

Ивана Раловић*Институт за српску културу Приштина – Лепосавић*

ralovic@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4487-2199>***Биће скоро пропаст света:
од књижевности до историје
приватног живота****

Апстракт: Тема овог рада је филм Александра Саше Петровића *Биће скоро пропаст света, нег пропадне није штета* (1969), коме приступамо из двоструке перспективе: као грађењу света приче књижевног дела на које се аутор позива, дакле као могућој адаптацији, и као богатом изворишту антрополошке и историјске грађе. Иако се у уводним сценама позива на роман Ф. М. Достојевског *Зли дуси*, Петровић се видно удаљио од овог дела, у корист других извора који су послужили као плодно тле за филмску надградњу. Тако је алузивни спектар *Злих духа*, употпуњен алофилмским цитатима (сликарство, књижевност, музика), те интервербалним цитатом документарног материјала (новински чланак). Истраживање је кренуло од Петровићеве изјаве да су корени овог филма у новинској вести коју је пренела *Експрес политика* о злочину почињеном у војвођанском селу за који је кривицу преузео отац злочинца, а завршило се откривањем посве других извора идеја на истом месту.

Кључне речи: Александар Петровић, филм, Ф. М. Достојевски, бећарац, наивно сликарство, трансмедиијално приповедање, цитирање

Ja nisam demi[j]jurg. Kao režiser ne mogu da stvorim ništa osim ono što postoji, dovodeњem u vezu različitih elemenata izgrađujem novi pogled na stvari. Otkrijem nešto što nismo bili u stanju da vidimo. (Petrović 1984, 371)
Rediteljji su, znate, uvek pomalo bogovi svojih svetova. (Petrović у Ređep 200[4],¹ 116)

* Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-66/2024-03 од 26. 1. 2024. године

¹ У импресуму Ређепове књиге стоји да је штампана 2001, али ћемо у овом раду наводити 2004. као реалну годину њеног издања, а и описани догађаји из 2003. и 2004. године обавезују нас на то.

Уводне напомене

Безмало сто година након што је свет упознао Николаја Всеволдовича Ставрогина и Марију Тимофејевну Лебјаткину (у *Руском веснику* роман је објављиван у наставцима од 1869. до 1872. године) и деценијама пошто је српскохрватска књижевна публика имала прилику да им се приближи кроз књижевни превод,² један други „уметник великог дара“ (Milošević 1993) добио је инспирацију да их преведе у други медиј, али под другим именима и у битно измењеним околностима. Судаћи по лајтмотиву и уводним шпицама филма *Биће скоро пропаст света*, Петровић се латио адаптације *Злих духа (Бѣсы, 1871–1872)* Фјодора Михајловича Достојевског (1821–1881). Експлицитно, у последњем натпису у уводној шпици филма ставља: „Аутор филма мислио је на роман *Зли дуси* Ф. Достојевског“. Али, убрзо бивамо уверени да, иако је био отворено инспирисан романом, овај филм није адаптација, штавише, Петровић се сценаријем веома удаљио од књижевног дела на које скреће пажњу у форшпици и створио филм, како је прашки новинар Павел Бранко приметио „*autorski i izrazito autentičan*“ (Petrović 1988, 299), „са изразито великом дистанцом од литерарног предлошка“ како га је дефинисао Никола Милошевић (1993, 10).

Текст који је полазна тачка, који нуди мотив, инспирацију, који се адаптира, преводи у други медиј, различито је дефинисан. Док једни метафорички говоре о извору, грађи, материјалу, или архетипској партитури као Еко (2002, 14), или првостепеном тексту ако парафразирамо Женета, у студијама адаптације усталио се и термин оригинал. У овом тексту радије ћемо користити израз (литерарни, књижевни, прозни, текстуални) предлошак, него *оригинал*, који ћемо задржати и користити га кад преузима-

² Милосав Бабовић пише да су *Зли дуси* код нас врло дуго остали непеведени – све до после Првог светског рата. *Демократија* је 1919. године донела 14 наставака и на томе стала, а име преводиоца није наведено. Две године касније *Мисао* је почела да објављује превод Косаре Цветковић. По Бабовићевом запажању „интерес према роману упадљиво је порастао, јер се ових година у њему тражи пророчанство о руској револуцији. Отуда је разумљиво што се 1922. године јављају два издања: књижаре Рајковића и Ђуковића и Библиотеке 'Мисли'. У издању Изабраних дела Достојевског из 1933. године роман је објављен под насловом 'Нечисте силе' у преводу Косаре Цветковић“ (Babović 1961, 408). У књизи стоји „с руског по други пут превела Косара Цветковић“. До момента када је Петровић приступио снимању филма, Косара Цветковић фигурира као преводилац у свим издањима овог романа који су се појављивала и под именом *Зли дуси*. Под насловом *Демони*, овај роман се у три дела штампао у Хрватској <1919>. године, без наведеног имена преводиоца. Прво издање у Загребу под називом *Бјесови*, појавило се у преводу Ивана и Јакше Кушана (Zora 1975).

мо цитат или парафразирамо. Литерарни предложак је извор (или један од извора, уз остале паралитерарне, односно друге текстуалне предлошке) за филм који је предмет анализе. Али, ми можемо и да напустимо, или чак и одбацимо, традиционалну терминологију када је реч о односу два дела и да говоримо о почетном тексту, протоделу, прототексту који замењује појмовно извор, али и грађу јер је овде реч о филму, тексту³ који је синтеза неколико прототекстова, па уместо о грађи реч је о међутекстуалним надовезивањима у естетичкој метакомуникацији (Eror 2002, Popović 1984). Долежел бележи да протодело „povezujemo sa onim šta pretpostavljamo da је njegova prerada na osnovu pouzdanih i tekstualnih i strukturalnih dokaza, kakvi su: naslovi, citati, intertekstualne aluzije, sličnost strukture fikcionalnih svetova, homologija akterskih konstelacija, paralelizam sižejnih niti, slično prostorno određenje“ (Doležel 2008, 232). По аналогiji са терминима прототекст и протодело, користимо термин протосвет, у значењу света приче који постаје узор, предмет угледања, преузимања или прераде.

Термин трансмедиијално приповедање користимо као ознаку за путовање једне приче кроз више медија, чиме се овај термин унеколико преклапа са бројним другим терминима од којих је адаптација најважнији појам за наше истраживање, а адаптација се у раду појављује као двоструки појам:

У ужем смислу рећ је о адаптацији литерарног предлошка и претежно али не искључиво редукванју приповедног света. Ако пак желимо да задржимо термин у пољу трансмедиијалног приповеданја, онда обухвата прилагођавање наратива новој медијској платформи уз грађење обухватнијег универзума (Daković 2014, 70).

Адаптације могу да указују на експлицитну или имплицитну интертексталност, отворено и јасно или прикривено да се позивају на прототекст, мрежа сваковрсних веза и односа готово да је неизбројива. Теоре-

³ Израз текст за књижевни и филмски садржај користимо позивајући се на Лотмана (Юрий Михайлович Лотман) и Барта (Roland Barthes) и њихова тумачења почев од функције текста у преносу информација, генерисању нових порука у уметничким текстовима и чувању информација у оквиру културе (Lotman 2004) до помака који Барт чини ка постструктурализму кроз схватање настанка текста као производње значења (Barthes 1999a), као и плуралности значења текста у којој читалац има могућност бројних тумачења и заузимања нових перспектива (Barthes 1999b). Ова схватања неизоставно воде ка Женетовом схватању палимпсестних слојева значења и садржаја у основном тексту и надовезаним текстовима (Genette 1997). Позивамо се најзад и на латински корен речи текст у значењу текстуре и ткања, испреплетаности разноврсних утицаја, значења и функција, као и усмерења на „неограничена i nestabilna značenja koja dobijamo a posteriori; prolaskom kroz tekst 'tkanjem' elemenata strukture u značenje i recipijentovom smisaono-saznajnom investicijom“ (Daković 2014, 197).

тичарка Џули Сандерс (Julie Sanders) позива се на широку листу термина коју је у оквиру адаптација предложио Адријан Пул (Adrian Poole), као што су „позајмљивање, крађа, присвајање, наслеђивање, асимилација, бити под утицајем, бити надахнут, бити захвалан, бити очаран, опседнут, омаж, мимикрија, травестија, ехо, алузија и интертекстуалност“.⁴ Сандерс наставља овај лингвистички низ, додајући ту и: „варијацију, верзију, интерпретацију, имитацију, проксимацију (proximation), допуну, доградњу, инкремент, импровизацију, prequel, sequel, паратекст, хипертекст, палимпсест, калем, преписивање, прераду, преобликовање, ревизију, поновну евалуацију“ (Sanders 2006, 3).

Речима теорије трансмедијалности, са сигурношћу можемо тврдити да у случају Петровићевог филма није реч о експанзији која, према Мери-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan) захтева очување чињеница утврђених у оригиналној причи и подразумева очување протосвета у већој мери него што то чине модификација и транспозиција, које реферишу на сродне, али различите светове (Ryan 2013, 366; Ryan and Thon 2014, 5). Ова два поступка провејавају кроз филм и у наставку ћемо детектовати на којим местима их уочавамо, док је цитирање као пракса коју Рајан (Ryan 2013, 366), додаје трима поменутиим, овде најдоминантнија трансмедијална стратегија.

Испоставило се и да у филму вибрирају и могући бројни трагови интертекстуалних дебата: „Sloj po sloj taloži se jedan zapis na drugi u tajanstvenom palimpsestu čovekovog duha, novo postaje grob starom“ (Asman 1999, 125). „No u trenutku smrti, u groznici, pod uticajem opijuma, svi oni mogu da se pojave u svoj snazi. Oni nisu mrtvi, već samo dremaju. [...] U nekim moćnim konvulzijama sistema sve se vraća na svoj najraniji, elementarni stadijum. [...] Nema te alhemije strasti ili bolesti koja bi mogla da sprži ove besmrtne utiske“ (Quincey u Asman 1999, 125). Овај филм израстао је, речима Линде Хачион (Hutcheon 2006, 21) као мозаик видљивих и невидљивих цитата.

За разлику од филма *Три* (1965) који је Петровић снимео по мотивима приповедака Антонија Исаковића објављених у збирци *Папрат и ватра* (1962) и у коме је протосвет очуван у великој мери и у невеликој мери проширен, *Биће скоро пропаст света* аутор развија у правцу велике слободе и поигравања са текстом на који се позива, ствара други свет приче у коме

⁴ О Бекеровом упозорењу да појам интертекст не смео мешати са појмовима утицаја и извора позивањем на Бартов есеј „Од дјела до текста“, из кога произилази и темељ разликовања интертекстуалности и адаптације, „[i]ntertekstualno u svakom tekstu je sadržano, budući da je ono samo međutekstovlje nekog drugog teksta“ (Barthes 1999, 205), ту се не ради о тексту који дугује своје порекло неком одређеном аутору из прошлости (као што је Шекспир „većinu svojih fabula preuzeo od određenih autora i djela“), него је реч о темама, мотивима, изразима, поступцима који се понављају и модификују, видети више у: Beker 1988, 9–20, Barthes 1999, 202–207.

се назиру слојеви протосвета на који аутор указује, али искрсавају и бројни други извори и протосветови који се ка филму гранају, скрећу или рачвају.

Петровићево уметање натписа на сам почетак филма тумачимо као његову намеру да води отворен дијалог са романом о коме је реч. Зато постаје изазов потрага за Достојевским у филму,⁵ речима Љубомира Долежела „[e]ksplicitna intertekstualnost, prevashodno citati od manje je važnosti [...], pravi izazov je implicitna intertekstualnost, semantički tragovi skrivenih intertekstova“ (Doležel 2008, 208) или да се послужимо Екоовим записом: „tekst može da se čita naivno, tako da se ne zapažaju intertekstualna upućivanja, ali uz punu svest o njima, ili barem s ubеđenjem da bi trebalo krenuti u lov na njih“ (Еко 2002, 203). По Женету, чак, долази до губљења естетског утиска ако се нема у виду однос са хипотекстом, те је рецепција хипертекста уз познавање његовог хипотекста обогашена, макар и у негативном смислу (Genette 1997, 381). Парафразирајући Ека, у *Пропаст светa* уживамо у цитату и кад га не препознајемо, а они који га препознају осећају да припадају узаном кругу (Еко 1985, 12). Захтевана стручност је интертекстуална и интермедијална. Редитељ деловања *Злих духа*, али и присуство референци на друга дела Достојевског, конципира најчешће на строго алузивном плану и нису увек лако препознатљива при првом сусрету са филмом. Најуопштеније речено, наслеђе Достојевског темељно је присутно у мотивској структури филма, премда и ту у шифрованом облику, али и кроз низ трансмедијалних мотива које ћемо издвојити и одредити спрам теорије трансмедијалног приповедања. Али, филм функционише као целовито дело и без тих препознавања.

Алисја Хелман (Алисја Helman) у осврту на филмске адаптације Достојевског, иако се овим филмом у том тексту није бавила, даје занимљива објашњења „složene problematike adaptacije književnih djela koja tvore stupove kulturne baštine čovječanstva“ (Helman 1970, 22). Она закључује „da je za filmovanje Dostojevskog potrebno od Dostojevskog... otići“ и износи утисак:

Dostojevskog je nemoguće 'potpuno' adaptirati. Sredstva i rješenja kojima raspolaze film nisu prema toj literaturi dovoljno bogati. Може се покушати један од три пута. Или се може, као Руси, адаптирати 'Русија Достојевског', настојати реконструирати клима и стварност оних времена. Или се може, као адаптатори из љубави, пријеке потребе или моде, понављати само фабларна нит његових романа и приповијести. Или као они 'орпчинјени Достојевским', могу се тражити у савременом животу, у другачијим околностима и другачијим људима – јунаци Достојевског, карактеристични за његове конфлике, може се покушати, као он, разумјети човјек

⁵ Истраживачко занимање за одјеке Достојевског у овом филму, у (пре свега домаћој) филмологији и филмској критици, своди се на успутне и кратке, али прецизне, закључке четворице проучавалаца или поштовалаца Петровићевог дела – Петра Волка, Николе Милошевића, Властимира Судара и Срђана Вучинића.

u svoj njegovoj bijedi i ništavilu, pronaći isti ton suosjećaja koji se ni pred čim ne povlači.

Svaki od tih pokušaja podjednako odaje počast neprolaznoj veličini ruskog pisca (Helman 1970, 23).

На проблеме екранизације (и инсценације) Достојевског указивао је и један од највећих проучавалаца овог писца, Михаил Бахтин. На питање треба ли дела Достојевског екранизовати и инсценирати, Бахтин одговара:

Propagande radi, to treba činiti, jer široke mase ipak malo znaju o Dostojevskom. Ako neki film reprodukuje makar siže iz Dostojevskog, ipak će neko obratiti pažnju na Dostojevskog, možda ga i pročitati. Ali preneti Dostojevskog u pozorište ili bioskop – izuzetno je teško. Polifonija kao takva u suštini se ne može preneti. Scena i ekran daju samo jedan svet, i to sa jedne tačke gledišta, a kod Dostojevskog, međutim, ima više svetova datih sa različitih tačaka gledišta. U Francuskoj su, na primer, činjeni pokušaji da se stvori drama koja ne bi bila ograničena jednim mestom i jednim vremenom, i to ne putem smenjivanja, već putem istovremenog koegzistiranja različitih svetova, različitih scena. Zasad stvari nisu krenule dalje od takvih čisto formalnih traganja. U tom pogledu Dostojevski je pisac koga je najteže, gotovo nemoguće inscenirati i ekranizovati. Ali ekranizovanje i insceniranje njegovih dela je neophodno. Možda će se među hiljadu gledalaca naći makar jedan koji će poželeti da ga, pošto vidi film ili predstavu, pročita. A kada taj gledalac već pročita ekranizovani ili inscenirani roman, poželeće da pročita i druga njegova dela. Ja to usko praktično ocenjujem – nekoga treba probuditi i podstaći da Dostojevskog pažljivije pogleda (Bahtin 1981, 215).

Ономе што је раније гледао, а мисли на позоришне инсценације, заме-ра одсуство полифонијског аспекта дела Достојевског, сматра да се „[р]олифонија, равнopravnost различитих glasova i njihovih svetova u pozorištu nikada [se] ne postiže“. Веома успешним сматрао је илустрације *Злочина и казне* из пера Ернста Неизвесног (Ernst Iosifovich Neizvestny), у њима је „осетио аутентичног Достојевског“:

Neizvesnom je pošlo za rukom da predoči univerzalnost likova Dostojevskog. Neizvesni je, osim toga, uspeo da predoči nedovršenost čoveka uopšte i junaka Dostojevskog posebno. Uspeo je da predoči svojevrsnu hijerarhiju Dostojevskog, kada pojedini momenti dobijaju odlučujući značaj. [...] U ilustracijama Neizvesnog prvi put sam video univerzalnog čoveka. Te ilustracije zanimljive su i sa čisto likovne tačke gledišta. To uopšte nisu ilustracije, to je produženje sveta i likova Dostojevskog u drugu sferu – u sferu grafike (Bahtin 1981, 216).

Ако је и био на трагу постмодернистичког схватања адаптације и трансмедиијалности, велики Бахтин изрекао је и мисао да је Достојевског због полифонијности, тешко и готово немогуће преводиводити за сцену и екран. Сасвим особеном ову ситуацију чини и то што Петровић *Зле духе* (свој омиљени роман како пише Петровићева супруга у свом дневнику) и није

екранизовао, нити је имао намеру да то учини. Он је у овом роману пронашао семе, клицу или заметак. Петровић је почео да чита Достојевског у детињству и радо је то и често истицао. „Сигурно је да је највећи утицај на мене извршио мој први, прави и једини учитељ, Достојевски“ – рекао је у једном интервјуу (Drašković 2010, 28). Символику учитеља можемо тумачити и као начин да изрази припадност или слагање, као аутопоетички говор о чувању духовних вредности, премда Петровић додатно нигде не објашњава како је то Достојевски утицао на њега. Занимљиво је да и велики тумач Достојевског – Берђајев пише: „Još kao dečak primio sam 'klicu' od Dostojevskog. On mi je potresao dušu više nego bilo koji pisac ili mislilac“ (Berđajev 1981, 44).

У мрежи текстова

Ако се сложимо да Петровић није екранизовао *Зле духе*, сложићемо се и да заметке неких мотива, идеја и схватања Достојевског свакако нису ни искорењени у потпуности, отуда и уводна шпица као траг којим би требало поћи. *Зле духе* Достојевског Петровић је употребио на један сасвим нови начин, у складу са својом поетичким кредом да је редитељ „neko ko izgrađuje situaciju, učesnike, postavlja u određene odnose, sukobe, itd. [...] Reditelj je stvarno neko ko kontroliše, a i ne samo to, on i upućuje, on upravlja principima igre ka jednom određenom cilju“ (Petrović 1984, 371).

Да је Петровић и пре снимања филма о коме је реч био заинтересован за свет Достојевског, говори и уводна шпица у филму *Скупљачи перја* (1967) где је искоришћен цитат из *Библије* којим почињу *Зли дуси* (*Јеванђеље по Луки*, гл. VIII, 31–37). Речима Зорана Константиновића, реч је о *помињању* или *реминисценцији*, о елементу који се у систему текста најлакше идентификује (Konstantinović 1984, 65).⁶ У ужем смислу, ово би у оквиру реминисценције био *мото*, којим Петровић наглашава „идејну и уметничку тенденцију“ или истиче најрелевантнији мотив, „али не изражава толико јасно

⁶ То је име „које би требало дати нашој реакцији у овом случају као мета-читалаца када уочимо овакву интертекстуалну повезаност, а једино ова реакција и може бити полазиште за истраживања, значи уопште интертекстуалности неког текста уколико неким случајем не располажемо већ готовим радovima који ће нам нешто више рећи о оваквој повезаности, но и тада је тешко претпоставити да је неко уочио и осетио све индикате“ (Konstantinović 2002, 24). Константиновић појму реминисценције, поред традиционално усвојеног значења које подразумева ауторово казивање, представљање личних сећања из прошлости и васкрсавање прошлих времена, придружује и значење подсећања на нешто, садржај нашег подсећања који помаже да откријемо интертекстуалност.

везаност за цитирано дело као уметничку појаву или за одређени систем уметничког обликовања стварности“ (Konstantinović 1984, 67). Цитат из *Библије* употребљен је у својству епиграфа читавом делу, а сам филм, као и потоњи *Биће скоро пропаст света, нек пропадне није штета* показује како Петровић прилази литерарној традицији, и традицији Достојевског посебно, и како се од ње удаљава. *Биће скоро пропаст света* долази после светских успеха *Скупљача перја*, као филм где су идеје Достојевског дубље разматране и припада читавој линији филмова који су били инспирисани истим делом: Жан-Лик Годар, *Кинескиња* (Jean-Luc Godard, *La chinoise*, 1967); Тарковски, *Огледало* (Андрей Арсеньевич Тарковский, *Зеркало*, 1974), Анджеј Вајда, *Опседнути* (Andrzej Witold Wajda, *The Possessed*, 1988). Иако ови филмови нису били блиске или верне адаптације великог романа за велики екран, отворено су алудирале на *Зле дусе* или су њихови аутори обзнањивали да је на њих утицао тај роман. У градацијском низу, најудаљенији од текста Достојевског је Петровић и пример је илуминативног типа цитатности, када цитатни текст креира нов и неочекиван смисао, бивајући поводом за стварање властитих непредвидивих значења, када је оријентисан на оригинално ауторово искуство, а не на оно којим располаже реципијент (Oraić Tolić 1990, 45). Иако Годар, као и Петровић, каже да је између осталих извора био инспирисан овим романом, филм само алудира на текст Достојевског мотивима насиља, тероризма, политичког екстремизма као покушаја разрешења грађанске испразности. *Огледало* је, пак, парафраза романа, прича о нерођеном Спаситељу, а ова хипотеза дешифрује се завршетком епизоде у штампарији, када мајку пријатељица Лизине мајке пореди са Маријом Тимофејевном Лебјаткин. Присуство *Злих дуса* појачано је чињеницом да је и Лиза име једне од јунакиња романа Достојевског, а Игњат име самог капетана Лебјаткина, брата Марије Тимофејевне. У Вајдином филма, у коме ликови из протосвета задржавају своја имена, уз поштовање и других чињеница утврђених у заплету оригиналног наратива, неупитно је да је као хипотекст послужио роман *Зли дуси*. Упоредна анализа филмских одговора које дају Годар, Тарковски, Вајда, Петровић или још шире, упоредна анализа екранизација настајалих у распону од сто година, од филма *Николај Ставрогин* (Јков Александрович Протазанов, *Николай Ставрогин*, 1915) до серије Владимира Хотиненка (*Бесы*, мини-сериал 2014), бацила би светло на неке од универзалних проблема када је адаптација *Злих дуса* у питању, али и питања трансмедијалности, такво истраживање превазилази тему и обим овог рада и њиме се овог пута нећемо бавити.

Зли дуси били су инспиративно тле за трансмедијално расејавање, бројни су примери у различитим уметностима и медијима. Јужноафрички нобеловац Џон Максвел Куци (John Maxwell Coetzee), у роману *Мајстор*

из *Петрограда* (*The Master of Petersburg*, 1994), доноси исечак из живота Достојевског, онај период кад настају *Зли дуси*. Почетком исте деценије, код нас се појављује музички састав *Бјесови*.⁷

У случају Петровића, и поред идејних и тематских разлога напред наведених, у питању је сећање на роман Достојевског, будући да је непосредне везе тешко утврдити. Његов однос спрам Достојевског иде кроз цитатност, алузивност, парафразе, директну хипотекстуалност и више интуитивно осећамо да се он инспирисао *Злим дусима* него што можемо да нађемо доказе. Ако ствара нешто крхкије, неухватљивије од адаптације, питање је како се то односи спрам регистра трансмедијалних стратегија и поступака. Примера директног коришћења текста Достојевског у филму нема, али уочавају се подударности у коришћењу метафоричних детаља, који испуњавају целу причу, алузија и асоцијација.

Сећање Александра Петровића, а у значењу које му Елис даје, блиско је појмовима *одјеци*, *рефлекси*, *одсјај*, који се односе на стваралачке позајмице које су преиначене (Konstantinović 1993, 165), а додали бисмо овом низу и Деридин термин *траг*.⁸ У односу на реминисценцију коју видимо у филму *Скупљачи перја*, као много комплекснији и противречнији проблем намеће проучавање *подстицаја* или *импулса*, јер је реч о компоненти „која дубље захвата у дело као целину, али су у питању и много шири процеси“ (Konstantinović 1984, 67). Однос два текста, филма Александра Петровића и романа Фјодора Михајловича Достојевског, чини сложеним то што Петровић самостално и оригинално примењује позајмљени мотив, препознаје се оплођавање у роману исказаних идеја, њихово ширење кроз интертекстуално надовезивање, двоструко или вишеструко кодирање и вишезначност.

⁷ У раној фази настанка бенда, као последња на првом Албуму *У освит задњег дана*, појавила се хард рок песма „Зли дуси“ у оквиру које постоји једна ауторска строфа, а остале две састављене су од епиграфа романа (друга строфа део је текста из Јеванђеља, трећа строфа представља једну строфу Пушкинове песме „Зли дуси“, а реч је о преводима који се налазе у хрватском издању романа под називом *Бјесови*, аутори превода су Иван и Јакша Кушан, стихови гласе: *Сила их је | Где их гоне | Зашто им је тужан пој | За злодухом сузе роне | Ил' вјештаца жена рој*; део из Јеванђеља по Луки такође је из тог превода романа из 1975. године). Поштовање Достојевском као инспиратору, исказано је и на типолошком плану. Лого *Бјесова* урађен је фонтом *Arnold böcklin*, којим је штампано издање овог романа на хрватском које је оснивач бенда и аутор имена читао, и тај тип слова очуван је кроз све фазе постојања *Бјесова* (Разговор са Зораном Маринковићем, оснивачем *Бјесова* вођен 11. 4. 2020).

⁸ „Траг је kvazi-transcendentalna kategorija, metafizička parabasa. Kao termin iz dekonstrukcijske genealogije, trag naznačava ideju naknadnog porekla – po tragu rekonstruišemo neki početak, ali on sam nije početak, kao što i početak ima svoj početak, a ovaj svoj itd“ (Milić 1998, 116).

Иако је јасно да је веза филма са садржајем романа препознатљива пре свега на асоцијативном или алузивном нивоу, интервју који је Петровић крајем 1969. године дао за прашке читаоце, ближе је открио неке идејне и тематске разлоге за избор баш овог дела и шта је од романа доспело у филм. Он је објаснио да постоје, премда само релативно, и фабулативне сличности и идеолошки и филозофски импулси.

Lik lude Goce iz filma inspirisan je Marijom Timofejevnom. I dramaturški nukleus fabule je isti – brak Marije Timofejevne i Stavrogina i brak Goce i Triše. Time se, uglavnom, sličnosti na planu fabule i završavaju; na ideološkom planu, sličnosti su svakako veće. Reč je o đavolu, o demonima, o iskušitelju, koji čoveku stalno šapće da cilj opravdava sredstva — a ovaj motiv, koji je prisutan u celoj strukturi filma, neposredno se *nastavlja* na filozofski svet Dostojevskog (Petrović 1988, 299, подвукла И.Р.).

Мото, као и брак Гоце и сеоског свињара Трише, али и условно наслов дугују своје рађање Достојевском, а интертекстуална и транстекстуална испрплетаност филма и *Злих духа*, овим се не исцрпљује. Њу чине тема религије, идеологије, сукоба генерација, уз већ поменути мотив искушатеља. Приметићемо и да Петровић каже да се овај мотив *наставља* на свет Достојевског, што је у корелацији са насловом овог рада и питањима трансмедиијалности. У том смислу, Петровићев свет приче само је једна од грана полицентричног романа Достојевског.

Лик Гоце (Ева Рас) може се објаснити контактним везама са текстом Достојевског – ако и није истоветна, а она је у сродству са ликом који представља „несрећна хрома женска“ (*Zli dusi* I, 201),⁹ „zagonetna ćopa“ (*Zli dusi* I, 226) Марија Тимофејевна Лебјаткин, како се Жирар изразио, „[h]опава, полулуда, али надахнута жена, којом се Ставрогин оженио из ината“ (*Žirar* 1994, 175), кад му се „tako htelo, posle sitog i napitog ručka s opkladom u riće“ (*Zli dusi* I, 287). Поред овога, у филму постоји и читав низ мање-више препознатљивих сигнала који говоре у прилог сличности ситуација јунака из филма и оних из прозе руског класика. Иако се, због аутономије текст(ов)а чини немогућим истраживање свих аспеката деловања романа Достојевског на мотивску структуру филма *Биће скоро пропаст света*, покушаћемо да наведемо неке од примера преклапања текстова или бар асоцијација, свесни истраживачке недораслости да читав редитељев систем откријемо до танчина. Полазимо од идеје да се није Петровић тек тако, без много ваљаних повода, позвао на *Зле духе* и дао им повлашћен положај, у самом уводу филма. Петровић је свакако дужник Достојевског и када је реч о појединим особеностима његових јунака. То се у првом реду односи

⁹ Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Zli dusi* I–II, prevela Kosara Cvetković. Beograd: Rad, 1967. У даљим наводима бројеви страница према овом издању дати су у заградама у тексту.

на пакосно и злобно понашање кафеције Јошке које би се могло упоредити са особинама Петра Стјепановича Верховенског, али овде може бити речи и о низу подударности опште нарави. Прецизније речено, нема цитата по површинској структури текста, али постоје цитати који извиру из његове дубине, „[о]во је случај већ код појединих метафора, а поготову када је реч о метафизичким квалитетима [...] те нас такав квалитет подсећа на неког“ (Konstantinović 1993, 165). На потребу да нађемо одговарајући термин за откривање оваквих индиката као најшире схваћених цитата (Konstantinović 2002, 24) који указују на присуство другог текста у тексту који посматрамо, пошто смо примили одређен сигнал, користимо термин реминисценција. У исто време реч је о палимпсестима и овде, задржавајући се на значењу које палимпсесту даје Радулова, није реч о простом брисању, већ о писању преко другог писма, једног од оних које у раду сматрамо темељним за филм. Реч је о уклањању изворног текста да би се створио простор за ново исписивање, али са задржавањем важности односа примарног (изворног) и интерпретативног (новонасталог) текста.

Pisanje preko pisanja [je] dvostruko pisanje, istovremeno pisanje i prepisivanje, odnosno ne prosto brisanje. Štaviše, ovakvo pisanje je način udaljavanja od donjeg sloja, najnižeg sloja, od onoga što se smatra za temelj ili temeljno. Ali, pisanje preko drugog pisma je istovremeno način proizvođenja medija, put da se kroz pismo drugog, zahvati ono što je samo po sebi nedohvatljivo (Radulova 2002, 142).

Сам појам указује на амбивалентни поступак, који с једне стране препоставља неку врсту брисања, „odbacivanja, čak i kažnjavanje onoga što je napisano; tekst je osuđen da nestane“ док је „čin stvaranja palimpsesta čin ponovnog korišćenja, metafora, transferenca, gutanje podloge, pod-podloge“, које укључује и „metonimijski aspekt – istovremeno je zasnovano na transferenci sadržaja, ali i sapostojanju, bliskosti, naknadno korišćenih slojeva“ (Radulova 2002, 142). Ова амбивалентност препознаје се као *sine qua non* трансмедијалног приповедања, али и Петровићевог концепта конструисања свет(ов)а приче оних филмова које заснива на адаптацијама књижевних дела или позивањем на њих.

„Скоро свака ствар Достојевског“ каже Ејзенштејн, јесте „криминалистички роман са истрагом“ (Ејзенштејн 1985, 153). Утолико се и овај филм својом причом приближава Достојевском, али остаје отворено питање да ли је све ово довољно. И у филму неоткривено убиство, или мотив „судске грешке“ како га означава Герик (према Vladiv Glover 2001, 13) представља угаони камен, а осим у *Злим дусима*, овај мотив Достојевски варира и у *Злочину и казни* и *Браћи Карамазовима*.¹⁰

¹⁰ У фабули сва три романа, али и Петровићевог филма, која је потпуно или делимично заснована на злочину (убиству), стварни убица (особа одговорна за

Можда је Петровић (у интервјуима у које смо имали увид, у текстовима који представљају периферију његовог стварања као што су постхумно објављени мемоари) изоставио да каже нешто и о наслову филма и о његовој вези са романом. Још је теже иностраном истраживачу који би се бавио овим проблемом да уочи (међународни наслов филма гласи *It Rains in My Village*) и изнесе текстуалне доказе о постојању везе између текста романа и Петровићевог одабира наслова. Нека нам буде дозвољено да приметимо да и киша из наслова којим је филм ушао у међународну дистрибуцију између осталог асоцира и на препотопско стање и може бити тихи увод и наговештај расапа, распада, колапса, потопа, пропасти света.

Не можемо а да не успоставимо повезаност наслова филма са оним што се у роману збива. На експлицитном нивоу у роману се наговештавају, а потом и реализују различите катастрофе у микросветовима јунака и њихове околине, роман ка катастрофама и гравитира. За Петровића, „борба са скепсом, губитак наде, благотворна иронија наједном се претварају у наслов који упозорава не само на могућу будућност света који се приближава, већ и на осећај дубоког разочарања назначеног у другом делу наслова“ (Drašković 2010, 179). Одабир овог наслова показао се далекосежно утицајним и провокативним. Маријан Кривак, пишући о савременом надзорном капитализму и друштвима контроле, дотиче се Деридиних апокалиптичних тонова и сигнума „svekolike inflacije diskursa *endizma*“: „Крај повјести, крај идеологије, крај савремености, крај марксизма, крај идеологије, крај (post) модернизма, крај аутора... крај свијета, крај човјека... крај *humanizma*“ (Derida и Krivak 2023, 33) и свету који затиче 2023. године не даје ни неискрени оптимизам ни лажну наду, препуштајући реч Петровићу: у мору примера спасавања света као сталног мотива у форшпанима бројних филмова спектакуларних супер-јунака, „[z]animljiv [...] je bio engleski naslov – *It rains in my village*. Као у дистопијском, култном филму из 1982. о LA-у из пред-covid 2019-е, *Bladerunner!*“ и као дражи бира изворни назив *Буће скоро пропаст света, нек пропадне није штета* (Krivak 2023, 37–38).

злочин) остаје изван руку закона због неадекватног материјала и непотпуних доказа против њега. И ни у једном од ових случајева, злочин се не може приписати стварном убици, истина излази на видело коначно кроз процес признања или исповести. Исповести су код Достојевског или експлицитно вербалне или имплицитно изражене кроз гестове (Слободанка Владив Гловер издваја на пример самоубиство или лудило особе која је починила злочин: Раскољниково исповедање злочина у разним тачкама приче до коначног признања Порфирију, Ставрогиново самоубиство, Смердјаково самоубиство и Иваново привремено лудило као имплицитно признање саучесништва (2001, 13), код Петровића добијају посве нови изглед у форми експлицитног признања, исповести „свештенику“, на самрти из уста оног ко је преузео кривицу, али не оног ко је злочин починио.

Топос катастрофе или пропасти света, који доминира филмом на лакше уочљив начин кроз певане деонице које функционишу као рефрен, доминира и романом, а сусрећемо се неретко и са синтагмом пропаст света.¹¹ У питању је истоветна „tendencija ka induciranoj apokalipsi“, да се послужимо речима Мајкла Холквиста (Michael Holquist 1981), коју уочавамо и у садржају романа и у садржају филма.

Оквирна идеја романа изграђена је на супротстављању религије и идеологије, ту оквирну идеју налазимо и у филму. За разлику од романа где вера, идеја о једној вишој духовности једина може да победи зле духове који су се наднели над Русијом, Петровић изоставља ту раван те нема коначних и оптимистичних решења, не нуди утешну могућност очишћења од злих, нечистих сила, остављајући отвореним и једнозначним сукобе и тескобе бивствовања. Петровић је експлицитно проговорио о злим духовима савременог тренутка, ослањајући се селективно на романескни свет *Злих* духа Достојевског, а понајпре на актуелни тренутак, на *Zeitgeist*, унесећи елементе савремености, савремених структура власти и политичког залагања и то чини конкретним алузијама на политички тренутак. „Čak i na terenu, kad režiram, uvek režiram u kontekstu sa scenariom, neprestano ga menjam, prema pravom smislu“ (Petrović 1984, 371), или речима савремене теорије „[u] postkolonijalnim istorijskim i društvenim uslovima, svako prevođenje tekstova istovremeno predstavlja i kulturno prevođenje i politički čin“ (Spivak према Buden 2007, 180).

U meni je prisutan snažan utisak sa realizacije ovog filma: krećući se u toj sferi vanrealnog, iznenada sam otkrio da se ovaj sadašnji trenutak života, onakav kakav jeste, sa sovjetskim tenkovima u Pragu, sa svim mogućim socijalnim, političkim, idejnim i ostalim divergencijama koje su prisutne u ovom našem svetu, izvanredno uklapa u tematsku strukturu filma, u oblast u kojoj je moj film situiran, sa tim predelom između nestvarnog i stvarnog (Petrović 1988, 172–173).

Тако су у филм доспели „окупација Чехословачке и грађани те земље изгубљени на војвођанским ораницама“ (Tirnanić 1968, 52), демонстрације у Београду („као нежељене мрље на слици тада савременог социјалистичког блока“ (Sudar 2017, 270)) и локални избори. Другим речима, *Пропаст света* рачуна са коначним анализама сукоба између добра и зла које даје Достојевски, али истовремено у ову универзалну сцену редитељ уноси елементе политичке савремености, сматрајући да је његово становиште и даље поетско, а не политичко: „Političke implikacije koje proizilaze iz toga

¹¹ На пример: „Nikad u svome životu nisam video ljudsko lice toliko mračno, natušteno i turobno. Izgledao je tako kao da očekuje propast sveta, i to ne bogzna kada, po proroštvima koja se i ne moraju obistiniti, nego u sasvim tačno određeno vreme, tako kao preksutra pre podne, tačno u deset i dvadeset pet minuta“ (*Zli dusi* I, 48).

stvar su projekcije umetničkog dela u sferu društva. Umetnik mora da rezonira onako kako svet pulsira, mora da rezonira kao društveni i ljudski trenutak njegovog vremena“ (Tirnanić 1968, 52).

Док код Достојевског јунаци проговарају о прошлости, својој или оних других,¹² у филму смо лишени сазнања о прошлости јунака и онеме што је довело до тога да данас буду такви какви су, осим једног Тришиног одговора („Ми му, да простиш, свиње чувамо. Ујутру их скупимо, а увече вратимо. То смо ми, а то су нам и татица били“). Филм је смештен у један историјски тренутак, једну локацију. У тој схеми, стожер је Трифун, Триша (Иван Палух/*Ivan Paluch*), сеоски свињар, о коме не знамо много, али убрзо схватамо да је плен подлаца повређене сујете, перфидног и злог кафеџије Јошке (Миодраг Мија Алексић), окруженог истим таквим локалним пијанцима, којима господари плиткост и пакост. „A zar ne vidite da su oni svud oko vas razapeli mreže!“, каже у *Злим дусима* Даша Ставрогину (*Zli dusi I*, 313). Ми у филму, попут Даше, видимо или бар наслућујемо какво се зло спрема.

Чак и детаљно поређење фикционалних ликова овог филма, са прототиповима код Достојевског, открива да, и поред интертекстуалности на делу, и поред наслутљивости, нема одговарајућих сурогата прототиповима Достојевског, да се послужимо Марголиновим терминима (Margolin 1997). Петровићев филм пре наликује разбијеном искривљеном огледалу, које осим што искривљује, приказује само делиће светова Достојевског, пре него што представља њихов верни одраз.

Трансмедијални мотив који Петровић преузима из протосвета јесте и приказ доласка злих духова кроз ишчезавање старог света и настајање новог. *Зли дуси* су оцењивани као роман који се „bavi pogubnim posledicama modernih ideja“ (Braun 1981), у филму такве идеје препознајемо кроз долазак учитељице Резе (Ани Жирардо/*Annie Girardot*) у село. Лепа Реза „iskazuje se kao slepa sila, plodna i okrutna, stvaralačka, sila koja neguje i sila koja razara. Posredi je 'ženka ljudskog roda, ubojitija od mužjaka', divljačna i u svojim ljubavima i u svojoj mržnji. To je žensko načelo u demonskom obliku“ (Harding 2004, 66). Идеја, односно идеологија која је ушла у село кроз њен лик, доведена у колизију са војвођанском, сеоском реалношћу. Љубавна прича између ње и Трише, рећи ћемо Бахтиновим терминима – рађа демонски вихор.

Новопридошла учитељица постаје припадница „локалне елите“, како пишу теоретичари историје приватног живота (Popović, Timotijević i Ristović 2023, 484), она утиче на друштвени живот, уноси нове обичаје, поставља стандарде у организовању живота мештана, а њена је *приватност*

¹² Поглавље *Код Тихона*, осим што објашњава Ставрогину прошлост, баца светло и на догађаје који ће уследити

под скутом и будним оком државе, али и локалне заједнице и то је један од елемената који Петровић убацује у филм из савремености.

Кроз њен лик Петровић дотиче и „морални“ лик учитељице и њену улогу у Партији и антиципира посрнуће социјалистичког и комунистичког система вредности,¹³ премда, важно је нагласити да њена полност није проблематична, редитељ је, а то би могле показати и анализе других филмова, с разумевањем сликао жене и давао им слободу, али њен идеолошки пол је зао, оно што се налази испод наслага њене физичке лепоте и привлачности, њене женскости. Не само да је по Тришу погубно њено демонско и њено женско начело, она и идеје које доноси у нову средину, сагледано кроз дело на које се редитељ позива, израз су и манифестација *злог духа*. У њеним се идеолошким иступима, а ако и даље мислимо на *Зле духе* парафразираћемо Берђајева, „oseća fanatička opsednutost lažnom idejom koja dovodi do stvarnog izrođavanja čovekove ličnosti i do gubitka ljudskog lika“. Код Достојевског се, примећује Берђајев, испитује на који начин „bezgranična ljubav prema socijalnom sanjarenju [...] dovodi do uništenja bića [...] odvođeći ih do krajnjih predela nebića. [...] Dostojevski je tu bolest otkrio, postavio dijagnozu i dao prognozu“ (Berđajev 1981, 124). Ако је, инспирисан истинитом причом о политичком убиству које је 1869. упропастило Русе, Фјодор Достојевски замишљао *Зле духе* као „роман-памфлет“ у коме ће проговорити о куги материјалистичке идеологије коју је видео како инфицира његову родну земљу (како најчешће издавачи рекламирају ово дело), Достојевски је нихилизам означио као „најважнију и најболеснију појаву наше интелигенције која је историјски гледано без темеља, али која се ипак издиже изнад народа“ (*Enciklopedija ruske filozofije* 2009, 511), ништа боље мишљење о актуелном друштвеном систему није имао ни Петровић. У лику учитељице њему је са великим умећем пошло за руком да да и своје представе о комунизму те је приказан у његовој непријатности. Препознали су то и дежурни партијски цензори.¹⁴ Учитељица је редитељу послужила и да илуструје и друго легло овог система – атеизам. Атеизам учитељице јесте идеолошке природе. „Ви сте паметан човек и свакако не верујете; и сувише добро разумете да је вера потребна ради заглупљивања народа... Истина је часнија од лажи“, образлаже Петар Степанович Лемпкеу позив да се руше цркве (334). „Је ли друже, ко је тај стари кретен?“, „Ето шта религиозни фанатизам начини од човека“, коментарише учитељица Реза Тришиног оца који скупља прилог за обнову цркве. Негативан пол концентрисан у њеном лику, надовезује се на Јошкину дружину (чије име

¹³ Видети студију Сање Петровић Тодосијевић (2018, 235–237).

¹⁴ Видети Petrović 1988, 324; Krmpotić 1969, 3; Ilić 2008, 245; N. Stojanović 2010, 70.

отвара посебно алузивно поље), премда је атеизам Јошкине групе призе-ман и баналан. И не само атеизам, читав мотивацијски склоп који одређује учитељицу, у комбинацији је са идеолошком мотивацијом. Заједничко овим људима је одсуство сваког морала: лишени су самосвести, њима је, можемо рећи, овладао зао дух, али тако да они у томе не виде и не осећају проблем. Чинећи зло они не преиспитују своју егзистенцију, настављају са својим развратним животима чак и после Тришине смрти. Јошка у кафани, са својом дружином, опија се и пева, песма јасно указује на свест о томе да је зло почињено („само Трише, геце нема“), а учитељица наставља свој живот, хладнокрвна и у служби идеологије.

Учитељица и идеје које заступа, у призору поља и војвођанских равни-ца где Триша пада под њен утицај, одговарају представи злог духа у Пуш-киновој песми: „Нечисти нас је у поља завео, | ковитла нас и десно и лево“.

Да ли је Петровић ту сличност свесно искористио, не може се одредити, али није незамисливо. У случају оваквих аналогичности свакако пре можемо говорити у типолошком и значењском, него у генетичком смислу. Чак и ако је примарно мислио или био инспириран Пушкиновим стиховима, он је преузео композициони мотив, а у овом случају говорили бисмо о интегри-сању мотива из друге уметности, а у оквиру типологије трансмедиајлних стратегија рекли бисмо да је реч о гранању, када „transmedijaalna priča stiče više sredina i potencijalno brojne završetke“ (Milovanović 2019, 41) односно Пушкинови стихови полазиште су „priče i/ili tačke tranzicije ka/iz drugih medija i umetnosti“ (Milovanović 2019, 41).

Тој партијској службеници, супротстављен је лик оца који на самрти признаје грех, који осликава хришћански принцип и преко кога Петровић улази дубље у хришћанску мисао Достојевског. Док је код Достојевског, о чему је Браун писао, етичко понашање начелно изједначено с хришћанском религиозношћу (Braun 1981, 79), у филму је оштрица уперена и у цркву. Код Петровића, стари свет остао је у рушевинама сеоске цркве. Нису, на-име, страдали само зидови цркве, већ и оно што чини њену унутрашњост. Нови свет претежно чине млађи становници, кафана и музика у њој (без женских извођача), алкохол и неморал, беспосленост гостију кафане, а до-лазак учитељице и њених назора заокружује и дефинише тај нови свет као свет без Бога, свет атеизма и иморализма. Код Достојевског „убити Бога значи избрисати линију између добра и зла, атеизам и иморализам нужно иду заједно“ (D. Stojanović 2003, 52–53) и ту ће Петровић остати веран Достојевском, али и бациће јаче светло на иморализам око цркве, а етика једног од хришћана, првог међу једнакима у тој сеоској средини, доведена у питање. Иако с почетка не поступа по правилима која прокламује, до краја филма се преображава (да ли кроз процес покајања, нејасно је, али преображење је видљиво). Други пут кад се појављује, он стаје на страну

ухапшеног звонара, тада осумњиченог да је убио Гоцу. Он тада иступа као глас заједнице која је свесна да он није убица, има реакцију, брани га, трчи за полицијом која одводи старца. Преображај понашања не прати и његов физички преображај, и даље је грубих одбијајућих црта лица, без смешка. Зао дух, ватра идеологије, долази и по њега и то баш кад, рекло би се по говору који држи окупљеним верницима у обновљеном храму, постане свестан зла.

Достојевски је у *Злим дусима* као лек понудио хришћански идеал (Д. Стојановић 2003, 53), а Петровић не нуди решења, нарочито не коначна. На крају филма на рушевинама старе изграђена је нова црква, унутрашњост храма је осликана, али оно што чини њену нутрину, душу и лепоту – и даље остаје у рушевинама.

Лику оца идеолошки савезник би била полулуда Гоца, али она, како је Браун говорио за Марију „*može izazvati simpatiju i suosjećanje*“, али је ипак „*previše pasivna i previše primitivna*“ (Braun 1981, 76), то су личности којима је до Трише стало, које га воле. Јошкина дружина и учитељица од љубави према Триши негују само њену патолошку страну: добар је и вољен за понижавање, провокацију и искоришћавање и тренутна задовољства. Убоги свињар Триша трагично је дезоријентисан. Нити пристаје на предлоге које учитељица даје (не жели да научи да слика, неамбициозно саучествује само у њеним активностима, попут сенке), нити потпуно потпада под иморализам Јошкине групе и дели њихове вредности (али са њим и још двојицом, наставља да се дружи, опија, коцка, са њима дели своје време). Зао дух који њиме влада и чија је он жртва суштински се разликује од оних који владају у окружењу учитељице и Јошке. Трифун не чини убиство и не прекорачује границу дозвољеног зато што се у њему искристалисало иморалистичко начело. Њега воде необуздани нагони, он је изазван да у Гоци види препреку задовољству које учитељица даје. „Она тражи момка, нежењеног, шта ће она с тобом“, говори му Јошка док га опија. Али Тришино пијанство није само од алкохола, реч је и опијености другог типа, опијености сиротињског сина варошком девојком, како сугерише и музичка подлога, опијености сладострашћем које је ускраћено. Кад најдубље загази у подручје зла, он остаје равнодушан, не осећа ни кајање ни задовољство, нити после прекорачене норме дозвољеног проналази своје место у свету. Он није стварни грешник само зато што убија, он безизражајно и опијено посматра како отац признаје његов грех, он нехајно сведочи лажно, одустаје од божјих заповести које су му као сину богомољца вероватно биле познате. С друге стране, зло које чине остали у филму није чињено нехајно и незаинтересовано већ са великим задовољством. „У стварности у којој је ’Бог убијен’, нема ни вредносне хијерархије поступака“ (Д. Стојановић 2003, 53). У тој стварности којом су овладали зли духови, као и с почетка

филма, прва страда Гоца и док је распињу на различите начине, она нема чиме да им се супротстави. Следећи страда Тришин отац међу мемљивим зидовима затворске ћелије. Зов атеизма и провокација иморализма, довешће до буквалног распињања Трише.

Иако је прича, као и у случају *Скупљача перја* смештена у живописан предео војвођанског села, Петровић се „suzdržava od pitoresknog i naivnog romantiziranja seoskog života da bi prikazaao razoren svijet zla, nazadnosti i izolacije“ (Goulding 2004, 77). И Бели Бора почини убиство, али, објашњава Петровић, он „ne izaziva osudu i antipatiju: ljudi osećaju da on nije nemoralan, da deluje po svome, van svih moralnih dilema, pa je u tome smislu i nedužan. U trenutku kad Beli Bora nestane u magmi ciganskog naroda, svi počinju da ga brane i kriju – postoji bedem oko njega, jer instiktivno osećaju da je on personifikacija te njihove čežnje za slobodom...“ (Petrović 1967, 4). Бескрупулозни, саможиви сељани под равнодушним панонским небом, „u užaгеном ambijentu kala, prašine i opake ljudske zlobe“ (N. Stojanović 2010), у Петровићевој филмској причи из 1968. године, више су налик онима из романа Достојевског где је тривијално грађанство, како запажа Максимилијан Браун, одвратно и опасно као и нихилисти (Braun 1981, 80).

Целокупна атмосфера, а особито предзавршне сцене филма након Тришине смрти (равница, злodusи, кочије, сахрана, прашина) могла би да стане и у неколико Пушкинових стихова којима роман дугује свој наслов и који чини један од два епиграфа¹⁵ (иако се често у интерпретацијама овог

¹⁵ А. Пушкин (из песме „Бесы“) (*Zli dusi* I, 9). У јесен 1830, за време епидемије колере, А. С. Пушкин је три месеца провео у изолацији у селу Болдино. Прво шта је тада написао била је песма *Зли дуси* (7. септембра). Од свих консултованих превода Пушкинових стихова, чини се да управо онај који се налази у издању *Злих дуса*, који је у издавачкој кући Рад (први пут) објављен 1964. године, (претпостављамо) припада Косари Цветковић, аутору превода романа. У нама доступној библиотечкој грађи, не постоји превод целе песме из пера ове ауторке. Читава песма на српском језику најчешће је позната под називом *Нечастиви* (доступна у преводу Миодрага Сибиновића у: *Два века Пушкина: песме и бајке: поводом двестагодишњице песничког рођења*. Избор, превод, предговор и коментари Миодрага Сибиновића, Београд: Interpress, 1999, 201–202. и у преводу Милорада Павића у: Пушкин, Александр Сергеевич, *Драме; Поеме; Песме*, избор, превод и редакција Милорад Павић, Београд: Просвета, 1975, 46–48; али и у бројним другим издањима) и *Зли дуси* (превод Зоран Костић, у: Александар Сергејевич Пушкин, *Стихови*. Избор, предговор и превод Зоран Костић, Београд: Инфинитас, 2010, 37–38; и у бројним другим издањима), а постоји и извор који наводи да су ову песму, написану 1830. а објављену 1832, преводили још и Јован Јовановић Змај (1900), Бор М. Грашић (1911), Владимир Јагличић (1963), али атмосфера равнице и злodusа, нигде као у преводу који наводимо у тексту није тако блиско повезана са атмосфером филма.

романа превиђа због такође присутног и много пута интерпретираног цитата из Јеванђеља по Луки).

У Пушкиновој песми описује се ситуација путника који је упао у јаку ноћну мећаву, а бешњење олује у песнику изазива представу духова који урлају и цвиле. Цитира се кочијашев одговор на налог да брже вози: „И убиј ме, по путу ни трага | залутасмо, па шта ћемо сада? | Нечисти нас је у поља завео, | ковитла нас и десно и лево“. Епиграф се састоји из још једне строфе ове Пушкинове песме: „Шта их је, и куд их терају, | и што тако жалосно певају? | Домаћег ли духа сахрањују | или можда вештицу удају?“.

Сцена босих и сиромаша, одевених у крпе, који једини прате Тришу не вечни починак може се сматрати, можда случајном, али савршеном илустрацијом ових стихова. „No, kako se i slučaj može tumačiti kao neslučajan ili, obrnuto, naizgled neslučajno kao slučajno, i budući da nas zanima djelo (a usput izbegavamo biografsku metodu), ostanimo ovdje jedino pri tvrdnji da u filmu uvijek ima i nečega što je bilo izvan kontrole i u vezi s čim treba biti krajnje orezan“ каже Петерлић (Peterlić 1988, 205).

У самој завршници Пушкинове песме, завршници коју Достојевски није навео, зли духови, рој за ројем, тужном циком и арлауком ковитлају се пространством (Мчатся бесы рой за роєм | В беспредельной вышине, | Визгом жалобным и воем | Надрывая сердце мне...). У филму, на тракторима, упрегнутим колима, са црвеним заставама и сликама познатих револуционара, село иде масовно на изборе.

Године 2020, у критичком издању овог романа, Зоран Живковић изнео је закључак да *Зли дуси* нису искључиво ни првенствено, већ можда само узгред књига о атеизму, нихилизму и иморализму. То је један од највећих романа о коби мушке лепоте, реч је о мозаику љубавних прича које све покреће мушка лепота и које се готово све трагично окончавају. „Лепота уништава животе које додирне, да би напослетку и сама страдала. [...] Лепота Николаја Всеволдовича мрачна је лепота злих духова који, ушавши у нечију душу, не престају да је терају све док се, избеумљена, не суноврати с брега у језеро и не утопи се“ (Dostojevski 2020, 127). Не можемо а да се не запитамо, да ли нам је Петровић, бирајући протагонисту за филм, ставио до знања да је и на ове аспекте романа мислио.

Бесомучник кога распињу злodusи и нарочито начин страдања, дугују своје порекло једном другом извору, а овде није реч о асоцијативном повезивању већ о ближе схваћеној адаптацији као важној пракси унутар трансмедијалног приповедања. Наиме, у интервјуу који је 1968. године дао новинару Богдану Тирнанићу, Петровић је објаснио и да су корени овог филма у новинској весту коју је пренела *Експрес политика* о злочину по-

чињеном у Војвођанском селу за који је кривицу преузео отац злочинца (Petrović 1988, 173).¹⁶

Film „Biće skoro propast sveta“ је, у мом раду, најизразитији пример судара добра и зла, те интерференције позитивног и негативног, која је постојала и у мојим ранијим филмовима. Да би ствар била изведена до краја, морам да кажем како сам се трудио да филм „Biće skoro propast sveta“ буде дело које ће, у најпотпунијем смислу оне максиме Лазе Костића, своју ситуираност тражити у просторима „међ’ јавом и међ’ сном“. Међутим, ситуирајући га тамо, ја сам се фактички обрео у правом животу, и постоји једна константа у том филму, постоји закључак тог филма који нам каже да нема разлике између реалног живота и тог tzv. живота између сна и јаве.

Otkrilo се изненада да је ова тема, која је, у свом нуклеусу, идентична са темом „Zlih duha“ Достојевског, директан производ нашег времена и његове политичке и друштвене ситуације. Фаблу филма сам узео из једне најобичније новинске информације, из „Ekspres Politike“; у ствари, тај податак о томе како је у једном војвођанском селу отац преузео на себе кривицу за злочин свог сина довео сам у везу с неким елементима у конструкцији „Zlih duha“ и тако направио сиже свог филма (Petrović 1988, 173).

Ту је редитељева опчињеност Достојевским, особито *Злим дусима*, пронашла свој *raison d'être*. Петровић је, како је изјавио, „тај огољени тематски нуклеус [...] довео у везу са неким елементима у конструкцији 'Нечистих сила' и направио сиже свог филма“ (Tirnanić 1968, 50). Инспирација за филмску причу потекла је из истог оног извора/медија у коме је и Достојевски пронашао идеју за *Зле духе*.¹⁷ Тако су у темељ *Пропаст света* положена два медија. Хипертекст је, каже Женет, скоро увек фикционалан и то као фикција изведена из друге фикције, али се може изводити и из нефикционалног (Genette 1997, 381), као и овде, из интервербалног цитата документарног материјала какав је новински чланак (Oraić Tolić 1990, 26).¹⁸ И употребом цитата Петровић је овај филм уписао у праксу трансмедијалног приповедања.

¹⁶ Интервју Богдану Тирнанићу дат је ради дифузије различитим публикацијама, отуда се са незнатним изменама он налази и у сарајевском *Sineastu* (Tirnanić 1968, 47–53) и у Петровићевој другој књизи (1988).

Драгомир Зупанц у интервјуу са Петровићем помиње и исечак из *Вечерњих новости* (Zupanc 1969, 13).

¹⁷ Извори се слажу да је за овај роман Достојевском почетни импулс дала новинска вест о политичком убиству студента Московске Пољопривредне академије И. Иванова, које је извршио нихилист Сергеј Г. Нечајев са својом групом. Достојевски је читао о овоме у руским новинама док је живео у Дрездену, и из прве руке добијао информације од млађег брата своје жене, студента исте Пољопривредне академије, који је дошао да обиђе супружнике Достојевски (Vladiv Glover 2001, 181).

¹⁸ Без намере да правимо насилне аналогije, поменули бисмо да је и Макавејев за филм *Љубавни случај* (1968) у новинама нашао причу о несрећном случају коју је „обрнуо“ (Delac 1968, 35).

Листање штампе шездесетих (*Политика Експрес* и дневни листови *Политика*, *Борба*, *Вечерње новости*) и потрага за извором, показала се као неуспешно трагање када је у питању вест у којој негде у Војводини отац преузима кривицу за злочин који је починио син. Али потрага нас је одвела до занимљиве историје једног немилог догађаја који се збио у метохијском селу. У *Вечерњим новостима* од 30. септембра 1967. године, у другом, такозваном београдском издању овог дневног листа, новинар детаљно извештава о свирепом убиству и суровој смрти бившег партизанског курира и борца Милије Стојановића, кога је група обесних младића, у шали, однела у звонару код сеоске цркве и везала за конопцац. Његова несрећна животна прича коју су новине пренеле, одговара сликама Тришиног страдања од стране мештана.

Свирепо убиство бившег партизанског курира у Гораждевцу код Пећи

ОБЕСНА ШАЛА ЗАВРШЕНА ЗЛОЧИНОМ

У НОЋИ ИЗМЕЂУ 8. И 9. АВГУСТА ОБЕСНИ МЛАДИЋИ ВЕЗАЛИ МИЛИЈУ СТОЈАНОВИЋА ЗА КОНОПЦЕ ЦРКВЕНИХ ЗВОНА, А ДРУГА ГРУПА СЕЉАКА ГА ЈЕ СКИДНУЛА И ДО СМРТИ — ПРЕТУКЛА!?

Пећ, 30. септембра

СВИРЕПО убиство Милије Стојановића, бившег партизанског курира, још убуђује становнике северне Метохије. Стојановића је у ноћ измeђу 8. и 9. августа претукла група његових земљака из села Гораждевац код Пећи, тако да је од задобијених повреда умро.

♦ Шта се све догађало у ноћи између 8. и 9. августа у којој је бивши борац трагично изгубио живот, није још познато. По свој прилици, њега је срела група обесних младића, кад се из села Почевица, где је био код свог познаника Душана Ристовића, враћао у Гораждевац. Младићи су зворноне хтели да се „шале“ са Стојановићем. Ухватили су га, однели у звонару код сеоске цркве и везали за конопцац.

Насељени да се ослободи, несрећни Стојановић је поплаћено крикнуо звона. После њега два часа ужасне звонаре, мештани Гораждевца су

се узнемирили и наоружани ловачким пушкама, мотикама и секирама кренули ка прилици.

♦ На челу работничких сељака били су земљорадници Манојло Богичевић и Драгомир Србиљак. Кад су дошли код сеоске цркве видели су страначан призор: на црквеним конопцима њеко се везао висок мештанин Милија Стојановић.

Али највероватнија ствар десила се тек тада. Како су га видели немомног и несвесног, разљућени сељаци су помислили да Стојановић се њекога збија шаљу, на су га

одвезали и почели да тучу све док није пао у несвесје.

♦ Разуареној групи сељација као да ни то није било довољно. Уместо да му помогну, оставили су Стојановића потпуно беспомоћног у његовој собици.

На ни сутрадан, кад су боље видели шта су урадили учесници застановања Милије Стојановића није се могло убуђивати. Нико није притекао у помоћ претученом човеку, који је од задобијених повреда у ноће умро.

♦ Кад су дознали за смрт бившег партизана, тек тада су се смилеције и убице тргале. Свесни да ће кривично одговорити, група сељака, међу којима су били и секретар сеоске организације С.К. председник подружнице Социјалистичког савеза и шеф месне канцеларије, хтели је на брзину да сахрани Милију Стојановића и тако прикрију злочин. Али, у томе су их спрели истражни органи СУП у Пећи, који су, обавештени на пресе, одмах повели истрагу.

Истражни судија Округлног суда у Пећи Иса Ђошић рекао им је да су у притвору чекајући суд.

— Сматрамо да су они колонеџе у убиству Стојановића. То, наравно, не значи да истрагу некемо спречавамо да провиримо и на два одборника Општине скуштине, кад се добије одобрење мајдатно-имунитетске комисије, као и на неке друге људе.

♦ Завршетак истраге и подизање оптужнице очекује се у целој Метохији с великим интересовањем.

О. ИЊАТОВИЋ

ДВА МЕСЕЦА ПОСЛЕ ПОГИБИЈЕ ЗЕНИЧКОГ ПАОДБРАНЦА ЗДРАВКА ДУСПАРЕ

ОД САОПШТЕЊА — ЈОШ НИШТА

♦ Отца трагично настрадалог паодбранца Ивана Дуспара изразио сумњу да кривицу за погибију његовог сина сноси неко „трети“, па се зато и буги

Зеница, 30. септембра

ИАКО је прошло више од два месеца од погибије младића паодбранца, учесника Здравка Дуспара из Зенице, нико ни до данас није дато значајно саопштење о таквим условима овог удеса. Као што смо раније писали, 19-годишњи Дуспара, члан аероклуба „Мирко Кујушић“ у Зеници, првином сеог првог скока вратично је погинуо на путу на Бутинском аеродрому.

♦ Други дан после трагедије, на њеном месту дошла је специјална комисија из Београда, која је испитивала узроке несрећног случаја. Том поводом, пре резултат месец дана, надлежни представници Ваздухопловне службе Босне и Херцеговине су саопштили:

— Специјална комисија која је радила на Бутину је првотенетна комисија и она је припремила обиман материјал за вишестепену комисију у Београду којој сачинавају експерти Савине управе за цивилну ваздушну пловидбу. Значајно саопштење очекује се за 15 дана.

свију у Београду којој сачинавају експерти Савине управе за цивилну ваздушну пловидбу. Значајно саопштење очекује се за 15 дана.

Већ су прошла два месеца, а на отаца трагичног паодбранца Ивана Дуспара, члана аероклуба „Мирко Кујушић“ у Зеници није дато значајно саопштење о трагедији свога члана.

Нашет дописница у Зеници постојеће је издање Ивана Дуспара.

— Чудно је што значајно саопштење о погибији младог сина никако не стиже. Бабу стругљива још неколико дана носе кући бати прикром за целу ствар према органи гоњења или пак да судски поступак доведе до истраге у делу на Бутину. — рекао ми је Ивица Дуспара.

Ивица Дуспара изражава сумњу да за погибију његовог сина одговорност лежи на неким „трети“, па се зато и буги

Х. ДУРАЊОВИЋ



Прилог 1. Новинска вест, *Вечерње новости*, 30. септембар 1967, 14.

Петровић је извршио уметничку транспозицију, дословно снимео начин страдања несрећног младића о коме је читао у новинама. Испод овог, манифестног слоја филма (или: у адаптацији новинске вести) скривена је читава асоцијативна мрежа *Злих духа*, али склони смо да лако уочимо и мрежу од античке, дакле прехришћанске књижевности до новијих струјања.¹⁹

У до сржи поквареном друштву које је приказано у филму, Триша је уз оца једини који се не уклапа у систем и зато страда. Он умире – распет, обешен о звона:

Umirući je zvonio – radio je, dakle, ono što je njegov otac – seoski zvonar – činio celog života. Zvonjenje crkvenih zvona i uopšte hramovi vezuju se u našoj svesti uz predstavu čežnje za nečim čistim i transcendentnim. Jedina dva čoveka, međutim, koji u tom selu imaju u sebi nečeg čistog (ako izuzmemo „nišću duhom“ Gocu), jesu svinjar Triša i njegov otac zvonar; i njih dvojica moraju da umru (Petrović 1988, 302).

Отац умире у затвору, а Триша везан за црквена звона, не само зато што је стварни убица већ и пошто га суграђани прогласе жртвеним јарцем.²⁰

¹⁹ Учитељица Реза дели неке особине грчке чаробнице Кирке, пилот Миланче доспева до ње као Одисеј. Ако је у овом филму и несвесно водио дијалог са античким темама, чинио је то Петровић у зидинама топоса, а заправо је и он само потврдио да је историја приповедања ремоделовање, реинкарнација једног, скоро па ограниченог корпуса тема и мотива. „Postoje svega две-tri приче“, подсећа нас Кристофер Воглер (Christopher Vogler) у *Пишичевом путовању* на речи Виле Катер (Willa Cather), „i one se uporno ponavljaju kao da nikada ranije nisu ispričane“ (Vogler 2020, 53). Или, речима Џозефа Кембела увек је то једна „stalno varirajuća, ali i čudesno konstantna priča. Neizbežno praćena neobično postojanim nagoveštajem da je iza nje još mnogo više toga što treba iskusiti no što ćemo ikada biti u stanju da shvatimo ili iskažemo“ (Kembel 2018, 7).

²⁰ Преко бећараца, филм се интертекстуално шири ка Вуковој Првој књизи у којој су „различне женске пјесме“ (бећарац „мојим шором никад блата нема | све швалери на штикла разнели“ истргнут из Вукове песме 787 „Мојим шором никад блата нема све швалери на штикла разнели | адвокати и млади јурати“ из Прве књиге) (о другим примерима видети Leskovic 1958, 15 и даље), а посредством Достојевског могло би се кренути на пут ка Блејковом и Бодлеровом писању. У *Предавањима о Достојевском*, Жид предлаже да се као ризница мотоа за стваралаштво Достојевског користе *Пословице из пакла* Вилијема Блејка (Žid 1994, 115–118) и успоставља везу са Бодлеровим *Интимним дневником* (1994, 57). Ова и слична интертекстуална гранања превазилазе обим наше теме па се на њима нећемо додатно задржавати.

²⁰ Овај друштвени феномен, израстао до теме дискусија у областима историје религије и филозофије (Stevanović 2020, 80), појављује се често у различитим друштвеним групама, а повезује се и се античким ритуалом који у расправи *Платонова фармација* Жака Дериде, аутор назива *фармакосом*. Фармакос или жрт-

Призори крда свиња из епиграфа романа у које су ушли зли духови, на сликама наивне уметности (аутор слика коришћених у филму је земљорадник Мартин Јонаш (1924–1996), који тежачки живот сељака представља са хипертрофираним екстремитетима људи, по чему постаје препознатљив и признат у свету наиве) појављују се као рефрен у одређеним размацима и саобразно тренутку: испрва на почетку филма, уз насловну, најавну шпицу, други пут кад Триша у пољу одговори учитељици на њен предлог да га научи да слика: „Нама је добро и овако. Да Вас гледамо“; трећи пут уз приказ ватре, на почетку љубавне игре Трише и учитељице. Ове слике појачавају драматични контекст целине, продубљују га, ближе објашњавају, усмеравајући нашу пажњу на исход догађаја кроз асоцијативно поље које препознајемо из (и не само) библијског контекста – појачавају или иронијско-саркастични или трагични контекст. Коментар на радњу филма скривен је и у визуелним детаљима попут делова фрески, кухињских везова, слика из живе народне традиције – наивног сликарства. Све ово су стилизације које филму дају, како је Петровић то дефинисао: „одређене елементе народне опере“ (Petrović 1988, 298). Композиција филмске слике реферише тематски и композиционо на опус Крста Хегедушића, са нарочитим нагласком на жанр-сцене, масовне призоре, бројгеловска (Pieter Brueghel) решења приликом осликавања мотива из живота људи који су везани за земљу, у филму препознајемо оживљене Хегедушићеве подравске мотиве (цртеж „Куглана“), призори из кафане („Било нас је пет у клети“, 1927), свирачи („Сигетички бокци“, 1927), призори из сеоског живота („Реквизиција“, 1929; „Зелени кадер“, 1928) људи на бициклама („Свитање“), куће и њихове кровове, запрежна кола („Пролеће“, 1930), поворка („Задушнице“)... Реч је о инофилмским цитатима, оним које Петерлић описује као перифрастично понављање другог уметничког медија. Хегедушића, али као идеолога, покретача и аутора програма удружења уметника *Земља*, у филму препознајемо и кроз деловање учитељице која долази да научи сеоско женско становништво да слика. Свеобухватни друштвени и културни пројекат *Земља*, настојао је да ликовно описмени и најсиромашније слојеве друштва и да у исто време измени профил публике коју је до тада чинио искључиво грађански друштвени слој.

Као и слике, у алузивни спектар улази и музика, као важан трансмедијални елемент у Петровићевом опусу. Оно што се најлакше уочава јесте веза између назива филма и текста композиције коју чујемо у филму. Насловна нумера појављује се, такође попут рефрена у одређеним ситуацијама (у моменту кад Тришином оцу саопштавају да је добио унука, у момен-

вени јарац мора поседовати особину која га издваја, мора бити нечим обележен, означен као узрок зла које погађа заједницу и коначно мора бити убијен или избачен из заједнице.

ту кад га полиција одводи пошто је признао злочин, али и у моменту кад Јошка у новинама угледа слику совјетских тенкова који су ушли у Праг). Музика има важно место у свету Петровићеве приче, она је додатак радњи, њена потврда или објашњење. Иако нису све певане сесије у филму бећарци, доминира управо ова, „изразито регионална (Leskovac 1958, 13)“, „искључиво и само још и певана“ (Leskovac 1958, 10), „лепа и оригинална наша песма“, „исечак из интимне хронике сеоскога и сељачкога живота, поуздан, значајан и често откривалачки“ (Leskovac 1958, 44), „регистратор и лирски хроничар, па и регулатор живота и догађаја на селу читавога једнога знатнога краја“ (Leskovac 1958, 44).

Аутор песме *Пропаст света* је тамбурашки композитор Марко Нешић,²¹ у *Алманаху* о овом аутору стоји да је ова композиција „била директни повод за наслов филма *Биће скоро пропаст света*, режисера Александра Саше Петровића [...] и музичка тема овог филма“ (Томić 2009, 40). И сам редитељ сугерише: „Наслов је преузет из једног 'бећарца'. Дословно гласи: *Биће скоро пропаст света, нек пропадне није штета...* Тај филм, заправо наслов, ако не означава праву пропаст света, свакако да упозорава на пропаст новог југословенског филма...“ (Drašković 2010, 179).

Како народни дух и стваралаштво успоставља везу са наслеђем Достојевског, Петровић је објаснио у интервјуу за прашки *Film a doba*:

Fasciniran sam stvaralaštvom Dostojevskog koji je još pre jednog veka genijalno uočio da osnovno pitanje revolucije – znači, i socijalističke revolucije – jeste to da li cilj opravdava sredstva. Socijalizam staljinskog tipa na ovo pitanje odgovara potvrdno – a i odnosi među socijalističkim državama potvrđuju da u slučaju potrebe ovaj odgovor uvek ostaje isti. Ja sam, međutim, otkrio da je narodna mudrost došla do istih odgovora i pitanja kao i genijalni ruski pisac; čitavu ovu problematiku otkrio sam u narodnim pesmama koje kod nas zovu 'bećarcima'. Te pesme nisu mnogo poznate, i skoro se niko nije njima ozbiljnije bavio; činjenica je, međutim, da se te pesme i mogu postaviti u takav redosled i u takve

²¹ Класичан бећарац је дистих, „али није и не мора то увек бити безусловно. Има бећараца и од три, па и од четири стиха (тзв. дупли бећарци). [...] Они се певају онако исто као и обични бећарци: сем у дужини, друге разлике међу њима нема. Дупли бећарац се заправо састоји из два бећарца који певају исти мотив; тако их треба гледати“ (Leskovac 1958, 22).

Стихови ове песме гласе: Министар се с' тужбом бори: | како јаду да доскочи? | Да девојке не остаре, | меће порез на бећаре: | Ко у кућу неће „врага“ | нек' не жали пуста блага! | Биће скоро пропаст света. | Нек' пропадне, није штета! | Нек' пропадне, није штета! | Нуто чуда, нуто јада | што бећари чине сада! | Преко мере закон цене; | сваки уз'о по две жене. | Држе младе за параде, | а маторе да им раде. | Биће скоро пропаст света. | Нек' пропадне, није штета! | Нек' пропадне, није штета! | (Томić 2009, 165). Марко Нешић (1973–1938), написао је око 200 песама и инструменталних композиција, од којих се многе сматрају народним.

međusobne odnose da se njima može izraziti isto ono što je na drugom, intelektualnom nivou rekao Dostojevski o odnosu čoveka i društva (Petrović 1988, 298).

Наслов филма био је потом повод за новинске наслове као што су *Нек пропадне није штета*, *Била је скоро пропаст света*, *Биће скоро пропаст филма* итд. Спрам трансмедијалних стратегија филм представља и гранање ових бећараца, њихово трансмедијално приповедање те одговара дефиницији трансмедијалног приповедања као ширења у медијском и наративном смислу (Scolari, Bertetti, and Freeman 2014, 4).

Посматрано по површинској структури текста, *Биће скоро пропаст света* практично је дијалог филмске слике и музике бећараца и певаних песама поднебља у које је редитељ сместио радњу филма. Триша је у очима суграђана и нарочито беспосличара монета за поткусуривање њихових личних фрустрација и несрећа, очекивања и неуспеха, згодно топовско месо које служи за забаву „колики сам још љубио нисам, ал на срећу скоро почећу“, његова неславна љубавна прича са учитељицом стаје у стихове „Веруј, веруј зверки...“, његов друштвени и љубавни статус „Свињарује и за мном тугује“, „Синоћ мене једна рита пита, Резо моја би л се ти волела“, срце му се „на четворо цепа“, он је „дика“ која „румени[ш] и бледи[ш]“, и најзад га и „милкани траже“ односно „милиција вија“. Филм функционише као један велики бећарац, објашњавао је Петровић (Tirnanić 1968, 52). За разлику од претходних закључака (Sudar 2017, 272), наше истраживање показало је да се већина бећараца из филма налази забележена у антологији коју је Младен Лесковац 1958. године сачинио на основу материјала Матичине збирке и раније забележених дистиха. Мањи део ових стихова не налазимо у Лесковчевој антологији (ни у каснијем издању из 1979. године), али ни њихово ауторство због недостатка доказа не приписујемо аутору филма. Неке стихове Петровић јесте модификовао и саобразио потребама своје креације (најупадљивије у случају убацивања имена Реза у један од њих).

Ова музичка решења функционишу као замена за коментаре античког хора (Đaković 2015, 439). И код Петровића, овај лапидарни, бритки двостих, смештен у природну средину, обухвата много више од ласцивног певаног текста. У филму је задржана његова комуникацијска, метапоетска форма, чије је извођење допуњено инструменталном пратњом, извођачи на инструментима истовремено су и певачи. Они, пак, нису непосредни учесници радње, нису припадници сеоске заједнице, већ аутсајдери, нека врста хора који је постављен мимо збивања, а текстови њихових песама представљају коментар примењен на брехтовски начин, не само што дају тон и критику радњи филма, већ и коментаришу мисли и осећања јунака. Бећарац је послужио као важно средство комуникације, као мост или медијум преко кога се саопштавају ствари у вези са радњом филма, као економично средство.

Поступање учитељице такође је додатно појашњено стиховима одговарајућих бећараца. Али, не само бећарцима, филм се грана и ка многим другим примерима традиције. Тришин и Гоцин син у игри изговара ређалицу *Пусти пужу рогове*, која антиципира крваво насиље које ће да уследи. Груба и изненадна Гоцина и груба и прорачуната Тришина смрт у пуној је сагласности са опоменама Тришиног оца да ће да „намала неку несрећу“ јер не поштује недељу, и са његовом клетвом „Убио те Господ да те не убије“, која је као и свака нехотична клетва изречена „мимогред, уз реч, без жеље да се догоди зло ближњем“ (Ђаровић 2009, 9), то је више укор, прекор или опомена, него клетва, иако има њен облик, али која је у филму иронично остварена, а Триша је најзад и буквално уловљен у замку безумника. Иронично су остварене и Јошкине речи: „Да знаш Тришо да ти је ово последње пиће, постајемо гласачко место, нисмо више бирцуз“.

Музичка тема „Кад је било сунце за лакшање“ („У пустињи чувао сам свиње“), узета је из серије *Сервисна станица* (р. Новак Новак, 1959), прве југословенске серије и као и остале нумере из филма припада махом српским певаним песмама старе Војводине. У серији је ову песму исти глумац изводио и пре филма, реч је дословном филмском цитату и готово истоветном режијском решењу – глумац који пева седи, музичка пратњи која је иза њега стоји. Али филм дугује и актуелним политичким дешавањима у које је Петровић укомпоновао извођење једне војвођанске, али песме знатно млађе од напред наведених (*Милетићев марш*).

Ка закључку

Испоставило се да је филм *Биће скоро пропаст света, нек пропадне није штета* изузетно захтеван у контексту одгонетања палимпсестне формуле, и да се послужимо речима Надежде Радулове – мултилатералне конструкције, његовог вибрирања на рубу аутономије и контекстуалне згуснутости, сложених трансформативних и имитативних међуодноса између текста и његових хипотекстова: „У својој sofisticiranoј i aporetičкој структури brisanje – ponovno korišćenje, palimpsest metaforičки organizuje višeslojni kompleks gde svaki novi sloj menja prethodni skrivajući ga, te se tako baštineći skriveno ispostavlja kao uvek razbaštinjen“ (Radulova 2002, 142–143).

Свако појединачно гледање овог филма доноси материјализовану имагинацију неког од мотива које су раније већ постојали. Причи не би било краја ако бисмо хтели да подробно проучимо све асоцијације и аналогije које се могу препознати.

Као што је аутор и сугерисао у уводним сценама, кренули смо у потрагу за Достојевским (или по трагу Достојевског), те преко *Злих духа* стигли до Пушкина. На површинској структури овог филма и нема цитата Достојев-

ског, али смо детектовали бројне сличности, скривене испод ње. Сличности на идеолошком плану о којима је говорио Петровић, крећу се на граници типолошких аналогичности и често се не могу са сигурношћу објаснити односно довести у директну везу са романом *Зли дуси*. У филму *Биће скоро пропаст света*, нека пропаст није штета постоји нешто што је иманентно тексту Достојевског, и не може се сасвим прецизно одредити граница до које је асоцијативно повезивање оправдано, а преко које је реч о слободној и независној артикулацији новог аутора.

Биће скоро пропаст света аутор развија у правцу велике слободе и игравања са текстом на који се позива, ствара други свет приче у коме се називу слојеви протосвета на који указује, али искрсавају и бројни други извори који се као филму гранају, скрећу, рачвају. У контексту света приче као централног појма трансмедијалног приповедања, овде је реч о модификацији и транспозицији света приче *Злих духа*, употпуњених присуством народног духа и народне уметности, музике и сликарства, укрштањем и мимоилажењем певаних деоница (претежно бећараца) и визуелних детаља као што су делови фрески, кухињских везова, сликама из живе народне традиције – наивног сликарства, допуњених интервербалним цитатом документарног материјала као великим и за овај филм драгоценим слојем – новинском вешћу која је уграђена у темељ филма, али на коју се Петровић експлицитно не позива на шпици. Филм је обогачен и уписом савремености и актуелног тренутка кроз приказ приватног живота, обичаја, догодиштина, политичког тренутка, доколице у кафани и љубавних јада становника једног војвођанског села 1968. године.

И у погледу жанровске припадности овај филм је збуњивао, Петрић препознаје амалгамирање родова и врста (савремене) кинематографије и овом филму даје распон од психолошке драме и трагедије до комедије и мјузикла (Petrić 1970, 106).

Филозофски аспект овог, као и филма *Скупљачи перја* антиципира метафорична усмереност њихових библијских епиграфа односно реминисценција, који садрже кључ за одгонетање њихових сродности, за дешифровање црта духовног света јунака, и идеја водила ових филмова (шире посматрано, у оба филма ради се о људима који, опседнути злим духовима, најпре бесмислено лутају, а онда, као крдо у јеванђељу, срљају у пропаст; о несрећној љубави која се као топос надвија и над све остале филмове редитељевог опуса). Говорећи да је *Пропасть* света његов најзначајнији филм (јер се кроз њега преломила судбина редитељевог рада, али и зато што је означио почетак „великог обрачуна“, почетак великог харикирија), Петровић је нагласио и да је то филм „који представља неку врсту новчаника из кога су многи узимали разне новчанице“, филм од кога је највише позајмљивано (Drašković 2010, 179), мислећи свакако на Слободана Шијана и филм *Ко то тамо пева* (1980).

На идеолошком плану, и овде ће се потврдити теза коју ће Петровић као трансмедиијални мотив наставити да развија и варира у опусу, а најексплицитније у свом наредном филму (*Мајстор и Маргарита*, 1972) – теза да је свака власт насиље над људима. Редитељ је, изјавом да није демијург, био свестан да је заправо само једна од артикулација непрекинутих токова у којима не може у садашњости постојати ни један текст, без присуства прошлих и без наслућивања потоњих.

Сви трагови и могуће релације са *Злим дусима* и осталим текстовима на које смо указали нису откривени, али овим запажањима желели смо и да назначимо перспективу којом би се могло поћи. Верујемо да смо отворили многа питања, указали на могуће правце будућих читања овог филма, покренули размишљања и надахнули нова критичка сагледавања. Неко наредно истраживање даће и нове одговоре.

Референце

- Asman, Alaida. 1999. „O metaforici sećanja“. *Reč* 56 (2): 121–135. <https://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/56/121.pdf>
- Babović, Milosav. 1961. *Dostojevski kod Srba*. Titograd: Grafički zavod.
- Bahtin, Mihail. 1981. „O polifoničnosti romana Dostojevskog“, preveo Radovan Matijašević. *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju* 27 (11/12): 209–216.
- Barthes, Roland. 1999a. „Od djela do teksta“. U *Suvremene književne teorije*, priredio Miroslav Beker, 202–207. Zagreb: Matica hrvatska.
- Barthes, Roland. 1999b. „Smrt autora“. U *Suvremene književne teorije*, priredio Miroslav Beker, 197–201. Zagreb: Matica hrvatska.
- Beker, Miroslav. 1988. „Tekst/Intertekst“. U *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić, 9–20. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Berdajev, Nikolaj Aleksandrovič. 1981. *Duh Dostojevskog*, preveo Mirko Đorđević. Beograd: Književne novine.
- Braun, Maximilian. 1981. „Bjesovi“. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost* 43–44 (13): 74–80.
- Buden, Boris. 2007. *Vavilonska jama. O (ne)prevodivosti kulture*, prevela Hana Čopić. Beograd: Fabrika knjiga.
- Daković, Nevena. 2014. *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Daković, Nevena. 2015. „Priča koje nema: Moderna i modernizam u srpskom filmu“. *Medijski dijalozi* 8 (21): 419–434.
- Đapović, Lasta. 2009. *Smrt i onostranost u kletvama*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Delaë, Mišel. 1968. „Dušan Makavejev: ljubavni slučaj godina“. *Filmske sveske* 1 (1): 35–42. http://filmskesveske.mi.sanu.ac.rs/PaperElibFDU.jsp?journal=filmske-sveske&issue=1968_1_1&br=4
- Doležel, Ljubomir. 2008. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, prevela Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik.

- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. 1967. *Zli dusi* I–II, prevela Kosara Cvetković. Beograd: Rad.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. 2020. *Zli dusi: roman u tri dela*, prevela Veljka Marković; kritičko izdanje priredio Zoran Živković. Beograd: Z. Živković.
- Drašković, Boro. 2010. *Film o filmu*. Novi Sad: Prometej.
- Eco, Umberto. 1985. „Casablanca: Cult movies and Intertextual collage“. *SubStance* 14 (2), no 47: 3–12. <https://doi.org/10.2307/3685047>
- Ejzenštejn, Sergej Mihailovič. 1985. „Film i književnost. O slikovnosti“. *Gradina: časopis za književnost, umetnost i društvena pitanja* 20 (9/10): 138–157.
- Eko, Umberto. 2002. *O književnosti*, prevela Milana Piletić. Beograd: ALFA Narodna knjiga.
- Error, Gvozden. 2002. *Genetički vidovi (inter)literarnosti: osnovni pojmovi*. Beograd: Otkrovenje; Narodna knjiga.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, translated by Claude Doubinsky and Gerald Prince. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Goulding, Daniel J. 2004. *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001: oslobođeni film*, preveo Luka Bekavac. Zagreb: V. B. Z.
- Harding, Ester. 2004. *Misterije žene*, prevela Jelena Stakić. Beograd: Plavi jahač group.
- Helman, Alicja. 1970. „Dostojevski i suvremeni film“. *Telegram: tjednik za suvremena pitanja društva i kulture* 507 (10) (16. siječnja).
- Hutcheon, Linda. 2006. *A theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Ignjatović, O. 1967. „Obesna šala završena zločinom“. *Večernje novosti* (30. septembar): 14.
- Ilić, Mihailo P. 2008. *Serbian cutting*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Kembel, Džozef. 2018. *Heroj sa hiljadu lica*, preveo Branislav Kovačević. Beograd: Zlatno runo.
- Konstantinović, Zoran. 1984. *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Konstantinović, Zoran. 1993. *Komparativno viđenje srpske književnosti*. Novi Sad: Svetovi.
- Konstantinović, Zoran. 2002. *Intertekstualna komparatistika: komparatistički prilog proučavanju srpske književnosti*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- Krivak, Marijan. 2023. Nadzorni kapitalizam ili... „društva kontrole“?: Deleuzeova „revolucionarna moć želje“ ili... „skora propast svijeta“. U *Nadzorni kapitalizam: zbornik radova sa naučnog skupa održanog 16. i 17. decembra 2021. godine*, urednik Alpar Lošonc, 21–39. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Krmpotić, Neda. 1969. „’Propast svijeta’ kongresu iza ugla“. *Vjesnik u srijedu* (19. 3. 1969): 3.
- Leskovac, Mladen. 1958. *Bečarac – antologija*. Novi Sad: Matica srpska.
- Lotman, Jurij. 2004. *Semiošfera: u svetu mišljenja. Čovek, tekst, semiošfera, historija*, prevela Veselka Santini, prevod fragmenata sa staroruskog Bogdan Terzić. Novi Sad: Svetovi.
- Milić, Novica. 1998. *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- Milošević, Nikola. 1993. „Umetnik velikog dara“. U Petrović, Aleksandar. *Skupljači perja*, 5–13. Novi Sad: Prometej.

- Peterlić, Ante. 1988. „Prilog proučavanju filmskog citata“. U *Intertekstualnost & intermedijalnost*, uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić, 197–208. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Petrić, Vladimir. 1970. *Razvoj filmskih vrsta: kako se razvijao film*. Beograd: Umetnička akademija.
- Petrović, Aleksandar. 1967. „Umnožavanje slojeva smisla: Aleksandar Petrović, razgovor vodili Slobodan Novaković i Bogdan Tirnanić“. *Polja*. 109 (13): 4. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/08/Polja-109-4-4.pdf>
- Petrović, Aleksandar. 1984. „Intermedijalna režija – jedinstvena umetnost: razgovor s rediteljem Aleksandrom Petrovićem“. *Polja* 306–307 (30): 371–372. <https://polja.rs/1984/306307-2/>
- Petrović Aleksandar. 1988. *Novi film 2: Crni film 1965–1970*. Beograd: Naučna knjiga.
- Popović, Anton. 1984. „Metatekst kao model međutekstovnog nadovezivanja“, preveo Mihailo Harpanj. *Mostovi: časopis za prevodnu književnost Udruženja književnih prevodilaca Srbije* 15 (3): 131–142.
- Popović, Marko, Miroslav Timotijević i Milan Ristović. 2023. *Istorija privatnog života u Srbia: od srednjeg veka do savremenog doba*. Drugo izdanje. Beograd: Clio.
- Radulova, Nadezhda. 2002. „Palimpsest kao figura ženskosti“, prevela Teodora Tabački. *Genero: časopis za feminističku teoriju i studije kulture* 01: 142–149.
- Ređep, Draško. 200[4]. *Rapsodija ništavila: ogleđi o Aleksandru Petroviću*. Novi Sad: Prometej.
- Ryan, Marie-Laure; Thon, Jan-Noël. 2014. Introduction to *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, edited by Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ryan, Marie-Laure. 2013. „Transmedial Storytelling and Transfictionality“. *Poetics Today* 34 (3): 361–388.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation And Appropriation*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Scolari, Alberto, Carlos Bertetti and Matthew Paolo Freeman. 2014. *Transmedia archaeology: storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*. Hampshire: Houndsmill, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Stevanović, Lada. 2020. *Antika i mi(t): preispitivanje dominantnih tokova recepcije antike*, Loznica: Karpos; Beograd: Etnografski institut SANU.
- Stojanović, Dragan. 2003. *Rajski um Dostojevskog*. Beograd: Filološki fakultet, Čigoja štampa.
- Stojanović, Nikola. 2010. „Obrisi jednog opusa – Filmsko delo Aleksandra Saše Petrovića (1929–1994)“. U *Aleksandar Saša Petrović, klasik filmske režije: filmološki zbornik*, 66–73. Beograd: Foto futura.
- Sudar, Vlastimir. 2017. *Portret umjetnika kao političkog disidenta: život i djelo Aleksandra Petrovića*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Tirnanić, Bogdan. 1968. „Petrović Aleksandar. Razgovor“. *Sineast* 5 (jesen): 47–53.
- Tolić, Dubravka Oraić. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Tomić, Dejan (urednik). 2009. *Marko Nešić sa pesmom u narodu: almanah*. Novi Sad: Tiski cvet.

- Vladiv Glover, Slobodanka. 2001. *Romani Dostojevskog kao diskurs transgresije i požude*, preveo Milisav Savić. Beograd: Prosveta.
- Vogler, Kristofer. 2020. *Piščevo putovanje: mitska struktura za pisce*, ilustrirao Mikele Montez, prevela Jelena Kosanović Dorogi. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Zupanc, Dragomir. 1969. „Jugoslaviju dobro poznajem”: razgovor s Aleksandrom Petrovićem“. *Vidici* 135/136 (17) (novembar–decembar).
- Žirar, Rene. 1994. „Dostojevski od dvojtva do jedinstva“. U *Dostojevski*, Žid Andre, Žirar Rene, prevela Đurđina Toporaš Dragić. Novi Sad – Podgorica: Književna zajednica Novog Sada – Oktoih.

Izvor

- Biće skoro propast sveta, nek propadne nije šteta*. 1969. Režirao Aleksandar Petrović. Beograd: Avala film.

Ivana Ralović

The Institute of Serbian Culture in Priština – Leposavić

ralovic@gmail.com

“*It rains in my village*”:

From Literature to the History of Private Life

This paper discusses Aleksandar Saša Petrović’s film “*It rains in my village*” (1969), from a dual perspective: as a constructed narrative world shaped by the literary work referenced by the author (and thus, a potential adaptation) and as a valuable source of anthropological and historical material.

In the opening credits, the author invokes the weight of authority embedded in the name of the Russian genius, inviting the viewers to embark on a quest for Dostoevsky (or to follow Dostoevsky’s footsteps). Although there are no direct quotations from Dostoevsky in the film’s surface, we have detected numerous similarities hidden beneath it. The ideological similarities Petrović alludes to operate on the edge of typological analogies and often cannot be definitively explained or directly linked to Dostoevsky’s novel *The Demons*. In the film *It rains in my village* there is something inherently Dostoevskian, yet it is difficult to precisely delineate where these associative connections are justified and where the author’s free and independent articulation begins.

In *It Rains in My Village*, the author develops the story with considerable freedom, playing with the referenced text while creating a new narrative world where layers of the proto-world he points to can be seen. At the same time, numerous sources and proto-worlds emerge, branching out, diverging, or converging toward the film. It turns out that the film also resonates with numerous

possible traces of intertextual debates, drawing our attention to one significant and valuable layer – a newspaper report embedded in the film's foundation, even though Petrović does not explicitly reference it in the credits.

Memory, blurred recollections, and reminiscence have led to the displacement and creation of a fundamentally altered version of the proto-world. Within the context of the narrative world as a central concept in transmedia storytelling, this paper addresses the modification and transposition of the narrative world of *The Demons*. This is complemented by allofilmic quotations (from painting, literature, and music), interverbal quotations from documentary material (a newspaper article), and the inscription of contemporaneity and the present moment through depictions of private life, customs, anecdotes, leisure activities, and romantic troubles of the inhabitants of a Vojvodina village in 1968.

Keywords: Aleksandar Petrović, film, Fyodor M. Dostoevsky, bećarac, naive painting, transmedia storytelling, citation

*« Il pleut dans mon village »:
de la littérature à l'histoire de la vie privée*

Le thème de ce travail est le film d'Aleksandar Saša Petrović *Il pleut dans mon village, tant pis si tout s'écroule* (1969), que nous abordons d'un point de vue double: en tant que construction du monde de l'histoire de l'œuvre littéraire à laquelle l'auteur fait référence, donc comme une adaptation possible, et comme riche source de matériel anthropologique et historique. Bien que dans les scènes il fasse référence au roman de F. M. Dostoïevski, *Les Possédés*, Petrović s'est visiblement éloigné de cette œuvre, au profit d'autres sources qui ont servi comme un sol fertile pour une adaptation cinématographique. Ainsi l'éventail allusif des *Possédés*, est-il complété par des citations allofilmiques (peinture, littérature, musique), puis par une citation interverbale du matériel documentaire (article de presse). Bien que le point de départ de cette recherche ait été la déclaration de Petrović selon laquelle les racines de ce film se trouvent dans les informations transmises par le journal *Ekspres politika* sur un crime commis dans un village de Voïvodine, crime dont le père du criminel a endossé la responsabilité, la recherche a finalement abouti à la découverte des sources d'idées complètement différentes.

Mots clés: Aleksandar Petrović, film, F. M. Dostoïevski, bećarac, peinture naive, narration transmédiée, citation

Primljeno / Received: 30.08.2024

Prihvaćeno / Accepted for publication: 01.11.2024