

AUTOR U FILMSKOJ ADAPTACIJI

ROMANA *SEOBE*

MILOŠA CRNJANSKOG

ZORICA MLADENović,¹ ANA RADOVIĆ FIRAT²

¹ Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Beograd, Srbija, zorica@zimco.com

² Univerzitet u Kragujevcu, Fakultet tehničkih nauka u Čačku, Čačak, Srbija, ana.radovic-firat@ftn.kg.ac.rs

Sažetak Zadatak ovog rada je, da se imajući u vidu pitanje autora u književnom i filmskom umetničkom delu, pokaže njihova uloga u kreiranju smisla dela. Komparativnom analizom karakterističnih scena filma *Seobe* i odgovarajućeg tekstualnog odlomka u romanu, pokušaćemo da pokažemo način prenošenja smislaone kategorije iz jednog medija u drugi. Prateći namere pravog, empirijskog autora, nastojaćemo da otkrijemo poruku implicitnog autora i njegovo prisustvo u romanesknoj i filmskoj naraciji. Istraživanje će biti pre svega usmereno ka izmenama u filmskoj priči u odnosu na adaptirani roman. Teoretsku osnovu rada čine istraživanja o književnoj naraciji Simura Četmena i Vejna Buta, studija o filmskoj naraciji Jurijs Lotmana i naučni radovi Linde Hačn o adaptaciji.

Ključne reči:

Seobe,
naracija,
karakterizacija,
filmska adaptacija,
implicitni autor

AUTHOR IN THE FILM ADAPTATION OF MILOŠ CRNJANSKI'S NOVEL *MIGRATIONS*

ZORICA MLADENović,¹ ANA RADOVIĆ FIRAT²

¹ University of Belgrade, Faculty of Philology, Beograd, Serbia, zorica@zimco.com

² University of Kragujevac, Faculty of Technical Sciences Čačak, Čačak, Serbia,
ana.radovic-firat@ftn.kg.ac.rs

Abstract The aim of this paper is to analyse the role of the author both in novel and film narration as the bearer of the meaning of the work of art. By comparative analysis of characteristic film scenes and the appropriate text excerpts of the novel, the paper shows the transfer of the category of meaning from one media into another. Guided by the intentions of the real, explicit author, the paper aims to present the message of the implicit author and its presence in the novel and film narration. The research will be directed primarily towards the alterations in the film narration compared to the adapted novel. The theoretical basis of the paper includes the research on film narration by Seymour Chatman, Wayne Booth the study of film narration by Yuri Lotman and scientific papers on the adaptation by Linda Hutcheon.

Keywords:

Migrations,
narration,
characterization,
film adaptation,
implied author

1 Uvod

U radu se polazi od specifične narativne strukture romana *Seobe* i analize njene filmske adaptacije. Iako u priči izostaje njegova direktna predstava, motiv seoba se mapira kao najsnažniji motiv u vantekstualnoj, smisaonoj ravni i jednog i drugog umetničkog dela. Cilj rada je prema tome, pokazivanje njegovog prisustva u naraciji.

Filmsko i literarno pripovedanje se može porediti sa mnogo aspekata. Odnos između ova dva medija, koji različite narative spajaju radi jedne, identične ideje (koju nosi podrazumevani tj. implicitni autor), u teorijskom smislu predstavlja uvek nov teren za ispitivanje. Kako su način predstavljanja radnje i analiza tačke gledišta najmerodavniji kada je u pitanju adaptacija jednog medija u drugi, pristup analizi filma će se, prema tome, odvijati kroz analizu narativnih sredstava, pre svega tačke gledišta.

Prema Lindi Hačn, adaptacija počiva na intertekstualnom odnosu, pod uslovom da je primalac upoznat sa adaptiranim tekstom (Hutcheon 2006: 11). U ovoj ravni, poznavanje originalnog medija (uglavnom teksta) može predstavljati uslov uspešne adaptacije. Identičan stav zapažamo kod Lotmana. U *Semiotici filma* on kaže da film dobija osnovno značenje nakon rediteljske i gledaočeve kulture montaže (Lotman 1976: 79), gde bi *kultura montaže* podrazumevala komunikaciju između čitaoca, originalnog i adaptiranog dela. U ovom radu, međutim, polazimo od pretpostavke prenošenja identičnog smisla dela, koji bi ostao prepoznatljiv, odnosno izazvao isti efekat kod primaoca, bez obzira da li je upoznat sa primarnim, adaptiranim tekstom ili ga upoznaje tek preko adaptacije. U tom smislu, značajno je prepoznati nameru pravog autora ali i otkriti poruku implicitnog autora kao nosioca smisla dela.

Vejn But u *Retorici proze* implicitnog autora vidi kao instancu koja se razlikuje i od empirijskog autora i od pripovedača. Iako ništa ne saopštava, implicitni autor upravlja planom celine. Služeći se narativnim sredstvima on čini svoje prisustvo vidljivim. Vantekstualni autor kreira priču i naratora koji priču prezentuje. Iako implicitni autor oblikuje naratora koji definiše tačku gledišta i odgovoran je za narativni glas, upravo se prisustvo podrazumevanog autora otkriva kroz ova dva narativna izraza. Spoljni autor kreira priču i naratora koji će je oblikovati. Narator, dalje, kroz naraciju otkriva implicitnog autora, sliku o pravom autoru koja se nameće čitaocu pošto pročita delo ili odgleda film. Zato implicitni autor, kao element

narativnog diskursa, predstavlja nesvesno ali neophodno prisustvo pravog autora iskazano kroz narativna sredstava.

Uprkos upozorenju Linde Hačn na kliše uzimanja načina kazivanja kao pogodnog za predstavljanje „unutrašnjeg”, a pokazivanja pogodnijeg za slikanje „spoljašnjeg” (Hutcheon 2006: 56), moramo potvrditi da način prikazivanja radnje, sa opisnog u romanu postaje pokazni na filmu. Odnos prema tački gledišta se takođe menja jer filmski junak i gledalac preuzimaju deo zadatka naratora.

Kada su *Seobe* u pitanju, ni film ni roman nemaju jasno definisanog glavnog junaka. Kroz motiv seoba, Dafina sa Vukom deli želju za preseljenjem, kao što sa Arandelom deli potrebu za ljubavlju. Sva tri lika predstavljaju po jednu motivsku kategoriju i u fabuli romana su od podjednakog značaja. U narativnoj ravni izjednačeni su različiti sistemi vrednovanja pomenuta tri lika, što *Seobe* čini jednim od najčistijih primera Bahtinove definicije heteroglosije (Bahtin 1989). Rat kao izbor egzistencije Vuka Isakovića, kao revolt nad ropstvom i jedini moralno ispravan stav kod porobljenog naroda predstavlja naizgled herojski čin, ali ne sprečava stradanje. Istovremeno, okrenutost novcu i trgovini Vukovog brata Arandela, ne garantuje sreću niti duševni mir. Obojica Isakovića, kao i Dafina sama, stradaju zbog onog što samo njen lik naglašeno predstavlja – ljubav. Vuk joj uskraćuje ljubav, stavlja rat i seobe ispred ličnih emocija i ljubavi, dok Arandel kasno postaje svestan njene snage. Prema Mecu (Lotman, Ejzenštajn i dr. zastupaju isto mišljenje), sve filmske konotacije proizilaze iz prepoznatljivih filmskih simbola (v. Metz 1976). Aleksandar Petrović počinje film slikom prizora i junaka filma uz pisanu informaciju, za koju smatra da je od značaja za gledaoca: „Sredinom XVIII veka Austrija i Francuska bile su u ratu”. Pored toga, tekstualnim iskazom dat je uvod u radnju filma, naime da je 1744. godine major Vuk Isaković krenuo na čelu Slavonsko-podunavskog puka iz svog sela u podnožju Fruške gore i da ni vojnici ni oficiri nisu znali kuda idu. Osim informativnog karaktera, ovaj iskaz upućuje na tekst romana Miloša Crnjanskog. U njemu je parafrazirana rečenica „Tako je, godine 1744, u proleće, Vuk Isaković pošao na vojnu” (Crnjanski 2010: 11), i više puta romanu ponovljene sintagme „nisu znali”, gde je ključna misao Vuka Isakovića da zavidi svojim vojnicima koji ne znaju kuda idu. Vuk Isaković je na tom mestu slutio da „će u ovom ratu umreti” (Crnjanski 2010: 56)”. U ovoj sceni, vidljiv je narativni pristup filmskom izrazu. Način na koji Petrović upravlja kadriranjem scene odgovara Lotmanovoj definiciji kadra koji objedinjuje prostor i vreme, odnosno predstavlja mernu jedinicu za obe navedene

kategorije (Lotman 1976: 24). Petrović u *Seobama* stvara specifičan hronotop, važnu odliku filmske naracije. On koristi krupan kadar da pokaže unutrašnje stanje likova i približi se tekstu Crnjanskog. Temeljni kadar (Četmenov izraz za orijentacioni tj. master kadar) Četmen u teoriji vidi onako kako ga Petrović predstavlja u praksi, identično definiciji Ernesta Lindgrena: „Dugački kadar na početku scene koji uspostavlja međusobne odnose detalja koji će biti prikazani u sledećim kadrovima” (Lindgren, prema: Četmen 1980: 139). Lotman kadru dodeljuje slobodu svojstvenu reči: on se može izdvojiti i spajati s drugim kadrovima po zakonima smisaonog, a ne prirodnog spajanja i povezivanja, može se upotrebljavati u prenesenom – metaforičkom i metonimijskom smislu (Lotman 1976: 25). Iako Četmen smatra da je kamera nemoćna da dočara „nagoveštaj” prisutan u tekstualnom opisu likova (Četmen 1980:101), u filmu se promenom perspektive i kombinovanjem redosleda kadrova u montaži, može postići efekat pokazivanja unutrašnjeg doživljaja junaka. Po Mecu bi to bilo stvaranje „sintagmatičkog rasporeda” kadrova u filmu, suptilnog mehanizma izbegavanja kolaža i dugih kadrova (Mec 1976: 461). U Petrovićevim filmovima dočaravanje „nagoveštaja” i duševnog stanja glavnih likova je prepoznatljiva karakteristika i opšte mesto u filmskoj naraciji.

2 Ljubav i rat u seobama gospože Dafine

Početak filma je kroz uvodne scene sažeo ispričavanu priču o ljubavnom trouglu glavnih junaka i ratnom metežu kao okviru radnje. Film počinje ljubavnom scenom u kojoj gospoža Dafina ima ulogu nosioca radnje. Fokus u sceni je sve vreme na njoj, tako da Vuka Isakovića, vidimo iz njene perspektive. U kadru na kraju scene, kroz dugi pogled u kameru filmska naracija sugerise da ona (jedina) zna šta će uslediti, zapravo da vidi strahotu budućih dana (Seobe 00.04.45). Slutnja se, ako se vratimo na roman, odnosi pre svega na njenu sudbinu. Filmskim scenama odgovara jedna od njenih misaonih partija sa početka romana: „Nemaština, samoća, boleština, sve joj se to učini ženska sudbina, kao i to bedno ostajanje i čekanje sad na jednog, sad na drugog. Seti se, odjednom, kuće svojih u Trstu, gde je bila ili lutka odevena šareno, ili sluškinja” (Crnjanski 2010: 49). Gotovo identična misao (što je osobina Crnjanskog, posebno lirskog narativa romana Seobe), javiće se u još jednom u času bliske smrti: „Dišući brzo i teško, podignuta na jastuke, ona je pojurila još jednom, u mislima, po praznini svog ženskog života, što je, kao i te grede nabijene zemljom, kao i to žito na tavanu, pod kojim se povijala tavanica, kao i njene haljine što su bile

razbacane po sanduku, bio sav razdeljen čudima i požudama njenog muža i devera, međ kojima se ona našla, kao luda” (Crnjanski 2010: 102).

Dafini zagledanoj u kameru sa kraja prve scene, analogan je pogled Arandela Isakovića kojim gleda rastanak supružnika, njegovog brata i snahe. Dok ona sa strahom, gledajući u prazno, vidi budućnost, on vidi samo nju. Žensku borbu, ljubav i strast, kao iskusan trgovac zna da ne može kupiti, ali joj prepoznaje vrednost (Seobe 00.07.50). U romanu, dok se upoznajemo sa unutrašnjim svetom Arandela Isakovića, saznajemo da je on u trenutku kada bratovljevu ženu i decu odvodi u Zemun, dok se Vuk ne vrati iz rata, već uveliko zagledan u svoju snahu. Kako će joj to kasnije u filmu kazati, on sanja samo nju (Seobe 00.32.02).

Poslednju noć sa mužem Dafina Isaković provodi strastveno, iz romana saznajemo da je to njena odluka. „Ostavivši dve svoje ćerčice u selu, došla je bila da stanuje, poslednja dva dana, u jednom kućerku pokrivenom trskom, kod obora, na vodi, samo da bi mogla da provede noć kraj njega. Ležeći satima na njegovim grudima, ona mu je, šapućući nešto nerazumno i nerazumljivo, ljubila rebra, grlo, oči, usta, uši” (Crnjanski 2010: 6). Na samom početku spomenute scene, u kadru kojim ujedno počinje filmska radnja, ona ležeći u krevetu cvećem kiti njegov vojnički šešir. Smestivši je u krevet, reditelj je istakao njeno neprirodno ponašanje, koje Crnjanski više puta naziva *ludim* i *nerazumnim*. Vukova perspektiva, i u slučaju ljubavi, otkriva se kroz grubu, ratničku prirodu: „Krivonog i težak, on je tih poslednjih dana opremao svoje ljude, jašući ceo dan. Psovao je njene zagrljaje i poljupce. Bila mu je dosadila (...). U noći, pak, čekao ga je pakao. Njen zagrljaj, njeni bezumni napadi, njeni dugi, neumorni prsti. Njena lepota, kraj vatre, nadzemaljska, njen pogled i njen plač. Ogromnih grudi i ogromnog trbuha, klonuo, zabrinut za decu, on se njenom ludilu i krstio i čudio, pa i grohotom smeja” (Crnjanski 2010: 6 – 7). Vuk je, dakle, još uvek svestan lepote svoje žene. Njegova otuđenost potiče od predanosti jednoj drugoj ideji, ideji ratovanja i oslobađanja naciona. Ovo će u filmu potvrditi scena u kojoj on išibanom Sekuli pokazuje medaljon sa slikom svoje žene „To je najlepša žena na svetu”, govori Vuk Isaković uz stav da se čovek samo jednom rađa i jednom umire „i samo jednu ženu treba da ima” (Seobe 20.05). Ovim „univerzalnim iskazom” Petrović se primakao poetici univerzalnih iskaza u *Seobama* gde se kombinuju veći i manji efekti, bez ikakvog pravila i sleda, stvarajući jedinstvenu kompoziciju (vidi: Milošević 1988). Iako gornji citat Petrović ne preuzima iz knjige, on se potpuno odnosi na stav i karakter Vuka Isakovića. Vuk je u romanu pre svega

vojnik, zatim otac i na kraju muž. U filmu je Vuk Isaković isključivo vojnik, unapred predodređen na nerazumevanje, nipodaštavanje, podsmeš i na kraju smrt.

Scena rastanka Dafine i Vuka je kao slika vojnika koji odlazi u rat, opšte mesto vojničkog života. Složenost njihovog odnosa data je kroz smenu kadrova izliva njene ljubavi, plača i molbe da ne ide i ne ostavlja je. Akcenat ipak nije na vojniku koji kreće u rat, već je fokus i dalje sužen na ženu koja ostaje i njen emotivni doživljaj. Ona mu prvo govori da požuri, i stavlja mu do znanja da će roditi sina (Seobe 00.06.02). Iako Vuk tek tada saznaje za njenu bremenitost (Crnjanski 2010: 32), on se ne zadržava duže kraj nje, već odlazi vojnicima i konjima koji čekaju na blatnjavoj obali Dunava. Scena otimanja u blatu koja sledi (Seobe 00.08.28), kao slika apsurdna njihove ljubavi i ratnog ludila, zaokružuje opšti besmisao u kome su se našli. Njihova lična priča potisnuta je nepreglednim proždričim blatom odakle on kreće u rat, iz koga se neće vratiti, a ona u moralno posrnuće, ličnu propast i takođe, smrt. Zaglavljena u blatu, Dafina ga moli da se ne ističe i proročki viče za njim da nikada neće postati baron (Seobe 00.08.28). Nedostižni čin pukovnika proganja Vuka još pre nego što stigne na ratište i videćemo, znatno je prisutan u filmskoj radnji. Dafinine proročke reči potvrđuju se na kraju filma, pitanjem koje feldmaršal Leopold von Berenklaup upućuje Vuku, pre nego što ga pošalje u tamnicu u Šlozbergu: „Vi majore niste plemić? Očigledno.” (Seobe 1.27.37) Simbolično, Vuk odlazi u rat koračajući u blatu. Kaljuga, moralna, vojna, i fizička pratiće ga tokom celog romana da bi se na kraju pokazala fatalna za njega.

3 Seobe u ljubavi i kazni Arandela Isakovića

Gospoža Dafina brakolomstvo najavljuje rečenicom „Moj Vuk Isaković ostario je” (Seobe 00.09.51), koju saopštava deveru čim sedne pored njega u kočiju. U ovom kadru degradiranja supruga, ona sprovodi sve ono što u knjizi postiže promenom držanja pred Arandelom. „Nije više išla onako pomamno, samo je rado, visoka, prava, pred njim stajala. Teška i krasna, ne znajući možda da on drhti” (Crnjanski 2010: 33). Klimaks susreta devera i snahe predstavlja spomenuta rečenica koju Dafina izgovara u filmu, a koju, takođe i u romanu indirektno upućuje deveru: „Jedno jutro zapita devera, da li mu se brat ne čini naglo ostareo? Tog dana, Arandel Isaković ponudi bratu svoju kuću u Zemunu i predloži da ženu i decu skloni kod njega” (Crnjanski 2010: 33). Tek pošto mu stavi do znanja da primećuje muževljevo fizičko propadanje, odnosno da je ostario, Arandel donosi odluku da je zajedno sa

decom primi u svoj dom. Ženu od koje je bežao i pred kojom se sklanjao sada dovodi pod svoj krov, računajući da je samo pitanje časa kada će Dafina prihvatiti njegova udvaranja. Karakterizaciju Arandela Isakovića na filmu, iako bi se to moglo očekivati, Aleksandar Petrović ne sprovodi onako kako je izgradio filmske likove Mirka (*Dvojje*) i Miloša Bojanića (*Trž*). Duševno previranje Arandela Isakovića ne otkriva se dugim zamišljenim pogledima, nervoznim prstima niti pitanjima koje će drugima postaviti, premda tekst Miloša Crnjanskog sugerise takav narativ, („i kad nije bila prisutna, sedeo je često zamišljen, zagledan u njeno visoko čelo i obrve (...) „Pušeci sve više, brojeći, bez kraja i bez svesti, brojanice...” (Crnjanski 2010: 30, 32)); Petrović radije prati onu drugu liniju ličnosti Arandela Isakovića, njegovu trgovačku prirodu, grabljivost i srebroljublje: „Kao srebrom trgujući on je hteo da meri njen pristanak...” (Crnjanski 2010: 36). U filmu je on uvek označen kao bogat čovek, trgovac (Seobe 28.57 i 37.04). U knjizi pored toga i kao žut, sasušen, pogrbljen, sa požutelim zubima, „uvek lepljivim od slatkiša” (Crnjanski 2010: 36). Iako on Dafini nije privlačan, njeno hladno držanje, međutim, posledica je njene trgovačke prirode. „Jer gospoža Dafina, dete čitave jedne lađe pune trgovaca i srebroljubaca, znala je vrlo dobro o čemu se radi. Njoj se nije žurilo” (Crnjanski 2010: 36). Ono što se desilo među njima moglo bi se nazvati računom dvojice trgovaca, gde su oni ravnopravni partneri, iako trguju iz različitih pobuda. Kao pri sklapanju trgovačkog posla, on joj govori o velikoj, lepoj kući u Budimu koju namerava da joj kupi, a ona od njega traži da je oženi (Seobe 00.34.20).

Scena njihovog ljubavnog čina samo se formalno razlikuje na filmu od one u romanu. Nesreća koja ih spaja i u jednom i u drugom mediju vodi jedno od njih u smrt a drugo u patnju koja neće zaceliti. Pre nego što dođe do kobnog ljubavnog čina, imamo nekoliko scena koje indirektno, paralelama spajaju romanesknu i filmsku priču. U sceni ručka u Arandelovoj kući, na primer, on se ponaša kao da su supružnici i menja košulju pred njom. Ona u istoj sceni podiže haljine, uveravajući ga da nije hroma na levu nogu, čineći to kao ljubavnica, zanemarujući da je za stolom sa decom (Seobe 00.31.03). U romanu, ranije u vremenu priče, „jedno veče, pri otvorenim vratima, tako da je mogao da gleda, presvukla je svoju novu, mletačku haljinu (Crnjanski 2010: 33).

Scena prevrtanja splava podjednako je sudbonosna i za Dafinu i Arandela, s tim što na filmu strada ona a u romanu strada on. Pad u vodu predstavlja početak njene duge

i bolne smrti. U romanu je radnja data obrnuto, Arandelov život je ugrožen nakon pada u hladni Dunav, a kob je ispunjenje želje za snahom, koje će uslediti.

Kada Arandel, međutim, kaže da je voli „osećanjem čistim”, treba mu verovati (Seobe 1:21:17), ta njegova izjava dodatno upućuje na stanja opisana u romanu. „U crkvi na dan vašeg venčanja, počeo sam da te volim”, još govori Arandel u filmu (Seobe 1.20.54), a što u romanu saznajemo od naratora, dok nas upoznaje sa duševnim stanjem Arandela Isakovića (Crnjanski 2010: 29). Dafina u sopstvenim htenjima, pripada samo Vuku. Nedostatak ljubavi i neizvesnost koju rat sa sobom nosi, koja se ogleda u rečenici „Strašan je život vojnika, devere, a još strašniji žene vojnika” (Seobe 00.30.44), tera je da prihvati naklonost bogatog trgovca gde se ne može se prevideti okolnost da je u pitanju njen dever. Upravo je taj podatak pokazatelj njene trgovačke strane ali i daleko širih okolnosti pod kojima ona donosi odluku. U skladu sa civilizacijskom epohom, njen život je u rukama muškarca kome pripada. Ona ne odlučuje kome će pripasti, već na to gleda kao na nužnost i posledicu nastalih događaja. Njena odluka može da bude samo način na koji će se preljuba sprovesti. Zato ona zavodi Arandela ali ostaje hladna na njegova udvaranja. Samom činu preljube prethodi Dafinina kratka opservacija teškog života žene vojnika, slutnja da joj se muž neće vratiti, pokazivanje nogu i zahtev da Arandel svoju naložnicu otera u selo. Ovakvim iskazima, gospoža Dafina ne samo da stavlja do znanja Arandelu da je spremna da poćini preljubu, već pokazuje i da ima plan.

4 Rat i seobe Vuka Isakovića

Vuk Isaković, potpuno predan ratu, nije u stanju da sagleda dubinu strahova svoje žene Dafine, njenih preispitivanja i na kraju odluke da poćini preljubu sa deverom. „Njegov brat, odlazeći često pod Varadin, da vežba svoje ljude u iskopavanju aproša, šančeva za opsadu gradova, ili, na konju, čak i u Mitrovicu, u kovačnicu oružja, nije primetio ništa” (Crnjanski 2010: 31). Njega vest o prevari žene i izdaji brata stiže na frontu. Kada sazna da je gospoža Dafina smrtno bolesna, Pavle Isaković, jašući pored njega uzvikuje: „Bog je pravedan!“, čime se potvrđuje da je Vuk već doznao za ženino brakolomstvu. O ljubavi između njega i Dafine svedoče isključivo njena sećanja iz prvih godina braka, koja u filmu bestidno saopštava Arandelu Isakoviću u nameri da izazove ljubomoru. Kao što ona u romanu ostaje hladna na njegova dvosmislena udvaranja, tako on u filmu ignoriše spominjanje svog brata kao brižnog muža i veštog ljubavnika. Zamenom aktera u filmskoj i romanesknoj prići, u

adaptiranom delu se zadržava trgovački princip hladnog i proračunatog ostvarenja cilja. Dafina i Arandel se u vantekstualnoj, ravni čitaočevog doživljaja, izjednačavaju. Vuka Isakovića za ovaj fabularni segment vežu sećanja gospođe Dafine i njena monološka razmišljanja: „Da joj je došao muž, ona bi mu bila rekla zašto je to učinila. Rekla bi mu bila da je to učinila zato što je onako osramoti pred svetom, pri rastanku, ne oprostiv se u redu od nje. Rekla bi mu bila da je to učinila i zato što je uvek ostavlja samu i što odlazi i što se svaki čas seli kao Ciganin. I zato što je htela da se spase iz tih većitih bara, ostrva, blatišta” (Crnjanski 2010: 41). Ovo priznanje, uprkos davno prošlom vremenu kojim je iskazano, nije upućeno Vuku, već njoj samoj. U romanu se ne govori o njenom mogućem siromaštvu ukoliko ostane udovica, već se naglašava nedostatak ljubavi. U filmu, ona o Vuku govori pre svega kao o ljubavniku, zanemariivši materijalnu stranu na kojoj Arandel insistira, a na koju ona takođe, prećutno, računa. Iako joj je posvećeno znatno manje prostora nego u romanu, filmska priča prenosi polarizovan stav gospođe Dafine o preljubi i Arandelovu borbu sa samim sobom. Njegovo nemo posmatranje Dafine i Vuka sa početka filma i ljubavna izjava upućena Dafini, saopštena u trenutku kad izlazi iz kuće i ulazi u kočiju, nose trag upornog preispitivanja koje ovi likovi imaju na stranicama romana Crnjanskog.

Vuk Isaković je svojim odsustvom onemogućen da preuzme deo odgovornosti, pa samim tim i krivice nad sudbinom svoje supruge. On takođe postaje žrtva sopstvenog izbora. Ispraznost Vukove sudbine i zaludnost njegove borbe, na filmu se oslikava u jukstapoziciji scene ratnog trijumfa austrijske vojske na Rajni, koji srpska vojska ne razume, jer se ne ratuje protiv Turaka, i scene Dafine koja sa decom i Arandelom gleda igru medveda. Obe scene, pokazuju podjednako apsurdna stanja. Vuk Isaković se nalazi tamo gde ne pripada i radi ono što mu po prirodi stvari nije dato da radi, kao što je to slučaj sa vašarskim medvedom koji je izveden na trg i nateran da igra (Seobe 00.27.46).

Vuk Isaković, pored toga što se našao u ljubavnom trouglu, a da toga nije bio ni željan ni svestan, ima u romanu ključno mesto obeleženo zvezdom, ratom, sivilom i seobama. Ne samo priča, i narativni diskurs kod opisa Vuka Isakovića je drugačiji. On je i u romanu i u filmu uvek naslikan u pokretu, a da zapravo nije svestan svoje uloge u većitom kretanju. Vuk zagovara seobe jer veruje da će negde drugde naći željeni mir. On želi da se zaustavi. Za razliku od njega i iako se protive seobama, Dafina i Arandel su statični likovi koji čekaju da ih neko ili nešto pokrene.

Metamorfoza koju njihovi likovi doživljavaju je na ontološkom planu ravna Vukovoj želji za seobom u Rusiju. Njihova seoba se odvija unutar njih. Arandel prestaje da bude gramzivi trgovac u trenutku kada ostvari „seobu” ka ljubavi. Iz istog razloga Dafina mora da umre, jer sa aspekta naracije ne postoji sredstvo koje bi direktnije dočaralo njenu „seobu”.

Vuk, takođe, ne upravlja svojom seobom. On se ni u vojsci ne kreće svojom voljom, i to ga čini marionetom austrijske vlastele, gde svako odstupanje od pravila vodi u smrt. Kao vojnik, on je sve vrednosti u životu podredio nacioni. Njegova žrtva je svesna i beskompromisna, on je oličenje vojničke rešenosti. Dafina rat vidi kao mogućnost da izgubi supruga a sa njim i šansu da ponovo ostvari ljubav koju je nakratko, u braku, imala. Arandela takođe ne zastupa ideju rata, njegova interesovanja usmerena su ka novcu i trgovini. On vojnički poziv svoga brata vidi kao nešto nepotrebno i suludo. Tragičnost njegovog lika ne dolazi zbog ništavnog trgovačkog života već zbog ljubavi. Vuk u romanu strada isključivo kao vojnik, što je na filmu prikazano kroz čin njegovog pogubljenja kog nema u romanu u direktnom obliku, ali je smrt još na početku romana prisutna u njegovoj svesti: „Bio je poverovao plaču i leleku, pri polasku, i slutio da će mu ovo biti poslednji odlazak” (Crnjanski 2010: 55).

Rat je dat isključivo iz perspektive Vuka Isakovića. On gleda na rat kao na šansu za velika dela. Ne možemo ga zamisliti van rata. Osim rata, iz njegove perspektive vidimo i metafizičku, snoliku ideju o ništavilu ljudskog života i seobu u Rusiju kao njegov „još preostali san o mogućem hronotopu sreće” (Petković 1996: 257). Prema Petkoviću, seobe se tako nameću kao njegova lična utopija, izbavljenje od besmisla i praznine života. U ideji o odlasku u Rusiju, postoji kod njega svest o ženi i deci, i o sebi, svest o ličnoj sreći. „Otići nekud i živeti bezbrižno, odvesti i njih da žive negde lako, prijatno, činilo se Vuku Isakoviću tako moguće” (Crnjanski 2010: 60).

Ratne scene na filmu, kroz slike obešenih srpskih vojnika, prebijanja Sekule, trijumfa na Rajni i Vukovo beskompromisno pravoslavlje, verno prate roman, što dodatno dovodi do pitanja o razlogu i opravdanosti smrti Vuka Isakovića. Njegovu smrt u filmskoj predstavi prati i poetsko kružan završetak filma, gde opet, vizualno dominira lik gospože Dafine. U završnoj sceni (Seobe 1:48:58) srpski vojnici se vraćaju iz rata. Vuk i Dafina oživljavaju kroz susrete nakon vojevanja, trenutak koji se nebrojeno puta dogodio. *Vois over* koji prati scenu govori izmenjeni tekst iz knjige. Ovde se kao „najbedniji od svih vojnika” koji je ipak „zadržao sjaj svoga bića pa je

mogao da se vrati i pojavi pred svojom kućom na obali Dunava, tamo odakle je 1744. godine otišao u rat”, pojavljuje Vuk Isaković. U romanu se, kao priviđenje u opštoj meteži koja je nastala nakon smrti gospože Dafine, vraća Isakovićev sluga Arkadije koji je poginuo na Rajni (Crnjanski 2010: 60), da bi već sutradan došao Sekula, „prvi koji se zaista vratio” unakažen od šibanja, obogaljen i nesposoban za rat, takođe u nekom smislu mrtav, a ipak dovoljno živ da ispriča o strahotama koje su snašle srpski puk u ratu (Crnjanski 2010: 128).

Prateći kružnu strukturu romana, Petrović završava film koristeći identična sredstva kao u scenama na početku. Još jednom se, kroz povratak iz rata („onog mrtvog, najbednijeg, koji je zadržao sjaj svoga bića”) podsećamo da je u rat krenuo 1744. godine. Vreme povratka iz rata Petrović ne definiše, ostajući tako veran metafizičkoj ravni romana Crnjanskog.

U adaptiranom delu, kao vantekstualna i vannarativna ravan pojavljuje se potreba za jedinstvom smisla celine dela. Da bi ostvario to jedinstvo, Petrović menja kraj *Seoba* i Vuk Isaković bude obešen kao izdajnik. Kako bi se u filmu naglasila njegova duševna propast, on biva osuđen na smrt jer se ogreši o vojni zakon i pusti zarobljenog francuskog pukovnika i njegove vojnike da pobegnu. Vuk Isaković strada, nakon što je osetio besmisao rata na nepoznatoj zemlji, protiv tuđeg neprijatelja, daleko od kuće i turske vojske protiv koje se trebalo boriti. Iako predvodi puk, on neće napredovati u čin pukovnika. Bez mogućnosti da odluči gde i protiv koga će ratovati, on jedino može da donese odluku da pusti francuske zarobljenike i da tako stavi svoju volju ispred austrijske komande. Čin puštanja zarobljenog francuskog pukovnika na slobodu nosi dvostruku smisaonu prazninu. Francuski pukovnik, pošto na sebi ima austrijsku uniformu gine od svojih vojnika, a Vuk, zato što se saznalo za njegovo samovoljno dejstvo, biva osuđen na smrt vešanjem. Na taj način se jedini momenat njegovog trijumfa, trenutak kada komanduje po svojoj volji i savesti, po njega i ostale aktere završava kobno. U naraciji, taj akt se potonjim dešavanjem poništava, čime se na nivou priče pojačava osećaj besmisla života i ratovanja majora Isakovića. On u filmu okončava život, dok se u romanu sjedinjuje sa ništavilom, vraća se beskrajnom plavom krugu sa zvezdom u sredini, i iza njega ostaje samo amanet Pavlu Isakoviću da se treba odseliti za Rusiju.

5 Zaključak

Na temelju priče o seobama, Crnjanski stvara lirski roman, romansiranu pesmu o ratu, ljubavi, preljubi, stradanju, patnji i besmislu života. Iako ne možemo reći da je Crnjanski imao nameru da opiše metafizičko ništavilo, niti je Petrović želeo da napravi film o njemu, u pitanju su stanja koja postaju vidljiva iz sudara umetnika i umetnosti. Fina strana jedinstva fabule i sižea otkriva pravu umetničku nameru, utisak koji ostaje nakon pročitane knjige ili odgledanog filma, a koji je Vejn But definisao kao implicitnog autora, kategoriju koja otkriva prirodu empirijskog autora, vrednosti koje on ističe iako ih ne pokazuje direktno kroz likove ili motive.

Prateći poruku iz naslova, ali i Vuka Isakovića i njegov beskrajni plavi krug sa zvezdom u sredini, zaključujemo da je motiv seoba najznačajniji motiv u romanu. Seobe kao motiv kod Crnjanskog možemo posmatrati u celokupnom njegovom opusu, od *Sumatre* do *Romana o Londonu*. Crnjanski, sam, neodvojiv je od seoba. Uz to, roman je potekao iz namere da opiše istorijske Seobe u XVIII veku, te se zaključuje da iza motiva seoba stoji isključivo empirijski autor. Ovaj rad je na primeru romana i filma *Seobe*, pokazao da osim pravih, empirijskih autora koji svesno i namerno utiču na naratora stvarajući umetničko delo po svojoj zamisli, postoje i implicitni autori koji imaju presudan doprinos u prirodi teksta, posebno kao nosioci smisla dela. Četmen preporučuje da se, radi boljeg razumevanja instance implicitnog autora, uporedi nekoliko dela istog pisca, jer njega čine izvesna moralna načela (koje mi možemo ali ne moramo prihvatiti) ali i skup kulturnih odrednica koje ukazuju na nepravilnosti, greške, nesporazume i u slučaju Crnjanskog, nepravdu koja pokreće na seobe.

Kod predstavljanja motiva seoba, Aleksandar Petrović je imao teži zadatak da ih predstavi tj. da ih nametne kao motiv filma. Zadržavši isti naslov, ovaj zadatak postaje još ozbiljniji jer kod gledaoca stvara očekivanja vezana za sliku seoba iz knjige. Petrović zato daje slike „viška” prostora, pa u filmu možemo da razlikujemo slike krupnog plana karaktera, kada je u priči motiv ličnih odnosa, najčešće ljubavi, preljube, pitanja smisla i razočarenja i slike totalnog plana kada se želi naglasiti opšti besmisao i lična nesigurnost. Prema Četmenu tačka gledišta nije sredstvo izražavanja, jer se nalazi u priči i označava perspektivu iz koje se izražavanje tj. narativni glas, odvija. Otuda proizilazi različito sagledavanje opisa koji takođe imaju značajan

doprinos u romanesknoj i filmskoj naraciji. Dok u romanu oni na poseban način komuniciraju s pričom, opisi dati kroz krupan, ili suprotno, orijentacioni kadar, na filmu direktno usmeravaju tok radnje i doprinose karakterizaciji likova. U totalnom planu najčešće je, zato, Vuk Isaković, jer on je u romanu nosilac ideje beznađa predstavljene kroz beskrajni plavi krug i zvezdu u njemu. Time što inicira *seobe* ali ih ne ostvaruje, on ispunjava zadatak svog karaktera, ujedno karakterističnog za Crnjanskog i prepoznatog od strane Petrovića: neostvarenog, slomljenog pojedinca, izgubljenog u sopstvenoj ličnosti. Sva tri lika romana (i filma) šalju univerzalnu sliku ništavila koja se formira na vantekstualnom nivou, u odnosu između autora i čitaoca, nezavisno od priče i narativne predstave. Implicitni autor, koji je u ovom radu poslužio za pokazivanje novog pristupa proučavanju romana i filma *Seobe*, se s toga formira kroz opis rata i ljubavi a otkriva u metafizičkoj sferi ideje seoba i ništavila koje ih prati.

Literatura

- Mihail BAHTIN, 1989: *O romanu*. Beograd: Nolit.
 Vejn BUT, 1978: *Retorika proze*. Beograd: Nolit.
 Seymour CHATMANN 2019: *Story and Discours*. New York: Cornell University Press.
 Miloš CRNJANSKI, 2010: *Seobe*. Beograd: Učiteljski fakultet Univerziteta u Beogradu.
 Juri LOTMAN, 1976: *Semiotika filma*. Beograd: Institut za Film.
 Christian METZ, 1973–1978: *Ogledi o značenju filma*. Beograd: Institut za film.
 Nikola MILOŠEVIĆ, 1988: *Roman Miloša Crnjanskog : Problem univerzalnog iskaza*. Beograd: Nolit.
 Garry MORSON, 1987: *Hidden in Plain Wiew*. Stanford: Stanford University Press.
 Novica PETKOVIĆ, 1996: *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*. Beograd: Srpska književna zadruga.

Film

Seobe (Aleksandar Petrović) 1989.

Author in the Film Adaptation of Miloš Crnjanski's Novel *Migrations*

In this paper we have analysed the presence of the authors (Miloš Crnjanski and Aleksandar Petrović) in the novel *Migrations* and the film adaptation of the novel. Both the novel and the film are characterised by a very specific narration and sophisticated illustration of the characters. On the one hand, the paper focuses on the direct, conspicuous and intentional presence of the author in both the novel and the film, whereas, on the other, it brings forth the analysis of the implied author as viewed from the theoretical standpoint of Wayne Booth and Seymour Chatman. The narration in Miloš Crnjanski's novel is burdened with a characteristic stylistic method and it is foreshadowed with a plethora of poetic features, iterations, reminiscences, leitmotifs, lyric descriptions, revealed aspects of nature and the inner world of the characters. Besides the narrative division, in which the author endeavours to take an impartial and objective position, the novel evinces an ideological and existential division. Thus, the comments, judgements and depictions precede and lead towards the author

infallibly. The problem of the author in the film is even more complex, as it challenges the interpretation of one artistic form into another. The problem of the film author is, therefore, viewed through the presence of the author of the text and the presence of the author of the film, both viewed through the main motif of migrations conducted in the inner world of an individual.

