који се смешта радња. Док драма алудира на смену комунистичког режима и стање након тога, филмска прича се односи на период од 1991. до 2000. године, тј. дешавања везана за режим Слободана Милошевића и стање након његове смене. Измештање приче условило је избацивање неких неодговарајућих детаља из драме, као и додавање одређених сцена и реплика. У сижеу филма, на сам почетак је стављен историјски последњи догађај приказаног временског оквира – документарни снимак масовног скупа пред Народном скупштином који се догодио 6. октобра 2000. године, чиме започиње Милошевићево свргавање. Даљи развој радње и остали документарни записи следе историјски редослед дешавања. У филму Теја упознаје Луку Лабана који је изгубио позицију након „октобарске револуције“ и свргавања Милошевића 2000. године. Систем власти, међутим, приказан је у обема верзијама свестрано, а може се чак рећи и амбивалентно. Титово и Милошевићево време, као и сама транзиција власти приказани су подједанко погубно, са различитим судбинским разрешењима ликова у зависности од њихових позиција. Усложњавање приче у филму извршено је инкорпорацијом љубавног сижеа којег у драми нема – приказом емотивне везе секретарице Марте и Теје Краја. Такође, у филму је задржана основна ситуација између Теје и Лабана, али је сиже обогаћен и *flashback* приказима читавог света из прошлости, који, осим личних дешавања везаних за њихове животе на позадинском плану, показују кључне историјске тренутке последње деценије двадесетог века у Србији.

Основна линија догађаја која је задржана у филму се, ипак, не може свести само на критику одређене идеологије. И драма и филм су усмере-

ни на приказ наглих измена позиција приликом промене једног одређеног система власти, а у сржи радње налази се механизам преокрета, који је спроведен на све аспекте садржинског слоја дела. Тако Лабан, који је некада имао моћ да одлучује о људским животима, бива деградиран до позиције обичног таксисте, а некадашњи дисидент и боем, у прошлости потпуно искључен из друштва, добија моћ да одлучује о туђим судбинама. Полицајац који је годинама систематично уништавао Тејин политички ангажман ироничним преокретом судбине постаје чувар његовог лика и дела. Теја, са друге стране, постаје један од главних фактора пропасти Лабановог живота. Процес карактеризације Тејиног лика већим делом почива на изношењу дешавања из прошлости које му Лука постепено открива, будући да би без Лукиног излагања лик Теодора Теје Краја остао готово непрофилсан. Скоро све што о овом лику сазнајемо открива се посредством Лабановог лика. У филму се, чак, много експлицитније премешта тежиште приче са њиховог разговора у уреду на аспект дугогодишњег Лабановог праћења и шпијунирања, чиме на видело излазе детаљи из живота и једног и другог. На тај начин, може се рећи да у филму Лабан врши карактеризацију Тејиног лика, али истовремено учествује и у грађењу сопственог портрета. Сегменти њиховог разговора преузетог из драме су, како наглашава Јанковић, режирани театралније, док су анализе на догађаје из прошлости режиране много динамичније и више су прилагођене самом филмском језику (ЈАНКОВИЋ 2011: 118).

Док драма у целисти остаје у реалистичном модусу, филм у неколико наврата показује кратке фантастичне наносе. Ковачевић их успешно инкорпорира у фабулу у тренутку када жели да фокусира свест појединих јунака и њиховом перцепцијом обогати карневалску поставку дешавања у кафани, или прикаже неке личне, подсвесне страхове Теодора Краја. При томе, писац стално води рачуна да не наруши реалност и стварносни аспект своје приче. Фантастични елементи дати у субјективним кадровима привиђања Теје и његових пријатеља у кафани, јављају се више као типови фантастично-чудесног, будући да сви имају рационално објашњење и условљени су њиховим пијаним стањима и изобличеном перцепцијом. У анализи фарсичних елемената у комедијама Душана Ковачевића, Драгана Бесара примећује поступак суспендовања фарсичног потенцијала у драми *Професионалац* (БЕСАРА 2003: 299–316). Када је, међутим, у питању филм, очигледан је пораст фарсичног набоја у сценама са фокусом на ликове двојице Тејиних пријатеља, од којих је један алкохоличар, а други непрестано ломи делове тела или се повређује. Елементи фарсе интензивирани су и у тренутку физичког огољавања двојице протагониста, при чему Марта погрешно тумачи њихово скидање, док све време шпијунира дешавања у канцеларији.

Најоучљивија разлика између филма и драме у домену ликова је у бројности. У драми наступају четири драмска лика, док је у филмској реализацији додато мноштво споредних ликова: два Тејина пријатеља који се појављују у *flashback* сценама, Тејина бивша жена и син, председник комитета Јован и радници штампарије (штрајкачи). Теја, кога у филму глуми Бранислав Лечић, приказан је подробније и са много више детаља о његовом приватном животу него у драми. Док је у драми овај лик представљен као пропали песник, у филму је он професор Филозофског факултета, па је његов друштвени статус нешто виши. Коришћени документарни материјал, пре свега Лечићеви стварни говори против Милошевићевог режима, у великој мери мењају Тејин лик и прилагођавају га самом глумцу; Бранислав Лечић у многим деловима филма (како често истиче сам писац) практично игра самог себе. Такође, у драми Теодор упорно настоји да спаси фирму од пропасти, док је у филму мање заинтересован за судбину саме фирме и више оријентисан ка љубавној вези са секретарицом, занемарујући раднике који непрестано прете штрајком. Откривање детаља из прошлости релативизује Тејину слику коју је до тада имао о себи, а процес разоткривања и поновног проматрања сопственог идентитета (који захвата и Лабанов лик) симболички је у обема верзијама приказан скидањем делова одеће. Овај процес у филму кулминира њиховим потпуним огољавањем и показивањем ожиљака које су један другом проузроковали, чиме се емотивна осакаћеност симболично преноси на физички план.

Лик Луке Лабана, који је по пишевом сведочењу посебно написан за Данила Бату Стојковића, на филму преузима Бора Тодоровић, при чему долази до нешто другачије филмске интерпретације. Тодоровић овом лику даје дозу углађености и озбиљности, а у одређеним филмским сценама и црту суровости. Због тога је у сврхе компензације и јачања комичних ефеката додато низ аналептичних призора Лабанових симулација, помоћу којих он покушава да се инфилтрира у Тејино друштво, прерушавајући се у продавца новина, лекара, конобара, посетиоца музеја, кондуктера, ловца и сл. Хуморни потенцијал се у овим сценама премешта са карактерних особина на поље ситуационе комике. Наслућени и крајње редуковани фарсични потенцијал Лукиног лика у драми, у филму је доведен до свог пуног облика. Он добија на снази управо у оним фрагментима који приказују Лукино прерушавање и комично пренаглашавање његовог „професионализма“.

Ковачевић у филму продубљује и мотивацију ликова. Однос између Теје и Лабана, на пример, добија поред политичке и личну димензију. Уместо сина Милоша, Лука у филму има ћерку Ану, која са Тејом у студентским данима остварује љубавну везу. Ово додатно подстиче Лабано-

ву мржњу и мотивише његову освету према Теји. Додавањем још једног љубавног односа, као и сцене Тејиног сусрета са бившом женом и сином, овај лик у филму приказан је много животије и ангажованије. Што се споредних ликова тиче, треба запазити да је лик Марте у филму нешто детаљније грађен, док је у драми њен лик сведен само на функцију прекидања разговора двојице протагониста у тренутку интензивирања напетости. У филму је њена улога значајнија, а појављује се чак и у сценама из прошлости које излаже Лабан. Лик Лудака који у драми хистеријично захтева повратак својих рукописа, у филму је замењен Јованом, председником штрајкачког одбора. Јован у више наврата тражи од Теје да саслуша захтеве штрајкача, те у филму добија нешто већи простор. Оба ова јунака, међутим, препознају Луку као бившег полицајца и сведоче о некадашњој репутацији његовог лика, будући да се обојица повлаче у тренутку Лабановог појављивања и по његовом захтеву. Истоветним мотивом, додуше, у различитим реализацијама, наглашена је свеприсутност полиције и укореењени страх од репресије владајућег система.

Откриће подједнаке међусобне деструкције и гротескно преокретање улога главних ликова отварају простор за узајамно разумевање, што на крају драме доводи до помирења супротстављених страна. Процес разоткривања доводи до сазнања о трагици оба положаја, што је уједно тачка у којој се додирују Лабанов и Тејин лик. Обојица бивају доведени у позицију жртава одређених система власти. Док је у Лабановом случају та особина очигледна већ откривањем његове некадашње функције, у приказу Тејине позиције ово је потцртано позадинским протестима радника. Сада се од њега очекује да буде спроводилац режима, док штрајк радника представља „карневал искључених“ (ЈАНКОВИЋ 2011: 140), сличан оном карневалу који је Крај некада предводио против Милошевића. Оваквим поентирањем филма, сатирични потенцијал приче достиже свој врхунац у потпуном изједначавању позиција два по свему супротна човека, што ће бити крунисано Лабановом култном изјавом „мораш једном бити професионалац“.

Формални и стилски аспекти у драми и филму

Иако је примена нараторских термина на драму проблематична, ипак, како истиче Јанковић: „због специфичне наративне структуре драме *Професионалац* могуће је говорити о разини приповједача“ (ЈАНКОВИЋ 2011: 121). Драма је у целини „испричана“ из Тејине перспективе. Лични, исповедни тон, наглашен је већ на самом почетку, у директном обраћању Теодора Теје Краја читаоцевој инстанци. Драмски текст је ли-

шен класичних дидаскалија, које пружају упутства и техничке напомене за сценску реализацију драме. Ти пропратни коментари у овој драми прерастају у наративне сегменте Тејиног приповедања у првом лицу, и, иако садрже повремене назнаке о изгледу сцене и елементима сценографије, немају примарну функцију правих дидаскалија. Ефекат оваквог жанровског поигравања Лиљана Пешикан Љуштановић види у „сугестији о непосредној, истинитој, непозоришној егзистенцији оног Ја, које се обраћа и исповеда публици“ (ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ 2009: 136). У овом онеобичавању драмске структуре аспектом приповедачког модуса, у којем се дидаскалије јављају као Теодорови коменатри снимљеног развојора, остварен је један од најзначајнијих метатеатралних аспеката драме. Такође, Лабанова излагања о Тејиној прошлости могу се посматрати као сегменти метадијегетичког приповедања, који је уклопљен у оквир Тејиног аутодијегетичког наратива.

Разлике између филма и драме уочавају се и у погледу наративне инстанце и перцептивног фокуса. Врховни наративни ауторитет у филму више није Теја, већ свезнајућа филмска инстанца са спољашњим фокализовањем главног догађаја у уреду, који је, како смо већ напоменули, скоро у целости театарално режиран. У анализима на ранија времена, међутим, преласком на метадијегетички ниво Лукиног приповедања долази до увођења унутрашње фокализације, при чему се ови наративни сегменти попуштају кроз Лукину визуру, што је у филму обележено и сталним појављивањем тзв. *субјективних кадрова*.³

У аналептичним приказима Тејине прошлости, осим доминантне Лукине фокализације, кадрови на махове фокализују и свест неких споредних ликова. У склопу Жостове поделе типова *окуларизације*⁴, овакве кадрове бисмо могли да сврстамо у тип примарне унутрашње окулари-

³ Субјективни кадрови у Рондолинијевом објашњењу изражавају одређено гледиште које није само гледиште приповедачке инстанце већ и гледиште лика из дијегетичког света (РОНДОЛИНО, ТОМАЗИ 2015: 153-166).

⁴ Идући трагом познате Женетове трипартиције, којом артикулише односе између приповедачке инстанце, лика и гледаоца, Франсоа Жост (Francois Jost) уводи појам који је постао веома популаран приликом проучавања филмске наратологије – термин *окуларизација*. Жост под окуларизацијом подразумева однос између онога што филмска камера (приповедачка инстанца) показује и онога што се претпоставља да лик види, померајући на тај начин тежиште на питање о перцептивном центру око којег се организује нарација (РОНОЛИНО, ТОМАЗИ 2015: 49). *Унутрашња окуларизација* у Жостовом моделу подразумевала би оно што лик види, тзв. субјективни кадар, док би *нулта окуларизација* била она директна, лишена посредничког фокуса лика, што амерички филмски аналитичари најчешће називају *nobody shot*. *Примарну унутрашњу окуларизацију* срећемо у случајевима појединачних слика које су подложне особеностима онога који гледа, док измену слика између онога који посматра и онога шта посматра Жост означава *унутрашњом секундарном окуларизацијом* (РОНДОЛИНО, ТОМАЗИ 2015: 49).

зације. Они су углавном сведени на оптичка изобличења Тејиних пријатеља у пијаном стању, при чему се Теји, на пример, привиђа обезглављени човек, а двојници његових пријатеља лепа конобарица, или снег који пада по гостима приликом кафанске гозбе.

Лабаново преузимање интрадијегетичке приповедне позиције у филму често је праћено и кратким *voice over* сегментима у смени кадрова, приликом пребацивања на догађаје из прошлости. Овакав поступак карактерише кратко одсуство визуелног приказа наративног агенса, иако све време чујемо глас који приповеда у току промене слика. Визуелни приказ у овим сценама премешта се са Лабана, као видљивог наративног ентитета (у Тејиној канцеларији), на догађаје о којима исти приповеда Теји. Овим поступком, гледаоцима се пружа могућност увида у познату бинарну поделу приповедних позиција: Лабаново *приповедно ја* и *доживљајно ја*. *Voice over*, дакле, само на кратко прати слику, а затим се губи, па гледаоци чују и виде саме прошле догађаје. Премештањем фокуса на Лабанову визуру лик Теодора Теје Краја приказан је свестраније и са аспектима који у драми нису могли да буду осветљени. Коришћењем неутралне филмске перспективе у приказу разговора у уреду, са друге стране, појачан је утисак спољног посматрања целог разговора, чега је гледалац свестан – за време трајања филма на екрану се види одмеравано време као на филмској камери. Добија се ефекат филма у филму, али и сугестија поузданости и објективности исприповеданог, коју је у драми вршио Лукин магнетофонски запис целог разговора.

Просторно-временски аспекти драме и филма

Испитивање структурних карактеристика драме *Професионалац* показује да Ковачевић од Аристотелових поетичких принципа доследно примењује јединство радње и јединство места – прича има свој почетак, средину и крај, а радња се све време одвија у простору Тејине канцеларије у уреду, без икаквих просторних измештања. Аспект времена је, међутим, проблематизован увођењем наративних сегмената Тејине исповести у дидаскалијама, као и самог аутодијегетичког приповедача у драмску форму. Овакво жанровско онеобичавање условило је измештање временске перспективе, па је драма „исприповедана“ са позиције њеног краја, од тренутка када Теја почиње да транскрибује снимљени запис разговора. Читава драмска радња и разговор који се дешава између Теје и Лабана изложен је као прошли, у односу на позицију садашњости са које Теја коментарише дешавања у драми.

Филм својом структуром мења и просторни и временски аспект драме, претворивши драмски предложак у оквирни наратив, из којег је

додатим епизодама приказано прошло време Тејиног и Лабановог живота. Филмски простор у *Професионалцу* (простор унутар и изван кадра) углавном се своди на Тејину канцеларију, у којој се дешава централни разговор. У филму се, међутим, јединство места разбија монтажним пребацивањем у просторе некадашњих догађаја, као и повременим приказивањем фабрике у којој радници спремају штрајк. Гледалац се, при евокацији прошлости, монтажном техником преноси на различита места која прате кретање Тејиног и Лабановог живота: затворени простор кафана, болнице, музеја, воза, Тејине родитељске куће, али и отворени простор, који доминира у документарним снимцима попут градског трга, улица и др. Временска перспектива такође је претрпела промену – сцене у уреду постављене су у садашњост, а уоквирене су архивским снимцима на почетку и кадром са краја, у којем анонимни посматрачи из Центра за безбедност града посматрају читав сусрет између Теје и Луке. Такође, дијегетско време у филму добија другачије историјске предзнаке, размештањем из доба свргавања комуниста у време протеста и свргавања Милошевићевог режима, о чему је већ било речи.

Када је реч о временској категорији редоследа, у филму и књижевности је уобичајена појава разилажења редоследа догађаја у причи и дискурсу. Лукино приповедање о Тејиној прошлости евоцира мноштво *flashback* кадрова у филму, а наизменично се јављају и уметнуте аналепсе у Лукином вербалном присећању на прошле догађаје. У *flashback* приказима неутрална, централна филмска свест преузима Лабанову приповедачку перспективу. Тиме се, у крајњем исходу, на сематичком плану даје увид у субјективно Лукино виђење ситуација, али пружа и објективнији поглед на Тејин лик, који се у тим ситуацијама посматра у тренуцима којих није био ни свестан. У значењском смислу, ови кадрови су значајни и због тога што се у њима Милошевићев режим власти сагледава из перспективе репресивног апарата који тај режим спроводи, а уметнута документарна грађа снажно сугерише аутентичност приказане историјско-политичке ситуације.

У погледу Женетове темпоралне категорије трајања, у *Професионалцу* се користи најфреквентнија временска конфигурација филмских догађаја. Време приповести/дискурса у овом случају краће је од времена приче, чинећи тзв. *сажетак*, којим се дугогодишње Лабаново праћење Теје сажима у један њихов разговор у канцеларији. За филм је карактеристична и *елипса*, односно нулто трајање времена приповести, чиме се укида време које интевенише између двеју различитих радњи, двеју сцена, или секвенци филма. Целокупан Тејин и Лабанов живот који се одвијао између епизода приказане прошлости елиптично је изостављен, са циљем елиминисања празног хода, односно детаља нерелевантних за

саму причу. У склопу категорије учесталости, у филму је најзаступљенији тип *сингулативног приповедања*, при чему се догађаји у приповести евоцирају онолико пута колико су се и догодили у причи.

Инкорпорирање документарне грађе и метанаративни аспекти

Процес спајања фиктивног и документарног у филму *Професионалац* остварен је врло ефектно и успешно. Њиме се преноси један аутентичан и веродостојан дух историјског раздобља које се приказује и обезбеђује се легитимитет приказаној причи. Коришћени документарни материјал има значајну семантичку функцију, којом се гледаоцима имплицитно сугерише мисао да су се приказани фикционални догађаји могли реално догодити.

Документарни записи о преломним животним тренуцима у Србији обухватају сцене протеста и насиља које се дешавало на нашим улицама од 1991. до 2000. године. У овим сегментима приказани су: протест грађана у марту 1991. године, прве масовне демонстрације против Милошевићеве власти, протести против покрадених градских избора 1994, емиграција Срба из хрватске Крајине 1995. године, снимци масовних студентских и грађанских протеста из 1996. и 1997. године, бомбардовање Србије 1999. године од стране НАТО-а. Већина документарних снимака тонирани су браон или црно-белом бојом што интензивира ефекат старине и минулог времена. Догађаји из Тејиног живота функционално су уклопљени у историјско-политичка кретања и судбину коју су на колективном плану Срби преживљавали у годинама Милошевићевог режима.

У једном броју документарних снимака Ковачевић се мајсторски поиграва са границама реалности и фикције, па се на неким архивским записима могу видети и реални ликови из српске културне јавности – међу њима и Бранислав Лечић на протестима из марта 1991, а и сам Душан Ковачевић ће се кратко појавити у једном од снимака. Оваквим поступком, осим што употпуњује предству о општој атмосфери тога времена, писац уноси и елементе црног хумора и одређену дозу аутоироније.

Посежући за документарним материјалом, аутор динамизује аудио-визуелну раван филма и чини причу атрактивнијом за гледаоце. Могућност *flashback* сцена допушта да се Лабанове референце на прошлост из драме у филмским кадровима визуелно оживе и реконструишу на најверодостојнији начин, стапајући се са документарним снимцима, чиме се прожимају индивидуални и колективни план догађаја. Универзална прича о измени позиција моћи и репресији система на тај начин се ситуира у реалан друштвено-историјски оквир и бива изванредно изведен спој фиктивног и реалног.

У подручју аудио-визуелне монтаже у филму анализа слике увек подразумева и анализу звука, односно тона који прати слику. Основну музичку позадину у филму чини музика тамбураша, чиме се аудитивно потенцира Тејина веза са родним крајем.⁵ У склопу екстрадијегетских⁶ звукова најчешће су музичке нумере које прате документарне снимке и јављају се у синхронитету са сликом, док се у погледу дијегетске музике најчешће јављају песме које прате карневалске сцене кафанског весеља Теје и његове дружине. Најзанимљивија међу њима је свакако сцена у којој Бајага по наруџбини изводи песму *Пада влада*, а Лабан прерушен у ловца присуствује читавом кафанском весељу.

Метагеатрални аспект драме, изражен свешћу о њеном настанку и природи, сведочи о Ковачевићевом субверзивном односу према свим конвенцијама драмског стварања. Иронијским сенчењем самог процеса настајања драме, Ковачевић свом стваралачком поступку обезбеђује специфични тип уметничке веродостојности, јер драма настаје као спонтани запис једног разговора. Огољавање књижевног поступка дато је и у онеобичавању драмске структуре приповедачким деловима, јер дидаскалије заправо представљају коментаре снимљених дијалога, у којима се излаже Тејино виђење система значења драме. „Аудио снимком камерне драме *изведене* у канцеларији Теодора Теје Краја представљено је објашњење *драме у стварности*, која је трајала осамнаест година, за време Лукиног професионалног бављења Теодоровим животом (...) Камерна драма представља, дакле, сведочанство које може да сумира њихову патњу“ (ЖИВКОВИЋ 2012: 101).

Превођењем драме у филмски медиј, метанаративни аспект испољава се у мало другачијем виду, због саме специфичности филмског језика. Праћење и бележење догађаја из Тејиног живота сада се остварује и визуелно, посредством камере, па је животни „материјал“ евоциран у Лабановој приповести овде снимљен камером и пребачен са вербалног на примарно визуелни план. Екрани помоћу којих је Лабан пратио некадашња дешавања у граду, на крају филма се појављују у функцији мотрења Лукиног и Тејиног разговора. Тиме се план догађаја региструје из тзв. гледалачке фокализације, будући да само гледаоци имају свест и знање о томе да су у том тренутку и Лука и Лабан посматрани. Овакав крај на значењском нивоу филма сугерише циркуларност вечите смене моћних и подређених и орвеловски речено, сталног надзора и опресије.

⁵ Веза са завичајем Теодора Теје Краја потенцира се у филму и визуелним ефектима. Лабан приликом боравка у Тејиној канцеларији у више наврата разгледа и коменатрише слике Саве Шумановића, међу којима се појављују и слике Срема.

⁶ У анализи звукова у филму, Рондолино и Томази издвајају два критеријума за њихово категорисање. Први обухвата релацију звука и простора, и из просторне перспективе дели звук на *дијегетски* и *екстрадијегетски*; док други узима у обзир однос звука и времена, што резултује поделом на *синхроне* и *асинхроне* тонове (РОНДОЛИНО, ТОМАЗИ 2015: 288–306).

Универзалност тема *Професионалца* учинило је ово дело привлачним за обраду кроз три различита медија на којима је Ковачевић самостално радио, као творац драме, режисер и сценариста. Чињеница да једна слободна транспозиција приче са највећим степеном измена успева да у односу према предлошку задржи истоветну универзалну тематику, додатно оснажује и обогаћује већ комплексно семантичко језгро драме. Прича о судару два човека, као сукобу двеју супротстављених идеолошких позиција који резултује истоветном животном деструкцијом, има трансисторијски и свевременски карактер. Циркуларност односа потчињених и надређених, посматраних и оних који посматрају, као и њихово континуирање трајање у протоку времена, заговарају став о човековој потпуној беспомоћности за владање ситуацијом и животом. Потпуна немогућност стварне промене у свету, у којем се, наизглед, ствари непрестано смењују и мењају споља, јесте управо она трагика људског положаја коју Ковачевић вешто сублимира у свој гротескно изобличени животни театар.

Цитирана литература

- АБОТ 2009: Абот, Портер. *Увод у теорију прозе*. Службени гласник, Београд, 2009.
- БЕСАРА 2003: Бесара, Драгана. „Елементи фарсе у драмама Душана Ковачевића“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. књига LI, свеска 1—2. Нови Сад, 2012.
- ЖИВКОВИЋ 2012: Живковић, Душан. „Метатетатралност и трагање за идентитетом у драми *Професионалац* Душана Ковачевића“. *Наслеђе*, година IX, број 21, ФИЛУМ, Крагујевац, 2012.
- ЈАНКОВИЋ 2011: Јанковић, Никола. *Балкански шпијун и његови наставци*. Службени гласник, Београд, 2011.
- МИЛИНКОВИЋ ФИМОН 1999: Милинковић Фимон, Драган. *Романи у југословенском филму: 194—1990*. Институт за филм, Београд, 1999.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ 2009: Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Кад је била кнежевска вечера? Усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Нови Сад, 2009.
- ПФИСТЕР 1998: Pfister, Manfred. *Drama; Teorija i analiza*. Zagreb, 1998.
- РОНДОЛИНО, ТОМАЗИ 2015: Rondolino, Gianni, Tomasi, Dario. *ABC filma*. Beograd, 2015.
- ХАЧИОН 2006: Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York, 2006.

КОВАЧЕВИЋ 1998: Ковачевић, Душан. *Одбране драме II*. Београд, 1998.

Hristina Lj. Aksentijević

THE WORK OF DUŠAN KOVAČEVIĆ –
THE PROFESSIONAL FROM THE PLAY TO THE FILM

This paper deals with the comparative analysis of the play and the film version of *The Professional* by following the development of the original story and the form through different media, as well as the manner in which they are modified, how they evolve and change. The analysis of the adaptation has its theoretical basis in the works concerning the theory of film, the ways of film analysis and trans-medial transfer. Special emphasis has been put on the transformation of events and characters, as well as on the interpretation of formal and stylistic characteristics of the play into the language of film and its technical possibilities. At the very end, the paper shows a degree of change, artistic effects and the enrichment of the work's semantic core, which are all established by the transposing of the original, *The Professional* story from the literary into the film medium.

Key words: adaptation, literature and film, play, intermediality, transfer, documentary.

