

Jelena Đ. Marićević Balac*
Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu

UDK: 791.31:821.163.41.09-32 Pavić M.
DOI: 10.19090/gff.2020.1.241-255
Originalni naučni rad

PAVIĆ I FILM**

Rad ima za cilj da odgovori na dva pitanja. Prvo se tiče uticaja Milorada Pavića na srpsku kinematografiju, a drugo na uticaj svetske kinematografije na delo ovog pisca. Rad je otuda dvodelno koncipiran i komparatistički, interdisciplinarno i hermeneutički orijentisan. U fokusu prvog dela jeste film *Vizantijsko plavo*, inspirisan Pavićevom prozom, a u drugom se njegova proza osvetljava kadrovima iz filmova *Treći čovek* Karola Rida, *Ulica* Federika Felinija i *Boja nara* Sergeja Paradžanova. Rezultati istraživanja pokazali su da je zajednička komponenta između Pavićeve proze i navedenih filmova sadržana u pitanju antropološkog smisla umetnosti, umetnika i ljudskog života.

Ključne reči: poezija, film, duša, violina, autobiografija.

U eseju „Tarkovski i Paradžanov, pesnici“ Dragan Jovanović Danilov (2003: 123–124) pisao je o intenzivnom prožimanju književnosti i filma, pa tako „ima filmičnih pisaca recimo, dos Pasos, Emil Zola“, ali je i „iz dela Stendala, Tekerija, Hemingveja i Nabokova, film neretko izvlačio veliku korist. [...] 'Prohujalo sa vihorom' Margaret Mičel jeste sjajan primer filmovanog romana. Ejzenštajn, Grifit, Čaplin, Bunjuel, Felini ili Godar kreiraju izuzetna ostvarenja, izbegavajući bukvalnu ilustraciju ekranizovanog dela“.

I Milorad Pavić (1989: 189–190) je izrazio sumnju da se njegov roman *Hazarski rečnik* (1984) može uopšte preneti u filmski medij u klasičnom smislu. Naravno, to bi se teško moglo realizovati, posebno ako bi se stremilo „bukvalnoj ekranizaciji“, a baš zato verovatno takav film ne bi bio prijemčiv za gledanje. Mogućno je da je zato, kada je u pitanju ekranizacija Pavićeve proze, odlučeno da se snimi film prema njegovoj antologijskoj pripovesti „'Vedžvudov' pribor za čaj“,

* jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

** Delovi rada izloženi su na okruglom stolu *Pavićeva istorija sveta*, koji je održan 30. 11. 2019. na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Rad je nastao pri projektu *Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti* (178005), koji se realizuje na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu.

ali sa određenim izmenama, koje bi kinematografsku priču učinile simbolički sadržajnijom.

Prvi deo rada imao bi za cilj da predstavi film *Vizantijsko plavo* (1993) u svetlu iznijansiranih dopuna osnovnoj priči, koje su ostvarenje režisera Dragana Marinkovića učinile umetnički uspelim. Drugi, pak, segment rada imao bi nešto drugačiju ulogu. Trebalo bi da, naime, pronađemo, analiziramo i objasnimo motive i elemente filmova, na koje manje ili više eksplicitno referiše Pavićeva proza. Na taj način bio bi vidljiv Pavićev dvostruki odnos prema sedmoj umetnosti. S jedne strane njegovo stvaralaštvo bilo je predložak filmskom ostvarenju, a s druge strane piscu su određeni filmovi poslužili kao nadahnuće za pojedina književna ostvarenja.

I

Film *Vizantijsko plavo* režirao je Dragan Marinković, a na scenariju su, pored njega, radili Milorad Pavić i Nada Marković-Bebler. Već je zapaženo da su za kreiranje ovog filma iskorišćeni estetski i značenjski potencijali priče „'Vedžvudov' pribor za čaj“ i romana *Unutrašnja strana vetra. Roman o Heri i Leandru* (1991) (up. Todorović, 2016). Na nivou detaljnije analize, u pojedinim scenama, kadrovima i dijalozima možemo prepoznati filmsku obradu motiva iz *Hazarskog rečnika* (1984) i pripovedaka „Atlas vetrova“ i „Tri svračija leta odavde“.

Glavnu okosnicu, naravno, čini „'Vedžvudov' pribor za čaj“, a ostali romani i pripovetke imaju s jedne strane funkciju da filmizuju Pavićevu poetiku, a sa druge predstavljaju efektne dodatke osnovnoj priči. Osnova filmske priče je, naime, ljubavna storija Evrope i Balkana, prelomljena kroz odnos Lize i Arandela. Na tom tragu, birani su i motivi iz pomenutih proznih ostvarenja. Kako je *Unutrašnja strana vetra* roman o ljubavnicima, Heri i Leandru, koji se ne mogu sresti jer žive u različitim epohama, čest motiv rastavljenih ljubavnika biva pojačan i njihovom pričom. Takođe rastavljeni princeza Ateh i Mokadesa al Safer, prema *Hazarskom rečniku*, dopisuju se preko stihova koje klešu na leđa kornjačama:

„ljubavnici su izmenjivali poruke na poseban način: on bi zubima urezao nekoliko reči u leđa kornjače ili raka ulovljenog iz reke pod kavezom i puštao ih natrag u vodu, a ona bi mu odgovarala na isti način, puštajući svoje ljubavne poruke ispisane na živim kornjačama u reku što se uliva u more pod kavezom.“ (Pavić, 2012: 215–216)

U filmu je to iskorišćeno tako što su kornjače najpre deo Lizinih naučnih eksperimenata, a najposle ona na leđima kornjača pali sveće za pokoj duše voljenog Arandela i tako pokušava da ostvari vezu sa njim na onom svetu.

Pripovetka „Atlas vetrova“ tanano je prisutna u filmu kroz podvlačenje važnosti godine 1492, koja postaje „lozinka“ da Liza pronade Arandela u Grčkoj (blizu Soluna), vizantijskom, pravoslavnom duhovnom prostoru. Godina otkrića Amerike simbolički označava prikrivanje vizantijskog sveta i civilizacije i okretanje Evrope ka Atlantiku i Velikim otkrićima Novog sveta. Taj podatak nam zapravo objašnjava potrebu scenarista da u filmsku priču uvedu lik Nikole, koji ne postoji u Pavićevoj prozi. Kako Liza i Arandel reprezentuju Evropu i Balkan, u njihovu ljubavnu priču umešao se Nikola, tj. Amerika. Filmski ljubavni trougao ljubavni sloj priče je intenzivirao i pojačao njegovu političku dimenziju.

Nikola je posve osion, agresivan i u Lizi pobuđuje plotsku i nisku strast. Taj aspekt ilustrovan je njenim proždiranjem ptičjih jaja i erotskom igrom sa ruskim jajetom u kojem je zarobljena mala kornjača. Pravu ljubav u Lizi probudio je Arandel i ona je počela da se razvija, počev od pojave plave boje na njenim rukama. Samim tim što je u njoj probuđena ljubav, ona je spoznala tajni sastojak vizantijsko plave boje (žensku krv), kojom su na freskama bojena nebesa i koja označava večnost. Liza između Nikole i Arandela jeste Evropa razapeta između američkih materijalnih vrednosti ovozemaljskog i balkanskih (vizantijskih) duhovnih vrednosti nebeskog, koje su donekle prisutne u ogledanju njenog automobila marke „lejland-bafalo“ i Arandelovog belog bika, koga u ljubavnom zanosu jašu na obali mora.

Ujedno, plotsko-duhovni odnos koji ima sa Nikolom i Arandelom u njoj sažima s jedne strane muško-žensko spajanje na principu zevsovsko-jupiterovskog silovanja, a sa druge – mističkog sjedinjenja (unio mystica) (up. Horvat, 1997: 119). Upravo erotska scena na belom biku simbolizuje tu podvojenost, budući da efektno vrši resemantizaciju antičkog mita, po kojem je Zevs, uzevši obličje bika, seksualno namamio nimfu Evropu i sa njom opštio. Odnos koji je Liza imala sa Nikolom nalikuje mitu, međutim, ljubav sa Arandelom mit bitno menja. Ona čini da telesni kontakt (zevovski koncept) ne bude primaran, već samo preduslov za duhovno prožimanje Evrope i Balkana. To, u konačnici, sugeriše i da je, za razliku od priče, ljubav u filmu zaista moguća, tj. da ne počiva na „mržnji“:

„Mesecima iz dana u dan s ogromnim naporima i beskrajinim gubljenjem vremena i snage radio sa s njom samo da bih svakog jutra dobio topao doručak, jedini obrok koji sam mogao sebi priuštiti tokom tih godina. Shvativši to, upitala se još nešto. Je li moguće da sam je u stvari mrzeo“ (Pavić, 1988: 13).

„Tri svračja leta odavde“, kao jedna od „novih beogradskih priča“, iskorišćena su u svojstvu markiranja toposa glavnog grada Srbije kao važnog za sagledavanje odnosa Evrope i Balkana, ali i kao podesna da se iskoriste neki zanimljivi delovi pripovetke, kao što su ulog u pokeru – „vodokok koji peva“ (Pavić, 1999: 111) i posluživanje „kafe skuvane na votki“ (Pavić, 1999: 109), iliti rakiji u filmu.

Ono što se može unekoliko smatrati zajedničkim imeniteljem Pavićeve proze koja je iskorišćena za stvaranje filma *Vizantijsko plavo* jeste ličnost samog pisca. Milorad Pavić je, naime, sebe nazivao Vizantincem, a *Hazarski rečnik* smatrao svojom autobiografijom: „'Hazarski rečnik' [je] moja autobiografija“ (Pavić, 1990: 5). Imenom i prezimenom javlja se kao lik baš u „Atlasu vetrova“: „Sa korica mojih knjiga iščeze moje ime i umesto njega istim slogom i u istoj štamparskoj tehnici pojavi se novo ime i prezime (...) Glasilo je: Milorad Pavić“ (Pavić, 1988: 218) i priči „Tri svračja leta odavde“: „Kada mi domaćin priđe upitah ga ko je čovek što priča o vremenu. Čovek iz 'Lipovog lada'. – To je Miša Pavić – glasilo je odgovor“ (Pavić, 1999: 110). Pišući o „autobiografskom modusu stvaralaštva Milorada Pavića“, Julija Dragojlović (2013: 509) podvukla je važnost „afirmacije autorskog 'ja' i projektovanja svog fiktivnog lika, odnosno povezanost 'pisanja-sebe' i 'stvaranja-mita-o-sebi'“ za celokupan piščev opus, iako analizu fokusira na njegove pozne romane.

II

1. Film *Ulica* (1954) *Federika Felinija* i *Hazarski rečnik* (1984) *Milorada Pavića*

Ličnost pisca, nadalje, može postati presudna za sagledavanje filmskih aspekata Pavićeve proze. U romanu *Hazarski rečnik* javlja se intrigantan lik sedmogodišnje devojčice Đelsomine Mohorovičić, kojoj dr Isajlo Suk kupuje za rođendan malu violinu. Lik dr Suka, novosadskog profesora, građen je, inače, prema ličnosti pisca, a priča o jajetu i gudalu je alegorija o spasenju njegove duše. Do ovog zaključka može se doći preko kontekstualizovanja Felinijevog filma *Ulica* (1954) sa romanom srpskog pisca.

Glavna protagonistkinja Felinijevog filma zvala se upravo Đelsomina i mogla je da oseti kada će da padne kiša. Prezime koje svojoj Đelsomini dodeljuje Pavić jeste Mohorovičić, a to je prezime Andrije Mohorovičića (1857–1936), meteorologa i seizmografa po kome je asteroid 8422 dobio ime (up. *Hrvatska enciklopedija*, 2009, para. 13). Nije, stoga, slučajno što Pavićevu junakinju odlikuje osobina Felinijeve Đelsomine i preko prezimena, ali i u segmentu kada pratimo tok

misli dr Suka: „Mislio je: ne treba bez nevolje ići putem kojim dolazi kiša“ (Pavić, 2012: 94).

Godine 1954, kada je izašao Felinijev film, Milorad Pavić je „diplomirao na Odseku za jugoslovenske književnosti Filozofskog fakulteta i odustao od studija muzike pred diplomski ispit“ (Pavić, 2019: 329). Pavić je svirao violinu, a u Felinijevom filmu pojavljuje se lik violiniste sa anđeoskim krilima, koji svira na vrlo maloj violini, maloj koliko i ona koju dr Suk treba da pokloni Đelsomini: „Pitam ga ima li neku malu violinu za jednu malu gospođicu“ (Pavić, 2012: 87).

Felinijeva Đelsomina osećala je kako njen život nema smisla i da nikome nije potrebna, a violinista joj je na to odgovorio da svaka stvar postoji na ovom svetu iz nekog razloga, pa čak i obližnji običan kamen. Taj kamen Đelsomina je ponela sa sobom i odlučila da ostane sa Zampanom, čovekom koji ju je kupio za 10.000 lira i dresirao kao cirkusku životinju, jer uz njega niko ne bi ostao ako bi ga i ona ostavila. Zampano je njenu plemenitu žrtvu shvatio tek na kraju, kada ju je napustio i, preko melodije pesme koju je neprestano pevušila, otkrio da je umrla plaćući na obali mora. Film se završava scenom u kojoj Zampano plače i grebe pesak na obali, uviđajući da je život bez Đelsomine pust i besmislen. Violinistu je Zampano bio ubio, a upravo je on bio taj koji je naučio Đelsominu muziciranju njene pesme. Prepoznavši melodiju, Zampano je shvatio da mu je Đelsomina iskupila dušu i omogućila vaskrsenje, tj. novi život, a da je za to zaslužan baš violinista.

Đulijeta Mezina, Felinijeva supruga koja je tumačila ulogu Đelsomine, izjavila je u jednom intervjuu kako je Đelsomina sâm Felini, tj. „njegova veza sa 'stvarnošću duše' kojom se borio protiv beskrajne egzistencije.“ (Kecik, 2013: 209). Stoga je možda Pavićeva Đelsomina Mohorovičić piščeva veza sa stvarnošću duše dr Isajla Suka, tj. samom njegovom dušom. Motiv violine u *Hazarskom rečniku* ima, dakle, ključnu ulogu da se omogući „novi život“ piscu i to kroz spasavanje knjige, što se dà sagledati kroz reči dijaloga između dr Suka i Mađara, prodavca violine:

„– A može li vaše jaje – upitah ga – da liši ili poštedi dana i neki predmet, recimo knjigu? – Naravno da može, treba samo jaje razbiti s tupe strane. Ali, u tom slučaju propustili ste mogućnost da jaje sami iskoristite. [...] Tokom uviđaja u sobi dr Suka nisu nađene nikakve knjige ni hartije. Nađeno je jedno jaje razbijeno sa šire strane. Prsti ubijenoga bili su umrljani žumancetom što znači da je poslednja stvar koju je u životu uradio bila da razbije to jaje“ (Pavić, 2012: 91; 280).

Razlupivši jaje sa tupe strane, dr Suk se opredelio da spasi knjigu umesto sebe, a to je u konačnici značilo da je ostvario kontakt sa svojom dušom.

2. Film *Treći čovek* (1949) Karola Rida i *Sedam smrtnih grehova* (2002) Milorada Pavića

Još jednu od Pavićevih priča o rastavljenim ljubavnicima možemo pročitati u zbirci priča ili romanu *Sedam smrtnih grehova* (2002). „Soba izgubljenih koraka“ primer je priče koju poluti pitanje pripadnosti različitim svetovima: svetu književnog dela (Lena) i svetu realnosti (čitalac i mesto gde padaju bombe), mada se čin ljubavi odigrava u stvarnosti priče. Lena je ostala trudna, budući da je čitalac oplodio svojom pričom o filmu *Treći čovek*, koju joj nije ispričao do kraja, pa je završetak sanjalo njeno čedo u stomaku: „dete u njoj sanja jedan od završnih prizora iz filma 'Treći čovek' [noć i u noći ogroman točak pun kabina koje svetle. Okretale su se kao vrteška]. Onaj nedopričani deo filma, koji je čitalac odneo u sećanjima ostavljajući svoje seme u njoj“ (Pavić, 2002: 104).

Pavić se, odabравši baš ovaj film za podtekst svog romana, opredelio za baroknu struju koja prožima film (Bazen, Ajzenštajn, fon Štrohajm, Šternberg, Vels, Raul Ruiz) (up. Skarpeta, 2003: 31). Orson Vels, koga pominje Skarpeta, upravo je filmom *Treći čovek* (1949) stekao popularnost, a uz to, radnja filma dešava se u bečkom podzemlju, gradu koga je Skarpeta (2003: 62) imenovao gradom lepe dekadencije i metaforom jednog uništenog sveta koji nas se sve više tiče. Pavić je verovatno odabrao noar film, ne bi li svoj roman o grešnim umetnostima filmsko-onirički osenio ironičnom aumom austrijske prestonice, gradom Malera, Frojda, Rota, Šenberga, Broha, implicirajući kako se antisemitizam „razvio upravo u jednom od najkulturnijih gradova sveta takvom snagom, da to dovodi u pitanje opšteprihvaćene ideje po kojima jedino kultura može da se suprotstavi varvarstvu“ (Skarpeta, 2003: 87).

U intervjuu „Novo osvetljenje naše književnosti“, Pavić (1971: 10) je kao najveću vrlinu koju omogućuje primena baroknih kriterijuma na književnost, odredio mogućnost interdisciplinarnog opštenja muzike, slikarstva i literature. Interesantna je i vizura, prema kojoj se nemačka barokna drama uputila umetničkom cilju Riharda Vagnera: „Anticipirala je totalno ili 'univerzalno' umetničko delo, 'Gesamtkunstwerk' u kome će biti sjedinjene sve umetnosti“ (Grubačić, 2009: 191–192). Ukoliko bi ovo viđenje bilo primenjeno na roman *Sedam smrtnih grehova*, moglo bi se o njemu govoriti kao o pokušaju da se svih sedam umetnosti sjedine unutar jednog književnog dela, čime bi se otelotvorio koncept celine. Film *Treći čovek*, pored svojih ostalih semantičkih funkcija, u tom svetlu, predstavljao bi sinغدohu za filmsku umetnost najšire uzev.

3. Sergej Paradžanov i Milorad Pavić

Pavićevo interesovanje za život i delo Vojislava Ilića i njegove porodice, rezultovalo je nekolikim knjigama, od kojih je doktorska disertacija objavljena u vidu knjige *Vojislav Ilić i evropsko pesništvo* (1971), svakako najznačajnija. Pavić je prevodio sa ruskog jezika i bio izvanredni poznavalac slovenskih književnosti. U doktoratu je, razume se, dobar deo posvećen udelu ruskih pesnika na Vojislava Ilića, s posebnim akcentom na Puškina i Ljermontova. Dvojica ruskih romantičara, s obzirom na to da su boravili i intenzivno bili inspirisani Kavkazom, pa se to jednim delom prenelo i na tematizovanje Kavkaza i kavkaskih naroda u delu Vojislava Ilića, mogli su pojačati i Pavićevo interesovanje za kavkaski hazarski narod, koje je negovao počev od pisanja seminarskog rada o Ćirilu i Metodiju na studijama književnosti, još 1953. godine (up. Pavić, 2019: 329).

Puškin i Ljermontov bitno su uticali i na scenarija Sergeja Paradžanova, pa je tako režiser zamislio čitav filmski projekat „Verovanja starog Kavkaza“ (up. Jakovljević, 2005: 72), koji je jednim delom ostvaren kroz sačuvane scenarije (up. Jakovljević, 2003), a konkretno u vidu trilogije *Boja nara [Sajat Nova]* (1969), *Legenda o tvrđavi Suram* (1985) i *Ašik Kerib* (1988). Jermenski režiser želeo je da prikaže „Kavkaz onako kako ga je pesnik sanjao u svom romantičnom okruženju sa strašću za Fausta i Mefista“ (prema: Jakovljević, 2005: 65). Upravo su dela koja pominje i uticala na našeg simbolistu, Vojislava Ilića.

Milorada Pavića potencijalno je mogla nadahnuti i ličnost ovog režisera, a ponajviše film *Boja nara* (1969), sa kojim je najverovatnije i uspostavio umetničku komunikaciju. Najpre, i Pavić i Paradžanov svirali su violinu. Pavić je studije muzike napustio pred diplomski ispit (Pavić, 2019: 329), dok je Paradžanov kao mladić svirao violinu, pohađao koreografsku školu i Muzički konzervatorijum u Tbilisiju (1942–1945) (Paradžanov, 1991: 53; Dunderin, 2004: 177).

Kao što je za Pavića *Hazarski rečnik* (1984) autobiografsko delo, za Felinija je to film *Ulica* (1954), a za Paradžanova *Boja nara* (1969): „’Sajat Nova’ mi je moj najbliži film“ (Paradžanov, 1991: 54). Osim što između filmova i srpskog romana jesu periodi od petnaest i trideset godina (1954 – 1969 – 1984), italijanski i jermenski režiser, kao i srpski pisac, povezani su i violinijskim pozivom (Paradžanov i Pavić) i motivom violine (Fellini i Pavić). Štaviše, Paradžanov je izuzetno cenio Felinija, toliko da mu je dizajnirao i sašio kostim na poklon, s postavom od svilenog dragocenog halata, na čijim rubovima je bila izvezena persijska šara, tako da je stvorio raskošno odelo od kadife renesansnog kroja, sa komadima različitih nijansi, zlatnim nitima i kamenjem (up. Rapaj, 2016: 153).

Pavić je eksplicitno rekao da je njegov roman zapravo autobiografija, Felinijeva supruga otvoreno je ukazala kako je Đelsomina Felinijevo uspostavljanje veze sa stvarnošću duše, dok je Paradžanov sebe poistovetio sa jermenskim pesnikom 18. veka, Sajatom Novim, o kome je i snimio pesničku biografiju:

„baš kao i Sajat Nova, prokleti umetnik, i on je Jermen koji je živio i služio u Tbilisiju ('Boju nara' snima upravo u Gruziji, za 'tuđe' producente, a ne u matičnoj Armeniji), i njegovo stvaralaštvo predstavlja trougao čije su tri tačke traganje za nacionalnim identitetima Gruzijaca, Jermena, Ukrajinaca“ (Dunderin, 2004: 182).

Lirska komponenta podjednako je važna kako za Pavićev najprevođeniji roman, tako i za estetski najuspeliji film Sergeja Paradžanova. Pasaži poezije princeze Ateh i lirsko-onirički elementi fantastike imaginativno i, u pogledu intenziteta ekspresije, odgovaraju kadrovima filma *Boja nara*. Poznato je i da Tarkovski i Paradžanov „kapilarno pretapaju poeziju i film“ (Danilov, 2003: 125), ali se takođe smatra i kako je uticaj filma na literaturu vezan za naša najdublja sećanja i maštanja iz detinjstva (up. Horton, 1988: 558), pa je otuda kod dvojice lirski nastrojenih režisera toliko artistički naglašeno i povlašćeno detinjstvo. Kako je barokni sloj *Hazarskog rečnika* jedan od ključnih za razumevanje romana (up. Pavić, 1986), tako je i za *Boju nara* odlučujuće što je na neobičan način i kroz tipično baroknu stilizaciju (ćilime, školjke, bucmaste anđelčice) predstavljena biografija jermenskog trubadurskog pesnika.

Osećaj za detalj i nijansiranu metaforu odlike su Pavića kao pisca. Poput antikvara, pažnju neretko posvećuje retkim i skupocenim predmetima, što je našlo svoje uporište i u tekstu romana, primera radi, prizorima brojnih antikviteta do kojih je došao dr Abu Kabir Muavija, a koji pričaju priču o Hazarima:

„Ostali predmeti, kao papagaj, kamilje sedlo s praporcima, osušena voćka u obliku šišarke nalik na ribu, kavez za ljude i drugi, imali su jedan jedini zajednički imenitelj. Naime, na osnovu oskudnih podataka kojima je računar bio nahranjen najvećim delom iz studija samog dr Muavije, izlazilo je da su sve te stvari pominjane u danas izgubljenom 'Hazarskom rečniku'“ (Pavić, 2012: 161).

Paradžanov je iz porodice antikvara, sa izgrađenim senzibilitetom za starine: „Moja traganja za starim, moje je estetsko ubeđenje. [...] Datosti epohe grade dramaturgiju“ (Paradžanov, 1991: 54). Dragan Jovanović Danilov (2003: 128) protumačio je taj poriv svojevrsnim „obogaćivanjem sveta“: „slikanje i predstavljanje nekih malih, naizgled efemernih stvari i predmeta [...] na neki način [je] oblik obogaćivanja sveta“.

I Pavić i Paradžanov tematizovali su svojim remek-delima rastavljene ljubavnike i to kroz prizmu trubadurske lirike. Jusuf Masudi je, naime, Pavićev

trubadur, lautista i barokni lovac na snove koji je, ne prepoznavši vočku ku, ostao lišen kontakta sa princezom Ateh, a tako i „spoznaje o Hazarima“:

„u času kada je sreo princezu nije još uvek poznavao sve odrednice tog registra, pa nije prepoznao reč 'ku' kada ju je princeza Ateh pomenula. Ta reč je iz hazarskog rečnika i označava vrstu voća i da je to shvatio, Masudi bi se setio ko je pred njime i mogao je sebi uštedeti sve kasnije napore u svojoj veštini; od nesrećne princeze mogao je naučiti o lovu na snove više no iz bilo kakvoga rečnika“ (Pavić, 2012: 122).

Harutjan Saratjan, poznatiji kao Sajat Nova (što na persijskom znači „Kralj pesnika“), pak, budući nesrećno zaljubljen u gruzijsku princezu Anu, ispevao je mnoge pesme, koje svedoče o njegovoj potrazi za ljubavlju na ovom svetu. Onako kako su Masudi i Ateh (princeza pesnikinja) lovili snove – on pesmom i leutom, a ona vočkom ku, tako je i Sajat Nova lovio ljubav pesmom i tradicionalnom jermenskom vočkom nar: „Pesme, kao plamen, srce mi spališe, / I razum prohujao kao vihor; dušu, telo mi spališe. / Plači Sajat-Nova, kuni ovo zlo, bezumniče. / Ko ne čuje pesmu za njega ne marim. U svetu svoj ulov tražim“ (Nova, 2014: para. 5).

Vočka ku i nar ogledaju se najdirektnije u dijalogu između *Hazarskog rečnika* i filma o jermenskom pesniku. Kako je u filmu *Kum* (1972) Frensisa Kopole estetizovana i semantizovana pomorandža, tako su i nar i vočka ku postali emblemi Pavićevog romana i Paradžanovljeve kavkaske trilogije. Pomorandže se u *Kumu* javljaju mahom u liminalnim situacijama, za vreme venčanja u kontekstu erotske konotacije, pred ubistva kao najava smrti, ali imaju i suptilnu simboliku koja se odnosi na rodnu Siciliju Don Korleonea. Vito Korleone, naime, dobijao je pomorandže iz svoje zemlje i tako je, antejski, obnavljao svoju snagu i bio veliki Don. Međutim, njegov naslednik Majkl, koji je najposle doživeo krah, dobijao je pomorandže iz Majamija. Američko ime i američke pomorandže, dakle, nisu mogle da održe snagu porodice Korleone baš iz tog razloga što nisu bile autentično sicilijanske.

Simbolika nara jednim delom vrlo je bliska simbolici ovako shvaćene pomorandže. U jermenskoj kulturi i poeziji (posebno kod Sajata Nove) nar ima posve važnu ulogu. Ženske grudi i obrazi bili su opevani kroz metaforu nara, neretko je nar dobijao atribute afrodizijaka u raznoraznim kultovima plodnosti, ali bio je i signum neuzvraćene ljubavi (up. Fajfer, 2015, para. 3).¹ U sva tri filma

¹ „The fruit made the poet fantasize about women's brasts, its color representing the cheeks of his beloved. [...]Throughout the Ancient Orient, pomegranates were used as aphrodisiacs

kavkaske trilogije, kako tumači Moric Fajfer, Paradžanov je iskoristio značenjski potencijal nara u okvirima narodne tradicije, pa se tako pojavljuje da obeleži detinjstvo, brak i smrt glavnih protagonista. On simbolizuje religijske i običajne rituale koji prate istoriju Kavkaza, kako u književnosti, tako u umetnosti najšire uzev i u arhitekturi. Ovi oblici narodne kulture nisu tipični samo za pravoslavne Jermene, već su karakteristični i za katolike i muslimane koji žive u istoj regiji (up. Fajfer, 2015, para. 5).²

Nadalje, nar je u Paradžanovljevim filmovima zadobio i političku konotaciju. Smatra se da se u jednoj od prvih scena, u kojoj tri voćke ispuštaju crveni sok na belom platnu, formiraju granice drevnog jermenskog kraljevstva, iscrtane krvlju (up. Fajfer, 2015, para. 3).³ U tom svojstvu, ova voćka predstavlja i stradalništvo pesnika Sajata Nove, koje je povezano sa tragičnom istorijom kavaskih naroda (up. Fajfer, 2015, para. 4)⁴, budući da je Nova pevao na tri jezika: jermenskom, gruzijskom i azerbejdžanskom (up. Ašug, 1991: 50). I, konačno, simbolika nara iscrpljuje se u značenju saznanja, spoznaje i mudrosti (up. Dunderin, 2004: 183), dok značaj boje može biti shvaćen u kontekstu značenja koje boje imaju za čitav Paradžanovljev opus, a to je da imaju „karakter muzičkih nota“ (Jakovljević, 2005: 77). Na taj način možemo konstatovati kako je „boja nara“ zapravo mogućnost spoznaje ljubavi, snova, života i smrti kroz pesmu i muziku.

Mogućnost spoznaje i saznanja ima i voćka ku princeze Ateh, kako se vidi iz navedenog odlomka. Takođe, ni hazarska voćka nije lišena erotskih svojstava, a predstavlja sinegdohu za ljubavnu i političku poeziju princeze Ateh, jer je to jedina reč hazarskog jezika koju nije zaboravila. Kako o Hazarima ne znamo gotovo ništa,

in fertility cults. [...] now referred to the 'secret way to the pomegranate of your bosom' in the context of unrequested love“.

² „In all three films, the fruit appears most often in the context of important celebrations or liminal moments, accompanying the protagonists' passage to adulthood, marriage, journey or death. As we shall see, pomegranates have symbolized religious and civic rituals throughout much of their history in the Caucasus, which is well documented by literature, art and architecture. Most importantly, the origin and practice of these traditions are not exclusive to Armenia, uniting and predating longstanding traditions of Islam and Catholicism in the region“.

³ „In one scene of Parajanov's famous *The Color of Pomegranates*, the fruit most controversially spills juice onto a cloth forming a stain that looks like the shape of the ancient Kingdom of Armenia“.

⁴ „they 'symbolize the martyrdom of Sayat-Nova and, more broadly, the tragic history of the peoples of Transcaucasia““.

jer predstavljaju narod iščezao sa svetske pozornice, i njihova voćka iliti životni sok nije nam saznatljiv. Zato je i voćka ku neodredljiva i enigmatična, za razliku od pomorandže i nara. I voćka ku postaje simbol svoje zemlje, iščezlog hazarskog carstva, što je izraženije kada se ima u vidu da, u vreme kada Paradžanov snima *Boju nara*, Jermenija ne postoji na mapi sveta, već u okvirima SSSR-a.⁵ Kako se granice Jermenije pojavljuju na belom platnu kada se voćke raspore, tako se, simbolički govoreći, mogu oživeti i iščezli Hazari ako se „istisne“ voćka ku. Ne čudi stoga što se u kolekciji dr Muavije, koji je živeo u 20. veku, kada Hazara više nema, našla tek „osušena voćka“. Ona je „osušena“, zato što nema više soka ili hazarske krvi koja može da povrati izgubljeno.

Jedini „sok“ koji je preostao je „sok“ poezije princeze Ateh; krv i meso reči koje tvore knjigu: „Verbum caro factum est – Reč postade meso“ (Pavić, 2012: 186) iliti „životni sok za čitača“ (Kadić, 1991: 58), koji je Sajat Nova dobio iz knjiga, iscedenih ogromnom presom, pa je to i njegovu poeziju učinilo snažnom. Bitan preduslov za nastanak poezije princeze Ateh i „Kralja pesnika“ jeste ljubav, inspirisana upravo rastavljenošću zaljubljenih.

Ni Ateh, ni Nova ne mogu da uspostave dodir sa Mokadesom i princezom Anom, ma koliko ih dozivali pesmama. Nemogućnost kontakta njihovu poeziju učinila je netelesnom, apstraktnom i mističnom kao što su pantomima, balet, pa čak i lezginka. „Sporost“ princeze Ateh (Pavić, 2012: 120), njenih „sedam lica“ (Pavić, 2012: 31), rasonoda „brzim i sporim ogledalima“ (Pavić, 2012: 33) i „gluma majčinog života pred ogledalima“ (Pavić, 2012: 33) stvaraju utisak da hazarska princeza imaginativno odgovara pantomimičarima i lutkarskoj mimici princeze Ane iz Paradžanovljevog filma, posebno ako se ima u vidu da je gruzijska glumica, Sofiko Čiuareli (1937–2008), odglumila čak šest uloga u ovom kinematografskom ostvarenju (pesnika u mladosti, princezu, pesnikovu muzu, pantomimičare i Anđela uskrснуća) (up. Jakovljević, 2005: 66).

Interesantna Paradžanovljeva ideja da ista glumica igra i zaljubljenog pesnika i princezu možda može osvetliti i prirodu ljubavi princeze Ateh i Mokadese al Safera. Ako je, naime, Ateh, gubeći ženski pol, postala i muško i žensko, ona i njen ljubavnik potencijalno su postali jedno biće. Dodir sa njim ne može da ostvari zato što je on zapravo ona sama i obrnuto. Ateh je, samim tim, postala oličenje androgino Adama i knjige *Hazarski rečnik*, koju tvore muški i ženski primerak. Na taj način može se osmotriti njena statičnost, jer, osim u snu, kada jedino može

⁵ Otuda je Paradžanov i imao brojne probleme i bio u više navrata zatvaran (up. Paradžanov, 1991: 55).

doživeti dinamiku ljubavi (up. Pavić, 2012: 121), njena egzistencija je slika dugog, ali i lepog filmskog kadra bez pokreta.

Paradžanov (1991: 54) je težio da „statičnošću postigne dinamiku“, ali i da ne snima scenu ako je prethodno nije video u snu (up. Jakovljević, 2005: 69). Princeza Ateh je, gubeći pol, postigla, dakle, savršenu statičnost. Međutim, ljubavlju koju doživljava u snu, postiže dinamiku i tako kontinuirano uspeva da preživi dvanaest vekova. Smenom sporosti jave i dinamike snova unutar nje se odigrava ples, nalik na kavkasku lezginku. Etimološki, lezginka potiče od reči lezgin koja znači orao i njega imitativno podražavaju muškarci. Njihov ples je brz, nalik na orla koji je oličenje dinamike i lova. Igra žena je izrazito spora i one predstavljaju labudice. U okviru plesa muškarci i žene približavaju se jedni drugima, ali se ne dodiruju (up. Kavkaz, 2019, para. 7–8). Slika njihove igre nalik je ritmici postojanja Adama Ruhanija / Kadmona / Isusovog i Sotoninog brata iz *Hazariskog rečnika*, koji neprestano pada i uspinje se, jer ne postoji u prostoru, već u vremenu. Mokadesa al Safer je orao, brzi lovac na snove, a Ateh je labudica, koja pliva po površini snova. Da bi sa njima igrao lezginku i čitalac „brzih očiju“ (Pavić 2012: 282) mora da lovi, da voli i da sanja, i tako otkriva zagonetku ljubavi, smrti i besmrtnosti, a to je, osim Miloradu Paviću, bilo važno i Ljermontovu i Paradžanovu (up. Jakovljević, 2005: 68).

*

Ako pokušamo da sublimišemo sve filmske aspekte Pavićeve proze, možemo najpre konstatovati da se većina njih sažima u komparativnoj analizi Pavićeve i Paradžanovljeve poetike. I *Vizantijsko plavo* i *Boja nara* u svojim naslovima sadrže „boju“. Tajna vizantijsko plave boje je ženska krv, tj. krv Evrope, kao što se crvenom bojom nara implicira krvava sudbina jermenskog naroda. Međutim, vizantijsko plava boja je boja neba i večnosti, ali je i boja prave, izvanzemaljske ljubavi. Boja nara jeste takođe boja ljubavi, ali pre bi se reklo ljubavi ovog sveta.

Oduševljenje Felinijem, krasilo je, vidi se i srpskog pisca i jermenskog režisera, a svu trojicu povezuje mističan odnos prema poeziji, muzici i violinama. Ovaj instrument postaje ključ za samospoznaju, put do stvarnosti duše, individualnog otkrivanja smisla života i uskršnuća. Otuda su i njihova antologijska ostvarenja osenčena suptilnim autobiografskim crtama.

Filmom *Treći čovek* Pavić ukazuje na problem humanističkih vrednosti u svetu i potencijalni pokušaj da se kroz svih sedam umetnosti (književnost, muziku,

slikarstvo, vajarstvo, arhitektura, pozorište i film) okaje „sedam smrtnih grehova“ i iskupi čovečanstvo.

Konačno, dijalog između *Hazarskog rečnika* i *Boje nara* otkriva svu lepotu umetnosti, prepleta slika, muzike i poezije, svega onoga što „obogaćuje svet“ i čini ga podnošljivim za život. A ta kategorija umetničke vrednosti prevazilazi nivo estetskog i ulazi u domen antropološkog značaja.

Jelena Đ. Marićević Balać

PAVIĆ AND FILM

Summary

The paper's goal is to answer two questions. The first one concerns the influence of Milorad Pavić on Serbian cinematography and the second one deals with the influence of world cinematography on the work of this writer. Therefore, the paper is divided into two sections and it is comparatively, interdisciplinary, and hermeneutically oriented. The focus of the first part is the film *Vizantijsko plavo*, inspired by Pavić's prose, while the second part of the paper sheds light on his prose through frames from films *The Third Man* by Carol Reed, *La Strada* by Federico Fellini and *The Color of Pomegranates* by Sergei Parajanov. The results of the research have shown that the mutual component of Pavić's prose and the aforementioned films lies within the question of the anthropological sense of art, the artist, and human life in general.

Keywords: poetry, film, soul, violin, autobiography.

IZVORI

- Nova, S. (2014). Film *Boja nara* Sergeja Paradžanova i poezija Sajat-Nove. Poeziju prevela Jadranka Dubak A. A. A. *Internet časopis posvećen umetnosti*, 15. 1. 2014. Preuzeto 2. 12. 2019, sa: <https://anaarpart.com/2014/01/15/film-boja-nara-sergeja-paradzanova-i-poezija-sajat-nove/> (štampano ćirilicom)
- Pavić, M. (1971). Novo osvetljenje naše književnosti, *Bagdala*, 13, 142, 10–11. (štampano ćirilicom)
- Pavić, M. (1971a). *Vojislav Ilić i evropsko pesništvo*. Novi Sad: Matica srpska (štampano ćirilicom)
- Pavić, M. (1986). Barokni sloj u *Hazarskom rečniku*, *Delo*, 6, 1–20.
- Pavić, M. (1988). *Atlas vetrova*. prir. Raša Livada. Beograd: Prosveta, Narodna knjiga, SKZ

- Pavić, M. (1989). Kako *Hazarski rečnik* preneti na film, *Rukovet*, god. 35, br. 2, 189–190.
- Pavić, M. (1990). *Hazari ili obnova vizantijskog romana*. Beograd: BIGZ
- Pavić 1991: Pavić, Milorad. Unutrašnja strana vetra. Roman o Heri i Leandru. Beograd: Prosveta (štampano ćirilicom)
- Pavić, M. (1999). *Zapis na konjskom ćebetu. Nove beogradske priče*. Beograd: Draganić (štampano ćirilicom)
- Pavić, M. (2002). *Sedam smrtnih grehova*. Beograd: Plato (štampano ćirilicom)
- Pavić, M. (2012). *Hazarski rečnik*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva (štampano ćirilicom)
- Pavić, M. (2019). *Antologijska edicija: Deset vekova srpske književnosti: Milorad Pavić*. Prir. Jelena Marićević. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske (štampano ćirilicom)

FILMOVI

- Carol Reed, *The third man* (1949)
- Federico Fellini, *La Strada* (1954)
- Сергѣй Иѳосифович Параджанов, *Цвет граната* (1969)
- Francis Ford Coppola, *The Godfather* (1972)
- Dragan Marinković, *Vizantijsko plavo* (1993)

STRUČNA LITERATURA

- Ašug, S. (1991). Portret Sergeja Paradžanova. *Sineast: filmski časopis*, 85, 49–51.
- Grubačić, S. (2009). *Istorija nemačke kulture*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- Danilov, D. J. (2003). Tarkovski i Paradžanov, pesnici. *Ekranizacije: simpozijum 27. festivala filmskog scenarija*. Vrnjačka Banja, 122–130.
- Dunderin, A. (2004). U kavezu. Osamdeset godina od rođenja Sergeja Josifoviča Paradžanova 1924 – 1990 – 2004. *Stanje stvari*, 7, 175–186.
- Jakovljević, A. (2003). Četiri putovanja na Krim. U: Ičin, K. (ured.) (2003). *Put i putovanje u umetnosti i kulturi*. (str. 49–62). Beograd: Filološki fakultet (štampano ćirilicom)
- Jakovljević, A. (2005). Izvori i struktura scenarija *Demon* Sergeja Paradžanova. *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, 68, 63–84. (štampano ćirilicom)
- Kadić, V. (1991). Tvrdoглава ljepota: razumijevanje filma *Sajat Nova* i svijeta Sergeja Paradžanova. *Sineast: filmski časopis*, 85, 57–59.

- Kavkaz, G. (2019). Kavkazskaja lezginka. Preuzeto 2. 12. 2019, sa: <https://zen.yandex.ru/media/georgykavkaz/kavkazskaia-lezginka-5dc77a35ac4aba4158bda86f> (štampano ćirilicom)
- Kecik, T. (2013). *Federiko Felini: život i film. Biografija filmskog velikana koju je sa strašću napisao njegov prijatelj i filmski kritičar*. Prev. Marija Kajtez, Novi Sad: Kiša
- Mohorovičić, A. (odrednica). *Hrvatska enciklopedija: mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto 2. 12. 2019, sa: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=41535>
- Paradžanov, S. (1991). Paradžanov o sebi i o drugima: kolaži, šeširi, filmovi. *Sineast: filmski časopis*, 85, 53–55.
- Rapaj, K. (2016). O Paradžanovu. Prev. A. Arsenjev. *Ruski almanah*, 25/21, 146–166. (štampano ćirilicom)
- Skarpeta, G. (2003). *Povratak baroka*. Prev. P. Sekeruš. Novi Sad: Svetovi (štampano ćirilicom)
- Todorović, O. (2016). *Vizantijsko plavo*. Ljubavna avantura Evrope i Balkana. *Kultiviši se: mesto za drugačije sadržaje*. Preuzeto 2. 12. 2019, sa: <https://kultivisise.rs/vizantijsko-plavo-ljubavna-avantura-evrope-i-balkana/> (štampano ćirilicom)
- Pfeifer, M. (2015). Life History of a Fruit. Symbol and Tradition in Parajanov's Caucasian Trilogy. *East European film bulletin*. Preuzeto sa: <https://eefb.org/retrospectives/symbol-and-tradition-in-parajanovs-caucasian-trilogy/>
- Horvat, P. (1993). Simbolika u filmu *Vizantijsko plavo*. *Letopis Matice srpske*, god. 173, knj. 459, sv. 1-2, 103–120. (štampano ćirilicom)
- Horton, E. (1988). Film i literatura (kratak pregled). Prev. Jelena Pavić, *Polja*, god. 34, br. 358, 556–558.