

УДК 791.091:821.163.41-31 Киш Д.

**Маша Станишић**

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

## КЊИЖЕВНИ ТЕКСТ У КОНТЕКСТУ ФИЛМСКОГ МЕДИЈА: ПЕШЧАНИК ДАНИЛА КИША У КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ

**Сажетак:** У овом раду испитиваћемо, на примерима романа *Пешчаник*, Данила Киша и истоименог филма Саболча Толнаја, како се прича рекреира у контексту медија којим је посредована. Односе између приче и медија који је преносе испитују трансмедијалне студије, које медиј посматрају и као комуникациони канал, али и као материјал и технику уметничког израза. Медији књижевности и филма разликују се, роман и филм остварују се у различитим семиотичким системима (природни језик/покретне слике), и због тога транслација света приче, из једног знаковног система у други подразумева прилагођавање њихових изражајних средстава. Медиј изнова обликује причу преносећи је из контекста једног семиотичког система у контекст другог, мењајући је притом. Методолошки оквир нашег истраживања је трансмедијална наратологија, а у оквиру ње теоријски ставови Мари-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan) изнети у студији *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, са посебним освртом на концепт света приче (*storyworld*). За овај рад значајан је и ауторски контекст као и контекст рецепције дела. Редитељ филма истовремено је и читалац романескне приче, који контекстуализује свет приче интегришући га у претходно усвојене оквире (културне, интелектуалне, друштвене), али, посредством другог семиотичког система, он постаје креатор (аутор) новог, оригиналног света приче.

**Кључне речи:** Трансмедијална наратологија, свет приче, Данило Киш, Саболч Толнај

Роман *Пешчаник* је и последњи у низу дела породичне трилогије, коју је Данило Киш сам иронично назвао *Породичним циркусом*<sup>1</sup>, а у оквиру које доминира тема нестанка оца за време Другог светског рата и последице овог губитка по сина. Књиге из такозваног породичног циклуса – *Рани Јади*, *Башића*, *Њејео* и *Пешчаник*, каже Марко Недић, књиге су са наглашеном аутобиографском мотивацијом. У *Пешчанику* се стичу и додатно осветљавају мотиви „породичног комплекса”, нестанак оца у вихору рата. Филм *Пешчаник*, редитеља Саболча Толнаја (настајао је током 2005. и 2006. године), једно је читање Кишове приче, оне приче чији је роман *Пешчаник* само сегмент. Филм приказује, кроз визуру

<sup>1</sup> Романи *Рани јади*, *Башића*, *Њејео* и *Пешчаник* појавили су се као породични циклус први пут 1989. године у издању француског издавача „Галимара”, а 1993. године у издању „Коло”, Српске књижевне задруге, под насловом *Породични циркус*. Наслов је Кишов и како Јован Делић каже речју *цирк* у наслов се уноси омиљено Кишово средство депатетизације – иронија, односно аутоиронија, којом се у први план истиче главни јунак Едуард Сам, играч, уметник, писац, клоун.

редитеља, узроке и последице потраге сина за оцем и за сопственим идентитетом. Две изразито сензибилне природе, дезинтегрисане личним комплексима и друштвеним притисцима међузависне су – једна открива и осветљава другу. Филм тематизује и класичну тему – уметника и његово дело. Роман *Пешчаник* Данила Киша послужио је као текст узор редитељу истоименог филма да створи ново и оригинално уметничко дело.

Да ли је могуће да два различита медија<sup>2</sup> испричају потпуно исту причу, главно је питање трансмедијалне наратологије. Мари-Лор Рајан каже да различити медији имају различиту доступност и да су посредовани различитим средствима, што им даје различиту експресивну снагу, тако да је практично немогуће да два различита медија пројектују исти свет (Ryan 2013: 368). У филму ми знамо одмах како лик изгледа и то нам омогућава да доносимо закључке о његовим другим одликама, каже Рајанова, док у роману изглед може да остане неодређен и када је лик први пут представљен ми можемо да сазнамо само његово име или неки израз који га одређује (2013: 368). Када се у роману описују ликови, опис долази део по део и оставља многе празнине да буду попуњене читањем (Ryan 2013: 368).

Феномен трансмедијалности, Рајанова посматра као однос који се остварује између два или више текстова, посредованих различитим медијима, који деле елементе као што су ликови, замишљене локације или фикционални светови, а као централни појам трансмедијалног приповедања истиче свет приче (*storyworld*), који треба разумети као менталну представу изграђену током читања, гледања, слушања наратива, која није статична – светови приче су симулације развоја приче (Ryan 2013: 363–364). Рајанова дефинише свет приче кроз две компоненте: статичку компоненту, 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 (2013: 364–365). Трансмедијално приповедање Рајанова види као посебан случај трансфикционалности (миграција фикционалних ентитета кроз различите текстове) – трансфикционалност која се одвија кроз много различитих медија.

Ми ћемо у раду разматрати релације остварене између романа и филма на плану неких заједничких елемената света приче (егзистенти/ликови, развој догађаја), као и на плану сличних формалних поступака у конструкцији наративног текста (монтажа).

Главни јунак света приче романа *Пешчаник* и један од главних јунака света приче филма је Едуард Сам (Е. С.), поникао у првом делу породичне трило-

<sup>2</sup> Мари-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan) на основу неколико критеријума класификује медије као: 1) комуникативни канал (радио, ТВ, телефон); 2) материјал од кога је сачињен (језик, звук, папир, људско тело); 3) семиотички критеријум (вербални, визуелни, аудитивни медиј); 4) просторновременска распрострањеност (чисто просторни, као ликовни, спациотемпорални, као филм, плес, и чисто темпорални, као језик, музика); 5) кинетичка својства (статички медиј, као скулптура и динамички, као филм); 6) бројност семиотичких канала и доминација неког од њих (неми филм наспрам звучном или превласт музике над текстом у опери) (Milosavljević Milić 2016: 245).

гије, у роману *Башиша, њејео* (као Едуард Сам) и имаћемо у виду да су му одлике које је стекао у свом „првобитном свету приче” иманентне. Михајло Пантић истиче да је јунак Е. С. у роману *Пешчаник* описан фотографски бестрасно, што је један од механизма његовог фикционалног оживљавања, и да он тек са развојем приче долази до сопственог гласа и до свести о себи и о сопственој смрти (Пантић 2002: 48). Ова чињеница од значаја је и за развој филмског лика Едуарда Сама, чијем су обликовању допринеле књижевне чињенице које се могу довести у везу са Едуардом Самом, а припадају различитим делима Данила Киша. Лик Едуарда Киша, пишчевог оца, био је прототип за креирање књижевног лика, али и ликови Андреаса Сама и дечака Андија (егзистенти света приче филма) аутобиографски су мотивисани.

Лик Андреаса, односно Андија, у роману *Пешчаник* не појављује се, само је споменут као син Е. С.-а, али је у свету приче филма одрасли Андреас носилац основног дијегетичког нивоа приче, чије сећање отвара интрадијегетички<sup>3</sup> ниво чији су егзистенти дечак Анди и отац, Едуард Сам. Свет приче филма *Пешчаник* проширен је у односу на свет истоименог романа и просторно и временски и на плану егзистената. Уведени су и међу главним су носиоцима приче, Андреас Сам и дечак Анди.

Књижевне ликове разматраћемо ослањајући се на методолошки оквир који је понудила теорија могућих светова, односно на концепт који је из ње усвојио и у својој теорији фикције разрадио Лубомир Долежел, и у оквиру ње на теорију нестварних јединки, Јурија Марголина. Долежел тврди да су фикционални светови скупови неостварених, али могућих стања ствари и њима је приписан статус неостварених могућности (Doležel 2008: 28). Јединке у свету фикције су према томе могуће јединке. Оне су, како каже Марголин, менталне конструкције (*entiae rationis*) и њихово се постојање призива и манифестује помоћу израза којима се призивају ентитети, као што су властита имена и јасни описи (Margolin 1997: 89). Ове јединке могу бити индивидуализоване од стране приповедача, који их уводи у фикционални свет или од стране учесника тог фикционалног света, који креирају сопствене виртуелне светове и насељавају их новим егзистентима. Светови приче које ми анализирамо јесу фикционални светови, а њихови егзистенти, односно њихови двојници<sup>4</sup>, могу да насељавају различите такве светове.

Релације, односно путовања, које ликови остварују међу различитим световима указују, према Марголину, на њихов транссветовни идентитет, појам који подразумева постојање једне исте<sup>5</sup> јединке у више светова. Хилари Даненберг, која се позива на Марголинову терминологију када говори о варијантама ликова које настају услед „путовања” ликова кроз светове, разматра: екстратек-

<sup>3</sup> „Дијегетички ниво – ниво на коме су егзистенти, догађаји или приповедни чинови смештени с обзиром на дату дијегезу; дијегеза – (фикционални) свет у коме се одигравају приповедане ситуације и догађаји” (Prins 2011: 37–38).

<sup>4</sup> Термине двојник, парњак и верзија у раду користимо синонимно.

<sup>5</sup> „Појам ‚иста’ за почетак се схвата напросто као ‚која има исто властито име’, без икаквих онтолошких обавеза” (Margolin 1997: 97).

стуалне двојнике, случајеве када се ликови из реалног света нађу у свету фикције; интертекстуалне двојнике, када се ликови из једног фикционалног света нађу у другом фикционалном свету и интратекстуалне двојнике, када долази до преласка ликова из актуелног света приче у њихове виртуелне светове или њиховог путовања кроз више виртуелних светова (Dannenberg 2008: 61).

Едуард Киш, отац Данила Киша, јесте прототип на основу којег је у Кишовој трилогији креиран лик Едуарда Сама (Е. С.-а), односно његов је екстратекстуални двојник. Према Јурију Марголину, можемо разликовати стварносне варијанте и нове јединке. Овај први тип представља алтернативне, ревидиране верзије стварних јединки. О Едуарду Кишу, за којег се зна да је био отац Данила Киша, Јеврејин, железнички надинспектор и писац *Кондуктџера* (*Јуџословенски земаљски и инџтернационални кондуктџер*, 1938), а који је 1944. одведен у логор Аушвиц из којег се није вратио, као и још неколико појединости из биографије о којима сведоче документи из породичне заоставштине, не зна се много. Он је реконструкција биографских података и сећања породице, пре свих сина, који почиње да ствара прозни свет са намером да лику оца поново удахне живот и отвори питање сопственог идентитета.

Прва прича, односно примарни извор књижевно конструисаних информација о Едуарду Саму, или како би то Марголин назвао матични дом индивидуе, јесте, заправо, роман *Баиџа, џејео*<sup>6</sup> у којем је приповедач и главни јунак Андреас Сам, син, који је алтер его пишчев, и који ће тек у другом делу овог романа оца издвојити као главног јунака свог детињства. Лик Едуарда Сама настањује и збирку приповедака *Рани јади*, која је објављена након *Баиџе, џејела*, да би у роману *Пешчаник*, сада именован иницијалима Е. С., постао главним јунаком света приче. У *Раним јадима*, збирци приповедака у којој је евоцирано детињство Андреаса Сама и у којој су скоро све приповетке испричане из перспективе дечака Андија, учесника света приче, или из перспективе наратора, у којем препознајемо глас одраслог Андреаса, а често се ове две перспективе смењују и преплићу, лик оца представљен је из перспективе детета, па је и трагедија оца тек наговештена. У причи *Човек који је долазио издалека*, дечак описује оца као високог, мало погрбљеног душтабанлију смешног хода, који носи шешир са тврдим ободом, наочари металног оквира и штап са шиљком, замашћени герок, панталоне на штрафте и крагну од каучука, а косу чешља по средини. Ова слика Едуарда Сама, као и његово име (иницијали Е. С.) представљају, према Марголиновом називу, минимални означитељ. Фикционални светови сваког појединачног дела породичне трилогије деле заједничке елементе (мотиве, ликове, време, простор) и међусобно се преклапају и допуњују: Имајући ово у виду лик Е. С.-а из романа *Пешчаник* можемо посматрати као интертекстуалног двојника Едуарда Сама, чији је прототип у роману *Баиџа, џејео*.

<sup>6</sup> Матичним домом Едуарда Сама сматрамо роман *Баиџа, џејео* зато што је то први објављени роман породичне трилогије, међутим, пошто се збирка приповедака *Рани јади*, а према жељи самог писца, узима као прва у низу књига породичног циклуса, та чињеница може довести у питање наше становиште и сугерисати да је прави матични дом Едуарда Сама збирка *Рани јади*.

У роману *Пешичаник* препознајемо и интратекстуалне двојнике Е. С.-а. Развој догађаја на унутрашњем плану Е. С.-а у свет приче романа уводи бројне виртуелне светове које стипулира сам јунак. Својим виртуелним двојницима, Е. С. одређује различите судбине, мотивисан страхом, љутњом обесправљеног и пониженог човека, жељама и надањима, као и неоствареним фантазијама преосетљивог неурастеника. Виртуелни парњаџи Е. С.-а доприносе психолошкој карактеризацији лика. Неименовани испитаник (Е. С.) у истражном поступку саопштава истражитељу да је Е. С. страдао у рушевинама куће у Новом Саду, куће чији су темељи положени истог датума када је рођен Е. С. У *Истражном њосџуџу* (II), захтевано је од испитаника да саопшти извештај о трагичном удесу епистолара (Е. С.) који је са својом породицом умро од глади, јер није хтео да прихвати мутне пословне погодбе понуђене од стране рођака. У *Истражном њосџуџу* (III) испитаник (Е. С.) извештава о Е. С.-у који је постао троструки убица (убио је рођаке због шиканирања њега и његове породице), а који затим бежи у нови живот са пегавом радницом из књижаре у којој је купио нож за писма, којим је почињен злочин. Лик из романа *Парада у харему*, који пише Е. С. у ковинској болници, а именован је као *Malchus* или *Kartafil* или *Joannes Buttadeus*<sup>7</sup> интратекстуални је двојник Е. С.-а. У сну на непознатој станици, виртуелни двојник Е. С.-а, комуницира са васкрслим младићем и Црном господом, а сан је отеловљење потиснутих еротских жеља и страха од скоре смрти, коју слути. Спасиће се виртуелни двојник Е. С.-а, који ће приликом жестоке офанзиве савезника успети да побегне напуштеним савезничким авионом у неку далеку земљу (Африку, САД, Канаду или Палестину). Премда су саздане од арсенала исказа и односа природног језика, виртуелне верзије, каже Марголин, могу поседовати својства и односе, или пак њихове комбинације, које је немогуће остварити у стварном свету (Margolin 1997: 90). Свим епистоларевим виртуелним двојницима заједничко је да на нивоу актуелног развоја догађаја, остају нереализовани.

Приликом трансмедијалног читања књижевног текста, односно, филмизацијом романеског текста, прототип Едуарда Сама (из Кишове прозе) добија свог трансмедијалног двојника, Едуарда Сама, реализованог у другом семиотичком систему, филму, отелотвореног игром конкретног глумца (Слободан Ђустић), којег гледалац види и чује. У роману мисли ликова могу бити приказане веома експлицитно и веома детаљно, а у филму, каже Рајанова, ментална стања ликова углавном изискују да буду запажена од стране гледалаца на основу визуелних знакова (Ryan 2013: 368). Филмизација може да, с једне стране осиромашује свет приче који израња из густе текстуалне структуре романа, али с друге стране, семиотичко богатство покретних слика, музике, реквизита, архитектуре, костима, звучних дијалога, носи могућност да свет приче филма приближи гледаочевом разумевању.

Трансмедијални двојник Едуарда Сама открива се постепено током развоја филмске приче, чак је и његово физичко појављивање одложено. Прво је

<sup>7</sup> Malchus, Kartafil и Joannes Buttadeus имена су за Лутајућег Јеврејина, Ахасфера.

гледаочев поглед усмерен на *Кондукџер*, који Едвард Сам пружа свом саиграчу, а затим лику предходи глас:

Ево погледај ово. Решио сам да га обнови у новом издању и тако спојим лепо са корисним. А онда ћу купити себи шешир и ново одело, са штрафтама. Затим ћу отпутовати на море као туриста. Провешћу једно време у хотелу Ројал у Абацији, где ћу пити умерено, али јако квалитетна пића: Лозовачу, Пелинковац, Француски коњак, а после ручка ... Терано или Дингач.

Прву реплику, лик у оделу, са наочарима металног оквира, изговара док припаљује цигарету (марке *Symphony*), након чега испија гутљај пића. Посредством идентификационих симбола (*Кондукџер*, наочари, цигарете марке *Symphony*), али и других чинилаца света приче, препознајемо Едуарда Сама из Кишове трилогије, оца (Анди у оквиру кадра позиционира Едуарда као оца), писца, железничара, путника, естету, хедонисту, алкохоличара, занесењака. Ахасферска природа Едуарда Сама, који своје дане проводи надомак возова и станица, у купеима, крчмама, стално у покрету, на путу, наговештена је и у првој сцени у којој се лик појављује. Иако сама сцена није динамична, она уноси динамику пута. Едуардов саиграч евоцира сећање на путовање возом: „Слушај ово и уживај. Пажња, пажња, улазе путници у воз из Новог Сада, преко Београда, за Опатију ... Нови Сад, Инђија, Стара Пазова...”, при чему гледаоца информише да је путовање возом јунаку уживање. У оквиру исте секвенце филмске приче, у сцени која тематизује мотив из *Игре*, Едуард Сам кроз кључаоницу посматра Андија који се игра јастуцима, и заједљивим гласом саопштава својој жени: „Марија, у соби није Анди, (...) већ мој покојни отац Макс Ахашверош, трговац гушчијим перјем”. Мотив Лутајућег Јеврејина, односно Макса Ахасфероша, трговца гушчијим перјем, који се тематизује кроз игру Андреаса Сама у причи *Игра из Раних јада*, мотив је луталаштва који је, како истиче Делић, син позајмио оцу (Делић 1997: 243).

Главни јунак у свету филмске приче јесте одрасли Андреас, који се, након доживљеног пораза, као човек и као писац (оптужен је да је плагијатор), окреће магловитом сећању на своје детињство, и реконструишући своју биографију конструише литерарну биографију свога оца. Лик одраслог Андреаса сурогат је настао на темељу „литерарне биографије” писца, Данила Киша, допуњене биографским чињеницама, с посебним нагласком на аферу поводом књиге *Гробница за Бориса Давидовича*. При реконструкцији трансмедијалног двојника одраслог Андреаса, глумац Небојша Дугалић је опонашајући гестикулацију писца (нервозно поигравање његових руку са цигаретом и чашом док се обраћа аудиторијуму у сцени „новинска конференција”), указао на релацију између Андреаса и Данила Киша. Цигарета у руци главни је идентификациони симбол лика, а гледалац га упознаје у првој сцени након филмске шпице, сцени буђења на клупи у парку. Ова кратка сцена сублимира неколико значајних карактеристичних за Андреаса Сама: присуство пса у парку, према којем показује зазор (кинофобија); у субјективном кадру који приказује поглед на стабло, назире се да је то дрво дивљег кестена (евокација детињства) и неза-

обилазна цигарета, коју нервозно припаљује. Кренувши у потрагу за *Улицом дивљих кестенова*, Андреас у свет приче филма уводи, на интрадијегетичком нивоу, свет свог детињства, у оквиру којег ће, пројектовавши се у лик дечака Андија, оживети лик свога оца, Едуарда Сама. Током филмске приче, гледалац прати одраслог Андреаса, који лута унаоколо (ахасферски мотив) у потрази за неким трагом о оцу. Отац ће се „појавити” у хотелу *Ројал*, а затим исто тако чудновато и „нестати” (у сливнику тоалета). Овај догађај је критична тачка у развоју лика, моменат највеће интелектуалне угрожености, који јунака доводи до нервног слома.

Филм *Пешчаник* почиње сценом у којој се Анди пробија кроз лишће кестена, његов лик гледаоца уводи у свет филма. У последњем кадру филма, Андијев лик је последњи који видимо, пре него што око камере „напусти” свет приче. Почетак и крај су у филму повлашћена места, што чини Андија повлашћеним јунаком света приче филма. Лик Андија уноси у филм лирску атмосферу темом детињства. Преко Андијевог лика свет приче филма, проширен је догађајима из *Раних јада* и *Башће, њејела*.

Лик Андрије Лауфера, значајан чинилац света приче филма, уведен је сценом која почиње партијом шаха. Јунака прво чујемо како се захваљује на понуђеном колачу: „Хвала, не могу. Ја сам попут оног Настрадаиновог магарца, привикао на гладовање. Само што ја нећу да прецркнем, само ви једите.” а затим видимо како руком неодлучно помера фигуру ловца на табли (лауфер је назив за фигуру ловца у шаху). Јунака гледалац прво види с леђа, како прелистава *Кондуктер*, да би затим, на радост малог Андија, као железнички чиновник најавио ред вожње од Новог Сада до Опатије. Јунак, још увек неизменован, представљен је као породични пријатељ и железничар. Лик ће бити окарактерисан као Андрија Лауфер, муслиман конвертит, чије је службено име Алија Латифић, у сцени у железничкој испостави приликом једне од Едуардових посета, при чему Андријино „непрепознавање” пријатеља сугерише да је пуно прошло од времена њиховог дружења, као и да су се друштвене околности битно измениле (прави се да га не познаје). Лик Лауфера, упркос имену, двојник је Гаванског, Едуардовог пријатеља и колеге, чији је лик, настао у роману *Башћа, њејео*, а појављује се и у *Пешчанику*. У дијалогским партијама између двојице пријатеља, у филму, примећујемо замену улога: у роману *Пешчаник*, Е. С. је на преноћишту код Гаванског и реплика: „Хвала, не могу. Ја сам попут оног Настрадаиновог магарца, привикао на гладовање,” припада њему, госту. Замена говорних улога настала је заменом улога гост – домаћин.

Универзум романа *Пешчаник*, саткан од снова и сећања, осветљава свест главног јунака Е. С.-а и свет који јунак настањује. Окосница тог света јесте очево писмо, оно је граница до које досеже светлост. Писмо је пронађена „људска кост”, изронила из морског дна после повлачења копненог потопа, оно је археолошка ископина на основу које се реконструира судбина епистолара. Писање писма у току једне ноћи, једини је догађај на физичком плану у актуелном току приче. Догађаји споменути у писму, предочени су у виду сећања (на хладном-

лечни Ускрс, на увреде од рођака, путовање, рушење куће у Новом Саду, ислеђивање) и планова (да поново отпутује у Нови Сад због послова), о којима Е. С. обавештава сестру, којој се обраћа за помоћ. Сва збивања и догађаји предочени у роману, развијени су на менталном плану Е. С.-а – виртуелни су.

У филму *Пешичаник*, ток приче који се одвија седамдесетих/осамдесетих година и прати лик одраслог Андреаса, основни је дијегетички ниво и развој догађаја на овом плану уводи гледаоца у интрадијегетички ниво приче, који обухвата догађаје за време Другог светског рата, који су реконструкција сећања на детињство и оца, одраслог Андреаса – самим тим контрачињенична, виртуелна прича. Андреас у филму, тумара улицама свог детињства, обилазећи места која подстичу његова сећања на оца (ноћна посета железничкој станици, посета ковинској болници, путовање возом до Опатије, трагом оца који ће „нестати”, „исцурити” кроз сливник хотела).

Свет приче Кишовог романа настаје реконструкцијом писма, док је свет приче филма реконструкција пишчеве литерарне биографије.

Развој догађаја на менталном плану Е. С.-а обухвата ток свести јунака, у чијем току се преплићу менталне представе намерно и спонтано генерисане. Издвојићемо најупечатљивије мотиве/мисли које опседају Е. С.-а. Сусрет са Црном Госпом и изгон из купеа прве класе тематизују, с једне стране, виталистички принцип, који „Едуарду Саму омогућава да целокупну стварност доживљава страсно, сензуално, еротично и да у њој непрестано види могућност за испољавање властитог ероса и властите индивидуалности” (Недић 2002: 147–148), а, с друге стране, приказују гушење те индивидуалности и личне слободе. У сцени изгона из купеа прве класе, наглашава Делић, најбоље је илустрован антисемитски дух времена (Делић 1997: 258). Сан у коме Е. С. види „васкрслог” младића који протестује против трговине људским костима, јер је он жртва костокрадица и моли Е. С.-а да обелодани свету страшну истину о међународној организацији костокрадица, представља с једне стране слутњу смрти Е. С.-а, односно нестанка у концентрационом логору у крематоријуму, а с друге стране Киш слика „историјску истину” епохе. Јован Делић каже да је „међународна организација костокрадица” несумњиво фашизам (1997: 259). Припрема за Ускрс и посета месарници, у којој је Е. С. купио килограм свињетине приметивши на лицу месара упитан поглед (Зар ви господине једете свињетину?), чиме је сугерисано да је антисемитски оријентисано друштво Е. С.-а одредило као Јеврејина. Свињетину коју је купио успут је „изгубио” што је објаснио судбином – живот је пас и све је пождерао. Јунак је намучен чињеницом да његова породица гладује и ова фрустрација призива у његову свест могуће последице (смрт целе породице, убиство рођака, прихватање мутних послова). Наведени мотиви су и у филмској причи најефектније осветљени.

Логика развоја предочених догађаја опире се каузалности и хронологији, чему умногome доприноси фрагментарна форма романа. Реконструкцијом света приче, читалац у свом уму успоставља след и релације међу збивањима и догађајима. „Наш ум непрестано тражи структуру, и ако је потребно, сам ће је



створити” (Четмен, према: Абот 2009: 80). Када чита роман *Пешчаник*, читалац сам успоставља хронологију развоја догађаја и проналази узрочно-последичне везе међу фрагментима, а писмо на крају романа, које је садржај, треба да разјасни све евентуалне нејасноће.

Прича о Е. С.-у, чији су трагови задати и контуре исцртане у роману *Пешчаник* настаје у уму сваког појединачног читаоца. Свет приче је, каже Рајанова, симулација развоја приче, што значи да није статичан и да је подложен променама (поновно читање истог текста уноси нове елементе у свет приче, нове детаље нпр). Филм *Пешчаник* једно је читање, не само овог романа, већ и других дела Данила Киша.

Киш је истицао да у *Пешчанику* има „прича” (сижеа) за цео један романескни циклус, а да управо сажимање те грађе и ослобађање од класичне сижејне конструкције чини модерност *Пешчаника* (Киш 1995: 204). У својим аутопоетичким списима, Киш је говорио да је пишући *Пешчаник*, настојао да монотонију одређеног књижевног поступка, заменим полифоничношћу и на плану форме (Киш 1995: 218). Променом тачке гледишта, угла камере, фрагментарношћу форме постигнута је, како би формалисти рекли, отешчала форма.

Фрагментарност и полифоничност форме романа, у којем се смењују четири различита типа дискурса: *Слике с иушовања, Белешке једног лудака, Истразијни йостујак и Исийштивање сведока*, представљале су, када се роман појавио, новину на плану композиције и на плану форме. „*Пешчаник* је, чини ми се, савршен као *techné*, у њему нема пукотине; *Пешчаник* је савршена *йукоштина!*” (Киш 1995: 241–242). У роману је коришћен филмски приступ (око камере, кадрирање, монтажа) са намером да се онеобичи језик приповедања. Киш је био мишљења да *Пешчаник*, упркос филмском приступу, није погодан за филмизацију, јер нема филмичну атмосферу. Јован Делић каже да би баш због коришћеног филмског приступа, који има функцију да онеобичи књижевну реч као један вид очуђења, приликом екранизације *Пешчаника* „ишчезло онеобичавање књижевне речи тамо где она симулира филмску технику” (Делић 1995: 151).

Приповедни поступак заснован на принципу кадрирања и монтаже независних слика – снимака – у један наративни низ, уз одбацивање сукцесивне, континуиране фабуле и развијање фрагментарне композиције у којој се слике и ликови асоцијативно повезују уз мешање ониричких фантазија и спољашње стварности, које Предраг Петровић проналази у авангардном роману (2008: 198), проналазимо и у роману *Пешчаник*, Данила Киша. Када је роман *Пешчаник* 1972. године овећан Ниновом наградом, критика је препознала, и то посебно истицала, необичну и нову форму романа, што га је издвајало међу другим делима насталим у истом периоду. Киш је, такође, водио рачуна о рецепцији овог дела и посветио му је велику пажњу у својим поетичким списима. Посебно је коментарисао фрагментарну структуру романа и непостојање фабуле у класичном смислу:

Ослободивши се класичне фабуле, и уз њу везаних ликова, предмета и дијалога, чија је функција била потчињена развијању сижејне грађе, ја сам трагао управо за оним формама које би биле функционалне за једну овакву романескну конструк-

цију као што је *Пешичаник*. Перспективизам сличан на изванстан начин објективности и „непристрастности” филмске камере или фотографске леће, виђење ствари и догађаја из разних перспектива и кроз разна осветљења, изискивали су и смењивање тачке гледишта, као и смењивање места „камере”. Све то отвара, чини ми се, изванстан илузионизам (што није ништа друго до оно што формалисти називају отешчала форма и онеобичавање) који у крајњој консеквенци, као лирски доживљај, прераста у нешто налик на музичку форму, назовимо је условно симфонијску, где се теме, мотиви и ставови смењују по законима који су у најмањој могућој мери условљени случајношћу.

(Kiš 1995: 204–205)

У *Пешичанику* је у великој мери коришћен филмски приступ, што подразумева употребу техничког реквизитарија филма: кадрирање, кретање камере, монтажа. Поступке монтаже, која је својствена књижевности, у *Пешичанику* препознајемо у спојевима фактографског и фикционалног, у поступцима уклапања докуменарне грађе, али и сећања (роман је заснован на аутобиографском искуству) допуњених и реконструисаних имагинацијом, која у приповедање уноси поетску атмосферу. „Роман *Пешичаник* је покушај реконструкције једног света, једног бића, а на основу фрагмената, докумената и казивања о том свету, и о том бићу, с највећом могућом објективношћу” (Kiš 1995: 243). На неким местима у тексту овакви су спојеви чврсто срасли и није их могуће на први поглед уочити, неки су цитати наглашени, а алузије очигледне, чиме су спојеви истакнути. Овакви монтажни спојеви имају изразит семантички потенцијал који је потребно активирати читањем. Међутим, монтажни поступак који нас у овом раду посебно занима јесте уланчавање фрагмената – слика у романескној структури *Пешичаника*. „Цио *Пешичаник* је компонован на принципу „монтаже”, тако да је и тај филмски поступак овдје добио своју књижевну примјену” (Делић 1995: 157). Роман садржи шездесет и седам фрагмената неједнаке дужине (обухватили смо и пролог и писмо), који се смењују под четири подналова: *Слике с њушовања*, *Белешке једног лудака*, *Испражни њосиујак* и *Испишивање сведока*. Фрагменте романескног ткива раздвајају, али и међусобно повезују, аналогно техници филмске монтаже, нагли прекиди, који у виду оштрих монтажних резова прекидају дејство призора и праве монтажни скок унапред или уназад у временско-просторном континууму, у односу на приказивану слику. Линеарност и узрочност приказиване грађе у *Пешичанику* разбијена је, а фрагменти су уланчани тако да се догађаји и збивања смењују асоцијативно, пратећи логику сна. С обзиром на хетерогеност грађе (сећања, документи, фикција), али и циља, да се прикаже свест јунака и свет у којем се јунак налази. У особинама филмског приказивања, које су, између осталих, мешање сна и јаве и слобода асоцијативних спојева у кадрирању и монтажи, пронађен је адекватан поступак. Кретање филмске камере омогућава континуирану промену тачке гледишта. У роману *Пешичаник*, поступком аналогним кретању камере, које је прекидано наглим резovima, остварено је дисконтинуирано приповедање у којем се тачка гледишта нагло смењује, или удваја, чиме се доводи у питање перспектива приказаних догађаја. Сlike – фрагменти монтирани су у

роману на начин на који се у филму монтирају кадрови и сцене у коначни запис – уклапањем дисконтинуираних фрагмената према тачно утврђеном редоследу успоставља се континуитет приче. Навешћемо пример догађаја приказаног у неколико раздвојених фрагмената уклопљених у два различита наративна тока: *Слике с њушовања (II)* и *(III)* и *Исцртавање сведока (I)* и *(II)*, који овај догађај – принудни рад Е. С.-а – приказује у дисконтинуитету и из различитих перспектива. У *Сликама с њушовања (II)* фрагменти 42 и 44 приказују човека који ашовом откопава и вади циглу, дланова завијених крпом или марамицом чија се боја или могућа линија кароа не види од блата, његов је капут блатњавих лактова бачен на гомилу, човек доживљава понижење и тортуру од стражара. Фрагменти 41 и 43 приказују човека који ашовом копа иловачу, блатњавих рукава, чије су шаке завијене марамицом чија се боја или могућа линија кароа не види од блата, а његов је капут блатњавих лактова окачен на столицу. Ова четири наизменична фрагмента приказују два различита догађаја: принудни рад и рад на проширењу куће (у фрагментима 41 и 43), у чијим приказима примећујемо пуно сличних детаља, који су наглашени. Наглашени детаљи, као и прекиди слика истичу и сличности и разлике ових напоредних кадрова, а улога читаоца је да успостави споне међу њима. Читалац, међутим, не располаже (још увек) свим потребним информацијама да би реконструисао догађај. Из нове перспективе исти догађај приказује фрагмент 56, *Исцртавање сведока (I)*, у којем читалац из дијалога отвореног истажитељевим питањем: „Да ли сте учествовали у радним четама?” (Киш 1972: 186), у претходно успостављеној слици човека на принудном раду препознаје Е. С.-а. Сведок (Е. С.) представља догађај принудног рада из перспективе учесника: „Возио сам земљу и пешчаник за насип, копао, вадио циглу” (Киш 1972: 190), да би затим, при крају истог испитивања, исти догађај приказао из угла посматрача:

Шта сте видели у том тренутку?

С леве стране, одмах поред рушевина циглане, угледао сам неког човека како граби цигле. Запазио сам га по томе што је био мало одвојен од осталих.

Наставите.

Руке су му биле завијене неком крпом, без сумње марамицом. У једном тренутку беше застао и тада му приђе неки други човек, ваљда у намери да му помогне да намести завоје на руци.

Наставите.

Онда су им притрчали неки људи с батинама и почели да их туку, све док их нису оборили на земљу.

Наставите.

Касније сам видео да су устали и да су заједно са осталима корачали у строју с ашовима или лопатом на рамену.

(Киш 1972: 205)

Ово поигравање перспективом дестабилише истинитост приказаног догађаја и објективност његовог приказивања. У фрагменту 58, у оквиру *Слика с њушовања (III)* детаљно је, са дистанце, приказана ситуација у којој стражари пребијају двојицу радника који су застали како би један од њих помогао дру-

гом да превеже завоје на руци, завоји су од неке крпе на којој се кроз скорено блато назиру линије кароа. Ова слика, која приказује догађај веома опширно и до детаља и подсећа на успорени снимак на филму, поново инсистира на објективности приказаног догађаја, која ће бити потврђена у фрагменту 60, *Исцртавање сведока (II)*:

Правили смо неки насип. Рекао сам већ.

Шта се догодило тога дана?

Застао сам на тренутак да наместим завоје на рукама. То заправо и нису били завоји, него две марамице. Помогао ми је око везивања Офнер.

Ко је Офнер?

Инжењер. С њим сам се упознао у радној чети.

Да ли сте тог дана били испунили радну норму?

Да. Мислим да јесам.

Шта је било даље?

Био сам сасвим заслепљен, јер ми се на стаклу наочара скорило блато.

Наставите.

У једном тренутку учинило ми се да сам видео, или сам осетио, да се нешто догађа. Као да беше престала шкрипа таљига, а силуете које сам назирао као да су нагло застале. Када сам већ почео да се питам шта се догађа, осетио сам ударац по темену.

Наставите.

Почело је да ми се мути у глави. Онда сам, под ударцима, схватио да је и Офер оборен на земљу.

(Киш 1972: 230–231)

У свим фрагментима који приказују човека на принудном раду појављују се исти детаљи везани за простор (цигле, блато), за човека (повез на руци) и за сам догађај мучења радника, где је он приказан (један човек другом поправља завоје, обојицу стражари туку). У поступку монтаже ових фрагмената детаљи имају функцију монтажних карика, којима се успостављају координате простора (са њим и времена, иако је време овде неспецификовано) у којем се догађај одвија и укључују елементи радње која ће у различитим фрагментима бити приказана у различитом обиму и из разних перспектива.

Јукстапонирањем фрагмената текста, тачно одређеним редоследом, постигнут је ефекат монтаже. Међутим, књижевни текст као естетски предмет настаје чином читања. Према томе, у „семантичкој монтажи” текста романа читалац заузима значајну улогу. Монтажни рез оштро раздваја два призора, некад их контрастирајући, а улога читаоца је да активира потенцијални спој. Слика света коју Киш настоји да реконструише, конституише се заправо у уму сваког појединачног читаоца. Овај роман, што је и сам Киш нагласио, претпоставља стрпљивог читаоца који ће умети да препозна наративни контекст и који ће узети учешће у конструкцији приче.

Док стваран свет видимо у континуитету, филмској уметности својствено је приказивање простора и времена на дисконтинуиран начин што се постиже техником монтаже. Јуриј Лотман каже да се појмови филмског простора и филмског

времена у филму мере једном јединицом – кадром, и да су због тога преобратљиви: „сваку слику која у животу има просторну димензију можемо у филму повезати у временски низ, разбивши је на кадрове и распоредивши један за другим” (Lotman 1976: 24). Лотман додаје да се рашчлањивањем на кадрове једнозначно одређује редослед читања унапред одређен циљем уметничке замисли, остварује се синтакса филма (1976: 25). Наративна функција филмске монтаже представља уланчавање елемената радње успостављањем односа дијегетичке каузалности и/или темпоралности који омогућавају гледаоцу боље разумевање дела (Omon, Bergala, Mari i Verne 2006: 57). Чим се у филму успостави оно што називамо причом, различитим монтажним поступцима (упоредна монтажа, елипса), поједини догађаји се крате или се приказује више преплетених догађаја у сажетом облику (Peterlić 1977: 177–178). У сцени која почиње кадром који приказује Едуарда Сама како спава, постигнут је утисак да камера која се приближава лицу, до детаља, до Едуардовог ока, наставља да продире у јунакову свест, у његов сан који сажима догађаје на принудном раду и посету железничкој испостави, при чему је техником *voice over*<sup>8</sup> уведено у свест јунака сећање на истражни поступак. У филму *Пешичаник*, сцена принудног рада приказана је као сан Едуарда Сама. У наведеном примеру сна, пре почетка *voice over* нарације, чују се потмули откуцаји часовника, који указују на то да су се „сањани” догађаји одиграли у прошлости. Поступком монтаже, редитељ филма рекреира протосвет *Пешичаника*, реконструишући линију збивања и догађаја, чију линеарност и узрочно-последични след условљава сам филмски медиј.

У раду смо анализирали релације остварене између романа и филма на плану ликова и развоја догађаја како физичком, тако и на менталном плану егзистената, указавши на то да роман *Пешичаник* и истоимени филм, иако су два потпуно различита текста, деле неке заједничке елементе. Под утицајем филмског медија монтажа је, као поступак интерполирања, уклапања, повезивања текстова у нови текст, ушла и у књижевност. Показали смо у раду и на који је начин овај формални поступак у конструкцији наративног текста примењен у роману *Пешичаник* у циљу иновације приповедне форме. У филму су покретне слике „резане” и монтиране према интенцији редитеља, стога је гледање филма другостепено читање Кишове приче, прерађене и прекомпоноване семиотичким системом другог медија.

## Извори

Киш, Д. (1972). *Пешичаник*. Београд: Просвета.

## Литература

Abot, P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Београд: Službeni glasnik.

Dannenberg, H. (2008). *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

<sup>8</sup> Техника којом се унапред снимљен глас, који коментарише или приповеда о приказиваном догађају, монтира преко слике.

- Делић, Ј. (1995). *Књижевни погледи Данила Киша*. Београд: Просвета.
- Делић, Ј. (1997). *Кроз прозу Данила Киша: ка поетици Кишове прозе II*. Београд: БИГЗ.
- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika; Fikcija i mogući svetovi*. Београд: Službeni glasnik.
- Kiš, D. (1995). *Homo Poeticus*. Београд: BIGZ.
- Lotman, J. (1976). *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Београд: Institut za film.
- Margolin, J. (1997). Јединке у наративним световима: једна онтолошка перспектива. *Реč*, 30, 88–100.
- Milosavljević Milić, S. (2016). Описна нарација и њени трансмедјални аспекти у роману *Krila Stanislava Krakova*. У: S. Milosavljević Milić (2016). *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije* (244–259). Sremski Karlovci i Novi sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Недић, М. (2002). У породичном кругу Данила Киша. У: М. Недић (2002). *Основа и прича: Огледи о савременој српској прози* (135–170). Београд: Филип Вишњић.
- Омон, Ж., Bergala A., Mari M. i Verne M. (2006). *Estetika filma*. Београд: Clio.
- Пантић, М. (2002). *Киш*. Београд: Филип Вишњић.
- Peterlić, A. (1977). *Osnove teorije filma*. Zagreb: Filmoteka 16.
- Петровић, П. (2008). *Авангардни роман без романа: Поетика крајког романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Prins, Dž. (2011). *Naratološki rečnik*. Београд: Službeni glasnik.
- Ryan, M. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34 (3), 361–388.

## Филмографија

*Пешичаник*. Саболч Толнај. 2007.

**Maša Stanišić**

## LITERARY TEXT IN THE CONTEXT OF FILM: DANILO KIŠ'S HOURGLASS IN LITERATURE AND IN FILM

### Summary

This paper, based on examples from the novel *Hourglass* by Danilo Kiš and the film that bears the same name by Szabolch Tolnai analyses the manner in which the story is recreated in the context of the medium that represents it. The transmedia studies that consider the medium both a communication channel and a material and technique of artistic expression research the relation between the story and the medium that transmits it. The media of literature and film are different; the novel and the film are actualized in distinctive semiotic systems (natural language/moving pictures), thus the translation of the storyworld from one sign system to another implies an adjustment of

their means of expression. The medium reshapes the story, and eventually changes it, by transposing it from the context of one semiotic system to another. The methodological approach of this research is based on transmedial narratology, and consequently the viewpoints of Marie-Laure Ryan, as presented in the study *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, with an emphasis on the concept of *storyworld*. For this article both the authorial context and the context of the reception of the work are significant. The director of the film is at the same time the reader of the story that contextualizes the storyworld, integrating it in his previously adopted ideas (cultural, intellectual, social), but through a diverse semiotic system, he becomes the creator (author) of a new, original storyworld.

masastanasic1982@gmail.com