

АЛЕКСАНДРА БАТИНИЋ

КИНО-РОМАНИ РАДОСЛАВА ПЕТКОВИЋА И ГОРАНА ПЕТРОВИЋА У КОНТЕКСТУ ТЕОРИЈЕ ФИЛМА

САЖЕТАК: Означени као изразито постмодернистичка остварења, романи *Сенке на зиду* и *Исиод ѿаванице која се љусѿа* Радослава Петковића и Горана Петровића својим устројством и семантиком отварају могућност за читање поткрепљено теоријама о кинематографији, будући да постмодернистичка књижевнотеоријска мисао филм сматра једним од важнијих средстава за изражавање онтолошких и епистемолошких репрезентација појединца и друштва. Рад настоји да у компаративном кључу разматра ова два романа у контексту теорије филма на плану њихове форме, приповедне технике и тематско-мотивске равни, и у складу с тим потенцијална значења која се оваквим тумачењем конституишу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Сенке на зиду*, *Исиод ѿаванице која се љусѿа*, књижевност, филм, постмодернизам, историја, могући светови, илузија.

Тумачећи поетичке оквире и домете прозних опуса Радослава Петковића и Горана Петровића, књижевна критика их је првенствено одређивала као постмодернистичка остварења, будући да се у њиховој прози на најочигледнији начин остварују начела постмодернистичких парадигми уочљивих како на плану обликовања и структурирања дела, тако и на иманентном плану семантике текста. Стога се и романи *Сенке на зиду* (1985)¹ и *Исиод ѿаванице која се љусѿа* (2010)², о којима ће у овом раду и бити реч, могу назвати типично постмодернистичким делима. Међутим,

¹ Радослав Петковић, *Сенке на зиду*, Време књиге, Београд 1994.

² Горан Петровић, *Исиод ѿаванице која се љусѿа*, Новости, Београд 2010.

типизација постмодернистичких текстова увек доноси бројне интерпретативне проблеме. Већ при покушају жанровског одређивања ових романа уочљив је један парадокс – роман *Сенке на зиду* одређиван је као „историјска метафикција”³ иако су његове везе са филмском уметношћу умногоме чвршће него у роману *Исид ѿаванице која се љусџа*, где се критичка литература водила ауто-поетичким исказом Горана Петровића⁴ карактеришући овај роман као „кино-новелу”. Један од могућих разлога овог парадокса налази се у томе што већина постмодернистичких романа представља полижанровски сплет различитих романескних типологија несводивих на само једну наративну форму која би типизирала роман. И *Сенке* и *Исид ѿаванице* су и историјска метафикција, и романи лика (ликова), *Сенке* су и пикарески роман, *Исид ѿаванице* полифонијски роман, а сасвим сигурно су оба у тесној вези са поетиком филма. Други могући разлог лежи у чињеници да су у домаћој књижевнокритичкој апаратури везе књижевности и филма још увек недовољно истраживане, те да се правац проучавања веза књижевног и филмског у ова два романа сводио на истицање да је реч о „кино-романима” у којима се комбинују прозно и филмско.

Да књижевност и филм имају много више заједничког од свођења на постмодернистичку парадигму у којој је „све дозвољено” и која трпи преплитање и сажимање скоро свега што је продукт људске замисли, уочила је Линда Хачион тезом да је „можда најочигледнија тачка подударња на којој може да се почне са проучавањем подударња посматрања и читања аналогичја између 'погледа' или ока камере и тачке гледишта у роману (...)” јер „начин на који читамо повезан је са начином на који гледамо”.⁵ Дакле, књижевност и филм, најшире речено, дубински повезује начин на који перципирамо а затим обликујемо причу, прецизније наратив, тај разгранати систем знакова између означитеља и означеног.⁶ Стога ће овај рад подробије размотрити питање *На који начин су ова два романа доведена у везу са филмом?* кроз три сегмента. У првом делу рада анализираће се формално устројство оба романа, са акцентом на везама са монтажним поступцима коришћеним у филмској уметности. Други сегмент фокусираће

³ Нина Марковић, „Однос историјске стварности и метафикције у роману *Сенке на зиду* Радослава Петковића”, у: *Наука и слобода*, Зборник радова са научног скупа, књ. 11, том 1, Филозофски факултет, Пале 2011, 487–501.

⁴ Р. Петровић, „Белешка писца”, нав. дело, 179–183.

⁵ Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, прев. Владимир Гвозден, Љубица Станковић, Светови, Нови Сад 1996, 267–268.

⁶ Ролан Барт, *Књижевност, митологија, семиологија*, изб. Милош Стамболић, прев. Иван Чоловић, Нолит, Београд 1979, 235.

се на технике приповедања коришћене у овим романима које су у спрези са техникама стварања филма. Проблеми који ће се обрађивати у трећем сегменту тичу се семантичких веза историјске метафикције и фиктивног филмског универзума, са неким од потенцијалних значења које такви сплетови производе на различитим равнима.

Формално усиројсџиво романа и(ли) монџажа

Могућност коришћења техника филмске монтаже при грађењу романескне структуре коришћена је и развијана већ у периоду авангарде.⁷ Међутим, ово преплитање две форме уобличавања наратива, које је тада било тек спорадично и експериментално коришћено, у прози постмодернизма добија свој пуни замах. Роман *Сенке на зиду* већ насловима и организацијом поглавља („Слике насликане светлошћу (1876–1904)”, „Покретне слике (1904–1910)”, „Време комедије и хорора (1910–1920)”, „На путу ка звучном филму (1920–1927)”) реферира на постанак и развој филма, тј. његов историјат. Конотативно значење оваквог приповедног оквира задобило је своју референцијалност у структури текста романа у коме се неколико приповедних нити у виду фрагмената смењују попут филмских кадрова, са дигресијама у које су инкорпорирани описи фотографија или сижеи одређених филмова, као псеудофактографија која има за циљ да пружи додатну вредност основном, фикционалном приповедном току. Тако аутор ствара неколико „могућих светова” – један од њих је развојни пут кинооператера Ивана Ветручића, други се везује за историјску позорницу са почетка XX века, а трећи, неретко сасвим издвојен, за историјат, естетику и теорију филмске уметности. Јуриј Лотман каже да „Покретност слике на филму сврстава филм у категорију приповедних (наративних) уметности, чини га способним за приповедање, за пренос различитих сижеа”⁸, и ова теза као да даје оправдање фрагментарном устројству овог романа, чинећи га специфичном дијегезом.⁹ Изражена интенција аутора *Сенки на зиду* да фузијом филма и прозе представи јединствену визију „стварности”, у „кино-роману” *Исиод џаванице која се љусџа* није јасно видљива ни читљива.

⁷ Предраг Петровић, „Кинематографско писање: *Крила* Станислава Кракова”, у: *Авангардни роман без романа*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008, 197–220.

⁸ Јуриј Лотман, Јуриј Цвијан, *Дијалоџ са екраном*, прев. Зорислав Паунковић, Филмски центар Србије, Београд 2014, 192.

⁹ Жак Омон и др., *Естетџика филма*, прев. Јасна Видић, Клио, Београд 2006, 103.

Поводом овог романа Данило Лучић примећује: „Наратолошко кадрирање и резони у фабули код Горана Петровића не чине се успелим, јер уместо да обезбеђују неко ново јединство романеских елемената, оне разбијају перцептивни аспект књиге кроз некаку синкопирану хаотичност наративног тока.”¹⁰ Петровић је покушао да мистификацијом наративне форме („Између 1912. и краја немог филма, филм у наставцима / прича по неком филму, илустрована фотографијама из тог филма.”¹¹) „оправда” фрагментарну диспропорционалност наративних токова у роману, у којем се у „крупном плану” највећим делом налази обиље ликова који својом пластичношћу успоравају радњу приче. Било да је ауторова визија била да прикаже више приповедних токова „у наставцима” или да прича изгледа као „контраадаптација” (филм се адаптира у причу) са свим „режисерским” слободама који она носи, поставља се питање у којој мери се овај роман може назвати нарацијом. Ако прихватимо Омонову тезу да „...нарација обухвата функционисања (чинови) и оквир у којем се они одвијају (ситуација). Она, дакле, не упућује на физичке особе, на појединце”¹², наративни ток је у овом роману само у обрисима. С друге стране, повремени одсечци који реферирају на филм, попут Прохаскине пројекције филма султану Абдулаху или опис филма-рекламе снимљеног поводом отварања „Југославије”, део радње романа који се одвија у простору биоскопа, за време пројекције „неког филма”, ипак дају динамички замајак наративу. На који начин се може објаснити ово амбивалентно формално устројство? Ако се водимо логиком текста, закључићемо, попут Лучића, да се „форма урушила на причу”. Међутим, ако текст посматрамо из позиције једног од поступака филмске монтаже, тј. „када аутор... спаја логички неповезане или чак апсурдно неспојиве делове: аутор, једноставно, лепо неповезане одломке, а пред гледаоцем се појављује свет нарушене логике...”¹³, овај роман и те како остварује своју сижејну интенцију – да представи једно алогично време дестабилизације вредности, о чему ће касније бити речи.

Технике приповедања и(ли) кадрирање

Технике приповедања у оба романа усвајају одређене поступке који су својствени филмској уметности. У *Сенкама на зиду*

¹⁰ Данило Лучић, „Форма која се урушила на причу”, <http://www.malenovine.com/?p=4402>.

¹¹ Г. Петровић, нав. дело, 4.

¹² Ж. Омон, нав. дело, 100.

¹³ Ј. Лотман, Ј. Цвијан, нав. дело, 195.

постоји наратор који предочава догађаје и то често чини обраћајући се реципијенту („Од четири присутне личности већ две *ћознајемо* са претходне фотографије” или „Датум снимања ове фотографије *није нам* тако прецизно назначен”¹⁴). Овакав поступак, иначе познат у приповедању и најшире коришћен у реализму, посредством инкорпорирања филмских техника у роман, реферира и на постојање наратора какавог памти доба немог филма, али и модерних филмских остварења. Нараторов глас се повремено замењује дијалозима без описа који подсећају на „резану прозу”, а брзо смењивање реплика на дијалошки кадар на филму: „Вранеш се ведро насмејао, три године, уистину, није мало, али ћеш макар научити тимарити коње, заиста, вриснуо је Иван Ветручић, онај мали са пијаци такођер је отишао, последије су га сахранили, добио је незгодног коња што је волио да се рита, смири се, покушао је Вранеш...”¹⁵ Овакве дијалошке сцене лишене су просторности, као да се рачуна на филм у коме је простор увек предочен, те је излишно описивати га. Будући да је „наратор реализатор, онај ко бира одређени тип наративног повезивања, одређени тип раскадриравања или монтаже...”¹⁶, наратор је, водећи се хронологијом постајања и развоја филма, у два основна тока приче (живот Ивана Ветручића и историјска збивања с почетка ХХ века) инкорпорирао неколико типова фрагмената који се везују за филмску уметност. Један део фрагмената представљају описи фотографија дати на почетку романа и наратор их користи као средство за приказивање ликова – на фотографијама су породица Ивана Ветручића, сам Ветручић, фотограф Вранеш итд., или за панорамски приказ места у коме је Ветручић рођен. Други део фрагмената помиње или описује документарне филмове који тематизују најважније историјске догађаје, попут убиства краља Александра и краљице Драге или крунисања краља Петра, помоћу којих нам се предочава историјски контекст збивања. Спорадично су представљени и пропагандни филмови из времена Првог светског рата: „Платно кинематографа је резервисано за херојске епопеје и на њему ће се слабо појављивати неки други учесници.”¹⁷ Четврти део фрагмената резервисан је за описе најзначајнијих филмских остварења тог времена, попут филмова браће Лимијер, Мелијеса, Чарлија Чаплина, или *Голема*, *Грофа Дракуле*, *Франкенштајна*, *Фаустиа у љаклу* итд. Све ове приповедне секвенце, или како Абот каже

¹⁴ Р. Петковић, нав. дело, 11.

¹⁵ Исто, 33.

¹⁶ Ж. Омон, нав. дело, 101.

¹⁷ Р. Петковић, нав. дело, 145.

„споредни догађаји”¹⁸, у тесној су вези са ликом Ивана Ветручића, и носиоци су важних семантичких упоришта романа. На плану тока радње уочљиво је скоро правилно смењивање статичких и динамичких елемената приче. Са становишта филмске технике смењивања слика, а „покретом се сматра она слика која се стално трансформише и која омогућава да се види како одређена ствар прелази из једног у друго своје стање, при чему то кретање захтева време”¹⁹, приказана су лутања Ивана Ветручића, а بسیжејни би били они фрагменти који пледирају на документарност – фотографије, плакати, рекламе, вињете, најаве. Међутим, у *Сенкама на зиду* фотографија нам се обзнањује као вишезначни носилац приповедних образаца – она је и статична, документ, али и динамична, будући да служи као посредник при оцртавању ликова и њихових живота, указује на проток времена али и изглед простора. Њоме се, дакле, као на филму, сажима време, али се просторност остварује типично прозаистички – дескрипцијом.

С друге стране, *Исїод ѿаванице која се љусїа* садржи оквирни наратив који је у тесној вези и са приповедним токовима, али и са филмом. Њиме наратор предочава историјат настанка хотела „Југославија” посредством лика обућара Лазе Јовановића, његовог трговачког успона и пропасти, али је простор ресторанске сале „Уранија”, који ће постати просторна упоришна тачка романа, представљен на „филмској сторији”. У њему се уједно демистификују технике снимања: „Затим Лаза стрпљиво ’води’ камеру од себе до себе”²⁰, али се и „веристички”, са вињетама које су својствене немом филму, описују Лаза и изглед будућег биоскопа. Приповедна динамика ће се потом заснивати на смењивању наратора и наративне инстанце – наратор ће, између осталог, предочавати догађаје везане за историјски развој локалног биоскопа, уметнуте секвенце попут Прохаскиних пројекција филмова, пропагандне филмове Вермахта, монтажу филма Швабе Монтаже, а наративна инстанца, заправо гледалац филма 1980. године у биоскопу „Сутјеска” (бивша „Уранија”), износиће делове пројектованог филма којих се „може сетити”. Абот с правом каже да „велики део уметности филма лежи у склапању различитих уоквирених снимака”²¹, јер је превелики број „оквирних прича” везаних за ликове у *Исїод ѿаванице* створио утисак петпарачког романа у коме се стапају надреалистички уклопљена поглавља са реалистичким припове-

¹⁸ Ханс Портер Абот, *Увод у ѿгеорију ѿрозе*, прев. Милена Владић, Службени гласник, Београд 2009, 53.

¹⁹ Ж. Омон, нав. дело, 82.

²⁰ Г. Петровић, нав. дело, 15.

²¹ Х. П. Абот, нав. дело, 61.

дањем које обилује иронијом и хумором. Међутим, овде се поново активира ауторов аутопоетички исказ с почетка романа – аутор реферира на доба немог филма који је „могао, у складу са својом природом да фотографише само спољашњи човеков лик” и стога природно упућен на „комику ситуације”²², те се обиље ликова најчешће представљених путем својих занимања или мимике (као друг Аврамовић који „диже руку као да гласа”²³) могу посматрати као актери у немом филму. На тај начин наративна структура која се и у подтексту и у тексту прожима са елементима филмске монтаже ствара илузију филма у причи, и то вишеструко посредовану илузију – у оквирном слоју налази се прича о културноисторијским приликама у земљи и Краљеву представљена као надреалистички филм, у чијем се замрзнутом тренутку (смрт Јосипа Броза Тита) у биоскопу налази публика која „заиста” посматра филм „играни или документарни”, „снимљен у Африци”, са „сценама ритуала оплодње земље”.²⁴ Дакле, оба романа својим наративним техникама, које су на различитим нивоима у спрези са филмском уметношћу, упућују на технику колажа.

Све изнето, ипак, не одговара на питање сврхе формалне и приповедне комбинаторике прозе и филма. Кристофер Батлер каже да „многи постмодернисти сматрају да живимо у друштву слике, које је првенствено заинтересовано за конзумацију и производњу пуких ’симулакрума’.”²⁵ С друге стране, „у почетку је било замишљено да филм бележи стварност”²⁶, као што је и реализам пледирао на објективно приказивање стварности. Ипак, „на филму су и представљач и представљено фиктивни. У том смислу сваки филм је филм фикције”²⁷, а постмодерна проза „сукобљавајући свет текста са нашим светом... остварује узнемирујуће скептичан тријумф над нашим осећајем стварности, а тиме и над прихваћеним наративима историје”.²⁸ Из реченог произилази да филм ствара илузију стварности, тј. фикционални свет у коме се откривају могућа значења, а постмодернистички роман приближава му се својом „историографском метафикцијом” којом је релативизована есхатологија стварности и истинитости, те је отворен пут ка дестабилизованим реалитетима који се умножавају, сугеришући да су уврежена (са)знања најчешће илузија. Стога ћемо покушати

²² Ј. Лотман, Ј. Цвијан, нав. дело, 151.

²³ Г. Петровић, нав. дело, 41.

²⁴ Исто, 23, 110.

²⁵ Кристофер Батлер, *Постмодернизам. Сасвим крајњак увод*, прев. Предрог Мирчетић, Службени гласник, Београд 2012, 129.

²⁶ Ж. Омон, нав. дело, 81.

²⁷ Исто, 91.

²⁸ К. Батлер, нав. дело, 85.

да одговоримо на питање *Каква значења њпроизводе сажимања њпрозноѡ и филмскоѡ у ова два романа?*

*Истѡријска меѡафикција, велика илузија
и њихови акѡтери*

Говорећи о поетици постмодернизма, Линда Хачион ће за-пазити да је „постмодернизам управо... одабрао да се суочи са 'кошмаром историје' модернизма".²⁹ *Сенке на зиду* и *Исѡод ѡава-нице која се ѡуѡа* управо остварују дијалог са епохом модернизма јер посредством историјата филма тематизују и историјске догађаје с почетка XX века. У *Сенкама на зиду* историјски период на који се реферира омеђен је, с једне стране постанком и развојем филма, до епохе краја немог филма, а с друге животом и смрћу кинооператера Ивана Ветручића. Међутим, питање историје је вишеструко проблематизовано а самим тим и мистификовано, с обзиром на то да се историјски догађаји предочавају путем (псе-удо)докумената – фотографија, документарних и пропагандних филмова, полицијских извештаја о раду „Црне руке” итд. На тај начин се наративом поставља двоструки захтев – први је назначен на почетку романа: „Тужно је трагање за отпацима времена, а поготово када се упустимо у покушај успостављања неког сумњивог смисла на основу онога јединог што нам је преостало – дакле, отпадака”³⁰, тј. потреба да се историја реконструише на основу нејасних, фрагментарних података, и други да се трагањем и систематизовањем фактографије дође до каквог-таквог (са)знања о њој. Са овим захтевом кореспондира један метапоетички израз у роману, дат из пера Сергеја Ејзенштајна:

Ко год је имао у рукама парче филма које треба монтирати из искуства зна како је оно неутрално... све док се не споји с другим парчетом, када одједном стиче и саопштава изразитији и сасвим различит смисао од онога на који се рачунало у време снимања.³¹

Могуће сазнање историје се фикционализује путем теорије монтаже, чиме се њено значење дестабилизује, будући да је свака предузета реконструкција по природи субјективна и зависи од онога ко „монтира кадрове”. Том субјективном монтажом се отвара поље тек могућег света, и та илузија потенцијалне спознаје у

²⁹ Л. Хачион, нав. дело, 156.

³⁰ Р. Петковић, нав. дело, 9.

³¹ Исто, 182.

роману оличена је инкорпорирањем различитих филмских жанрова. Пре свега, како упућује Омон, „филм... има ту моћ да 'чини одсутним' оно што нам се представља: он га 'чини одсутним' и у времену и у простору, јер снимљена сцена је прошлост, она се одиграла на неком другом месту...”³², чиме нам аутор сугерише да смо, покушамо ли икакву реконструкцију, увек на пољу „одсутног”, магловитог. Стога ни документарни филм, у коме се највише пледира на „реалистичност”, а чије је значење зависило од придодате форме наратије и фикционализованих сегмената (у роману је, рецимо, лик Ведекинда представљен у улози „тумача” филмова, а делови филма о крунисању краља Петра снимани су са глумцем), не може пружити никакву веродостојност, већ још једну илузију. Комични и хорор филмови обзнањују се као метафорична визија историје – Чаплинова „тужна комика” и Мелијево чаробно откриће „да се у секундама могу сажети деценије”³³ у роману упућују на виђење историје као трагикомичног, страшног попришта. На том попришту, као метафора историјског, налази се и кинооператер Иван Ветручић, троструко децентрирани субјект – његово постојање предочено је путем фотографија те је и његова позиција амбивалентна, између „стварности” и документа, он је ексцентрирани лик, немоћан да на било ком месту пронађе егзистенцијално упориште, али и лик који жели да „створи свет сликан светлошћу”, да га „очува”³⁴, и та жеља га удаљава од „реалитета”. Проблем идентитета Ивана Ветручића, испрва мотивисан једним „модернистичким” сижеом (уметник који је отуђен од света), умножава се под дејством филмске уметности, јер се у сржи тог сижеа налази једна „колумбовска” интрига. Ветручић открива нови свет – у Ведекиндовој шатри, гледајући *Живоїи и муку ѓосїода нашеї Језуса Крисїа у 34 слике*, фасциниран је сликама које се смењују: „...овде се материјализовало невиђено, чак... непостојеће; али уверљивије од онога што је знао... иако се све појављивало накратко... била је то можда највећа чудесност, та способност да се обнавља и траје”³⁵. Тај поглед одредиће његову судбину као луталице-кинооператера и потоњег власника биоскопа који помоћу филма покушава да реконструише свет. Међутим, у безуспешном трагању за неухватљивим Ветручић се поступно приближава филмској илузији, испрва тражећи у „реалности” одблеске филмских сижеа; у трагању за Белиним станом вратарку пореди са ликом из Вештичних наочара, ентеријер са Будоарима

³² Ж. Омон, нав. дело, 91.

³³ Исто, 66.

³⁴ Исто, 27.

³⁵ Исто, 18–19.

Париза, када тражи Кошутећа себи личи на „Ника Картера у Ист Енду” да би га и други видели као „београдског вампира”.³⁶ Што се више приближава филмској фикцији, Ветручић ће све више проматрати живот као „могућу бајку”: „У бајку се улази, у њу се упада, само изненада, јер се неочекивано догађа само неочекивано: ако му се живот једном и преобрати у бајку, он то не сме да захтева.”³⁷ На путу ка разобличавању симулакрума живота, Ветручић упада у филмски симулакрум. Лотман каже да је сиже, књижевни или филмски, условљен постојањем некакве структуре света, који је подељен „недоступном цртом”, као у бајкама или митовима где постоји само један, „он и постаје јунак мита – способан да жив продре у царство мртвих и да се одатле врати”.³⁸ Наизглед се чини да је Ветручић тај јунак који успешно прелази из света у свет. Али како се „услед онтолошке суверености фикционалног света ентитети из стварног света морају преобразити у нестварне могућности, са свим онтолошким, логичким и семантичким последицама које тај преображај подразумева”³⁹, Ветручић не може истовремено постојати и у бајци и у свету филма, тј. он постаје антијунак који у једном симулакруму мора умрети, поверовавши у онај други. Његов трагикомични филмски двојник, Мелијесов Мефисто из *Фаусџа у љаклу* са другим јунацима његових омиљених филмова, *Голема*, *Докџора Цекила* и *мисџера Хајда* оживљавају у биоскопској сали позивајући га да ступи у тај свет⁴⁰ и Ветручић умире под неразјашњеним околностима, да би се потом потенцијално појавио у филму.⁴¹

Наративно описивање круга живота Ивана Ветручића уједно је и параболна прича о борби светла и таме, којој је метафором филмске игре светлости и сенке придодат постмодернистички обол скептицизма, сумње у постојање истине или могућности њеног досезања. Ветручићева филмска лектира на најбољи могући начин сажима ову параболу – од живота и страдања Исуса Христа, преко мита о стварању човека из блата, метаморфозе добра и зла, апологије демонских сила и пакта са ђаволом, (не)могућност спознаје живота, стварности и истине оличена је у бесконачном архетипском сукобу добра и зла. То је експлицирано у паратексту романа, цитатом из Посланице Ефежанима. Неизвесност ове борбе

³⁶ Исто, 72–73, 163, 178.

³⁷ Исто, 109.

³⁸ Ј. Лотман, Ј. Цвијан, нав. дело, 150.

³⁹ Лубомир Долежел, *Хејерокосмика: фикција и моћући свейови*, прев. Снежана Калинић, Службени гласник, Београд 2008, 33.

⁴⁰ Р. Петковић, нав. дело, 194.

⁴¹ Исто, 201.

и сумњу у било какво разрешење наратор предочава при крају романа, наративним прескоком у будуће време, где ће Павле Јакшић говорити да се „кинематограф борио раме уз раме са Буђонијем”⁴² – мистификација историје, а самим тим и велика илузија стварности и истине се наставља.

Дело Горана Петровића такође је базирано на проблемима који проистичу из једног историјског периода. Међутим, у роману *Исиод Шаванице* референцијални оквир постављен је догађајима који су везани за локалну историју настанка биоскопа у Краљеву, те се помоћу њих успоставља веза са светским и југословенским збивањима у XX веку, попут одблесака Првог и Другог светског рата или смрти Јосипа Броза Тита. У основи наратива се, дакле, налази једна другачија идеја постмодернистичке прозе илити „Наглашено је локално и регионално, упркос масовној култури и великог светског информацијског села...”⁴³ Покушај да се путем локалних догађаја представи шири историјски опсег већ потпада под „историјску метафикцију” с обзиром на то да се могућност успостављања спознајног оквира радикално умањује концентрисањем на локално. Могућност спознаје историјских догађаја мистификује се и тиме што су они у овом роману највећим делом преломљени кроз судбине ликова, тј. раднике у биоскопу и гледаоце филма 1980. године. Иако се филм користи као документ (рецимо журнал о војним успесима Вермахта⁴⁴), у односу на *Сенке на зиду* овај поступак искоришћен је много скромније. Уместо тога, о страдању у Првом светском рату проговара се из позиције финансијског успона градитеља „Југославије”, Лазе Јовановића, који се обогати продајући богаљима по једну цокулу, о добу након Другог светског рата сведочи истражни поступак који режим предузима над ликовима, о Титовој смрти сведочи теткица Пипи, а о деведесетима наратор извештава путем смрти тројице младића на ратишту.⁴⁵ Сажимање историје које Петровић предузима за Александра Дунђерина представља јалов приповедачки покушај:

Навикнут да тешко одгонета симболичку раван Петровићевих дела, читалац мора остати разочаран метафоричним потенцијалом нове-старе новеле, која се исцрпљује неочекивано неинвентивним решењима: папагај Демократија средство је за исказивање идеје тоталитаризма као константе и доминанте 20. века, а смрт Марша-

⁴² Исто, 183.

⁴³ Л. Хачион, нав. дело, 31.

⁴⁴ Г. Петровић, нав. дело, 144.

⁴⁵ Исто, 116, 135, 147–149.

ла оправдање је за временски оквир дела, али и за његов трагични расплет.⁴⁶

Ако је ауторова замисао била да историју представи као фрагментарну, разуђену и осуђену на субјективну перцепцију, та идеја је замагљена обиљем ликова од којих се ниједан не може назвати носиоцем наратива. Међутим, ако поново размотримо ликове са становишта филмске уметности, уважавајући Омонову тезу – „Као средство бележења, филм нуди фигуративну слику на којој су, захваљујући великом броју конвенција... снимљени предмети препознатљиви. (...) Да бисмо схватили о чему је реч, довољно је да погледамо прве фотографије портрета које се за нас истог тренутка претварају у приче”⁴⁷ – долазимо до закључка да је аутор, као на неком филму, оставио портретима да, колико је у њиховој наративној и представљачкој моћи, сведоче о периодима који су им обележили постојање. На то упућује и један аутопоетички исказ: „(За ову повест) више нисам сигуран колико је прича, колико је историја, а колико филм монтиран од мноштва олако одбачених кадрова.”⁴⁸ Стога и лик Швабе Монтаже, који читав живот посвећује исецању и склапању, монтирању свог осмочасовног филма⁴⁹, представља и ауторовог двојника, метафору стварања приче али и мистификоване историје, те алузију на судбину уметника и уметности. Лик кинооператера Рудија Прохаске тако, мада бледо, подсећа на Ивана Ветручића – и он након луталаштва по свету одлучује да откупи салу „Уранија” и ту отвори биоскоп. Али за разлику од Ветручића, који страда због вере у велику илузију, Прохаскин живот обележен је политичком и тоталитаристичком репресијом за време и након Другог светског рата. Близина смрти која му је претила јер је омашком пустио цензурисани филм⁵⁰ и његова смрт која се стапа са празнином и белином на филмском платну⁵¹ смештени су у контекст „реалног” историјског периода и дејства репресивних режима. Идеја о рецепцији историјских догађаја пак у тесној је вези са филмом – наративна инстанца је гледалац у сали, она саопштава фрагменте сећања везаних за филм који се гледа: „...ако се добро сећам, филм се, условно говорећи, могао жанровски одредити као антрополошки, обиловао је сли-

⁴⁶ Александар Дунђерин, „Моћно перо а осредња прича”, <http://www.pecat.co.rs/2010/10/mosno-pero-a-osrednja-prica/comment-page-2/>.

⁴⁷ Ж. Омон, нав. дело, 82.

⁴⁸ Г. Петровић, нав. дело, 140.

⁴⁹ Исто, 174.

⁵⁰ Исто, 145.

⁵¹ Исто, 151.

ковитом етнографијом и натуралистичким сценама”.⁵² Овај до нераспознатљивости мистификовани сиже може се тумачити као метафора живота или света који је слика „стварности”, док би свет гледалаца био илузија живљења, или пак илузија примитивне културе. Било како било, део публике демонстративно напушта салу не желећи да гледа овај филм у коме је „радње мало”, „нема пучњаве, нема јурњаве и нема макљаже”.⁵³ Очигледно да режисер тог филма није рачунао на гледаоца. Да ли је рачунао на сурову „стварност”, на истинитост? Линда Хачион ће рећи да „историја нуди чињенице – протумачене, означајуће, дискурзивне, текстуализоване – које су производи сирових догађаја”.⁵⁴ На трагу пост-модернистичке поетике једино можемо констатовати да се овим филмом износи серија „сирових догађаја” – неки гледаоци је прихватају, неки не. На тај начин се реферира и на разумевање или прихватање стварности или истине које се не могу отелотворити у било каквом тоталитету. Као метафора вишеструке фикционализације, мистификације истине, али и афирмација различите рецепције филмова, илузије и стварности, појављују се ликови Рома Гагија и Жарета који воде „дијалог са екраном”. Њихова појава сведочи да „...једна те иста прича, у зависности од поузданости посредника, може да садржи сасвим различите исказе”.⁵⁵ Ако је звучни филм, како каже Лотман, у почетку значио да је „пропала велика уметност међународне комуникације”⁵⁶, ова два лика, будући да су обојица неписмени те Гаги „надограђује” реплике „читајући” их Жарету, показују како филм може послужити као подстицај за нарацију која не зависи од радње, актера, ситуација, истине или стварности, већ само од имагинативне способности да се створи могући свет. Измишљање стварности и вера у њу највиши је ступањ велике илузије.

Роман *Исиод таванице која се љусџа*, попут *Сенки на зиду*, такође има свој параболички смисао. Осим тога што је у паратексту романа сигнализирано Исусово чудо стварања мноштва риба у језеру из Јеванђеља по Јовану, роман метафором таванице као космоса и ликом разводника Симоновића, који се осећа као Свети Петар на вратима раја, „посредник између два света”⁵⁷, креира параболични оквир. Вишезначност ове параболе очитује се у следећем – идеја чуда, стварања *ex nihilo* и медијалне позиције разводника

⁵² Исто, 110.

⁵³ Исто, 111.

⁵⁴ Л. Хачион, нав. дело, 256.

⁵⁵ Г. Петровић, нав. дело, 47.

⁵⁶ Ј. Лотман, Ј. Цвијан, нав. дело, 174.

⁵⁷ Г. Петровић, нав. дело, 111.

(између биоскопа и „реалитета“) сугерише причу о стварању и пропадању светова стварности и филма, историје и фикције, смисла и истине. Идеји о стварању и разарању придодата је и космогонијска компонента – таваница се једва приметно љуспа, означавајући неумитни проток времена и пролазност и пропадљивост свега, осим можда чуда самог. Или илузије.

У својој студији о поезици постмодернизма Кристофер Батлер запажа да „роман не покушава да објасни емоционалну логику живота појединца... већ примењује технике магијског реализма како би приказао да је сопство конституисано конфликтима и контрадикторностима историјског догађања” и да се „постмодерно схватање људског идентитета као суштински конституисаног попут фикције, може наћи и у визуелним уметностима”.⁵⁸ *Сенке на зиду* и *Исјод ѿаванице која се љуспа* на трагу су ове две постмодернистичке идеје, преиспитујући не само идентитете или историју већ и поимање стварности, истине и илузије. На плану структуре као и семантике могуће је пратити како се у ова два романа на различите начине остварују формалне, приповедне, метапоетске и интертекстуалне везе са филмском уметношћу, њеном способношћу да представља, фикционализује или наративизује приче. Ипак, сумња у могућност досезања коначних истина која провејава из ових романа не укида непредвидљиву трајност самог наратива, напротив – уметност приповедања и филма, ма колико била фрагментарна или мистификована, остаје као једини недестабилизовани дискурс.

Рад представља скромни покушај да се наша два веома сложена и вишезначна дела протумаче са становишта њихове форме, технике приповедања, као и да се укаже на потенцијална значења која из наратива произилазе у контексту филмске уметности, на широком плану употребљене у оба романа. Проучавање романа *Сенке на зиду* и *Исјод ѿаванице која се љуспа* овим радом није исцрпљено, те постаје императив за даља тумачења како ових дела, тако и специфичних аутопоетика Радослава Петковића и Горана Петровића.

Мср Александра Б. Батинић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторске студије
batinic_aleksandra@yahoo.com

⁵⁸ К. Батлер, нав. дело, 67, 71.