

Маша Р. Станишић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику
<https://orcid.org/0009-0007-7925-9136>

БЕКСТВО ОД НАМЕТНУТИХ ОКВИРА ИЛИ ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ: ПРИЧА О ЏУЛИЈЕТ У ТРИПТИХУ АЛИС МАНРО И У ФИЛМУ ПЕДРА АЛМОДОВАРА²

У раду ћемо из перспективе трансмедијалне наратологије сагледати транслацију света приче о јунакињи Џулијет, чији је лик примарно отелотворен у триптиху из збирке *Бекство*, канадске књижевнице Алис Манро, а рекреиран је у Алмодоваровом филму *Хулијета*. Три сижејно повезане приче из збирке *Бекство*: *Прилика*, *Ускоро* и *Тишина*, приповедају три животна раздобља јунакиње Џулијет и њену идентитетску потрагу кроз различите животне изборе у раскораку са захтевима друштва који често ускраћују или осуђују испољавање индивидуалних жеља и потенцијала. Методолошко полазиште нашег истраживања је трансмедијална наратологија, дисциплина која испитује односе између приче и медија којим је посредована. Централни појам трансмедијалног приповедања је свет приче (*storyworld*), који је теоретичарка Мари-Лор Рајан дефинисала као менталну представу која настаје током рецепције наратива. Поступком трансмедијалне адаптације остварује се нови свет, свет филма, који дели неке елементе са светом креираним у књижевности. Ми ћемо истражити релације остварене између два различита света приче – књижевног, који има статус протосвета и филмског, обликованог по узору на протосвет. Ове светове насељавају ликови које ћемо посматрати, према теорији о транссветовним идентитетима Јурија Марголина, као транссветовне, односно трансмедијалне двојнице. Друштвени и културни оквири света приче утицали су на изборе и одлуке јунакиња Џулијет и Хулијете, које посматрамо као трансмедијалне двојнице, а искуства која ће их обликовати приказана су са позиција различитих култура, али су креирана и посредством различитих медија (књижевни језик, покретне слике), што је условило трансмедијалну трансформацију света приче. И Џулијет и Хулијета су ћерке које у својој индентитетској потрази беже од наметнутих културних оквира, као и од својих мајки, тражећи свој пут кроз различита искуства која ће их обликовати.

Кључне речи: Џулијет, Алис Манро, Хулијета, Педро Алмодовар, трансмедијална наратологија, свет приче, трансмедијални двојници

У збирци прича *Бекство* (*Runaway*, 2004) Алис Манро, једне од најчитанијих канадских књижевница и добитнице Нобелове награде за књижевност, испри-

¹ masastanistic1982@gmail.com

² Овај рад изложен је у виду усменог саопштења (под истим насловом) на научном скупу Савремена филолошка истраживања на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2. марта 2024. године.

чана је у форми триптиха (три сижејно повезане приче) прича о јунакињи Џулијет, која је инспирисала шпанског редитеља Педра Алмодовара да сними играни филм у којем ће причу пренети у шпански културни контекст и јунакињу именовати Хулијета. Три сижејно повезане приче из збирке *Бексџиво: Прилика, Ускоро и Тишина* (*Chance, Soon и Silence*), приповедају три животна раздобља јунакиње Џулијет и њену идентитетску потрагу кроз различите животне изборе (студије класичне књижевности, однос према породици, према цркви, избор партнера) у раскораку са захтевима друштва који често ускраћују или осуђују испољавање индивидуалних жеља и потенцијала, преиспитујући и однос између мајки и ћерки, релацију која ће бити инспиративна и за Алмодовара.

Алмодовар је као редитељ заокупљен женским ликовима, родним и полним идентитетима, неконвенционалним сексуалним изборима, склон је мешању жанрова, иронији и гротески, којима деконструише патријархалну конзервативну традицију, а визуелни стил његових филмова спаја наслеђа естетизма кемпа и поп-арта (ALMODOVAR 2024).

Методолошко полазиште нашег истраживања је трансмедијална наратологија, дисциплина која испитује односе између приче и медија којим је посредована. Централни појам трансмедијалног приповедања је свет приче (*storyworld*), који Мари-Лор Рајан дефинише као менталну представу која настаје током рецепције наратива и разликује две његове компоненте: статичку, која претходи причи и обухвата егзистенте, објекте, институције, обичаје, топографију, природне и друштвене законе који владају тим светом и динамичку компоненту, која обухвата развој догађаја на физичком плану као и на менталном плану егзистената (RAJAN 2013: 364–365)

Предмет нашег истраживања је трансмедијална релација три сижејно повезане приче Алис Манро, које приповедају три различите животне етапе јунакиње Џулијет и филма *Хулијетта*, Педра Алмодовара, који је снимио инспирисан овим причама – односно, трансмедијално читање књижевног текста. Свако читање је интерпретација, а филмизација књижевног текста је интерпретација садржаја, поступака, тема и мотива, као и других елемената књижевног света, језиком филма. Говорећи о адаптацији путем медија, Портер Абот види креативне могућности адаптације приликом преласка из једног медија у други истичући да режисер није „преводац” неког признатог аутора, већ да постаје нови аутор у правом смислу те речи (ABOT 2009: 185).

Поступком трансмедијалне адаптације остварује се нови свет, свет филма који дели неке елементе са светом креираним у књижевности. Ми у раду истражујемо релације остварене између два различита света приче, књижевног, који је креирала Алис Манро и који има статус протосвета и филмског, који је обликовао Алмодовар по узору на протосвет. Ове светове насељавају ликови које ћемо посматрати, према теорији о транссветовним идентитетима Јурија Марголина³, као транссветовне, односно трансмедијалне двојнике.

Различити медији имају, истиче Мари-Лор Рајан, различиту доступност и посредовани су различитим средствима, што им даје различиту експресивну снагу,

3 Релације које ликови остварују међу различитим световима указују на њихов транссветовни идентитет, односно постојање „исте” јединке у више светова (приче) (MARGOLIN 1997: 97).

тако да је практично немогуће да два различита медија пројектују исти свет (RAJAN 2013: 367). У књижевном тексту мисли ликова могу бити приказане веома експлицитно и веома детаљно, док у филму ментална стања ликова углавном изискују да буду запажена од стране гледалаца на основу визуелних знакова (RAJAN 2013: 368). Филмизација може да, с једне стране осиромашује свет приче који израња из густе текстуалне структуре књижевног дела, али с друге стране, семиотичко богатство покретних слика, музике, реквизита, архитектуре, костима, звучних дијалога, носи могућност да свет приче филма приближи гледаочевом разумевању.

Мотиви које препознајемо у причама Алис Манро, а који покрећу и развијају и свет приче филма *Хулијетта*, јесу мотиви сећања, заборављања, чежње, губитка, потраге, при чијој ћемо се анализи ослањати на студије сећања и на истраживања Алеиде Асман. Наративе које истражујемо читаћемо кроз призму идентитетске потраге.

Да ли карактери творе своју судбину или је трпе? Две су доминантне струје у савременим расправама о идентитету: есенцијалистичка струја, која схвата идентитет као датост, при чему је он иманентан субјекту и непроменљив и конструктивистичка, према којој идентитет настаје као „резултат деловања културних и друштвених пракси” (KOS 2011: 222). Џонатан Калер је, разматрајући питања идентитета, истакао да у савременој теорији доминира мисао да је идентитет друштвено условљен и да није иманентан, већ да се производи и да је у књижевности често случај да се идентитет лика који се кристалише као резултат његових поступака, успоставља као основа, „као оно што га је покренуло да тако поступа” (KOS 2011: 222).

Према Јану Асману „идентитет је ствар свести, тј. рефлексивности несвесне слике о себи” (ASMAN 2011: 134). Он разликује колективни „Ми” и лични „Ја” идентитет, у оквиру којег прави разлику између *индивидуалног идентитета* – слике која је изграђена и меморисана у свести појединца, уз помоћ које се он разликује од других (свест о посебности и јединствености) и *личног идентитета* – збира свих улога појединца у оквиру социјалног миљеа и наглашава њихову друштвену условљеност (2011: 135–136).

Циљ истраживања је да откријемо на који начин аутори конструишу идентитет јунакиња (Џулијет и Хулијете) у својим текстовима у контексту друштва и културе у којима они настају, али и у контексту медија којим су ти текстови (приче, односно филм) посредовани. Настојаћемо и да укажемо на сличности и разлике двају различитих светова приче, креираних у различитим семиотичким системима, а који деле неке заједничке елементе.

Бекство од наметнутих оквира

Свет приче који твори триптих Алис Манро дефинишу друштвени оквири наметнути од стране институција које врше контролу моћи у друштву. Међу регулаторним структурама црква и образовне институције имају најшири утицај. Студије класичне филологије један су од важних избора који је Џулијет направила, базиран, како на личним квалитетима, који су јунакињи својствени, односно надареношћу, како тај избор карактерише приповедач, тако и на околностима, односно културном контексту – одрасла је поред оца наставника у породици интелектуала-

лаца (и Сара је била наставница док се није разболела), који се и сами нису уклапали у норме људи међу којима су живели. Међутим, Ерику ће испричати, када ју је упитао о разлогу избора: „Не знам, ваљда да бих била другачија. (...) И зато што их волим. Зато што стварно волим ту материју” (MANRO 2013: 57)⁴. Избор студија класике у малограђанској средини у којој је живела чинио ју је чудном у очима суграђана који би „на њену интелигенцију (би) често гледали као да јој је једна нога краћа” (MANRO 2013: 44). На студијама се, супротно одушевљењу професора њеним талентом и избором, сусрела са поражавајућом чињеницом да је не виде као вредну њиховог улагања због тога што је женско:

Ако се уда – што не би било чудно, уопште није лоше изгледала за једну ученицу, напротив – пашће у воду и њихов и њен труд, а ако се не уда, претвориће се у тучну и изоловану уседелицу, која прилике за напредовање уступа мушкарцима (којима су оне потребније, јер морају да издржавају породицу).

(MANRO 2013: 43)

У причама о Џулијет, Алис Манро проблематизује, између осталог, питање родног идентитета, заправо, ограничења која намећу стереотипи у мушко – женским односима, у којима жене прихватају пасивне улоге. Подразумеване стереотипне улоге (жена, мајка, домаћица) у које Џулијет не жели да се уклапа, а партиципираће у њима са мање или више успеха, усмериће је на неконвенционалне изборе и доводиће је у позицију пркосне бунтовнице.

Избор партнера, мушкарца удовца и одлука да одгаја дете са њим у ванбрачној заједници, доводили су је у ситуације да правда пред другима своју одлуку, потенцирајући слободу избора и смелост да се успротиви очекивањима заједнице. Очево питање о имену детета, заправо је било питање о томе да ли му је биолошки отац дао породично презиме с обзиром на околност да нису венчани. Џулијет ће пркосно одговорити оцу да тамо где они живе, где их људи познају, о томе нико и не размишља. Желећи да своју одлуку представи оцу као уобичајену и ни према чему провокативну у савременом друштву (у питању је крај шездесетих, са покретима који су промовисали сексуалну еманципацију жена), жели, заправо, да отац одобри њен избор и подржи је у томе. Односи моћи у породици приказани су у изабраним причама Алис Манро суптилно, у оквиру релативно сложене породице у којој је фигура оца стуб подршке. Отац, међутим, намеће своју вољу и доноси одлуке у домаћинству, што му је олакшано и Сариним болешћу (започиње да се бави пољопривредом, ангажује као испомоћ у кући младу девојку Ајрин, неће да, према Сариној жељи, стану на сладолед по повратку са станице, скида са зида спорну слику коју им је поклонила Џулијет). Џулијет је отац доживљавала као себи блиског и са њим делила тајне – имали су однос пун поверења и самим тим од њега и сада очекује разумевање. Родитељи, који су, мислила је, некад били неконвенционални, међутим, очекују од своје ћерке одговарајуће понашање – желе од Џулијет да се прилагоди друштву, нарочито отац.

У односу између мајки и ћерки код Алис Манро можемо препознати образац односа стари/млади: стари траже ослонац у заједници и колективним вредно-

⁴ Приче Алис Манро наводићемо према преводу Предрага Шапоње у издању Агоре 2013.

стима, док се млади, који теже индивидуализацији, удаљавају од колектива, а самим тим беже и од чврсто утврђених друштвених и културних оквира заједнице из које потичу. Један од културних оквира којима се Џулијет жустро опире јесте религија. Она не верује у бога и то истиче и приликом сусрета са мајциним пријатељем и парохом чија посета Сари ће је збунити, јер памти да њени родитељи никада нису били укључени у живот цркве и на мајчино приближавање цркви не гледа благонаклоно. У разговору са парохом изразиће став да ће и своју ћерку одгајати изван било какве религије, а догодиће се да је ћерка годинама касније напусти и да се, након боравка у Центру за духовну равнотежу, никад не врати кући. Објашњење које је Џулијет добила од мајке Шиптон из Центра за духовну равнотежу је да је Пенелопа код њих дошла гладна свега, мислећи, притом, на духовну глад и уверавајући Џулијет да јој је ћерка за време боравка код њих духовно израсла и да ће донети животну одлуку која је по њу најбоља. Иако до краја приче *Тишина* ни читаоци ни Џулијет неће сазнати прави разлог Пенелопиног одласка од куће, можемо рећи да је раздвајање мајки и ћерки код Алис Манро мотивисано различитим животним очекивањима, али и израженом потребом ћерки за индивидуализацијом. Раздвајање између Џулијет и Пенелопе коначно је и мајка неће ни покушавати да је нађе, иако ће размишљати о томе. При крају приче у облику виртуелног наратива, замишљеног објашњења Герију: „Ћерка ми је отишла без поздрава, тада вероватно није ни знала да се неће вратити. Није знала да одлази заувек. Онда јој се, верујем, постепено указало колико жели да остане одвојена од мене. И почела је тако и да живи” (MANRO 2013: 121), видимо да Џулијет покушава да артикулише прихватљиво објашњење и да се помири са ћеркиним избором. Манро дозвољава да код Џулијет превлада индивидуални идентитет (свест о посебности и јединствености) у односу на лични који подразумева и улогу мајке. Кроз приче видимо како се Џулијет, превладавајући породичне и личне кризе (смрт мајке, смрт Ерика, одлазак Пенелопе) и очекивања која су јој улоге ћерке, жене и мајке наметнула, окреће себи и не лишавајући се сасвим очекивања мајке: „и даље се нада да ће јој стићи која реч од Пенелопе, али не више тако жарко” (MANRO 2013: 122), враћа се писању доктората из класичне филологије и успоставља оквире свог света управљајући односима са потенцијалним партнерима.

Алмодовар се, транспонујући причу у шпански културни оквир у којем млади знатно дуже остају у кругу примарне породице и где је колективни идентитет (припадност заједници) доминантан у односу на индивидуални, осећао обавезним да превлада настали дисконтинуитет и да наговештај поновног успостављања релација између Хулијете и Антије (трансмедијалних двојница Џулијет и Пенелопе), чији је сусрет на крају филма обавијен елипсом. Код Алмодовара однос Хулијете према мајци пун је нежности и подршке (током посете родитељима Хулијета инсистира да спава са мајком, прекорева оца који успоставља нову везу, касније и другу породицу), а како ћемо видети и током филма, редитељ глорификује мајчинство и овој функцији Хулијете подређује све друге. Усуђујемо се да кажемо да редитељ приликом развоја света приче филма интервенише и поступком *deus ex machina*, спасава Хулијету од могућих последица њене превелике туге. Инсистирајући на поновном успостављању односа између мајке и отуђене ћерке, као што

се Манро противи срећном крају по сваку цену, Алмодовар убија једног од Антијиних синова, што ће бити разлог да ћерка успостави везу са мајком (LOPIČIĆ, NOVAKOVIĆ 2019: 58). Алмодовар, иако редитељ који са пуно наклоности у својим филмовима гради јаке и сложене женске ликове, неће видети могућност да Хулијета превлада оквира патријархалне културе у којој је поникла и неће јој пружити слободу – Хулијета ће остати у (емотивно) зависној позицији и у односу са ћерком и у односу са новим партнером (који ће је и охрабрити да крене у посету Антији). Јаз између Хулијете и Антије настао је на личном плану и гледалац зна разлог зашто ће ћерка напустити мајку – криви је за смрт оца, али осећа кривицу и сама, јер је уживала у кампу у време кад је отац страдао. До поновног успостављања везе са мајком долази након што ће Антија и сама доживети трагедију као мајка. Овим Алмодоваровим филмом доминирају кривица и судбина и, иако је говорио да је са *Хулијетом* искорачио изван жанра мелодраме, који му је омиљен, са намером да прикаже праву драму, без удела мелодраматичног, разрешење конфликта на које крај филма упућује, наговештава успостављање континуитета и заједницу са Ларијем. Алмодовар је, о чему и сам говори, својим филмом покушао да успостави идеју матријархата (види ALMODOVAR 2016), приказавши жену као јачу у животној борби и патњи, као креаторку живота – само је судбина изнад ње.⁵ У сцени у којој фигура *Мушкарца који седе*, прелази из руку Аве, која је моделовала фигуру, у руке Хулијете, која носи Хуаново дете, уметничким је језиком обликована ова идеја. Међутим, Алмодовар не види могућност да жена која се остварила као мајка искорачи изван те улоге – он јој даје огромну снагу да подноси живот, али јој онемогућава индивидуализацију.

Путовање као потрага за сопством

Мотив путовања доминантан је у филму *Хулијета* и као метафора бекства од наметнутих оквира, али и као метафорична замена јунакињине потраге за сопственим идентитетом. Железничка станица, воз, путовање, метафоре су потраге за изгубљеним сопством (DIMITRIJEVIĆ 2012: 287). Воз у Алмодоваровом филму тумачимо као хронотоп пута, који је, према Бахтину, уско повезан са хронотопом случајних сусрета, који ће бити прекретница у животу јунакиње. Хронотоп сусрета у коме преовладава временска нијанса одликује висок степен емоционално-вредносних интензивности, док са њим повезан хронотоп пута има шири обим, али нешто мању емоционално-вредносну интензивност (БАНТИН 1986: 355). Пут је, према Бахтину, најчешће место случајних сусрета.⁶

Током путовања возом, Хулијета ће доживети два интензивна животна искуства – исте ноћи у возу сведочиће самоубиству странца због којег је у журби на-

5 „The woman not only gives life but she is stronger in order to fight, administer, suffer and enjoy all that life brings with it. Only fate is stronger than her” (АЛМОДОВАР 2016)

6 „На путу се у једној временској и просторној тачки секу просторни и временски путеви различитих људи, представника свих стајежа, стања, вере, националности, узраста. Овде се случајно могу срести они који су нормално раздвојени друштвеном хијерархијом и просторном удаљеношћу, овде могу настати свакојаки контрасти, срести се и сплести се различите судбине. Овде се на свој начин стапају просторни и временски нивои људских судбина и живота, осложавајући се и конкретизујући се друштвеним дистанцама, које се овде руше. То је и тачка заплета и место збивања догађаја. (...) Пут је нарочито погодан за приказивање догађаја које усмерава случајност” (БАНТИН 1986: 355).

пустила купе, као и еротску привлачност од стране Хуана, свог будућег изабраника, са којим ће водити љубав. Ерос и танатос, два су пола човековог искуства између којих ће се кретати јунакиња.⁷ Железничку станицу након које се догодила несрећа можемо интерпретирати као почетак новог и крај пређашњег пута, или као раскршће (животно): „Овде време као да се излива у простор и тече по њему образујући путеве” (ВАНТИН 1986: 355), отуда разне метафоризације пута (животни пут, ступити на нов пут) – а основно језгро је, каже Бахтин, протицање времена (1986: 355). Хулијета је у сценама у возу приказана као млада, атрактивна, самопоуздана, срећна девојка у својим двадесетим, која ради на дисертацији из античке књижевности и тренутно предаје у школи. Ово путовање унеће у њен живот промене и отвориће јој више различитих могућности, а усмериће је њени избори: затруднеће и родиће ћерку; након пута примиће писмо од Хуана, отићи ће му у посету и остаће да живи са њим; суочиће се са осећајем кривице за самоубиство човека из воза, јер да је поразговарала са њим можда би исход био другачији.

Возни купе посматрамо као спој приватног и јавног простора у којем се јунакиња осећа удобно и безбедно, а улазак непривлачног странца који започиње разговор представља за јунакињу узурпирање места приватности и сигурности и она након краћег разговора напушта купе (бежи) и одлази у вагон-ресторан где сусреће Хуана. Сцену њиховог сусрета обележава појава јелена који јури поред воза. Симболику ове сцене можемо интерпретирати под окриљем мита према којем је јелен сматран божанском животињом која доноси смрт, али и нови живот и чији је култ заузимао важно место у религији становника Европе (SREJOVIĆ 2001). Метафорично значење ове слике у филму преноси се на судбину јунакиње, која ће у себи носити кривицу за смрт човека из воза (према којем је била нељубазна), међутим, управо ће та околност отворити пут познанству Хулијете и Хуана.

Путовање возом за Џулијет, у свету приче Алис Манро, било је једнако авантура, која је јунакињу снажила и чинила је срећном док је сањарила гледајући кроз прозор предео који јој се указивао:

Tajia, помислила је гледајући кроз прозор. Није била сигурна да је то права реч за приказ који јој се указивао. Видела је себе као младу жену из руских романа како језди у непознате, застрашујуће и предивне пределе, тамо где вукови завијају по читаву ноћ и где ће срести своју судбину. Нимало је није бринуло то што ће се вероватно испоставити да је та судбина – из руских романа – суморна, или трагична, или иједно и друго.

(MANRO 2013: 44)

У књижевном тексту мисли јунакиње предочене техником унутрашњег монолога и тока свести откривају читаоцу унутрашњи свет у којем истовремено егзистирају садашњост, прошлост и антиципације будућности. У причама Алис Манро прошли догађаји преламају се кроз перцепцију приповедача и гласа у првом лицу и ови догађаји из прошлости јунака пружају читаоцу информацију о истакнутим особинама тог лика (HUPER 2008: ix), али откривају и потенцијалне узроке који су

7 „The two times that we see Julieta feverishly making love with Xoan someone has just died. It is the response of both to the idea of death” (ALMODOVAR 2016).

довели до актуелног стања у којем се јунак налази. Читалац сазнаје да је Џулијет васпитавана да се уклапа, да увек буде љубазна и сусретљива, али ће она ипак, када јој у купе уђе странац који јој се не допада, на његов предлог да се друже, реаговати грубо: „Заиста желим да читам. Одох у панорамски вагон” (MANRO 2013: 46). Однос Џулијет према спољашњем свету, а који је подразумевао опрез и дистанцу, одсликан је у појави крупног вука који прелази преко залеђене површине језера, са којим се јунакиња идентификује: „Вук није обраћао пажњу на воз, није ни оклевао ни журио. Имао је дугу, сребрнасту длаку која се постепено преливала у белу боју. Да ли он мисли да га то чини невидљивим?” (MANRO 2013: 47).

Сусрет и упознавање са Ериком, након несреће, били су постепени. Џулијет се није упустила у љубавни однос због месечног крварења, рекавши Ерику да је девица. Алис Манро смело приповеда о интимном, искључиво женском искуству, карактеришући, на тај начин Џулијет као савремену девојку, без предрасуда, али ипак стидљиву.

Море као мотив путовања у свет филма уведено је интертекстуалном причом о Одисеју, коју Хулијета прича студентима на часу, у којој море симболише пут ка непознатом, ка авантури. Стигавши у Хуанову кућу, Хулијета прво спази поглед на море и њен доживљај пред тим приказом је усхићење. Та слика мора биће слика њеног живота са Хуаном до велике буре, која их је задесила када је Хулијета сазнала да се Хуан виђао са Авом у њеном одсуству. Последњи разговор између њих двоје приказан је у филму у поређењу са надолазећом олујом која ће, иако се не чини тако у почетку, имати разорне последице. Слика олује на мору, у којој ће Хуан страдати, одсликава унутрашњу борбу јунакиње покренуту изневереним поверењем. Хуанова смрт ће, као и смрт човека из воза изазвати осећај кривице⁸ због којег ће се Хулијета, затворена у свој свет туге, удаљити и од ћерке. Тишина настала између мајке и ћерке, која једнако носи осећај кривице (јер је уживала на летовању кад је отац страдао), иницираће отуђење и Антијин одлазак од куће.

Идентитет се, према Калеру, базира и на личним квалитетима који се откривају кроз животна искушења јунака (KALER 1997: 110), а на лични и индивидуални идентитет Хулијете и Антије утицаће у великој мери трагична смрт Хуана. Обхрвана тугом и кривицом, Хулијета запада у депресивно стање и о њој брину Антија и Беа. Долази до замене улога између мајке и ћерке и Хулијета се пасивно приклања изборима и одлукама ћерке: остаће да живе у Мадриду и изнајмиће стан близу Беиног, Антија ће отићи да прода породичну кућу и том приликом сазнати за свађу родитеља која је узроковала да Хуан исплови иако је море било немирно. Филм приказује да овај период Хулијетиног боловања дуго траје и њену психофизичку промену приказује у сцени у којој јој после купања, ћерка и Беа скидају пешкир са главе, а гледаоци се сусрећу са видно остарелом и уморном Хулијетом (чију улогу преузима друга глумица).

Пут у португалију са Ларијем и планови за нови живот, осујећени су случајним сусретом са Беом, која је извештава о Антији, коју је исто тако игром случаја срела, а доминантна информација коју Хулијета сазнаје је да Антија верује да она још увек живи у Мадриду. То ће бити довољан подстицај да Хулијета промени

8 „The two tragic goodbyes, the result of chance and bad luck, have marked Julieta's conscience” (ALMO-DOVAR 2016).

своје планове и врати се у стари крај Мадрида, у комшилук за који је Антија везује – поново у ишчекивању писма од ћерке.

Џулијет ће се другачије носити са Ериковом смрћу, биће активнија и дозволиће да је посао окупира: наћи ће посао прво у библиотеци, затим на телевизији и постаће позната личност. Пенелопа ће само у пар наврата преузимати улогу неговатељице – а напади туге, који ће ломити Џулијет, биће повремени и неће је паралисати. У разговору између мајке и ћерке, у једном од тих дана, Џулијет ће испричати Пенелопи о догађајима који су се збили пре и уследили после Ерикове смрти, уз објашњење да јој то није могла рећи пре јер је била дете. Иако Пенелопа није мислила тако, опростила је мајци ћутање, тим је њен одлазак од куће остао потпуна тајна. У свету приче који је креирала Алис Манро Ерикова одлука да исплови кобног дана није директно узрокована свађом међу супружницима (свађа се збила раније и поремећени односи трајали су већ неко време).

И док се Хулијета и физички враћа на место где ће пишући писмо-дневник настојати да пружи објашњење својих поступака који су узроковали садашњу ситуацију, Џулијет се физички креће напред, док у тренуцима интроспекције призива сећања на прошле догађаје покушавајући да нађе објашњење.

Наративизација путем медија филма

Главна теза трансмедијалне наратологије је да медиј реконструише причу преносећи је из једног семиотичког система у други. У семиотичком систему књижевности прича настаје приповедањем у језику. У филму главни медиј је покретна слика, а главна приповедна техника је монтажа. „Филмски језик је двоструко одређен, најпре причом, а затим својом наративношћу” (OMON, BERGALA i dr. 2006: 156), при чему је монтажа основни наративни поступак.

Монтажни спојеви који раздвајају/повезују два наративна тока у филму, али и они који уређују позицију и везе између мањих јединица филмског записа унутар сваког од њих, успостављају у филму однос каузалности и темпоралности. Елементи филмске радње асоцијативно су повезани преплитањем два дијегетичка нивоа. Основни дијегетички ниво обухвата догађаје чији је учесник Хулијета у својим педесетим годинама, која се, након случајног сусрета са бившом пријатељицом своје ћерке Антије, окреће сећањима са жељом да, макар на тај начин, евоцирајући успомене, успостави релацију са ћерком која је давно отишла без речи објашњења. У новонасталом стању тескобе, она одбацује (напушта) свој садашњи живот и партнера са којим је планирала пресељење у Португалију и нови почетак. Повратком у крај Мадрида који је давно напустила, у стан који се налази у истој згради у којој је живела са ћерком након Хуанове смрти, отпочиње прича-сећање. Интрадијегетички ниво приказује сећања јунакиње артикулисана у форми дневника-писма у којем се обраћа ћерки, а која су на овом нивоу предочена кроз перспективу јунакиње из младости.

Наративна функција филмске монтаже представља уланчавање елемената радње⁹ успостављањем односа дијегетичке каузалности и/или темпоралности

⁹ Дералд Принс радњу дефинише као: 1) низ повезаних догађаја који манифестује јединственост и смисао, као и кретање од почетка, преко средине до краја; 2) у Бартовој терминологији као скуп функција које се могу подвести под истог актанта (или актанте) (PRINS 2011: 170).

који омогућавају гледаоцу боље разумевање дела (OMON, BERGALA i dr. 2006: 57). Наратив има могућност управљања смером кретања времена, допуштајући догађајима да сами стварају временски поредак (ABOT 2009: 27). У наративном филму, где су простор и време обавезан амбијент збивања, разматрање времена је веома важно због тога што је време једна од спона међу догађајима, која их организује у причу. Простор и време снажно су повезани у нашој свести приликом рецепције филма, јер је прича својом временитошћу примерена медију филма. Један од најважнијих поступака временског сажимања у филму је елипса, односно „изостављање из видног поља дела оног збивања које је у средишту пажње”, притом можемо разликовати одређене елипсе, у којима знамо шта је испуштено (несрећа у возу, Хуаново страдање) и неодређене елипсе „у којима не знамо што је точно изостављено и у ком трајању” (наговештени сусрет Хулијете и Антије на крају филма) (GILIĆ 2004: 17). Овим се поступком изазива код гледалаца напетост, страх, језа, а наглашавањем афективних кадрова (крупних планова) изражава се емоционално стање јунакиње пред застрашујућом неизвесношћу. Имагинарни свет филмске приче материјализован приказивањем приче, поред реализованог, обухвата и виртуелно време/простор, хронотоп у којем фигурирају сећања, жеље, очекивања, страхови јунака, а који се реконструише у уму сваког појединачног гледаоца. Кадрови који приказују поглед човека из воза пре него што ће Хулијета напустити купе, потом Хуанов последњи поглед упућен Хулијети кобног дана, монтирани у сцену у којој Хулијета испраћа Антију, наговештавају гледаоцу да је то њихов последњи поздрав, а осветљавају ток свести Хулијете који покреће стрепња.

Поступцима сажимања и елипсе обухваћени су догађаји који су преомотивни да би били приказани. Догађај преломан за породицу – погидија Ерика, у свету приче Алис Манро, заоденут је елипсом, али је зато сцена кремације на плажи приказана врло сликовито са елементима ироније и црног хумора. Да би избегао патетику, а остварио атмосферу језовитости и неверице, елипси прибегава и редитељ, а филмичну сцену кремације потпуно изоставља, али и иронију као уметничко средство депатетизације. Овим поступком избегнут је и препатетичан крај филма и сусрет мајке и ћерке само је наговештен, а гледаоцу је остављена слобода да га реконструише.

Филмска наративизација је приближавање одређене идеје гледаоцима, путем филма. Гледање филма је откривање значења сакривеног у његовим наративно-визуелним слојевима. О филмском језику говоримо онда када постоји стилска трансформација реалног света, при чему употреба извесних поступака изражавања произилази из намере да се пренесе одређено значење (OMON, BERGALA i dr. 2006: 125), а значењски потенцијал иконичног знака активира се чином рецепције. Алмодоваров филмски језик карактерише препознатљив визуелни стил који је наслеђе кемпа и поп-арта у којем доминирају интензивне боје, артифицијелност и интермедијалност.

Филм отвара сцена у којој видимо црвено платно испод којег наслућујемо пулсирање, испоставиће се срца, јер је у фокусу хаљина јунакиње Хулијете, која пакује фигуру *Мушкарца који седи*, и спрема се на пут. Црвена боја носи изразито симболичку ноту и доминира у Алмодоваровим филмовима, често контрастирана

плавој или зеленој нијанси. Можемо интерпретирати „пулсирање” црвене хаљине као радост, подстакнута љубављу, узбуђење (пред пут који отвара нове могућности), страственост јунакиње, али и страх од непредвиђених догађаја, опасности, за које смо раније у тексту утврдили да пулсирају у Хулијетиној свести. Фигуру *Мушкарца који седи*, која ће касније у филму бити асоцирана са Хуаном (који седи у фотељи у сличном положају и посматра уснулу Хулијету), јунакиња брижљиво пакује за пут. У контексту догађаја који ће у филму тек бити приказани, однос према фигури можемо разумети као однос активног памћења, којим јунакиња жели да од заборава сачува сећање на Хуана и Аву (која је моделовала фигуру). У стану у којем затичемо Хулијету нема трагова ћерке.

Када Алеида Асман говори о динамици културног памћења, истиче да и памћење и заборављање имају и активну и пасивну компоненту. Активно памћење подразумева брижљиво сакупљање и чување трагова прошлости, док се пасивно памћење везује за архивирање и складиштење тих трагова. И док је пасивно заборављање занемаривање и необазирање на трагове прошлости, активно заборављање представља уништавање материјалних трагова и табуизацију прошлости (ERL, NUNNING 2008: 98–99).

По сазнању да се Антија неће вратити кући, Хулијета једно време одржава њену собу нетакнутом, међутим, када прође дан рођендана без и једног гласа, Хулијета у бесу растури Антијину собу и одсели се у други стан поневши у кесама за ђубре преостале Антијине ствари. Развојем догађаја на интрадијегетичком плану филмске приче пратимо Хулијетина настојања да, прво активно (обележавајући Антијине рођендане), потом пасивно (поневши ћеркине ствари у кесама) очува сећање на ћерку, да би током година живота без ње, а упознавши Ларија, покушала да је потисне из сећања. Хулијету (на основном дијегетичком нивоу приче) затичемо у стану који је безличан, окречен је у бело и у потпуној је супротности са нападно шареним тапетима стана у којем је живела са ћерком након Хуанове смрти (ALMODOVAR 2016), а које одсликавају динамику и конфликте различитих, врло интензивних емоција. Ларију, такође, није говорила о ћерки. Судбоносни сусрет са Беом активираће потиснута сећања и вратити Хулијету животу из ког је хтела да побегне. Стан у који ће се уселити истоветан је стану који памти Антија, а једина ствар из заједничке прошлости која ће јој правити друштво у готово празном стану јесте фигура *Мушкарца који седи*, трећи елемент фиктивног породичног окриља које ће реконструисати пишући дневник-писмо.

Простор куће/стана, у којем борава јунакиња, можемо посматрати башларовски као простор уточишта за биће, безбедно место, скровиште, интимни простор који чува целовитост бића, интегришући, кроз сањарења, мисли, сећања и снове (BAŠLAR 2005: 30).¹⁰ Интериоризација простора који окружује јунакињу и ствари које се у њему налазе одсликава емотивни и вредносни простор Хулијете,

10. „(К)ућа (је) једна од највећих сила интеграције за мисли, за сећања и снове човека. Спајајући принцип у тој интеграцији, то је сањарење. Прошлост, садашњост и будућност дају кући различите динамизме који се често мешају, сударајући се понекад или изазивајући се међусобно. Кућа у животу човека одстрањује неизвесности, она у изобиљу пружа своје савете континуитета. Без ње би човек био разбијено, расуто биће. Она подржава човека кроз олује неба и непогоде бића. Она је тело и душа.” (BAŠLAR 2005: 30)

а одлика овог ентеријера јесте да је он израз субјективног доживљаја лика (види DIMITRIJEVIĆ 2012). Празна соба у којој се налази само писаћи сто и понека делимично распакована кутија и на камину фигура *Мушкарца који седе*, слика је Хулијетиног испражњеног унутрашњег света без Антије.

У причи *Ускоро*, Џулијет, ће свој дом видети, ни у Ериковој кући, ни у стану у којем је живела са Ђерком, већ у породичној кући у којој је одрасла: „тамо где је читав њен живот био” (MANRO 2013: 97). У кући у коју ће се вратити у посету родитељима, затећи ће промене настале због новог члана домаћинства и помоћницу Ајрин доживеће као узурпатора куће и свог приватног простора. Слика *Ја и село*, коју је поклонила родитељима, завршиће на тавану, а вероватно ју је, како јој је Сара рекла, отац склонио да их Ајрин не би гледала као чудаке, јер на зиду држе модерну слику. Након Сарине смрти, отац ће кућу срушити да би проширио башту. Џулијет неће више ни један други простор сматрати интимним и мењаће станове у складу са потребама и могућностима, а свој лични простор, дом, носиће собом, вративши се тамо где је њен живот био пре сусрета са Ериком – окренуће се поновном раду на истраживању античке књижевности.

Закључак

Свет приче у приповеткама *Прилика*, *Ускоро* и *Тишина*, Алис Манро конструише се око неких кључних догађаја у животу јунакиње Џулијет, чије су сазревање, обликовање и промене, приказани као идентитетска потрага и испричани кроз три одвојене приче из збирке *Бексџиво*, које смо посматрали као триптих. Овај свет приче временски обухвата период од 60-тих до 80-тих година двадесетог века и културни оквир канадског друштва тог времена и ми смо га у раду посматрали као протосвет. Алмодоваров свет приче филма трансформација је света креираног у причама Алис Манро – Алмодовар је сачувао дизајн основне приче протосвета, али га је лоцирао у различито временско и просторно окружење, у 80-те и 2000-те године. Алмодовар причу о Џулијет, која је посредована језиком књижевности кроз три различите приче, сажима и обједињује у свет приче филма смештајући причу у постфранковску Шпанију и јунакињу именује Хулијета. Друштвени и културни оквири света приче утицали су на изборе и одлуке јунакиња Џулијет и Хулијете, које смо посматрали као трансмедијалне двојнице. Искуства која ће обликовати Џулијет и Хулијету (догађаји у возу, смрт Ерика/Хуана, одлазак Пенелопе/Антије), приказана су са позиција различитих култура, али су креирана и посредством различитих медија (књижевни језик, покретне слике), што је условило трансмедијалну трансформацију света приче.

И Џулијет и Хулијета су ћерке које у својој индентитетској потрази беже од наметнутих културних оквира, од својих мајки, тражећи свој пут кроз различита искуства која ће их обликовати. Иако бунтовнице у младости, јунакиње постају мајке, које ће њихове ћерке напустити и нанети им бол. Однос између мајки и ћерки у културном контексту, приказали смо у раду као доминантан за (ре)конституисање идентитета Џулијет и Хулијете. Џулијет ће прихватити Пенелопин избор, не без жаљења и самоиспитивања, али ће ходати кроз живот храбро сама, наставивши пут који је била напустила у младости – истраживање античке књижевности. Хулијета неће искорачити изван улоге мајке и након преживљене патње, биће јој дата

могућност да поново успостави везу са ћерком. Судбина или случај имају улогу у покретању догађаја и у свету приче Алис Манро и у свету Алмодоваровог филма, а избори јунакиња усмеравају њихов даљи ток. Међутим, Алмодовар, како смо већ приметили, интервенише и својој јунакињи обезбеђује срећан крај, док Алис Манро даје својој јунакињи слободу и храброст да се суочи са последицама својих избора.

Цитирана литература

- ABOT 2009: ABOT, Porter H. *Uvod u teoriju proze*. Sa engleskog prevela Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- ALMODOVAR 2016: ALMODOVAR, Pedro. „10 things about Julieta, according to Pedro Almodóvar”. *LatinoLife* (26. 08. 2016). <<https://www.latinolife.co.uk/articles/10-things-about-julieta-according-pedro-almod%C3%B3var>>. 20. 01. 2024.
- ALMODOVAR 2024: ALMODOVAR, Pedro. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. <<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=1906>>. 14. 01. 2024.
- ASMAN 2011: ASMAN, Jan. *Kultura pamćenja: Pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Sa nemačkog preveo Nikola B. Cvetković. Beograd: Prosveta, 2011.
- BAHTIN 1986: BAHTIN, Mihail. „Jedinstvo hronotopa”. *Polja*, god. 32, br. 330–331 (avgust-septembar 1986): str. 355–357. Sa ruskog preveo Aleksandar Badnjarević. <<https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/02/selection14-7.pdf>>. 20. 02. 2024.
- BAŠLAR 2005: BAŠLAR, Gaston. *Poetika prostora*. Sa francuskog prevela Frida Filipović. Beograd: Alef, 2005.
- GILIĆ 2004: GILIĆ, Nikica. „Naratologija i filmska priča”. *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 37 (2004): str. 13–19.
- ERL, NUNNING 2008: ERL, Astrid and Ansgar NÜNNING (ed.). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008.
- LOPIČIĆ, NOVAKOVIĆ 2019: LOPIČIĆ, Vesna i Jelena NOVAKOVIĆ (ur.). „Almodóvar’s Julieta and Munro’s Juliet – Beyond Cultures”. *Canada 150 Filmed*. Beograd: Filološki fakultet u Beogradu, Srpska asocijacija za kanadske studije, 2019.
- KALER 1997: CULLER, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997.
- KOS 2011: KOS, Suzana. „Žena i ideologija(e): Feministička poetika Alexandre Berkove”. *Umjetnost reči: časopis za znanost o književnosti*, god. 55, br. 3–4 (2011): str. 221–241.
- MARGOLIN 1997: MARGOLIN, Juri. „Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva”. *Reč*, god. 4, br. 30 (1997): str. 88–100.
- DIMITRIJEVIĆ 2012: DIMITRIJEVIĆ, Bojana (ur.). „Prostori privatnosti u romanu srpske moderne”. *Filologija i univerzum*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu, 2012. [orig.] ДИМИТРИЈЕВИЋ, Бојана (ур.). „Простори приватности у роману српске модерне”. *Филологија и универзитет*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2012.
- OMON, BERGALA i dr. 2006: OMON, Žak, Alen BERGALA, Mišel MARI i Mark VERNE. *Estetika filma*. Sa francuskog prevela Jasna Vidić. Beograd: Clio, 2006.
- PRINS 2011: PRINS, Džerald. *Naratoški rečnik*. Sa engleskog prevela Branka Miladinov. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

- RAJAN 2013: RYAN, Marie-Laure. „Transmedial Storytelling and Transfictionality”. *Poetics Today*, god. 34, br. 3 (2013): str. 361-388.
- SREJOVIĆ 2001: SREJOVIĆ, Dragoslav. „Jelen u našim narodnim običajima”. *Iskustva prošlosti* (2001). <<https://www.rastko.rs/arheologija/srejovic/dsrejovic-jelen.html>> 21. 01. 2024. [orig.] СРЕЈОВИЋ, Драгослав. „Јелен у нашим народним обичајима”. *Искусства прошлости* (2001). <<https://www.rastko.rs/arheologija/srejovic/dsrejovic-jelen.html>> 21. 01. 2024.
- HUPER 2008: HOOPER, Brad. *The Fiction of Alice Munro: An Appreciation*. Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 2008.

Извори

- MANRO 2013: MANRO, Alis. *Bekstvo*. Sa engleskog preveo Predrag Šaponja. Zrenjanin: Ago ra, 2013.

Филмографија

- ALMODOVAR 2016: ALMODOVAR, Pedro. *Хулијета*. 2016.

Maša Stanišić

ESCAPE FROM IMPOSED FRAMEWORKS OR THE SEARCH FOR IDENTITY: THE STORY OF JULIET IN ALICE MUNRO'S TRIPTYCH AND PEDRO ALMODOVAR'S FILM

Summary

In this paper, from the perspective of transmedia narratology, we considered the translation of the world story about the heroine Juliet, whose character is primarily embodied in a triptych from the collection *Runaway*, by the Canadian writer Alice Munro, and was recreated in Almodovar's film *Julieta*. Three related stories from the collection *Escape: Chance, Soon, and Silence*, narrate three life periods of the heroine Juliet and her search for identity through various life choices in conflict with the demands of society, which often deny or condemn the manifestation of individual desires and potential. The methodological starting point of our research is transmedia narratology, a discipline that examines the relationship between the story and the medium through which it is mediated. The central concept of transmedia storytelling is the storyworld, which theorist Marie-Laure Ryan defined as a mental representation that arises during the reception of a narrative. The process of transmedia adaptation creates a new world, the world of film, which shares some elements with the world created in literature. In our work, we examined the relationships created between two different worlds of the story – the literary one, which has the status of a protoworld, and the cinematic one, modeled after the protoworld. According to Yuri Margolin's theory of transworld identities, these worlds are inhabited by the characters we observed as transworld, i.e. transmedia doubles. The social and cultural frameworks of the storyworld influenced the choices and decisions of the heroines Juliet and Julieta, who we observed as transmedia doubles. The experiences that shaped the heroines are shown from the positions of different cultures, but they were also created through different media (literary language, moving images), which conditioned the transmedia transformation of the world of the story. Both Juliet and Juliette are

daughters who, in their search for identity, run away from imposed cultural frameworks, as well as from their mothers, looking for their way through different experiences that will shape them.

Keywords: Juliet, Alice Munro, Julieta, Pedro Almodovar, transmedia narratology, storyworld, transmedia doubles