

Кључне речи: нарација, жанр, филм, грађанска култура, жеља, модернизам, Андрић, Мир Јам.

Апстракт: На линији разумевања и тумачења међуодноса прозе и филма (Барт, Делез), и оног њима заједничког (од нарације, фокализације, монтаже, кадрирања, сценарија, фигурације/слике, адаптације, екранизације), у раду се указује на немогућност усаглашавања ових дискурзивних поља, и отварају следећа питања: 1. проблем непостојања интегралне херменеутике, 2. проблем производње знакова и динамика жеље, 3. идеолошко успостављање хијерархије висока-ниска естетика и (не)могућности њиховог превредновања, 4. однос књижевности, филма и модернизације друштва, 5. поетика (културног знака) и стратификовање грађанске културе. Све то посредством паралеле између две поетике и ТВ/филмских адаптација дела И. Андрића и М. Јаковљевић.

Књижевност и филм, филм и књижевност. Колико год била снажна херменеутичка воља да их умрежи, као да се ова два дискурзивна, репрезентацијска или наративна поља упорно опирају усаглашавању. И поред теоријског напора, више механички изведеног, да се укаже да разумевање филма толико тога дугује разумевању литературе (од нарације, сценарија, фигурације/слике, адаптације, екранизације), као да је довођење у везу ова два медија немогуће. Примена на филм „лингвистичког модела увек се завршава тиме што се покаже да је филм нешто друго, и да, уколико је он језик, онда је аналошки, језик модулације” (Делез 2017). И јесте тако. Ако је интересантна историјска коинциденција да се „филм појавио управо у време када је филозофија покушавала да мисли кретање”, онда:

То би чак могло да објасни зашто је филозофији промакао значај филма: она је и сама била сувише унесена у један рад аналоган ономе што је радио филм; она је покушавала да кретање постави у мисао, док је филм покушавао да га постави у слике. Ова два пројекта развијала су се независно, пре него што је било какав сусрет постао могућ. Па ипак, филмски критичари, бар они највећи, постали су филозофи у тренутку када су покушали да формулишу једну естетику филма. Они нису били обучени као филозофи, али су то постали. (Делез 2017)

¹ Рад је део истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Филмска критика тако не би требало просто да описује филмове али не би требало ни да на њих примењује теоријске појмове узете изван филма, али пошто већ не постоји једна интегрална херменеутика, која би симултано мислила оба медија (филм, књижевност) или суштинске додире различитих „уметничких” дискурса, онда би у оном немогућем „преводу” наративног на аудиовизуелни дискурс, у једном далекосежном процесу симболичке артикулације културе и света, требало препустити сваки дискурс себи сопственом разумевању, оној жељи да буду схваћени, да буду заокружени унутар сопствене логике, тек оној жељи филма да буде филм, жељи филма, и оној жељи литературе да буде литература: па макар само као историјски дискурс, естетички и филолошки разумљив (Годро, Жост 1997). Али, да ли је тако нешто и могуће. Уколико - кренимо са Бартом - „заснивајуће вредновање свих текстова не може, дакле, потећи од науке, јер наука не вреднује, ни од идеологије, јер је идеолошка вредност текста (морална, естетичка, политичка, елетичка) вредност представљања, ни производње (идеологија 'одражава', она не ради”, и зато „наше вредновање може бити скопчано само са једном праксом и та је пракса писма” (Барт 1996: 517), онда као једино мерило вредновања остаје: „које текстове бих ја прихватио да пишем, да их желим, да их истичем као снагу у овом свету какав је мој?” и са којим текстовима би се читалац „и сам играо, и да су му ширум отворена врата у очаравање означитеља, ка сладострасти писања” (Барт 1996: 517). Да ли онда уопште треба покушати подвести под вредновање, али и разумевање, књижевност и филм, ставити их под заједнички именитељ. Ако не као текст, као писмо, као слику, можда само као знак и то као „писљив”, „видљив”, а тако и „читљив” (Барт), као знак чији смо произвођач а не потрошач. Да ли је онда немогуће подвести под исти именитељ само текстове (мада нас је филолошка херменеутика уверила да је могуће), или само књижевне текстове чије смо ауторе ставили за предмет овога рада. Када пишете о Андрићу, он вас својом институционализованом филолошком и културолошком позицијом унапред оправдава, па је сваки текст о њему заправо само легитимација наше филолошке свести, можда само референдум којим се самоприкрива наша немоћ читања, разумевања. Али када нешто желите да напишете о Мир Јам, морате „Urbi et Orbi” правдати и себе, пре свега себе, али и ауторку и њен текст, зато што је већ у том трагу жеље да се макар реченица каже о њој скривен преступ. Можда не преступ изазван „очараношћу означитељем” (Барт 1996: 518), далеко од тога, али преступ произведен читљивошћу, једним културним знаком, тек преступ наших идентитета: грађанске доколице, мелодрамских образаца, романтичарских и сентименталних образаца понашања и модернистичког помодарства. Али сваки критичар је ипак буржоа! Зар нису то и Андрић и Милица Јаковљевић, књижевност (у оном смислу у којем ју је видео Кајзер) и филм (у смислу како га је видео Бењамин). Интерес за књи-

жевност насупрот филму могуће је раздвојити, исто као и посвећеност Андрићу насупрот Мир Јам. Покушај да нешто проговоримо о Милици Јаковљевић тек је повод да се с оне стране институционалне филолошке очигледности, која проистиче из стратификације културних/књижевних вредности, нешто каже о грађанској бризи и одговорности, о грађанској култури која је из наше културе данас избрисана. А шта је њено дело „по себи”, и којим се поетичким особинама издваја из заједнице романа то остављамо другима. Одавно смо свесни да „Нема наградних венаца, нема критике, јер она увек подразумева неко тактичко гледиште, неку друштвену употребљивост, и, често, неко измишљено рухо” (Барт 2010: 106). Нешто, неко, неки текст, у употребном смислу, руху, постаје и мој текст и онда он, тај текст, „за мене” није оно субјективно, ни егзистенцијално, већ ниченска преданост питању: Шта је то за мене? Шта су за мене Андрић, Јаковљевићева, књижевност, филм? Или: Шта јесам?

* * *

Андрићев знак је празан. Знак Милице Јаковљевић је пун. Реално је празнина, и зато бесконачно; оно симболичко је пуно, конструисано, и тако локализовано, коначно. Нису ли то два обода писма, два пола симболичког регистра. Два обода, да, тако би рекао Ролан Барт, „један разборит, прилагођен, плагијатан (...) фиксиран школом, свакодневном употребом, књижевношћу, културом, и други обод, покретљив, празан, који је увек само место свог дејства: тамо где се налази смрт језика!” (Барт 2010: 101) Није ли грађанска естетика управо тај компромис или тај расцеп између ових обода.

Грађанска култура, наша „висока” грађанска култура, висока модернистичка књижевност своју сублимацију је иконизовала у Андрићу. Савршен, у лингвистичком смислу бољи од језичког стандарда, од правописа, неподношљив у сопственој правилности, без сувишних ефеката и претерано чист („класицистички”, рекли би филолози), Андрићев „стил” нас исто тако савршено води искуству смрти језика. Бриљантна концептуална правилност његовог дискурса јесте заправо његова смрт, а модернистички текст, да би уопште био модернистички, увек је смрт тога текста, она смрт после које долази ужитак: јер модерниста, „либертинац куша крај одважног склопа, пресецајући уже о које је обешен, у часу док ужива” (Барт 2010: 98). Да је ужитак везан за крај, руб, обод, ивицу, Ролан Барт (па и Дерида) нам је то тако јасно показао, заправо да се смисао враћа са ивице, из момента смрти дискурса, код Андрића са ивица савршено концентрисане и језички структуриране нарације. „Строго водећи рачуна о грађанском протоколу, чак и у личним писмима, он се држи форме” (Богутовић 2011), баш тако строго стратификујући грађански идентитет, грађанску одговорност и у обављању елемен-

тарних грађанских дужности. А тај облик текста је назван „модерни грађански реализам” или „привидни реализам”². Грађански онолико колико је модернизам; привидан онолико колико је такође модернистички; реализам онолико колико је сваки модернистички текст грађански текст.

А Милица Јаковљевић? Ако је у њеној осуди, коју је након Другог светског рата на седници Савеза књижевника Југославије потписао Оскар Давичо, записано: „Неки другови не пишу борбено, онако како наша стварност захтева. Они не пишу комунистички, пишу буржујски сентиментално и сладуњаво, као Мир Јам” (Субашић 2013), онда је ово политички обрачун два модернизма. Или одстрел једног облика грађанске, буржоаске свести, другим, модернистички догматичким. Могуће је, дакле, писати грађански реално, али не и буржоаски сентиментално. Оно чега се гадила комунистичка естетика не гади се грађанска. Грађанским обликом писма, који је истовремено рухо за чување патријархалних вредности, Милица Јаковљевић потврђује етичке, идеолошке, социјалне, па и поетичке (у реалистичком смислу) вредности једне културе. „Љубавно перо”, срцепарајуће сцене, неподношљива патетика, и „лаки, љубавни садржаји, као и једноставан, често сладуњав и изнад свега сликовит стил, обезбедили су њеним романима сталну популарност. Стварну вредност њених романа представља детаљно и аутентично дочаравање живота и вредности грађанске класе у међуратној Југославији, које јој је донело надимак Џејн Остин српске књижевности” (wikipedia). Ако у сваком тексту постоји она страна која припада општој култури и културној активности заједнице у којој он „живи” и „ради”, онда се Мир Јам текст на томе и завршава. Ако је „лепота обећање среће”, онда њен текст само то и обећава.

Дубоко фиксирана као епска, наша култура мисли историјски, у жанровима и сценаријима који оправдавају жељу за просвећеношћу, али и за традиционалним оправдањем друштва. Јунаци модернистичких романа, погођени „љубавном или погребном непокретношћу” у средишту су друштва које се не креће, које инертно задржава себе увијено око знакова друштвеног поретка. Па зато не разликујемо „стил” народне класе, као „крај метафора”, као „крајевину стереотипа што их је устоличила малограђанска култура”, нити „стил” буржоаске класе који „нема никаквих склоности према језику, који у њеним очима није чак ни, видећи га као луксуз, елемент уметности уживања, већ једино инструмент или декор” (Барт 2010: 124). Површ-

2 „Програм социјалне литературе најраније је и с највише доследности остварен у књижевној критици. То је учињено по цену сужавања стваралачких могућности књижевности: одбачени су сви модернисти и уопште авангардни писци, они који су прихваћени морали су напустити своја ранија уверења, и то не само политичка него и поетичка, довођени су у питање најзначајнији представници модерног грађанског реализма, какав је Иво Андрић, чији је реализам Ђ. Јовановић назвао 'привидним'”. (Деретић 1990: 197)

ност текста Мир Јам, она „масовна површност (везана за понављање језика)”, с једне стране, а, с друге, „(рубно, ексцентрично) хрљење према Новом – сумануто хрљење које би могло ићи све до деструкције дискурса: покушај да се историјски васкрсне настава сузбијена под стереотип” (Барт 2010: 126), у које бисмо могли уписати Андрићев дискурс, само је још једна дијалектичка логика која показује два модернистичка „мотора” културе. Јер поетика Мир Јам, као „искварена форма масовне културе јесте срамежљиво понављање: понављамо садржаје, идеолошке схеме, бришемо противречности, али варирају површне форме: увек књиге, емисије, нови филмови, хронике, али увек исти смисао” (Барт 2010: 127). Увек исти, лепљиви стереотип, али и он као жеља културе и друштва да буде баш то – стереотип, можда једноставно, у крајњој инстанци, жеља човека да не умре. Ако: „Стереотип је та мучна немогућност да се умре” (Барт 2010: 128), и ако он заузима простор алибија „(реалност, морал, вероватност, читљивост, истина итд)” (Барт 2010: 137), и ако је он „задовољство чистог приказивања” (Барт 2010: 129), онда смрти нема и само обећање среће постаје утопијско место самооправдања већ умртвљеног текста. Јер текст Мир Јам не изазива стање губитка, он не изазива нелагоду, тривијалан је и не уздрмава историјске, културне и психолошке слојеве читаоца. Он форсира чврстину укуса и вредности успомена – што потврђује – она „ослабљена, прихваћена и помирљивим устројавањем ослабљена настава!” (Барт 2010: 111), оно тренутно и непосредно задовољство. Андрићев текст, опет, живи непостојаност света и његово пропадање, оно увек одложено искуство које изазива бол и задовољство истовремено, оно што, рекао би Лакан, спада у просторе неизрецивог и забрањеног, безгласног, које се може читати само између редака, знакова, у оној пукотини уписаној у знаковима. У оној смрти, рекао би Левинас, која је само жеља за повратак у завичај „у којем се никад нисмо родили”, или Хајдегер, само жеља за (немогућим) кућењем, заправо смрти као последњим утемељењем субјекта у метафизичкој географији, јер: човек је „биће које жели смртно” (Левинас 2006: 34). Ако код Милице Јаковљевић нема смрти, код Андрића само ње има. Али ако је смрт субјекта, његов распад, прави залог модернистичке литературе, онда текста Милице Јаковљевић и нема. Тек само сублиман, незаинтересован, трговачки текст; тек „објект који има површну вредност, угодно испричан, на пристојан начин, без пакости, снисходљивим тоном” (Барт 2010: 115). Није ли опет само то довољно да текст буде грађански текст, да образује један елементарни план друштвеног поретка. Навикнути на пакост, цинизам, надобудност, одвикнути од пристојности, јер литература нас је учила само том преступу, непристојности, све више остајемо помодно модернистички. А Андрићев текст, и више него пристојан, одвео нас је, с једне стране, у понор модернитета, високе естетике, а, с друге, у одмереност „стила”, дозлабога савршену, психопатолошки рационалну и невидљиву нарацију. Да би њени ефекти били, како

би то дефинисао Барт, тек пунктум/негативан знак – „убод, мрљица, мали рез, али и бацање коцке, који нас може одбацити ко зна где, које нас потреса, рањава, убада” (Барт 2010: 89), додајмо, разбољева, а све то у процепима општег текста, општег знака, који разумемо, који држи пажњу, чини текст комуникативним и информативним, а нас неодговорно заинтересованим за „бацање коцке”.

* * *

Модернистичка култура је себе саму осмишљавала посредством естетичких критеријума. Рецимо: естетичких заблуда, константно себе пројектујући у идеју лепог. Зато она, као и модернистичка критика, мисли хијерархијски, метафизички. Иако дефинитивно разиграни, током целе историје модернитета естетички критеријуми чувају своје чврсте обресе. Зато је очекивано да, залажући се за естетски елитизам, писац, као Андрић, у духу индивидуализма, модернистичког и грађанског естетизма, разликује уметничке „изразе” (као што разликује мисао од речи, фигуративни од појмовног језика, субјект–објект, тело–душа). Зато, опет, „традиционалистички”, може рећи: „И филм, и театар, и телевизија без добрих писаца, по мом мишљењу, тешко се одржавају” (Андрић 1994: 151). Традиционалистички модерно, јер, „историјски”, ови медији долазе после књижевности, па их, сходно томе, треба мислити књижевним појмовима, као што, касније, теорија филма свој предмет мисли књижевнотеоријским или лингвистичким појмовним апаратом. Тако ће се и мишљење о другом, „некњижевним” медијима, о фотографији и покретној слици – иако међу њима нема превођења, иако се један медиј губи у „преводу” на други – развијати сагласно књижевнопоетичкој и семиолошкој апаратури.

Скептичан према филму, сумњичав, неповерљив, Андрић је остао човек предфилмске револуције и опсесивни поклоник „непокретне слике”. Разумевајући људски ум „као духовно активан” док чита књижевност, а као „лењ” док гледа филм, Андрић оно „дубоко” оставља књижевности, оно плитко – филму. Ретко успеле³ телевизијске и филмске адаптације његових дела („Суседи”, „Ђилим”, „Жећ”, „Аникина времена”, *Проклеџа авлија*, итд...) ⁴ још јасније су

3 О Андрићевом односу према филму и ТВ/филмским адаптацијама његових дела, посебно видети: Зеџ 2004. „Можда ће тек један мултуимедијални драматуршко-адаптационо-сценаристички приступ, у некој синтетичкој, тоталној форми, стваралачки успешно презентовати сву универзалност, свременост и вишеслојност Андрићевог литерарног дела.” (Зеџ 2004: 348)

4 Овде не желимо да поновимо „уврежену предрасуду” која гласи „да од лоше литературе настају сјајни филмови и, обрнуто, да од добрих књига углавном настају лоши филмови” (Даковић 1995: 112) нити да је ублажимо: „Ипак, добре филмске адаптације добрих романа су ретке, и то из наратолошког интереса” (Четмен 1997: 158).

га задржавале у оваквом ставу, као да је његов мото био онај Хајнриха Бела: „Телевизија ме чини тако лепо празним”, а филм би разумео као тек нешто више, можда јефтино избављење за малограђански дух. Модернистички естетички оријентисан, дакле, Андрић сву обавезу хуманог/културног искупљења додељује литератури, и, у филозофском смислу, спознаји истине: „У основи желимо само једно: истину. Ослободити се овог хука речи и пробити кроз ову схему и доћи до истине, наге, просте, па ма и смртоносне”, „последњим пламсајем свести обухватити истину, једино достојанство” (Андрић 2000: 220). Иако је још за Ничеа истина покретна армија фигура/тропа, Андрић жели истину изван хуке речи, ону истину која метафизички лебди с оне стране дискурса, оно лакановско Велико Друго које је утврђено у симболичком поретку, за Андрића, макар кроз лаж нарације, кроз обману лажи као илузије, кроз тај знаковни поредак.⁵ И то не само као закон света, као оно неименљиво, као коначност једне жеље литературе, жеље дискурса. Ако Бадју сматра да „неименљиво се догађа само у пољу истине” – и то генеричке истине, бескрајне, незавршене истине, каква је, то не треба посебно доказивати, истина жеље – а истина је у симболичком поретку, онда истину жеље посредује управо њена коначна истина, у ствари фатална немогућност коначне истине. А та немогућност је у покрету, ничеанском покрету фигура, у покрету нарације, слика, у покретним сликама можда, у заувек одложеној истини, у наративној самообмани/самообјави истине. У покрету ума, меморијске топографије, у прелазу, метафоричком преношењу, у редоследу конкретних слика које испуњавају празна поља менталне траке, посредством које се конституишу, тврди Вирилио, и поезија, нарација, памћење, филм (Вирилио 1993: 7–11).

Ту је и заметак разумевања филма као нарације, теоријског осмишљавања филма литерарном теоријском логиком, иако та теоријска машинерија није увек и чисто литерарна. Текстови о Андрићу и филму, заправо о филму уопште, о литератури и филму, мешају теоријске термине, преклапају их, подводе под исти именилац, па ће се појмови као филмско кадрирање, филмски поступак, кадрови, сценско представљање, филмска нарација, тачке гледишта, око камере, резови, осмишљавати од разумевања филма до разумевања литературе, оба дискурса једноставно мислити у сликама. Па ће тако мислити, у фројдистичко-лакановском смислу, и „замрачено место” нарације (Росић 2004), замрачење семантике слике, реалистички кадриране сцене фантазма и монтажно претапање сцена једну у другу, Андрићеву литературу поимајући на плану слике, а филм на плану нарације: ону кинематичност текста и ону наративност филма. Али и Андрић литературу посматра у сликама, у позоришној фигура-

5 За Андрића је „нужан метафизички појам 'знак' који интендира истину, реалност, Биће” (Дамњановић 1994: 27).

цији, мада би један други писац рекао: „сви аутори се слажу, каже Сартр, у томе да је читање романа праћено сиромаштвом слика: ако ме роман заокупи менталне слике изостају” (Барт 2011: 83). „Међутим, чим кроз концептуални екран распознам знаке неке реченице, моја свесност се више не разликује од невербалне мисли (...)”, па, због тога „могли бисмо да кажемо да се концептуалне слике које су изазвали вербални надражаји на крају једва разликују од оних које су изазвали невербални надражаји” (Блустоун 1995: 108). Изостанак менталних слика подразумева једну пиктуралну амнезију, корак у оно непредстављиво, неимагинирајуће, или само имагинарно. Зато Андрић, очекивано, опет и увек модернистички, музику види изнад свих уметности, ван времена („она зауставља време”) (Андрић 1984: 319). Али, ако Андрићев фра Петар јесте свештеник који је опседнут часовницима, као и ако је у једном моменту то човек за кога време нема више никакво значење, да ли на том месту треба да се објаве слике, музика. Или оно затамњено место андрићевски схваћене истине, оне непредстављиве nelaгоде пред смрћу која себе осмишљава у нарацији. Или сама смрт.

Ако је модернистичко сопство схваћено као грађанско, а грађанска култура као култура читања, онда је она култура читања сопства, у Рикеровом смислу, наративног сопства. Можда само знакова сопства, знакова нарације, дискурзивних знакова. Ако је Андрићев знак чвор између слике, лудила и, рекао би Барт, „нечега чему баш не знам име”, онда је текст Милице Јаковљевић све друго осим тога. Аристотеловски, али тривијално, онај спој жеље, страха, сажаљења, љубави, она неподношљива патетика стереотипа која потврђује правило: општа места су увек истинита и смртоносна. Уколико се и Данило Киш плашио патетике, а Андрић је увелико заобилазио, указујући на њу као на смртоносност баналности, романи Мир Јам су патетични онолико колико је то љубав, патријархална култура, буржоа, леп манир. Зато је дискурс њених романа колоритан, сав је у претераности боја (седеф, пурпур...), један сликовити и идиличан свет (напоменимо да је Андрићев свет оскудан у бојама), кратких, инклузивних реченица, површно информативних, пун конвенционалних придева⁶, а придеви, они су „вратница кроз које у бујицама продиру идеолошко и имагинарно” (Барт 2011: 106). Идеолошко, пре свега, које је, наравно, и жанровски центрирано, јер „’женски’ жанрови имају као комерцијалну референтну структуру романсу, одакле потиче њихова синонимност са ’љубавним романима’ (...)” јер „то су приче суза и емоција” (Даковић 1995: 112). То жанровско је, дакле, идеологем, пореклом из романтичарске литературе, изграђен на „идеолошким одликама буржоаског реализма, па су наративи и

⁶ Неподношљивих: *вайрено, ђаучинасто, разбарушено, бунџовно, бледоружичасто, седефасто, сунчано*, и то као знак тривијалног сентимента, онолико колико су знак истог и деминутиви: *главица, очице, усџашица, собица*...

хронотопи романа посвећени 'реалистичком' приказивању женског друштвеног и субјективног искуства, са јасним моралистичким и дидактичким намерама" (Даковић 1995: 113). То су викторијански отеловљене мелодраме (Даковић) грађене на идеји „култа куће и породице”, што подразумева да су „дужност, вера и осећање дисциплине морални императиви и ефикасне стратегије за опстанак у свету”, чиме се стварају „комерцијална остварења укоренења у заједничком несвесном” (Даковић 1995: 113). Одатле и у филмским адаптацијама остаје чврст патријархални и конзервативни дух жене у сенци мушкарца, хепиенд тријумфа оствареног брака, узвишеност моралне чистоће, свечаност љубави, чиме јунаци само потврђују патријархалне/малограђанске конвенције друштва.

А наше друштво између два светска рата, и то као ефекат модернизације, обузима „култура изобиља” (Прелић 1993); оно је тада окусило друштво слободног времена, афирмацију среће појединца, разбигригу и вишак времена. Идеолошки осмишљавајући савременост, залагање за старе, патријархалне вредности помешано је са залогом за модернизацијом. Стереотипија родних односа, самоодрицање жене, на народној традицији утемељен идентитет жене, култ мушкарца, вера у љубав и срећу, уткано је у конституисање модерне особе, њеног идентитета, њеног грађанског статуса, онога што бисмо могли назвати битношћу помодног, јавног, представљивог. А, заправо, само једне жеље за обликом друштвеног статуса, жанром, идеологијом, а та жеља је увек наративна, покретна, „јефтина”, као жеља за „љубавним” романом, жеља тог романа. И она није толико жеља Милице Јаковљевић колико поретка, оног, речено је већ, „несвесног” друштвеног дискурса, јер сам дискурс жели такав субјект, такав роман. Ако Мир Јам жели мелодрамски, онда Андрић жели тотално модернистички. И опет, занимљиво је да баш филмске адаптације прозних текстова ова два аутора имају обрнуто сразмерне успехе у односу на њихове романе. Док је Андрић практично доживео веома скромну синеастичку „каријеру”, толико је Мир Јам данас несумњиво закупила читав друштвени простор. Па макар се поредила и са шпанским или турским серијама. Захваљујући чему: стереотипним обећањем среће, јефтином патетиком (није ли љубав баш то, патетична), идиличним завршецима, грађанским манирима, општим знаковима (писмо, дневник, француски језик, уметност, музика...), оним, дакле, баналностима које и висока кинематографија мора макар у ефектима да сачува да би била кинематографија. Ако је филм увек „супротност халуцинацији; он је напросто илузија; његова визија је сањарска, не екмнезичка” (Барт 2011: 106), шта је онда наш сан: Андрић или Мир Јам? Јер, рећи ће и Андрић, када изађемо из биоскопа „на слабо осветљену улицу. Још смо потресени и узбуђени, али се осећамо као човек који је у сну видео остварени предмет својих најбољих жеља” (Андрић 1994: 67).

А те жеље и ти снови су на филму типови слика које карактеришу унутрашњи знакови, а знаци подразумевају потпис, рекао би Делез, и они нису лингвистички ни „онда када су звучни или чак вокални” (Делез 2017). Сlike, додаје Делез, комбинују исте елементе, исте знакове, на различите начине, а филм је само стварање тих увек нових облика знаковног израза, произвођач увек новог типа слике, као слике наше жеље. Патетичне, површне, тако приземно истините, или дубоке, сувише болне, моћне и тако лепе. Које производе реалност, друштвене односе, које уређују целокупан културни простор. Пред филмом се ипак не могу затворити очи, јер када бисмо их онда отворили не бисмо нашли исту слику, јер филм је протежан, нормалан као живот, нормалан, рецимо, као Мир Јам. И јер слике не замењују речи, оне замењују себе саме, и јер данас, као симптом свеопште дереализације света (Барт 2011; Бодријар 1991; Вирилио 1993), „све се претвара у слике; не постоји, не производи се и не троши ништа осим слика” (Барт 2011: 106). А у времену дереализације Мир Јам. *Нейобедиво срце* или *Рањени орао*.

Ако на плану литературе, поетика, историје српске књижевности, Мир Јам практично не постоји, на плану филма/тв серија она добија друштвену екстензију коју Андрић има у литератури. Идеолошко залеђе креирања културне политике почетком 21. века препознало је, и са њом добило тако целовит одјек у публици, баш Мир Јам. На таласу хиспаноамеричких и оријенталних сапуница, очекиваног комерцијалног укуса, телевизијске и филмске адаптације романа Мир Јам дале су једну друштвену дијагнозу, које можда ни аутори нису били свесни. А та дијагноза гласи: коначна смрт грађанске културе у Србији. Чак не више ни процес одумирања, који се догађа од почетка деведесетих, па и раније, од Другог светског рата, колико баш то: смрт. Ако су малограђанске разбидриге осамдесетих (*Врућ ветар*, *Бољи живот*), деведесетих (*Полицајац са Петиловој брда*), или касније, оних после 2000. године (*Бела лађа*, *Село јори а баба се чешља*) само ступњеви одумирања грађанског бића, онда екранизована Мир Јам није никакав покушај афирмације грађанског друштва и патријархалне, традиционалне културе, колико знак једне тоталне неповратности ових вредности. Идиле, буржоаске идиле, једнодимензионалне и полудимензионалне, али идиле, и то као замена за социјалистички или постсоцијалистички програмирану „народну” идилу. Догматизам овог Мир Јам-пројекта само је наличје сваког другог културног догматизма, оног догматизма који и литературу и филм прати од њиховог настанка, којим се, програмски, појединцу и друштву омогућује „да боље види”, или, тачније, да више ништа не види. Симулација носталгије да смо некада били грађанска култура, да смо уопште били модернистичка култура, јер, данас, наше друштво више није ни модерно ни грађанско. Можда је само економско. У сваком случају политичко. Пир илузије, јефти-

не слике, баналне естетике, придева, боја, моде. На плану покретне слике, победа Мир Јам над Андрићем. Идеолошког кадрирања давно изгубљених слика над оним модернистички немогућим.

А Андрић? Целовитост и непоновљивост његовог дела, грађанског идентитета и културног стила, изгледа да је такође остао сан, али онај опсесивни, сан у биоскопу, после којег смо се пробудили. А када изађе из модернизма, биоскопа, сна, оствареног „предмета својих најбољих жеља”, тада човека сачекају његове старе жеље „које су теже и мучније него икад”, јер остварење предмета његових жеља „ишчезло је некуд, недостижно далеко, и навек не зна ни где да га тражи ни како да се бори за њега” (Андрић 1994: 67).

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. *Знакови њоред њуша*. Сарајево: Удружени издавачи, 1984.
- Андрић, Иво. *Писац њовори својим делом*. Прир. Р. Вучковић. Београд, 1994.
- Андрић, Иво. *Писма (1912–1973)*. Прир. М. Караулац. Нови Сад: Матица српска, 2000.
- Barović, Vladimir. „Velika novinarka i prokazana spisateljica - Mir Jam”. Novi Sad: Link, br. 75, mart 2009, 46–47.
- Барт, Ролан. „С/З.” Прев. М. Радовић. Нови Сад: *Летњопис Мајнице српске*, 4/1996, 516–526.
- Барт, Ролан. *Задовољство у њексју; Варијације о њисму*. Прев. Ј. Аћин. Београд: Службени гласник, 2010.
- Bart, Rolan. *Svetla komora: Beleška o fotografiji*. Prev. S. Miletić. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2011.
- Богutowић, Драган. „Иво Андрић се изјашњавао да је Србин”; <http://www.srpskenovinecg.com/kultura/9695-ivo-andric> (17. 05. 2011)
- Bodrijar, Žan. *Simulakrumi i simulacija*. Prev. F. Filipović. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Blustoun, Džordž. „Granice romana i granice filma”. Prev. G. Velmar-Janković. Beograd: *Reč*, 15/1995, 108–111.
- Virilio, Pol. *Маšине визије*. Prev. F. Filipović. Novi Sad: Svetovi, 1993.
- Вујошевић, Лела. „Поруке о жени у романима и новинским текстовима Милице Јаковљевић (Мир Јам) .” Ужице: *Зборник радова*, 14/2012, 197–204.
- Гароња-Радованац, Славица. „Откриће необјављеног рукописа Милице Јаковљевић (Мир Јам) – нови прилог женском писму код нас (Приказ књиге: Милица Јаковљевић (Мир Јам)”. Београд: *Школски час српској језика и књижевности*, 3–4/2009, 115–118.

- Godro, Andre, Žost, Fransoa. „Filmska priča”. Prev. J. Popov. Beograd: *Reč*, 35–36/1997, 147–150.
- Daković, Nevena. „Herpoine ua večnost”. Beograd: *Reč*, 15/1995, 112–114.
- Дамњановић, Милан. „Лепота – знак – историчност: Андрић и естетика”. Андрић у светлу естетике. Ур. М. Шутић. Београд: *Годишњак Инститиуија за књижевност и уметност XVII*, 1994, 9–28.
- Delez, Žil. „О kretanju-slici; О vremenu-slici; Sumnje u imaginarno”. (intervju):http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/index.php?option=com_content&view=article&id=204:o-kretanju-slici-o-vreme-slici-sumnje-u-imaginarno&catid=73:zenske-studije-8-9&Itemid=237 (14. 01. 2017)
- Delez, Žil, Gatari, Feliks. *Kafka*. Prev. S. Miletić. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
- Деретић, Јован. *Крајка историја српске књижевности*. Београд: Бигз, 1990.
- Зец, Петар. „Андрић и филмско-телевизијске екранизације”. *Зборник за српски језик, књижевност и уметност: Андрић у систему уметности*. Ур. М. Шутић. Бања Лука, 2004, 333–352.
- Јаковљевић, Милица – Мир Јам. „Један originalan talenat”. Београд: *Teatron*, 50–52/1985, 44–45.
- Јаковљевић, Милица. *Нейобедиво срце*. Књ. 1–2. Београд: Народна књига, 2005.
- Kordić, Radoman. „Želja drugog ili druga želja”; http://radomankordic.com/zelja_drugog.htm
- Levinas, Emanuel. *Totalitet i beskonačnost*. Prev. S. Đuzulan. Beograd: Jasen, 2006.
- Новаковић, Јелена. „Естетички искази француских аутора у Андрићевим бележницама”. *Зборник за српски језик, књижевност и уметност: Андрић у систему уметности*. Ур. М. Шутић. Бања Лука, 2004, 35–54.
- Прелић, Младена. „Мир-Јам одговара читаоцима: писма читалаца Недељним илустрацијама 1932–1940. године”. Београд: *Гласник Етнографској инститиуија САНУ*, 52/1993, 81–101.
- Росић, Татјана. „Елементи филмске технике у Андрићевој прози”. *Зборник за српски језик, књижевност и уметност: Андрић у систему уметности*. Ур. М. Шутић. Бања Лука, 2004, 311–322.
- Субашић, Борис. „Комунисти уцењивали писца „Српске трилогије” и Мир Јам”; <http://www.novosti.rs/вести/насловна/репортаже.409.html:466298> (01.12. 2013)
- Четмен, Симура. „Нова врста филмске адаптације: Жена француског поручника”. Prev. Ђ. Томић. Београд: *Реч*, 35–36/1997, 159–167.
- Шутић, Мирослав. „Андрићеве рефлексije уметничком стварању”. *Зборник за српски језик, књижевност и уметност: Андрић у систему уметности*. Ур. М. Шутић. Бања Лука, 2004, 11–34.

Dragan Bošković

The Bourgeois Culture, Narration, Film, Modernism, Desire: Andrić and Mir Jam

Summary

Within the framework of understanding and interpreting the interrelations of prose and film (Barthes, Deleuze), as well as what they have in common (narration, focalization, editing, framing, screenplay, figuration/image, adaptation), the paper points out the impossibility of reconciling the two discourse planes, and addresses the following issues: 1. the problem of the non-existence of integral hermeneutics, 2. the problem of the sign production and dynamics of desire, 3. ideological establishment of the high/low aesthetic hierarchy, 4. the relationship between literature, film, and societal modernization, 5. the poetics (of cultural sign) and the stratification of the bourgeois culture. The aforementioned is achieved by drawing a parallel between two poetics, the poetics of Ivo Andrić and of Milica Jakovljevic, and their respective television/film adaptations.

Keywords: narration, genre, film, bourgeois culture, desire, Modernism, Andrić, Mir Jam.