

ВИЗУЕЛНА КОНСТРУКЦИЈА ПОГЛЕДА: СЦЕНА ВИЂЕНА КРОЗ КЉУЧАОНИЦУ У ПРИПОВЕЦИ И У ТЕЛЕВИЗИЈСКОЈ ДРАМИ ПРВИ ПУТ С ОЦЕМ НА ЈУТРЕЊЕ

7.097:821.163.41-32
821.163.41.09-32 Лазаревић Л.
7.01
COBISS.SR-ID 182700041

Апстракт

У овом раду анализира се начин на који се визуелни потенцијал књижевног наратива приповетке „Први пут с оцем на јутрење“ Лазе Лазаревића преноси у истоимену телевизијску драму² из 1992. године. Фокус је стављен на познати део у коме дечак посматра собу и оца кроз кључаоницу, тренутак који је у књижевном тексту обликован као субјективни филмски кадар. У драми, међутим, ова сцена губи свој субјективни карактер, што значајно мења емотивни набој. Теоријску окосницу анализе чине радови Мари-Лор Рајан (*Narrative Across Media: The Language of Storytelling*), Линде Хачион (*A Theory of Adaptation*), Симура Чеммана (*Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*) и Жерара Женета (*Narrative Discourse: An Essay in Method*), како би се тексту и његовој адаптацији приступило из наратолошке и филмско-теоријске перспективе. Посебна пажња посвећена је визуелном потенцијалу књижевног израза, као и донетима и ограничењима адаптације. Закључује се да ТВ драма, иако преузима кључне мотиве, преобликује њихово значење, чиме доприноси другом чијем разумевању емоција које Лазаревићев текст носи.

Кључне речи

Лазе Лазаревић, наратив, субјективни кадар, телевизијска драма, фокализација, адаптација

1 nrakocevic2@gmail.com; ORCID 0009-0005-5302-6524

2 Ради избегавања понављања, изрази телевизијска драма, ТВ драма и драма употребљаваће се наизменично, без разлике у значењу.

Увод

Крајем XIX века српска књижевност убрзано сазрева и све више се уклапа у савремене европске токове. Реализам се у нашој књижевности формира кроз тзв. српску сеоску приповетку, засновану на народној анегдоти и гогољевском „сказу“, чиме настаје правац који се може означити као фолклорни реализам (Живковић 2004: 351). У оквиру ње обрађују се и сеоске и паланачке теме, уз присутне утицаје руских и француских писаца. Током времена, фокус се помера ка градској проблематици и лику интелектуалца, а тај правац досеже врхунац у писању Лазе Лазаревића, најистакнутијег представника српског поетског реализма³ (Живковић 2004: 351–352).

Правник и лекар по образовању, реалиста је иза себе оставио невелик приповедачки опус. Његов књижевни рад састоји се од девет приповедака: „Први пут с оцем на јутрење“, „Све ће то народ позлатити“, „Он зна све“, „На бунару“, „Школска икона“, „У добри час хајдуци“, „Швабица“, „Вертер“ и „Ветар“. Како пише Душан Иванић, „[...]Лазаревић је дао српској приповијести европски ранг, испољио дотле у домаћој књижевности јединствену вјештину склапања текста, открио архетипске теме оновременог сеоског и градског живота у Србији, успоставио дубоку психолошку позадину јунацима и постигао стилску истанчаност највишег реда.“ (2005: 6). Због промишљености композиције, психолошке разрађености ликова и суптилне симболике, Лазаревићеви текстови могу се посматрати као мост између реалистичке поетике и почетка модерног књижевног израза.

Своју прву приповетку објавио је 1879. године у бечком часопису „Српска зора“ под насловом „Звона с цркве у Н“. Наведени књижевни текст, који ће касније постати познат као „Први пут с оцем на јутрење“, у првобитној верзији имао је оквирни наративни увод: „Седели смо једне зимње вечери за столом, па сећајући се својих на далеком југу, поче мој друг причати мени и осталим друговима овако“ (Милосављевић Милић 2014: 27). Ова реченица, којом Лазаревић отвара причу у њеној првој верзији, биће изостављена приликом објављивања збирке „Шест приповедака“ 1886. године, чиме се мења очигледна видљивост оквирног приповедача (Милосављевић Милић 2014: 27). Ипак, и у каснијој варијанти остаје јасно да наратив не потиче непосредно из искуства сада

3 Приповедачки ток који има сличне стилске особине које су у немачкој књижевности назване „поетским реализмом“. (Живковић, 2004, стр. 351)

одраслог сина Мише, већ да се његово сведочење уводи и посредује кроз глас другог, односно првог приповедача, на шта упућује почетна реченица: „’Било ми је’, вели, ’онда девет година.“ Глагол *вели* у трећем лицу једнине презента сигнализира присуство наратора који преноси Мишино сведочење. Код сина се уочава разлика између доживљеног „ЈА“ и приповедног „ЈА“, јер међу њима постоји временска дистанца, што ће бити ближе објашњено у поглављу посвећеном књижевном сегменту.

Ликови који се у анализираној сцени појављују у оба медија јесу Миша и отац Митар, а мајка Марица је важна за делове који јој претходе и који следе. Остали актери биће споменути уколико се до њих дође кроз анализу специфичних елемената књижевног текста и истоимене ТВ драме, *Први пут с оцем на јутрење*, која је адаптирана према мотивима Лазаревићевог дела. Сцена гледања кроз кључаоницу визуелно је конструисана без покушаја да се задржи оптика дејчјег погледа, што отвара простор за анализу начина на који књижевни наратив бива трансформисан у аудио-визуелни текст.

Теоријски оквир рада

У уводу зборника *Narrative Across Media*, Мари-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan) најпре прави разлику између интердисциплинарног проучавања наратива и проучавања наратива кроз медије: прво се бави улогом наратива у различитим језички утемељеним праксама, а друго се фокусира на начин на који се наратив остварује у различитим материјалним и технолошким облицима. То укључује проучавање језика, слике, звука и покрета кроз медије као што су филм, телевизија, радио, писана реч и дигиталне платформе (Ryan, 2004: 1). Ауторка даље разматра вишеструке приступе проучавању наратива, егзистенцијалне (*existential*) когнитивне (*cognitive*), естетске (*aesthetic*), социолошке (*sociological*) и техничке (*technical*) истичући да предмет изучавања није једноставно ограничен на један тип изрази, нити на једну научну дисциплину. Посебну пажњу посвећује односу између језика и наратива, напомињући да је први најпогоднији семиотички систем за преношење наративних садржаја, због тога што једини има развијене кодове и синтаксичка правила која омогућавају прецизно артикулисање значења (Ryan 2004: 8–10).

Рајанова заступа становиште да наратив није инхерентно лингвистички феномен, већ ментална структура, односно когнитивни облик зна-

чења који може да се изрази у различитим медијима, и вербалним и невербалним. Теоријски, наратив надилази медиј у коме се појављује, али у пракси језик остаје његово доминантно и стандардно средство изражавања (Ryan, 2004: 8). У циљу разјашњења ове амбивалентности, ауторка уводи појам наративних модуса, међу којима разликује дијегетски и миметички, аутономни и илустративни, рецептивни и партиципаторни, детерминисани и индетерминисани (односно стварни и виртуелни), као и дословни и метафорички. Затим, указује да се као наратив најшире прихватају они текстови који припадају дијегетским, аутономним, рецептивним, детерминисаним и дословним модусима (Ryan 2004: 13–14).

Ова истакнута теоретичарка књижевне наратологије и трансмедијалног приповедања у екранским медијима износи и три могућности сагледавања наратива у односу на језик: 1) наратив је искључиво вербални феномен; 2) наративни корпус чини „замагљени скуп“, с најпотпунијим изражајем у језику; 3) наратив је медијски независан феномен, чију је структуру могуће анализирати и у невербалним формама (Ryan 2004: 15). У овом зборнику Рајанова се опредељује за трећу могућност, док је и друга опција релевантна за трансмедијална наративна истраживања.

Још једна теоретичарка са северноамеричког континента, Линда Хачион (Linda Hutcheon), такође пише о наративу у различитим медијима, али у контексту његове адаптације. У најосновнијем смислу, овај термин значи прилагођавање, преобликовање једног дела у други облик. Хачионова у својој књизи *A Theory of Adaptation* разликује три аспекта адаптације: као производ, као процес и као пријем. Као производ, адаптација представља најављену и опсежну транспозицију неког конкретног дела. То може значити промену медија, жанра или наративне перспективе, што све може резултирати потпуно другачијим значењем. Адаптација може значити и прелазак из стварног у измишљени свет, чиме се мења онтолошки статус дела (Hutcheon 2013: 7–8). Као процес, адаптација је увек и чин (ре)интерпретације и (ре)креације, чин стварања у којем онај који адаптира има двоструку улогу: он је тумач изворног дела и стваралац новог, које мора функционисати као аутономна целина (Hutcheon 2013: 8–18). Питање верности оригиналу често се замењује питањем уметничке уверљивости адаптације. Неуспех настаје када онај који адаптира не успе да створи самостално дело, већ оно остаје у сенци оригинала и служи само као подсећање на бољу вер-

зију исте приче (Hutcheon 2013: 20). Као начин перцепције, адаптацију доживљавамо интертекстуално, попут палимпсеста. У таквој слојевитој наративији памти се и препознаје претходни текст, а нова верзија ступа у дијалог са старом. Гледалац или читалац препознаје варијације у односу на познато и у томе налази ново значење (Hutcheon 2013: 8).

У поређењу различитих медија, Хачион истиче да сваки начин приповедања подразумева различит облик ангажовања публике и самог аутора адаптације. Показивање приче (као у филму и другим екранским медијима) није исто што и њено причање (као у књижевности), јер сваки медиј преноси наратив специфичним изражајним средствима (Hutcheon 2013: 12–13). На том трагу, адаптацију не треба посматрати као мање вредну копију, него као друго дело које је истовремено дериватно и трансформисано. Темељну разлику међу медијима ваља сагледавати као прилику да један аспект приче добије на изражајности у новој форми (Hutcheon 2013: 9). У адаптацији се неки елементи задржавају (тема, основни односи међу ликовима), док се други мењају (темпо, ток времена, перспектива, почетак и крај) и управо кроз те промене ствара се ново значење преобликованог дела (Hutcheon 2013: 20).

О питањима приповедања и преноса значења у наративним структурама писао је и амерички професор и критичар Симур Четман (Seymour Chatman) у књизи *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, посебно истичући једну од темељних наратолошких дистинкција између тачке гледања (*point of view* или скраћено POV) и наративног гласа (*narrative voice*). Ова разлика је кључна за разумевање начина на који се догађаји постављају у причи: POV се односи на перспективу унутар приче – било перцептивну (кроз нечије очи), идеолошку (кроз нечији поглед на свет) или емотивну (кроз позицију користи или штете по лика); насупрот томе, наративни глас означава инстанцу која преноси причу читаоцу, он је средство комуникације наративног садржаја, било да је реч о говору наратора или другим дискурзивним средствима (Chatman 1978: 151–153). Другим речима, теоретичар тачку гледања сматра *унутрашњом* компонентом приче, а наративни глас *спољашњом* и та два аспекта не морају нужно потицати из истог наративног извора (Chatman 1978: 154). Даље разликује нараторове мотиве и интересе од интереса имплицитног аутора. Док имплицитни аутор остаје безличан конструкт наратива, интрадијегетички наратор, нарочито ако је уједно и хомодијегетички, може имати низ разлога за причање: оправдање, објашњавање, покајање, осуду и слично. Када су те интенције изра-

зито присутне, могуће је да наратор буде перципиран као непоуздан (Chatman 1978: 158).

У истој књизи, Четман наводи да аудио-визуелна уметност као наративни медиј отвара специфичне могућности за манипулацију тачком гледања, због тога што користи два истовремена информативна канала – визуелни и аудитивни (1978: 158–159). Оно што је за овај рад од већег значаја јесте Четманово запажање о улози камере. Иако покретна, визура из које се снима увек потиче из неке одређене позиције, која не мора одговарати перцептивној тачки гледања ниједног лика. Уколико редитељ жели да приближи гледаоца одређеном актеру, може то постићи кадрирањем, постављањем камере тако да публика гледа заједно с глумцем, или монтажним резом којим се ствара илузија заједничког погледа (*match-cut*) (Chatman 1978: 159). Ипак, није увек јасно да ли гледамо нешто независно од неког, заједно с њим или кроз њега. Понекад се у филму користи и техника субјективне камере, чиме се потпуно презузима визура одређене особе. Ово решење се ретко користи у континуитету, али је карактеристичније за филм и друге аудио-визуелне формате, док се у књижевности скоро и не среће, јер је тешко истовремено приповедати *кроз* лик и приказати га као објекат опажања. (Chatman, 1978: 159–161) Иако све наведене категорије амерички професор преваходно везује за књижевност и филм, применљиве су и на телевизијску драму.

Пре Четмана, о разлици између питања *ко види?* и *ко говори?* писао је француски структуралиста Жерар Женет (Gérard Genette). Појам фокализације Женет уводи и дефинише у делу *Figures II* (1969) као „[...] рестрикцију поља, то јест селекцију наративних информација у односу према оном што се традиционално назива *свезнање*“ (према Марчетић 2004: 217). Затим додаје да у чистој фикцији појам „свезнање“ губи смисао, па га је примереније заменити изразом „потпуна информација“, што би било стање у коме читалац постаје свезнајући, а ову селекцију информација омогућава „постављен фокус“ („информативни канал“), који пропушта само оно што је доступно из његове позиције (Жерар према Марчетић 2004: 217). У каснијем делу *Narrative Discourse: An Essay in Method*, француски теоретичар наставља да пише о фокализацији, разликујући три основна типа приповедања: први је нефокализовано приповедање (или приповедање с нултом фокализацијом); други тип је унутрашња фокализација (приповедање ограничено на сазнање једног или више ликова), која се дели на фиксну (фокус остаје на једном лику),

варијабилну (фокус се мења с једног лика на други) и мултиплу (исти догађај се приказује из више перспектива); трећи тип јесте спољашња фокализација (наратор приказује само спољашње аспекте радње, без увида у мисли и осећања ликова, чиме зна мање од њих) (Genette 1980: 189–190). Женет наглашава да фокализација није уједначена кроз целокупно књижевно дело, већ се углавном односи на одређени сегмент приповедања, који може бити веома кратак. Такође, ни саме границе између различитих фокализаторских перспектива често нису строге и јасно уочљиве, јер се у одређеним случајевима спољашње фокализован сегмент може тумачити и као унутрашња фокализација другог актера (Genette, 1980: 191).

Француски критичар разликује и два типа одступања од устаљене фокализационе шеме и назива их *алтераацијама*, које је први пут увео у књизи *Figures III* (1972): када наратор изостави податке које би, према успостављеној фокализацији, требало да саопшти говори се о паралипси; с друге стране, када текст пружа информације које не би требало да поседује, јер нису доступне фокализатору, јавља се паралепса (Genette 1980: 195).

Теоријске поставке које су изнете у овом поглављу биће примењене у анализи изворног књижевног текста и његове телевизијске адаптације.

Анализа сегмента из књижевног предлошка

Приповетка „Први пут с оцем на јутрење“, у којој се кроз емотивно сећање одраслог јунака обликује прича о детињству, родитељском ауторитету и спознаји о сложености света одраслих, подељена је на три дела, при чему сегменти нису експлицитно означени бројевима нити насловима, већ су одвојени звездицама које функционишу као ненаметљив, али јасан знак временске транзиције. Између првог и другог дела пролази неколико часова, док се примећује да је трећи део дистанциран од другог више година.

У првом сегменту Миша приповеда о изгледу свог оца, о његовом карактеру, навикама, понашању унутар породице и зависности која га је умало коштала живота. Пропадање се приказује градацијски, са све већим осећајем тензије: Митар се најпре појављује без сата, потом наизменично губи и добија у картању, све док не почне да доводи коцкаре у

породични дом. Климакс приче је ноћ када прокоцка све што је стекао. Управо овде звезде прекидају први сегмент и уводе у наредни.

Други део приповетке затиче сина у поодмаклом дану који је уследио након мучне ноћи. Дечак се буди у атмосфери тишине у којој мајка Марица и сестра седе „бледе као крпе“, ћутљиве, с лицима „као од воска“ (Лазаревић 2005: 68). Отац се још увек налази у просторији која му је служила као одаја за коцкање. Не разумејући у потпуности ситуацију, син кришом одлази до врата собе и кроз кључаоницу посматра приказ разарања. Након његовог одласка, а потом повратка из школе, ситуација у кући остаје непромењена. Вече доноси кулминацију очевог очајања када је спреман да изврши самоубиство, које Марица зауставља непоколебљивим ставом, наглашавајући важност живота и породице над изгубљеним иметком. Овај сегмент се завршава Митровим позивањем Мише, који се може посматрати као катарза: „Сине, устани да идемо у цркву“. (Лазаревић, 2005: 72)

Последњи део садржи свега две реченице, али њихов значај није занемарљив. Миша је неколико година касније, не зна се тачно колико, видео Перу у затворској униформи. Завршна реченица, „Туца камен“, носи у себи симбол дечакових речи из другог сегмента: „Боже, убиј оног Зеленбаћа“ (Лазаревић, 2005: 72).

Међу најупечатљивијим сценама из књижевног текста издваја се она у којој дечак кроз кључаоницу посматра просторију у којој је његов отац претходне вечери прокоцкао егзистенцијалне темеље своје породице. Наведени сегмент ослања се искључиво на визуелни доживљај, чиме за добија изузетну експресивност и стиче снагу готово филмског приказа. Сцена се гради као POV, што омогућава да и читалац буде суочен с последицама моралног посрнућа једног човека. Реч је о првој категорији у оквиру поделе тачке гледања Симура Четмана – у овом случају поглед кроз Мишине очи, док истовремено ово одговара унутрашњој фокализацији у смислу како је дефинише Жерар Женет. Треба се осврнути и на чињеницу да је ова сцена пример паралепсе о којој је Женет писао, будући да количина информација о распореду предмета у коцкарској соби превазилази могућност перципирања кроз малу рупу као што је кључаоница. Структуралиста указује и на проблем сложености наративне перспективе када приповедач има статус сведока и учесника догађаја које ретроспективно преноси. У таквим случајевима наратор и посматрач више не чине јединствену фигуру. Наратив је подложен променама које

проистичу из временске разлике између тренутка збивања и тренутка приповедања (Женет према Милосављевић Милић 2000: 192–193). Глас који преноси дешавања, стања, мисли не припада детету које је искусило догађаје, већ одраслом Миши који ретроспективно приповеда. Дакле, субјект причања више није онај исти који је проживљавао сцену која је предмет рада, него неко ко с позиције временске и емоционалне дистанце интерпретира и реконструише прошлост.⁴ Упркос овој наративној удаљености, читалац доживљава приповест као веродостојну, а Мишин поглед поуздан. Како истиче Снежана Милосављевић Милић, да би оправдао и учинио веродостојним и казивање и приказивање, „да би била испуњена два веома битна захтева реалистичке поетике“, приповедач у тексту пружа реченице, или делове реченица, које указују на његов ограничени видокруг и статус истовременог сведока и посматрача (пр.: „Ја се не сећам“, „Чуо сам једанпут“, „И ја се сећам, као кроз маглу“, „Ћути он, ћути мајка, чекам ја“, „Само што опазим покатад“, „Гледам“,⁵ итд). (2000: 191–192). Тиме се не само експлицитно мотивише чин приповедања већ се обликује и наративна композиција, што додатно учвршћује поверење читалаца у тачност изложеног (Милосављевић Милић 2000: 191).

У Мишином приповедању преплићу се прошло и садашње време, што је у складу с разликом између његовог доживљеног и приповедног ЈА. Непосредно пре него што почне да описује шта види кроз кључаоницу, користи презент: „Гледам“. Опис који следи скоро је цео у презенту, што додатно доприноси филмичности сегмента, имајући у виду да се сценарио стандардно пише у том глаголском облику.

„Сто насред собе. Око њега разбацане столице; две или три претурене. По поду лежи тисућу карата, разгажене и неразгажене цигаре, једна разбијена кавена шоља, и испод једне карте вири дукат. Застор на столу свучен с једне стране скоро до половине. По њему разбацане карте, испреваљиване шоље, пуно трина и пепела дувана. Стоји још неколико празних тањира, само на једном дуван истресен из луле. Четири разна свећњака; само у једном што букти дебела хартија којом је свећа била омотана, и црн дим мирно се уздиже и дохвата за таван. На једној столици за столом, леђима окренут вратима, седи мој отац. Обе руке до лаката наслонио на

4 И Четман је писао о коришћењу ретроспекције када је у питању приповедање у првом лицу (1978: 160).

5 Примери су преузети из приповетке са страна 60–72.

сто, а на руке легао челом, па се не миче. Гледао сам тако дуго, али он ама да је мрднуо. Само видех како му се слабине купе и нади-мају.“ (Лазаревић 2005: 68).

Цела предочена слика делује као траг хаоса и разарања, као визуелни остатак моралне и егзистенцијалне катастрофе. Посебно се издваја мотив дуката који вири испод карте, детаљ који јасно сведочи о томе да није изгубљен само новац већ и достојанство, вредност и поверење. Отац је приказан као предмет међу предметима, немоћан, савијен над столом, без покрета и говора. Његова фигура губи контуре стварне особе и улази у зону неодређеног, јер се Миши чини да је мртав, али при-мећује да дише. Митров живот сведен је на физиолошку функцију, а његова присутност постаје језиво сведочанство пораза. Дечаков поглед, истовремено и невино радознао и потресно забринут, не успева да рационализује оно што види. Уместо тога, његова машта започиње игру и попуњава празнине трауматичног искуства.

„Чудно сам и мрачно мислио. Чинило ми се, на пример – а не знам, управо, зашто – да је он мртав, па сам се чудило како мртавац дише. После ми се чинило да му је она снажна рука од кабасте хартије, да не може више њом ударити – и све тако којешта. Бог зна докле бих ја тако вирио, да ме се опет не дотакну мајчина рука. Ништа ми не рече, само оним благим очима показа пут врата.“ (Лазаревић 2005: 68)

Отац му делује као да има руку *од кабасте хартије*, као да је изгубио способност да удари, да буде ауторитет, али ово се може протумачити и као губитак могућности да поново буде фигура која је прехрањивала жену и децу. С друге стране, деци је својствено да измишљају и домаштавају стварност и у том контексту не изненађује што дечакова машта оно што види претвара у нереално. Не чуди ни што Миша каже да би још дуго *ви-рио*, јер је за њега анализирана сцена попут прозора у други свет. Поглед кроз кључаоницу постаје праг између света детињства и света одраслих, између невиности и суочења с реалношћу, између вере у очеву снагу и сазнања о његовој слабости. Он је и симболички улазак у простор истине који дете, још недорасло, не би требало да види. Управо зато мајка, која се двапут појављује, без речи, само погледом и додиром, функционише као фигура заштите. Њена немоћ да спречи породични слом замењује тихим покушајем да дете заштити од последица. Њено ћутање, исто као и дечаково ћутање док посматра оца, говори много више од речи.

Лазаревић овом сценом не приказује само последице једне изгубљене ноћи, већ успева да пренесе дубину свеукупне кризе и то кроз визуелне симболе и сугестивну атмосферу. Због свега тога, приказ кроз кључаоницу задобија статус парадигме визуелног приповедања. Он читаоца поставља у улогу сведока паралелно с Мишом и подсећа да највеће трагедије најчешће не долазе уз крик, већ у тишини, међу пепелом, картама и једном сломљеном шољом.

Начин на који је овај сегмент обликован – индивидуализована визура налик гледању кроз кључаоницу, презент који додатно појачава осећај непосредности, као и пажљиво темпиран ритам опажања – све то заједно подсећа на искуство гледања кроз кинетоскоп,⁶ уређај направљен тако да омогући само једној особи да кроз отвор посматра једноминутни филм. На извештај начин, Лазаревић овим као да интуитивно антиципира формалне и перцептивне карактеристике седме уметности читаву деценију пре појаве самог кинетоскопа, који ће се касније технолошки и стилски повезати с новим екранским медијима.

Анализа сегмента из ТВ драме

У складу са ставовима Мари-Лор Рајан, да наратив надилази медиј кроз који се реализује, анализа ТВ драме усмерена је на начин на који се иста наративна јединица из књижевног текста преобликује у телевизијски наративни израз; адаптација мотива приповетке „Први пут с оцем на јутрење“ реализована је 1992. године у режији Дејана Ђорковића, а Звонимир Костић је потписао сценарио; продуценти драме били су Зоран Милатовић и Часлав Поповић. Имена ликова и односи међу њима преузети су из књижевног дела, што омогућава задржавање основног породичног оквира важног за анализу.

Сегмент гледања кроз кључаоницу у драми је растављен и распоређен у више делова, чиме је његово трајање продужено: једна компактна сцена из приповетке адаптирана је у низ сцена и кадрова који не следе линеарно један за другим, већ се монтажном преплићу са сценама других сегмената изворног текста. Док књижевни текст функционише кроз сложену приповедну структуру, приповедача у трећем лицу који уводи одраслог

6 Овај уређај је патентирао Томас Едисон преко своје компаније *Edison Manufacturing Company* 1891. године (Decherney 2016: 5).

Мишу као наратора сопственог сећања, Ђорковићева адаптација оду-стаје од таквог приповедног оквира.

Костић није уврстио у свој сценарио последње две реченице приповетке,⁷ тако да се адаптација може поделити на два дела, а граница је такође ноћ када отац на картама губи преостало материјално богатство. Митрово присуство у другом сегменту драме уводи се раније него у истом делу књижевног текста. Код Лазаревића се појављује кроз синовљев поглед кроз кључаоницу, док се у драми (као визуелни мотив) може видети два пута пре него се дође до кључне сцене за овај рад. Гледаоци га први пут затичу у крупном плану како седи за столом и непомично гледа негде ван кадра. Након тога следи сцена у спаваћој соби, у којој Миша устаје, облачи се и излази из кадра, а самим тим и из просторије. Затим се поново може видети Митар у статичном кадру, али у веома крупном плану из профила, чиме се наглашавају његова и физичка и психичка укоченост. Да би се дошло до адаптираног вирења кроз кључаоницу, проток времена (елипса) сугерише се кадром из дворишта (*establishing shot*), у коме се чује петао да потврди да је дан,⁸ да се отац од претходне вечери није померио, али овај део служи и као драматуршко одлагање тренутка када ће се син суочити са очевом пропашћу.

Кадром у коме се види двориште кондензован је временски ток, те се отвара простор за следећу сцену, када Миша гледа кроз прозор на вратима, а камера је у просторији у којој се налази отац: дечакова глава приказана је анфас у веома крупном плану, смештена између завесе и оквира врата, па може деловати као да је редитељ желео да створи визуелни отвор (рупу, оптичку пукотину) која би заменила кључаоницу. У следећем кадру, кадрираном као двоплан, десне две трећине заузима очев крупни план, који додатно потцртава његову немоћ и емотивну блокаду; лева трећина дубинског кадра остаје *отворена*, у њој се види део врата иза чијег стакла Миша и даље вири. Оваква композиција, могућа у визуелној конструкцији погледа и односа, свесно успоставља асиметрију у којој се супротстављају пасивност (Митар) и радозналост (Миша), односно свет одраслих и свет детета. Кадар је статичан и траје неколико секунди током којих се отац не помера, док дечак полако враћа завесу на место и одлази. Тиме се скоро завршава адаптација

7 Ауторка овог рада није имала увид у сценарио, већ наведени закључак изводи из ТВ драме у којој не постоје назнаке о томе како је Пера Зеленбаћ завршио.

8 Пример како филм, а у овом случају ТВ драма, преноси информацију визуелно у аудитивно у истом тренутку о чему пише Четман (1978: 158).

сегмента из приповетке и прелази се на следећу сцену, при чему завеса симболички затвара *прозор* у свет породичног слома којем дечак на кратко присуствује.

Након тога следи паралелна монтажна сцена у којој се смењују Митров крупни план и Маричини кадрови, сутеришући даље нијансе породичних односа. Иако се наизглед чини да очев и даље укочен поглед нема значајан наративни допринос, ови кадрови могу се тумачити као покушај редитеља да истакне психолошко стање уништеног човека. Посебну пажњу завређује кадар с детаљ планом у којем се виде Митрови прсти, благо повијени над картама на столу, како подрхтавају, што је снажан контраст статичности његове фигуре у свим претходним појављивањима (у другом делу драме). Ова нијанса покрета може се схватити као једини вид спољашњег израза унутрашњег превирања, готово неприметан знак виталности у телу које знаке живота даје још једино дисањем. Поред тога, присуство карата у кадру успоставља јасну везу с приповетком, у којој дечак види разбацане карте по столу и поду, што потврђује конзистентност мотива између два медија.

Дечаков визуелни сусрет са оцем у ТВ драми има своју паралелу с приповетком, али је другачије изведен. У телевизијском медију коцкарска соба није приказана као спољашњи објекат посматрања, напротив, камера се налази унутар те просторије. У првом кадру у којем се појављује Мишин лик стиче се утисак да је редитељ покушао да успостави субјективну визуру, али она није доследно спроведена. Уколико би се тежило потпуном субјективном доживљају, наредни кадрови морали би да буду POV, а то у овом случају значи да потичу с места на ком стоји дечак, дакле да и гледаоци *завире иза завесе*. Употребимо ову формулацију јер је она дословно заменила оригинални књижевни мотив кључаонице. У складу с Четмановим разликовањем тачке гледања и наративног гласа, камера не заузима Мишин POV ни у првом кадру, у ком гледа кроз стакло, ни у следећем, у ком се види и Митрова глава, већ има неутралну, спољашњу позицију, док се наративни глас остварује кроз дискурзивне елементе који откривају односе међу ликовима. Посредством монтаже и кадрирања сутерисано је ко кога гледа – син оца. Постављањем камере унутар собе у којој седи Митар, Ђорковић успоставља просторну и симболичку баријеру између родитеља и детета. Миши је приступ ускраћен, он може једино да *вири* кроз врата која раздвајају његову невиност од очевог посрнућа. У ова два кадра чују се неодређени шумови и цвркулт птица који потиче из гореспоменуте сцене, у којој се види двориште и

чује петао. Преношењем цвркута ствара се континуитет између сцена, наглашава реализам приказаног, али се такође суптилно прелази из екстеријера у ентеријер. Звук као дискурзивни елемент може наглашавати контраст између спољашњег, живог простора и затворене унутрашњости у којој је Миша искључени посматрач. На анализирани кадрове могуће је применити даље тумачење Четмана да субјект који посматра може истовремено бити објект перцепције – док дечкова глава у веома крупном плану покушава да створи илузију субјективног погледа ка оцу, и она постаје предмет посматрања гледалаца. Свиме овиме ТВ драма уводи слој израза који у књижевном тексту не постоји.

Једна од најбитнијих разлика између адаптације и књижевног предлошка јесте приближавање Митра гледаоцима. Док се у приповеци све посматра из дечаковог угла и читаоци немају приступ просторији из које отац не излази, што симболички учвршћује његову недоступност и унутрашњу изолованост, редитељ поставља камеру унутар собе. Тиме се отвара могућност физичког уласка у простор пораза. Митра видимо више пута кроз детаље и веома крупне планове, што га гледаоцима чини готово *опипљиво присутним*. Тај физички приступ може имплицирати и улазак у унутрашњи свет лика. Овакви кадрови јесу карактеристични за ТВ драму, али очево лице, приказано у детаљу, укида ону врсту дистанце која постоји код Лазаревића и веома је значајна за разумевање очеве изолације и унутрашње пропасти које ће Марица спасити.

Може се поставити питање да ли је постојао другачији начин којим би се остварио Мишин POV. Наиме, могућности да се субјективна перспектива пренесе без дијалога, шума и директне акције биле су познате још у првој деценији развоја седме уметности. Примери се налазе у раним немим филмовима француског редитеља Фердинанда Зеке из 1901. године – *Ce que je vois de mon sixieme*⁹ и *Par le trou de la serrure*.¹⁰ Ови кратки двоминутни филмови ослањају се на концепт *гледања* кроз ограничен оквир: први показује POV кроз дурбин, док у другом постоји посматрање управо кроз кључаоницу. Оваква решења сведоче о раним иновацијама субјективног кадра, једним од бројних поступака који обележавају пioniрско доба ове уметности. Употребом стаклених врата у остварењу *Први пут с оцем на јутрење* редитељ је изгубио могућност да гледаоцима понуди аутентичан осећај *вирења*, што је у приповеци веома важан

9 Енгл.: *Scenes from My Balcony*.

10 Енгл.: *Peeping Tom* или *What Is Seen Through a Keyhole* или *What Happend to the Inquisitive Janitor*

симболички тренутак. Уместо да успостави непосредност (дечаковог) погледа, драма је дала претежно неутралан угао гледања и тиме изгубила значења наведена у делу рада у коме се анализира сегмент из приповетке: вишеслојност коју Лазаревић гради, између осталог, посредством разбацаних и преврнутих столица; нису пренети *хаос и разарање, морална и егзистенцијална катастрофа*; нема ни веома важног детаља – дуката, а његовим изостављањем у драми не може се говорити о метафори губитка *достојанства, вредности и поверења*; такође, недостаје и фигура оца – *предмет међу предметима*, савијена над столом с главом у длановима. Код Ђорковића Митар јесте нем и непомичан, али већ је наведено да ти кадрови имплицирају брисање дистанце између њега и гледалаца. Док приповетка постиже одјек деперсонализације и очаја тиме што је очево тело део хаотичне собе, филмски, односно драмски кадар га приказује без јасно контекстуализоване околине, лишеног односа с предметима који би могли да појачају утисак моралне и физичке паралисаности.

Простор у кући у коме се коцкање одвија приказан је у десет сцена током првог дела драме: неке се састоје из једног, друге од више кадрова. У фокусу, међутим, нису соба и њена симболика, већ актери игре, док простор око њих остаје у фрагментима. Иако се мотиви из приповетке, као што су разбацане карте, прљаве шоље од кафе и пиксле пуне опушка могу уочити у сцени када друштво напушта Митра, они не функционисау као семантички носиоци значења, већ је њихова сврха да дочарају трајање вечери и атмосферу. Додатно, Миша у току ноћи три пута вири иза завесе, а мајка једном наредног дана, чиме се троши емотивни потенцијал кључног погледа из средишњег дела приповетке.

Закључак

Анализом и упоређивањем књижевног дела „Први пут с оцем на јутрење“ и истоимене телевизијске драме уочене су приповедне и визуелне разлике које отварају питања о начинима и могућностима преноса из једног медија у други. Иако су основна структура, имена ликова и кључне фабуларне тачке задржани, начин на који је обликован изузетно важан тренутак, дечаков поглед кроз кључаоницу, показује одступања. Драмско решење не реплицира у потпуности симболичку и наративну тежину ове сцене из приповетке и тиме губи комплексност значења. Избори које је редитељ Ђорковић начинио утицали су на то да одређене тематске и симболичке димензије остану само у назнакама, али су

ти избори условљени естетским и визуелним законитостима ТВ драме. Упркос специфичности медија кроз који је адаптација *Први пут с оцем на јутрење* реализована, може се разматрати да ли је сцена могла бити остварена тако да се задржи Мишина тачка гледања. Тиме се додатно потврђује оно што Линда Хачион истиче, да адаптација није једноставан пренос садржаја, већ процес који захтева разумевање изворног текста и његово детаљно проучавање, а затим и стваралачко промишљање његових могућности у другом медију.

Извори

- Лазаревић, Лаза (2005). *Швабица*. Београд: Политика
- Милатовић, Зоран и Поповић, Часлав (продуценти) & Ђорковић, Дејан (режисер) (1992) *Први пут с оцем на јутрење* [ТВ драма]. Србија: Телевизија Београд

Литература

- Decherney, P. (2016). *Hollywood: A Very Short Introduction*. New York, NY: Oxford University Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. E., Lewin & J. Culler, прев.) Ithaca, NY: Cornell University Press. (Оригинално дело објављено 1972)
- Живковић, Д. (2004). *Српска књижевност у европском оквиру*. Београд: Српска књижевна задруга
- Иванић, Д. (2005). „Незамјенљиво дјело“ У: Л. Лазаревић *Швабица*. Београд: Политика, 5–18.
- Марчетић, А. (2004). *Фигуре приповедања*. Београд: Народна књига
- Милосављевић Милић, С. (2000). Приповедачке функције у приповеци „Први пут с оцем на јутрење“ Лазе Лазаревића. *Књижевна историја*. 32(111/112). 189–199.
- Милосављевић Милић, С. (2014). Виртуелна претприповест и феномен урањања *Philologia Mediana*. 6 (6). 17–37.
- Ryan, M. L. (2004). Introduction У: М–L. Ryan (yp) *Narrative Across Media*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press. 1–41.
- Hutcheon, L. with O'Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed). New York, NY: Routledge
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

THE VISUAL CONSTRUCTION OF THE GAZE: A SCENE SEEN THROUGH THE KEYHOLE IN THE SHORT STORY AND THE TELEVISION DRAMA PRVI PUT S OCEM NA JUTRENJE

Abstract

This paper analyzes how the visual potential of the literary narrative in the short story „Prvi put s ocem na jutrenje“ by Laza Lazarević is transferred into the cinematic expression of the 1992 television drama bearing the same title. The focus is placed on the well-known scene in which the boy observes the room and his father through the keyhole, a moment that, in the literary text, is crafted almost like a film shot with a subjective point of view. In the TV drama version, however, this scene loses its subjective character and is staged differently, thereby significantly altering its emotional impact. In order to approach the text and its adaptation from narratological and film-theoretical perspectives, the theoretical framework of the analysis is based on the works of Marie-Laure Ryan (Narrative Across Media: The Language of Storytelling), Linda Hutcheon (A Theory of Adaptation), Seymour Chatman (Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film), and Gerard Genette (Narrative Discourse: An Essay in Method). Special attention is given to the visual potential of literary expression, as well as the possibilities and limitations of adaptation. It is concluded that, although the TV drama adopts key motifs, it reinterprets their meaning, and thereby contributes to a different understanding of the emotions conveyed by Lazarević's text.

Key words

Laza Lazarević, narrative, subjective point of view, television drama, focalization, adaptation

Примљено: 25. 8. 2025.
Прихваћено: 25. 11. 2025.