

ФИЛМ АНЂЕЛИ У АМЕРИЦИ
И ФИЛМСКА ЧИТАЊА Т. С.
ЕЛИОТОВИХ ПЕСНИЧКИХ
СЛИКА У ПУСТОЈ ЗЕМЉИ
И ЧЕТИРИ КВАРТЕТА

Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Апстракт: У раду се приказује интердисциплинарно проучавање веза између књижевности и филма. Начин на који се филм предочава указује на чињеницу да је коренски повезан с причом како је схватамо у књижевности. С друге стране, у књижевности модерног и постмодерног доба песничка и наративна дела своју целовитост дугују везама које преузимају из филмских техника. Читајући књиге и гледајући филмове, уочавамо да обogaћене интерпретације једино могу опстати у савременом добу које нас зове да ствари не сагледавамо понаособ и појединачно већ повезано, а да везу тражимо на логичком плану у коме учествује наше образовање.

Кључне речи: филм, књижевност, идентитет, метаквалитет, преображај дискурса, референцијалност, модернизам и постмодернизам, сукоб интертекстуалних модела

Компаративно и интердисциплинарно ћемо представити филм *Анђели у Америци* режисера Мајка Николса и сценаристе Тонија Кушнера, који је сценарио написао на основу драме *Анђели у Америци*, за коју је добио Пулицерову награду. У категорији филма направљеног за телевизију, односно мини-серије, добитник је пет Златних глобуса, од најбоље мини-серије до најбоље мушке (Ал Паћино), женске (Мерил Стрип) и споредне мушке (Џефри Рајт) и женске улоге (Мери-Луиз Паркер). Мајка Николса се сећамо као режисера чувеног филма *Дипломац* и многих других који су оставили трага у одрастању различитих генерација. У основи његових филмова налази се прича, књижевног облика, коју прате снажни и сложени међуљудски односи, који су често испреплетени с прихватањем, али и сукобом и неслагањем с друштвеним нормама. С књижевношћу, посебно модернистичком и постмодернистичком поетиком, овај филм је повезан на више начина. Реч је о основним књижевним појмовима: прича, догађај, однос главних и споредних ликова, идентитет, наративно завршавање и технички крај (closure and ending). Међутим, кад боље погледамо, увиђамо да прича није дата у класичном облику већ је састављена из више делова, догађај нема место нити одређену просторно-хронолошку раван коју би пратили припадајући каузални односи. Однос главних и споредних ликова обележен је променом. Прва

промена огледа се у замени места. Споредни постају главни, а главни споредни. Оваква врста промене има неколико равни двострукости. Сваки облик двострукости ће утицати на облик и формирање приче која неће имати статични већ динамични карактер и биће остављена гледаоцу да даље дела с њом, преображава је и изнова ствара у складу са својим погледима на друштво, политику, али и одређеним знањем везаним за развој филма и књижевности. Замена места ликова говори о њиховој заштити.

Сад смо на пољу филозофских категорија у одређењу идентитета и проблемских ситуација које се јављају током тог развоја. Замена је истовремено заштита јер се ликови, односно њихови карактери штите од промена које им се догађају у њиховим појединачним животима, али и причи у којој су њихове индивидуалне линије повезане. Жак Дерида не говори директно о идентитету (Derrida 2001), али појмови које користи одговарају управо ономе чиме се, поред осталог, бавимо кад у овом филму анализирамо развој, промену и схватање идентитета кроз ликове, догађаје и причу, али, што је још важније, путем њихових међусобних релација. Говорећи о појму *ајорије*, као путу и пролазу којим се до краја не може проћи, односно о различитим критичким мишљењима која онемогућавају сагледавање било ког појма једносмерно и до краја, не дозвољавајући јединствену и једну истину, Дерида помиње и грчки појам и термин *problēma*. С њим је значењски повезана замена и заштита које су у вези с пројекцијом или одређеним пројектом. Сваки од ликова израђујући своју личност, има одређену пројекцију о себи. Међутим, замењује је видљивом и прихватљивом улогом која му се у друштву нуди, уколико не крши одговарајуће, моралне и друштвене норме. Тиме што прихватају „видљиву“ друштвену, примерену улогу, ликови у филму се налазе у двострукој позицији у којој заменом за унутрашњу „улогу“, суштину ономе чему теже, бирају управо путем *замене, заштити* онога што „поседују“. *Problēma* може означавати, како Дерида наводи, *пројекцију* или *пројекцију* „коју неко ставља испред себе“ или као пројекцију неког пројекта, или као задатак који треба испунити, или као протекцију креирану заменом, протезу коју стављамо испред себе, у циљу да бисмо се представили, заменили, заштитили, или да бисмо се прикрили и сакрили нешто што би отворено требало изјавити“. (Derrida 1993: 11). Све заједно у питању је нешто што личи на штит јер баријера може бити у виду одеће или гарда иза кога се појединац „чува у тајности или у склоништу у случају опасности“. (Derrida 1993: 12). Свака граница и свака баријера у ова два смисла је проблематична.

Сваки од приказаних ликова прави кораке ка новом селфу, новом себи, задржавајући старе „остатке“, *трајове* селфа као остатке заборављеног доручка. Ипак, то су остаци који су трагови и који у себи имају *границу* која се истовремено прелази и не прелази. Не

прелази се јер остаје део старог селфа, а прелази јер се селф преображава и улази у нове животне ситуације различите од „истог“ које је до тада безуспешно понављао. Увек се претпоставља да је граница недељива. Стога сваки пут кад се неопипљивост и недељивост линије угрози, идентитет постаје проблем у смислу преласка границе. Проблем се јавља већ од првог успостављања путање која једино успоставља линију и границу суштински је делећи на две стране. Чим се ова унутрашња подела јави, она утиче истовремено на границу коју биће има пре себи и према граници у себи која није флуидна већ крута и тешко променљива. Кад се линија пређе и угрози, прети се и бићу.

Ево неколико примера. Хана, мама мормонка (глуми је Мерил Стрип) не може да пређе чврсту границу коју успостављају крута правила мормонске породице. Дубоко у себи зна да јој је син хомосексуалац, али то не прихвата до тренутка кад сама прелази границу у себи, у чему јој не помаже синовљево признање већ невоље других, њене снахе и момка кога упознаје у болници који је такође хомосексуалац и болује од сиде. Важно је приметити да се замене у виду заштита, пројекција и протекција јављају на филмски начин. Исти глумци глуме различите улоге. Мерил Стрип као глумица, појављује се на почетку филма у улози јеврејског свештеника, затим као мормонска мама, а онда као пријатељица младог хомосексуалца с којим у болници доживљава религиозну визију, али и као Јеврејка која се утварно појављује адвокату Роју Кону коју је он заједно с њеним мужем осудио на смрт због њихове склоности ка „дрвенима“. У сваком од ових „облика“ преображава улога у којима се појављује исти глумац, гледалац мора да уочи да је реч о истој глумици и да улоге повеже стварајући један лик и посматрајући изградњу његовог идентитета. Повезивање је дато путем теорије књижевности, односно теорије интертекстуалности јер се идентитет изграђује у простору између два, и представља идентитет разлике, а не идентитет истог. Простор између два омогућава гледаоцу да унесе знање семиотичког читаоца како би га назвао Умберто Еко (Еко 2002: 2012–230), тј. читаоца који је образован и познаје законе текста. Семиотички гледалац је овде пријатељ и с режисером и са сценаристом. Они су чланови истог клуба и седе у ложама једни поред других, али постоје моменти када гледалац може да претера, а то су тренуци чије назнаке му упућује режисер и сценариста, подижући прст увис и упозоравајући гледаоца да ипак они држе све конце у рукама. Стога гледалац пажљиво мора да прати и семантичку и тематску и језичку и структурално филмску траку на којој се напореда, истовремено на више колосека одвија прича која није дата редоследом који би потврђивао статус догађаја већ је дата и сама преобразена и преплетена.

Примера ради, интертекстуалност, односно простор који се ствара између фикције и стварности у коме се развија идеја „блиске“

и природне везе фикције и стварности и кад стварност улази у фикцију управо можемо пратити и у филму *Ко се доји Вирџиније Вулф?* Режиер је Мајк Николс, тако да и на овом плану може доћи до компаративног тумачења и уочавања ауторовог обрасца стварања. Реч је о сталном довођењу у везу различитих филмова у којима се глумац или глумица појављују. У *Анђелима* је посреди сложенији поступак у коме се појављује исти глумац, али су улоге у филму различите. Уочавамо сукоб интертекстуалних теорија на делу. Већи интертекстуални простор пружа Мајк Николс у филму *Ко се доји Вирџиније Вулф?* кад пореди нестабилан живот Џорџа и Марте на сцени с реалним животом Елизабет Тејлор и Ричарда Бартона ван сцене што представља карактеристично постмодернистичко мешање фикцијског и стварног. Постоји још један облик интертекстуалног односа који треба поменути. Он постаје уочљивији кад неког глумца прослави одређена улога, а онда он преноси њен „дух“ у наредне улоге, подсећајући гледаоца на сопствену личност, а не на глуму. Џон Траволта, кога многи памте по улози у филму *Грозница субојне вечери*, у филмовима као што су *Петијарачке њриче* или *Мајкл, Буди кул, Ухвати Шорџија*, увек ће нагласити да је реч о Траволти играчу. У сваком од поменутих филмова Траволта игра на подијуму, без обзира да ли је у улози плаћеног убице, музичког продуцента или архангела Михаила. Оно што је важно нагласити јесте да се стварност оголила путем фикције која се показала. Фикција је показала да је све конструкција, те тако и сама стварност може бити конструкција и сходно томе нема виших и бољих истина. Ко се још понавља и зашто је понављање битно за појам идентитета? Ема Томсон игра неколико улога у оквиру једног лика. Она је анђео, по свему судећи, страшни старозаветни анђео, затим је у улози пророка, који је просјак на улици, а онда и у улози медицинске сестре. Све улоге су повезане јер би требало да воде ка неком добротинству. Међутим, старозаветни анђели знају да буду страшни, а просјаци као пророци нису везани само за онострани бића већ и за улогу песника, некога ко је ван друштва, ко зна, али у друштво није примљен и често је „избачен“ и неуспешан. Кад је мама мормонка упита где се налази одређена улица после несувислих речи, просјациња тачно зна где се налази чак и мормонски центар. Она је представа и песника који као *мејтек* (Eliot 1988: 316–318) улази у друштво и који само својом вештином заслужује место. Овим путем се филм Мајкла Николса савио сам ка себи и показао особину метаквалитета у којој се представља управо начин писања, односно, у овом случају, начин режирања и представљања у филму.

Т. С. Елиот је у писму пријатељици Мери Хачинсон написао да је он у улози метека у њеном британском друштву. Метек се у Грчкој сматрао човеком који је примљен у друштво ради неке своје вештине, али није имао права слободног човека. Другим речима, живео је

истовремено и на ободу друштва, али и у његовом средишту. Нешто слично пророку кога сви прихватају, али га многи не разумеју. Само прихватање је дискутабилно. Преображаји у стварању идентитета овог лика уочавају се у последњој улози, а то је улога анђела, али сад градског типа, који седи с гомилом папира као судија, и Прајора, хомосексуалца који потиче из старе породице, болује од сиде, али се крају ипак лечи и не умире, дочекује с упитним погледном. Потребно је пронаћи папир и видети о чему се ради.

Трагови религиозног убеђења показују промене у сваком облику цивилизацијског друштва. Преображај у коме се огледају трагови претходних улога уочавају се у глуми Мери-Луиз Паркер, која глуми снаху мормонске мајке, супругу младог човека који је у правном друштвеном систему, али и пријатељицу Прајора, кога среће у својим сновима. Кроз снове, ирационално, дискурс без синтаксе и логике, фројдовски речено, она долази до спознаје да јој је муж другачијих сексуалних опредељења. Тог тренутка њена личност више не застаје већ креће у нови живот. Она је прихватала, уколико бисмо се користили знањем динамичке психијатрије, управо одбијање и повлачење пред истином да би сачувала равнотежу и хармонију сопственог карактера (Horrocks 2001).

Следеће улоге које запажамо јесу оне у којима су промене и трагови у преображају. У преображају се разлике прихватају да би се дошло до схватања о идентитету који се стално мења, о његовом динамичном, а не статичном настајању. Реч је сада о медицинском техничару, који поред те улоге игра и улогу најбољег пријатеља Прајеровог љубавника Луиса, који Прајера напушта кад сазна да је Прајер тешко болестан јер не може да трпи физиолошке промене, али и анђела који се у градском окружењу у рушевинама неког старог небеског града налази у друштву Еме Томсон која као и глумац Џефри Рајт игра улогу медицинске сестре. Иако се његова жена Харпер мења тиме што одлази у снове и дружи се с Прајером који јој указује на оно што већ зна, њен супруг Џо, син мормонске маме Хане, нема толико преображаја и на крају остаје сам. Осим што признаје да је хомосексуалац и ступа у кратку везу с Луисом, не успева да промени ништа у свом животу. Он је ипак мормонски син, који остаје при „говору“ свог државног, правног запослења без снаге да се одлучи за кораке у каријери какву је имао његовог друштвени отац, адвокат Рој Кон, кога глуми Ал Пађино. Наравно, таква каријера није позитивна, али је у круговима у којима се креће Џо, као и у оним у којима се кретао Рој Кон и те како пожељна. Чак је и данас таква, гледали је широм затворених очију, магловитим очима или потпуно трезвено.

Ко се не понавља и ко се не мења? Једини лик који не мења улоге јесте заправо централна фигура Роја Кона. Међутим, у свом маниру, Пађино глуми човека који је спреман на све, који има и нема карактер, који има и нема душу, који се поиграва с улогом оца и сина и који

пре свега уме добро да слуша, али и да говори. Он је једини који на језичком, семантичком нивоу за себе може да каже *ја*, тј. да употреби заменицу првог лица у једнини. Зашто је употреба ове заменице важна? Зато што многи аутори критичких написа сматрају да уколико пронађу у тексту неког субјекта, било да је реч о поетском или наративном тексту, субјекта који је способен да за себе каже *ја*, онда је он носилац смисла читавог текста, односно филма. Рецимо, многи тумачи Елиотове *Пустје земље* сматрали су да је Тиресија главни лик, с једне стране, зато што сам аутор у коментарима уз поетски текст наглашава његову улогу, а с друге, зато што је једини у *Пустшој земљи* за себе рекао *ја*. Ословити самог себе, бити свестан себе, сигурно да је једна од полуга идентитета. Међутим, Тиресија није због тога што је умео себе да исказе „главни“ лик. Напротив, у самој песми, он се појављује као неко узима визуру дактилографкиње, дакле жене која је у љубавни однос ушла аутоматски, ништа мање него што је натуралистички у тај однос ушао њен љубавник. Тиресија није у натпозицији већ у позицији коју има и дактилографкиња. Самим тим губи и својство *ја* које је као такво носилац смисла.

У модерничкој поетици, *ја* није носилац смисла. Оно је у динамичком стварању идентитета из неидентитета, изокретања разлике, никако из стабилности и уверености самог изговора *ја*. Другим речима, у филму *Анђели у Америци* Рој Кон није носилац смисла. Он једини не уме да доживи промену нити преображавање. Кључна сцена у којој се огледа модерничка поетика из књижевности пренета на филм јесте управо она у којој се као пријатељи налазе особе које не би на првом месту могле да замисле да буду пријатељи. Испод скулптуре анђела у Њујорку, у последњим сценама гледамо како се окупљају мормонска мама Хана, Луис, Прајер и Белиз, Прајеров и Луисов пријатељ, хомосексуалац и медицински техничар. Једино ко недостаје у овој слици јесте Ханин син Џо који, иако хомосексуалац и Луисов пријатељ и љубавник, није успео да доживи преображај. Преображај као књижевни облик доминира филмом и управо су споредни ликови они који на крају постају главни јер долазе до сопствене самоспознаје и схватања да идентитет није у статичности већ у динамизму и промени, у сталном преображавању и стицању знања да постојимо једино уколико се мењамо. Преображај прати и промена у гласовима.

У *Пустшој земљи* аутор Леонард Дајпивин уочава да промену гласова прати и промена идентитета. „Поетско јединство долази од драматизовања међусобне интеракције гласова.“ (Diepeveen 1993: 101). Поетско јединство, односно идентитет песме, како Дајпивин закључује, долази из процеса читања типова односа или метафоричних структура, односно од конструкција које стварају читаоци. Другим речима, идентитет, како у књижевности тако и у филму, зависи од неидентитета, а не од јединственог једног гласа. Преобра-

жај и свест о себи у филму имају ликови који на филмски, визуелан начин показују да долази до преображаја тиме што мењају улоге. У песми је реч о гласовима који прелазе један у други или се преплићу или се долази у једном гласу до преображаја, до промене, али и понављања. Понављање уводимо као појам јер је важно у формирању како филмског, поетског субјекта, тако и самог лика или поетског текста у целини. У сва три случаја долази до одређених механизма као што су понављање и учешће имагинације који заједно стварају кретање које чини да неуобличени облик, с флуидним границама постане *Gestalt* према тврдњама Жака Лакана (Лакан 1983: 7). Понављање је процес у коме сам чин *понављања* уноси простор и ствара могућност производње значења омогућавајући кретање разлике и *друјоі*. Имагинација, према Лакановим речима, омогућава облику путем којег се формира *ја* да се кроз језичке универзалије, али и *imago* који покреће „машинерију огледала у појављивању *двојника* у којем се испољавају психичке реалности, уосталом хетерогене“ (Лакан 1983: 7) на крају формира. Понављање слике у огледалу омогућава развој различитих покретних слика које се односе прво на тело, а касније и на психу, дакле на виђење себе у очима других или у сопственом промишљању. С. Фројд (Фројд 2006) је унутар динамичке психијатрије говорио управо о процесима одрастања и стварања сопствене личности кроз стадијуме у раном детињству који су, између осталих, инкорпорација која омогућава касније процес интројекције. Инфанти ставља предмете у уста да би проверио њихову валидност јестивости јер је она једна од основних вредности. Процес уништавања објекта омогућава касније процес идентификовања, другим речима, усвајања особина особе на коју се личност угледа, дакле интројекције. Оно што је инфант „сварио“, уништавајући притом објект, омогућило је у схватању динамичке психоаналитичке теорије да усвоји кретањем разлика другу, „туђу“ особину као врсту „објекта“.

Телесност чију слику у стадијуму огледала Лакан види као посебан случај функције *imago*, која се „састоји у установљавању односа организма с његовом реалношћу – или, како се каже, односа *Innenwelt-a с Umwelt-om* (Лакан 1983: 9). Оно што је важно приметити јесте да и у динамичкој психијатрији постоји сличност у развоју телесности и преласку ка менталном процесу који су сем уништавања по особини динамизма и развоја истих процеса у које се уселила разлика омогућили прелазак и развој личности с једног степена на други у открићима и радовима Фројда и Лакана. Како Лакан наводи: „Овај развој доживљен је као пролазна дијалектика која формирање јединке одлучно пројектује у историју: *стадијум оігледала* је драма чији се унутрашњи напон баца од недостатка до антиципација, која субјекту ухваћеном на мамац просторног поистовећивања, снује фантазме који надолазе један за другим од искомадане

слике тела до облика [...] који ће својом крутом структуром обележити сав ментални развој јединке. Не рађа ли тако прекид круга од *Innenwelt-a* до *Umwelt-a* неисцрпну квадратуру поновних оверавања *Ja*". (Лакан 1983: 9). Динамизам о коме Лакан говори упућује управо да је облик *Gestalt* дат субјекту у испрекиданом виду, али субјекту помаже управо у својој испрекиданости да дође до сазревања.

Облик је дат у спољашњости, а динамично у њему је то што је он конституишући а не конституисан, он образује а није образован, није до краја завршен. Он је у спољашњости и у том смислу је замрзнута слика која путује до унутрашњости субјекта, али субјекат враћа ту слику назад и себе у понављању види другачије, упијајући нове облике, нова кретања у *Gestalt*-у. Управо та размена слика и изградња нових обезбеђује менталну сталност *ja*. Облик има двоструко кретање и понављање. Он понавља залеђену спољашњост субјекта, али је погледом који је усмерен у огледало враћа вртлогу унутрашњости која изграђује у продору спољашњег у унутрашње функцију *ja*. Истовремено док утиче на сталност у кретању и размени слика у огледалу, он прави разлику путем сила понављања и имагинације једног *ja* од његових претходних *ja* и од света, од друштвене дијалектике.

Ову врсту кретања уочавамо управо у Елиотовим песничким сликама. Централна фигура у *Пусијој земљи* није Тиресија, као што ни у филму централна фигура није лик адвоката Роја Кона. Без обзира на то што су у стању да кажу за себе *ja*, да позиционирају свој лик, они се не мењају и не долази до самосвести и сазнања. Наравно, разлика је и у „пореклу“ ликов. Рој Кон је адвокат, човек од крви и меса. Тиресија је лик из митологије, из књижевности и културе, посебно дела Овидијевих *Метаморфоза*. Према легенди, био је и у женском и у мушком телу. Стога је у песми представљен на дивану, дакле не у некој натпозицији већ у перспективи женског лика дактилографкиње. Сузан Макејб сматра да је Тиресија дат са стране, у основи која се не види, дакле, филмски речено, „ван платна“. Она се позива на двосмислену белешку коју је Елиот ставио уз *Пусију земљу*. „Двосмисленост коментара нас упућује да Тиресија, иако само посматрач, а не карактер, ипак представља централну личност песме. Оно што Тиресија *vidi* је суштина песме. Ово упутство да размотримо невидљивог посматрача одводи нас према кинематографском посматрачу који је истовремено посматрач у облику два рода, мушког и женског. Он је посматрач који „дрхти између два живота /старац с усахлим женским грудима“ (McCabe 2005: 41). Посматрач је дат „ван сцене“, на филмски, изразито визуелан начин. Двострукост обележава његову позицију, такође филмски приказану, али истовремено и књижевно-приповедном ситуацијом у којој је истовремено изнад, али и испод посматрања дате љубавне сцене. Не заокружује своје посматрање, не даје закључак већ омогућава читаоцу и посматрачу поглед који је такође дат спектрално, у више боја и нијанси.

Тиресија није само био у два тела, мушком и женском, већ је његово тело изједначено у филмској слици, монтажним путем изграђено као тело некога ко представља град а да ништа не мора да изговори. Он је такси, превозно средство карактеристично за градски амбијент, као што су занимања службеник и дактилографкиња такође типична за град, и служе као назнака какви су односи људи у граду јер су занимања градска. Дакле, Тиресија је такси који брекће. Он је мотор, људски мотор који чека. Звук бректања је звук који испушта животиња, те је тиме Тиресија и машина, аутоматски, механички елемент, али и животиња која брекће. Телесност и двострукост у којој се позицијом „ван сцене“ осветљава, сликом тела на сцени, тела које је полуаутоматско и полуживотињско, градска љубав која је животињска, физиолошка, без осећања, и аутоматска јер дактилографкиња после свршеног чина има полуаутоматску мисао и аутоматски глади косу и ставља плочу на грамофон. Младић је натуралистичком поетиком приказан с болесним, црвеним лицем, чија боја је проузрокована стрептококама, а наступа агресивно, супротно његовој иронизованој друштвеној позицији малог чиновника који је „само једном вичан“ (Елиот 1998: 62). „Раскомадано“ Тиресијино тело представљено је филмском техником, а значењски обележено књижевним путем, елементима натуралистичке поетике, који су у ланцу означавања путем слике Тиресијиног тела представили телесност љубавног чина, огољеног и нељудског.

Што се тиче централног лика који може да каже за себе *ја*, адвоката Роја Кона, мора се истаћи да он не долази до самосвести, напротив, он на крају жели да победи саму смрт јер не признаје ниједном грешку нити погрешне поступке у вези с неправедном судском одлуком на коју је утицао, а то је да се смртном казном осуди јеврејски брачни пар за које се претпостављало да имају везе с комунизмом. Потребно је приметити још један елемент, а то је говор којим се Рој Кон обраћа различитим ликовима „производећи“ сопствену причу самим начином говора, одабиром речи, ставовима које износи, али и појединачно, тумачењем историје у којој је учествовао. Рој Кон и Прајор практично представљају слику физиолошки дате телесности јер болују од сиде, која им у првим лезијама на кожи указује на симптоме болести у којој се тело распада а сваки орган „ради“ за себе, тј. против себе. Како се болест шири, тако су и физиолошке сцене све снажније. Оно што их разликује јесте управо глас којим су представљени. Глас Роја Кона има историјску димензију, док Прајеров добија пророчку јер му задатак пророка даје архианђео кога глуми Ема Томсон. Телесност је приказана на више нивоа и опет се односи на град, који у осећањима људи не показује психолошку људску стварност већ једну утварну стварност, у којој људи као појединци једни с другима не комуницирају и потребан им је увек неко трећи ко ће обележити њихове ставове и наћи начина да их приближе један другом.

Слично дактилографкињи и службенику из *Пустје земље*, и овде је приказана утварност, али и механичност, аутоматичност и елементи животињског инстинкта за преживљавањем, која упућује на усамљеност и људску отуђеност од сопственог селфа, а онда и од других. Утварност обрнуте и умањене визије естетике романтизма дата је и у филмском читању Елиотових *Квартјетиа*. У „Литл Гидингу“ је чувена сцена описа „сложене авети“. Механичност је приказана видљиво и чујно јер лишће у граду не шушти већ се чује као лимени звекет. По асфалту се „хода, лута журно“. (Елиот 1998: 174). Двострукост слике дата је не само телесно, просторно, као у некој врсти филмског кубизма већ и временски. Авет се јавља у Елиотовом омиљеном времену: у сумраку, добу између краја дана, пригушене лунарне светлости и почетка ноћи и таме. У том тренутку који *џраје*: „Ухватих нагли поглед неког мртвог / Учитеља знаног, заборављеног, присећаног, / И једног и многих; у смејим цртама / Очи неке знане сложене авети / Уједно присне и неодредљиве.“ (Елиот 1998: 174). Двострукост погледа као у огледалу даје представу сложености песничког субјекта. Он је и авет, али и онај који авет зове и који се авети обраћа. Његов идентитет је између више *ја*, између више огледалних слика. Нека од њих су мртва, неких се присећа, а нека су жива и позната. Он је и један и многи, присан, близак, али и крајње неодређен. Облик који се креће, али чији *Gestalt* у себи носи огромно комешање и кретање. Песнички субјекат преузима дуплу улогу, он виче, зове, али чује другог глас и повик. У себи препознаје више *ја*, више својих разлика и неидентитета од којих је сачињен његов идентитет. „Па преузех дуплу улогу, и викнух / И чух другог повик: „Шта! Ти *овде*?“ / Но нисмо били / Ја још бејаш исти, / Знајући себе, ипак неко други - / А њему лице тек стицаше облик; ипак / Препознавање нужно уследи на речи. / И тако, без отпора / заједничком ветру, / За неспоразум и сувише страни, / У слози на том пресеку времена / Да сусрет није нигде, ни пре ни после, / Ишли смо плочником као мртва стража.“ (Елиот 1998: 174).

Можемо приметити да постоји двострукост на сваком кораку: присутност на истом месту унутрашњих „саговорника“, а онда одбијање да нису били. Разговор између два *ја* је такав да је исти али и другачији јер је дошло до простора *између* и промене и преображаја који је овде представљен како на филмски начин као дуплирање улога тако и књижевни начин као раздвојеност приповедних *ја* у истом лику, субјекту. Такође се може приметити још један филозофски елемент деконструкционистичког типа: смена унутрашњег и спољашњег, што је је уједно утицало и на стварање појма идентитета у Лакановом схватању стадијума огледала у формирању *ја*. У филму је то израженије и визуелније представљено. Унутрашњост и спољашњост и њихову смену можемо уочити и у смени улога истог глумца али разлитичих ликова, што је заправо промена у преобра-

жају ја који је у улози сазревања. Смену споља/унутра проналазимо и у филмском приказивању позиција Тиресије у *Пусијој земљи*. Тиресија је и на дивану и чека очекиваног госта, дакле у позицији која је у слици блиска дактилографкињи, али је и посматрач иза ауторових коментара, дакле неко ко не учествује. Исто тако представљен је и као посматрач који је и у унутра и споља јер је „људски мотор који брекће као животиња“. Филмски приказ, али је тематика дата књижевним путем. Последња слика механичког и животињског говори управо о агресивном односу без комуникације, а опет и визуелном љубавном крику дактилографкиње и службеника. Другим речима, филмско се преплело с књижевним. Потребно је приказати још једно филмско читање песничке слике у *Пусијој земљи*. Овог пута наглашени су глас и говор. Сетимо да су глас и говор битни и у лику адвоката Роја Кона у филму *Анђели у Америци*. У *Пусијој земљи* присуствујемо приказивању лика Филомеле. У првом тренутку, у другом делу песме, не знамо ко је силовао Филомелу, а у трећем сазнајемо од ње саме, али преображене у птицу ластавицу како налаже и легенда о силовању Филомеле, којој је Тереј одсекао језик да о томе не би причала својој сестри Прокни. Филомела се досетила и сестри послала извезено „писмо“ као документ, записано на парчету тканине. Филомелу су као и њену сестру Прокну после убиства Тереја, богови поштедели претворивши их у птице (славуја и ластавицу). У трећем делу *Пусије земље*, у песничкој слици, Филомела, преображена у ластавицу, крештавим гласом обавештава нас да је име њеног силоватеља Тереј. С тим што то чини у облику визуелне слике коју читаоци сами морају протумачити. Она „говори“ као птица, „џив, џив“ али каже и „тако сурово силована“ (Елиот 1998: 61) и одмах иза тога *Тереу*.

Дакле, у овом *Тереу* препознајемо име Тереја, али и Еугенидеса, лика који говори у „сцени“ после „птичије песме“. У самој слици која је филмски дата, визуелно, из делова који се морају саставити, дато нам је име силоватеља али и наговештај следећег дела, а то је прича о господину Еугенидесу која иде као следећи текстуални елемент у поетском тексту *Пусије земље*. Дакле, и име из претходне слике приче, али наговештај следеће приче и догађаја у њој. Наиме, реч је о непристојном позиву који господин Еугенидес упућује поетском субјекту, једном од многих у *Пусијој земљи*, да проведе с њим викенд, да руча у „Кенон стрит холу и проведе викенд у Метрополу“ (Елиот 1998: 61). Иза приче о господину Еугенидесу следи прича о дактилографкињи и службенику и Тиресији као двоструком посматрачу. Филмско се уткало у књижевно а књижевно у филмско.

Референцијалност, основа приче о Филомели не потиче из саме *Пусије земље* већ из Овидијевих *Метаморфоза* наведених у коментару, а ако желимо корак даље, у грчкој митологији. Подлога за причу о Филомели, чије делове у филмским секвенцама саставља читалац,

представља „документ“, а то је извор из претходног књижевног дела. Овде пред нама није „прави“ документ. Али ништа мање није прави ни онај из тогос теме „рукописа из боце“ који служи као основа приче или наратива у роману. Један од примера јесте управо пример Ековог романа *Име руже*, чије поглавље гласи „Наравно, рукопис”. (Еко 2002: 7). Овде смо на путу и линији интертекстуалне ироније, веома често коришћене у књижевном постмодернизму, али и у филму. Документ служи као средство приповедања и упућује да је реч о „истинитом“ догађају, те да му стога читаоци могу веровати иако је у облику наратива, фикције. Рукопис је сведочанство, залог истинитости јер се појављује као документ. Документ сведочи да се нешто десило. Да је нпр. склопљен брак, да се дете родило итд. Међутим, књижевно дело га користи само као залог истинитости за фикцијску природу наратива. Еко нам у реченици „Наравно, рукопис” уз интерпункцијско обележавање запетом, појачава иронију и као да нам говори „да, наравно да је рукопис; шта сте друго очекивали“. Ово је такође и пример, једног софистицираног и сложеног метаквалитета јер се Еко обраћа образованом читаоцу који једини може да препозна интертекстуалну игру и да учествује у њој.

Документ је послужио и у Филомелиној филмској причи, али и историјској, књижевној причи Роја Кона у филму. Догађај је у овом случају повезан с документом. Статус догађаја је још занимљивији и у филму и књижевности. Прича Роја Кона се ослања на историјску чињеницу, а то је смртна пресуда јеврејског пара на коју је лично утицао да се донесе. Међутим, овај историјски догађај стоји практично ван филмске радње. О њему се не говори много сем у посетама Естер, Јеврејке која је убијена и коју глуми у још једној од улога преображаја Мерил Стрип. Њена улога повезана је с другим улогама преображајима управо црвеном нити, жене, супруге, али и некога ко испраћа у смрт другу особу, дакле ко је повезан с необичним приказом религије у филму. Догађај је повезан с њеном утвараном појавом, и та појава служи као наговештај догађаја о реалној смрти и пресуди која је утицала и подигла каријеру адвоката Роја Кона, који је такође историјска личност. Међутим, тај догађај је ван приче, а наговештај је дат у филмској причи. Догађај је стога двострук. Он је и у радњи филма, али и ван ње. То што је ван ње, мења филмски облик и отвара питања која остају да их промишља гледалац након рецепције. Филм *Анђели у Америци* у том смислу нема завршавање, већ само технички крај. Његова фикција почива на двострукој фикцији. Филм у себи садржи фикцију у фикцији.

Слично је и с Филомелином причом из *Пустие земље*. Догађај силовања и насиља је ван приче. Он није предочен већ је само наговештен те је стога ван песме. О њему сазнајемо од поетског субјекта који нас обавештава да је Филомелу неко сурово силовао. А у другој сцени која је дата у трећем делу песме *Пустие земље* чујемо птичију

песму, преображене Филомеле, која нам „говори“ ко је силовао, а то је Тереј. Звук се спојио са сликом као на филму, птичија песма и графички приказано *Тереу* као Тереј. Дакле, догађај је ван приче, као документ и као сведочанство, као основа која се налази у легенди о два сестрама, Прокни и Филомели, чије преображаје је књижевно представио Овидије. Догађаји као централни носиоци приче овде су и у филму и песми истовремено и унутра и споља. Песма наравно има наративне елементе, који нису само микронаративи већ целовити елементи те се за *Пусиу земљу* може рећи да је пренасељена гласовима који сваки са собом носи своју причу. Разлику између наративних гласова и појединачног лирског гласа истраживала је Х. Дејвидсон (Davidson 1985, 1994). Двоструки положај догађаја упућује у песми на нове облике фикције, који је преносе ван дела, остављајући читаоцу да доврши дело и да му подари одговарајуће завршавање.

Исто је и с филмом, у коме гледалац на основу догађаја који је наговештен а остављен и ван радње, у спољашњости филмског дела, може размишљати о различитим историјским и друштвеним променама у савременом друштву. Потребно је на крају приметити још нешто што је везано за глас Роја Кона, и његове приче које посматрамо на језичком нивоу. Кон као адвокат упућује да се речи и појмови могу различито користити, а да њихова разлика упућује и на обликовање прича које утичу на схватање стварности. Као иза завесе, Кон свом лекару каже да он не болује од сиде већ од рака јетре јер сиду могу имати само хомосексуалци што он није јер мора да очува свој углед мушког, класичног изгледа који подржава такву врсту ригидне политике. Међутим, сам Кон био је за потребе „успеха“ хомосексуалац, али ту реч и појам не жели да чује је „они“ у парламенту не могу изгласати ниједан глас. Кон такође игра и очинску фигуру јер су и њему помагали многи „очеви“ патрони, учитељи, те тако мормонском сину жели и он да помогне и пошаље га на боље место, али с циљем да буде његов извештач о томе шта се дешава у Вашингтону и каква су у том тренутку политичка струјања. Овакав глас с причом која се мења како је Кон преобличава, а Ал Пађино одлично глумом предочава, упућује на још једну књижевну везу с појмом велике приче. *Велика њрича* на српском, док у оригиналу на енглеском гласи *masterplot*. Другим речима, у питању је велика прича, односно велики заплет. Суштински заплети јесу они који носе причу. Заплета је много, а приче су обрада великих заплета. Овде је додуше у питању други аспект велике приче. Емотивност коју изазива код читаоца, коју чак носи собом, и визура која је различита од тумачења. Свака велика прича у себи носи одговарајућу основу, односно заплет, који се може различито како у причи тако и у интерпретацији после преокренути. Х. Портер Абот (Абот 2009: 86–89) наводи сукоб Давида и Голијата који је у основи новинских извештавања сукоба

између Либије и САД. Мали су победили велике, извештаваће Либијац, велики побеђују мале, извештаваће Американац. Међутим, потреба да мали победи великог носи емотивну тежину и призива читаочево саосећање с малим и његовим отпором према великом и моћнијем непријатељу. Управо овакви заплети, моћни и велики, стоје у основи прича које прича лик Роја Кона у филму.

Филм и књижевност су у овом компаративном приступу тесно повезани и преплетени. Филм се уградио у књижевност својим техникама, визуелношћу и спојем слике и звука, а књижевност је оживела своје приче и технике у облику преображаја, догађаја, у појмовима идентитета од појединачног, до идентитета друштва, али и посебног идентитета поетског текста и филмског облика као сада нових облика уметности. Филмови, како наводи С. Четман, обогаћују наратив новим, интересантним могућностима тачке гледишта манипулације пошто немају један већ два истовремена и заједничка информациона канала (визуелни и аудитивни, који не поседују само гласове већ музику и буку). Они се могу појавити независно (музика с црним екраном у позадини или потпуна слика с тишином). Могу бити комбиновани на различите начине. Звук може бити у потпуности синхронизован, и одговарати покретању усана говорника или се усне не морају уопште покретати, или не синхронизован кад се усне уопште не покрећу а чујемо глас. Реч је о филмској конвенцији када чујемо неизговорене мисли или нешто слично.“ (Chatman 1980: 158–159).

Оно што примећујемо у причи или филмском читању приче о Филомели у *Пустој земљи* управо јесте модификација, или „манипулација“ гласа, звука и слике. Оно што прво чујемо јесте како песнички субјект предочава и наглашава да је реч о слици изнад камина на којој је приказано како је „варварски краљ“ сурово силовао Филомелу. „А изнад античког камина био је приказан – / Као да се прозор отворио на шумску сцену – Преображај Филомеле коју је варварски краљ / Тако сурово силовао; па ипак, тамо је славуј / Испуњавао пустињу својим неповредивим гласом, / А она је још плакала, и свет са њом, / „Џив, џив“ за прљаве уши.“ (Елиот 1998: 56–58). Песнички субјект представљен сликом славуја наговештава промену Филомеле ономатопејским звуком „џив, џив“. У следећој сцени посматрамо „залеђену“ песничку слику. Филомела се појављује као птица и својим гласом „Џиц, џив / Тако сурово силована, / Тиритит“ (Елиот 1998: 61) што је у енглеском оригиналу *Tereu*, говори нам ко је силоватељ и открива идентитет варварског краља. Слика јесте графички приказана, што је обележје књижевности, али је и залеђена као позадина платна у тренутку времена што је део облежја филма. Погледајмо енглески оригинал: *Twit twit wit twit / Jug jug jug jug jug jug / So rudely forc'd / Tereu* (Eliot 1952: 43) у коме осим филмског *Tereu*, слободно можемо рећи да функционише књижно као песнич-

ка слика у слици. Угурала се слика у слику, како би то В. Шкловски (Шкловски 1967) рекао поводом кубофутуристичке песничке технике В. Мајаковског.

Иако Шкловски говори о сликарској техници, овде слободно и с правом можемо говорити о филмској теници, а уједно је све заједно показатељ колико се књижевност мора проучавати компаративно и интердисциплинарно у савременом добу које то захтева. Фикција је у фикцији, песничка слика у песничкој слици, дата филмским конвенцијама, звука и слике који се преплићу и с књижевним елементима. Осим звука и слике, занимљиво је понављање стиха „тако сурово силована” коју изговара песнички субјекат кад описује Филомелу у другом делу песме, али и сама Филомела, ластавица, која нам својом песмом говори о Тереју као насилнику. Понављање је значајно јер се између два „иста“ отвара простор разлике и преображаја. Песнички субјекат дат у лику песника понавља и призива у петом делу песме име ластавице као могуће музе која треба да му омогући да стекне глас којим би певао. С оном којој је одсечен језик, песник жели да се идентификује да би стекао глас који је она као људско биће изгубила. Искуство песника је представљено топос темом улоге песника који треба да стекне диспаратно искуство да би писао, а онда нам то исто искуство писања предочава кроз песничку слику. Дакле, пред нама је сложени метаквалитет песничког текста модернистичке поетике. Књижевност се преплела с филмом, начином представљања песничке слике и искуства писања песника, али је истовремено обогатила и сопствена обележја као што су метатекстуалност и метаквалитети уопште у поезији и наративу. Другачије их можемо сагледати уколико укључимо слику и звук из филма. Понављање се огледа и у филму, преображајем у коме никад преображај није до краја изведен већ увек остају облици у виду трагова оне претходне улоге коју лик изграђује у причама које обликују његов живот, глумом истог глумца који упућује да преображај никад није потпун, а такав наговештај чини управо на књижевни начин. Исти глумац, али улоге ликованису исте, те се отварају бескрајни простори *између* у којима се књижевним путем прича угурала у причу, фикција у фикцију, али сада у филму као уметничком делу. На многа питања смо одговорили, али смо бројна и поставили и потребно је наставити овакву врсту истраживања на коју нас наводе и књижевност и филм.

ИЗВОРИ

- Елиот, Т. С. *Песме*: „Пуста земља“. Београд: СКЗ, 1998.
Елиот, Т. С. *Песме*: „Четири квартета“. Београд: СКЗ, 1998.

- Angels in America*. Directed by Mike Nichols. Screenplay by Tony Kushner.
Eliot, T. S. *The Letters of T. S. Eliot*: “To Mary Hutchinson”. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.
Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays 1909–1950*: “The Waste Land”. New York: Harcourt Brace & Company, 1952.

ЛИТЕРАТУРА

- Абот, Х. Портер. *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник, 2009.
Еко, Умберто. *Име руже*. Београд: Paideia, 2002.
Лакан, Ж. „Стадијум огледала као творитељ Ја каква нам се открива у психоаналитичком искуству“, у: *Сјиси*. Београд: Просвета, 1983.
Шкловски, В. *О Мајаковском*. Загреб: Напријед, 1967.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1980.
Derrida, Jacques. *Aporias*. Translated by Thomas Dutoit. California: Stanford University Press, 1993.
Derrida, Jacques. *A Taste for the Secret*. Cambridge: Polity Press, 2001.
Diepeveen, Leonard. *Changing Voices, The Modern Quoting Poem*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.
Davidson, H. *T. S. Eliot and Hermeneutics: Absence and Interpretation in “The Waste Land”*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.
Davidson, H. “Improper desire: reading *The Waste Land*” у *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, ed. by A. David Moody. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
Eco, Umberto. *On Literature: “Intertextual Irony and Levels of Reading”*. New York: Harcourt, INC, 2002.
Фројд, Сигмунд. *Психологија масе и анализа ега*. Београд: Fedon, 2006.
Horrocks, Roger. *Freud Revisited, Psychoanalytic Themes in the Postmodern Age*. London: Palgrave, 2001.
Lacan, Jacques. *Ecrits*. New York: W. W. Norton & Company, 2002.
McCabe, Susan. *Cinematic Modernism, Modernist Poetry and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Milena Vlastic Jovanov

*Film Engeln in Amerika und Filmlesungen von T.S. Eliot Poesiebildern aus
"Das Öde Land" und "Vier Quartette"*

Inhalt

Diese Arbeit präsentiert eine interdisziplinäre Studie über die Zusammenhänge zwischen Literatur und Film. Die Art und Weise, wie der Film präsentiert wird, zeigt die Tatsache, dass es verwurzelt mit der Geschichte verbunden ist, wie wir sie in der Literatur verstehen. Andererseits verdanken in der Literatur der Moderne und der Postmoderne poetische und narrative Werke ihre Integrität den Verbindungen, die sie aus Filmtechniken ziehen. Wenn wir Literatur lesen, einen Film anschauen, stellen wir fest, dass angereicherte Interpretationen nur in der Moderne überleben können, was uns dazu aufruft, die Dinge nicht einzeln und individuell, sondern in Verbindung zu betrachten und auf der logischen Ebene, nach einer Verbindung zu suchen wo die Teilname unsere Bildung stattfindet.

Schlüsselwörter: Geschichte, Ereignis, Haupt- und Nebenfiguren, Identität, Fiktion, interne /externe, Bild und Ton, Dualität, Transformation, Referenzialität, Metaqualität, Vollendung und technisches Ende, postmoderne und modernistische Poetik, Konflikt intertextueller Modelle

Примљен: 15. 9. 2020.

Прихваћен: 1. 4. 2021.