



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

NARATIVNI UNIVERZUM ŽIVKA NIKOLIĆA:  
IDENTITET, REPREZENTACIJA,  
KARNEVALIZACIJA

DOKTORSKA DISERTACIJA

KANDIDAT  
MA Strahinja M. Savić  
Broj indeksa: 1/2016d

MENTORKA  
Dr Nevena Daković, red. prof.

BEOGRAD  
2021.

# Apstrakt

Tema i metodologija istraživanja doktorske disertacije, *Narativni univerzum Živka Nikolića: identitet, reprezentacija, karnevalizacija*, određene su naslovom. Tema rada je analiza narativnog univerzuma Živka Nikolića, izgrađenog u njegovom raznolikom i bogatom opusu. Cilj rada je da: 1) kroz multiperspektivnu analizu utemeljenu na obuhvatnoj i interdisciplinarnoj teorijskoj platformi mapira njegova dela kao prostor upisa i tvorbe identiteta; 2) ukaže na njegove osobeno formulisane i strukturisane poetiku i stil (a)tipičnog moderniste; 3) argumentuje njegovo (re)pozicioniranje i vrednovanje u okvirima nacionalne i evropske kinematografije.

Polazeći od teorijskih postavki reprezentacije nacionalnog identiteta, ključni analitički pojam je kritički termin *crnogorstvo* (po uzoru na *balkanstvo*) koji rad sagledava kroz različite teorijske okvire i filtere objedinjene pod terminima karnevalizacije i reprezentacije. Na ovoj istraživačkoj osnovi, metodološko mapiranje crnogorstva ostvaruje se analizom dubinske strukture narativa u studijama slučaja – Nikolićevim kratkometražnim i dugometražnim filmovima, kao i jednoj seriji (*Ždrijelo, Bauk, Prozor, Beštije, Jovana Lukina, Lepota poroka, Dekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, i drugi) - sinhronijski pozicioniranim i dijahronijski usklađenim sa autorovim „sledbenicima“ u postjugoslovenskom ali i u šire u evropskom filmu. Hipoteza, u skladu sa navedenim okvirima, glasi da je narativni univerzum Živka Nikolića, stilski postavljen na razmeđu klasicizma i modernizma, prostor raznovrsne tvorbe i upisa identiteta (nacionalnog, žanrovskog, autorskog, ...). Osnovni identitetsko-tvorbeni postupci, koji rezultiraju donekle anagoškim smislom, mogu se najobuhvatnije identifikovati u teorijskim terminima semiosfere, binarizama dubinske strukture i teorije karnevalizacije.

Metodologija istraživanja i određenja pojma *crnogorstva* kao antropološkog, kulturološkog, socijalnog, semiotičkog i najzad kao umetnički transponovanog fenomena obuhvata metode analize teksta - sadržaja, naracije, strukture, ikonologije, dijegeze, reprezentacije, te metode formalne analize filmskog teksta i opšte metode dedukcije i

indukcije, dijahronijskog i sinhronijskog sagledavanja. Teorijsko polje obuhvata teorije Klod Levi Strosa (Claude Levi-Strauss), Mihaila Bahtina (Mikhail Bakhtin), Jurija Lotmana (Юрий Михайлович Лотман), Eleazara Meletinskog (Елеазар Моисеевич Мелетинский), i drugih.

Nikolićev narativni univerzum, u tom smislu, funkcioniše u dvostrukom stilskom registru klasicizma i modernizma. Premda svaki film počiva na nacionalnoj identitetskoj osnovi i narodnoj tradiciji, folkloru i mitskoj slici, u nekim filmovima je ta veza čvršća a u drugima slabija. „Jaka“ veza sugerise stabilan i konkretan hronotop, a „slabija“ povezanost ukazuje na destabilisani hronotop, dok rediteljska estetika prelazi putanju od klasicizma do modernizma. Nikolićeva poetika, utemeljena u lokalnom hronotopu, predstavlja iskorak u univerzalno značenje u kontekstu preoblikovanja identiteta oslonjenog pre svega na rekonceptualizaciji mita i slike nacije. Živko Nikolić neguje modernističke teme i stil u filmovima koji odstupaju od klasične, tradicionalne fabule, te imaju nekoherentnu strukturu i priču (*Jovana Lukina, Beštije*), tj. razučeni narativni univerzum. U tom ključu, autorsku poetiku i konstrukciju narativnog univerzuma analiziramo pre svega mizanscenskom analizom i određenjem vrste mizanscena (klasični, ekspresionistički ili maniristički). Rad istražuje i „dijalošku“ slojevitost Nikolićevog filmsko pripovedačkog sveta koji se razvija dijalogom/monologom sa crnogorskim identitetom, jugoslovenskom i evropskom kinematografijom, modernizmom, kao i stvaralaštvom savremenih crnogorskih i postjugoslovenskih autora.

Ključne reči: narativni univerzum, Živko Nikolić, nacionalni identitet, karnevalizacija, binarne opozicije, modernizam, semiosfera

# Abstract

The topic as well as methodology of the doctoral dissertation, *Narrative Universe of Zivko Nikolic: Identity, Representation, Carnivalesque*, are determined by the title. The study provides analysis of the narrative universe of Zivko Nikolic, that he created in his prolific and diverse opus. The aim of the paper is to: 1) map his works as a place of defining as well as building an identity through a multi-perspective approach using comprehensive and interdisciplinary theoretical platform; 2) highlight his uniquely structured poetics and (a)typical modernistic style; 3) assert his (re) positioning and categorization within the framework of national and European cinematography.

Starting with the theoretical premise of the representation of national identity, the key analytical term is the critical term *Montenegrinness* (inspired by the term *Balkanness*), which outlines the study through different theoretical frameworks and filters en-capsuled in the terms Carnivalesque and representation. Based on the research, the methodological mapping of Montenegro is accomplished by analysing the deep-rooted structure in case study narratives - Nikolic's short and feature films, as well as one TV series (*Ždrijelo, Bauk, Prozor, Beštije, Jovana Lukina, Lepota poroka, Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, and others) – diachronically synchronised with the author's „followers“ in the post-Yugoslav, as well as European film. The hypothesis, according to the established framework, states that the narrative universe of Zivko Nikolic, stylistically, is a mixture of classicism and modernism, is a place of remarkable creation and identity display (national, genre, authorial...). The basic identity-building processes, which result in a somewhat anagogical sense, are most comprehensively noted in the theoretical terms of the semiosphere, the binarisms of the structure of depth and the theory of Carnivalesque.

The research methodology and definition of the concept of *Montenegrinness* as an anthropological, cultural, social, semiotic and finally an artistically transposed phenomenon, includes methods of text analysis - content, narration, structure, iconology,

diegesis, representation, and methods of formal analysis of screenplay and general methods of deduction and induction, diachronic and synchronic perception. The theoretical field considers theories of Claude Levi-Strauss, Mikhail Bakhtin, Yuri Lotman (Ю́рий Михаилович Лотман), Eleazar Meletinsky (Елеазáр Моисе́евич Мелетинский), and others.

In that sense, Nikolic's narrative universe functions within a double stylistic register of classicism and modernism. Although each film is based on national identity and folk tradition, folklore as well as mythical image, in certain films this connection appears stronger, yet weaker in others. The „strong“ connection suggests a stable and factual chronotope, whereas the „weaker“ connection indicates a destabilized chronotope. As the director's aesthetics moves from classicism to modernism, Nikolic's poetics, based on the local chronotope, suggests a step towards universal meaning in the sense of identity transformation based primarily on the myth re-conceptualization and the nation's image. Zivko Nikolic cherishes modernist themes and style in films that deviate from the classic, traditional plot, with incoherent structure and storyline (*Jovana Lukina*, *Beštije*), i.e. a disjointed narrative universe. Hence, we analyse the author's poetics and creation of the narrative universe primarily by mise-en-scène analysis and determining the type of mise-en-scène (classical, expressionist or mannerist). The paper also explores the „dialogue“ stratification narrative world of Nikolic's film, which develops through dialogue / monologue with Montenegrin identity, Yugoslav and European cinematography, modernism, as well as the work of contemporary Montenegrin and post-Yugoslav authors.

Keywords: narrative universe, Zivko Nikolic, national identity, Carnavalesque, binary oppositions, modernism, semiosphere

# SADRŽAJ

1. UVOD	7
2. IDENTITET U FILMU I FILMSKI IDENTITET	22
2.1. NACIONALNI IDENTITET	24
2.1.1. Rodni identitet	31
2.2. FILMSKI IDENTITET	36
2.2.1. Crnogorski film	37
2.2.2. Jugoslovenski film	41
2.2.3. Svetska kinematografija	43
3. MODERNISTIČKI TEKST ŽIVKA NIKOLIĆA	45
3.1. ŽIVKO NIKOLIĆ KAO MODERNISTA	45
3.1.1. Motiv stranca	45
3.1.2. Oblici hronotopa	49
3.1.3. Binarne opozicije	57
3.1.4. Karnevalizacija	73
3.1.5. Modernistički aspekti opusa Živka Nikolića	83
3.2. TELEVIZIJSKO STVARALAŠTVO	109
3.3. ODJECI ŽIVKA NIKOLIĆA U STVARALAŠTVU SAVREMENIH CRNOGORSKIH AUTORA	116
4. NARATIVNI UNIVERZUM ŽIVKA NIKOLIĆA	135
4.1. SEMIOSFERA	135
4.2. FORMALNA ANALIZA FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	143
5. ZAKLJUČAK	157
LITERATURA	165
FILMOGRAFIJA	173
DODATAK 1: SINOPSIS I DUGOMETRAŽNIH FILMOVA ŽIVKA NIKOLIĆA	178
<i>BEŠTIJE</i> (1977)	178
<i>JOVANA LUKINA</i> (1979)	182
<i>SMRT GOSPODINA GOLUŽE</i> (1982)	184
<i>ČUDO NEVIDENO</i> (1984)	186
<i>LEPOTA POROKA</i> (1986)	188
<i>U IME NARODA</i> (1987)	190
<i>ISKUŠAVANJE ĐAVOLA</i> (1989)	192
DODATAK 2 – INTERVJU I SA STRUČNJACIMA I UMETNICIMA IZ OBLASTI FILMA O OPUSU ŽIVKA NIKOLIĆA	194

## LISTA TABELI I ILUSTRACIJA:

TABELA 1 – ASPEKTI MODERNIZMA U DUGOMETRAŽNIM FILMOVIMA ŽIVKA NIKOLIĆA	86
--	----

SLIKA 1 – KADAR IZ FILMA <i>BEŠTIJE</i>	97
SLIKA 2 – KADAR IZ FILMA <i>JOVANA LUKINA</i>	99
SLIKA 3 – KADAR IZ FILMA <i>SMRT GOSPODINA GOLUŽE</i>	101
SLIKA 4 – KADAR IZ FILMA <i>ČUDO NEVIĐENO</i>	105
SLIKA 5 – KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	106
SLIKA 6 – KADAR IZ FILMA <i>U IME NARODA</i>	107
SLIKA 7 – KADAR IZ FILMA <i>ISKUŠAVANJE ĐAVOLA</i>	108
SLIKA 8 – KADAR IZ SERIJE <i>ĐEKNA JOŠ NIJE UMRLA A KA' ĆE NE ZNAMO</i>	115
SLIKA 9 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	147
SLIKA 10 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	147
SLIKA 11 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	147
SLIKA 12 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	149
SLIKA 13 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	149
SLIKA 14 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	150
SLIKA 15 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	150
SLIKA 16 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	150
SLIKA 17 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	151
SLIKA 18 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	151
SLIKA 19 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	152
SLIKA 20 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	152
SLIKA 21 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	152
SLIKA 22 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	152
SLIKA 23 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	153
SLIKA 24 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	153
SLIKA 25 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	153
SLIKA 26 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	154
SLIKA 27 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	155
SLIKA 28 - KADAR IZ FILMA <i>LEPOTA POROKA</i>	155

# 1. Uvod

Geneza jugoslovenske kinematografije u prvim decenijama nakon Drugog svetskog rata obeležena je najpre idejama pobjedničke komunističke vlasti, koja je u obnovi ratom devastirane zemlje i izgradnji novog, socijalističkog društva, forsirala teme glorifikovanja narodnooslobodilačke revolucije i bratstva i jedinstva kao najbitnijeg državnog kohezionog elementa, s posebnim akcentom na socijalnom prosperitetu radničke klase. Nakon razlaza sa Sovjetskim savezom 1948, zbog rezolucije Informbiroa, Jugoslavija se otvara prema Zapadu, percepirajući ideje već probuđenih novih poetika, što će imati krupnog uticaja na razvoj kulture, pa i filma. Jugoslovensku kinematografiju je nemoguće posmatrati kao izolovani, u sebe zatvoreni stvaralački fenomen, bez evropskih i svjetskih kulturoloških uticaja, te je zapažanje Daniela J. Gouldinga potpuno validno: najsloženiji i najburniji period jugoslovenske kinematografije nastupa tokom sedme decenije XX veka (Goulding 2004), kada se film postepeno oslobađa od ideološkog dogmatizma i represije, te potpada pod uticaje Zapada i stilskih eksperimenata francuskog novog talasa (iako se istovremeno realizuju i grandiozni, epski narativi partizanskih filmova). Osobnostima drugačijih i inovativnih poetika, izdvajaju se filmovi Aleksandra Saše Petrovića, Puriše Đorđevića, Vatroslava Mimice, Ante Babaje, Krsta Papića. Neophodno je, međutim, spomenuti i

jugoslovenski crni talas (termin, kako to obično biva u istoriji umetnosti, preuzet iz negativnog, cenzorskog vokabulara). Filmovi Dušana Makavejeva, Živojina Pavlovića, Želimira Žilnika, Krste Papića, Matjaža Klopčiča, da pomenem samo nekoliko najrelevantnijih autora, uneli su korozivni, subverzivni duh u prostore do tada dominantnih tokova u jugoslovenskom filmu. Iako prigušen i pridavljen početkom sedamdesetih (ponajviše kukavičkim povlačenjem filmova u producentske bunkere i arhive), naš crni talas je ostao kao zlatno doba (...), neprevaziđeno do današnjih dana. (Vlajčić u Radosavljević 2019: 427)



Pojava crnog talasa se poklapa sa turbulentnim društvenim događajima (neuspela društvena reforma, studentske demonstracije 1968). Najpoznatiji reditelji ovog pravca okreću se novim, često tabu-temama (tamne strane revolucije, socijalna beda, društveni marginalci kao glavni likovi).

(...) Šta god da se dešavalo tih godina, razlike u odnosu na *sovjetski model* produbljivale su se svakog dana, čime je otvoren prostor za druge uticaje, pre svega na one sa Zapada. To se posebno odnosilo na razne oblike popularne kulture, modu, film i muziku. (...) Granica slobode govora i autorskog izražavanja stalno se pomerala i zato ni malo ne iznenađuje da je kasnije Živojin Pavlović više puta ponovio da će šezdesete godine, uz sve svoje nedostatke, biti upamćene kao *Periklovo doba u umetnosti*. (Radosavljević 2019: 212 - 214)

Godine 1972. u Jugoslaviji su izvršene ustavne promene, koje su značile decentralizaciju sistema i davanje velikih ovlašćenja republikama i pokrajinama u svim domenima, pa i u kulturi. Regionalni filmski centri služe pre svega afirmisanju stvaralaštva svojih republika i pokrajina. Od te godine, smatra Goulding, nastupa *novi jugoslavenski film*, oličen u stvaralaštvu autora takozvane praške grupe (ili škole) – Srđana Karanovića, Gorana Markovića, Gorana Paskaljevića, Rajka Grlića, Lordana Zafranovića i Emira Kusturice. U raznovrsnosti i bogatstvu filmskog stvaralaštva Jugoslavije, dok god je trajala kao integralni kulturni i državni prostor, „gledajući unazad, jasno je da je održavanje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije na okupu zahtevalo razne vrste blokada i balansiranja, na raznim nivoima, kao i enklave slobodnog prostora za primanje i upijanje raznih potresa i podrhtavanja unutar sistema” (DeCuir 2019: 277).

U takvom dobu, „u potresima i podrhtavanjima unutar sistema”, a tragajući za prostorom umetničke slobode iskaza, stvara Živko Nikolić (Ozrinići kod Nikšića, 1941 – Beograd, 2001). Pod pokroviteljstvom *Filmskog studija* u Titogradu (Podgorica), Živko Nikolić debituje 1977. godine sa filmom *Beštije*. Za producentsku kuću *Zeta film*, aktivnu od 1978. godine, Živko Nikolić, realizuje filmove *Čudo neviđeno* (1984), *U ime naroda* (1987) i *Iskušavanje đavola* (1989). Drugi deo svojih dugometražnih ostvarenja (*Jovana Lukina*, 1979; *Smrt gospodina Goluže*, 1982; *Lepota poroka*, 1986) Nikolić snima sa beogradskim producentskim kućama (*Avala film*, *Centar film*) ali povremeno i drugim republičkim filmskim centrima (*Smrt gospodina Goluže sa Slovenska filmova tvorba iz Slovenije*) (videti Kastratović 2006). Najpopularnija serija u režiji Živka Nikolića je

*Dekna još nije umrla a ka' će ne znamo* (1988), po scenariju Miodraga Karadžića, realizovana za televiziju Titograd.

Nikolić se svrstava u najosobnije jugoslovenske i crnogorske reditelje. Njegov opus, u kom se izdvaja sedam dugometražnih i brojni kratkometražni filmovi i dve, u vreme emitovanja vrlo popularne, televizijske serije, proučavan je, tumačen i vrednovan s različitih aspekata i polazišta. Težište u ovom radu je na kritičkoj analizi i interpretaciji u okviru studija filma. Kritička i teorijska građa o stvaralaštvu ovog reditelja nije obimna, ni sasvim validna. Razlozi pomanjkanja teorijske lokalizacije i određene kritičarske pasivnosti spram Nikolićevog rada, ali i brojnih drugih reditelja koji su u istom vremenu stvarali, mogu se tražiti u osobenosti njegovog opusa u odnosu na crnogorsku i jugoslovensku kinematografiju, u vreme nastanka njegovih dela, i kasnije. Za razliku od filmova većine jugoslovenskih reditelja, u Nikolićevom opusu elementi lokalnog su polazna tačka promišljanja o univerzalnim, arhetipskim temama poput seksualnosti, smrti, odnosa muškarca i žene, kao i plemensko-folklornog mentaliteta u sučeljavanju i interakciji sa savremenim životom i senzibilitetom.

Nikolićev narativni univerzum čine mnogi slojevi: etno-antropološki elementi srpske i crnogorske narodne tradicije, razvijani isprva u kratkometražnim dokumentarnim filmovima (*Ždrijelo*, 1972; *Polaznik*, 1973; *Bauk*, 1974; *Prozor*, 1976); izražena likovnost, čiji se koreni vezati sa Nikolićevim likovnim srednjoškolskim obrazovanjem i afinitetom prema slikarstvu (*Marko Perov*, 1975; *Prozor*; *Beštije*; *Jovana Lukina*; *Čudo neviđeno*; *Lepota poroka*); sukob pojedinca sa kolektivom (*Smrt gospodina Goluže*; *Čudo neviđeno*; *Lepota poroka*; *U ime naroda*); potraga za-univerzalnošću, kroz tematsku nadogradnju lokalnog (*Beštije*; *Jovana Lukina*; *Smrt gospodina Goluže*; *U ime naroda*; *Iskušavanje đavola*); fenomen žene u podređenom položaju, koji je za autora uporišna tačka za kreiranje upečatljivih ženskih likova, uglavnom u sukobu sa patrijarhalnom sredinom (*Prozor*; *Beštije*; *Jovana Lukina*; *Lepota poroka*; *Iskušavanje đavola*)...

Živko Nikolić je karijeru započeo nizom festivalski primećenih i nagrađenih kratkometražnih dokumentarnih filmova, koje je realizovao pri Dunav filmu (*Ždrijelo*, *Bauk*, *Marko Perov*, *Prozor*...) početkom sedamdesetih godina XX veka. Rani Nikolićevi kratkometražni filmovi su dokumentarno-antropološkog karaktera, uz izrazitu rediteljsku kontrolu mizanscena, pokreta kamere, a posebno montaže i aktera:

Već svojim kratkometražnim filmovima Živko Nikolić opasno je ugrozio tradicionalnu (i, izgleda, sakrosanktnu) podjelu koja u našoj svijesti postoji

između čistog dokumentarnog i stiliziranog igranog dometa. Marko Perov, *Prozor ili Ine* (baš kao i ranije Gilićeve majstorije) postadoše povodom čestih razgovora na temu: jesu li to uopće dokumentarci...? (Munitić 1979: 26).

Nikolić je u dokumentarnom opusu nagovestio svoju buduću poetiku, koja se bazira na ideji da lokalno i individualno (mikrokosmos), ima svoje ishodište u sveopštem, svevremenskom, opšteljudskom, univerzalnom (makrokosmos). U dugometražnim filmovima, kao što su *Beštije* i *Jovana Lukina*, ovo poetičko načelo je najsnažnije i najsveobuhvatnije eksplicirano. U okviru jugoslovenske kinematografije, rediteljski pandani opusu Živka Nikolića su retki i u svakom smislu drugačijeg scenarističkog i rediteljskog konteksta od većine njegovih filmova. Nikolić je, nesumnjivo, bio „značajan i osoben pripovedač i poeta crnogorskog krša” (Zoran Janković, Dodatak 2). Izvesno, Nikolićeви radovi jesu u određenom dosluhu sa prethodnicima, u tematskom smislu, ali se ne može govoriti o njegovim sledbenicima, epigonima.

U tom kontekstu, Gojko Kastratović, istoričar filma, autor knjige *Istorija crnogorskog filma* (2006), precizira: „Vidno je da u svim Nikolićevim dokumentarnim i kratkim igranim filmovima inspiracija mu je bila isključivo Crna Gora, a njegove tematske preokupacije bile su stanja usamljenosti i bez izlaza, kao posledice iracionalnih situacija” (Kastratović 2006: 168). Čvrsto vezan za lokalnu, crnogorsku, patrijarhalnu tradiciju, Nikolić je snimao klasične i modernističke filmove, u kojima se bavio „i metafizičkim problemima i tumačenjem čovekovih snoviđenja, ideja, opsesija, neuroza, života i njegovog besmisla” (Volk 1996: 176). Petar Volk, takođe, u studiji *Istorija jugoslovenskog filma* (1986), smatra da je on „jedini od mlađih autora koji je tokom sedamdesetih godina uspeo da stvori originalan, subjektivan, vizuelno osoben i upečatljiv opus u kratkom filmu” (Volk 1986: 430).

Postoji jaka potreba za novim pristupima i metodologijama sistematizaciji, periodizaciji ali i očuvanju jugoslovenskog filmskog nasleđa. Mane u „standardnom” metodološkom pristupu obelodane se uglavnom kada se pojavi autor koga je teško svrstati ili pripisati određenoj školi ili žanru. Mnogima nije dodeljeno adekvatnog prostora i pažnje u analitičkim okvirima, pa čak ni u dnevno-kritičarskim. Sagledano ukupno u publicističkoj praksi (knjige, monografije, tematski časopisi, štampa) nailazi se na relativno mali broj monografija o jugoslovenskim filmskim stvaraocima. Razlog tome može se tražiti i u činjenici, kako zapaža Gojko Kastratović, da se o počecima crnogorske kinematografije ne može govoriti pre Drugog svetskog rata; u takvim prilikama, izostala

je adekvatna kritička recepcija (Kastratović 2006). Dodatna otežavajuća okolnost proučavanja opusa Živka Nikolića predstavlja, tvrdi Milan Vlačić, i odnos određenih krugova crnogorske kulture prema njegovom delu i opusu, obzirom da je on „praktično ranio patrijarhalni duh Crne Gore” (Vlačić, Dodatak 2). U odnosu na jugoslovensku perspektivu, mnogi savremeni crnogorski stvaraoči u njemu vide uzor i smatraju da ovaj reditelj, očigledno, nije bio dovoljno poštovan u svom zavičaju ni za života: „Ne znam da li je srpska poslovice, ili crnogorska *O pokojniku sve najljepše*, ali Živko Nikolić, pogotovo u Crnoj Gori, danas je iščitavan na taj način” (Marija Perović, Dodatak 2).

Značajno za polazište ovog rada je razmatranje Sehada Čekića da su crnogorskom filmu uopšte potrebni nova tumačenja i novi horizonti istraživanja:

Kao i u slučaju drugih postjugoslovenskih država, odvajanje kinematografija je umnogome izuzetno teško ili nemoguće. Veliki broj filmova pravljen je u duhu jugoslovenstva ili pak u koprodukcijama s jugoslovenskim temama (...) tako da su u startu bili teško povezivi (...) s nacionalnim filmom, koji bi u retroaktivnoj klasifikaciji dobio predznak slovenački, hrvatski, bosanski, srpski, makedonski, crnogorski, kosovski (Čekić 2017: 72).

Zajednički rad na filmu u vidu ko-produkcije različitih jugoslovenskih producenstkih kuća bio je uobičajena procedura, obzirom na finansijsku i tehničku limitiranost pojedinačnih kinematografija, posebno onih van glavnih filmskih centara (Zagreb, Beograd, Ljubljana, Sarajevo). Iako su mnogi filmovi Živka Nikolića realizovani u produkciji ne-crnogorskih preduzeća, oni su snimani isključivo u Crnoj Gori, na lokacijama poput Kotora, Skadarskog jezera, Ade Bojane, Nikšića... Ove činjenice idu u prilog jasnoj umetničkoj koncepciji i dobro osmišljenoj intenciji autora: osnovne tematske preokupacije njegovog opusa su u vezi sa Crnom Gorom, te se zaključuje da je Nikolić, s obzirom na tematski konsekventan opus, imanentno i isključivo crnogorski reditelj. I Čekić (2017) insistira da je Živko Nikolić najuticajniji i najprepoznatljiviji filmski autor crnogorske kinematografije, čiji filmovi portetišu kolektivnu psihologiju i geografiju Crne Gore.

Tema disertacije determinisana je naslovom – *Narativni univerzum Živka Nikolića: identitet, reprezentacija, karnevalizacija*. Disertacija će se, stoga, baviti problemom određivanja dijegetičkog prostora Nikolićevih filmova kao semiosfere u privremenoj karnevalskoj rotaciji (nacionalnih, tradicionalnih i antropoloških) binarnih opozicija. Hipoteza, koja će kroz istraživanje biti potvrđena, tiče se opsega, načina, postupaka, na

kojima autor gradi anagoški smisao svog dela: definisanje semiosfere kao tematskog diskursa, principa binarnih opozicija i karnevalizacije, kao i ukazivanja na metode koje pojedinačni fenomen vode ka opštem značenju.

Semiosfera je pojam koji je definisao i razradio Jurij Lotman (Юрий Михайлович Лотман). Reč je o kulturološkom prostoru koji određeni tekst (ili skup tekstova) kreira produkcijom značenja. Semiosferu Nikolićevog opusa čine svi elementi tradicije i lokalnog identiteta koje portretišu njegovi filmovi, ali i drugi, elementarno filmski, poput mizanscena, scenarija, vizuelne osnove, i tome slično. Kroz funkcionalnu analizu Nikolićevog opusa, biće pokazano da semiosfera, građena kroz odnose značenja etnosa/lokalnog/individualnog, prerasta u niz fenomena univerzalnog značenja.

Karneval predstavlja, po teorijskom mišljenju Mihaila Bahtina (Михаил Михайлович Бахтин), privremenu negaciju tradicionalnog poretka, uglavnom dogmatizovanog, trenutak kada je svet inače stabilnih vrednosti konvertovan u sopstvenu suprotnost i svi moralni, društveni, patrijarhalni ili religiozni uzusi gube značenje – dakle, sve je dozvoljeno. Ova „vesela relativnost“ ukida granice između visokog i niskog, svetog i profanog, materijalnog i duhovnog. Ideja karnevalizacije objašnjava i važan elemenat u Nikolićevom stvaranju: reč i/ili slika su transformisani fenomeni, stavljeni u poseban odnos prema stvarnosti. Bahtin često tumači karnevalizaciju kao trenutak kada se svest oslobađa oficijelnog gledanja na svet, dozvoljavajući novi način percepiranja stvarnosti. U istraživanju će biti potvrđeno da je upravo ovaj postupak jedna od važnih osobina Nikolićeve poetike, kao izrazita potvrda Bahtinove ideje da je karnevalizacija i veza sa bogatim tokovima narodne kulture i narodnog života, ali i suptilan način građenja umetničke slike sveta.

Sistem binarnih opozicija preuzet je iz teorijske misli Klod Levi Strosa (Claude Levi-Strauss), koji je primitivne narode i njihove mitove proučavao po sistemu suprotnosti. Potvrdićemo da je u Nikolićevom opusu veoma važan postupak antropološkog instrumentarija Klod Levi Strosa, koji se zasniva na analizi mitova različitih kultura. Levi-Stros je uočio semantičke opozicije, koje su, po njegovom mišljenju, glavni instrument mitologizovanja, jer su načelo binarne logike, koja upućuje na postojanje dualizama, ali i na njihovo nužno sintetizovanje u procesu rešavanja antinomija u spoznavanju odnosa višeg reda, odnosno ukupnog integralnog principa sveta.

U ovoj disertaciji su za osnovne binarnosti Nikolićevog dela uzete *visoko* i *nisko*, *čisto* i *prljavo*, *idealno* i *realno*. Rad ispituje i sve podvrste ispoljavanja ovih osnovnih

binarizama. *Visoko* i *nisko* prezentuje se kao *gore* i *dole*, *muško* i *žensko*, *lepo* i *ružno*, *mlado* i *staro*, *izvan* i *unutra*, *grad* i *selo*, *moderno* i *tradicionalno*, *život* i *smrt*, *dobro* i *zlo*, *civilizacija* i *divljina*, *kultura* i *primitivnost*, *Amerika/Evropa* i *Balkan*, *priroda* i *industrijalizacija*, *urbano* i *ruralno*; *čisto* i *prljavo* kao *nevino* (*neiskvareno*) i *razvratno*, *devica* i *prostitutka*, *svetlost* i *tama*; a *idealno* i *realno* kao *zaljubljenost/erotičnost/seksualna sloboda* nasuprot *stega u braku i porodici/porodične obaveze*.

(...) Binarna logika i hijerarhijsko raščlanjivanje na nivoe i kodove stvaraju neku vrstu dinamičke klasifikacione sheme i nekakav dinamički instrumentarij za mitsko strukturiranje. (...) Mitski likovi se pri tome konstruišu kao žiže diferencijalnih obeležja, kao polivalentni simboli, koji na raznim nivoima različito koreliraju sa drugim simbolima. (...) Sve te predstave ispunjavaju funkciju modelovanja sveta, ali usled simboličnosti mita *fragment* koji se modeluje pokazuje se kao neuporedivo širi od njihovih stvarnih prototipova (...). (Meletinski 1984: 239)

Kako su ovi binarizmi u čvrstoj vezi sa pitanjem nacionalnog i antropološki pojmljenog identiteta, istraživanje će se primarno baviti proučavanjem i istraživanjem *crnogorstva*, ispitujući na koji način su ponuđeni osnovni binarizmi i njihove podvarijante utkane u crnogorstvo. Ovaj termin definiše se po uzoru na pojam *balkanstvo*, koji koristi Nevena Daković u studiji o balkanskom filmu (*Balkan kao filmski žanr*, 2008), radi ispitivanja obrasca i granica portretisanog lokalno-nacionalnog identiteta. Crnogorstvo je, u ovom diskursu, skup reprezentacijskih odlika jednog teksta (filmskog), kulturoloških i tipskih, a kao izrazita determinanta hronotopa i antropoloških fenomena vezanih za Crnu Goru. Traganje za odgovorom pitanja identiteta u studijama filma

pretpostavlja bavljenje filmskom konstrukcijom identiteta (regiona, nacije, kulture) ostvarenom stilskim, tekstualnim (akcentovani tekst) konstituentima, žanrovskim obrascima, narativnom strukturom i agensima (TG stranca i došljaka), tipskim slikama (heterostereotip ili autostereotip) čija priroda odgovara suštinski nestabilnom i multikulturalnom identitetu Balkana (Daković 2008: 20-21).

Na tragu teza Nevene Daković, a kao jedan od elemenata hipoteze koju treba dokazati u radu, biće analizirano Nikolićevo *crnogorstvo*, sa ciljem utvrđivanja stepena autohtonosti, odnosno multikulturalnosti, kako tvrdi Marija Perović (Dodatak 2). Istraživanje će se bazirati na distinkciji crnogorske i balkanske etnološke građe i

utvrđivanju njihovog saodnosa i/ili dominacije. U tom kontekstu, definisanje pojma balkanstvo/crnogorstvo, zasnovano je na teorijskim postulatima brojnih teoretičara nacionalnog identiteta, najpre Edvarda Saida (Edward Said) i Entoni Smita (Anthony D. Smith).

Primarna istraživanja će se, nadalje, ticati predstavljanja Živka Nikolića kao autora sa prepoznatljivim stilom i motivima po uzoru na francusku Politiku autora, koja je odredila razliku između *reditelja* (fr. *metteur-en-scene*) i *autora* koji „mizanscen koriste kao sredstvo izražavanja” (Stam 2000b: 85). Mizanscen čini veza subjekta i stila, odnosno onoga *šta* je snimljeno i *kako* je snimljeno (Elsaesser & Buckland 2012). Reč je o „nizu kompozicionih normi koje reditelji biraju da bi sagradili svoje kadrove, scene i čitave filmove” (Elsaesser & Buckland 2012: 82). Mizanscen čine svi elementi dijegetičkog sveta, koji mogu da ponesu značenje. Pretpostavka analitičkog pristupa mizanscenu je da odnos teme i stila nije proizvoljan, već je namerno i svesno autorsko rešenje. Studija *Mise en scene and film style* (2014) Adrijana Martena (Adrian Martin) definiše tri vrste korišćenja mizanscena. Klasičan mizascen čini nenametljiv stil, koji je u službi teme i dramaturgije. Ekspresionistički, pak, podrazumeva određena odstupanja, iskakanja u stilu, trenutke „odvajanja” stila od teme, radi „isticanja posebnih značenja” (Elsaesser & Buckland 2012: 85). Manirističko korišćenje mizanscena, konačno, u potpunosti odvaja stil od teme, čineći ga nezavisnim i autonomnim. Ova tripartitna podela može se dovesti takođe u vezu i sa podelom naracije Dejvida Bordvela (David Bordwell) u kanonskoj studiji *Naracija u igranom filmu* (1985/2013) na stilove: klasični, umetnički i parametarski.

Disertacija će razmatrati Nikolićev rad u novoj sistematizaciji i periodizaciji crnogorskog i jugoslovenskog filma, a i iz ugla evropske moderne, vodeći se uvidima Andraša Balinta Kovača (Andras Balint Kovacs) i njegove studije *Screening modernism* (2007). Validizacija Nikolićevog rediteljskog rada podrazumeva komparativnu analizu njegovog opusa. Nikolićev *modus operandi* biće analitički i sintetički ispitivan, bez davanja vrednosnog suda, uz korišćenje inderdisciplinarne metodologije, jer je multiperspektivni uvid u njegovo delo, uz brojne studije slučaja, pouzdan način spoznavanja autorskih intencija, osobenosti stvorenog dela i mogućnosti recepcije auditorijuma. Disertacija, stoga, ispituje i pokazuje Nikolićevu poziciju u tripartitnom kontekstu nacionalne (crnogorske) kinematografije, jugoslovenske i svetske (evropske).

Hipoteza, u skladu sa navedenim okvirima, glasi da je narativni univerzum Živka Nikolića, stilski postavljen na razmeđu klasicizma i modernizma, prostor raznovrsne tvorbe i upisa identiteta. Osnovni identitetsko-tvorbeni postupci mogu se najobuhvatnije identifikovati u teorijskim terminima semiosfere, binarizama dubinske strukture i teorije karnevalizacije. Postavljena hipoteza će biti potvrđena kroz analizu narativnog univerzuma Živka Nikolića, reprezentovanog u promišljenom izboru njegovih filmova. U cilju ispitivanja i dokazivanja hipotezom definisanih pretpostavki, biće obavljeno mapiranje stila, motiva, autorskog rukopisa ovog reditelja i ponuđeno novo čitanje njegovog opusa, koje može poslužiti i za analizu drugih, nedovoljno istraženih autora.

Fokus analize je na obilju motiva i tema: slika podneblja – crnogorski pejzaž; raskol, jaz, mržnja i netolerancija među ljudima; romantični odnosi; elementi preuzeti direktno iz narodne i epske tradicije; rodna neravnopravnost – žena je najčešće sputana, bez slobode izbora i kažnjena; likovnost u reprezentaciji pejzaža. Ključne studije slučaja za ovaj rad su: *Ždrijelo, Polaznik, Bauk, Marko Perov, Prozor, Beštije, Oglav* (1977), *Ine* (1978), *Jovana Lukina, Graditelj* (1980), *Ane* (1980), *Biljeg* (1981), *Smrt gospodina Goluže, Čudo neviđeno, Lepota poroka, U ime naroda, Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo, Iskušavanje đavola*.

U radu se koristi raznovrsna i funkcionalna, validna teorijska platforma, radi sistematskog i multiperspektivnog iščitavanja i analize opusa Živka Nikolića. Jedan od ključnih fenomena u Nikolićevom poetičkom određenju je i pitanje identiteta, koji će biti analiziran kao paradigma lokalnog hronotopa (*crnogorstvo*): „Baveći se filmsko-balkanskim označiteljskim i diskurzivnim sistemima odgovaramo i na pitanje šta je određenje njegovog identiteta” (Daković 2008: 17-18). Koristiće se i postulati brojnih jugoslovenskih antropologa i etnologa: Tihomira Đorđevića, Vladimira Dvornikovića, Todora Bakovića, ali i stranih – na primer Gerharda Gezemana (Gerhard Gesemann) i Johana Georga Kola (Johann Georg Kohl). U Nikolićevom opusu drugi uočljivi fenomen je portretisanje podređenog položaja žene u patrijarhalnoj zajednici, pitanje rodnog identiteta. U analizi ovog fenomena, biće korišćene psihoanalitičke i feminističke teorije - na primer Lore Malvi (Laura Mulvey) - koje imaju funkciju ispitivanja odnosa tradicije i pozicije žene. Psihoanalitičke teorije – najviše Žaka Lakana (Jacques Lacan) – u uskoj su vezi sa fenomenom identiteta i *drugosti* koja se u filmovima Živka Nikolića ostvaruje kroz lik stranca.



Od velike važnosti, u ovom multidisciplinarnom istraživanju, biće teorijski rad Mihaila Bahtina, posebno njegov koncept hronotopa, kojim se preciznije definiše stepen crnogorstva u odnosu na dijegetičko formulisanje odnosa prostor-vreme. Mapiranje binarnosti u Nikolićevom delu podrazumeva primenu strukturalne antropologije, posebno teorija Klod Levi-Strosa, koji se bavio otkrivanjem dubinskih, arhetipskih značenja u kulturi kroz binarnosti, te se istražuje na koji način se binarnosti reflektuju i podražavaju mitsko mišljenje u Nikolićevom opusu. Nikolićev osnovni rediteljski pristup je, u izvesnom smislu, paradigmatičan za postupke inverzija binarnosti (*visoko i nisko, čisto i prljavo, idealno i realno*), te pored uvida Levi-Strosa i koncept karnevalizacije, onako kako ga tumači Bahtin, biće neophodan u ovom istraživanju. Nadalje, pri ispitivanju Nikolićevih modernističkih tendencija, anticipiraće se neki postulati teorije Andraša Balinta Kovača, uz upliv kritičkih opaski i napomena teoretičara, istoričara i kritičara filma o Nikolićevom radu. Naratološke<sup>1</sup> teorije su nezaobilazna kategorija u ovakvoj analizi. Preuzete direktno iz teorije književnosti, one su našle odjeka u analizi filma kao pripovednog iskaza, te lokalizovanja fabule, sižea, naratora, tačke gledanja. Vodeći teoretičar filmske naratologije, čiji se teorijski postulati koriste u ovom istraživanju je Dejvid Bordvel.

Neophodno je i korišćenje teorija studija filma i medija kao i studija kulture. Jedna od imanentno filmskih teorija, formalistička analiza Rejmona Belura (Raymond Bellour), koristi se u funkciji povezivanja narativa sa dominantnim diskursom drugosti i edipalne trajektorije junaka (Bellour 2001). Belurova metoda je važna spona između konkretnih rediteljsko-vizuelnih postupaka (rakurs, pokret kamere, montažni spoj) i donosi uvid o značenju narativa. Disertacija će, konačno, mapirati narativni univerzum Živka Nikolića i pokazati sliku autorskog sveta ovog reditelja kao semiosferu, kulturološkog prostora u stalnoj promeni, entropiji i funkcionisanju poput živog organizma:

Zamislimo salu muzeja kao neki svet uzet u sinhronom preseku, gde su u različitim vitrinama izloženi eksponati različitih epoha, natpisi na poznatim i nepoznatim jezicima, uputstva za dešifrovanje, tekstovi koji objašnjavaju

---

<sup>1</sup> Narativ je strukturalno širi pojam od *priče* i označava *izlaganje*, bez obzira da li je reč o fikciji ili faktografiji. Naratologija se, u tom smislu, bavi dekonstrukcijom, razlaganjem narativa na sitnije, elementarne, kompozitne delove. Fabula postaje siže kroz stil; u filmu, stil je vezan za mizanscen - svaki element filma koji može da ponese neko značenje. Narativ se prezentuje troslojno: kao označitelj (izlaganje, pripovedni iskaz), ono sa čim se susrećemo pri čitanju i gledanju; kao označeno – priča; kao sama naracija, odnosno čin pripovedanja, koja se koristi nizom pripovedačkih instanci. Videti: Daković u Omon et al. 2006.

izložbu, a koje su sastavili metodičari, sheme obilaska i pravila ponašanja posetilaca. Smestimo u tu salu još i vodiče i posetioce i zamislimo sve to kao jedan mehanizam (...). Dobićemo izgled semiosfere. (Lotman 2004: 188)

Dijegetički prostor Nikolićeve filmografije reprezentuje različite nivoe dijaloga, od onog sa arhetipskim i tradicionalnim crnogorskim nasleđem, zatim sopstvenom biografijom, do, neozabilazno, dijaloškog odnosa sa sadašnjicom – publikom ali i novim (crnogorskim) autorima: „Dijalog podrazumeva asimetriju, a asimetrija se, kao prvo, izražava u različitosti semiotičke strukture (jezika) učesnika u dijalogu, a kao drugo, u naizmeničnom pravcu poruka” (Lotman 2004: 213). Analitičkom i komparativnom metodom, Nikolićev opus se, kao studija slučaja, pozicionira spram navedenih, ukrštenih, interdisciplinarnih teorijskih okvira. Rad dakle istražuje i „dijalošku“ slojevitost Nikolićevog filmsko pripovedačkog sveta koji se razvija dijalogom sa crnogorskim identitetom, jugoslovenskom i evropskom kinematografijom, modernizmom, kao i stvaralaštvom savremenih crnogorskih i postjugoslovenskih autora.

Primarni cilj rada je, dakle, da kroz multiperspektivnu analizu utemeljenu na interdisciplinarnoj teorijskoj platformi, analizira dela Živka Nikolića kao prostor upisa i tvorbe identiteta. Dodatni cilj rada je da utvrdi Nikolićevu poetiku i stil, između klasicizma i modernizma. Završni, sublimni cilj istraživanja, treba dovede do repozicioniranja opusa značajnog reditelja jugoslovenske i crnogorske kinematografije, kojem u dosadašnjim studijama nije posvećena adekvatna pažnja, ali i oblikovanju modela „čitanja” opusa drugih autora. Repozicioniranje podrazumeva ukrštanje sa drugim filmskim (i)storijama kao i sa raznovrsnim teorijama, koje će „osvetliti” ponuđenu studiju slučaja iz drugačije perspektive. Ovakva analiza rediteljevog opusa kao semiosfere, omogućiće sveobuhvatnije sagledavanje njegovog autorskog rada, jasniju kontekstualizaciju i analizu oslobođenu tereta rigidnih, dogmatskih i monoloških teorijsko-kritičkih utemeljenja, koja uglavnom podrazumevaju vezivanje autorskog rada za samo jedan pokret, školu i pravac.

Analiza dubinske narativne strukture (studija slučaja: opus Živka Nikolića) predstavlja, dakle, ključni metod istraživanja u ovoj disertaciji. Ona se sastoji u analizi filmskog teksta – vizuelnog identiteta, scenarija, mizanscena – a bazira se na dekonstrukciji celokupnog opusa reditelja, te teorijskoj rekonstrukciji poetike. Osnovna metodologija je analiza sadržaja (filmova, rediteljskih postupaka, mizanscena, likova kao nosilaca narativa, tema, motiva). Kroz analizu sadržaja, biće analizirane narativne

strukture, odnosno vizuelni tretman, scenario, rediteljski postupci, i tome slično. Ikonografski metod sastoji se u ispitivanju znakova kadra, te njihovom raspoređivanju u okvir mizanscenske analize. Analiza mizanscena, koju su posebno promovisali autori i teoretičari okupljeni oko časopisa *Cahiers du cinema* (*Filmske sveske*), bazira se na istraživanju veze rediteljskog postupka i teme. Teorija analize mizanscena zastupa ideju da između mizanscena i teme filma postoji veza koja nije slučajna, već predstavlja svestan, intencionalan autorsko-rediteljski odabir, pa će i postulati Tomasa Elsaesera (Thomas Elsaesser) i Vorena Baklanda (Warren Buckland) (Elsaesser & Buckland 2002: 83-85) pokazati o kojoj vrsti mizanscena se radi (klasičan, ekspresionistički i maniristički mizanscen), te će se ispitati priroda veze Nikolićevog autorskog stila i tema. Pored analize narativne strukture, indukcija i dedukcija su ključne metode analize sadržaja. Analiza raznovrsnih kritika iz tematski filmskih časopisa ponudiće dijahronijsku kritičku perspektivu koja će osvetliti Nikolićevu poziciju u tekovinama crnogorsko-balkanskog filma za života autora. Kritike, novinski članci i intervjui pružaju dragocen diskurs koji se vezuje ne samo za istraživanja identiteta već i za studije kulture i pamćenja. Nesporno su ključni i uvidi sagovornika priloženi u Dodatku 2 ove disertacije. Reč je o intervjuima koji su, tokom prikupljanja građe i istraživanja, obavljani sa eminentnim crnogorskim i srpskim znalcima iz oblasti teorije i studija filma, ali i filmske prakse, na temu opusa Živka Nikolića (sagovornici iz Srbije su Milan Vlajčić, Aleksandar S. Janković, Zoran Janković i Dragan Jovićević; sagovornici iz Crne Gore su Božena Jelušić, Zoran Koprivica, Sehad Čekić, Milan Karadžić i Marija Perović). Zbog relativno skromnog kritičkog i esejističkog materijala dostupnog za istraživanje, ovi razgovori predstavljaju dragocenu i nezaobilaznu dopunu za analizu Nikolićevog opusa. Postavljena pitanja koncipirana su tako da potkrepljuju i dokumentuju osnovne teme disertacije, a posebno pitanja nacionalnog identiteta u filmovima Živka Nikolića.

Rad je podeljen na pet poglavlja (od kojih su početna i završna Uvod i Zaključak).

Drugo poglavlje (*Identitet u filmu i filmski identitet*) sadrži dva dela, odnosno potpoglavlja: *Nacionalni identitet* i *Filmski identitet*, čime se sugerše dvostruko razmatranje identiteta – reprezentacija nacionalnog, a onda kontekstualizacija filmskog u tekovinama različitih kinematografija. U potpoglavlju *Nacionalni identitet i filmovi* mapira se pitanje crnogorskog identiteta u odnosu na filmove Živka Nikolića. Nabrajaju se i istražuju bazični elementi nacionalnog, crnogorskog identiteta, uz korišćenje brojnih odrednica iz antropološke literature. Poseban akcenat je na rodnom identitetu u

dvostrukom registru: poziciji žene u crnogorskoj kulturi, najpre iz antropološkog ugla, a zatim postulatima feminističkih teorija u studijama filma (u tom kontekstu, nezaobilazni su i brojni psihoanalitički uvidi). Drugo potpogavlje, *Filmski identitet*, komparativno analizira i određuje opus Živka Nikolića u kontekstu nacionalne (crnogorske), jugoslovenske, evropske i svetske kinematografije.

Sledeće poglavlje disertacije, *Modernistički tekst Živka Nikolića*, podeljeno je u tri dela. Prvi, *Živko Nikolić kao modernista*, bavi se pozicioniranjem autorske figure u okviru modernističkih filmskih tekovina i ispituje inovativne aspekte njegovog opusa. U prvom potpogavlju, *Motiv stranca u opusu Živka Nikolića*, u bazičnim činjenicama se daje osvrt na teoriju drugosti filozofa i psihoanalitičara Žaka Lakana. Ispituje se na koji način figura stranca Nikoliću služi da skicira mentalitetske odlike naroda, te kako se njegova pozicija menja u okviru karnevalizacije i rotacije binarnih opozicija. Naredno potpogavlje, *Oblici hronotopa*, analizira Bahtinov pojam hronotop (Bahtin 1989) i demonstrira njegovu upotrebu u domenu studija filma. Ispituje se priroda veze prostora i vremena u Nikolićevim filmovima - da li je ona čvrsta ili labava – te kako ona utiče na narativ, stil i mizanscen filma. Nikolićevi filmovi se zatim, u trećem potpogavlju *Binarne opozicije*, analiziraju po principu binarnosti, koje je u antropologiji najdoslednije razvio Klod Levi-Stros. Funkcionalno se upotrebljavaju osnovne binarnosti *visoko* i *nisko*, *čisto* i *prljavo*, te *idealno* i *realno*, od kojih nastaju mnogostruke podbinarnosti. *Visoko* i *nisko* vezana je za portret ličnosti na visokim i niskim statusnim funkcijama (popovi, političari, intelektualci sa jedne strane; radnici, nadničari, seljaci sa druge) ali i za geografsku lokalizaciju (na primer, planina, jezero, grad sa jedne strane; more, jama, selo sa druge). Binarizam *čisto* i *prljavo* ostvaruje se u sferi seksualnosti, sukoba junaka (najčešće junakinja) od kojih je jedan nosilac čednih a drugi iskvarenih vrlina. Binarnost *idealno* i *realno* (*zamišljeno* i *ostvarljivo*) zalazi u melodramski nivo filmova, postavljajući antinomiju između *realnog* odnosno dostupnog, mogućeg ljubavnog odnosa i željenog, *idealnog*. Naredno, četvrto potpogavlje, *Karnevalizacija*, bavi se pitanjem inverzija analiziranih binarnih opozicija i njihovog transponovanja u karnevalizaciju. Nikolićev narativni univerzum reprezentuje se kao rotacija binarnih struktura koje se tiču nacionalnog identiteta. Bahtinovski karneval (Bahtin 1978) je svet privremeno okrenut naopačke, pojmljen kao bunt svakom oficijelnom, nametnutom i ideologizovanom poretku. Peto potpogavlje, *Modernistički aspekti opusa Živka Nikolića*, uspostavlja analizu filmografije Živka Nikolića, vodeći se uvidima o modernizmu Andraša Balinta

Kovača (Balint Kovacs 2007). Ispituje se, od filma do filma, da li je mizanscen klasičan ili ekspresionistički, a hronotop destabilisan ili ne, uz komparativne primere raznolikih modernističkih stilova i premisa. Nikolićev opus se istražuje kroz četiri paradigmatična stila modernizma: minimalistički, naturalistički, ornamentalni, pozorišni. Svi ovi elementi su sistematizovani u tabeli koja je priložena u navedenom potpoglavlju. Odeljak će ustanoviti koji deo opusa Živka Nikolića je više a koji manje ostvaren na modernistički način (karakteristike: destabilisani hronotop, ekspresionistički mizanscen, modernistički stilovi). Drugi deo trećeg poglavlja, *Televizijsko stvaralaštvo*, posebno analizira popularnu seriju po scenariju Miodraga Karadžića *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo*. Ispituje se kako se reprezentacija crnogorstva i rediteljski postupak uklapaju u ostatak njegovog opusa i modernističke tendencije, te u kojoj meri se u ovoj studiji slučaja mogu prepoznati elementi karnevalizacije. Poslednji, treći deo ovog poglavlja, *Odjeci Živka Nikolića u stvaralaštvu savremenih crnogorskih reditelja*, bavi se pitanjem kontinuiteta (ali i diskontinuiteta) u aspektima modernističkog stila, citatnosti (mahom vizuelne osnove) i razrade pitanja nacionalnog identiteta kod postjugoslovenskih, crnogorskih reditelja.

Četvrto poglavlje disertacije, *Narativni univerzum Živka Nikolića*, podeljeno je u dva potpoglavlja. Prvo, *Semiosfera*, ispituje sve aspekte produkcije značenja dijegetičkog univerzuma Nikolićevih filmova, u čijoj se osnovi nalazi crnogorstvo. U drugom potpoglavlju, *Formalna analiza filma „Lepota poroka“*, anticipiraju se teorijski postulati Rejmona Belura (Bellour 2001). Belur se u brojnim analizama sekvenci filmova Alfreda Hičkoka (Alfred Hitchcock) koristio raznovrsnim parametrima da bi otkrio na koji način funkcioniše narativ. Uz prilog brojnih fotografama iz filma, po ugledu na Belura, zaključci iz prethodne celine o modernizmu se ovde testiraju formalnom analizom koja pokazuje kako režija, mizanscen, kadriranje, edipalna trajektorija glavnog junaka (odnosno junakinje) i njegova promena, podr(a)žavaju rad priče filma *Lepota poroka*.

U tom smislu, celokupan rad može predstavljati model, pa čak i vodič za analizu drugih autora i opusa. Polazeći od pojedinačnog autorskog imena, istorija filma se posmatra kao niz koncentričnih krugova, koji započinju od najmanjeg, a to je autorska (i)storija u sredini, odnosno biografija i opus, koji se zatim locira u oblastima nacionalne, evropske i svetske kinematografije. Time se takođe sugerise se da su teorija i istorija filma neraskidivo povezane; pojedinačna filmska istorija zahteva kontekstualizaciju, te teorijsko utemeljenje, što pretpostavlja odmeravanje i komparativno upoređivanje sa

ostalim kinematografijama (Evropa, Jugoslavija, postjugoslovenski film), uz praćenje eventualne promene parametara stila.

## 2. Identitet u filmu i filmski identitet

U poznatoj studiji *Orijentalizam* (1978/2008), Edvard Said objašnjava da je koncept Orijenta „evropski izum” (Said 2008: 9), koncipiran na osnovu drugosti: razlika se ostvaruje na nivou suprotnosti od originala – zapada, obzirom da za svaku sučeljenu stranu, opozicija predstavlja *drugost*<sup>2</sup> i obrnuto. Said smatra da je Zapad, definišući Istok, revalorizovao i sopstvene obrise, pa shodno tome „nikada nije postojalo ništa nalik na čisti, ili bezuslovni Orijent (...)” (Said 2008: 37). Homi Baba (Homi K. Bhabha) zaključuje da „*drugi* nikada nije izvan nas; on snažno isplivava, u okviru kulturološkog diskursa, kada *mislimo* da govorimo intimno i autohtono *među nama*” (Bhabha 1990: 4). Istraživanja *slike* (reprezentacije) drugog/drugosti našla su odjeka u disciplini nazvanoj *imagologija*. Baveći se pojmom Balkana (balkanizmom) iz mnogostrukih aspekata, Marija Todorova (Мария Тодорова) svoju studiju u teorijskom smislu bazira na Saidovim istraživanjima, ali ih i takođe i prevazilazi, komparativno analizirajući Balkan i Orijent u geografskom, istorijskom, sociološkom kontekstu. Prema mišljenju ove teoretičarke, „Balkan je takođe i most koji spaja etape razvoja, što se vidi po etiketama koje mu se daju: polurazvijen, polukolonijalan, polucivilizovan, poluorijentalan” (Todorova 2006: 69). Po analogiji sa *balkanstvom*, termin koji razvija profesorka i teoretičarka Nevena Daković u studiji *Balkan kao filmski žanr* (2008), u ovom radu koristim termin *crnogorstvo*, kao skup reprezentacijskih, kulturoloških, stereotipnih odlika jednog naroda u okviru, u ovom slučaju, filmskog stvaralaštva pojedinačnog reditelja.

Živko Nikolić je za polazište svog tematski i idejno višeslojnog narativnog univerzuma uzimao svoju rodnu, zavičajnu Crnu Goru: „Mislim da je crnogorski identitet

---

<sup>2</sup> U lakanovskom univerzumu drugost je privid, oličen u želji da se bude drugi (na mestu drugog), što je ontološki nemoguće. U tom smislu, identitet je privid, simbolički konstrukt nastao nakon imaginarne faze. Za Bahtina, pak, drugost je jedini dokaz originalnosti i neponovljivosti bića, jer upravo razlika (*ja* je ono što *ti* nije i obrnuto) potvrđuje autentičnost bića.

svojevrсно *ruho* filma Živka Nikolića, a za samog autora okvir u kome je nalazio rezervoar slika za svoju filmsku apstrakciju, poetiku i filozofiju” (Zoran Koprivica, Dodatak 2). Često je isticao vezanost za zavičaj, koji mu je služio kao polazište za bavljenje univerzalnim temama: „Zato se i bavim njima, istražujem koliko može da se iz mentaliteta krene ka univerzalnom svojstvu tih ljudi. Ostaće to moja trajna opsesija” (Nikolić u Čekić 2017: 76). U okvire *crnogorstva* kao dominante Nikolićevog narativnog univerzuma ugrađeni su srpska i crnogorska narodna tradicija, patrijarhalno načelo, odnos muškarca i žene, istorijsko nasleđe, geografski predeli Crne Gore, kao i niz izreka, poštapalica i poslovice iz lokalnog miljea, na ijekavici. Lokaliteti filmova su iz Crne Gore: planinsko-ruralni krajevi (*Ždrijelo; Bauk; Polaznik; Biljeg; Jovana Lukina; Iskušavanje đavola; Lepota Poroka*), primorski gradovi u kojima vreme kao da se zaustavilo (*Ane; Ine; Beštije; Smrt gospodina Goluže*), jezera oivičena planinama i ušća reke u more sa adama (*Čudo neviđeno; Iskušavanje đavola*), zabačena, siromašna naselja (*Graditelj; U ime naroda; Smrt gospodina Goluže*). Poseban antropološki akcenat na tradicionalnim običajima i životnim pojavama uočljiv je u kratkometražnim filmovima (ritual sahrane – *Polaznik*; ritual abortusa – *Bauk*; tranzicija - *Ždrijelo, Biljeg*; život i rad čoveka na selu – *Prozor, Oglav*).

Živko Nikolić je često isticao da ga ne zanima patetična, romantična herojska Crna Gora (videti Nikolić u Koprivica 2017). Nikolić je zavičaj doživljavao i na drugačiji način, kao mesto i najvećih radosti ali i tegoba<sup>3</sup>. U brojnim intervjuima, Nikolić svedoči o svom odnosu prema nacionalnom identitetu: „Nikada nijesam htio praviti film o Crnoj Gori i Crnogorcima. Uvijek je to bio povod da razmišljam šire i univerzalnije” (Nikolić u Jelušić i Jelušić 2006: 32). Uzimajući lokalno kao polazište, Nikolić je ciljao da dostigne univerzalno. Evidentno je, u tom smislu, da se većina Nikolićevih dugometražnih filmova (*Beštije, Jovana Lukina, Smrt gospodina Goluže, Iskušavanje đavola*) bavi upravo univerzalnim pitanjima: odnosom muškog i ženskog, problemima Erosa i Tanatosa, manifestacijama nasilja, prokletstvom ili destruktivnošću lepote, poremećajima u životu zajednice prouzrokovane pojavom stranca. U isticanju u prvi plan ovih i sličnih pitanja, poimanje crnogorstva neretko tematski slabi i bleđi: „Premda, dakle, postoji *crnogorcitet* (a označavajuće su običaji i njihove sekvence, rječnik, osobeni humor), to nije informacija, već specifičan put kojim reditelj dolazi do univerzalnog smisla i značenja”

---

<sup>3</sup> Metafora zavičaja kao inspiracija i bremena dominantan je motiv kratke pripovetke Ive Andrića *Staze* (1965).



(Jelušić i Jelušić 2006: 30). Sehad Čekić smatra da je Crna Gora u Nikolićevim filmovima „na razmeđi između stvarnosti i mita, a Živko kroz detalje gradi socio-filozofski mozaik” (Dodatak 2). U tom smislu, kritika je Nikolićeve filmove neretko vezivala za odrednice *mitsko* ili *arhetipsko*:

U okviru nacionalnog, Živko je pokušao da dekonstruiše i odgonetne sve crnogorske mitove i arhetipove, ali zapravo u srži njegovog dela je stajala težnja da odgonetne samu ljudsku prirodu koja se, u slučaju Crnogoraca, oduvek nemilice trošila u sudaru tradicionalnog i novih ideologija, recimo komunizma (Milan Karadžić, Dodatak 2).

Proučavanje pojedinačne filmske (i)storije - Živka Nikolića – podrazumeva, sa druge strane, i bavljenje kinematografijama sa kojima se njegov rad prožima, dakle crnogorskom, jugoslovenskom i postjugoslovenskom, evropskom, te holivudskom:

Nacionalni film je koncipiran kao drugo u odnosu na Holivud; kao manjinska ili marginalizovana grupa koja proizvodi osećaj identiteta naspram referentnog, hegemonog ali i multikulturnog okvira; identifikovan je kroz produkciju *značenja i identiteta kroz razliku* u odnosu na veliko i normativno Drugo (Daković 2008: 38).

Pjer Sorlin (Pierre Sorlin) takođe primećuje da se nacionalni film analitički kao „lanac odnosa i razmene koji se razvijaju u vezi sa filmovima, na teritoriji koja je ocrtana njenom ekonomskom i pravnom politikom” (Sorlin u Schlesinger 2005: 25).

## 2.1. Nacionalni identitet

*Film je još jedna od medijski posredovanih komunikacija koja aktivno učestvuje u tvorbi osećanja nacionalnog zajedništva* (Daković 2008: 37).

Pitanje nacionalnog identiteta razmatrali su, između ostalih, Entoni D. Smit i Benedikt Anderson (Benedict Anderson), ali i teoretičari sećanja i pamćenja, poput Jana Asmana (Jan Assman) i Alaide Asman (Alaida Assman). Po Smitu, osnovna obeležja nacionalnog identiteta su

1. Istorijska teritorija odnosno domovina, 2. Zajednički mitovi i istorijska sećanja, 3. Zajednička masovna, javna kultura, 4. Zajednička zakonska prava i dužnosti svih pripadnika nacije, 5. Zajednička ekonomija, s teritorijalnom mobilnošću pripadnika nacije. Nacija se dakle može definisati kao *imenovana ljudska populacija sa zajedničkom istorijskom teritorijom, zajedničkim mitovima i istorijskim sećanjima, zajedničkom masovnom, javnom kulturom, zajedničkom ekonomijom i zajedničkim zakonskim pravima i dužnostima svih pripadnika* (Smit 2010: 29-30).

Za Andersona, pak, nacija je potpuno ili delimično zamišljena; ona „namenski”, svesno odabira mitove, ideologije i teritorijalnu pripadnost (Anderson 1998): „U ovom smislu, nacionalni identitet se odnosi na iskustvo pripadnosti zajednici uronjenoj u tradiciji, ritualima i diskursu” (Higson 2005: 58). Na toj liniji je i pitanje nacionalnog mita-pokretača (fr. *mythomoteur*), fundirajućeg makro-narativa semiotizovanog u sadašnjici, „kao međustupanj motivacione pripovesti koja obuhvata prošlost i budućnost” (Asman 2011: 46). Svaka nacija istovremeno, na taj način, podrazumeva i naraciju (Bhabha 1990).

Ni po čemu drugačiji nije ni slučaj Crne Gore. Priča ove zajednice, tvrdi teoretičar i politikolog Milorad Popović u knjizi *Podijeljena nacija: identitet, država, vlast* (2010), kao i svaka nosi sopstvene fabularne elemente. Obzirom da je reč o postkomunističkoj (i postjugoslovenskoj) državi sa dugačkom državnom tradicijom, pitanje crnogorskog identiteta je kompleksno. Crna Gora je među poslednjima od balkanskih država oformila moderna obeležja kulturnog identiteta – univerzitet, nove i drugačije koncipirane medije masovne komunikacije (Crna Gora je, naravno, i ranije, u Titovoj Jugoslaviji imala svoju televiziju i dnevne novine, ali one su bile pretežno u funkciji ideje jugoslovenstva), kao i akademiju nauka i umetnosti (Popović 2010: 20-21). Iz tih razloga, Popović inklinira ka Andersonovom tumačenju nacije kao *narativu fikcije*: „Stoga doslovno tumačenje istorije, zasnovano na neoborivim naučnim izvorima, bez zavodljivosti mita koji na neki način korespondira sa stilom života i maštom savremenika, uzaludan je i gubitnički posao u građenju postojane nacionalne svijesti” (Popović 2010: 43).

Počeci nastanka crnogorske nacije vežu se za proglašenje države Crnojevića, u XV veku, čije je ime Zeta promenjeno u Crna Gora: „Vladarska porodica Crnojević imala je

svoj grb (dvooglavi bijeli orao) i zastavu (crveno polje sa grbom u sredini). Na početku vladavine Stefana Crnojevića, teritoriju njegove države činio je prostor između Lovćena, Skadarskog jezera, Morače, Zete i Budoša” (Andrijašević 2015: 42). Istoričar Živko Andrijašević objašnjava da se crnogorska država od tog trenutka razvijala dvosmerno – u pravcu konstituisanja nacionalnih institucija, ali razvijanja i očuvanja postojećih stočarskih zajednica, takozvanih katuna, iz kojih su i nastala plemena (Andrijašević 2015).

Po Vladimiru Dvornikoviću, osnovni karakterološki tip Crnogorca je *herojski patrijarhalac* (Dvorniković 1937) koji se junaštvom dokazuje plemenu i ima pravo da odbrani sopstveno ali i porodično ime krvnom osvetom. Suština ovog čina je u zaštiti kolektiva „gdje kolektivni Superego žrtvuje pojedinca interesu očuvanja integriteta plemena” (Baković 1985: 145). Taj delikt javlja se u trenutku odsustva neefikasnog državnog aparata. Pojedinač se bori za lepo sećanje i slavu nakon smrti, jer će to jače učvrstiti snagu samog plemena: „U Crnoj Gori, obuku mrtvacu najljepše haljine što ima, za pas mu stave oružje, kao da je živ, i pripuče mu ordenje na prsa. Kod groba mu skinu oružje i ordenje *da se to ne zakopaje s njegovijem tijelom u zemlju*” (Đorđević 1984d: 181). Paralelno sa ljubavlju prema herojskoj smrti ispoljava se i slavljenje (davne, mitske) prošlosti u kojoj su pohranjeni herojski primeri nesebičnog umiranja zarad drugih usred neprekidnih ratova: „Ukratko, za mene je najstrašniji svetac, koji mre za opštu i za božju pravdu, a to mi se čini grehota i šteta da se zaboravi” (Miljanov 2014: 6), piše vojvoda Marko Miljanov u uvodu knjige spisa *Primjeri čojstva i junaštva*. Ili rečima Njegoša: „Pokoljenje za pjesnu stvoreno, / vile će se grabit u vjekov / da vam v’jence dostojne sapletu; / vaš će primjer učiti pjevača / kako treba s besmrtnošću zborit!” (Njegoš 2013: 111). Iz tog razloga, *najvaljanija* smrt je junačka: „Bolest ili smrt u postelji izazavala je sažaljenje. U crnoj Gori se ranjenom ratniku obično prilazilo s riječima: *Srećne ti rane, junače!*” (Striković 1996: 67).

Preuzimajući obilje motiva iz srpske i crnogorske narodne tradicije i mitologije i postavljajući ih u svoje filmove, Živko Nikolić je, između ostalog, i na tragu Njegoša:

U Njegoševoj poeziji, nailazimo vrlo mnogo narodnih običaja ili aluzija na njih: igranje grada, grabljenje kapica, dizanje proklete gomile, pobratimstvo, davanje vere do rastanka, mirenje krvi, otvaranje knjige na proroke, vođenje u manastire, čitanje masla i bdenija, izgonjenje đavola, kucanje uskršnjim jajima (...), striženje ili raspletanje kose od žalosti, kumstvo, slanje fišeka kao odgovor, azil, bitka petlova, nošenje krsta, maškare, osveta, kamenovanje,

kuvanje žita mrtvima, badnjidanski i božićni običaji, i tako dalje. (Đorđević 1984a: 117).

Todor Baković podseća da je Crna Gora praktično preskočila građanski period društvenog formiranja, stoga je u Crnogorcu „snažno izražen dualizam patrijarhalnoga i savremenog civilizovanoga koji se odražava na njegovo psihološko proživljavanje i društveno funkcionisanje” (Baković 1985: 189). Poigravajući se sa pitanjem šta konstituše crnogorski nacionalni identitet, knjaz Danilo u komediji *Dugo putovanje u Jevropu* (1988) Stevana Koprivice se isprva dvoumi da li da na svetskoj izložbi u Londonu kao paradigmu crnogorstva prikaže sablje, regionalno voće ili devojku-lepoticu. Rešenje je negde u sredini: odlučuje se za devojku, uz neizbežni Dodatak oružja, boce rakije i turskih glava, kao primera *čojstva i junaštva* (izvorno Jovan Pavlović u *Glasi crnogorca*, prvi januarski broj 1879. godine). U drami *Kozocid* (2019) autorke Vide Ognjenović ostvarena je, pak, „odbrana” crnogorskog identiteta (simbolično prikazanog kroz kože koje se moraju istrebiti jer su štetocine i uništavaju mladu šumu ) u susretu sa industrijalizacijom druge polovine XX veka, kroz lik došljaka (profesora).

U pomenutoj, psihoanalitičkoj studiji *Depresivni optimizam Crnogoraca* (1985), Todor Baković proučava takođe i kolektivni odnos Crnogoraca prema smrti<sup>4</sup>:

Crnogorcu skoro da nije važno kako živi nego kako umire. U njegovoj svijesti je prisutno da čovjek umire onako kako je živio i zato treba časno živjeti, a ne zbog pribavljanja svakodnevnih, za njega vulgarnih, životnih uživanja; (...) Individua umire – vrsta ostaje. (Baković 1985: 115-116)

---

<sup>4</sup> Herojska Crna Gora nije se pojavljivala samo u guslarskim pesmama novijeg vremena ili u folklornoj publicistici, već je ima i u jednom od prvih crnogorskih filmova *Voskrsenja ne biva bez smrti*, snimljenom 1922. po scenariju Vladimira Đ. Popovića, u režiji Edoarda Benčivenge (Edoardo Bencivenga). Za taj nemi film smatralo se da je izgubljen, sve dok osamdesetih godina prošlog veka nisu pronađeni neki delovi, pa je 1996. rekonstruisan pod vođstvom Dejana Kosanovića. Film se zasniva na priči o dve porodice sa Skadarskog jezera, čiji će miran i srećan život poremetiti Prvi svetski rat, u kojem će Crna Gora biti napadnuta od Austrougarske. Obe porodice imaju po dvoje dece, prva dva dečaka, Jakšu i Pavla, a druga dečaka i devojčicu, Andriju i Milenu. Sticajem okolnosti Jakša i Pavle naći će se na suprotstavljenim stranama (Pavla će, posle smrti oca, usvojiti bečki profesor, pa će on biti regrutovan kao podanik Austrougarske, a Jakša će se naći u crnogorskoj vojsci). Za Jakšu se, uoči njegovog odlaska na front, veri Milena. Njen brat takođe će uzeti učešća u otporu Austrougarima, ali njegova dalja sudbina se u filmu ne prati. Da bi ugušili ustanak, Austrougari vrše užasne represalije, pa i Jakšu osuđuju na smrt. Milena odlazi kod austrougarskog vojnika (to je u stvari Pavle, ali oni se ne prepoznaju) da moli za milost za svog verenika, ali bezuspešno. Poput Kosovke devojke koja se zavetovala poginulom vereniku, Milena odlučuje da se u zoru venča sa Jakšom, uoči njegov pogubljenja. Preoblači se u monaha i tako joj, zajedno sa sveštenikom koji treba da ispovedi osuđenika, biva dozvoljeno da uđe u ćeliju, u kojoj će se i obaviti ceremonija venčanja. Jakšu odvođe na pogubljenje, a malo kasnije Pavle saznaje da je u smrt oterao brata. On napušta Austrougare i pridružuje se ustanicima. Film se završava ispisom: *Voskrsenja ne biva bez smrti. Poslije smrti dolazi slava – to je vjera crnogorskih junaka.*

Kolektivno (straho)poštovanje smrti, ali i poigravanje sa istom, verzija je frojdoovskog nagona ka Tanatosu sa ciljem postizanja slave za života i nakon smrti<sup>5</sup>. Frojd je smatrao da su nagon života (ljubavi) i smrti neodvojivi: „Njihovim delovanjem u istom ili suprotnom smeru mogu da se objasne fenomeni života” (Frojd 2014a: 275). Ove ideje je izrazio i sam Živko Nikolić:

Vjerujem da svaki čovjek nosi u sebi neke okamenjenje praslike, da su one, u stvari, nasljeđe i da to apstraktno što umjetnost pokušava da dokuči jesu ti znakovi koji su možda nejasni, a samim tim što su nejasni i što nas muče, opterećuju nas i mogu biti breme. (Nikolić u Jelušić i Jelušić 2006: 32)

Crnogorski reditelj je, takođe, na tragu Jungove (Carl Gustav Jung) teorije arhetipa, slika „pramaterije otkrovenja” (Jung 2003: 17), povezanih sa snovima, mitom i bajkama a takođe u vezi sa kolektivnim nesvesnim. Arhetip definišemo kao „praobrazac, čisti oblik koji sadrži strukture prapsihičkog. (...) Oni se sreću u svim tvorevinama ljudskog uma (...). Najočigledniji su u fantastičkim narodnim pričama, snovima, umetničkim tvorevinama, posebno slikarstvu” (Krstić 1991: 49)..

Prema mišljenju Karla Gustava Junga, najznačajniji arhetip je anima – „ženski i htonski (instiktivni) deo duše” (Jung 2003: 71); „ (...) arhetip ženskog lika u muškom polu, stečen kroz istorijsko iskustvo odnosa muškaraca sa ženama, ali i kao individualni sadržaj, razvijen kroz proces individuacije” (Krstić 1991: 44). Anima se kod muškarca najčešće pojavljuje u slici žene koja budi jake emocije i postavlja se „kao odgovor na duboku potrebu muškarca za celovitošću, nalaženjem druge polovine” (Izod 2003: 43). Robert Džonson (Robert Johnson), kroz opoziciju *romantična* i *očovečujuća* ljubav, u knjizi *Psihologija romantične ljubavi* (1983/2008), objašnjava da se suština anime promenila kroz ideju vitešku ljubavi tokom srednjeg veka, postavši pritom u sadašnjici „dubok izraz psihe Zapada” (Džonson 2008: 24). Analizirajući srednjevekovni mit o Tristanu i Izoldi, Džonson pokazuje da romantična ljubav nije ništa drugo do projekcija anime na drugo biće, te da je u ljubavi kako je pojmimo danas ipak važnija slika voljenog, odnosno *iskonska lepota*, umesto dijaloško iskustvo pravog romantičnog odnosa: „Zato

---

<sup>5</sup> To takođe asocira na ideje Klod Levi-Strosa: „Mi smo svi raskršća gde se nešto događa. Raskršća su potpuno pasivna; tu se nešto događa. Nešto drugo, od podjednake važnosti, događa se drugde” (Stros 2009: 7-8). Klod Levi-Stros, poput Sigmunda Frojda (Sigmund Freud), „pretpostavlja da je mit neka vrsta kolektivnog sna i da je moguće protumačiti ga tako da se razotkrije ovo njegovo skriveno značenje” (Lič 1982: 69).

što ne može da se kanališe ili preoblikuje na neki drugi način, kroz koji bi mogao biti proživljen u našoj savremenoj kulturi, naš religijski instikt se gotovo u potpunosti preselio na jedino tajnovito mesto gde mu je dozvoljeno da postoji *sub rosa*: u romantičnu ljubav” (Džonson 2008: 64). Poimanje romantičnog odnosa kroz lepotu je ukleto i zaslužuje kaznu smrću: „Svaka ljepota ostavlja neku pustoš iza sebe. Ljepota, koliko oplemeni, toliko izobličiti čovjeka i njegovu sudbinu. A zlo, koje je takođe u čovjeku, manipuliše ljepotom. Zlo uvijek upotrebljava lepotu, odnosno manipuliše njome” (Živko Nikolić u Jelusić i Jelusić 2006: 111-112).

Ljepota koja je istovremeno ukleta ali i nedodirljiva dominantan je motiv Nikolićevog narativnog univerzuma: „To je crna slika patrijarhalnog sveta koje čezne za lepotom, a kada se ona pojavi, mora biti uništena” (Milan Vlačić, Dodatak 2). Njegovi filmovi pozicionirani su na pitanju nesreće zbog lepote (često strankinje ili pridošlice), što ih žanrovski približava melodrami:

Motiv nemoguće ili nesrećne ljubavi je osnovna situacija melodrame u najčistijem obliku, utvrđujući liniju tematske tradicije od helenističkog ljubavnog romana do filma. (...) Ostvareni san gubi očaravajuće dejstvo i zato je izgubljeni san mnogo značajniji, a traganje i kratkotrajni katarzični momenat bitniji od ostvarenja želje. (Daković 1994: 120-135)

U Nikolićevim filmovima, „dobitnici” lepote su skoro uvek kažnjeni: Anđelko u *Beštijama* (žrtva zanesenošću opijenošću Lepoticom), Luka u *Jovani Lukinoj* (gurnut u krečanu Jovaninom rukom), Goluža u *Smrt gospodina Goluže* (umire nakon osvajanja Anke), Karuzo u *Čudu neviđenom* (nađen mrtav neposredno pred svadbu sa Amerikankom). Oko svih pomenutih žena nastaje razdor među meštanima jer svako čezne za njima pa i priželjkuje, ali „(...) suština melodrame je u susretu *prekasno!*” (Williams 2000: 218). U Džonsonovoj interpretaciji mita o Tristanu i Izoldi opasna i ukleta lepota opisana je materijalizacijom binarizma dve naizgled iste<sup>6</sup> a sasvim različite

---

<sup>6</sup> Taj motiv i sukob pojavljuju se i u srpskoj (fantastičnoj) književnosti. U pripoveci *Zapis o darovima moje rođake Marije*, Momčilo Nastasijević (1894-1938) u prvom licu pripoveda o čoveku koji se, poput Tristana, na vest o smrti lepe rođake u nju zaljubljuje a da je nikada nije ni video. I ovde postoji opozicija Izolda – Izolda Belih ruku: „Bejah u to vreme zamilovao i pripremah se zaprositi milooku i nestašlukom nasmejanu crnku” (Nastasijević 2010: 13). Međutim, posredstvom promene fokalizatora, dakle sada iz drugačije perspektive - starice koja se brinula o Mariji - saznajemo da je pojava ogledala Mariju, poput Narcisa, učinila nesrećnom. Ali njena lepota je pogubna i za druge, za sve one koji imaju dodira s njom. Protagonista, na samom kraju, krišom krade Marijinu izvezenu papučicu, fetišizovani predmet koji pokušava da poveže sa stvarnom suprugom, kojoj prisvaja atribut *neprstenovana*. U priči-bajci *Prokleta lepota* Ilije Vukićevića (1866-1899), devojka *Lepa lepota* gubi dušu kako bi ostala zauvek lepa (opet modifikovani motiv Narcisa). Simptomatično je da su obe pripovetke napisane u mitsko-fantastičnom ključu. Za razliku od mita o

žene, Izolde i Izolde „belih ruku”. Prva je simbol opijenosti, strasti, vanvremenskog zanosa ali i smrti, a druga ljudskosti, života, postojanosti, sadašnjice ali i smanjenog glamura. Džonsonova po(r)uka se u tom smislu vezuje za povratak Jungu i suštini arhetipova (kolektivno) nesvesnog – animi kao traganju za celovitošću, a ne spoljašnjoj „nagradi” u vidu estetsko primamljive ženskosti<sup>7</sup>-božanstva kao maske ljubavi: „Povlačenje projekcija čini da anima postane ono što je izvorno bila: jedna arhetipska predstava koja na svom pravom mestu dela u korist pojedinca... posreduje između ja i Nesvesnog...” (Jung u Džonson 2008: 95). Ideja o izdvojenosti i suštinski samoći (ženske) lepote u odnosu na ostatak sveta provlači se i kroz delo Živka Nikolića, u vidu tragičkih junakinja koje žive sa mnogo udvarača, ali naposljetku ostaju same ili same umiru (Lepotica u *Beštijama*, Jovana u *Jovani Lukinoj*, Anka u *Smrt gospodina Goluze*, Amerikanka u *Čudu neviđenom*, Ane u istoimenom kratkom filmu, Jaglika u *Lepoti poroka*, Jelka u *Iskušavanju đavola*). Te žene su kompleksni tragički<sup>8</sup> junaci u opusu ovog reditelja.

Odnos Erosa i Tanatosa je dakle jedna od osnovnih tema Nikolićevog narativnog univerzuma. Baković je pokazao da je Crnogorcu Tanatos važniji od Erosa (Baković 1985), jer mu je pamćenje i sećanje bitnije od kvaliteta života. Nikolićevi junaci često su u stanju žudnje; podjednako kao smrt, Nikolić istražuje odnos čoveka prema ljubavi i seksualnosti, a posebno lepoti, koja, poput lakanovskog objekta *malo a*<sup>9</sup>, uvek nedostaje. Programinarost i očekivanost pitanja ljubavi i smrti (prikazani kroz rituale čvrstog

---

Tristanu i Izoldi, koji Džonson interpretira putem psihološkog mehanizma projekcije anime (ili animusa) na drugu osobu, tematska karakteristika ove dve srpske pripovetke su zatvorenost i samodovoljnost lepote. Drugim rečima, Marija i Lepa Lepota proklete su jer im je sopstveni odraz važniji od odnosa sa muškarcem.

<sup>7</sup> Kamil Palja (Camille Paglia) smatra da je „(...) kult zemlje, koji je gušio oko, zatvorio čoveka u majčinu utrobu. Nema, insistiram, ničega lepog u prirodi. Priroda je primalna snaga, gruba i neobuzdana. Lepota je naše oružje u borbi sa prirodom; prema njoj pravimo stvari, dajemo im granice, simetriju, srazmeru” (Palja 2002: 50).

<sup>8</sup> „Dakle, kako sklop najlepše tragedije treba da bude ne prost nego složen, i to takav da podražava događaje koji izazivaju strah i sažaljenje, jer baš u tome leži osobitost takva podražavanja, onda iz toga izlazi jasno najpre ovo: ni čestiti ljudi ne treba pred našim očima da doživljuju pad iz nesreće u sreću – jer to ne bi izazivalo ni straha ni sažaljenja, nego gnušanje; zatim ni rđavi iz nesreće u sreću – jer to bi najviše bilo protivno zadatku tragedije. (...) Najzad, ni veoma rđav čovek ne sme iz sreće da se strovaljuje u nesreću. (...) Prema tome, preostaje samo jedan čovek po sredini. A takav je onaj koji se ne ističe ni vrlinom ni pravednošću, niti pada u nesreću zbog svoje zloće i svog nevaljalstva nego zbog neke pogreške (krivice), a to je lice koje uživa znatan ugled i živi srećnim životom, kao Edip i Tijest, i uopšte ugledni članovi takvih porodica” (Aristotel 1990: 64). U ovom kontekstu, može se reći da su junakinje „kažnjene” zbog sopstvene lepote.

<sup>9</sup> Objekat želje uvek vezan za drugoga, koji se ne može dosegnuti (Evans 2011: 109 – 110).

antropološkog kodeksa – svadbe, snošaji, sahrane, abortus) guše junake koji čeznu za drugošću i novim ljubavnim iskustvima i poznanstvima odnosno za boljim i lepšim svetom. Iz tog razloga je u Nikolićevim narativima čest motiv dolazak stranca, najčešće lepe strankinje u malo mesto. U okviru kolektivno jasno koncipiranog odnosa prema smrti, pitanje ljubavi (a posebno telesnosti i seksualnosti) je, u njegovim filmovima, za junaka zatamnjeno i nerazjašnjeno ili, u sukobu sa patrijarhalnim načelom, kompleksno (na primer, samoubistvo Luke u *Lepoti poroka*).

### 2.1.1. Rodni identitet

*Žene su naprosto scenografija na koju muškarci projektuju svoje narcističke fantazije.* (Malvi 2017: 39)

Položaj žene u okviru patrijarhalnog crnogorskog društva ambivalentno je tumačen u literaturi. Najzastupljenija su, prirodno, mišljenja o potlačenom položaju žena. Dvorniković zapaža da je takmičenje u strogoći uobičajeno ponašanje Crnogoraca i prilaže spisak dozvoljenih pogrđnih imena kojima muževi nazivaju žene: „Žena nije drug već neko niže, nedoraslo stvorenje koja ima pre svega da sluša svoga muža i gospodara. I u našoj književnosti koja duhovno veže patrijarhalizam sa modernizmom nalazimo često refleksije ovog shvatanja” (Dvorniković 2000: 343). Primere<sup>10</sup> koje Dvorniković u obimnoj studiji *Karakterologija Jugoslovena* (1939) navodi pronalaze se, na primer, u prozi nobelovca Ive Andrića (roman *Na Drini ćuprija*, 1945 – Fatina sudbina; pripovetka *Put Alije Đerzeleza*, 1920 – lepota strankinje; pripovetka *Mara milosnica*, 1926), Bore Stankovića (*Nečista krv*, 1910), Vladana Desnice (*Proljeća Ivana Galeba*, 1957). Tihomir Đorđević piše: „Muž je ženi bio strog, nepravedno strog; tukao je i kada je bila i kad nije bila kriva, a ona ga nije smjela pitati zašto je bije, a još je manje smjela da se dovija s njime” (Jovanović u Đorđević 1984b: 20).

---

<sup>10</sup> Pogledati i studije Slavice Garonje Radovanac, *Žena u srpskoj književnosti* (2010, Novi Sad: Dnevnik) kao i *Žena i ideologija u srpskoj književnosti* (2017, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet).



Međutim postoje i oprečna gledišta. Ljubomir P. Nenadović negira popularnu ideju da su žene u Crnoj Gori živele poput robova<sup>11</sup>. Putopisci Gerhard Gezeman i Johan Georg Kol takođe su na toj strani: „Nijedna ne bi dopustila uvrede, pa ni od svog muža” (Gezeman 2003: 183). Kol takođe podvlači ambivalenciju: „(...) U tom i takvom odnosu sadržana je određena doza poštovanja i uvažavanja. Crnogorci žensko stvorenje istovremeno drže po strani, ali ga i obožavaju” (Kol 2005: 76-77).

Baković smatra da je odnos Crnogorca prema ženskom biću kontradiktoran i prepun suprotnosti<sup>12</sup>, obzirom na jak kult majke. Zbog učestale smrtnosti muškaraca u ratovima ostvaruje se ne zanemarljiva idealizacija majke, čiju ulogu poprima sestra a konačno i supruga. Uloga žene najaktivnije se ostvaruje kroz tužbalicu (Baković 1985, Đorđević 1984d), svojevrsne obaveze prema mrtvima, inače vrlo prisutan motiv u Nikolićevom narativnom univerzumu (na primer u kratkometražnom filmu *Bauk*, a najizrazitije u filmu *Biljeg*).

Muškarci, u Nikolićevim filmovima, žene kažnjavaju ali ih se i plaše. Kamil Palja smatra da žena sposobnošću rađanja ali i samim postojanjem simbolizuje „zastrašujuće previranje prirode” (Palja 2002: 26) koje muškarac ne može da razume pa je se pribojava: „Lepota dolazi sa strane i strada, ljudi se međusobno ubijaju” (Milan Vlajčić, Dodatak 2). Stoga muškarac mora da fetišizuje ženu.

Žene treba da drže oboren pogled, pognutu glavu (mlada nevjesta), da gleda preda se, da ide sitnim koracima, osmjehuje se, prihvata upadanje u riječ. Pogled je simbolička moć čija efikasnost zavisi od relativnog položaja onog koji opaža ili je opažen. (Filipović 2003: 19)

Citirana autorka smatra da crnogorska kultura počiva na nizu binarnosti grupisanih oko osnovne *muško* i *žensko*. Neke od važnijih podbinarnosti koje autorka navodi su *desno* i *levo*, *visoko* i *nisko*, *pravo* i *krivo*, *začinjeno* i *bljutavo*, *svetlo* i *mračno*, *istok* i *zapad*, *nebo* i *zemlja*, *vatra* i *voda*, *belo* i *crno*, *orao* i *jarebica*, *čisto* i *nečisto* (Filipović 2003: 20-22). Tradicionalno<sup>13</sup>, „opšte je narodno verovanje da je desna strana aktivna, a leva

---

<sup>11</sup> Nenadović, P. Ljubomir (2005), *O Crnogorcima: pisma sa cetinja 1878. godine*, Beograd: Čigolja štampa.

<sup>12</sup> Pogledati i čuveni putopis o Jugoslaviji Rebeke Vest *Crno jagnje i sivi soko* (1941), u kojem, između ostalog, autorka preispituje i položaj žene u Crnoj Gori.

<sup>13</sup> Uporediti sa: „U selima u okolini Leskovca i Aleksinca nasilno otisnu nekog od učesnika u nošenju krsta da padne u reku, a u Homolju se potapala devojka. Inače, svuda u Srbiji uoči Đurđevdana mladići su bacali devojke u reku, što predstavlja prividno žrtvovanje devojaka proleću” (Kulišić et al. 1970: 124).

pasivna; prva je jača, napredna i srećna, a druga slabija, nazadna i nesrećna. Kulturnom predmetu ili ličnosti desna strana je muška, a leva ženska” (Kulišić et al. 1970: 104).

Poželjno dete je uvek muškog pola (inače čest motiv Nikolićevih filmova – na primer nevoljene Orlove ćerke u *Iskušavanju đavola*): „Shvatanje žena kao bića niže vrijednosti, koje je logično prihvatilo društvo manipulirano crkvenom, to jest, muškom doktrinom, vidi se takođe u odnosu prema ženskoj djeci” (Blehova Čelebić 2002: 336); „*Rođenje ženske dece Crnogorac smatra kao pravu nesreću, pa zato nikad o njima nije mnogo brinuo*” (Šobajić u Đorđević 1984b: 13). U putopisu ruskog konzula u Dubrovniku Konstantina Petkovića takođe stoji: „Crnogorci ne vole da su neoženjeni. Žene se vrlo rano i svoj brak smatraju srećnim tek onda kada steknu koje od djece muškog pola” (Petković 2005: 76). Potpuno isto prenosi i drugi Rus, etnolog, Pavel Apolonovič Rovinski, u obimnoj studiji *Crna Gora u prošlosti i sadašnjosti* (napisana krajem 19. veka): „Prema narodnom shvatanju pravi cilj braka predstavlja povećanje porodice. Sa ulaskom snahe u porodicu dolazi do njenog povećanja za jednu radnicu. Zatim slijedi rođenje, uz opšte želje da se rodi više muške djece” (Rovinski 1994: 206). U ovom poznatom spisu stoji da su muškarci glava kuće, a da su im žene poslušne. Ženin položaj vezivao se za kuću, za ulogu majke sinova, a muškarcima je čak i neverstvo bilo dozvoljeno<sup>14</sup>: „Kad Crnogorac ima gosta, nijedno ženskinje iz kuće neće sesti za trpezu, već će stajati na nogama i dvoriti što ustreba” (Medaković u Đorđević 1984b: 22).

Reprezentacija Balkana se čvrsto vezuje za „muški imidž” (Todorova 2006: 66). Pomenuti odnosi moći reflektuju se u stvaralaštvu Živka Nikolića kako u kontekstu priče, tako i u rediteljskom smislu. Jedan od najčešće korišćenih rediteljskih postupaka je opozicija objektivni/subjektivni kadar, odnosno kadar osobe koja posmatra i posmatranog predmeta. Frojd je pisao da „kod uživanja u gledanju i egzibiciji, oči preuzimaju ulogu erogene zone (...)” (Frojd 2014b: 50). On je, između ostalog, smatrao da „libido gledanja ili dodira je kod svakog pojedinca prisutan na dva načina, aktivan i pasivan, muški i ženski” (Frojd 1969: 100). Nikolićeva opsesivna tema je (muško) posedovanje moći u negativnom, opresivnom smislu, bilo da se radi o moći posmatranja ili seksualnoj. On u tom smislu istražuje *mračno* u čoveku čiji bližnji predstavlja „iskušenje da na njemu

---

<sup>14</sup> Patrijarhat je ženu ograničavao u smislu izbora partnera i generalno slobode u ljubavnom odnosu, a u mnogim slučajevima je „diskriminacija žena bila i pravno legalizovana” (Bulatović 2011: 93). Videti i Nikolić, Lazar (2005), „Elementi tradicionalne emocionalne kulture”, u *Mapiranje mizogonije u Srbiji, diskursi i prakse (drugi tom)*, Marina Blagojević (prir.), Beograd: Asocijacija za žensku inicijativu, 287-288.

zadovolji svoju agresiju” (Frojd 2014a: 269). Frojdova teza jeste da je čoveku teško da se u kulturi oseća srećno, obzirom da ona, da bi postojala, zahteva odricanje. U Nikolićevom narativnom univerzumu filmovima odricanje i zabrana su na stalnoj snazi, pa se devijacija od norme javlja u vidu snažnih, karnevalskih ispliva seksualnosti i erotičnosti. To je uglavom upisano u formi kršenja inače opsesivno tematski obrađivanog patrijarhalnog načela *aktivnog* muškog heroja (nosilac pogleda) i *pasivne* žene (predmeta pogleda): na primer, Bute, Pop i Muškobanja u *Beštijama*; Marko Perov u istoimenom filmu; Baro u *Čudu neviđenom*; Orle u *Iskušavanju đavola*; i tako dalje.

Ženskost se u psihoanalizi ne formira „kao izdvojeni entitet već u vidu jezičke podele; suprotstavljena je muškosti i jezički je vezana za negativni pol, *nedostatak* i *drugost*” (Breen 2004: 11). Lora Malvi, u eseju *Vizuelno opažanje i narativni film* (1975/2017), iznosi tezu da su odnosi moći, pasivna ženskost nasuprot aktivne muškosti, u holivudskom mejnstrim filmu manifestovani deobom nosioca i predmeta pogleda: muškarac posmatra, žena je opažena. Malvi je to demonstrirala na nizu primera iz poznatih filmova, poput *Prozor u dvorište* (*Rear window*, 1954, Alfred Hičkok). U tom delu, primećuje Malvi, ženska junakinja protagonistu počinje seksualno da zanima tek kada uđe u njegov opseg pogleda, isključivo fokusiran na dešavanja u zgradi preko puta.

U svojoj tradicionalno egzibicionističkoj ulozi, žene su istovremeno izložene, i ono šta se gleda, njihova pojava je kodirana za snažni vizuelni i erotski utisak tako da se može reći da one konotiraju *bivanje-gledanim*. (...) Muškarac kontroliše filmsku fantaziju, a pojavljuje se i kao predstavnik moći u još jednom smislu: kao nosilac pogleda gledaoca, transferišući ga iza platna kako bi neutralizovao van-diegetičke tendencije koje predstavlja žena kao prizor. (Malvi 2017: 44)

U trijadi *gledalac-protagonista-junakinja*<sup>15</sup>, gde su prva dva činioca nosioci pogleda, pitanje ženskog pogleda se ne uzima u obzir<sup>16</sup>, jer je njena figura postavljena kao problem i/ili pretnja. Rešavanje problema žene nazire se u sadizmu (kažnjavanju – žena biva odstranjena iz narativa – ubijena ili uhapšena) ili fetišizaciji<sup>17</sup> (smanjivanje opasnosti „maskiranjem” sigurnosti – putem, na primer, kulta ženske zvezde). U filmovima Živka Nikolića, kritički je prikazana tragičnost pozicije žene u patrijarhalnom crnogorskom društvu. Već je u njegovom debitantskom filmu *Beštije* ostvaren princip fetišizacije ženskog tela, motiv koji se nastavlja i svim narednim filmovima. Za razliku, međutim, od većine drugih filmova crnogorske i jugoslovenske kinematografije, u Nikolićevom filmu žena, kao čest glavni junak, postaje aktivan borac protiv patrijarhata, kao što je slučaj sa filmovima *Jovana Lukina* a posebno *Lepota poroka*. U oblasti kratkometražnog filma, posebno se izdvaja upečatljiv kratkometražni film *Prozor*, u kojem žena dobija i „pravo” pogleda.

---

<sup>15</sup> Videti i esej Žan-Luja Bodrija (Jean-Louis Boudry) o analogiji filmskog gledaoca i snevača *Film: ideološki efekti ostvareni posredstvom osnovnog instrumenta* u časopisu *Filmske sveske* (1982, broj 1, sveska XIV, str. 86-96). Instrument ili kinematografski dispozitiv (od fr. *dispositif*) odnosno aparat (eng. *apparatus*) predstavlja skupinu (skriveno) mašinerije koja se nalazi iza filma. Reč je o ideološkom lancu stvaranja filma: „(...) dispozitiv navodi ka (kao rezultat nepokretnosti gledaoca, tmine bioskopske sale i projekcije slika s mesta iza gledaočeve glave) totalnoj regresiji na ranije faze razvitka kada subjekat halucinira satisfakciju; ili, u kontekstu Mezove obrade Lakanovih teorija, dispozitiv podražava fazu ogledala i dakle strukturise za gledaoca kompletno imaginaran odnos sa platnom, pri čemu je subjektu data besprekorna iluzija jedinstva i totaliteta, kao i identifikacijski osećaj nadmoći nad vizuelnim poljem” (Penley 2000: 458 - 459).

<sup>16</sup> „Ženski pogled je bukvalno izvan trougla saučeništva muškarca, golog tela i gledaoca” (Doane 2000: 505). Slavoj Žižek tvrdi da „žena nije pretnja muškarcu sve dok otelotvoruje patološko uživanje, dok je deo slike specifične fantazije” (Žižek 2000: 536).

<sup>17</sup> U istoriji prakse i teorije filma, feministički autori smatrali su da je suština „bekstva” iz začaranog kruga patrijarhata ne samo premeštanje fokalizacije (koju definišemo kao „perspektiva iz koje su predložene pripovedne situacije i događaji” (Prins 2011: 54)) iz muške u žensku perspektivu, već potraga za specifično ženskim autorskim jezikom, što recimo postiže rediteljka Šantal Akerman (Chantal Akerman) u često analiziranom filmu *Žan Dilman* (*Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1975).

## 2.2. Filmski identitet

Traganje za filmskim identitetom podrazumeva pozicioniranje autorovog opusa u kontekstu drugih kinematografija, te razmatranje tokova paralelnim sa rediteljevim – crnogorskog, jugoslovenskog i evropskog filma. Oni su složeni jedan u drugi, odnosno manji je sadržan u većem i tako dalje. Nikolićev narativni univerzum se u okviru crnogorskog filma nadovezuje, u određenoj meri, na portretisanje karaktera crnogorske zajednice koje su započeli neki raniji crnogorski reditelji. Međutim, on svoje priče postavlja u okvire ornamentalnog i etnološkog modernizma: „Bilo da je u pitanju vilajet, planinski krš ili primorska regija, u filmovima Živka Nikolića one nisu samo dekor i scenografija, već više od toga – često udopunjuju što psihološku što tematsku motivaciju likova, a još češće više su naznake mesta održavanja radnje i dobijaju metafilmsku dimenziju” (Dragan Jovićević, Dodatak 2). Iako režira tokom uspona jugoslovenskog filma, za koji su mahom zaslužni reditelji praške grupe, Nikolić se zbog specifičnih modernističkih osobnosti ne može vezati ni za jedan pravac niti grupu. Njegov opus obitava u okvirima nacionalne (crnogorske) i jugoslovenske kinematografije jer se eksplicitno bavi narodom i folklorom, ali ih istovremeno prevazilazi, približavajući se estetici mnogih evropskih autora: „Po mom osjećanju, identitetska priča je kod njega snažno polje subverzivnosti svake vrste i ona uspijeva da prekorači lokalna odredišta mjesta i vremena i priče” (Božena Jelušić, Dodatak 2). Nacionalni, crnogorski identitet je polazište, a često prerasta u univerzalne crte. Rečima Sehada Čekića: „Poput Kurosava ili Bergmana, Živkovi filmovi su neodvojivi od zemlje u kojoj je stvarao, ali koju je i filmski oblikovao za cijeli svijet” (Dodatak 2). U slučaju Živka Nikolića, čini se da je univerzalnost narativa takođe označavala i nepodilaženje publici. Sa stanovišta kritičarske recepcije, to očigledno nije bila dobra ni produkciona ni autorska odluka. Nikolićevi izrazito modernistički radovi (pogotovo prva tri filma) ostali su bez adekvatne analize i vrednosne procene, iako ih je određeni deo publike doživio kao kultne (videti Milan Karadžić, Dodatak 2).

### 2.2.1. Crnogorski film

U Crnoj Gori je 1946. osnovan je na državnom nivou Komitet za kinematografiju. Osnovna odluka Komiteta bila je da se filmom mogu baviti isključivo državna preduzeća (Kastratović 2006). Od 1947. godine, osposobljavaju se i školuju prvi crnogorski filmski snimatelji, scenaristi i reditelji, mahom u Beogradu i Zagrebu. Tokom 1948. godine, otvaraju se bioskopi širom Crne Gore, a prvo crnogorsko filmsko preduzeće zvalo se *Lovćen film* i osnovano je 1949. godine. Tokom pedesetih godina, *Lovćen film* dobio je i dva ogranka, *Mediteran film* i *Zeta film*, koji su se bavili distribucijom i tehničkim uslugama. Prvi filmski proizvodi bili su reportaže i dokumentarni filmovi putopisnog karaktera. U ovoj fazi, posebno su se izdvojili reditelji kratkometražnih dokumentarnih filmova Velimir Veljo Stojanović (filmovi *Priča sa vlasine*, 1951; *U slavu Njegoša*, 1951), Branislav Bane Bastać (film *Dođite u Crnu Goru*, 1960), Milo Đukanović (film *Jugoslavija pomorska zemlja*, 1963), Zdravko Velimirović (*Nokturno za Kotor*, 1959), Đorđije Vujović (filmovi *Crnogorsko primorje*, 1951; i *Dobro došli u Budvu*, 1963), kao i scenarista Ratko Đurović. Svi navedeni autori kasnije su realizovali i niz značajnih dugometražnih igranih i dokumentarnih ostvarenja. Prvi dugometražni crnogorski film je *Lažni car* (1955), u režiji Velimira Stojanovića, a scenariste Ratka Đurovića. Ovaj tandem režirao je i dugometražne filmove *Zle pare* (1956) i *Kampo Mamula* (1959). *Lovćen film* je sa zadovoljstvom sarađivao i sa inostranim autorima, pa je Klod Otan-Lara (Claude Autant-Lara) u Crnoj Gori snimio film *Ne ubij* (*Tu ne tueras point*, 1961), a preduzeće nije bilo zatvoreno ni za koprodukcije. Zbog velikih dugova, *Lovćen film* prestaje sa radom 1966. godine a konsekventno se formira *Filmski studio* u Titogradu (Podgorica).

Pišući o crnogorskom dugometražnom filmu, Petar Volk (1986) izdvaja reditelje kao što su Velimir Stojanović, Branislav Bastać, Zdravko Velimirović, Boško Bošković, Milo Đukanović, Nikola Jovićević, Radomir Šaranović, i drugi. Sehad Čekić smatra da

u Živkovim filmovima ima elementa iz filmova koje su zajedno radili Veljo Stojanović i Ratko Đurović, ako želimo da otkrijemo konekciju sa crnogorskim filmskim nasljeđem. U filmovima *Zle pare* ili *Četiri kilometra na sat* postoji nešto što se tiče mentaliteta i usuda što često imamo i u Živkovim filmovima (Dodatak 2).

*Lažni car* iz 1955. godine, prvi crnogorski dugometražni igrani film, priča je o neobičnoj ličnosti crnogorske istorije poznatoj kao Šćepan Mali, koja se dočepala prestola i vlasti tako što je sebe predstavljala kao ruskog cara Petra III, koji se tobož bekstvom u Crnu Goru spasio od likvidacije zaverenika. Šćepan Mali je i glavni junak Njegoševog istoimenog dela. Drugi film ovog tandema, o kojem govori Čekić, jeste *Zle pare*. Za razliku od prvog, ovde se razvija crnogorska komedija karaktera. Pronađeno „zakopano blago” dovodi do promene ponašanja meštana jednog sela. Čekić ovim ukazuje na temu zaziranja od drugoga u komičnom ključu (drugi je potencijalni neprijatelj), koju Nikolić takođe dosledno razvija u svim svojim filmovima. Film *Četiri kilometra na sat* (1958) smešten je u malo mesto i prati političku borbu dva kandidata za poslanike. Kao i prethodni, ovaj film konkretnije zadire u kritiku (u meri u kojoj je to tada bilo moguće, s obzirom na partijsku cenzuru) crnogorskog društva i mentaliteta. Poslednji zajednički film ovih autora je *Kampo mamula* i govori o logoru na ostrvu Mamula.

U kratkometražnom dokumentarnom filmu *Mrtvi grad* (1952), već pomenutog crnogorskog reditelja Velimira Velja Stojanovića, prizori pustog naselja nagoveštavaju i ilustruju ideju propadanja i smrti, a to je pocrtano i *off* monologom, glasom koji govori o urušavanju i nestajanju. Godinu dana kasnije, Veljko Bulajić realizuje jedan od svojih prvih dokumentarnih kratkometražnih filmova, *Kamen i more* (1953). Film je reportažni prikaz primorja i pomorskih gradova. Reditelj Boško Bošković u filmu *Kamenom zarobljeni* iz 1959. godine postiže, pak, složeniju narativnu strukturu. U ovom filmu, crnogorski krš je mizanscenski korišćen u službi razvijanja priče o teškom životu crnogorskog seljaka. Emotivni naboj reditelj postiže brojnim, izrazitim krupnim planovima ljudi (koji su, verovatno, namenski odbrani za ovaj film). U jednoj sceni, mlada žena okopava zemlju, zavezana kanapom za kolevku u kojoj je beba. Time ona uspeva da i istovremeno uspava bebu. Junaci život provode gorštački, u iščekivanju vode. Orkestralna i u svakom smislu filmska muzika dodatno podvlači dramatičnost. Ceo film je, u stvari, *flashback* mladića koji je odlučio da napusti selo. Na samom kraju filma, kiša konačno padne ali previše. Usevi su uništeni.

Od istaknutih crnogorskih filmskih autora bliskih Živku Nikoliću, izdvaja se i Krsto Škanata. Film *Uljez* iz 1965. godine prikazuje invaziju ogromne mašine, kopačice, na selo koje još uvek živi od stočarstva. Film je snimljen i izrežiran tako da proboj mašine ka selu uliva strah. U filmu iz 1964. godine, *Između kamena i vode*, reditelj Branko Vukotić portretiše život u selu crnogorskog kamenjara. Nedostatak krupnih planova

zamenjuje (ponovo) *off monolog* koji pruža dodatni sloj faksije imenujući svakog žitelja. Ponovo je dominantna tema nestašica vode. Isti reditelj je, nekoliko godina ranije snimio reportažu *Ukroćene vode* (1958). Ovaj film vredi posmatrati u kontekstu Nikolićevog kratkometražnog filma *Biljeg*. Prvi, prokomunistički film, u stvari je reportaža o besprekornoj izgradnji „savršene” hidrocentrale. Nikolića, pak, zanima u određenom smislu apsurd gradnje centrale u crnogorskom kršu. Iako neizgrađena, njeni ostaci i dalje vladaju pejzažom. Nikolić svom filmu dodaje i melodramsku notu – čuvar nefunkcionalne hidroelektrane odvojen je od žene. Na spisak crnogorskih reditelja (mahom kratkometražnog filma) bliski Nikoliću dodajem i Krsta Papića (film *Slike iz zaboravljenog kraja*, 1986). Očigledno inspirisan Nikolićevim ostvarenjima, crnogorski reditelj Momir Matović je u periodu Nikolićevog autorskog zatišja realizovao dokumentarne filmove *Noć duga 68 godina* (1991, direktor fotografije Savo Jovanović, česti Nikolićev saradnik) i *Žica života* (1995). Oba filma karakteriše pomalo neverovatna priča. Protagonista prvog filma je starica praktično slepa od rođenja, jedini stanovnik sela. U drugom filmu, žitelji dva reljefno odvojena mesta mogu doći jedni do drugih samo putem sajle, jer nema mosta. U ovim narativima prepoznajemo tragove nikolićevske tematike apsurdna, ali se oni razlikuju od njegovog stvaralaštva po ekstremu, iščašenosti i oštrini. Nikolića nisu zanimale takve pompezne i neverovatne priče, već je više pokušavao da prokaže arhetipske binarnosti u okviru crnogorske tradicije.

Svi navedeni kratkometražni filmovi realizovani su pre, tokom ali i posle Nikolićeve filmske aktivnosti. Ovi filmovi se služe relativno klasičnim mizanscenom. Najbolji primer je film *Kamenom zarobljeni*, bogato raskadriran, a svi kadrovi stoje u funkciji prikaza napora i jada. Nikolić se takođe bavio etnografskim temama, međutim mahom koristeći se *ekspresionističkim* mizanscenom. Kako kaže Dragan Jovićević, „Nikolića su interesovali arhetipovi i mitovi, kojima je pristupao modernim i modernizovanim filmskim jezikom i njemu svojstvenim stilom” (Dodatak 2).

Crnogorski reditelj koji je po pitanju tematske težnje za univerzalnošću sličan Nikoliću je Vlatko Gilić, poznat po dvanaest kratkometražnih igrano-dokumentarnih filmova, nagrađivanih na svetskim festivalima. U filmu *Homo sapiens* (1969), čovek nosi korito vode kroz pustinju a koraci mu neprestano propadaju u pesak. Cilj mu je pomalo sizifovski: da dođe do velike bačve u koju će usuti vodu. Gilić zalazi, slično Nikoliću, u



domene apsurdna i nadrealnog<sup>18</sup>. U Gilićevom filmu *In continuo* (1971) prikazan je, poput Nikolićevog *Prozora*, radni proces pripremanja klanice za ono čemu je namenjena. Protagonistkinja je u ovom slučaju starica koja „rukovodi” pripremanja i timom muškaraca. Prikazani prostor doživljava radikalnu vizuelnu promenu. U trenutku ubijanja životinja, Gilić ne montira kadar životinje ili dela njihovih tela, već krv koja, u funkciji poertavanja prostora van kadra, vrši prostornu invaziju. Prostorija u kojoj se film dešava naprosto nije više ista. Ovim postupkom film zaobilazi šok-efekat zbog nasilja klanja životinja. Film *Ljubav* (1972) počinje dugačkim, modernističkim mizankadrom. Kamera čeka da se deo konstrukcije „ušrafi” u ostatak. Tada nam *zum aut* otkriva grandioznost građevine. Žena jednog radnika dolazi mu u posetu sa ručkom. U drugom delu filma, izdvaja se podjednako dugačak mizankadar pripremanja hrane. Film u tom smislu radi po principu povezivanja po sličnosti – i priprema za ručak i izgradnja mosta su kompleksne i spore radnje. U filmu *Dan više* iz 1972. autor portretuje grupu bolesnih ljudi uronjenih u lekovito blato. Gilićev izraziti postupak je u vizuelnoj predstavi tela, koja u blatu poprimaju nadrealne dimenzije. Tela postaju blato i obrnuto, gubi se razlika ljudskog tela i blata. Na samom kraju, blato karnevalski spada sa golih tela kroz čin tuširanja. Na ovaj spisak dodajemo i film *Juda* iz 1972. u kojem je prikazan napad zmija na čoveka. Film je destabilisanog hronotopa i vezuje se kako za Nikolićev *Oglav*, u kom je protagonista magarac, tako i za *Jovanu Lukinu*. Slobodan Novaković smatra da je Gilić „globalnom metaforom slike sažeo i izrazio bitne dileme savremenog svijeta” (Novaković u Kastratović 2006: 159). Petar Volk u knjizi *Istorija jugoslovenskog filma* (1986) zaključuje da su Gilić i Nikolić, što se tiče kratkometražnih filmova, autori sličnog senzibiliteta. Filmovi Vlatka Gilića, međutim, su alegorijski i potpuno lišeni pitanja crnogorskog identiteta koji je osnova narativnog univerzuma Živka Nikolića.

U kontekstu dugometražnog filma crnogorskih autora, film *Lisice* (1969<sup>19</sup>) Krste Papića najbliži je Nikolićevom stvaralaštvu. Kastratović (2006) smatra da je ovo prvi izričito crnotalasovski film crnogorske kinematografije. Svadbu Anta (Fabijan Šovagović) i Višnje (Jagoda Kaloper) rasturaju udbaši koji prete da će uhapsiti sve

---

<sup>18</sup> Kadrovi ovog filma neretko podsećaju platna slikara Rene Magrita (Rene Magritte). Situacija iz ovog filma evocira i film Andreja Tarkovskog (Андрей Тарковский), *Nostalgija* (*Nostalghia*, 1983), konkretno scenu nošenja sveće sa jednog kraja bazena na drugi.

<sup>19</sup> Po Kastratoviću (2006), film je iz 1969. godine, a po vebsajtu *internet movie database*, film iz 1970. godine.

staljiniste. Andrija (Adem Čejvan), moćni birokrata, siluje nevestu. Višnju ubijaju seljaci. Film nije snimljen u crnogorskom kršu ali obiluje kadrovima u kojima dominira priroda.

### 2.2.2. Jugoslovenski film

Teme patrijarhata, surovih međuljudskih odnosa i teškog gorštačkog života, u različitim žanrovima, obradili su, naravno, mnogi reditelji jugoslovenskog filma. Neki od prvih srpskih filmova posle Drugog svetskog rata, *Sofka* iz 1948 (Radoš Novaković), kao i *Ciganka* (1953, Vojislav Nanović), oba po delu Borisava Stankovića, bave se patrijarhalnim obrisima koji sputavaju žudnju i Eros kod ženskih likova. Poziciju žene – doduše u okviru ratnih okolnosti – kao osnovu radnje istražuje i film *Frosina* (1952, Vojislav Nanović). Živorad Žika Lazić pisao je scenario za film Vojislava Kokana Rakonjca, *Divlje seme* (1967), poznat i pod naslovom *Divlje senke*. Film je tematski sličan pričama Živka Nikolića u kontekstu istraživanja (mračnih) sila ljudske prirode: govori o čoveku (Ljuba Tadić) koji beži iz zatvora da bi pronašao ženu o čijoj je lepoti slušao; kada sazna da je ona prostitutka, njegova žudnja se pretvara u destrukciju i on počinje da ubija ljude po selu. Komedijska Dragoslava Lazića *Sirota Marija* (1968) smeštena je takođe u selu i centrira odnos seljanke (Milena Dravić) i molera (Ljubiša Samardžić). Ona je uporna u želji da se uda, a on to ne želi. Kao pobuna protiv odbojnosti prema „seoskim” narativima (osim u slučaju partizanskog filma, koji međutim sliku sela predstavlja kroz žanrovske kodove), određeni urbani reditelji, poput Jovana Živanovića, namerno su insistirali na vangradskim pričama. Blizak Nikoliću je i film *Balada o svirepom* (1971, Radivoje Lola Đukić), priča o gorštaku (ponovo Ljuba Tadić u naslovnoj ulozi) koga je žena prevarila. U recentnijoj kinematografiji, upečatljivi primeri (pre)ispitivanja savremenog patrijarhata, sa fokusom na odnosu žene i muškarca su *Petrijin venac* (1980, Srđan Karanović), *Varljivo leto 68'* (1984, Goran Paskaljević) i *Otac na službenom putu* (1985, Emir Kusturica). Sličnosti sa opusom Živka Nikolića pronalazimo i u filmovima kao što su *Djevojka i hrast* (1955) Krešimira Kreša Golika; *Tri* (1965) Aleksandra Saše Petrovića (druga priča, koja portretiše bekstvo, koristi ambijent i pejzaž kao prepreku spasenju); *Zadušnice* (1963) Dragoslava Lazića – ova reportaža prikazuje karnevalski

aspekt praznika mrtvih uz izrazitu muzičku matricu (Nikolić je u kratkometražnim filmovima skoro uvek odustajao od muzike kao elementa mizanscena).

Savremeni crnogorski reditelj Milan Karadžić smatra da je Nikolić

bio veoma vezan za jugoslovensku kinematografiju. Nakon velike poplave partizanskih filmova, početkom šezdesetih godina prošlog veka usledio je jugoslovenski crni talas sa Sašom Petrovićem, Žikom Pavlovićem, Makavejevim. Zatim je usledila dominacija praške škole sa Goranom Markovićem, Karanovićem, Grlićem i Zafranovićem. U tim „međuprostorima“ treba tražiti Živka Nikolića, koji se od svih njih razlikovao... (Dodatak 2)

Živko Nikolić stvara u periodu kojem Goulding pripisuje stvojenja preporoda i naziva ga *novi jugoslavenski film*, 1973-1990 (videti Goulding 2004: 149-193): „Junački partizanski filmovi (koji su već počeli umarati publiku svojim izlizanim stereotipima, ksenofobnim ispadima, te repetitivnim formulama), lagane komedije, akcijsko-pustolovni filmovi, te povijesne drame, još su se jednom uzdigli u prvi plan, a radikalizam *novoga filma* smanjio se do točke nestajanja” (Goulding 2004: 149). Po ovom teoretičaru, novi film (period pre *novog jugoslavenskog filma*) karakteriše mahom razvoj autorskog izraza kao i oslobađanje od kontrole državnog aparata, a najistaknutiji reditelji bili su Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović i Živojin Pavlović. U mnogim filmovima ovih autora pronalazimo primere stilova modernizma, kako ih navodi Andraš Balint Kovač<sup>20</sup>. Međutim, predstavnici *novog jugoslovenskog filma* su za Gouldinga mahom reditelji češke grupe – Srđan Karanović, Goran Paskaljević, Goran Marković, Rajko Grlić i Lordan Zafranović, kao i Emir Kusturica. Tada su aktivni takođe Slobodan Šijan i Karpo Aćimović-Godina, kao i reditelji koji su se već ostvarili u domenima *novog filma*: Živojin Pavlović, Želimir Žilnik, Puriša Đorđević, Vatroslav Mimica, Krsto Papić, Ante Babaja, Bahrudin Bata Čengić, i mnogi drugi. Mira i Antonjin Lim „smatraju da se jugoslavenski film, posle zatišja od konačnog političkog obračuna sa *crnim talasom* tokom 1972. godine, ponovo pojavio na međunarodnoj sceni krajem sedamdesetih godina 20. veka, i da je za to u velikoj meri zaslužna generacija praških đaka” (Velisavljević 2019: 54-55). U eseju *Praška škola: poetika i stil „rubnog” modernizma*, Ivan Velisavljević skicira stilističke odlike grupe, dovodeći je u vezu kako sa modernizmom (*cinema verite*,

---

<sup>20</sup> Videti posebno poglavlje o političkom modernizmu u knjizi Andraša Balinta Kovača, gde se opširno analizira i film Dušana Makavejeva *Sweet movie* iz 1974. godine (Balint Kovacs 2007: 349-382).

metafilm, pastiš), Holivudom (najviše zbog žanrovske osobenosti - horor, *road movie*, sportska drama), ali i sa realizmom, nasleđenim od ranije. Živko Nikolić počinje da režira svoje najvažnije kratkometražne filmove početkom sedamdesetih godina, a karijera mu se završava krajem osamdesetih. Iako stvara praktično tokom aktivnosti praške grupe, on ima malo dodirnih tačaka sa filmovima njenih predstavnika. Iako u ovom radu analiziram Nikolićev narativni univerzum po obrascima modernizma, njegov modernistički stil ima slabe veze sa onim koji razvija praška grupa. Nikolića mahom zanima ornamentalno-mitološki modernizam, što je, prirodno, duboko vezano za pitanje crnogorske tradicije i reprezentacije crnogorstva.

### 2.2.3. Svetska kinematografija

Nemoguće je – a bilo bi i disfunkcionalno – skicirati kompletna dešavanja<sup>21</sup> u svetskom filmu tokom perioda Nikolićevog stvaralaštva. U Dodatku 2 ove disertacije priloženi su intervjui sa eminentnim stručnjacima i umetnicima na temu Nikolićevog opusa. Na pitanje koji su svetski autori najbliži Nikoliću, Dragan Jovićević smatra da je po etno motivima to Sergej Paradžanov<sup>22</sup> (Sergei Parajanov), a po režiji reditelji

---

<sup>21</sup> Tokom sedamdesetih godina, reditelji francuskog novog talasa su još uvek aktivni: Fransa Trifo (Francois Truffaut), Žan Lik Godar (Jean Luc Godard), Alan Rene (Alan Resnais), Klod Šabrol (Claude Chabrol), Luj Mal (Louis Malle), Erik Romer (Eric Rohmer), Žak Rivet (Jacques Rivette), Anjes Varda (Agnes Varda) i drugi. Brojni britanski reditelji – poput Džona Burmana (John Boorman), Ridli Skota (Ridley Scott) – već režiraju u Holivudu. Aktivni su i Ken Rasel (Ken Russell), Nikolas Reg (Nicolas Roeg), Alan Parker (Alan Parker), Piter Grinavej (Peter Greenaway). Italijanski, španski i nordijski film je u fazi kasnog modernizma - Federiko Felini (Federico Fellini), Mikelandelo Antonioni (Michelangelo Antonioni), Pjer Paolo Pazolini (Pier Paolo Pasolini), Bernardo Bertoluči (Bernardo Bertolucci), Ingmar Bergman (Ingmar Bergman), Luis Bunjuel (Luis Bunuel). U Nemačkoj režiraju, između ostalih, Volker Šlendorf (Volker Schlöndorff), Rajner Verner Fasbinder (Rainer Werner Fassbinder), Verner Hercog (Werner Herzog), Vim Venders (Vim Wenders). U okviru modernizma spada i Istočna Evropa, filmovi Andžeja Vajde (Andrzej Wayda), Kšištofa Kješlovskog (Krzysztof Kieslowski), Mikloša Janče (Miklos Jancso), Ištvana Saba (Istvan Szabo), Tea Angelopulosa (Theo Angelopoulos), Andreja Tarkovskog. Roman Polanski (Roman Polanski) i Miloš Forman (Miloš Forman) takođe su započeli karijeru u Americi. Komercijalnim Holivudom sedamdesetih i osamdesetih godina dominiraju filmovi Frensis Forda Kopole (Francis Ford Coppola), Stivena Spilberga (Steven Spielberg), Džordža Lukasa (George Lucas), Martina Skorsezea (Martin Scorsese), Brajana De Palme (Brian De Palma), Roberta Altmana (Robert Altman), i tako dalje.

<sup>22</sup> *Senke zaboravljenih predaka (Tini zabutih predkiv)*, Paradžanovljev film iz 1965. godine, već svojom pričom podseća na melodramsku i vanvremensku legendu ili mit. Ivan i Marička su zaljubljeni jedno u drugo od malih nogu. Marička gine nesmotreno. Ivan se ženi drugom ženom, ali mu sećanje uvek ostaje prikovano na staroj i jedinoj ljubavi. Sinopsis evocira Nikolićev film *Jovana Lukina*, to je takođe priča o ljubavnom jedinstvu. U slučaju filma Sergeja Paradžanova, reč je o folklornom ornamentalizmu. Poput

francuskog novog talasa. Po Balintu Kovaču (Balint Kovacs 2007: 175-191), Paradžanov spada u domen ornamentalnog modernizma. Reditelj Milan Karadžić uviđa uticaj italijanskog neorealizma, kao i Bergmana i Bunjuela u okviru tretmana junaka. Pored Paradžanova, Marija Perović navodi i Felinija. Milan Vlačić ubedljivo vezuje Nikolićev opus takođe za Paradžanova, ali i za Hodorovskog (Alejandro Jodorowsky). Isto važi i za Aleksandra S. Jankovića, koji spisku reditelja koji ga podsećaju na Nikolićev opis dodaje, između ostalih, i Hercoga. Zoran Janković smatra da je Nikolić „do kraja svoje rediteljske karijere (...) ostao baštinik te neorealističke tradicije, posebno geografski prilično bliskog italijanskog tipa” (Dodatak 2). Imajući u vidu odgovore sagovornika, očigledno je da svi u Nikolićevom opusu uviđaju dva domena: prvi, vezan za neorealizam, tiče se crnogorstva; drugi sloj je dubinski u vezi sa modernističkom tradicijom ornamentalizma i mitologizacije.

---

Nikolićevog filma i crnogorstva, i ovde postoji stabilna dimenzija foklora. Međutim, hronotop je destabilisan i to posebno vremenska dimenzija. Tradicija je, prožeta mitskom cikličnošću, u prvom planu. Drugi element su sećanja i vizije glavnog junaka. U *Boji nara* (*Nran guyne*, 1969), međutim, foklorni nivo se transformiše i postaje sasvim različita kulisa: biografija pesnika data je kroz niz upečatljivih slika i prizora, lišenih narativnog toka. Kasniji filmovi Sergeja Paradžanova, kao što su *Legenda o suramskoj tvrđavi* (*Ambavi suramis tsikhisa*, 1985) i *Ašik Kerib* (*Ashiki Keribi*, 1988), takođe slede poetiku prvih radova.

## 3. Modernistički tekst Živka Nikolića

### 3.1. Živko Nikolić kao modernista

#### 3.1.1. Motiv stranca

Privremeni došljak ili došljakinja čest je motiv u Nikolićevom stvaralaštvu (Lepotica u *Beštijama*, Petar ikonopisac u *Jovani Lukinoj*, Amerikanka u *Čudu neviđenom*, Goluža u *Smrt gospodina Goluže*, Jaglika i Luka/bračni par stranaca u *Lepoti poroka*, Mikan u *Iskušavanju đavola*). U kontekstu priče, pogled stranca razotkriva i definiše mentalitet mesta (crnogorstvo), ali takođe donosi i izaziva promenu atmosfere, odnosno ustaljenog poretka. Stranac po pravilu određuje binarnost *ovde* i *tamo*, *bliskost* i *udaljenost*, ali i *civilizacija* i *divljina*, a civilizaciju često simbolizuju Evropa i Amerika, mitska, obećana zemlja (*Crna Gora-Amerika*). Čekić (2017) smatra da scenarijski konstrukt dolaska stranca Nikoliću dobro služi za skiciranje mentalitetskih odlika naroda. Uz to, stranac je neretko inicijator karnevala u učmaloj sredini. Ostvarujući novu tačku gledanja, došljak dakle dodatno „izoluje” i izbacuje u prvi plan pitanje identiteta (crnogorstva), te obično izvrće ruglu, ismevanju ili komentaru sredinu u koju zalazi. Takođe, stranci u vidu lepih žena podstiču muškarce na zločine i histeriju i generalno stvaraju pometnju u ustaljenom, mirnom poretku male zajednice. Za razliku od uobičajenog pravila filmskog narativa gde je došljak lakanovsko *veliko drugo* (na primer u vesternu), obzirom na obrtnu prirodu karnevala u Nikolićevim filmovima i kompletnu imerziju došljaka u novoj okolini, i sam stranac postaje *malo drugo*, odnosno naprosto *drugi* u odnosu svakoga. To takođe ima

veze i sa Nikolićevom namerom da predstavi univerzalne prohteve, težnje i unutrašnje konflikte pojedinca kao individue, a ne kao pripadnika određene nacije, u ovom slučaju crnogorske. U tom smislu, narativni *rad* junaka-stranca ima dvostruku, transformativnu funkciju. Crnogorstvo predstavlja identitetsku bazu priče, reprezentovanu kroz početno uspostavljene binarizme (*visoko* i *nisko*, *čisto* i *prljavo*, *idealno* i *realno*). Kroz pogled stranca, Crna Gora je vezana za *divljinu* i (u širem smislu, balkansko) *ovde*. Sve vezano za stranca je dakle *civilizovano* (a u tome posebno prednjači Amerika) i *tamo*. U okviru karnevalizacije, stranac postaje deo karnevalske fluktuacije, pa i binarizmi koje je „doneo” i postavio se takođe okreću. Tada čak i *veliko drugo* i *malo drugo* menjaju mesta, pa stranac, privremeno, postaje *malo drugo*, odnosno *objekt malo a*.

Stranci u Nikolićevom narativnom univerzumu pripadaju različitim i često nedefinisanim društvenim sferama. O lepotici iz *Beštija* ne zna se ništa, ne postoji nikakav identifikacioni podatak, ona praktično ne govori. U dramskom smislu – kao i po funkciji ideala lepote - Lepotica je bliska Jelki iz *Iskušavanja đavola*, koja takođe tokom skoro čitavog filma ćuti. Dolazeći iz treće porodice, Jelka je stranac u odnosu na kuće Krstovića i Zmajevića. Po tome joj je sličan i Petar ikonopisac iz filma *Jovana Lukina*, čije se poreklo, iako nepoznato, ipak vezuje za blisko podneblje. Njegov pogled je međutim pogled stranca, u odnosu na izolovanu bračnu zajednicu Jovane i Luke. Došljaci iz inostranstva ili krajnje drugačije kulture, dakle u neku ruku *savršeni* stranci, jesu Amerikanka u *Čudu neviđenom*, Goluža u *Smrt gospodina Goluže*, Luka, Jaglika, bračni par u *Lepoti poroka*, Mikán u *Iskušavanju đavola*, pa čak i Todor u filmu *U ime naroda*, po povratku iz Kinšase.

Analizirajući pitanje stranca u Šćepanovićevoj prozi, po čijoj je istoimenoj pripovesti Nikolić režirao *Smrt gospodina Goluže*, Milo Lompar ističe dvostruki značaj ovog tipskog lika: „U poverenju koje se *unapred* upisuje u pojavu *stranca* skriven je apel upućenoj *božanstvenosti* koja dolazi sa njim; (...) on nije samo otelovljenje nepoznate i čekane reči (...), već je i nešto sasvim negativno, nešto upravljeno na tamnu stranu istorijskog iskustva” (Lompar u Šćepanović 2015: VIII). U istoriji književnosti i mitologije, proto-stranac je Odisej (Ferrari 2006) koji će se predstaviti kao stranac čak i po povratku sopstvenoj otadžbini. Uz očitu *egzotičnu* drugost stranca, čest motiv je gostoprimstvo. Umoran i izgladneo, Odiseja putnika primaju u kuće i nude mu konačište. Stranac može biti i opasan, „moguć neprijatelj, ili u svakom slučaju drugačije biće kojeg

se treba bojati, zauzeti odrambeni stav” (Ferrari 2006: 659). U ekstremnom slučaju, čovek može biti stranac u sopstvenoj domovini a da toga nije svestan (poput Edipa).

Na pogledu stranca zasnivaju se gotovo svi putopisi - na primer, *Put u Dalmaciju* (*Viaggio in Dalmazia*, 1774, Alberto Fortis). Prikazani identitet (meštana) uvek je dat kroz oči onoga koji posmatra, ali on nije jednosmeran, jer drugost, predmet pogleda, taj pogled uzvraća, redefinišući primarni identitet nosioca pogleda. Za Lakana i Bahtina, identitet je suštinski uvek definisan u odnosu na drugoga, s tom razlikom što kod Bahtina čovek putem drugosti otkriva sebe kroz čin međusobne *autorizacije* (Stam 1989).

Za Bahtina druga osoba nije prvenstveno predmet našeg pogleda - pogled nužno objektivizuje - već ko-subjekt: onaj kojeg slušamo dok govori, sa kim razgovaramo, čije reči postaju deo našeg govora. Stoga, dostojanstvo drugoga i naša moralna obaveza prema njemu ili njoj, nisu apstraktne; uključeni smo u stvarni susret sa drugom osobom u smislu njenog sopstvenog samorazumevanja i shvatanja sveta, izraženog u njenim rečima i delima. (Steinby & Klapuri 2013: xxi)

Za Lakana, pak, drugost označava večnu manjkavost, nesavršenost, želju ali ne i mogućnost da se bude drugi. U tom smislu identitet funkcioniše po principu fluktuišućih označitelja, on je nestabilan i krhk, nepostojeći, arbitrarno izabran *nomen* u trenutku ulaska u simbolički poredak. Za Lakana, dakle, drugi „odražava beskrajni Nedostatak, koji Lakan zove Želja” (Klejgs 2011: 34), dok je za Bahtina drugost povod karnevalskog slavlja, mogućnost otkrivanja sopstvenog glasa kroz tuđi. U Lakanovoj drugosti, od trenutka ulaska u Simbolički poredak čovek živi u vavilonskoj kuli haosa jezika gde vlada kompletno nerazumevanje: „Svaka komunikacija je nesporazum” (Jevremović 2000: 107). Inače najpoznatija Lakanova teza jeste da je nesvesno strukturisano kao jezik, pa je pojedinačni govor (diskurs) samo mehanizam ispoljavanja govora nesvesnog. Individualna reč, bahtinovski iskaz (pogled) za Lakana ne postoji: „Lakan kaže da tako izgleda nesvesno – stalno kružeći lanac (ili višestruki lanci) označitelja, bez utemeljenja – ili, da upotrebimo Deridin izraz, bez centra” (Klejgs 2011: 27). Za Lakana, dakle, drugost je dokaz o razlici, simbolička slika na osnovu koje se obrazuje privid sopstvenog, nestabilnog identiteta. Za Bahtina, pak, drugost je esencijalna u konstituciji identiteta i



nikako privid, već označeno teksta. Lakan se koristi psihoanalizom kako bi objasnio sve korake konstituisanja jedinke i posebno njenog utiska o stvarnosti<sup>23</sup>.

Ključni pojmovi u Lakanovoj filozofiji su malo drugo (*a*) i Veliko Drugo (*A*). Malo drugo je ogledalna slika imaginarne identifikacije, slika privida ego celovitosti, drugim rečima dvojniki, na čijem se mestu želi a ne može biti. Obzirom na označiteljsku prirodu nesvesnog, to je, naravno, nemoguće. Malo drugo (objekat malo *a*) označava, kao što je naznačeno, beskrajni nedostatak. Veliko drugo je radikalna, osnovna drugost (Evans 2011), upisana u simbolički poredak, neosvojivo mesto (nesvesnog) odakle dopire govor, a čiju kratkotrajnu zamensku ulogu vrši majka za dete u trenutku ulaska u Simboličko (Lakan za Veliko Drugo nekada koristi i termin Falus).

U kontekstu filmskog narativa, dakle, stranac je najčešće veliko Drugo za lokalno stanovništvo (Daković 2008). Njemu je dato za pravo da bude subjekat pogleda ali mu taj pogled svakako biva uzvraćen, tako i da i sam stranac prolazi kroz proces (lažne) identifikacije. U Nikolićevom stvaralaštvu, usred karnevalizacije narativa stranac doživljava kompletnu imerziju u kolektiv. Sa početne tačke Velikog Drugog, stranac postaje malo drugo (*objekt malo a*), odnosno standardizovani „drugi”. Jedna od funkcija karnevalskog obrtanja je upravo svođenje stranca na mentalitetske odlike zajednice u koju je došao. Na samom kraju karnevala, binarnost mali drugi i Veliki Drugi vraća se na staro, pa stranac strukturalno završava onako kako je i započeo, kao Veliki Drugi (pa čak i ako

---

<sup>23</sup> Po rođenju, beba ne samo da nema svest o celini već ni o drugosti, ona nema mogućnost da razdvoji majčino telo od sopstvenog, da shvati da ta dva entiteta nisu deo istog jedinstva. Ta faza je definisana potrebom (zbog odsustva drugosti) koja mora biti zadovoljena i spada u domen Realnog: „*prirodno* stanje, koje bi trebalo prekinuti da bi se obrazovala kultura” (Klejs 2011: 28). Zato je jezik za Lakana „dar koji je podjednako opasan za ljudski rod kao što je to bio konj za Trojance: on nam se nudi besplatno, ali čim ga prihvatimo, on nas kolonizuje” (Žižek 2012: 22). U trenutku osveščivanja da postoji drugi - to najčešće čini majka, „prva ličnost koja će zauzeti mesto Drugog” (Evans 2011:101) - kod deteta potreba postaje zahtev:

Koliko god da je čovek shvaćen kao biće koje govori, upravo sama činjenica da govori osuđuje ga na to da on, zapravo, nikada nije u stanju sve da iskaže. (...) U doba toničkog dijaloga, a to bi bili najraniji meseci života, ovaj problem praktično ne postoji. Telo je realnost. Neposredna realnost bića i komunikacija. Problem dolazi tek sa rečima. Tek sa oštrom deobom na sferu *označitelja* i sferu *označenog*. Stvar biva izgubljena, teorija postaje moguća. Pišu se knjige. (Jevremović 2000: 58)

Jezik uvodi u Simbolički poredak i zauvek izbacuje jedinku iz Realnog, u koji se ona više nikada neće moći vratiti. Viđenjem *sebe* u ogledalu, ulazi se u Imaginarno: beba sebe percipira kao celinu i stapa se sa slikom sebe u ogledalu. Greška je upravo u identifikaciji sa slikom, u davanju arbitrarnog, nasumično odabranog označenog stabilnom označitelju – greška koju počinu najčešće majka, jer „jamči *stvarnost* veze između deteta i njegovog lika” (Klejs 2011: 31). Kako ego, suštinski, ostaje vezan za identifikaciju sa ogledalnom slikom, čovek tokom celog života želi (želja je treća faza, nakon potrebe i zahteva) da dospe na mesto *drugoga*.

završava tragično): Lepotica iz *Beštija* je mrtva, Petar ikonopisac nestao je kako se i pojavio, Goluža je takođe mrtav, Amerikanka uplakana i suštinski odstranjena, stranci-nudisti u *Lepoti poroka* odlaze kući baš kao i Jaglika, Todor se vraća iz Kinšase (iako je u stvari bio u zatvoru), Mikan se ženi ćerkom iz neprijateljske porodice. Na početku i kraju, dakle, stranci (re)definišu crnogorstvo, a tokom središnjeg dela narativa nastupa karnevalska imerzija.

### 3.1.2. Oblici hronotopa

U narativnom univerzumu Živka Nikolića, odnos prema nacionalnom identitetu, crnogorstvu, određuje folklorno uzemljeni hronotop. Međutim, u mnogim filmovima u kojima je priča univerzalna, može se, sa određenom obazrivošću, reći da ona poprima karakter mita, te da hronotop nadgragađuje (i razgragađuje) crnogorstvo i predstavu Crne Gore. Takav hronotop nazvaćemo destabilisanim. Mit predstavlja čovekov „neposredni, emotivni odnos prema svetu koji ga okružuje (...), pokušaj da se objasne stvarnost i priroda u vremenu kada čovek još uvek ne razlikuje san od jave, uzrok od posledice i delove od celine (...)” (Popović 2007: 440). U mitskom načinu mišljenja, priroda i njeni ciklični procesi imaju primat, ona je nesavladiva i neukrotiva, pa je ljudski identitet neraskidivo povezan sa njom:

U tom smislu mit je antipsihička pojava i niukoliko se ne bavi sudbinama pojedinačnih ličnosti. I to je sasvim prirodno za psihički i socijalno istorodno društvo, u kojem, kako u stvarnom životu, tako i u svesti ljudi, rodovsko načelo nesumnjivo preovlađuje nad individualnim, pa zato kolektiv relativno lako obuzdava svako lično jogunstvo. (Meletinski 1984: 229)

Kao svojstvo mitskog vremena, Jurij Lotman (2004) izdvaja cikličnost, odsustvo početka i kraja. Tekst je, u tom smislu, u sinhroniji sa cikličnošću prirodnih procesa. Pamćenje je u tim okolnostima nepotrebno, jer se čovek kompletno oslanja na prirodne pojave kao temporalne putokaze (jedinstvo mikro i makro-kosmosa). Novela odnosno vest donosi *sīže*, princip pojedinačnog slučaja, te posledično kršenje principa cikličnosti. Tada se

funkcija pamćenja pomera iz prirode ka „veštačkim” nosačima: ukratko, nastaje pismenost.

Mitsko vreme i prostor su neodređeni, destabilisani. U mnogim dugometražnim filmovima, Nikolić je težio destabilizaciji hronotopa kako bi identitetski obrazac razradio i uputio ka mitskim, univerzalnim temama (nasilje, seksualnost, odnos muškarca i žene, smrt). Iako pitanje nacionalnog identiteta postoji u svim filmovima, treba primetiti da što je hronotop konkretniji, to je veza sa crnogorstvom jača. U slučaju destabilisanog hronotopa, identitetsko načelo slabi, razgrađuje se i urušava. Aleksandar S. Janković (Dodatak 2) smatra da je (de)stabilisanost hronotopa u filmovima Živka Nikolića u direktnoj vezi sa pitanjem prevazilaženja nacionalnog identiteta: „Zato i suštinski sukob nije na nivou likova nego na filozofskom i ideološkom nivou” (Aleksandar S. Janković, Dodatak 2).

Mihail Bahtin hronotop definiše kao „suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti” (Bahtin 1989: 193). On smatra da se termin u teoriji književnosti može koristiti pri određivanju žanra ali i funkcije lika u okviru narativa, a Robert Stam (2000b) termin koristi u studijama filma, jer je film doslovna materijalizacija prostor-vremena. „Hronotop je definisan kao organizirajući centar glavnih narativnih događaja u romanu, i kao takav implicira ideju narativne strukturacije. (...) Pojedinačni hronotop određuje logiku događaja koji se unutar njega mogu desiti” (Lešić 2011: 141). Pojam hronotopa, dakle, pomaže shvatanju uslovnosti rada priče i lokalizovanja likova, kao „prostorno/vremenska matrica koja određuje osnovne uslove narativa” (Daković 2008: 33).

Mihail Bahtin objašnjava da je proces aproprijacije prostora i vremena u književnosti bio kompleksan poduhvat. U avanturističkom romanu iskušenja, jednom od prototipova grčkog antičkog romana, događaji ne čine deo istorijske ili biografske sfere. Akcenat je isključivo na susretu dvoje mladih i njihovoj strasti, te nizu peripetija (iskkušenja) koje su neophodne da bi do radnje uopšte i došlo. U tom smislu, prostor i vreme su neodređeni, a jedini zakon je slučajnost koja se poigrava sa junacima. Apulej i Petronije, po Bahtinu, u avanturistički roman uvode elemente svakodnevnog života (pretklasni folklor), ali je biografska dimenzija junaka još uvek slaba.

U Bahtinovom konceptu hronotopa, ljudsko delovanje u romanu se pojavljuje u okviru vremenski-prostorno određenih mogućnosti. Hronotopi otvaraju likovima prostor vremena moguće akcije, uslovljene lokalitetom ili

društvenom situacijom, ostavljajući pak pojedincu slobodu moralnog izbora. Stoga hronotopi nisu kategorije saznanja već mogućnosti ljudskog delovanja. (Steinby 2013a: 122)

U tom smislu, konkretnost likova kao delatnih agenasa jača u viteškom romanu, u kom su junaci već individualci. U viteškom romanu pojavljuje se i „subjektivna igra vremenom” (Bahtin 1989: 273), odsutna u antičkom romanu. Hronotop se u književnosti, dakle, postepeno udaljavao od vremensko-prostorne neodređenosti i prodirao sve više u realizam (na primer folklorni hronotop), a modernistički roman razrađuje realistički hronotop u psihološki, zatvarajući krug razrade odnosa prostora i vremena: spoljašnji prostor je predstava unutrašnjeg, mentalnog sveta junaka u kojem dominira vreme. Tako se ograničenje prostora razbija slobodom koju nudi vreme, u strogoj korelaciji sa junakom koji *dela*:

Najvažnije je zapažanje da se, po Bahtinu, hronotop i hronotopsko viđenje odnose na vreme u odnosu na čovekovo delovanje, jer dovodi u pitanje uobičajeno razumevanje vremena (i prostora) hronotopa kao načina opažanja predmeta (...) Hronotop pruža pravi trenutak vremena i mesto za ljudsku akciju, ali sama radnja *koristi* vreme da postane stvarnost. Ljudski subjekt može izvesti neku radnju samo *koristeći* vreme. (Steinby 2013a: 115 - 116)

Već je u prvim kratkometražnim radovima Nikolić razvio hronotop sa destabilisanom vremenskom i prostornom dimenzijom. Ti filmovi se po pravilu odvijaju u prostoru slabo naseljenih i nenaseljenih crnogorskih pejzaža – kamenjara, jezera, sela primorskih i planinskih, pa i gradića – ali je vreme nedefinisano i generalno su temporalne informacije odsutne i/ili lebdeće, nevažne. Koristeći se uz to i vizuelnom ogoljenošću, neodređenošću koju crnogorski pejzaž imanentno nudi, Nikolić je u određenim filmovima postigao obrise vanvremenskog, vanprostornog i univerzalnog čemu je, istakli smo, težio. U filmu *Ždrijelo*, kroz osnovne binarnosti *visoko* i *nisko*, *čisto* i *prljavo*, *idealno* i *realno* film prikazuje vanvremenski zabačeno, proketo mesto koje propada. *Visoko* i *nisko* prezentuje se kroz podbinarizme *gore* i *dole* (*gore* je sve na površini, izvan *ždrijela*, a *dole* sve što je u *ždrijelu*; spoljašnji, odsutni svet je visočiji od *ždrijela*) kao i *tamo* i *ovde* (odsutni svet definiše ovdašnji svet *ždrijela*). Sve što je izvan *ždrela* je nedodirljivo i nedostupno meštanima. *Polaznik* je u mnogo većoj meri vremenski nedefinisan. Film ima čvrstu antropološko-etnološku osnovu običaja u Crnoj Gori o kojem svedoči i Pavle Rovinski:

U očekivanju da samrtnik ispusti posljednji dah, svi ukućani stoje spremni da udare u plač, i čim se to desi, svi zaplaču i zaviču, a odmah poslije toga jedan od glavnih muškaraca ili više njih iskače u dvorište i takođe zakukaju: „Kuku! Lele!” To nije ni plač ni ridanje, to je razdirući krik izbezumljenog čovjeka, kao da ga je neko napao, a on u očajanju poziva u pomoć. (Rovinski 1994: 209)

Film je oprostoren crnogorskim kršem ali i svedenošću enterijera vodenice, a vizuelno najkonkretniji znak u vremenskom smislu u tim slikama su staklene čaše i flaše. *Bauk*, poput *Polaznika*, prikazuje još jedan ritual, ovaj put abortusa. Film je priča o rituality *nekada*, ali isto tako može biti i *sada*, kao i *sutra*. Za sadašnjost nas uglavnom vezuju kišobrani koje žene na početku nose. Zbog odsustva čvrste prostorne i vremenske dimenzije, film *Marko Perov* protreće beketovsku apsurdnu situaciju čekanja događaja. Marko Perov provodi dan(e) na raskršću, koje se, po narodnoj tradiciji, smatra nečistim mestom gde obitavaju zle sile, ali se može pojmiti i kao čistilište (mrtvaci su se dovodili na raskršće pre nego što bi izdahnuli; bolesnici bi se kupali na raskršću kako bi oterali bolest, i slično - videti Kulišić et al. 1970). U filmu *Prozor*, osnovne binarnosti *visoko* i *nisko* kao i *idealno* i *realno* predstavljene su kroz binarizme *spolja* i *unutra*, *muško* i *žensko*, *svetlost* i *tama* (*dinamično* i *statično*, *bučno* i *tiho*). Nedefinisani kućni prostor stoji u opoziciji sa brzim vozom koji protutnji ispred, tako da film univerzalno govori o temi zatvorenosti, statičnosti, odsustvu promene i kretanja, pa i manjka (ženske) slobode. Slično važi za *Oglav*, film bez ljudi koji se dešava u enterijeru vodenice, u okviru geografski nedefinisanog prostora i istorijskih odrednica. Vodenica je u balkanskoj tradiciji inače stecište mračnih, neljudskih sila (na primer u pripovetkama Milovana Glišića *Glava šećera*, 1875. i *Posle devedeset godina*, 1880). Golgota magarca tematski istražuje apsurd egzistencije. Film *Ine*, pak, jedan je od retkih slučajeva konkretnog hronotopa u Nikolićevom kratkometražnom stvaralaštvu – jugoslovenski grad druge polovine XX veka. Ne mogavši da sakrije znake koji se izrazito vezuju za konkretni prostor i vreme (kao na primer crvenkaste i vrlo poznate svetlosne reklame robne kuće *Beograđanka*), reditelj je putem dizajna zvuka pokušao da maksimalno obesprostore i obezvremeni film. Glasovi i reči koje čujemo su neprepoznatljivi. U *Graditelju* se kroz osnovnu binarnost *visoko* i *nisko* (višespratnica nasuprot kartonske kuće) ostvaruje podbinarnost *novo* i *staro*, to jest *moderno* i *tradicionalno*. Kao u *Ine*, prostorni hronotop je konkretniji – prigradsko siromašno naselje u sličnom vremenu. U filmu *Ane*, međutim, ostvaruje se ponovo relativno destabilisani hronotop. Devojka koja čeka muža zatočena

je u kamenoj kući, a jedina veza sa spoljašnjošću su izraziti i dinamični zvuci. Poput *Marka Perova*, a posebno kao u filmu *Prozor*, film portretiše ženu zatočenu u kući tokom čekanja povratka muža moreplovca, pod budnim okom bake iz druge zgrade (koja anticipira devojčinu sudbinu, jer je baka očigledno ostarila čekajući muža), starog kapetana i kućne pomoćnice.

Film *Beštije* se događa u jednoj noći ili preciznije u jednom njenom delu, u starom, srednjevekovnom gradiću na ostrvu, a junaci, pored renesansne, nose i savremeniju odeću. Ove odrednice, sa elementima fantastike i nadrealizma, takođe definišu destabilisani hronotop. Priča se može dešavati juče, danas ili sutra: „Nikakvog traga koji bi nas naveo da u njemu prepoznamo naše vreme. Gotovo svi likovi su prototipi bez određenih i naglašenih ličnih osobina” (Šuput 1977: 45); „Film nije vezan za jedan konkretan trenutak, mogao je da se dogodi pre deset ili pedeset godina, ili u nekom budućem vremenu, u svakoj zemlji pored mora i u sličnim životnim i društvenim uslovnostima” (Volk 1983: 336). Važna odrednica je vetar koji dodatno podstiče junake na zlo. U filmu *Jovana Lukina*, prostorna dimenzija hronotopa (kamenjar) se još više smanjuje. Uz to, pejzažna ogoljenost donosi i vremensku neodređenost. Nikolić, pored tradicionalno-mitoloških elemenata, umeće i religijske motive, kao što su desakralizacija spomenika<sup>24</sup>, crkve, susret sa gubavcima, ubistva kao smrtni greh. Na biblijsku<sup>25</sup> priču asocira i poimanje Jovane i Luke kao prvobitne žene i čoveka, Adama i Eve, stavljenih na iskušenje. Nikolić se u filmu *Jovana Lukina* bavi temama greha i nasilja, u čijoj je osnovi ubistvo. Film počinje tako što se stabilnost bračne zajednice poremeti Jovaninim grehom. Odsustvo stabilnog hronotopa, konkretnih likova koji žive u nedvosmislenom *tada* i *tamo* (kao na primer u *Lepoti poroka*), otvara vrata univerzalnosti:

Put kojim ovaj autor krči svoj kinestetički uspon jedna je od linija najtežeg stvaralačkog otpora, odatle su greške i mjestimični nedostaci podrazumijevajući dio cjeline: kako se od sablasne konkretnosti bijelog kamenitog bespuća uzdignuti do mitske kristalizacije beskraja, kako taj meta-

---

<sup>24</sup> Tihomir Đorđević o statusu crkve u narodnim verovanjima piše: „U našem se narodu, po opštem mišljenju, sve što je crkveno smatra kao svetinja u koju ne treba dirati. U narodnoj pesmi se krađa crkve smatra kao težak greh” (Đorđević 1984a: 121).

<sup>25</sup> Antropolog Edmund Lič (Edmund Leach) smatra da sve mitske priče govore o istome: „Ako razmatramo površinsko značenje bilo kojeg korpusa mitoloških priča, stičemo utisak o postojanju ogromne raznorodnosti trivijalnih događaja pored brojnih ponavljanja i neprestanog obrađivanja krajnje elementarnih tema: a to su incest između brata i sestre, majke i sina, ocebustvo i bratoubistvo, ljudožderstvo” (Lič 1982: 68-69).

faktički univerzum naseliti adekvatnim a uvjerljivim stvorovima, kako elementarne čovjekove dimenzije utisnuti u simboličku teksturu prostora, vremena i radnje - pitanja su i zadaci ne malog raspona i više nego uobičajene težine. (Munitić 1979: 26)

Odsustvo stabilnog hronotopa, što podrazumeva i slabiju vezu sa crnogorstvom, utiče takođe i na čitanje filma, pa je takvim narativima lako učitati i pripisati različita značenja:

Poziv da *učitavamo* epsko nasljeđe, naprosto zato što nas na ovim prostorima ono u znatnoj mjeri određuje, dat je motivom starice koja još uvijek živi u vremenu Turaka. Jovana joj nikada ne protivrječi, uvijek pristaje da bude ono što starica traži i prepoznaje, nekad paša, nekad pop. (...) Pažljivom gledaocu nije teško prepoznati motive iz *Banovića Strahinje*. Nad Jovanom se vrši nasilje, a muž treba da odluči da joj to oprost. (...) Svako ponovno gledanje otkriva nove mogućnosti značenja i tumačenja. (Jelušić i Jelušić 2006: 88)

Proza Branimira Šćepanovića, po kojoj je nastao film *Smrt gospodina Goluže*, veoma je odgovarala Nikolićevoj poetici: nazivana je egzistencijalističkom i uglavnom nije imala specifično konkretan hronotop, mogla se dešavati bilo gde i bilo kada. Istraživala je pitanja anksioznosti, alijenacije i ništavila. Njegova proza je imanentno bazirana na apsurdu<sup>26</sup>. U slučaju Nikolićevog filma, Goluža je izgubio svoju domovinu, koju nikada nije ni imao i pokušava da povraća *izgubljeni raj*. Ponovo smo u hronotopu malog mesta, vremena definisanog samo kroz radijsko preslušavanje Hitlerovih govora (ništa, osim toga, ne navodi da se film događa uoči Drugog svetskog rata). I pored savremenih elemenata poput kamiona, učmala atmosfera gradića proizvodi efekat vremena koje stoji i ponavlja se, a stanovnici postaju kolektivni junak, masa željna krvavog spektakla. Golužina pojava i objava suicida unose promenu, otvarajući vrata karnevalskoj atmosferi. Nakon toga, sve se vraća na staro.

Film *Čudo neviđeno* ostvaruje crnogorstvo kroz folklorni hronotop sela na jezeru, kome, pak, nedostaje precizna geografska referenca. Hronotop je u tom smislu destabilisan, a jedna od glavnih tema je nedostatak zdravog razuma (lik Šćepana). Sličan

---

<sup>26</sup> Takav univerzum portretišu i Semjuel Beket (Samuel Beckett) i Ežen Jonesko (Eugen Ionescu) u svojim dramama apsurda, kao i recimo Franc Kafka (Franz Kafka) u romanu *Proces* (1925, *Der Prozess*). Esej *Mit o Sizifu* (1942) Alberta Kamija (Albert Camus) verovatno je najpoznatiji traktat na tu temu: „Ali, naprotiv, u jednom univerzumu iznenada lišenu iluzija i jasnoće čovjek se osjeća tuđincom. To je izgnanstvo bez povratka jer je oslobođeno sjećanja na izgubljenu domovinu ili nade u obećanu zemlju (...) Ta nelagodnost pred neljudskošću sama čovjeka, taj nedohvatljivi pad pred slikom onog što jesmo, ta *mučnina*, kako to naziva jedan suvremeni pisac, također je apsurd” (Camus 1971: 13 - 20).

efekat je i u filmu *U ime naroda*, u kojem je, iako se dešava u uoči brionskog plenuma u Nikšiću, topološka preciznost dekonstruisana osnovnim binarnostima. Život u trošnom, blatnjavom naselju (*realno, nisko, prljavo*) stoji nasuprot životu političara na visokoj nozi (*idealno, visoko, čisto*). Međutim, komunizam<sup>27</sup> je samo povod (pre)ispitivanja svake represivne vlasti. Uz to, junaci su suprotstavljeni na osi dobra i zla: lažni prijatelj a u stvari neprijatelj (Maksim); večiti protagonista-vitez koji saoseća sa tuđom patnjom (Milutin), pomagač drugima u nevolji (Marika). Karakternim isušivanjem likova, odnosno njihovim obeležavanjem sa svega nekoliko dramaturški funkcionalnih crta, Nikolić čini narativ univerzalnim.

Identitetski najkonkretniji i najstabilniji u smislu hronotopa je film *Lepota poroka*, koji se nedvosmisleno događa krajem XX veka, u okviru geografskog sukoba *visokog i niskog*, podbinarizma *planina* (Međeđa je dobila ime po medvedima, koji su verovatno tu obitali, kao i po meštanima pomalo divljačkog, gorštačkog izgleda, nalik tim životinjama) i *primorje*<sup>28</sup>. Tema je pobuna protiv tradicije patrijarhata, u trenutku kada ceo svet doživljava seksualnu revoluciju. Patrijarhalan moral, oličen u crnoj, do grla zakopčanoj ženskoj odeći, ukršta se sa krajnje suprotnom kulturom koja čovekovo telo razotkriva.

U svom poslednjem filmu *Iskušavanje đavola* Nikolić na početku uvodi veoma stabilan hronotop<sup>29</sup>, koji se, potom, destabiliše dolaskom stranca (Mikan). Od tada,

---

<sup>27</sup> Poređenja radi, film *Gorčilo – jesi li to došao da me vidiš* (2015, Milan Karadžić, a po scenariju Miodraga Karadžića) mnogo je čvršće vezan za vremenski trenutak (Crna Gora 1968. godine), što se vidi po nizu pravila koje partijska ideologija nameće, kao što je kritički odnos prema religiji. Film je komedija susreta dva oprečna sveta, ali i borbe za svoj „deo kolača“ u izgradnji puta. Međutim, film prezentuje zatvoreni univerzum komedije situacije bazirane na likovima i crnogorskom mentalitetu.

<sup>28</sup> Ovaj motiv je najbolje izražen u pesmi *Ženidba kralja Vukašina*, gde je Durmitor predstavljen kao divljina, a pitomina je Skadarsko jezero.

<sup>29</sup> Nikolić je u svojim pričama razrađivao sloj konkretnog prostor-vremena zarad doseganja univerzalnih značenja i poruka. Žil Delez (Gilles Deleuze), u okviru dve poznate knjige o filmu *Pokretne slike* (1983/1998) i *Film 2: slika vreme* (1985/2010) smatra da postoje dve vrste filmskih slika, *slika-pokret* i *slika-vreme*. Robert Stam objašnjava da je

slika-pokret vezana za klasičnu kinematografiju, jasno izlaganje situacije kroz temeljni sukob koji se rešava napretkom naracije. Slika-pokret i posebno njen najreprezentativniji oblik, *slika-akcije*, zasniva se na uzroku i posledici, na organskim vezama i teleološkom razvoju, probijanju protagonista kroz narativni prostor. (...) Dok slika-pokret uključuje istraživanje fizičkog prostora, slika-vreme prenosi mentalne procese pamćenja, sna i imaginarnog. (Stam 2000b: 260 - 261)

Prelaz sa slike-pokret na sliku-vreme koincidira, po Delezu, sa opštom krizom društva nakon Drugog svetskog rata. Razloge te evolucije on svrstava pod „rat i njegove posledice, kolebanje *američkog sna* u svim njegovim aspektima, probuđenu svest manjina, nalet i inflaciju slika u spoljašnjem svetu i istovremeno



narativ poprma obrise mitskog jer se bavi pitanjem zamene identiteta, takođe čest motiv u svetskoj mitologiji i književnosti ali i srpskoj narodnoj poeziji (na primer, u pesmi *Ženidba Maksima Crnojevića*).

---

u glavama ljudi, uticaj na film novih tokova proze kojima je literatura eksperimentisala, krizu Holivuda i njegovih starih žanrova” (Delez 1998: 239). Dejvid Martin-Džons (Martin-Jones 2006) se koristi Delezovim teorijama da objasni alteracije u reprezentaciji nacionalnog identiteta u filmovima, prenoseći, između ostalog, i mišljenja Benedikta Andersona i Homi Babe. Namenski odabrana prošlost čini od sadašnjosti primer linearne, temporalne progresije, delezovske *slike-pokret*. Ova sadašnjica je jedina prava i jedina moguća – do nje se uzročno došlo „hodajući” kroz prošlost. Martin-Džons u ovom slučaju smatra da dolazi do *re-teritorijalizacije* nacionalnog identiteta, po principu iluzije pokreta i filmskog kontinuiteta. Ali, u momentu re-uspostavljanja (redefinisanja) nacionalnog identiteta, dolazi do diskontinuiteta prošlosti i sadašnjosti. Kristal vremena istovremeno i *de-teritorijalizuje* nacionalni identitet. Čak i u izrazito modernističkim filmovima (*Beštije* i *Jovana Lukina*), Živko Nikolić je na tragu slike-pokreta. Kristal vremena nastupa, na primer, u rotaciji strukture u *Beštijama*, odnosno prelasku sa dnevne na noćnu sekvencu). Nikolić, sasvim očigledno, ima tendencije i afinitete ka slici-vremenu, pogotovo na početku svoje karijere. Međutim, on postepeno napušta destabilisani hronotop (i modernističku estetiku) te se okreće stabilnijem hronotopu uz klasičniji mizanscen. Kulminacija ovog stila je film *Lepota poroka*. Kao deo Jugoslavije, tokom Nikolićevog stvaralaštva (1970-1990) Crna Gora ostvaruje veliki ekonomski i socijalni razvoj. Razvija se industrija, otvaraju se fabrike, nižu infrastrukture. Crnogorsko društvo se, takođe, menja u srži: pre svega, raste broj gradskog stanovništva u odnosu na seosko. Na primer, broj putničkih automobila „u Crnoj Gori je 1955. bilo 337, a 1980 nešto više od 45.000” (Andrijašević 2015: 334). U deceniji pred smrt Josipa Broza Tita (1980), međutim, nastupa ekonomska kriza, a ekonomske i kulturne razlike, u republikama, te nacionalni pokreti, postaju jači: „rasprave o nacionalnom karakteru Crnogoraca, odnosno, dilema – da li su Crnogorci Srbi ili su posebna nacija, smatrana je suštinski važnom za političko i državno utemeljenje Crne Gore“ (Andrijašević 2015: 345). (Re)konstrukcija crnogorskog nacionalnog identiteta, tvrdi ovaj istoričar, počela je, zapravo, još krajem šezdesetih godina (početak Nikolićeve rediteljske aktivnosti), a krajem 1970. izdat je dokument pod nazivom *Aktuelna pitanja razvoja crnogorske kulture* u kome se razmatra postojanje crnogorske nacije i kulture. Iako je Crna Gora od svih jugoslovenskih republika sa Srbijom stvorila mini Jugoslaviju, odnosno državnu zajednicu sa Srbijom, na referendumu 2006. godine ona bira nezavisnost. Nikolićev opus započinje, dakle, *de-teritorijalizacijom* pitanja nacionalnog identiteta. U okviru Titove Jugoslavije, presudna je ideja zajedništva, odnosno opšteg, jugoslovenskog identiteta. Kod Nikolića postoji autorska tendencija upliva delezovskih slika-vremena. Iako bi tako, na prvi pogled, mogli da okarakterišemo film *Beštije*, ipak se radi o slici-pokreta. Taj film, destabilisanog hronotopa, izgrađen je po principu kontinuiteta i jasnoće (iako ima mnogo nedorečenosti), a najizrazitiji diskontinuitet (upliv kristala vremena) je u trenutku prelaska na dnevnu sekvencu (dve temporalne dimenzije u koegzistiranju). Od filma *Jovana Lukina*, pa nadalje, na snazi je *re-teritorijalizacija* koju aktivno sprovodi slika-pokret. Najčistiji primer je film *Lepota poroka*, veoma stabilnog hronotopa. Iako u poslednja dva filma Nikolić i dalje poseže za (relativno mlakom) modernističkom estetikom, slika-pokret drži primat. Na taj način se *re-teritorijalizacijom* Crna Gora ostvaruje kao nova (zamišljena) nacija. Kruna Nikolićevog stvaralaštva, serija *Đekna još nije umrla a ka'će ne znamo*, predstavlja otklon od modernizma, te konačno autorsko opredeljenje za slike-pokreta. Nikolićevom filmografijom dominiraju mahom slike-pokreta, iako se, u početku njegovog opusa, oseća želja za bekstvom u sliku-vreme (što je u vezi sa težnjom ka *de-teritorijalizaciji* tekućeg, jugoslovenskog identiteta). Ceo njegov opus, u stvari, predstavlja progresivni upliv slika-pokreta i re-teritorijalizaciju nacionalnog identiteta što se ogleda u promeni hronotopa (od destabilisanog on postaje stabilan).

### 3.1.3. Binarne opozicije

*Mitska logika se obilato služi binarnim (dvojnim) opozicijama čulnih svojstava, savlađujući, na taj način, „neprekidnost” opažanja okolnog sveta izdvajanjem diskretnih „kadrova” sa suprotnim predznacima. Ti kontrasti se sve više semantizuju i ideologizuju, pretvarajući se u razne načine izražavanja osnovnih antinomija kao što su život/smrt i sl. (Meletinski 1984: 170 - 171)*

Kao osnovne binarnosti u kompletnom Nikolićevom narativnom univerzumu, od kojih se nadalje račvaju mnogostruke podbinarnosti, u ovom radu uzete su: *visoko* i *nisko*, *čisto* i *prljavo*, *idealno* i *realno*. Binarnost *visoko* i *nisko* se vezuje za portretisanje ljudi na visokim statusnim funkcijama koji, u okviru karnevalskog poigravanja, padaju nisko (popovi, profesori, direktori, političari, intelektualci). Isto važi i u suprotnom smeru, za ljude koji sa niskih položaja (seljaci, pijanci, prosjaci, radnici, odrpanci, nadničari) privremeno dolaze na visoke. Ova binarnost se takođe vezuje i za geografsku lokalizaciju (na primer, planina, jezero, grad predstavljaju *visoko*; a more, jama, selo *nisko*). Binarizam *čisto* i *prljavo* ostvaruje se u sukobu likova najčešće suprotstavljenih namera, morala i karaktera. Nikolić često sukobljava nevinost (čistotu) sa iskvarenošću i zlom, uglavnom na seksualnom planu. Junaci su sukobljeni tako da je jedan nosilac čednih a drugi iskvarenih vrlina. Binarnost *idealno* i *realno*, odnosno *zamišljeno* i *ostvarljivo*, u vezi je sa čestom melodramskom osnovom narativa, a dominantan je motiv lepotice koju svi (muškarci) žele da poseduju, nasuprot žena i brakova kojima su nezadovoljni. U okviru karnevalizacije, *idealno* privremeno dolazi na mesto *realnog* – prava ljubav se čini mogućom – međutim na kraju se sve vraća na staro (Mikan ne ulazi u brak sa Jelkom, iako su zaljubljeni jedno u drugo; Jaglika ostaje sama; Karuzo gine; Anđelko je isprebijan, a Lepotica ubijena). Od ovih osnovnih, makro-binarnosti, nastaju zatim niz mikro, podbinarnosti:

- podvarijante binarizma *visoko* i *nisko* su *gore* i *dole* (planina i rupa u *Jovani Lukinoj*; most i reka u *Smrt gospodina Goluže*; Međeđa i primorje u *Lepoti poroka*), *muško* i *žensko* (otvoreni i zatvoreni prostor kao sukob muškosti i ženskosti u *Prozoru*; kontrast supruga i supruge u *Ine*, *Jovani Lukinoj*, *Lepoti*

*poroka*, Orla i Jelke u *Iskušavanju đavola*), *lepo i ružno* (Lepotica i starice u *Beštijama*; Jovana i starica u *Jovani Lukinoj*), *mlado i staro* (mlada devojka i starice u *Beštijama*; starica i Jovana u *Jovani Lukinoj*; junaci *Ždrijela, Ine, Ane*), *izvan i unutra* (lokalizacija sela u filmu *Ždrijelo*; prostor kolibe u *Polazniku*; kontrast prostora van i izvan kuće u *Prozoru i Ane*), *život i smrt* (u *Polazniku* kontrast leša i živih ljudi; u *Bauku* čin abortusa se događa u vodenici gde se pravi hleb; dom i jama u *Jovani Lukinoj*), *dobro i zlo* (sukob Jovane i Luke u *Jovani Lukinoj*, Maksima i Milutina u *U ime naroda*), *grad i selo* (najprisutnija u filmovima *Ždrijelo, Graditelj*), *moderno i tradicionalno* (posetioci iz grada nasuprot starosedeocima u *Ždrijelu*; voz nasuprot staroj kući u *Prozoru*; trošno naselje nasuprot savremene višespratnice u *Graditelju*; patrijarhalni sistem nasuprot savremenih vrednosti u *Lepoti poroka*), *civilizacija i divljina* (Amerika nasuprot Crne Gore u filmovima *Čudo neviđeno, Iskušavanje đavola*), *kultura i primitivnost* (poseta gradske porodice u *Ždrijelu*; hidroelektrana nasuprot kršu u *Biljegu*; dve različite porodice u *Iskušavanju đavola*), *Evropa i Balkan* (turisti u filmu *Lepota poroka* nasuprot Luki i Jagliki), *priroda i industrijalizacija* (hidroelektrana u prirodnom okruženju bez vode u *Biljegu*), *urbano i ruralno* (gradski ljudi koji se vraćaju u selo u filmu *Ždrijelo*; kontrast trošnog naselja i savremenog, urbanog kvarta u filmu *Graditelj*);

- *čisto i prljavo* reprezentuje se u podvarijantama *nevino (neiskvareno)* i *razvratno* (protagonistkinja nasuprot služavki u *Ane*; žena koja abortira nasuprot drugih žena u *Bauku*; Jovana i razvratnica u *Jovani Lukinoj*; promena u liku Jaglike tokom filma *Lepota poroka*; kontrast Mire i Marike u *U ime naroda*), *devica i prostitutka* (Lepotica i prostitutka u *Beštijama*), *svetlost i tama* (svetlost vatre i tmina u *Bauku*;

mrak kuće nasuprot svetlosti voza u *Prozoru*; kontrast belog i crnog – Karuza i Zelja – u filmu *Čudo neviđeno*);

- *idealno* i *realno* javlja se i kao *zaljubljenost/erotičnost/seksualna sloboda* nasuprot *stega u braku i porodici/porodične obaveze* (sloboda koju predstavlja voz nasuprot bračnim obavezama protagonistkinje u *Prozoru*; život sa i život bez supruge u *Ine*; protagonistkinja zatočena u kući i u odnosu sa odsutnim suprugom u filmu *Ane*; Jovanina pobuna nasuprot bračne „stabilnosti“ u *Jovani Lukinoj*; kratkotrajna ljubavna avantura Goluže i Anke u *Smrt gospodina Goluže*, Jaglike i bračnog para stranaca u *Lepoti poroka*, Jelke i Mikana u *Iskušavanju đavola*).

Binarnosti nam pomažu da *demaskiramo* mitsku strukturu narativa i otkrijemo fundirajuće pojmove oko kojih se priče grade, te da pokažemo u kom smeru nas upućuje njihova poruka. Da bi se do smisla uopšte i došlo, neophodno je da postoje dve sučeljene, suprotstavljene strane, „(...) dva različito organizovana sistema, koji bi razmenjivali informacije koje sami unutar sebe proizvode” (Lotman 2004: 53). Dve suprotstavljene strane dijaloški utiču jedna na drugu: kao što smo u više navrata videli, identitet je moguć tek uz prisustvo *drugog*, suprotstavljenog identiteta. Mileva Filipović je, na primer, istražujući poziciju žene u Crnoj Gori, otkrila kako se opozicija *muškarac* i *žena* nadalje račva u niz podbinarnosti: *istok* i *zapad*, *svetlo* i *tama*, *desno* i *levo*, *toplo* i *hladno*, *leto* i *zima*, *belo* i *crno*, i tako dalje (Filipović 2003: 20-22). Na taj način se u okviru mitskog mišljenja realnost prikazuje kroz „jednostavnu tabelu binarnih suprotnosti” (Moan 2006: 56), a analiza narativa istovetna je strosovskoj analizi mita: „kao u snu, kraj je već sadržan u početku; nema razvoja, postoji samo dijalektička inverzija (...); sličnost je stvar strukture, a ne sadržaja” (Leach & Aycocock 1988: 22-34). Klod Levi-Stros mit proučava strukturalno kao Frojd san i smatra da nesvesno, kroz mitove, šalje kolektivu poruku. Najpoznatiji strosovski binarizmi su *gore* i *dole*, *ovostrano* i *onostrano*, *kultura* i *priroda*, i tako dalje:

Levi-Stros je prvi počeo široko da operiše semantičkim opozicijama prilikom analiziranja mitova i mitologije; on usredsređuje glavnu pažnju najviše na samo načelo binarne logike kao instrument mitologizovanja, na postojanje

polova i rešavanje fundamentalnih antinomija pomoću progresivne medijacije. (Meletinski 1984: 235)

U teoriji filma, izučavanje binarnih struktura na osnovu kojih se grade filmski narativi prečica je ka preglednoj sistematizaciji filmskog žanra:

Otkriti tu strukturu u nekom mitu ili nekom žanru znači smatrati da su mitovi i žanrovi široke celine iz kojih se ne može izdvojiti samo jedan sastojak. (...) Primeniti strukturalističku analizu mitova na filmski žanr znači izdvojiti iz brojnih filmova strukturu koja bi mogla da uspostavi označiteljske suprotnosti, kao što to Kajtsis radi sa vesternom. (Moan 2006: 56)

Džim Kitsis (Jim Kitses), u studiji posvećenoj režiji vesterna, ističe kao osnovnu liniju tog žanra upravo sukob dve binarnosti – konkretno divljine (slobode) i civilizacije (kulture oličene u zakonima). Ova osnovna dihotomija grana se u tri primarne podbinarnosti: „individualac i zajednica (...); priroda i kultura (...); zapad i istok” (Kitses 2004: 12). Svaki od ovih tematskih pod-sukoba može se zatim razdeliti, na sledeći način na primer: „solipsizam i demokratija (...); čistota i korupcija; iskustvo i saznanje (...); Amerika i Evropa (...); tradicija i promena; prošlost i budućnost” (Kitses 2004: 12). Sve dihotomije označavaju tematske varijacije brojnih vesterna, sa striktnim kodovima imanentnih žanru. I Vil Rajt (Will Right) je, pored Kitsisa, definisao četiri osnovna binarizma oko kojih se grupišu praktično svi narativi žanra vestern: *spolja i iznutra, dobro i zlo, snažni i slabi, divlji i civilizovani* (Rajt 1980).

U filmu *Ždrijelo* (1972), osnovna binarnost *visoko i nisko* grana se u podbinarnost *grad i selo*, ali i *otvoreno i zatvoreno* mesto (kulturološki, geografski). Putem *off* monologa saznajemo informacije o svetu *ovde*, ispod ždrele i *tamo*, izvan ždrele. Glas prati niz slika: sela u kom žive starci; momci koji žele da pobegnu iz sela, ka ždrelu; sinovi koji se vraćaju u selo, na odmor, vidno promenjeni životom *tamo izvan*, u velegradu; i tome slično.

*Polaznik* (1973) je priča o ritualnom ispraćaju preminulog u podzemni svet. Film počinje slikama pripreme kako ljudi tako i pokojnika: žene se češljaju, muškarci se grupišu, pokojnika preoblače. Prisutni puše, piju kafu i rakiju, a zatim se slikaju. Konačno, žene pevaju tužbalice. Osnovna binarnost *visoko i nisko* predstavlja se kao *otvoreno i zatvoreno* (van kolibe i unutar kolibe), *život i smrt* (živi ljudi nasuprot mrtvacu), *veselje i tuga, buka i tišina* (lelek nasuprot ćutnji pokojnika).

*Bauk* (1974) je film o ubijanju nerođene dece, o primitivnom činu abortusa. Nekoliko žena penje su uz brdo, noseći džakove. Kamera se fokusira na okretanje vodeničkog kamena, meljenje žita, padanje zrna... Jedna žena oštri štap<sup>30</sup>, dok nerotkinja leži, čekajući. Planovi postaju sve bliži i krupniji, kako se približavamo činu abortusa. Pri kraju procedure, štap se baca u vatru. U ovom filmu se osnovna binarnost *visoko* i *nisko* vezuje ponovo za podbinarnost *život* i *smrt*, ali na snazi je, zbog pitanja žene u patrijarhalnom poretku, i binarnost *čisto* i *prljavo*. Film se dešava u vodenici, zatvorenom, zaštićenom prostoru, a inače simbolu staništa zlih i zloslutnih sila u tradiciji Balkana. Međutim, ona se može povezati i sa matericom, po analogiji sa činom koji se u filmu tu događa. U zatvorenom prostoru *života* (u vodenici se proizvodi brašno za hleb, a hleb je simbol života, Isusovog tela) ostvaruje se akt *smrti* i neljudskog. Pošto je ovde reč o kažnjavanju neverne žene, ona je označena kao *prljava*, u kontrastu sa *čistotom* drugih ljudi u samoj vodenici ali i muškog tela. Žena koja abortira je grešnica, protiv prirode obzirom da povređuje svoje telo i tako poništava sopstvenu majčinsku funkciju, ali i protiv Boga, muškarca (muža) i (patrijarhalnog) društva. Ceo čin atmosferski odiše jezom i strahotom; ženino lice skoro i ne vidimo; krupni planovi drugih žena poprimaju ekspresionističke, dijabolične odlike (zahvaljujući glumačkom postupku, ali i načinom osvetljavanja – vatrom – čime se dobija teatralni efekat izdvojenog lica u odnosu na crnu pozadinu). Film obiluje bližim planovima predmeta i detaljima (kolac, točak vodenice, zrna pšenice). Od ovog filma, Nikolić se fokusira na perspektivu ženskog junaka, koju nastavlja da razrađuje u kratkim filmovima *Prozor* i *Ane*, a posebno dugometražnim filmovima *Jovana Lukina* i *Lepota poroka*. Antropološkoj matrici ovde se pridodaje i jača rodna diferencijacija, odnosno kritika patrijarhalnog poretka.

U tom smislu, *Marko Perov* i *Prozor* možemo posmatrati kao tematsko suprotstavljanje muške i ženske perspektive. U filmu *Marko Perov*, glavni junak je mizanscenski postavljen na raskršće odakle posmatra sve koji prolaze putem. Perovu je na taj način omogućeno da *dijalogizira* sa svima njima iako ne izgovara ni jednu jedinu reč; „reditelj je naglašavao da najviše voli ovaj svoj film zbog toga što je do kraja metaforičan” (Jelušić i Jelušić 2006: 56). Marko Perov ne doživljava promenu: on samo posmatra druge, u privilegovanoj poziciji svevidećeg (muškog) oka. Ovaj film, takođe,

---

<sup>30</sup> Uporediti sa: „Svaka nezauzeta i nenaseljena površina zemlje smatrala se u narodu za pustu, ničiju i nečistu. U narodnoj prošlosti bilo je dovoljno da ljudi na takvoj zemlji pobodu kolac ili da zarezu krst na stablu drveta pa da se tako prisvoji, očisti od demona i naseli” (Kulišić et al. 1970: 167).

delimično nastavlja i razrađivanje rodne osnove narativa: jedna od retkih žena kojoj vidimo lice pažljivo nosi dete. Druge žene su uglavnom slikane u dalekim planovima i okrenute su leđima kameri. Film razvija opoziciju *posmatrač* i *posmatrani*, što potiče od osnovnog binarizma *visoko* i *nisko*.

Božena Jelusić i Milan Vlačić (Dodatak 2) izdvajaju *Prozor* kao omiljeni, kratkometražni film Živka Nikolića: „Opredjeljenje za *Prozor* je možda određeno time što je u pitanju film o ženi, onoj nevidljivoj ženi u vječitoj, sistemskoj nepravdi patrijarhata, a koja želi baš isto što i svako ljudsko biće” (Božena Jelusić). Ženin (majčin) radni proces čišćenja kuće i brige o ukućanima prikazan je brojnim detaljima. Njeno lice izdvaja se u odnosu na neutralnu, crnu pozadinu, a jedina svetlost ponovo dolazi od vatre. Niko joj ne uzvraća pogled – ni muž, ni dete, ni majka – ali ona sve njih vidi i posmatra. U nedostatku dijaloga, ona se obraća prozoru, koji joj omogućava da sagleda (i samim tim komunicira) nedostižno, pa ipak privremeno prisutno – brz voz koji odzvanja kroz mrak hukom i upečatljivom svetlošću. Tradicionalno, ženama nije dozvoljeno da budu nosioci pogleda (kao u narodnoj pesmi *U Milice duge trepavice*), odnosno da uzvrate muški pogled. *Prozor*, ipak, osim što postavlja ženu u centar kao glavnu junakinju, takođe joj daruje i pravo na pogled, iako je ona narativno lišena dijaloga time što joj niko (osim voza i prozora) taj pogled ne uzvraća: „Posmatrajući opus Živka Nikolića, bez obzira na svu poetsku surovost, on je u velikom broju filmova, bio na strani žene” (Marija Perović, Dodatak 2). Film se dakle može opisati putem osnovnog binarizma želje i stvarnosti, *idealnog (zamišljenog)* i *realnog (ostvarljivog)*, ali i putem osnove *visoko* i *nisko*, čija je podvarijanta, u ovom slučaju, *spolja* i *iznutra*. Unutra vladaju mrak, tišina, skučenost i zatvorenost, statičnost oličena u (patrijarhalnoj) tradiciji, a spolja su svetlost, buka, prostranost, sloboda i dinamika drugačijeg, savremenog doba (voz). Postoji, dakle, i podbinarnost *tradicionalno* nasuprot *moderno*. *Visoko*, u kontekstu otvorenog prostora i slobode, može se takođe vezati i za muškost (brzi voz – simbol falusa), a *nisko* zatvorenog prostora za ženskost (statičnost i smirenost, kuća kao utroba, materica).

Minimalizam filma *Prozor* Nikolić razvija i u *Oglavu* (1977), u kojem je detaljno prikazana tužna sudbina magarca koji obrće dolap. Kamera se fokusira na njegovu glavu, noge, na dolap, ali i na sunce koje neprestano sija. Zatim vidimo suhu gubicu, zemlju, vodu koja otiče. Kada se dolap konačno zaustavi, magarac je nakratko slobodan. Tumarajući po proplanku, magarac njuška lobanju svog prethodnika. Kamera se udaljava i otkrivamo da je magarac ostavljen da skapa sam na malenom ostrvu. Slično *Prozoru*,

ova jednostavna priča postiže emotivni naboj zahvaljujući montažnom ritmu. Pri svakom prizoru, kamera menja ugao posmatranja ili samu sadržinu kadra. Motiv kruga (sunce, dolap, kružno ostrvo, oko magarca) odzvanja kroz film. Binarnost *visoko* i *nisko* se u slučaju ovog filma nalaze u temi filma o magarcu, životinji koja je tradicionalno ocenjena kao *nisko* biće (a u govornom jeziku neretko se neinteligentni ljudi porede sa magarcima). Sunce i nebo mogu se uzeti kao *čisto* u suprotnosti sa njuškom, znojem i zemljom po kojoj magarac korača. Nikolić, slično Čehovu (Антон Павлович Чехов) u pripovetki *Tuga*, i Apuleju (Apulei), u romanu *Zlatni magarac*, pokazuje da životinja može biti glavni junak narativa sa višeslojnim značenjima. Ova životinja antropomorfizovana je u Nikolićevom filmu ne samo krupnim planom, već i detaljem oka. Film odiše sizifovskom, čemernom atmosferom.

*Graditelj* (1980) se združuje grupi u kojoj su *Prozor* i *Oglav*, po tome što poslednja scena obrće narativ i pruža mu novo, dopunsko pa i suprotno značenje. Poput *Prozora*, i *Graditelj* prikazuje radnu sekvencu. U kompozicionom smislu, film funkcioniše po principu *Oglava*: ritmična sukcesija prizora postiže linearan takt na koji se publika privikne. U oba filma zaključak je vezan za životni položaj glavnih junaka - magare ostaje samo da skapa na ostrvu, a graditelj, na rubu egzistencije, zida zgrade bogatijima, dok se i sam bori za (kartonski) krov nad glavom. Rodna podeljenost odzvanja u sceni nabijenoj dvostrukom značenjskom težinom: dok muškarac u *off*-u tuče ženu, dečja lica (samo dečaci) posmatraju scenu nasmejani. Žena-majka ponovo kuva, doji dete, radi u kući (*Prozor*), a muškarac sina uči da puši cigarete. Obzirom da se film dešava danju u kući sa prozorima, Nikolić je kadrove razigrao jarkim, piktoralnim bojama (žena nosi narandžasti džemper i zelenu kapu). Film se zatvara prizorom čoveka čiji je posao u stvari zidanje višespratnice u kojoj on nikada neće stanovati, što je ponovo binarnost *visoko* i *nisko*, odnosno podbinarnost *urbano* i *ruralno*. Poslednja scena u *Prozoru* određuje psihološku poziciju glavne junakinje, dok je u *Graditelju* poslednja scena strukturalan obrt. Binarnost *nisko* i *visoko* data je kroz podbinarnosti *siromašno* i *bogato*, odnosno *staro* i *novo*, *seosko* i *gradsko*. Naselje u kojem se nalazi njegova kuća je trošno, prljavo i izmešteno iz grada, deluje kao da ga i najmanji dašak vetra može sa lakoćom srušiti. Zgrada koju zida, pak, je solidna, betonska i čvrsta.

Kratkometražni film *Ine* je Nikolić snimio u pauzi između snimanja *Beštija* i *Jovane Lukine* i po vizuelnom identitetu taj film preslikava *Beštije*. Takođe je, pod uticajem igranog prvenca, svoje kratke dokumentarno-antropološke filmove preusmerio na stranu



igrano-istraživačkih dokumentaraca. Filmovi *Ine*, *Graditelj* i *Ane* donose hronotop grada (ili manjeg gradskog naselja), a *Biljeg* je samo uslovno povratak antropološkom dokumentarcu. *Ine* je igrana struktura brižljivo isplaniranog i režiranog mizanscena u okviru kojeg je Nikolić, zajedno sa snimateljem Milijom Životićem (čiji je rad kamere na ovom filmu nagrađen na Beogradskom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma, 1978. godine), postigao dinamičnu noćnu atmosferu grada. Svakako, snimateljski posao je upravo zbog konkretnijeg hronotopa (savremeni grad) ovog filma u odnosu na *Beštije* bio olakšan. Direktor fotografije je skoro nadrealnu atmosferu ovog kratkog filma postigao brojnim vidljivim, realnim (i u smislu hronotopa dozvoljenim) rasvetnim telima, deo same scenografije (reklame, svetiljke, lampe i tome slično). U mizanscenskom smislu, Nikolić je stvorio ideju *jednog* neprekinutog prostora koji kao da se „otvara” i nudi šetaču. Tako on obilazi kafane, klubove<sup>31</sup>, ulice i posmatra ih. Ponovo je, kao u *Marku Perovu*, osnovna radnja filma posmatranje. Kod Nikolića, ukoliko je reč o muškoj osobi, posmatranje je uvek zurenje, želja junaka-subjekta da sa osobe-objekta koju posmatra skine sve slojeve mistike, priče i naravno, ukoliko je reč o ženi, odeće. Kada je žena nosilac pogleda (kao u *Prozoru*), njen pogled je uvek posmatranje a nikad zurenje i kao takav retko nailazi na odgovor. Poput *Marka Perova*, film razvija osnovnu binarnost *visoko* i *nisko*. Muškarac, uvek uspravljen, nosilac je pogleda ali i pokreta jer može da se pomeri po želji, dok su drugi ljudi mahom statični. U poslednjoj sceni, razvija se i druga binarna opozicija, *idealni* noćni život u gradu bez supruge i *realni* život kući sa suprugom. Ovom binarizmu pridružuje se i podbinarnost *mlado* i *staro* (protagonista je muškarac srednjih godina, u suprotnosti sa mladima u diskoteci, van njegove kuće). Dakle, *Ine* i *Marko Perov* stoje na istoj liniji pitanja muškog pogleda i razlikuju se prevashodno u kontekstu ruralni/urbani hronotop – s tim što je hronotop *Marka Perova* dodatno destabilisan, pomeren ka arhetipskom, biblijskom. Nijedan od ova dva junaka nema direktan kontakt rečima, jezičku komunikaciju sa okolinom, ali se obojica nalaze u

---

<sup>31</sup> U ovom filmu, u okviru dizajna zvuka ostvaren je radikalni zahvat. Reč je o izdvajanju i naglašavanju pojedinačnih zvukova, a stišavanju i potpunom gašenju zvukova koji bi se prirodno čuli. U trenutku kada protagonist ulazi u disko-klub, vrlo jasno čujemo samo muzičku matricu i uzdahe mladih koji igraju. Uzdasu su upravo ono što se nikad ne bi čulo u tim okolnostima. Nije reč o ljubavnim dahovima, već o skoro gimnastičarskim uzdasima i izdisajima napora uoči plesa i igranja. Ovde se radi o takozvanoj *dodatnoj vrednosti* zvuka: „Pod *dodatnom vrednošću* mislim na ekspresivnu i informativnu vrednost kojom zvuk, u okviru neposrednog i zapamćenog iskustva, obogaćuje datu sliku sa utiskom da ta dopunska informacija i izraz onoga što je viđeno već postoje u samoj slici” (Chion 2000: 112). Time je Nikolić isključivo putem dizajna zvuka ostvario specifičan pogled na igranku, kao da je reč o grupnom sportskom treningu a ne o provodu. Zahvaljujem se Goranu Nikoliću na ovom uvidu.

dijaloškoj mreži pogleda, zvukova, osećaja. U oba filma postoji jasna i nedvosmislena odsutnost žena kojima takve muške privilegije nisu dozvoljene. Time se podbinarnost *muško* i *žensko* umeće u osnovni binarizam *visoko* i *nisko*. U filmu *Ine*, suprugu junaka srećemo na početku i na kraju; ona je odsutna a njen pogled fiksiran i nenametljiv. Dok njen suprug tumara po noći, ona ostaje kući i priprema se za spavanje, ali ni u snu ne može da bude slobodna. Po povratku, suprug se bukvalno prilepljuje uz nju u krevetu, stežući je rukom i gasi svetlo. Slika tone u mrak a reditelj nam ostavlja prostora da domaštamo nastavak događaja.

Malo je poznato da je Živko Nikolić realizovao kratkometražnu reportažu pod imenom *Žene čekaju*<sup>32</sup>, na tematskom tragu filma *Ane*. U pitanju su ispovesti brojnih žena o samačkom životu, čekanju muževa-kapetana i emotivnoj patnji. Jednoj ženi se muž vratio ali je odmah kupio motor kako bi nastavio „ploviti”. Neke od njih objašnjavaju da je muževima bilo dozvoljeno da varaju ali ženama nipošto. Posebno emotivna je ispovest dame koja je celo leto provela na balkonu, jer nije uobičajeno da se žena šeta sama. Međutim, iz svih žena izbija velika ljubav i čežnja prema odsutnom partneru. Film je snimljen u crno-belom tehničkom, sa izrazitim krupnim planovima žena, uz snimke pomorskog grada. Direktor fotografije je Savo Jovanović, koji je sa Nikolićem realizovao *Biljeg, Jovanu Lukinu, U ime naroda, Iskušavanje đavola*. Film *Ane*, za koji je *Žene čekaju* bio priprema, ima slične idejne osnove kao *Prozor*. Hronotop je promenjen – sada smo u kući primorskog grada, a proces koji kamera prati jeste ženino neprekidno čekanje povratka supruga moreplovca. Mizanscenu su pridodati i likovi starog kapetana, zainteresovanog isključivo za evociranje sopstvene prošlosti, kao i bake, koju sve do samog kraja vidimo u vrlo krupnom planu. Tu je i služavka koja, čisteći predmete u kući, ljubomorno posmatra glavnu junakinju. Nedostatak objedinjujućeg master kadra i/ili kadra za uspostavljanje prostornih odnosa (*establishing shot*) otežava gledanje i budi sumnju u stupnjeve realnosti i prostorne (pa čak i vremenske) istovremenosti ovih likova, pogotovo kapetana i bake. Kapetan nikada ne gleda devojkicu. Baka gleda nekud, ali nismo sigurni da gleda mladu ženu. Tek sa poslednjim kadrom – širim planom prozora – shvatamo da baka živi u kući pored i da njeno prisustvo priprema devojkicu na sudbinu večnog čekanja muža. Međutim, ta baka bi mogla biti i ostarela devojkica u budućnosti. Film krasi bogati zvučni efekti, a naslućujemo da bi mnogi zvuci mogli biti deo devojkicine

---

<sup>32</sup> Zahvaljujem se direktoru crnogorske Kinoteke Andru Martinoviću na ustupljenom filmu i drugim materijalima.

mašte, uobrazilje, sve dok ona ne nasloni glavu na zid kako bi osluškivala događaje od spolja. Intenzivna atmosfera vašara odzvanja kadrovima sobe kroz koje kamera plovi, imitirajući plovidbu broda. Muž se, naravno, nikada ne vraća, a mladoj ženi ubedljive lepote suđeno je da propadne i završi poput starice iz kuće preko puta koja, poput Penelope, večno čeka muža. Binarnost *idealno* (muž moreplovac) i *realno* (večno čekanje) ostvaruje tipičan za Nikolića pesimizam narativa, a osnovni binarizam *visoko* i *nisko* mizanscenski se obrađuje kroz opoziciju *otvoreno* i *zatvoreno*, odnosno *van* kuće, gde je more, i *unutra* (u kući). Ova priča zatvara se kadrovima žene koja isprva osluškuje zvukove od spolja, ali sve što vidi je prazna kuća. Na samom kraju, ona leži uplakana u krevetu, slušajući brodsku sirenu na kojoj bi možda mogao biti njen kapetan. Podbinarnost osnove *realno* i *idealno* je takođe *staro* i *mlado*. Starost se pridružuje realnosti, večnom čekanju muža do iznemoglosti, a mladost je oličena u idealnoj prošlosti, mladosti provedenoj sa suprugom. *Visoko* i *nisko* se javlja i u sukobu protagonistkinje i služavke koje su sučeljene po statusnim pozicijama. Služavka kao da se podsmehom ruga glavnoj junakinji i njenoj patnji.

U *Biljegu*, Nikolić polazi od dokumentarnog motiva neuspešno sprovedene gradnje hidrocentrale. Ova priča razvijena je i nadograđena paralelnim radnjama žene koja je otišla po vodu i muškarca, njenog supruga, koji čuva građevinske ostatke centrale. To je spojeno tužbalicom u *off*-u u kojoj je praktično radnja filma prepričana. Hidroelektrana vrši prostornu invaziju tradicionalnog crnogorskog pejzaža. Na početku su prikazane žene u uspinjanju na brdo. One nose starinske kontejnere za vodu. Nakon toga, sledi prizor čoveka sa puškom na ramenu koji motri na široke metalne cevi razbacane po pašnjaku. Jedna žena u kući sprema obrok. Za to vreme, čovek i dalje čuva elektranu u procesu izgradnje. U tužbalici se govori o uzaludnom zidanju elektrane: vode nema, a čovek, ženin suprug, zadužen je da radi kao čuvar. Pesma, bez koje se teško shvata da su čovek i žena u braku, donosi filmu binarne osnove *visoko* i *nisko* (podvarijanta je *tradicionalno* i *moderno* ili *ruralno* i *tehnološko*) dopunski melodramski nivo (*idealno* i *realno*). Nakon *idealnog* plana izgradnje hidrocentrale koju bi trebalo da pokreće voda realnost je takva da vode nema, ali je i (emotivna) veza dvoje ljudi oslabljena. Tekst pesme je osavremenjen i sastavljen za potrebe narativa, međutim tužbalica je otpevana u tradicionalnom stilu narikača. *Visoko* i *nisko* ostvareno je u domenima apsurdne priče: *visoka* ideja moćne hidrocentrale postaje *niska* jer vode nema.

Dugometražni filmovi<sup>33</sup> razrađuju, ponavljaju i usložnjavaju elemente koje je Nikolić razvijao u kratkometražnim filmovima. U filmu *Beštije*, sukobi tokom noći postaju intenzivniji, a finalna scena plesa lepotice prividno smiruje tenzije, ali samo na kratko jer je Kapetan ubija. Na kraju filma, u kratkim crtama su prikazani isti junaci, u drastično drugačijoj, dnevnoj atmosferi. U ovoj sekvenci, oni odišu stabilnošću, radošću, uljudnošću, izgledaju kao civilizovani, kulturni ljudi. Binarnost *visoko i nisko* iščitava se u odnosu kolektiva prema Kapetanu, ali i prema misterioznoj lepotici. Kapetan, inače vrlo visoko rangirana titula u tom primorskom mestu, kao meta neslanih šala male grupe *beštija*, srozan je i sveden na *nisko*, dok je Anđelko, narodski veseljak, kao trubadur i vesnik melodramskog i viteško-romantičarske ljubavi, postavljen visoko. Ali on je istovremeno i vrag, tvorac i počinitelj brojnih neprijatnih smicalica. Ova dvojnost karaktera sa ciljem ismevanja tipična je za Nikolićeve junake, pogotovo one po pravilu ugledne, kao što su popovi (na primer Velimir Bata Živojinović kao otac Makarije u filmu *Čudo neviđeno*) ili profesori (Mija Aleksić kao profesor u *Beštijama*). Binarnost *čisto i prljavo* se upleće ponajviše u sferu ljubavi i seksualnosti. U ovom filmu su sučeljene luda trudnica odnosno prostitutka (Vesna Pećanac) i Lepotica, predstavljene kao opozitni simboli uprljane i čiste seksualnosti. Ovakva podela prisutna je i u dvojakoju, binarnoj strukturi filma – junaci su u prvom delu moralno *uprljani*, a u drugom *čisti*. Binarnost *idealno* (kao željeno) i *realno* (ostvarljivo, moguće) bitan je elemenat melodramske osnove većine Nikolićevih filmova, a motiv dolaska nepoznatog (lakanovska drugost) prisutan je u skoro svakom Nikolićevom dugometražnom igranom filmu. Nepoznata lepotica rasplamsava erotske i ljubavne snove junaka, ali ih navodi i podstiče na nasilje: „U jednoj zimskoj kišnoj noći, ljudi čamuju pritisnuti jugom na malom ostrvu gdje iznenadno stiže lijepa djevojka. U atmosferi usamljenosti ona unosi pometnju i zlo koje izbija kad čovjek zaboravlja na dostojanstvo i počinje da *beštija*” (Kastratović 2006: 116-117). Jedini tren kada junaci filma *Beštije* dobijaju bar delimično ono što žele – posedovanje lepotice ali isključivo putem pogleda – jeste privremeni karnevalski preokret u sceni plesa kada se pozicionirane binarnosti preokreću i nastupa novi poredak. Film dakle okuplja elemente drame (nasilje), ali i komedije (karnevalski elementi), a pogotovo melodrame (Anđelkova ljubav prema Lepotici). Mizanscenska postavka Anđelkovog *performansa* podseća na trubadursko-viteška srednjovekovna ispevavanja melodija lepim

---

<sup>33</sup> Detaljni sinopsisi Nikolićevih dugometražnih filmova dati su u Dodatku 1 na kraju rada.

damama. Dominantna je pjesma koju on peva više puta tokom filma: *u mom šeširu svega ima, u mom šeširu sve se nađe, bjeli galeb i mirno more...*

Jedan od lajtmotiva Nikolićevog narativnog univerzuma a pogotovo filma *Beštije* jeste pojava starica. One se mogu posmatrati iz ugla binarizama *visoko* i *nisko*, dakle *lepo* i *ružno*. Najčešće se pojavljuju tri starice, u crnini, izboranih lica. Reditelj je u više navrata isticao da ga one podsećaju na detinjstvo i da su se vezivale za određenu nesreću (videti Koprivica 2018). Međutim, u njegovim filmovima, one se ne pojavljuju isključivo u tragičnim okolnostima. U kratkim dokumentarno-igranim filmovima one su postavljene kao nosioci antropološkog, tradicionalnog sloja patrijarhalnog poretka (recimo *Bauk*). U nekim dugometražnim filmovima one se, takođe, mogu povezati i sa idejom starogrčkog hora, komentatora i pratioca tragedije, kako primećuje Marija Perović: „On /Nikolić/ u različitim žanrovima uvijek ima hor koji komentariše ili presuđuje. Hor se i ne vidi, ali njegovo prisustvo je sveobuhvatno” (Marija Perović, Dodatak 2). Pojavu starica prati nedostatak rakorda pogleda. One su često slikane u krupnim planovima, sa pogledom pravo ka objektivu kamere ili sa strane, ali bez kadra koji pokazuje šta gledaju, ili objedinjujućeg *master* kadra. Starice naprosto ponegde zasijaju i podsete gledaoca, pa onda junake, na sopstveno prisustvo i da aktivno prate radnju. Te starice se u tom smislu mogu pojasniti i kao primer *gaze*<sup>34</sup> (zurenje), metafora samog filma koji nam uzvraća sopstveni pogled, ali i kao simbol čuvara tradicionalnog, patrijarhalnog poretka.

Nikolićev film *Jovana Lukina* (1979), koji je reditelj često isticao kao svoj omiljeni, postavlja u prvi plan muža i ženu, Jovanu (Merima Isaković) i Luku (Boban Petrović). Ono što izgleda kao stabilan ali naporan život bračnog para prekida bizaran zahtev stranaca da Jovana usmrti nepoznatog muškarca. Od tada „ona više ne upravlja svojim postupcima, niti svojim emocijama, ako se o emocijama kod nje od tog trenutka nadalje uopšte i može govoriti” (Koprivica 2018: 47). Jovanin i Lukin odnos biva zatim stavljen na niz iskušenja, od kojih su najznačajniji Lukino neverstvo i ljubavna i erotska naklonost Petra ikonopisca prema Jovani. Filmska priča *eksplozira* Jovaninim plesom pred Ciganima, kad svo zlo učinjeno do tog trenutka biva, bar na trenutak, zaboravljeno.

---

<sup>34</sup>„(...) Za Lakana, Realno upućuje na neprijatnu činjenicu da u određenim okolnostima predmet našeg pogleda nam uzvraća pogled. Za Lakana, zurenje pripada objektu, a gledanje poretku subjekta” (Elsaesser & Hagener 2010: 102-103). Lakanov primer *gaze* je slika *Ambasadori* (1533) Hansa Holbejna (Hans Holbein) u kom on prepoznaje dva poretka, Simbolični i Realni. Gledaoci posmatraju dve figure sredovečnih muškaraca, ali nam zatim skreće pažnju i zbunjuje mrlja u donjem delu slike. Sa specifične distance i pogotovo određenog ugla, ta mrlja se konkretizuje u lobanju koja nas posmatra. U ovom slučaju je posebno važno to što je ona sve vreme tu, ali posmatrači nisu svesni da su i sami objekti nečijeg pogleda, osim ukoliko ne stanu na specifičnu tačku.

Binarnost *visoko* i *nisko* prepliće se kroz odnos muškarca i žene kao nezaobilazan putokaz patrijarhalne zajednice – muškarac ima uvek viši status, a žena niži; u sceni plesa, to se obrće i Jovana je dominantna; geografski, kroz binarizam *planina* i *jama*, a zatim i u podvarijanti, *dom* i *jama/rupa*, što u krajnjem slučaju označava *život* i *smrt* (kuća je mesto braka i života, a jama se koristi kao grobnica). Čajkanović beleži da je „jama, po shvatanjima našeg naroda i drugih naroda, donji svet ili pristup u njega (...)” (Čajkanović 1973: 572). *Čisto* i *prljavo* vezuje se za erotsku sferu - opozicija, kao i u *Beštijama*, Jovane i razvratnice, ali i za sukob svetosti braka i prevare. Jovana i Luka se trude da održe stabilnost odnosa, ali im to nije nimalo lako. Naslov filma sugerise da će to jedino biti moguće dokle god je Jovana „Lukina”. Film, u tom smislu, priča o Jovaninoj pobuni, kada *idealno* takođe predstavlja i slobodu, nasuprot bračnih stega (*realno*). Ova pobuna ostvaruje se u vidu destruktivnih ispliva (ubistvo, uništavanje kolevke, zatrpavanje crkve), u čemu nekad učestvuju i oba supružnika a ne samo Jovana.

*Smrt gospodina Goluže* (1982) je priča o dolasku stranca u malo mesto. Tema dolaska stranca (drugog) u malo mesto koji se lažno predstavlja ili koga smatraju za neku važnu ličnost poznata je u klasičnoj literaturi – na primer, Gogoljeve (Николай Васильевич Гоголь) *Mrtve duše* (1842) i *Revizor* (1836), kao i *Sumnjivo lice* (1888) Branislava Nušića. Trenutak slave, u kojoj junak istoimene pripovetke Branimira Šćepanovića uživa do neizmolosti, vrlo je kratkotrajan, jer je on na samom kraju filma primoran da počini samoubistvo koje je greškom najavio, kako bi tu slavu i opravdao. Struktura filma upućuje na osnovnu binarnost *visoko* i *nisko* – Goluža, na društvenom nivou predstavnik *niskog*, uzdiže se praktično do pozicije kralja, *visoko*. Na samom kraju, on sa visokog mosta skače nisko, u omanju, plitku reku. Kao što Karuzo, čim dobije Amerikanku, umire, tako i Goluža, jedini čovek koji je nakon dugo vremena pridobio Anku, mora da umre. U tom smilu, film funkcioniše i po principu smenjivanja binarnosti *idealno* i *realno* (osvajanje Anke kao kratkotrajno *idealno*). Binarnost *eros* i *tanatos*, podvarijanta *idealnog* i *realnog*, izdvaja se u izrazitoj sceni na groblju. Goluža i Anka se konačno poljube: već sledeći kadar je Golužin grob, sa njegovom slikom u detalju.

U filmu *Čudo neviđeno* je dominantna binarnost *visoko* i *nisko*. Dolazak došljakinje postavlja geografsku i civilizacijsku binarnost Crna Gora (*nisko*) – Amerika (*visoko*). Putujući iz „nađenog raja”, Amerikanka se vraća u dedovinu koja bi i sama mogla to postati. Šćepanova visokoumna ideja je na tankoj granici genijalnosti i ludila: tokom filma, genijalna, *visoka* ideja postaje *niska*, pokazujući se kao glupost. Ova binarnost

funkcioniše naravno i u okviru sukoba likova na visokim i niskim statusnim položajima. Tako gazda Šćepan i otac Makarije, nosioci po pravilu statusnih titula, spadaju *nisko*, dok se Karuzo, čovek iz naroda i trubadur, uzdiže *visoko* zbog iskrenih i čestitih moralnih vrednosti, u koje se uklapa i njegova tragična smrt. Sukob *čistog* i *prljavog* ostvaruje se u odnosu prema lepoj Amerikanki. Karuzo je uvek obučen u belo i postavljen je kao suprotnost upornom Zelju, uvek u crnom. Tako je binarizam *belo* i *crno*, odnosno *tamno* i *svetlo* podvarijanta *čistog* i *prljavog*. Živko Nikolić je autor songova u ovom filmu a odabrao je da Karuzo peva mediteranske kanconijere, a Zeljo tradicionalne crnogorske žalopojke. *Mediteran* se vezuje za *čisto* odnosno *veselo*, a tradicionalno *crnogorstvo* za *prljavo/tužno*. Inače, Karuzove karakterne crte podsećaju na Anđelka iz *Beštija*. Oni takođe dele i sličnu sudbinu - u *Beštijama*, Anđelka prebiju, a u *Čudu Neviđenom* Karuza ubijaju. Jedna od poslednjih scena u filmu, tuča svatova, čvrsto je vezana za narodnu tradiciju:

Najviše pak svatovskih grobalja izgleda da je ostalo od svatova, koji su se, po narodnom predanju, potukli i izginuli. U Hercegovini i katunskoj nahiji u *prijašnja vremena kad bi se slučajno sreli dvoji svatovi, neće jedni drugim s puta da svrnu, nego je često i do boja dolazilo.* (Đorđević 1984a: 211)

Motiv svađe svatova je takođe opisan u antologijskoj narodnoj pesmi *Ženidba Maksima Crnojevića*. Oni koji čeznu za lepotom, koju svi po svaku cenu žele da imaju, u Nikolićevim filmovima uvek bivaju kažnjeni: „Nikolić – upravo kako to postavlja Frojd – u erotskom ispoljavanju vidi prvenstveno ljepotu i produžetak života, ali i njegov kraj” (Koprivica 2017: 147). Svet se zbog lepote okreće naopačke i dolaskom strankinje privremeno poprima obrise raja: „Lepota dolazi sa strane i strada, ljudi se međusobno ubijaju“ (Milan Vlajčić, Dodatak 2). U tom kontekstu, film plasira i osnovnu binarnost *idealno* i *realno*. Sanjana ljubav Karuza i Amerikanke privremeno uzima prevagu.

*Lepota poroka* (1986) je Nikolićev najuspešniji film kod publike i kritike. *Visoko* i *nisko* u ovom filmu sučeljeni su na više nivoa. Prvo, geografski: Međeđa je visoko u planinama, a more je nisko. Ovom kontrastu pridodaje se opozitan ideološki kontrast: Međeđa je duhovno zatvorena, *niska* oblast, ruralna, a primorje otvorena, *visoka*, čak urbana. Primorje donosi niz mogućnosti glavnoj junakinji. Podbinarnosti *visokog* i *niskog* opisuju se u sukobu *tradicije* i *inovacije*. Ove igre binarnih opozicija najjače se ogledaju kroz Jagliku koja je glavni junak i doživljava najizrazitiju promenu. Kao vesnik promena i pobune protiv tradicionalnog patrijarhalnog sistema vrednosti, Jaglika je uvedena u film

u kontrastu sa tradicionalnim aktivnostima muškaraca – vizuelno je pritisnuta u kadru srednjeg plana nakon svadbe, mizanscenski potisnuta svetkovinom muškaraca, ali bliža publici koja ima povlašćeno pravo da sazna kako se ona oseća. Iščašeno patrijarhalno načelo dato je u svega nekoliko poteza: vraćajući se sa mora, Žorž pozdravlja ne jedno ili dvoje već petoro dece (što Nikolić režira uskim planovima a direktor fotografije Rade Vladić snima teleobjektivom - pratećim švenkom otkrivajući svako sledeće dete). Već nekoliko sekundi kasnije, Žorž izjavljuje: „Podseti me da te izdevetam, dugo nisam”. Jagliku i Luku u scenama prisnosti deli pokrov na njenim očima, a Žorž i njegova žena su još više distancirani. *Čisto* i *prljavo* sučeljene su, u slučaju ovog filma, i na nivou *tradicionalnog* i *inovativnog* kao vesnika opasnosti pa čak i neprirodnog. Tako se *obučeno telo* smatra čistim i zaštićenim, dok je *golo telo* prljavo, odnosno sramotno. Naravno, film plasira priču o (karnevalskom) obrtanju ovih binarnosti. U tom smislu, prisutna je i osnovna opozicija *idealno* i *realno*. *Idealno* (Jaglikin erotični odnos sa strancima) na kratko postaje *realan*, odnoseći prevagu nad zarobljeničkim brakom sa Lukom.

Priča filma *U ime naroda* počiva na odnosu *visokog* i *niskog*. Političari važe i predstavljaju se kao *visoki*, dok su oni koji rade za njih *niski*. Milutin, iako postavljen *nisko* u društvenom smislu (šofer), postaje *visok*, moralni junak, viteških odlika, jer se bori za pravdu i pritom pomaže Todorovoj ženi. Milutin je pozicioniran kao graditelj (istoimeni kratki film bio je inspiracija za *U ime naroda*) – on *gradi* međuljudske odnose, ali i svoju kuću, iznova i iznova, boreći se za svoje i opšte dobro. Maksim se pak rušilački zalaže za moralno i društveno rasulo. Postavljanje binarizama u političku sferu dovelo je, prirodno, do kritike komunističkog poretka u ovom filmu. Scena dodele nagrade Todoru ponavlja se dva puta u okviru filma, u bitno drugačijem kontekstu. Između ove dve scene desio se Todorov put u Kinšasu, ali je u stvari Todor bio u zatvoru. Nikolić obe scene mizanscenski postavlja na istovetan način i time pooštrava kritiku: isti planovi, pokret kamere kroz publiku, isto osvetljenje i doba dana. Između ova dva dela dogodio se i uspon i sunovrat jednog političkog sistema, kao i čoveka koji taj sistem predstavlja, Maksima. Milutin, na samom kraju, izgovara repliku: „Ođe je neko lud”. U saodnosu sa *visokim* i *niskim* su i druga dva osnovna para binarizama, *čisto* i *prljavo*, kao i *idealno* i *realno*. Mira i Maksim stoje na strani *prljavog*, ali kako im se statusna funkcija menja tokom filma, oni važe za *čiste*. Na taj način, *idealan* život privremeno postaje *realan*. Milutinu i Mariki, pak, koji su na samom početku na strani *čistog*, obraz postaje ukaljan i *prljav*



(Todor je uhapšen pa je Marika sklonjena, a Milutin je branilac pravde i zdravog razuma). Mira i Marika sučeljene su i u podbinarnosti *razvratno* i *neiskvareno (nevino)*, kao i *tama* i *svetlost*. Za njih, takođe, *idealni* život sa početka (Milutin je srećan što je šofer, a Marika živi lepo sa Todorom) zamenjuje *realnost* (oboje gube dom i izvrnuti su ruglu). Za Mariku, između ostalog, na taj način *centar* postaje *periferija* jer je primorana da jedno vreme živi sa Milutinom u trošnom naselju, a Milutin, takođe, gubi pravo na novi, beli mercedes, koji na početku filma on radosno vozi blatnjavim siromašnim naseljem. Podbinarnost *belo* i *crno*, dakle, stoji u službi *idealnog* i *realnog*.

U Nikolićevom poslednjem filmu *Iskušavanje đavola*, ponovo se sreću binarizmi *Crna Gora* i *Amerika, ovde* i *tamo*, što su, u slučaju ove priče, podvarijante *visokog* i *niskog*. Mikan je predstavnik čistog, a Jelka prljavog, međutim to se kasnije rotira, obzirom da Mikan seksualno navaljuje na Jelku. Kada Jelka isprobava Mikanovu modernu haljinu (sukob *inovativnog* i *tradicionalnog* kao podvarijanta *visokog* i *niskog*), Orle krišom krišom posmatra situaciju kroz prozorče. U nedostatku novčanih sredstava, Nikolić nije uspeo da realizuje sekvencu Mikanovog boravka u Americi. Dve porodice su same po sebi opozicija: jedna je *prljava* (mentalno zaostali sin, sinovi koji su spremni da ubiju, traženje krvne osvete, nezdravi odnosi, zla sestra - Krstovići) a druga *čista* (sin u Americi, neiskvarene devojčice, stabilni porodični odnosi - Zmajevići<sup>35</sup>). Melodramska linija narativa, naravno, označava prisustvo osnovne binarnosti *idealno* i *realno*. Jelkina realnost je čekanje muža, pa kratkotrajan ljubavni odnos sa nepoznatim muškarcem predstavlja ono *idealno*. Apsurd je upravo u tome da ona ne zna da joj je on muž. Pesimistički završeci filmova Živka Nikolića mogu se tumačiti time što nijedna binarnost ne prevagne, već postoji privremen (karnevalski) preokret, u kom je junacima dat privid sreće, pa dakle suštinske promene nema. Tako Jelka tragično ostaje sama na kraju. *Visoko* i *nisko* postoji još uvek u kontekstu podbinarizma *muško* i *žensko*, a to se posebno ogleda u odnosu devera Orla i Jelke. Dever je po pravilu osoba koja *čuva* bratovljevu suprugu, međutim on ispoljava seksualne sklonosti prema njoj, dok žena, u kontekstu ove kulture okarakterisana kao *nisko* biće, ostaje verna i puna ljubavi.

---

<sup>35</sup> Opozicija je prisutna i u njihovim prezimenima: zmaj je paganski simbol, a krst hrišćanski. Krst je univerzalan simbol preseka, sastajanja neba i zemlje, horizontale i vertikale (Chevalier & Gheerbrant 1983). Hrišćanstvo je ovaj znak dopunilo elementom spasenja i Isusovog stradanja. Zmaj je, sa druge strane, demonski simbol zla, ali u nekim kulturama simbolizuje spoj dobra i zla (Chevalier & Gheerbrant 1983: 793-794). Nikolić tako postiže dvostruku binarnost, „podmećući” u okvir porodice na strani dobra simbol zla, i vezujući simbol dobra za antagonističku stranu. Postoji narodno verovanje po kojem zmaj-ljubavnik „grabi žene i devojke i odvodi ih u svoj stan; u narodnim pripovetkama često on grabi careve kćeri” (Čajkanović 1994: 269). U filmu, Zmajevići *grabe* Jelku i čuvaju je kao plen za Mikana.

### 3.1.4. Karnevalizacija

Po teoriji Mihaila Bahtina, karnevalski pogled na svet

proizlazi iz narodno-vašarske kulture i suprotan je oficijelnim institucijama i hijerarhizovanom poretku. (...) duboko je ambivalentan: ozbiljnost se meša sa smehom, mudrost s glupošću, život s smrću, gore sa onim dole, visoko s niskim. (Markovski 2009: 169)

Mihail Bahtin je teoriju karnevala razvio u studiji o Fransoa Rableu (Francois Rableais), piscu grotesknog romana u dva dela *Gargantua i Pantagruel* (*La vie de Gargantua e Pantagruel*, 1532-1534). Počeci karnevala po Bahtinu uočavaju se kod Starih Grka (Dionizijske proslave) i Rimljana (Saturnalije). Međutim, teoretičara je zanimao srednjevekovni karneval, a to je vreme apsolutne dominacije crkve, koja se očuvanju svoje moći služila i inkvizicijom. U tom kontekstu karneval je imao ulogu „savlađivanja kosmičkog straha i eshatologizma” (Bahtin 1978: 357). Karneval priziva drevnu, ludičku tradiciju saturnalija i dionizija kao vrstu otpora i bunta visokoj (crkvenoj) ideologiji – one ideologije zbog koje, u romanu *Ime ruže* (*Il nome della rosa*, 1980) Umberta Eka (Umberto Eco), svako ko se usudi da proučava komediju i fenomen smeha biva usmrćen. Privremeno se ukida ustaljena hijerarhija i sve što se vezuje za nju biva izloženo ruglu i sprdačini, uz oslobađanje smehovnog, ali i nagonskog dela ljudskog bića. Zato je karnevalski svet okrenut naopačke, u njemu je privremeno moguće zameniti uloge i biti neko drugi. Dozvoljeno je ismejati kralja ali i prosjaka proglasiti carem; „karneval ne zna za podelu na izvođače i gledaoce (...); karneval se ne posmatra – u njemu se živi, i u njemu žive svi, pošto je on po svojoj ideji *opštenarodan*” (Bahtin 1978: 13). Porede se, mešaju i zamenjuju mudrost i glupost, život i smrt, gore i dole, visoko i nisko, dakle brojne binarnosti o kojima je bilo reči; telesne izlučevine i telesne *rupe*, kao simbol telesnog *dole*, postavljaju se na isti stepen kao i um, Bog, ili kralj (*gore*). Rableov roman pleni opisima prekomernog konzumiranja jela i pića, defekacije, izbacivanja izlučevina iz tela, kopulacije koji dobijaju status svetoga. Bahtin karneval naziva praznikom „vremena, nastajanja, smenjivanja i obnavljanja” (Bahtin 1978: 17), a Lora Malvi „transgresivni prostor koji Zakon priznaje i dopušta” (Malvi 2017: 160). Radi se, suštinski, o direktnom povezivanju sa htonskim, potisnutim nagonima, kroz energiju ambivalencije - karneval nije ni pozitivan ni negativan, ni dobar ni zao, već celovit, ambivalentan psihološki

prostor. On zato predstavlja trenutak (preokreta) *idealnog* sveta i onog stvarnog, *realnog*: „U smehu se ta hijerarhija prevladava da bi se imao protivrečno jedinstven, ambivalentan, realno-idealno doživljaj. (Ambivalencija je i suština groteske, ona izražava *protivrečnu i dvostranu punoću života*, koja u sebe uključuje negaciju, smrt staroga, i afirmaciju, rađanje novog i boljeg.)” (Perišić 2013: 355).

U karnevalskom svetu, stvara se utopijska atmosfera slobode, jednakosti, ukida se i društvena hijerarhija, kao da se privremeno vraća Saturnov zlatni vek. Karnevalska logika je logika izokretanja naopako, „tačka” premeštanja gornjeg i donjeg, lica i naličja i sl., travestije, lakrdijaškog ustoličavanja i svrgavanja; karnevalski smeh je opštenarodan, praznički, univerzalan i ambivalentan, on pokopava i preporuča, snižavajući idealno, on spušta na zemlju, sjedinjujući sa zemljom kao načelom apsorbovanja i istovremeno načelom rađanja. Groteskni realizam ispoljava se u hiperboličnom isticanju telesnosti, „donjeg”, koje usmrćuje, apsorbuje i rađa. Karneval, gozba, bitke i batine, psovka i kletve sjedinjuju se u tom karnevalskom „paklu” (naročito je svojstvena veza jedenja i smrti), koji predstavlja u izvesnom smislu čovekovo „dole”. (Meletinski 1984: 146 – 147)

Vjačeslav Ivanov (Вячеслав Ива́нов) u svom eseju *The dominant of Bakhtin's philosophy: dialogue and carnival* (1993) (*Dominanta Bahtinove filozofije: dijalog i karneval*), definiše karneval na bazi različitih binarizama: „zvanična (nekarnevalska) kultura / nezvanična kultura – karnevalska; glavni, zvanični jezik (koinski) / autohtoni jezik; artikulisani jezik – koherentne ritualne rečenice; racionalno razmišljanje – mitopoetske slike; logičke forme – groteskno telo; alfabetsko (silabičko) pisanje – hijeroglifsko pisanje; svečane ceremonije – ceremonija karnevalskog smeha” (Ivanov 1993: 10). Duboko vitalne i životne prirode, karneval pleni telesnošću, ispoljavanjem seksualnosti<sup>36</sup> kao vrste opozita ništavnosti i smrti. Etimologija *karnevala* je izgrađena na reči *carne* (meso) i vezana je za sve mrsno i suprotno od posta. Prizori i detaljni opisi jela i pića, kao i posledičnog izlučivanja materija iz tela (*stomak* ima važnu funkciju u

---

<sup>36</sup> U tom smislu, „Bahtinov karneval (...) je žurka na koju su svi pozvani” (Stam 1989: 167), za razliku od pornografije koja se ograničava na „oči, genitalije i muškarce” (Stam 1989: 167). Seksualnost se u pornografiji odigrava, a u karnevalu živi; Slavoj Žižek objašnjava da je iz tog razloga pornografiji neophodan uvod, „obično glup zaplet koji služi kao povod za snošaj između glumaca (domaćica poziva vodoinstalatera, nova sekretarica pozdravlja šefa, itd)” (Žižek 2000: 527). Seksualni čin je u pornografiji bahtinovski monološki akt koji na prividno subverzivan ali manifestno egalitaran način uključuje pojedinačna tela (odnosno delove tela), isključujući ličnosti aktera (pogotovo žene), dakle i svaki vid dijalogičnosti. Bahtinov karneval radi upravo suprotno: afirmiše pojedinačne glasove, ukidajući važnost samostalnog tela, zarad (dijaloga) celine sastavljene od krajnje različitih tela. Seksualni čin pri karnevalu je duboko dijaloški čin, „deo većeg susreta” (Stam 1989: 182), a u pornografiji definisan strogim dihotomijama pola.

karnevalu - povraćanje, defekacija, mokrenje) su česti u romanu *Gargantua i Pantagruel*<sup>37</sup>, a karnevalsko *meso* u prenesenom značenju odnosi se i na seks, erotiku, telesni užitak bez pravila i granica. Austrijski folklorista srpskog porekla Fridrih Solomon Kraus (Friedrich Salomon Krauss) sakupio je, nalik Vuku Karadžiću, niz narodnih priča sa ovih prostora (kasnije izdata kao *Mrsne priče*<sup>38</sup>). Karakteristike ovih zapisa su portretisanje erotskih, seksualnih radnji, uz naglasak na polnim organima (na primer *Porastao mu pod starost*); zatim prostački, vulgarni i opsceni jezik, te ismevanje ljudi na visokim funkcijama (pogotovo popova i sveštenstva, koji neretko, bez ikakvog zazora, ulaze u seksualni čin sa ženama iz svoje pastve: *O popovu zetu dugokur*, *Doktor mazao popadiju*, *Kriv mu ud*); rotacija čvrstog binarizma *muško* i *žensko* – odnosno, po Stamu, „ideja biseksualnosti i praksa transvestije u kontekstu oslobađanja tereta društveno nametnutih uloga” (Stam 1989: 93). Krausova zbirka donosi, između ostalog, i niz prikaza seksualnog opštenja sa životinjama, sodomije. Svi ovi elementi mogu se pronaći i u filmovima Živka Nikolića (popovi koji padaju *nisko* u *Čudu neviđenom* i *Beštijama*; narodski i prostački govor u praktično svakom filmu; zamena identiteta i sodomija u *Iskušavanju đavola*; binarizam utopijskog i mogućeg vezan je za melodramski deo narativa - njegovo karnevalsko obrtanje budi junacima nadu da će se možda nešto istinski ljubavno i telesno desiti, ali uvek se po pravilu sve vraća na staro). Karnevalski rasplamsali Eros (Koprivica 2018), do tada zabranjen propisima i načelima patrijarhalne zajednice, nije ni pozitivan ni negativan, već naprosto istinit i oslobođen – baš kao u čuvenoj sceni iz Nikolićevog filma *Lepota poroka*, kada se Jaglika kupa u moru sa bračnim parom stranaca.

U narativnom univerzumu Živka Nikolića, dakle, karneval je sredstvo privremenog obrtanja stabilnih binarizama koji se najviše vezuju za patrijarhat i crnogorsku tradiciju, ali se ispoljava i u vidu destrukcije u samom čoveku: „Zanimao ga je ugao karnevalizacije na temu patrijarhalno plemenske kulture i lažne globalizacije koja dovodi do loma” (Milan Vlajčić, Dodatak 2). Inicijalno postavljeni binarizmi - *idealno* i *realno*, *visoko* i *nisko* kao i *čisto* i *prljavo* – te i njihove podvarijante, rotiraju se u okviru karnevalske igre ograničenog vremenskog trajanja. Vršiti se i rotacija mikrobinarizma *muško* i *žensko*, pa

---

<sup>37</sup> Pored Rableovog romana, i Bokačovo (Giovanni Boccaccio) delo *Dekameron* (*Decamerone*, polovina XIV veka) počiva na karnevalskoj osnovi (erotizam, zamene identiteta, narodski likovi, pijačna atmosfera). Tu atmosferu prenosi i Pazolini u filmu *Dekameron* (*Il Decamerone*, 1971).

<sup>38</sup> Kraus, Fridrih (1986), *Mrsne priče*, Beograd: Bigz.

ženskost dolazi na mesto muškosti i postaje dominantnija. Povodi i uzroci karnevala razlikuju se od filma do filma. U *Beštijama*, jugo i oluja stvaraju okolnosti koje odudaraju od uobičajenog; standardizovana, učmala atmosfera gradića se menja (u odnosu na poslednju dnevnu sekvencu koja odiše civilizovanom atmosferom i stabilnim bračno-porodičnim zajednicama) i sve postaje dozvoljeno: ljubav i erotičnost postaju *realne*, glorifikuju se ljudi niskog ranga (trubaduri, pevači, prostitutke), a posledično i *prljavo*, u kontekstu seksualnosti, ima primat nad *čistim*. U *Jovani Lukinoj*, nakon ubistva muškarca, Jovana iskače iz „koloseka” i bračna zajednica (*realno*) biva dovedena u pitanje u sukobu sa *idealnom* slobodom. Jovana vrši sumnjive, *prljave*, radnje, a *žensko* dominira nad *muškim*. U filmu *Čudo neviđeno*, isušivanje jezera je zamajac obrtanja binarnosti *visoko* i *niskog*: Šćepanovo ludilo, sa *visokog*, dolazi na *nisko*, a Karuzo privremeno ostvaruje *idealnu* ljubav. U filmu *Smrt gospodina Goluže*, nikogović postaje kralj i privremeno ostvaruje idealnu vezu. U *Lepoti poroka*, redefinišući seksualnost, Jaglika okreće patrijarhalni svet naglavce: ono što je po pravilu *prljavo* (slobodna, seksualno zrela žena) postaje *čisto*, a obzirom na melodramsku osnovu narativa rotiraju se i *idealno* i *realno*; rotacija *visokog* (patrijarhat) i *niskog* (nudisti) potpomognuta je i geografski – selo je u brdima, a nudistička kolonija u nizini, na primorju. U filmu *U ime naroda*, vladavina *prava* privremeno pokazuje životinjsko-zlu stranu. Karneval je započet akcijama junaka (Maksim), u kojima se rotiraju već pomenute osnovne binarnosti. U filmu *Iskušavanje đavola*, Mikan, pretvarajući se da je neko drugi, kreira karnevalsku atmosferu kojom iskušava Jelku. Kroz motiv zamene *idealno* postaje *realno*.

Nikolićev debitantski dugometražni film *Beštije* donosi atmosferu primorskog grada u kom se junaci u svom delanju vode prvenstveno koristoljubivošću i sebičnošću. Već uvodna špica najavljuje privremenost ovog stanja - jugo opravdava ovakvo pakosno ponašanje: „Vetrovi su još vrlo rano bili personifikovani mada je ponekad teško provući granicu između demona i njegovog elementa (...). Oni, sem kao i u starim religijama, javljaju se kao *htonične* sile” (Čajkanović 1994: 305). Htoničnost vetra je u ovom narativu opravdanje za izliv seksualnosti. Mala družina – Bute, Anđelko, Muškobanja – smišlja nestašluke obilazeći gradić: posmatraju krišom kroz prozor golišave žene, zagrađju sveštenikova vrata, poigravaju se sa umirućim kapetanom. Oni dakle ništa ne uzimaju za ozbiljno, pa čak ni smrt, samo im je stalo do smejanja i terevenke. Anđelko se na početku filma tobož obesi, ali Bute brzo preseca kanap: radi se o duhovitoj igrici života i smrti, insceniranoj za meštane. Koprivica zapaža da „(...) Nikolićevi junaci, generalno, nemaju

nikakav poseban odnos prema smrti, niti je doživljavaju kao tragičan čin, pa čak ni Kapetan iz *Beštija*, koji se nje plaši samo zato što bi mogla da ugrozi njegov *rasplamsali eros*” (Koprivica 2018: 52). Evocirajući svoj portret iz mladosti, kapetan ističe svoj nekadašnji ugled i značaj, koristeći sliku kao štit protiv pretećih starica koje nadiru iz noći, a celokupan prizor njegovog umiranja okrenut je naopačke i pretvoren u smejuriju. U jednoj sceni, vesela družina mu donosi sanduk u sobu ne bi li ga isprobao – rukanje smrti jedna je od karakteristika karnevala. A sam karnevalski smeh je takođe duboko ambivalentan – on može biti i pokretački ali i rušilački (scena zazidanja profesora).

Humorna slika *tjelesnog dolje* u bahtinovskom smislu, jedna je od odlika Nikolićevog humora, humora za koji smo već rekli da ponekad podsjeća na Servantesov. Živkov groteskni realizam i specifični humor, ponekad karnevalski, a ponekad dirljivo lirski, predstavljaju za reditelja karakterističnu reakciju na *susret sa ništavilom*. (Jelušić i Jelušić 2006: 41)

Paralelna montaža cepa inače nestabilnu, nekoherentu radnju ovog filma na više tokova. Izdvajaju se pripreme Kapetana za smrt, Ćentovo skupljanje kamenja (motiv iz narodne i epske tradicije – Ćento gradi kulu u koju kasnije, kao u *Zidanju skadra*, želi da zazida lepoticu), blud krčmarice (Milka Lukić), dolazak Lepotice na ostrvo i njena romansa sa Anđelkom, i tome slično. Binarnosti ovog narativa koje se preokreću su: *visoko* i *nisko* – Kapetan je kao visoka titula sveden na *nisko*; dvojnost Anđelkovog karaktera, ali i profesora; *čisto* i *prljavo* – razlika u pojavi i ponašanju Lepotice i žene jalovice (*lude* trudnice, prostitutke), kao i kontrast dnevne i noćne sekvence; *idealno* (kao željeno) i *realno* (ostvarljivo) – u kontekstu melodramskog elementa priče Anđelka i Lepotice, čija se ljubav, bar na kratko, ostvaruje.

U *Beštijama*, postavljene su tematske crte voajerizma (patrijarhalni princip: muškarci posmatraju žene), melodrame (viteške, *prave* ljubavi – Anđelko i Lepotica), teme provociranja karaktera koji važe za visoke i važne. Karneval dolazi do ekcesa na samom kraju, u poslednjoj sceni plesa. U tim okolnostima *čista* lepotica staje na stranu *prljavog*. Ostali junaci su ujedinjeni u karnevalskoj atmosferi smeha, veselja i bluda. To traje privremeno i biva prekinuto Kapetanovim hicem iz kubure. U sceni plesa iz *Beštija*, koja se replicira u filmu *Jovana Lukina*, Lepotica erotično izvija telom. Ples je dozvoljen, erotičnost nije zabranjena već dostupna, *visoko* i *nisko* zamenili su mesta. Hijerarhije se privremeno ukidaju radi prepuštanja opštenarodnom veselju. Grotesknost filma ističe se upečatljivim vizuelnim postupkom – kontrasnošću svetlih i tamnih partija, kompozicijom,

bojenošću – što podseća na platna istaknutih slikara ekspresionizma, nadrealizma, postimpresionizma: Đorđo De Kiriko (Giorgio de Chirico), Rene Magrit (Rene Magritte), Salvador Dali (Salvador Dali), Anri Tuluz-Lotrek (Henri de Toulouse-Lautrec), Vojo Stanić (videti Koprivica 2018).

Nedorečena opozicija dnevne i noćne sekvence poziva na različita tumačenja - na primer vodeći se rečima Kamil Palje: „Danju smo društvena stvorenja, ali noću odlazimo u svet snova u kojem vlada priroda, gde su jedini zakoni seks, okrutnost i metamorfoze (...) Lepota je naše oružje u borbi sa prirodom; prema njoj pravimo stvari, dajemo im granice, simetriju, srazmeru” (Palja 2002: 3 - 50). Po njenoj vizuri, racionalno-apolonijski (muški) um u sukobu je sa iracionalnim-htonsko-dionizijskim (ženski). *Beštije* se mogu tematski iščitati u kontekstu Paljine teorije. Junaci najčešće zure u Lepoticu, primer savršene lepote, puderasto bele, čiste kože, koja stoji na suprot crnini i zboranom licu starica. „Voajerizam se i ovdje pokazuje kao forma sterilne egzistencije, kao egzistencija bez identiteta i vlastitosti. Kad se ne živi sopstveni život, viri se kroz ključaonicu tuđe sobe, ponire se u tuđu tajnu” (Božović 2012: 226). Starice su simbol htonskog, zemaljskog i iracionalnog, a Lepotica vesnik apolonijskog i estetskog. Svako posmatranje vrši se sa distance i otkriva neostvarivu želju da se neko (najčešće Lepotica) poseduje ili ima. Nikolićevo portretisanje po pravilu muškog zurenja – čak je i ženski lik (Muškobanja – Eva Ras) obučen u muško (travestija je karakteristika karnevala) – odiše sablasnom atmosferom. Posmatranje može prerasti u silovanje ili ubistvo, a upravo se to dešava u poslednjoj noćnoj sceni filma (kada se, suštinski, karneval prekida). Poslednja sekvenca *Beštija*, po danu, u tom smislu naznačuje kako treba tematski iščitavati film: jasno je da će kada ponovo padne noć i nastupi jugo *beštije* (zveri) ponovo izleteti iz ljudi. Niko ne pobeđuje, ništa se bitno i ne menja, sve se vraća na ustaljeni poredak. Postojao je samo privremeni predah, kratkotrajan (samo)zaborav na ustaljeno, uz erupciju sirove životne energije, ali i melodrame. Zbog pritiska sile, vlasti i poretka rađa se vrtlog, rušilački i pokretački, koji priziva na nekontrolisano, nagonsko uživanje.

U filmu *Jovana Lukina*, karnevalizacija počiva na obrtanju binarnosti *visoko* i *nisko*, čime se ujedno postiže i rotacija *muškog* i *ženskog*, *snažnog* i *slabog*, *surovog* i *nežnog*. Jovana nema razloga da ubije čoveka - niti ga poznaje, niti joj je on učinio nekakvo zlo. Međutim, nešto u njoj je poziva da to uradi, kao i da prevari Luku i gurne ga u krečanu. U *Jovani Lukinoj* se ova destruktivna energija vezana za priremeno rušenje patrijarhalnog pretvara u katarzični ples na samom kraju filma. Jovanu u zanosu igre posmatraju i s njom

se vesele Cigani<sup>39</sup>, dok muškarci bele puti poput njenog muža na to drugačije gledaju, prekidaju ples i stavljaju tačku na privremeni karnevalski odmak od patrijarhalnoga. Dok Jovana pleše, za trenutak se zaboravlja na smrt i iz junakinje kulja iskonska, nesputana životno-seksualna energija. Jovana više nije Lukina, niti je Luka Jovanin – ona je svačija, dostupna svima. Sirovost, prirodnost i spontanost Jovaninog plesa može u svakom trenutku da preraste u rušilačku energiju. Kao i u *Beštijama*, na kraju su i Jovanin život i porodica uništeni: „U *Jovani Lukinoj* Nikolić se, zapravo, bavi dubinskim poniranjem u podsvijest svojih junaka” (Koprivica 2018: 49). Nikolić to postiže posebno destabilisanjem hronotopa. Karnevalski preokret dakle dodatno akcentuje ženskog junaka koji, po pravilu, putem fetišizacije ili sadizma, mora biti uklonjen iz narativa (Malvi 2017). Na kraju filma, Jovana je potpuno gola, zajedno sa Lukom, vezana za stub „srama”. U filmu *Beštije Lepotica*<sup>40</sup> naprosto biva uklonjena ubistvom.

Obzirom da film *Smrt gospodina Goluže* počiva na jakoj književnoj osnovi, karnevalsko počinje, kao i u knjizi, od trenutka kada Goluža nehotice izjavi da je razlog dolaska u gradić njegovo samoubistvo. Tada njegov lik i postupci postaju bitni. Golužu ne samo da na početku šef i okolina ismevaju, već ga smatraju bićem manje vrednosti, pa karnevalsko preokretanje ima izrazitu komičnu oštrinu. U tren oka, *nizak, mali* čovek penje se na *visok* položaj, a njegov san o *idealnom* životu, postaje privremeno moguć i ostvarljiv, *realan*. Golužin pad je iznenađan i nagao baš kao i njegov skok u reku – pošto je Goluža došao visoko do titule kralja malog mesta, on mora da padne još niže nego što je bio na početku. U mnogim Nikolićevim narativima postoji ceh koji junaci moraju da plate: „Za slike koje je Živko Nikolić tako nadahnuto, spontano i veoma zainteresovano

---

<sup>39</sup> Narod kome se, tradicionalno, pripisuju magične moći: „Sve to druge polovine XVIII veka nije se znalo ništa tačno o tome ko su Cigani i otkuda vode svoje poreklo. Ono što su oni sami o sebi pričali bilo je ili fantastična tradicija iz koje se nije moglo ništa pouzdano zaključiti, ili je bilo izmišljanje u koje je samo naivni svet verovao” (Đorđević 1984b: 293). Tihomir Đorđević pripisuje ciganskoj muzici karnevalska svojstva: „Zbog toga je ciganska muzika u Srbiji muzika široke mase, i zadugo će ostati još po vašarima, saborima, kafanama i veseljima, gde svaka laka roba može lako da prođe” (Đorđević 1984c: 38).

<sup>40</sup> Za vreme (kratkotrajnog) karnevalskog preokreta, za žene prestaje da važi isključivo voajeristički princip, već one preuzimaju ulogu atrakcije, što je, inače, ključna karakteristika takvog filma po teoriji Andre Godroa (Andre Gaudreault) i Toma Ganinga (Tom Gunning). U osnovi nenarativne prirode i vezana za početak filmske umetnosti (do 1906), atrakcija se vraća u pojedinim žanrovima poput mjuzikla; cilj atrakcije je da „pobudi i zadovolji vizuelni kuriozitet” (Staiger 2000: 13), za razliku od narativnog filma koji podrazumeva pasivno praćenje radnje. U ove okvire idealno se upisuje (karnevalski) preokret pozicije žene od voajerskog posmatranja ka nenarativnom egzibicionizmu. Ženski egzibicionizam ne znači da voajerizam prestaje, već da se dešava privremen, karnevalski preokret sila: „Atrakcija je ne-iluzionistička, neobmanjujuća i nevoajeristička. Umesto toga, ona priznaje svoje namere: egzibicionistička je i želi da zadivi pre nego da obmani” (Buckland, 2006: 50). Scene plesa u *Beštijama* i *Jovani Lukinoj*, ili scena plivanja u moru u *Lepoti poroka*, predstavljaju mini-filmske atrakcije u okviru narativnog filma, kada se protok priče privremeno obustavlja zarad prepuštanja vizuelnoj impresiji, odnosno karnevalu.



stvarao, vezivan je izvesni pesimizam, zatvorenost, namerna nekomunikativnost i prisustvo svega onoga što ugrožava čoveka” (Volk 2001: 177). U *Beštijama*, očito je da Lepotica umire, iako njenu smrt ne vidimo. U *Jovani Lukinoj*, Luka ostaje u krečani. Nakon što s Ankom konačno razmeni poljupce, Goluža mora da umre. Sve to ima veze sa melodramskom osnovom narativa koja je kod Nikolića po pravilu nesrećnog raspleta. Scena na groblju to nagoveštava, jer odmah nakon poljupca vidimo Golužinu sliku na grobu. Junaci osećaju da bi ljubav mogla da ih spase, ali i to biva osuđeno na propast, vraćajući se na staro.

Karneval je i temelj narativa filma *Čudo neviđeno*. Slojevita priča prati više paralelnih tokova, a najdominantniji je Šćepanov projekat stvaranja plodne ravnice isušivanjem jezera. Time bi u geografskom smislu *visoko* postalo *nisko* (jezerska voda bi se slila u more), ali ipak *nisko* postaje *visoko* – more je višičije od jezera i umesto da postane ravnica, jezero postaje more a posledično čitava varošica tone. Kao dodatni tragični događaj izdvaja se Karuzova smrt, obzirom da je njegov odnos sa Amerikankom, na kratko, imao perspektivu. *Čudo neviđeno* primer je još jedne priče koja imanentno, scenaristički počiva na karnevalu, odnosno privremenom preokretu koji prečišćava i suštinski priprema reaktivaciju staroga. U ovom filmu ismejani su junaci na visokim položajima kao što su otac Makarije i Baro, vlasnik krčme, a dolazak prelepe Amerikanke priprema teren za obrtanje binarizama.

U filmu *Lepota poroka*, glavna junakinja Jaglika je na putu (raz)otkrivanja sopstvene seksualnosti. Ona je do određenog trenutka omeđena strogim pravilima patrijarhata (Luka joj pokriva lice tokom odnosa koji je monoton i nekreativan, ona ne sme i ne usuđuje se da prevari muža, golotinja je neprihvatljiva). Nakon karnevalskog preokreta, njen svet, kao i svet priče, okreće se naglavačke. Na kraju se sve ipak vraća na staro, ali tokom karnevala Jaglika re-definiše i otkriva seksualnost, odstupa od *normalnosti* i ustaljenog poretka, ulazeći u veoma intiman odnos sa bračnim parom nudista iz inostranstva: „Groteskni realizam karnevala okreće naglavce konvecionalnu estetiku i locira novu, popularnu, konvulzivnu, buntovničku lepotu koja se usuđuje da prikaže grotesknost moćnih i skrivenu lepotu *vulgarnih*” (Stam 2000a: 262). Jaglika dakle posredstvom drugosti (pocrtana kroz motiv stranca – nudisti dolaze iz *dalekih* zemalja) vrši privremeno zbacivanje starog poretka *sa vlasti*. Kao najava radikalnog preokreta u protagonistkinji, uveden je i lik Žorža, koji je već „jednom nogom” u primorskoj kulturi seksualne revolucije, ali, naravno, u pogrešnom smislu: on i sa drugim ženama (Kosara) postupa

kao i sa sopstvenom koja ga čeka na selu, komunicirajući isključivo kroz zavodjenje sa ciljem seksualnog izživljavanja. Luka i Žorž razlikuju se samo po broju partnerki (i naravno manirima, ponašanju) ali je njihova karakterno-ideološka kulisa ista. Oni su predstavnici *visokog*, jer je patrijarhat dominantna ideologija, kojoj Jaglika počinje da se opire. Njena pobuna je ekstremna, za razliku od recimo Milade (Mira Banjac) čija je pozicija negde u sredini: ona suštinski samo tera inat porodici, ne bi li nervirala oca i devera, koji je čekaju svaki dan u kampu, šokirani prizorima golih ljudi. Ovde je dakle reč o ženi koja preuzima ulogu patrijarhalnog, strogog muškaraca-gazde, pa je u toj igri već započeta rotacija *visokog* i *niskog*. Lik Kosare i Zvonceta u tom smislu mogu se posmatrati kao most ka kompletnoj karnevalskoj rotaciji, koju dovršava Jaglika. Ona prevarom Luke ispunjava ljubavne i seksualno snove koje nije ni slutila da ima, doživljavajuću pritom karnevalsko telesno i duhovno prosvetljenje. Jaglika ulazi u odnos *i sa muškarcem i sa ženom*, koji su i sami deo veće, telesne celine nudista koja ne zna za razlike i granice. Upliv patrijarhata u ovakvu izrazito diferentnu zajednicu osnov je komedije ove priče, a tragedija je u promeni i završetku odnosa, odnosno veze Luke i Jaglike. Upečatljiva scena kupanja u moru Jaglike i bračnog para je karnevalski seksualizovana trajanjem, glumačkim postupkom, zatim blagim, plivajućim pokretom kamere, planom snimanja i, konačno, muzikom. Međutim kada karneval prestane, odnosno nudisti odu, sve se vraća na staro. Kraj se može pročitati kao kazna za Jagliku, obzirom da će morati da živi sa ožiljkom na duši zbog samoubistva muža.

„Nijesam imao namjeru da dnevna politika prodre u film. Uvijek sam htio da ona bude samo povod. Htio sam da progovorim o prokletstvu čovjeka koji zloupotrijebi vlast” (Nikolić u Jelušić i Jelušić 2006: 152). Oštrina filma *U ime naroda* je u karnevalskom portretisanju (političke) moći: nisu prirodne nepogode i fenomeni (Jugo u *Beštijama*) ili zlo i ludost (*Jovana Lukina* ili *Čudo neviđeno*) ili zloba ljudi malog mesta (*Smrt gospodina Goluže*) odgovorni za sumnjive akcije već pojedinac koji stiče neograničenu moć. Maksim pronalazi opravdanja za sumnjive i špekulantske radnje vodeći se i pravdajući se ideologijom partije. Ceo film može se posmatrati kao njegov privremeni uspon i još brži pad (*nisko* postaje *visoko*; *prljavo* postaje *čisto*). Kao partijskom funkcioneru, sve mu je dozvoljeno. Mali čovek uzdiže se do nebesa i daje sebi za pravo da seksualno iskorišćava tuđe žene, ali i da protera nevinog Todora na društveno angažovani rad. Milutin i Maksim su oponenti na skali dobra i zla. Politički elemenat ovog filma dakle treba posmatrati kao karnevalsku kulisu u kom će lupeži zameniti mesta

sa ljudima na visokim položajima. I direktor Todor, prividno žrtva ovog režima, na kraju dobija svoje mesto u galeriji karnevalskih likova jer ne sme da kaže da je umesto u Kinšasi bio sve vreme u zatvoru. U apsurdnoj sceni na kraju filma, Milutin i Todor raspravljaju se kao da su mala deca. Na ponavljanja Milutinovog pitanja gde je bio, Todor ponavlja „u Kinšasi, u Kinšasi, u Kinšasi”. U dugačkom, finalnom kadru, Milutin ostaje iza ograde, moralno skrhan, šokiran jer se sve vratilo na staro kao da se ništa loše nije dogodilo. Milutin je ideološki fokalizator<sup>41</sup>, a u ovom filmu politika je kulisa karnevala, poput atmosfera grada u *Beštijama* ili *Smrt gospodina Goluže*, koji će ljude naterati da iz njih izađe ono nagonsko i primitivno, zajedničko svima.

U svom poslednjem dugometražnom filmu *Iskušavanje đavola* Nikolić razvija karnevalsku atmosferu kroz motiv zamene identiteta i svađu dve komšijske porodice. Mikan se predstavlja kao stranac i započinje igru zavodjenja Jelke. Kada ga ona prevari sa samim sobom, biva kažnjena i ostaje sama, a Mikan hladno i bez ikakvih emocija uzima Kosaru za ženu. Zamena identiteta, karnevalska osnova ovog filma, koja je istovremeno komična i tragična, razvija se dakle dvosmerno, kao Mikanovo prerusavanje, ali i kao zamena žene za ženu: „Iskušavajući njenu vjernost mužu kojeg nikad nije vidjela, a to je upravo on, Mikan, on iskušava i više od toga: naime, ono što je, po Nikoliću, prisutno u svakom čovjeku, pa i u Jelki – *đavola* u njoj (...)” (Koprivica 2018: 90). Prerusavanje (kao travestija) i zamena identiteta je takođe karnevalski motiv<sup>42</sup>. To je

---

<sup>41</sup> Fokalizacija je termin preuzet iz književnosti, gde označava perspektivu „iz koje su predloženi pripovedne situacije i događaji“ (Prins 2011: 54). U slučaju nulte fokalizacije (odnosno kada je pripovedač nefokalizovan), reč je o sveznajućem pripovedaču, koji, praktično ne zauzima nijednu „opažajnu ili konceptualnu“ (Prins 2011: 54) poziciju. Kada je, pak, moguće odrediti poziciju pripovedača, reč je ili o u unutrašnjoj fokalizaciji - koja se, nadalje, deli u stalnu (nepromenljiva pozicija), promenljivu (različite perspektive) ili višestruku (isti događaji prepričani su iz različitih perspektiva) – ili o spoljašnjoj („predstavljanje je svedeno samo na spoljašnje ponašanje likova“ (Prins 2011: 54)). Fokalizacija se vezuje za pitanje *ko vidi* odnosno *ko opaža*, dok se za glas vezuje *ko govori*. Ukratko, „Ženet uvodi termin fokalizacija da bi razlikovao aktivnosti naratora koji priča priču i lika koji gleda i opaža zbivanje“ (Daković u Omon i Mari 2007: 294). Na filmu, fokalizacija se grupiše prema broju fokalizatora i deli se na fiksnu, varijabilnu ili multiplu.

<sup>42</sup> U grčkoj mitologiji, Bogovi ljude kažnjavaju ili nagrađuju prerusavanjem, ali se i sami prerusavaju – Zevs posebno, u cilju osvajanja žena, odnosno zadovoljavanja seksualnih potreba. Prerusavanje je centralna tema Ovidijevih *Metarmofaza*, a prisutna je u većoj ili manjoj meri kod mnogih pisaca, od Bokača (neke priče u *Dekameronu*) i Šekspira (*San letnje noći*, kraj XVI veka, William Shakespeare,) pa do Pirandela (*Pokojni Matija Paskal - Il fu Mattia Pascal*, 1904, Luigi Pirandello). Prerusavanje je i motiv narodne pesme *Ženidba Dušanova* (Car Dušan ne poziva svog sestrića Miloša Vojinovića u svatove, pa se ovaj prerusen pridružuje, sluteći da će se naći u nevolji svom ujaku, što se i ostvaruje). I u ovom filmu Nikolić, dakle, poseže za univerzalnim motivima.

potpomognuto i tačkom gledanja<sup>43</sup> stranca Mikana, vesnika *inovativnog* u kontrastu sa *tradicionalnim* (podbinarizam *visokog* i *niskog*) – na primer u sceni darivanja moderne haljine Jelki koju ona oblači u štali okružena kozama. Narativ predstavlja i rotaciju binarizma *idealno* i *realno*, pošto veza sa Jelkom privremeno postaje *realna*. U konstantnim poigravanjima između dve čas sukobljene čas sprijateljene kuće, Jelka je žrtva tog ambijenta jer želi da istovremeno odgovori na zahteve patrijarhalnog poretka ali i da doživi pravu ljubav. Ona je po tragičnosti bliska Amerikanki i Karuzu iz *Čuda neviđenog*, Anđelku iz *Beštija*, Goluži iz *Smrt gospodina Goluže*, Jagliki iz *Lepote poroka*. Kada karneval prestane Mikanovom ženidbom sestre Krstovića, patrijarhalni univerzum je „reaktiviran”. Jelka je ponovo slobodna i čeka da se uda, a porodice su sprijateljene.

Karneval, dakle, u Nikolićevom narativnom univerzumu predstavlja privremeno rotiranje stabilnih dihotomija koje su uzemljene u početno datom registru crnogorstva. Ta inicijalna stabilnost vezuje se kako za patrijarhalni poredak, tako i za nagonske sile u ljudima, najčešće mračne prirode. Karneval donosi kratkotrajnu odstupnicu od standarda, ali na samom kraju osigurava i povratak na početno stanje.

### 3.1.5. Modernistički aspekti opusa Živka Nikolića

Kritičari su retko bili složni povodom vrednovanja i lokalizovanja opusa Živka Nikolića. Može se reći da su se, paradoksalno, najviše slagali oko teškoća svrstavanja ovog autora jednoj školi ili pravcu jugoslovenskog filma:

Nikolićev filmski opus umnogome se razlikuje od stvaralaštva njemu generacijski bliskih autora, poznatih kao *beogradski krug* i *češka škola*. Nikolić je, zapravo, više od dvije decenije bio istinska protivteža svim

---

<sup>43</sup> Naratološki pojam koji u književnosti (gde se, pak, naziva tačka *gledišta*) označava „opažajnu ili konceptualnu poziciju u odnosu na koju su predočene situacije i događaji u pripovedanju” (Prins 2011: 196). U filmu, tačka *gledanja* je „optička perspektiva lika tj. Naratora (u širem smislu) kao onoga koji određuje kadar, scenu, uspostavlja odnos prema likovima i zbivanjima sveta fikcije” (Daković u Omon et al. 2006: 296). Gledalac ima konstantno fiksnu tačku posmatranja, identifikujući se kroz tačku gledanja kamere a onda junaka.

dominantnim stilovima i filmskim strujama u jugoslovenskoj kinematografiji (Koprivica 2017: 9);

Jedno je izvesno: situirati Živka Nikolića u ma koji od postojećih rukavaca u okviru jugoslovenske kinematografske doktrine, danas je nemoguće, uostalom kao što je bilo nemoguće i u trenutku kada se pojavio (Franić 1986/1987: 115);

Ali, ono što je teško osporiti a što takođe Nikolića čini Autorom je činjenica da je iole detaljnijem filmofilu gotovo nemoguće da njegove filmove čak i na mahove pomeša sa delima nekog drugog stvaraoca te i/ili ove ere (Zoran Janković, Dodatak 2).

Skoro svaki prikaz Nikolićevog filma prepoznaje rediteljev jak vizuelni pečat, što je, između ostalog, i rezultat njegovog likovnog obrazovanja. Aleksandar S. Janković smatra da je Nikolić predstavnik „crnogorskog modernizma” (Aleksandar S. Janković, Dodatak 2).

Ako posmatramo oscilacije prisutnosti i vezanosti za identitetski obrazac crnogorstva u narativnom univerzumu Živka Nikolića, njegov opus je zbilja heterogen. Premda svaki film počiva na nacionalnoj identitetskoj osnovi i narodnoj tradiciji, u nekim filmovima je ta veza čvršća a u drugima slabija. Tamo gde je veza slabija, hronotop je destabilisan, a junaci posledično postaju (monološke) funkcije narativa koji se u određenoj meri udaljava od crnogorstva. U takvom slučaju, reditelj razvija dodirne tačke sa modernističkom estetikom. Iako se o modernizmu u kontekstu crnogorskog filma mora govoriti sa rezervom, Živko Nikolić je negovao i razvijao modernističke teme i stilove u svim filmovima, a posebno u onima koji odstupaju od klasične, tradicionalne fabule, te imaju nekoherentnu strukturu i priču (*Jovana Lukina, Beštije*). Ovu tezu donekle potvrđuje i korišćenje obimne studije na temu modernizma Andraša Balinta Kovača *Screening modernism*<sup>44</sup> (2007). Ovo su neke od karakteristika modernizma, po navodima Balinta Kovača, a koje se mogu pronaći u Nikolićevim filmovima: sklonost ka temi ništavila (pesimizam); primena teatarskog stila – principa statičnosti u okviru slika pejzaža/ambijenata; ornamentalno-mitološki stil – portretisanje „gole ljudskosti” u kontekstu surove prirode i surovosti samih ljudi, a svakako u vezi sa nacionalnom

---

<sup>44</sup> U prvom delu knjige, Balint Kovač bavi se ocrtavanjem razlike moderne, modernizma i avangarde. U drugom delu, autor ispituje funkciju (glavnog) junaka u modernističkom filmu kao i žanrovsku diversifikaciju, a zatim se detaljno bavi izdvajanjem pojedinačnih stilova modernizma (minimalistički, naturalistički, ornamentalni i pozorišni). Treći i četvrti deo knjige ispituju posebne filmove u okviru dva vremenska perioda (1949-1958 i 1959-1975).

identitetskim obrascem i tradicionalnim nasleđem; minimalističko-naturalistički stil, što proizilazi iz Nikolićevog likovnog obrazovanja ali i njegove koncepcije *pročišćene* slike koja ponovo upućuje na arhetipsko i mitsko.

<i>film</i>	<i>Destabilisanost (neodređenost) hronotopa</i>	<i>Primeri modernističke estetike</i>	<i>Tip mizanscena</i>
<i>Beštije</i>	DA	Likovnost-ekspresivna teatralnost krupnih planova; dvodimenzionalni kadrovi; teatralna mizanscenska osnova kadriranja; tretiranje teme ništavila kroz agresiju, mitologiju i tradiciju	Ekspresionistički
<i>Jovana Lukina</i>	DA	Dvodimenzionalna ekspresivnost kamenjara; mitološko-minimalistički stil; ništavilo (Tanatos) kao remetilački faktor inače stabilnog ljudskog odnosa (Eros)	Ekspresionistički
<i>Smrt gospodina Goluže</i>	DA	Teatralizacija lica i mizanscenske postavke u prostoru	Klasično-ekspresionistički
<i>Čudo neviđeno</i>	NE	/	Klasičan
<i>Lepota poroka</i>	NE	/	Klasičan
<i>U ime naroda</i>	NE	Minimalizam i neorealizam kao ekspresija psihološkog stanja junaka i ništavila, borbe dobra i zla	Klasično-ekspresionistički

<i>Iskušavanje đavola</i>	Delimično	Zamena identiteta kao preispitivanje teme ništavila; minimalizam i teatralnost	Klasično-ekspresionistički
---------------------------	-----------	--	----------------------------

Tabela 1 – Aspekti modernizma u dugometražnim filmovima Živka Nikolića

Što je hronotop, dakle, univerzalniji, a junaci manje psihološki realistični, priča odlazi u mit, a to Nikoliću omogućuje da ostvari niz modernističkih postupaka poput minimalizma, teatralizacije, ornamentalizacije. Nikolić je započeo svoj opus (u kontekstu dugometražnih filmova) određenim modernističkim postupcima (*Beštije*, *Jovana Lukina*, *Smrt gospodina Goluže*) da bi ih zatim delimično napustio. Milan Vljajčić smatra da su upravo ta tri filma najvažnija u stvaralaštvu Živka Nikolića (Dodatak 2). U tim filmovima likovi su pre u monološkoj nego polifonijskoj funkciji (po Mihailu Bahtinu<sup>45</sup>). Već je

<sup>45</sup> Nikoliću se mogu pripisati svojstva kako *dijaloškog* tako i *monološkog* autora. Živko Nikolić pronalazi i upisuje u nacionalni narativ promišljanja koja se tiču mitske tradicije, kao i brojnih univerzalnih tema koje se tiču dobra i zla, seksualnosti, odnosa muškarca i žene. Monološka svest autora, po Bahtinu, likove ne doživljava kao živa bića sa samostalnim (ideološkim) glasom. Monološki pristup označava prisustvo jed(i)ne, autorske, vizure koja se nameće nad ostalima. Andrea Lešić (2011) naglašava da *utišavanje* autorovog sopstvenog glasa ne znači odsustvo autora. Monološki autor naprosto nameće svoj glas likovima i govori *kroz* njih, umesto da ih osluškuje. Rezultat je dakle prisustvo samo jednog glasa u romanu, i to piščevog. Sa druge strane, autor polifoničnog romana, po Bahtinu, osluškuje epohu o kojoj govori, kao i svoje junake; on je u konstantnom dijaloškom odnosu sa njima. Dijaloški autor dakle razgovara sa junacima, utišavajući sopstveni glas, kako bi proizveo polifonično tkanje romana, u okviru kog su junaci nesavršeni i nezavršeni. Nijedno gledište nije finalno i ostvaruje se mreža različitih glasova i mišljenja, u stalnoj koliziji. Dijaloški tip autora mari najviše za junake, čija se dubina i svest razvijaju u kontekstu saodnosa sa narativnim svetom i drugim junacima: „Prema tome, sve vreme je u pitanju način otkrivanja ličnosti u samom životu, a ne načini umetničkog viđenja i prikazivanja života u uslovima određene umetničke konstrukcije – romana” (Bahtin 1967: 63). Autorska ideja i (rediteljski) smisao dolaze iz sukoba glasova:

Polifonijski ili polisubjektivni roman tako je definisan načinom na koji se likovi odnosno *junaci* pojavljuju u romanu: etički delujući pojedinci nemaju *finalizovani oblik* dat od strane drugog subjekta (autora), već se oni izražavaju isključivo kroz sopstveno delovanje i svest, što izražava i njihov govor. Polifonijski roman sadrži nekoliko *glasova* koji su u rangu jedni s drugima. Prema tome, *polifonija* se ovde doslovno odnosi na jednakost *glasova* delatnih junaka. (Steinby 2013b: 40)

Bahtin Tolstoja (Лев Николаевич Толстой) ističe kao primer monološkog pisca, a Dostojevskog (Федор Михайлович Достоевский) kao polifonijskog: „Nov umetnički stav autora prema junaku u polifonijskom romanu Dostojevskog jeste *ozbiljno ostvaren i do kraja sproveden dijaloški stav* koji učvršćuje samostalnost, unutrašnju slobodu, nezavršenost i nerazrešenost junaka (...) Autor čitavim pripovedačkim postupkom svoga romana ne govori *o* junaku već *sa* junakom (...) Dostojevski, da govorimo u paradoksima, nije mislio mislima već gledištima, svestima, glasovima” (Bahtin 1967: 120-153). U filmu *Lepota poroka*, Nikolić polifonijski „razgovara” sa junakinjom. U takvom dijaloškom pripovedanju, u prvom planu su junaci, uronjeni u vrlo konkretan hronotop, njihove želje, sudbine, te dijalog sa drugim junacima, nasleđem, autorom. *Dijaloški* pristup narativu povećava se sa konkretizovanjem hronotopa, što, posledično, donosi smanjivanje mogućnosti modernističkih postupaka. Destabilisani hronotop označava najčešće sa jedne

*Čudo neviđeno* bezmalo oslobođeno modernističkih specifičnosti, kao i destabilisanog hronotopa, a sledstveno tome likovi su više dijaloški: „Nakon prva tri filma, *Čudom neviđenim* je Nikolić pokušao da svoju viziju približi onom što odgovara našem mejnstrimu, da ubaci neke mekane elemente. Pod pritiskom francuskog producenta, Nikolić je uveo homoseksualce u film *Lepota poroka*. Izgubio je vizuelnu oštrinu i polemičnost u najboljem smislu” (Milan Vlačić, Dodatak 2). Terminologijom Dejvida Bordvela, *Lepota poroka* je film klasičnog narativa. Filmom *U ime naroda* Nikolić se vraća svojoj modernističkoj osobenosti – hronotop ponovo delimično gubi na stabilnosti, likovi opet postaju monološki tipski – a krug se zatvara poslednjim filmom *Iskušavanje đavola*, koji je sinteza i balans modernističkog i realističnog filma, odnosno klasičnog i ekspresionističkog mizanscena.

Adrijan Marten u knjizi *Mise-en-scene and film style (Mizanscen i stil filma, 2014)* kritički razmatra pojam mizanscena. Predstavnicima politike (Francuska) i teorije<sup>46</sup> (Engleska) autora suprotstavljali su se ideji da je režija filma puka dekoracija odnosno prenošenje parametara imanentnih scenariju. „Stil je bitan”, zaključuje Marten (Martin 2014: 5). Autor navodi i definiciju mizanscena Dejvida Bordvela i Kristin Tompson (Kristin Thompson): „postavka, osvetljenje, kostim, ponašanje ličnosti. Kontrolišući mizanscen, reditelj *iscenira događaj* za kameru” (Bordwell & Thompson u Martin 2014: 14). Za Tomasa Elsesera (Thomas Elsaesser), mizanscen je „vizuelna retorika” (Elsaesser u Martin 2014: 16).

Mizanscen može da promeni elemente date scene; odredište narativa; naše raspoloženje ili razumevanje filma. Stil nije dopuna sadržaja; on *čini* sadržaj – i prepravljaja ga, u letu (Martin 2014: 19-20).

Po Martenu, stilistički elementi u filmu su vezani za sliku (kadriranje, scenografija), zvuk, glumu i montažu. Klasični mizanscen stoji kompletno u službi teme, odnosno prepoznatljive strukture, kao otelovljenje trijade kamera-glumac-okruženje. U

---

strane fragmentarnost, a sa druge upliv mitskih slojeva priče. U takav kontekst teško je uklopiti konkretne, stvarne likove koji se dijaloški razvijaju. Suprotnost tome je priča konkretnog hronotopa čiji je glavni nivo crnogorstvo, kao što je *Lepota poroka*. U filmu kao što je *Jovana Lukina*, junaci služe dvema funkcijama: portretisanju imanentnog crnogorstva i uobličavanju (autorove) monološke vizije odnosa prirode i čoveka. Ova dva filma su primer različitog oblika pripovedanja, kontrasta dijaloškog i monološkog autora.

<sup>46</sup> „Politika autora kao originalni francuski termin nespretnim prevodom – sa ideološkim implikacijama – u anglo-američkoj verziji postao je teorija autora. Istorijat pojave u kanonskoj verziji izvodi se od članaka Astrika (1948), Trifoa (1954), Bazena i kritika *Cahiers du Cinema*, zaključio sa polemikom Endrjua Serisa i Polin Kejl (...)” (Daković u Omon 2006: 202).



ekspresionističkom mizanscenu, „opšte strategije kodovanja boje, tačke gledanja kamere, dizajna zvuka i tako dalje, povećavaju ili pojačavaju generalni *osećaj* ili značenje glavne teme” (Martin 2014: 98). Ekspresionistički mizanscen, za razliku od klasičnog, donosi labavljenje veze teme i stila, odnosno onoga što se prikazuje i načina na koji se prikazuje. Određeni elementi filmskog izražaja, dakle, koriste se za akcentovanje značenja po želji autora. Treća opcija je maniristički mizanscen, kada „stil izleće iz sopstvene putanje, ne operiše nenametljivo po nalogu junaka ili narativa” (Martin 2014: 98). Stil više nije podređen značenju imanentnom priči, već se otkacinje. Naravno, određeni reditelji često koriste sve tri vrste mizanscena (na primer Martin Skorseze). Pod mizanscenom, dakle, podrazumevamo svaki elemenat filma koji može da ponese neko značenje. Putem mizanscena (stila), fabula se pretvara u siže.

Istorija filma poznaje dva talasa modernizma: prvi se uglavnom naziva avangarda i pripada trećoj deceniji XX veka, dok se drugi javlja tokom šezdesetih godina. Zajedničko im je što su se javili nakon velikih pronalazaka, konkretno samog kinematografa u prvoj fazi, a zvuka u drugoj. Zato nakon avangarde govorimo o klasičnom periodu (a pre drugog modernizma), tokom kojeg se filmska estetika (re)definiše<sup>47</sup>. Dok se avangarda bavila preispitivanjem mogućnosti medijuma, druga faza modernizma je usložnjavala, rušila i rekreirala narativne i rediteljske prakse. U kanonskoj studiji *Naracija u igranom filmu (Narration in the fiction film, 1985/2013)*, Bordvel vezuje istorijske moduse naracije za periode u okviru razvoja istorije filma (klasična, umetnička, istorijsko-materijalistička i parametarska<sup>48</sup>). Ono što Balint Kovač naziva modernističkim stilom je za Dejvida Bordvela umetnička naracija. Bordvel se uzdržava

---

<sup>47</sup> Jedan od reditelja koji je uspostavio brojna pravila snimanja i režiranja bio je Dejvid Grifit (David Griffith): „menjajući poziciju kamere usred scene, Grifit je publici omogućio da s lica glumaca čita njihove emocije, umesto da oni te emocije pokazuju prenatravanom gestikulacijom” (Kuk 2005:105). Na taj način je druga moderna (1950 pa nadalje) započela sa čvrstom bazom (klasičnog) filma kao umetnosti koju je mogla da razradi i/ili kritički rediguje.

<sup>48</sup> U klasičnoj naraciji, svaka akcija, radnja, pa čak i objekat-predmet u kadru imaju svoj uzrok i posledicu, a „stil obično podstiče gledaoca da konstruiše koherentno, konsistentno vreme i prostor za fabulu radnje” (Bordvel 2013: 188). Istorijsko-materijalistička naracija potiče od romana sa tezom; junaci su metafore, alegorije, prototipi (ideologije partije) a najistaknutiji primer su filmovi Sergeja Eizenštejna (Сергей Эйзенштейн). Konačno, u parametarskoj naraciji, „filmski stil može biti organizovan i naglašen tako da ima, u najmanju ruku, jednak značaj kao sižejni obrasci” (Bordvel 2013: 309). To znači da se gledalac može baviti istovremeno i podjednako sižeom (šta će se desiti sa junacima), ali i stilom (u filmu snimljenom u jednom kadru, na primer, postavljaju se pitanja kako će se kamera kretati tokom filma, da li će biti reza, i tako dalje): „(...) ako gledalac ne može adekvatno da opravda stilski rad kao neophodan za neku koncepciju realizma, za transtekstualne ciljeve kao što je žanr ili za zahteve kompozicije, onda on mora shvatiti stil kao nešto što je samo sebi cilj i što nastoji da bude opaženo kao takvo” (Bordvel 2013: 314). Upoređujući sa Martinovom podelom mizanscena, parametarski stil karakteriše maniristički mizanscen, klasičan stil klasični a umetnički ekspresionistički mizanscen.

od upotrebe termina modernizam, jer smatra da se više vrsta naracija iz njegove podele mogu nazvati modernističkim (Bordvel 2013), međutim navodi da naracija umetničkog filma ima korene u modernizmu u književnosti. U ovom modusu, ideja uzroka (klasična naracija) prestaje da postoji, „zakoni sveta možda nisu saznatljivi, lična psihologija je možda neodređena” (Bordvel 2013: 235). Dodatne karakteristike su: psihološki problemi junaka (nesigurnost, distanca od drugih i stvarnosti, nerazumevanje, odbacivanje sopstvenih emocija); praznina; slučajnost (nasuprot nedvosmislenoj i preciznoj uzročnosti klasične naracije); „(...) umetnički film stavlja zanimanje za *lik* naspram holivudskog zanimanja za *zaplet*” (Bordvel 2013: 237); samosvesnost naracije. Ako su stil i fabula u klasičnoj naraciji usko vezani, na taj način da je stil bio uvek u službi fabule, u umetničkoj naraciji stil se odvaja od fabule i postaje vidljiviji, samosvesniji. Dijaloška scena bi u klasičnoj naraciji uvek bila snimljena u sistemu kadriranja (krupni planovi i sveobuhvatni, master kadar), a u umetničkom filmu može biti snimljena iz jednog kadra, i to dalekog totala, tako da gledalac uopšte i ne čuje dijalog ili ne vidi lica aktera. U umetničkoj naraciji autor ne stavlja akcenat na sadržaj, već ga zanima impresija, utisak koju materijal izaziva. Iz tog razloga, gledalac ne mora da bude svestan građe, već isključivo emocije (dominiraju anksioznost, samoća, ništavilo), obzirom da ni on sam, kao i likovi, ne razume do kraja šta se zapravo dešava u okviru priče: „Naracija zna da je život složeniji nego što to umetnost ikad može biti i – novi okret realističkog zavrtnja – jedini način da poštujemo tu složenost jeste da uzroke i pitanja ostavimo da *vise*” (Bordvel 2013: 239) Prema mišljenju Dejvida Bordvela, primeri filmova umetničke naracije su *Hirošimo, ljubavi moja* (*Hiroshima, mon amour*, 1959, Alan Rene); *Prošle godine u Marijenbadu* (*L'anne derniere a Marienbad*, 1961, Alan Rene); *Noć* (*La notte*, 1961, Mikelandelo Antonioni); i tako dalje.

Modernistički narativ donosi priče o otuđenim ljudima koji su izgubili suštinske kontakte sa drugim ljudima, svetom i samim sobom - „što je otuđenost radikalnija, to je radikalniji i modernistički karakter narativa” (Balint Kovacs 2007: 66). Izgubljena i otuđena osoba mora pripadati intelektualnoj srednjoj klasi i junak ne sme da bude omeđen poslom i radnim časovima (kao junaci neorealizma, na primer), jer je to u koliziji sa njegovim osnovnim zadatkom: lutanjem. U tom smislu, potraga (za drugim, za sobom, za smislom) se nameće kao ontološki motiv maltene svakog modernističkog filma i obitava u svakom (pod)žanru. Modernizam dakle donosi mogućnost da je narativni univerzum

promenljiv i da je ponuđen narativ slučajan<sup>49</sup>, arbitraran: „Govorimo o modernoj intelektualnoj melodrami kada se protagonist nalazi pred egzistencijalnom situacijom koju ne može da razume i taj manjak razumevanja prouzrokuje pasivnost, patnju i anksioznost” (Balint Kovacs 2007: 89). Stoga je osnovna tema modernizma *ništavilo*<sup>50</sup>, definisano u odnosu na ne-prisustvo – ne radi se o svetu bez ljudi, već svetu bez ljudi u kome su nekada postojali ljudi, u bukvalnom i metaforičkom smislu (prijatelji, porodica, ljubavne veze, generalno prošlost).

Po teorijskoj misli Andraša Balinta Kovača, četiri glavna stila modernističkog filma su:

1. minimalistički: semantičko bogatstvo u ovom slučaju nije u nagomilavanju elemenata, već u konstantoj resistematizaciji istih ili sličnih elemenata;
2. naturalistički: vezuje se za neorealizam, od kog druga moderna preuzima društveni angažman i vanstudijsko snimanje filma, u stvarnosnim uslovima, kao i tehnike za postizanje maksimalne istinosti, kao što je francuski *cinema-verite*;
3. ornamentalni: vezuje se za reprezentaciju drugosti u „folklornom odnosno religioznom ili mitološkom kontekstu” (Balint Kovacs 2007: 175). Ornamentalizam je samo kulisa (odnosno apstrakcija) prezentovanja skrivene stvarnosti i arhetipskih emocija<sup>51</sup>: „Najčešće, naglašeni elementi nacionalnog folklora odnose se na fantaziju ili podsvest. (...) Generalno, možemo reći da moderni ornamentalni filmovi prezentuju svet tradicionalnih mitologija kao skrivenu ili podsvesnu

---

<sup>49</sup> Balint Kovač objašnjava da je modernizam most između klasicizma i postmodernizma: dok u klasičnom narativu, kako je već naznačeno, postoji samo jedan mogući (i najbolji svet), u postmodernom postoji više simultanih svetova. Svet umetničkog filma je takođe jedini ali nije najbolji, pa u tom smislu ostavlja prostoru žudnji za drugačijim.

<sup>50</sup> *Ništavilo* upućuje na Kamijev apsurd o čemu je već bilo reči; dela Franca Kafke; filozofiju Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche); kao i na roman *Zli dusi* (*Бесы*, 1871) Dostojevskog, u kojem su krucijalna gledišta Kirilova.

<sup>51</sup> Primer folklornog ornamentalnog stila su filmovi Sergeja Paradžanova, a mitološkog Pjer Paola Pazolinija - *Medeja* (*Medea*, 1969), *Kralj Edip* (*Edipo re*, 1967).

mentalnu strukturu na kojoj počiva hladna, otuđena i tehnološka površina modernog sveta” (Balint Kovacs 2007: 182). Po Meletinskom, „književnost je genetski povezana s mitologijom preko folkloru“ (Meletinski 1984: 283). Za ovog teoretičara<sup>52</sup>, upravo se mitologizam kao umetnički postupak pojavljuje u modernističkoj književnosti XX veka, a videli smo da je umetnički film, za Bordvela, čvrsto vezan za književni modernizam;

4. pozorišni: modernizam preuzima jednog od vodećih „neprijatelja” prvog modernizma u filmu a to je pozorište. Ono se, naravno, koristi radi isticanja razlike. Moderni film preuzima glumačku ekspresivnost, izveštačenost pa i preterivanje koji pripadaju pozorištu, ali i izvesnu prostornu fiksiranost mizanscena.

U narativnom univerzumu Živka Nikolića postoje odjeci sva četiri stila, a možda je najizrazitiji ornamentalni, vezan za (nacionalnu) mitologiju, tradiciju i folklorne običaje. Opis ovog stila, po Andrašu Balintu Kovaču, izuzetno odgovara Nikolićevim filmovima destabilisanog hronotopa. U taj stil spadaju svi univerzalno-mitološki motivi priče, kojima se, po Balint Kovačevim načelima teorije modernističkog filma, dobija apstrakcija tekućeg istorijskog trenutka, odnosno razlika/distanca u odnosu na aktuelnu stvarnost. To je slučaj sa religijskim simbolima u filmu *Jovana Lukina*, folklornim hronotopom filma *Čudo neviđeno*, konstrukcijom „viteške” priče u *U ime naroda*, elementima srednjovekovnog melosa u *Beštijama*, arhetipovima u *Iskušavanju đavola*, i tome slično. Balint Kovač objašnjava da je

reč o reprezentaciji tradicionalnih mitova kroz karakteristike koje se vezuju sa modernističkom, apstraktnom, subjektivnom, samosvesnom ili samo-refleksivnom stilizacijom – drugim rečima, elemente koji se ne odnose na

---

<sup>52</sup> „U vezi s tim vrlo je zanimljiv poznati rad I. Franka o specijalizaciji u savremenoj književnosti, o tome da mitološko vreme u savremenom romanu potiskuje objektivno istorijsko vreme, budući da se radnje i događaji u određenom vremenu prikazuju kao otelovljenja večnih prototipova. Svetsko vreme istorije pretvara se u bezvremeni svet mita, i to se izražava prostorno” (Meletinski 1984: 302).

vezu mita i stvarnosti već na generalne kulturne arhetipove. (Balint Kovacs 2007: 182)

U kontekstu ornamentalnog stila, može se reći da Nikolić apstrahuje stvarnost – identitetsko načelo crnogorstva - koristeći se destabilisanim hronotopom kroz sugestivnu mitologiju što se, naravno, povezuje sa nacionalnim identitetom i tradicionalnim melosom.

Nikolić se koristi i teatrom kao sredstvom: anti naturalističkim glumačkim postupkom (svedenost ili preterivanje), kao i pozorišnim mizanscenom (u vizuelnom i likovnom smislu). Pozorišna likovnost postiže se specifičnim osvetljavanjem – najčešće isticanjem figura u odnosu na crnu pozadinu. Andraš Balint Kovač objašnjava da ove strategije nemaju cilj da naglase figuru kao što je u slučaju *film noir* recimo, već da stvore atmosferu koja mizanscenski podseća na pozorišnu scenu. Sve to je Nikolić razrađivao još u kratkometražnim filmovima: minimalizam u *Ždrijelu, Bauku, Polazniku, Marku Perovu, Prozoru, Oglavu, Graditelju, Ane, Biljegu*; naturalizam u *Ždrijelu, Bauku, Polazniku, Marku Perovu*; ornamentalizam u *Ždrijelu, Bauku, Polazniku*; teatralizam u *Bauku, Polazniku, Marku Perovu, Prozoru, Ane, Ine*.

Nikolić je neretko isticao kako ga zanima utisak, odnosno impresija, sveukupni gledaočev *doživljaj* filma, umesto razumevanja priče. Njegovi izrazito modernistički filmovi (*Beštije, Jovana Lukina*) sastavljeni su iz niza prizora koji, sami po sebi, uglavnom i ne podležu sasvim jasnom ili jednostavnom tumačenju, ali skupa učestvuju u izgradnji specifičnog emotivnog i ekspresivnog utiska<sup>53</sup> (Volk u Koprivica 2018: 35-36). Kada gledamo Nikolićeve modernističke filmove (posebno *Beštije*), nekada je korisnije da ne insistiramo na odgovorima na pitanja ili analizi konstrukcije koherentnog, uzročnog narativnog prostor-vremena, već da se prepustimo sveukupnom utisku. Po Martinovoj podeli mizanscena, Nikolić se, upravo u tim filmovima, najviše uklapa u ekspresionistički, u koje se stil koristi zarad „isticanja određenih značenja u temi” (Elsaesser & Buckland 2012: 85).

---

<sup>53</sup> Na primer, film *Beštije* bi se grafički mogao predstaviti kao zatvoren krug za nizom tačkica u pokretu (likovi), koje lupaju u obode kruga ali se i međusobno (s)udaraju. Onda u jednom trenutku u krugu se neobjašnjivo pojavljuje tačkica Lepotice i ništa se ne menja osim dinamike – sada se sve tačkice kreću brže i brže, a tačka Lepotice uvek izbegne susret sa svakom. Na samom kraju, narativ postaje višedimenzionalan – krug se obrće na drugu stranu, pokazujući svoje naličje i donosi radikalno suprotnu atmosferu - međutim tačkice su još uvek tu i iste su, ali se ne kreću, već stoje.

Pojavljujući se kao debitant sa *Beštijama*<sup>54</sup>, Nikolić je predstavio snoliki svet, koji je navedenim postupcima stvorio modernističku *distancu* u odnosu na stvarnost. „Udica” u ovom filmu su elementi crnogorstva (narodna nošnja, ijekavica, crnogorski pejzaž, detalji iz narodne književnosti poput zidanja kule, jalove žene, ...). Distanciranjem od stvarnosti, Nikolićev film nudi promišljanje o ljudskoj egzistenciji i porivima. Nikoliću je kritika, između ostalog, ponajviše zamerala upravo razuđenost naracije:

Možda bi se scenaristima moglo postaviti pitanje: čemu sav taj košmar, kad sam film *Beštije*, kao konačna realizacija, ne bi davao na to odgovor. Taj odgovor koji je i sam dvostruk i neodređen ipak postoji i nema potrebe tražiti kauzalitete jedne takve priče koja je sama po sebi metafora o dvojnosti ljudske naravi, o konfliktnosti čovjekove prirode. (Boglić 1977: 69)

Nikolić se služi snom (odnosno, noćnom morom) kao sredstvom stilizacije zarad distanciranja narativa od stvarnosti, sa ciljem komentara prirode čoveka – konkretno, sile koja upućuje na ništavilo i smrt. Ista ta sila, u kratkotrajnom karnevalskom obrtanju, pokazuje i pozitivnu stranu (melodramska nit).

Kao što je već rečeno, ta stilizacija se postiže na više načina – a jedan od njih je destabilisanje hronotopa. Lokalna osnova (crnogorstvo) postoji, ali u mnogim filmovima postoji deo hronotopa, manji ili veći, koji je neodređen. Na primer, *U ime naroda* je prostorno i vremenski konkretniji od *Beštija*, ali njegov hronotop ga odvaja od konkretnog prostora-vremena. Upravo mu to daje obrise mita i junaci su postavljeni kao reprezentanti ne samo društvene klase već i kao vrlo konkretni arhetipi binarizma *dobro* i *zlo* (vladalac nasuprot sluga). Povodom filma *Beštije*, jedan kritičar piše: „To je na ovom Pulskom festivalu bio jedini *filmski poetski esej* i jedini film koji *asocijativno* (znači, bez ikakvog fabuliranja) prikazuje psihološka stanja do kojih dovodi usamljenost” (Nedeljković 1977: 50). *Beštije* to postižu istaknutim vizuelnim identitetom, u kom se prepoznaju pozorišni stil modernističkog filma, ali i ornamentalni, specifičan odnos prema ništavilu, kao i izbegavanje klasičnog stila naracije. *Filmski poetski esej* tipično je modernistički termin koji se najviše vezuje, na primer, za Žan-Lik Godara. Takođe, kritičar izdvaja usamljenost (ništavilo) kao temu ovog filma. Dolazak Lepotice povod je da ljudi izađu iz kuća ali i

---

<sup>54</sup> „*Beštije* Živka Nikolića razočaravaju greškama ali izazivaju poštovanje koliko globalnom pretenzijom toliko i mjestimičnom realizacijom: od svih učesnika 24. festivala, ovaj je težio najsloženijem cilju, zato zaslužuje da ga ne pretvaramo u obavezno sezonsko *žrtveno janje*. Filmovi kao *Beštije* pomiču kinematografiju naprijed, talentom autora koliko i spremnošću da promaši ne ugrožavajući time značaj i relevantnost ideala kojem teži” (Munitić 1977: 59).

„iz sebe, da dožive nedoživljeno, da dokuče nedokučeno, da se *ispolje* onakvi kakvi jesu. Ta ispoljavanja filmsko-esejistički oblikovana govore o lepoti, zlu i dobroti, što su dimenzije ljudske ličnosti koje se ne mogu zaobilaziti” (Nedeljković 1977: 50).

Nikolić je temu mračnih poriva ljudske prirode ostvario jakim *chiaroscuro* vizuelnim elementima, odnosno kontrastima svetlih i tamnih partija. Reč je o kompleksnom snimateljskom podvigu jer je film u potpunosti sniman noću (direktor fotografije je Božidar Bota Nikolić). U takvim okolnostima, neophodno je naći dobar i adekvatan odnos između sredstava za osvetljavanje i logičkih odnosno verodostojnih svetlosnih izvora, koja mogu biti deo kadra. Način osvetljavanja ovog filma sastoji se u pozicioniranju svetlosnih izvora koji imitiraju blagu mesečinu (refleksija po mokrim ulicama), a likovi su mahom osvetljeni svetlosnim izvorima iz enterijera – dakle, svetlom koje dopire kroz prozore. Takva postavka budi specifičnu, sablasnu atmosferu, ali takođe i izdvaja figure u odnosu na crnu, nedefinisanu postavku, kao što postiže Karavađo (Caravaggio) na svojim slikama (na primer na slici *Pozivanje Svetog Mateja - Vocazione di San Matteo*, 1599-1600) ili direktor fotografije Vittorio Storaro<sup>55</sup> (Vittorio Storaro) u svojim ostvarenjima. Stoga je i u vizuelnoj osnovi filma ostvarena specifična distanca u odnosu na stvarnost: izdvajajući figure u odnosu na pozadinu, u dekirikovskoj atmosferi sablasno ili pozadinski osvetljenog, mokrog primorskog grada, uz dramski izoštren glumački postupak, likovi počinju da se izobličuju, da dobijaju karakter maski, groteski. Tako smo već u domenu modernističke teatralnosti, minimalističkoj organizaciji elemenata u prostoru koja po određenim ne/natprirodnim, teatralnim elementima asocira na pozorišni mizanscen. U filmu *Beštije*, takva teatralnost postoji u skoro svakom kadru, čiji predstavljen grad podseća na veliku pozorišnu scenografiju, kulisu. Takve su slike kada družina ostavlja Kapetana na nosilima na sred trga; ili kada na plaži pričaju o ostrvu; ili kada posmatraju pučinu sa obale. Rezultanta svih ovih elemenata je vizuelna jednostavnost koja teatralnim isticanjem figura u okviru kadra i snoliko osvetljenog prostora postiže efekat stilizacije, distance u odnosu na stvarnost, sa ciljem plasiranja ideja egzistencijalne osnove. Svemu tome takođe potpomaže i višeznačni kostim koji pripada i prošlosti i sadašnjosti.

*Beštije* se u kompozicionom smislu mogu podeliti u tri prosta makrosegmenta:

---

<sup>55</sup> Storaro se često poziva na Karavađa kao inspiraciju, a takođe je, između ostalog, radio kao direktor fotografije na biografskom filmu po poznatom slikaru (*Karavađo / Caravaggio*, 2007, Anđelo Longoni / Angelo Longoni).

1. *Aktivna grupa* – od početka do petnaestog minuta filma;
2. *Dolazak Lepotice kviri jedinstvo grupe* – od petnaestog minuta filma do dnevne sekvence;
3. *Dnevna sekvenca*.

Prvi makrosegmenat donosi svet koji u svakom smislu odstupa od kulturološkog standarda – grupa ljudi vrši zlodela i smicalice širom ostrva. Drugi, najduži makrosegmenat oslikava razdor u grupi zbog dolaska Lepotice. Treći, najkraći segmenat, koji se radikalno razlikuje od prva dva, u strukturalnom smislu predstavlja svet okrenut naopačke, iako je on kulturološki, po pravilu, oličenje „normale”. Prvi makrosegmenat, može se zatim podeliti u niz mikrosegmenata (scena ili sekvenca):

1. *Junaci kroz kišu posmatraju odsutnu spoljašnjost*: segmenat karakteriše odsustvo predmeta pogleda, kao i kontrast tmine noći i osvetljene sobe. Treća osoba na prozoru – jedna žena – zatvara roletne, čime se najavljuje da će upravo ona postati predmet pogleda u jednom od narednih segmenata;
2. *Starice-žene u gradskom pejzažu*: dva kadra iz gornjeg rakursa predstavljaju vezivno tkivo prvog i trećeg mikrosegmenta. Nemogućnost *viđenja* tematski se ponavlja. Staricama lice vidimo tek u najavi sledećeg segmenta koji se vezuje za bolest i smrt. Starice kao da ne pripadaju gradskom ambijentu već su nadrealne;
3. *Kapetanova bolest*: u sugestivnom, ekspresionističkom kadru ovalnog prozora pojavljuju se tri izborana lica starica, deformisana od kiše koja lije po prozoru. Kapetan se prvi put pojavljuje u opštem planu, izrazitog „plovećeg” pokreta kamere na faru iz gornjeg rakursa. Kadrovi starica koje trče po kiši gradskim drumom odjavljuje mikrosegmenat kao što su ga i najavili;
4. *Bute napušta suprugu*: prvi dijalog u filmu je između uplakane supruge i agresivnog Buta;



5. *Junaci voajerski osmatraju ženu*: treća ljudska figura iz prvog segmenta postaje predmet pogleda. Pop, Muškobanja i Bute otvaraju žaluzinu i krišom posmatraju ženu koja se presvlači. Kadrovi detalja lica i očiju junaka smenjuju se sa subjektivnim kadrovima golotinje;
6. *Susret sa profesorom*: profesor ne vidi sakrivenu družinu koja komentariše njegovu pojavu;
7. *Pasažna scena*: kamera „plovi” gradom, ljudi trče kroz ulice; vremenski indikator je odsutan, ne znamo koliko je vremena prošlo;
8. *Pogled kolektiva ka brodu*: u krupnim planovima, junaci posmatraju brod *odsutan* iz kadra;
9. *Anđelkov performans*: junaci posmatraju Anđelka dok peva;
10. *Pasažna scena*: Muškobanja urinira;
11. *Napad na Ćenta*: junaci posmatraju Ćenta, a Bute ga kamenuje;
12. *Muškobanja i Pop razgovaraju o Marti*;
13. *Ponovni susret družine sa Ćentom*.

Film je primer ekspresionističkog mizanscena: brojni elementi izražaja akcentuju snoliku atmosferu, koja odstupa od realizma. Ornamentalistički stil koristi folklorne elemente u svrhu onirične, nadrealističke vizuelne ekspresije. Minimalizam je sproveden u ključu jednostavne i pročišćene ali naglašene „scenografije”, kojom dominira realna arhitektonika primorskog grada. Kadriranje (mahom krupni planovi) i kontrastno osvetljenje dodatno podvlače teatralnost.



Slika 1 – kadar iz filma *Beštije*

Već je rečeno da film *Jovana Lukina* donosi takođe destabilizaciju u kontekstu hronotopa – ceo film dešava se u kamenjaru, u pejzažu koji istovremeno deluje i arhaično i postapokaliptično, negostuljubivo, mitski. Nikolić je vizuelnu estetiku crnogorskih kamenjara razvio u kratkometražnim filmovima kao što su *Marko Perov*, *Bauk* i *Oglav*. Vremensko-prostorna lokalizacija ovog filma je neodređena, a uz to postoji niz radnji koje su psihološki nelogične. Neke od njih su: promena u liku Jovane pre nego što će ubiti osuđenika; seksualno nasilje; rušenje crkve; scena plesa na kraju; nasilje nad Lukom, i tome slično. Koprivica sa razlogom smatra da je ovaj narativ alegorijski: „Priča u formi alegorije i u ovom Nikolićevom filmu, jednako kao i u *Beštijama*, osnova je iz koje će se razviti njegova narativna struktura” (Koprivica 2018: 45). Takvo „poniranje u podsvijest junaka” (Koprivica 2018: 45) vezujemo i za ornamentalno-mitološke narativne konstrukcije italijanskog reditelja Pjer Paola Pazolinija koji je u filmovima poput *Medeja* i *Car Edip* pružio reinterpretaciju mitoloških tema kroz specifičnu modernističku estetiku. Balint Kovač Pazolinija smatra vesnikom mitološko-ornamentalnog modernizma. Jovana se može pojmiti kao potomak ili predak biblijske Eve. Distancirajući se od realizma, a uplivom mitskog i tradicionalnog, Nikolić pruža komentar o ontološkoj situaciji muškarca

i žene ne samo u okviru crnogorske kulture. Destabilisanjem hronotopa pojačana je dimenzija mitološkog a umanjena identitetska vezana za crnogorstvo. Film donosi i minimalizam u rediteljskom-vizuelnom postupku. Vizuelni identitet ovog filma je minimalistički i pročišćen. Dvodimenzionalne kompozicije (krupni planovi i amerikeni) ali čak i one trodimenzionalne (srednji planovi i totali) ističu izolovanost čoveka u ambijentu koji kao da ga guši i proždire. Likovi su u psihološkom smislu isušeni, odnosno lišeni konkretnosti. Skicirani ovlaš, Jovana može biti bilo koja žena, a Luka bilo koji muškarac. Publika o njima zna vrlo malo. Oni se ponašaju kao deca, jer osim toga što ne poznaju jedno drugo, ne poznaju ni sami sebe i svoje emocije. Susret sa zlom menja te konstelacije i film od trenutka vešanja osuđenika donosi nagli preokret u priči, što kulminira scenom plesa kada se sve postavljene binarnosti obrću. Minimalizam mizanscena postignut je i blagim postupkom teatralizacije, odnosno izdvajanjem figura u odnosu na pozadinu. I mada je taj postupak intenzivniji u *Beštijama* jer se ceo film dešava noću, u *Jovani Lukinoj* on postoji u inverznom smislu jer pejzaži pod suncem kao da gore, pa se figura umesto na crnom izdvaja i ističe na belom.

Osnovna zakonitost mizanscena ovog filma je prisustvo ili odsustvo objedinjujućeg kadra u kom su, na različite načine tokom filma, postavljeni Jovana i Luka. Kako njihov odnos propada, napreduje ili nazaduje, tako oni menjaju svoju poziciju u okviru kadra (najčešće šireg-krupnog do krupnog dvoplana), odnosno izlaze iz njegovih ivica. Jedinstvo se mizanscenski i vizuelno prekida kada se pojavi prva družina. Nakon ubistva mladića, koje Jovana izvrši po naredbi, bez emocija, poput deteta koje ne zna šta je dobro a šta zlo, Luka i Jovana su ponovo spojeni, ali invertovano, dakle zamenili su strane. Kasnije, u sceni na vrhu brega sa razvratnicom koja iskušava Luku, postoji dvoplanski krupni kadar Jovane i Luke. U njemu je međutim Luka ispred Jovane u neoštrini i skoro je pokriva. Taj kadar će pronaći odgovor kasnije, u kadru u kom je Jovana u krupnom planu sa leve strane, a suprug razvratnice u desnom. U sceni kada se Luki i Jovani priključi ikonopisac na obedu u kamenjaru, svako od aktera, po novoj postavci, ima svoj krupni plan. Svo troje su izjednačeni i sve su mogućnosti njihovog odnosa moguće i otvorene. Nakon što Luka zgreši i prevari Jovanu sa bludnicom, njega u mizanscenskom smislu ubrzo zamenjuje nepoznati Petar, ikonopisac, koji i sam postaje pretnja, sledeće iskušenje Jovaninom i Lukinom odnosu. Kada negde na polovini filma Jovana prekriva zaspalog Luku na obronku, u kolibi se odvija rakordna opozicija nosilac pogleda/predmet



Slika 2 – kadar iz filma *Jovana Lukina*

pogleda, postavljena u *Beštijama* ali i kratkometražnim filmovima. Petar ikonopisac posmatra голу Jovanu dok se češlja i takav rakordni par kadrova se ponavlja nekoliko puta. Nadalje, u okviru jednog istog kadra u krupnim planovima naći će se Jovana i Petar, umesto Luke. Konačno, oko sedamdeset trećeg minuta filma, Jovana i Petar dobijaju objedinjujući kadar (širi krupni plan), baš kao što su na početku imali Luka i Jovana. Pri samom kraju, Jovana i Luka su ponovo mizanscenski „združeni”, ali između njih je vizuelna prepreka u vidu stuba srama. Jovana je u desnom delu kadra, Luka u levom. Film dakle funkcioniše po principu iskušenja (pitanja) i kazne (odgovora) u zavisnosti od prepuštanja junaka tom iskušenju ili suprotno. Vizuelna isušenost (junaci naspram crnogorskih kamenjara – destabilisani hronotop) i minimalizam, folklor u simboličnom ključu (ornamentalnost) i naturalizam daju ovom filmu ekspresionističkog mizanscena modernističku notu.

U filmu *Smrt gospodina Goluže*, psihologija i filosofija palanke su dovedeni do ekstrema: meštani ne samo da „guraju nos” u tuđe poslove, već praktično dovode glavnog junaka Golužu do samoubistva, ne bi li se u njihovom selu konačno nešto dogodilo. Ideja o samoubistvu je puka slučajnost, nastala pogrešnom interpretacijom Golužinih reči. Ali ova zabuna je takođe povod da nikogović (privremeno) postane car.

Od tog trenutka groteskna atmosfera u gradu se još više povećava, ispunjeni osećanjem lešinarskog očekivanja smrti jednog čoveka, stanovnici postaju *dobročudni* i *humani*, oni prihvataju svoju *žrtvu*, dajući joj najbolje životne uslove, *teše* sebe šaljući svoje žene njoj na *pročišćenje*, sve u svemu sprovode psihološki *tov* kako bi Goluža zaista stasao do tačke kada će samoga sebe ubiti. (Kunovski 1982: 36-37)

Reč je o narativnom ekcesu, čiju je grotesknost Nikolić sproveo upečatljivom likovnošću, ekspresivnim krupnim planovima, mizanscenskom postavkom likova u okviru kadra koji podsećaju na slikarska platna. Goluža je često slikan u donjoj polovini kadra, sa idejom da ga svet „pritiska” i pada mu na glavu; glumci su birani, felinijevski, po vizuelnoj ekspresiji (Ljubiša Samardžić, Savina Geršak, Jirži Primek / Jiri Prymek); glumački postupak je naglašen, a dodatno pomažu šminka, frizure i kostim. Međutim, kritičari su upravo zbog tih razloga ovaj film smatrali promašajem. Mira Boglić, na primer, teatralizam ističe kao negativni aspekt ovog filma:

Čitava igra koja se oko njega igra, uz taj simboličan plavi ženski lik, uz literarno oslikanu galeriju drugih tipova, sve je to zapravo riješeno u teatralno-literarnoj gami prije svega, a zatim u filmskoj, koja je tek pridodana onoj prvoj. Čitava je struktura te realizacije kazališno-literarna, tek zadnja sekvenca na mostu mogla je biti jedino filmski ostvarena, ali je lako moguća i na – sceni! Dakle, iako se ovdje ne radi o adaptaciji kazališnog djela, kao mogućnosti, koja je mogla *povući* režisera (...), ipak je do takve forme došlo. Na svaki način, u filmu *Smrt gospodina Goluže* literatura je suvereno ovladala i filmskim izrazom, tako što je Nikolić tražio puteve kako da priču izvede na literarno-filmski način, a ne obrnuto. (Boglić 1982: 56-57)

Teatralnost ovog filma, koju Boglićeva uočava, modernistički je postupak koji ovde ima za cilj *distanciranje* od stvarnosti. Uopšte rečeno, Nikolić je u ovom filmu, zahvaljujući jakoj narativnoj osnovi, potekloj iz književnosti, perfekcionisao stvaranje oniričnog narativnog univerzuma, što je započeo u *Beštijama*. Hronotop je umereno destabilisan. Može se dešavati u bilo kom (malom) mestu. Nikolić je ponovo želeo da se bavi univerzalnim, odnosno porivima koji teraju čoveka na najgnusnije zločine, a lokalno (crnogorstvo) je polazište. Narod ovog gradića funkcioniše kao kolektivni junak i vodi se psihologijom mase (zato se slušaju Hitlerovi govori na radiju, ali to ne znači da se priča dešava tokom ili pre rata), žedan zločina i krvavih atrakcija. Koprivica smatra da je taj



Slika 3 – kadar iz filma *Smrt gospodina Goluže*

film „kafkijanska parabola o sukobu pojedinca i mase” (Koprivica 2018: 54). Teatralizacija, kao tipičan modernistički postupak – a ovdje je ona naznačena rediteljevom izrazitom likovnošću (kao i učinkovitošću češkog direktora fotografije Stanislava Somolanija / Stanislav Szomolanyi<sup>56</sup>) – u ovom filmu stoji u službi dočaravanja ekspresije scenarija. Mnoge scene snimljene su u jednom kadru; dominantna lokacija je hotelski restoran gde se na mini-pozorišnoj sceni konstantno odvijaju izvedbe; koriste se ekspresivni krupni planovi (naglašeni šminkom, frizurom, kostimom); naglašen je i stilizovan glumački postupak – glumci naprosto preteruju u gestovima; kadriranje je dvodimenzionalno – likovi su splejani, blizu pozadine; retki su dubinski kadrovi, osim na kraju, u sceni Golužine smrti; „Cinizam i sarkastičnost te atmosfere Nikolić potencira scenografijom, kostimima te prigušenom, tamnijom gamom fotografije u kojoj dominira ljubičasta boja kao neka vrsta predskazanja zla koje će se u finalu desiti; (...) I konačno (...) Nikolić kruniše taj *dans macabre* dugom finalnom sekvencom (...)” (Kunovski 1982:

---

<sup>56</sup> „Ovaj film dobrim dijelom zahvaljuje svoje likovne kvalitete i bogatoj scenografiji i kostimografiji, po ono po čemu ga pamtimo upravo je likovna komponenta. Kod Nikolića smo na to i inače navikli” (Mikić 1982: 78).



37)); prostori su scenografski osiromašeni i minimilistički, čime se naravno ističu junaci i njihov položaj<sup>57</sup>.

*Smrt gospodina Goluže*, međutim, predstavlja blagi pad u ekspresionističkim elementima mizanscena – određeni postupci, kao što su scene u jednom kadru, mogu se retirirati i kao rediteljska lenjost (ili nedostatak novčanih sredstava). Drugim rečima, minimalizam ovog filma može se objasniti i posmatrati kao slučajnost, odnosno nezaobilazan produkcionni zahtev, u kontekstu inače za Nikolića ne dobrih uslova, umesto kao ciljani estetski doživljaj. Ovaj film se može posmatrati i kao prelaz, u mizansceskom smislu, sa vizuelnog modernizma na klasicizam. Mnogi kritičari su aspekte inače interesantne i atraktivne priče filma *Čudo neviđeno* smatrali neuspelim. Promena se oseća i u kontekstu same priče. Iako u filmu *Beštije* ne postoji glavni lik, jasno je da je to priča o više ravnopravnih junaka i njihovim (ne)zgodama u primorskom gradu, pod uticajem Juga. *Jovana Lukina* nedvosmisleno prati razvoj i promene u odnosu Jovane i Luke. A *Smrt gospodina Goluže* veoma precizno (očito jer je nastao po predlošku iz književnosti) portretirše uspon i pad malog čoveka. *Čudo neviđeno* spaja atmosferu sela na jezeru i doživljuje meštana sa pričom o opsesiji gazde Šćepana da jezero isuši i stvori plodnu

---

<sup>57</sup> Bogdan Kalafatović, takođe, smatra da je ovaj film prepun nekonzistentih dramskih elemenata, „uprkos izuzetno razvijenom smislu za vizuelno oblikovanje filmske priče” (Kalafatović 1982: 37). Međutim, film je naišao na lošu recepciju kod kritičara i zbog jednog drugog događaja: Branimir Šćepanović, autor novele po kojoj je snimljen film, zajedno sa piscem Miodragom Bulatovićem, optužio je Danila Kiša za plagijat romana *Grobnica za Borisa Davidovića* (1976). Na optužbe Kiš je odgovorio knjigom *Čas anatomije* (1978) u kojoj je Šćepanovićevu prozu podvrgao žestokoj i satiričnoj kritici:

Pisati nekih sto godina posle Čehova priču o *malom čoveku* (...) jeste već samo po sebi anahronizam (...). Pogotovu kada se ta negdašnja tema i taj negdašnji prosede (*čehovljevska*) u kojem su humanistička i liriska poruka prikriveni ironijom i sarkazmom (...) kada se jednoj temi priđe isključivo iz književničke sujete i iz želje za prestižom, pri tom bez znanja, bez moralnog imperativa, bez ljudskosti, bez *maestrije* (...), onda se upravo dobija ono što se ovde dobija – anahronično naklapanje o *malom čoveku*, gde je pak taj mali čovek samo inferiorna i jadna životinjica u ambicioznim zahvatima pisca koji se poigrava apsurdom isto toliko proizvoljno i besmisleno kao što se poigrava i sa tim svojim *malim čovekom*. (Kiš 1983: 270 - 271)

Na Kišove napade osvrnuo se indirektno Milo Lompar u predgovoru knjige *Ono drugo vreme*, u kojoj se nalazi i pripovetka *Smrt gospodina Goluže*:

Premda je književnoistorijski i poetički vezana za tematski i izražajni horizont poznog modernizma, naročito za trajne odnose egzistencijalizma, umetnička proza Branimira Šćepanovića oblikuje niz tematskih i značenjskih kompleksa koji zauzimaju značajno mesto u poetičkim i sazajnim menama književnosti poslednjih decenija XX veka. (Lompar u Šćepanović 2015: LXXXIII)

Ipak, knjigom *Čas Anatomije*, Kiš je zadao težak udarac svojim protivnicima, a posebno Branimiru Šćepanoviću. Sve se to odrazilo i na kritičarsku recepciju Nikolićevog filma. Videti i Vasović, Nebojša (2013), *Zar opet o Kišu?*, Beograd: Konras.

zemlju. Priče meštana nemaju mnogo veze sa Šćepanovom akcijom (i obrnuto), osim što na kraju svi kolektivno pate i stradaju od posledica koje taj čovek svojim postupcima i idejama izaziva<sup>58</sup>. U *Čudu neviđenom* dakle postoje dva odvojena i arbitrarno povezana narativa: prvi se tiče Šćepanovog jezerskog projekta, a drugi seoske atmosfere i drugih likova. Osnovna priča drugog sloja filma je dolazak lepe Amerikanke. Slično kao u još nekim Nikolićevim filmovima, pojava lepe žene izaziva pometnju, promene, zaprepašćenje, divljenje, poremećaje kod muškog ali i kod ženskog stanovništva. Tako paralelno pratimo priče Amerikanke i Karuza, Zelja, braće Kondića, zatim situacije sa Ocem Makarijem, a onda i odnos Krstinje i Šora, kao i Šorove majke: „Otuda i potiče osobena struktura *Čuda neviđenog*: u narativan tok samo ovlaš ocrtanih likova i situacija ugrađene su epizode koje treba da imaju širu, metaforičku funkciju i detalji koji razgrađuju početnu motivacionu nit sižea” (Kalafatović 1984: 9). Rezultat je dakle jedan razuđen narativ i fragmentarna dramaturgija, što se, u slučaju ovog filma, za razliku od *Beštije*, ne sme olako vezati za modernizam.

U filmu *Čudo neviđeno* većina slika su dubinske, trodimenzionalne, za razliku od ostvarenja *Smrt gospodina Goluže*: „Vizuelna ekspresija *Čuda neviđenog* ponekad je istinski briljantna, a pojedini prizori Nikolićevog filma su možda nešto najbolje što je ovaj reditelj do sada ostvario i u kratkoj i u igranoj formi” (Kalafatović 1984: 9). Film je, paradoksalno, snimio direktor fotografije Stanislav Zomolani, takođe i autor fotografije filma *Smrt gospodina Goluže*. Mnogi kritičari uočili su izuzetnu vizuelnost ovog filma, ali su takođe, posledično, uočili nestanak „pravog” Živka Nikolića:

Ono što valja istaknuti kao kvalitetu filma *Čudo neviđeno* jest reducirani kolor, bez puno šarenila, a što je posebice vidljivo u zelenkastoj, skoro monokromatskoj slici na samom početku filma (...) *Starog* Nikolića prepoznajemo u prizorima propovijedi u crkvi, a dijelom i naricanju u kući pokojnika. (Mikić 1984: 42 - 43)

Zelenkasta boja, međutim, polako, do kraja filma, prerasta u plavetnilo – jezero postaje more, a Amerikanka, za koju ne možemo sa sigurnošću reći da je glavna junakinja, postaje (i ostaje) prvi put tužna u celom filmu. *Film stanja* odzvanja u brojnim prikazima ovog filma:

---

<sup>58</sup> Postoji slično rešenje i u filmu *U ime naroda*. U tom filmu Maksim je inicijator niza moralno sumnjivih radnji, podjednako destruktivnih kao što je i Šćepanova ideja da isuši jezero, koje, međutim, čvršće i konkretnije utiču na zajednicu, kao i na jasno izdvojenog (jednog) glavnog junaka Milutina, predstavnika naroda.



Uprkos razrađenijoj i *dovršenoj* filmskoj priči, Nikolić – manje ili više artikulirano, manje ili više ubedljivo – teži ka *filmu stanja*, što se najbolje otkriva u izboru sredstava pomoću kojih on ovaploćuje svoju fabulu, a još više u njegovom osećanju za njenu ambijentaciju u konkretni prostor. (Kalafatović 1984: 9)

Ono što je najlakše označiti terminom *film stanja* čini se da pre predstavlja čist esteticizam i artifizijelnost iza koga se, kao iza kakvog paravana, krije nemoć umetničke artikulacije, neveština dramaturške formulacije, nepoznavanje psihološke strukturacije likova. (...) značenjsko i metaforično u *Čudu neviđenom* nema karakter *univerzalnog*, ali je moglo imati karakter *lokalnog*. (Radovanović 1985: 22)

U ova dva prikaza nude se dijametralno suprotni pogledi na film stanja. U prvom se, dakle, pozitivno tvrdi da *Čudo neviđeno* postupkom odlazi u film stanja, iako se ne definiše koji je to postupak i koja su to sredstva. U drugom se međutim negativno ističe da je pitanje *filma stanja* u ovom slučaju samo fasada koja nije motivisana narativom<sup>59</sup>, kao i, mnogo važnije, da su sami elementi mizanscena negde između lokalnog i univerzalnog.

U ovom filmu teško je prepoznati modernistički tretman teme ništavila, ornamentalno-etnološki stil (osim puke lokalizacije priče u crnogorsko područje), teatralni, ili ekspresivni u bilo kom smislu. Kritičari su terminom *film stanja* pokušali da nađu objašnjenje naizgled skladne a suštinski fragmentarne dramaturgije, koja se delimično vezuje za crnogorstvo ali ga ne prevazilazi. U tom smislu, ovaj film je pomalo „na pola” – crnogorstvo nije dovoljno razvijeno ni u jednoj priči (kao u, recimo, *Lepoti poroka*), pa posledično sloj mitskog i arhetipskog nije do kraja dosegnut (kao u prva dva filma). Ova film, konsekvantno, ima najstabilniji hronotop od prva četiri filma. To je Nikoliću umanjilo mogućnost da se bavi, na sebi osoben način, univerzalnom, modernističkom temom ništavila, a i sprečilo ga je da se koristi ornamentalno-etnografskim stilom. Razuđenost narativa ogleda se u prisustvu nekoliko nepovezanih

---

<sup>59</sup> Predak Nikolićevog filma *Čudo neviđeno* je kratkometražni film *Biljeg* o kojem je već bilo reči. Taj film, podsećamo, govori o hidrocentrali koja je izgrađena na mestu bez vode. Njega karakteriše specifičan postupak – paralelno pratimo ženu i muškarca, supružnike – on je čuvar hidrocentrale, a žena je bez supruga. Ovo je prožeto narodnom tužbalicom, u kojoj se obelodanjuje besmisao takvog objekta. Naslov *Biljeg*, naravno, asocira na posmatranje tehnološke inovacije kao ožiljka na koži prirode. Međutim, Nikolićeva kritika nije uperena protiv inovacije kao takve već protiv ljudske gluposti. Slična situacija je i u *Čudu neviđenom* – zbog greške, jezero se ne isušuje već narasta, a ljudi i mesto nestaju. Međutim, ljudi bi svakako nestali i da nije Šćepana – na samom kraju filma, kao da i ne vide da polako bukvalno tonu u vodu - oni se međusobno poubijaju na svadbi, što je poznat motiv iz narodne tradicije.

priča. Film je izrežiran klasičnim mizanscenom, bez modernističkog postupka *distance* u odnosu na stvarnost, koja bi predstavljala autorski komentar<sup>60</sup>.



Slika 4 – kadar iz filma *Čudo neviđeno*

Konkretizovanje hronotopa, posledično smanjivanje modernističkih postupaka i pojačavanje realizma scenarija se nastavlja u sledećim filmovima. *Lepota poroka* je, po mišljenju Milana Vlajčića (Dodatak 2) komercijalni film koji donosi utegnutu, nerazuđenu i unifikovanu priču a tiče se razvoja i promene odnosa Jaglike i Luke. Međutim za razliku od ostvarenja *Jovana Lukina*, u kojem se takođe govori o odnosu muškarca i žene, ovde je hronotop konkretan i precizan, još više nego u filmu *Čudo neviđeno* – Crna Gora danas (odnosno kada film izlazi u javnost, druga polovina XX veka). Uz to, veoma čvrsta je i geografska osobenost: reč je o kontrastu Crne Gore u brdima (gore - Međeđa) i Crne Gore na moru (dole), a ta dihotomija ukazuje, kao što smo pokazali, na osnovne binarnosti

---

<sup>60</sup> Ne treba zapostaviti činjenicu da su scenario za ovaj film, uz Nikolića, pisali Siniša i Ljiljana Pavić, autori brojnih popularnih, realističnih televizijskih serija i filmova (serije *Pozorište u kući*, 1972 – 1984, Dejan Ćorković; *Srećni ljudi*, 1993, Aleksandar Đorđević i Slobodan Šuljagić; *Bolji život*, 1987 – 1991, Mihalo Vukobratović, Aleksandar Đorđević i Andrija Đukić; *Porodično blago*, 1998 – 2005, Mihailo Vukobratović, Aleksandar Đorđević; film *Tesna koža*, 1982, Mića Milošević; i tako dalje). Kao izraziti autori u domenu pre svega televizijskog scenarija, oni su i ovaj Nikolićev film proželi specifičnim, komercijalnim humorom komedije situacije. Međutim, očigledno je da Nikolić nije želeo da se karakteri definišu do kraja, kako bi mu ostalo prostora da se bavi univerzalnim elementima čovekove prirode. U slučaju ovog filma, to ostaje nedovoljno razvijeno.



Slika 5 – kadar iz filma *Lepota poroka*

*visoko i nisko, čisto i prljavo*, te podbinarnosti *tradicija i inovacija, divljina i civilizacija, staro i novo*. Destabilizacija hronotopa podrazumeva i karakterno „isušivanje” junaka, svođenje na arhetipe (najčešće dobra i zla). To sa ovim filmom nije slučaj – Jaglikina priča je kao i njen karakter specifična i pomalo neverovatna: njen lik predstavlja jedinstveni proboj seksualno-ženske slobode.

U kontrastu sa njim stoji film *U ime naroda*, povodom kojeg je Nikolić više puta isticao da mu je osnovna tema zloupotreba koju vrši svaka vlast, a ne samo komunistička. Ovde je autoru socijalizam poslužio kao univerzalna kulisa, pa film narativno posmatramo kao priču o borbi dobra i zla, zlostavljača i zlostavljenih *u ime naroda* (Koprivica 2018). U tom smislu, ovo je povratak relativno destabilisanom hronotopu (jer se film ipak dešava u Nikšiću ali je to, međutim, jedva uočljivo). Priča nije fragmentarna već unifikovana oko sukoba Milutina i Maksima koji su sami po sebi postavljeni kao (arhe)tipovi dobra i zla. Većina kritičara uočila je ovu univerzalnost narativa ali nije smatrala da ona pruža uverljive umetničke rezultate. Ranko Munitić, na primer, smatra da takav narativ kao prirodnu posledicu ima nazadovanje odnosno smanjivanje karakternosti likova, pri čemu se dobija rezultat „moralke” (Munitić 1987: 37), moralisanja na temu vlasti.

Međutim ovaj postupak Nikoliću, kao što smo videli, otvara vrata modernističkim elementima. Film *U ime naroda* odiše neorealističkim tretmanom – a modernistički filmovi od neorealizma preuzimaju minimalizam. Veći deo priče dešava se u prigradskom naselju Nikšića, koje Nikolić ponovo portretiše dvodimenzionalnim kadrovima, sa pozadinom prilepljenom uz junake. Poslednji, dugačak kadar filma, jedan je od najizrazitijih – skrhani Milutin iza ograde. Kroz temu sunovrata komunističke marionete Maksima, Nikolić se bavi univerzalnošću vlasti, pitanjem odnosa ludila i *normalnosti*. Sledeća kritika to uobličuje:

Uprkos većini zamerki koje se odnose na stilsku neujednačenost i žanrovski eklektizam, Nikolić uspeva da postigne efekat stalnog razvoja tenzija, što, u stvari, postiže kroz veoma precizno određivanje konflikta. A on, pod uticajem konkretnih društvenih pojava, nastaje u svesti glavnog junaka i na kraju filma poprima dimenziju opšteljudskog problema. (Polikarpova 1988: 36)

U ovom filmu teatralizacija se ostvaruje mizanscenskim rešenjima: junaci su izdvojeni u odnosu na ambijent i pozadinu; naturalizam daruje narativu dokumentarnu, neorealističku, estetiku<sup>61</sup>: „On / Nikolić / je do kraja svoje rediteljske karijere (...) ostao baštinik te neorealističke tradicije (...)“ (Zoran Janković, Dodatak 2).



Slika 6 – kadar iz filma *U ime naroda*

---

<sup>61</sup> Predak ovog filma, kao što sam već ukazao, je kratkometražni film *Graditelj*, koji takođe odiše neorealističkim postupkom portretisanja siromašnog naselja.



Kada govorimo o filmu *Iskušavanje đavola*, ponovo smo na terenu relativno destabilisanog hronotopa, mitologizacije narativa i jedne od glavnih tema Nikolićevog narativnog univerzuma, dolazak stranca u zabačeni predeo Crne Gore. Film se, kao i *Jovana Lukina*, dešava u brdovitom kršu i prati sudbinu dve zavađene porodice, Zmajevića i Krstovića. Međutim dominantna narativna linija je motiv prerusavanja. Dve komšijske porodice nikada ne mogu biti prijatelji i saradnici. Jelka nikada ne može biti žena Mikanu, jer on nosi *đavola* u sebi. Jedino ravnotežno razrešenje jeste u *sudaru* dva ludila – Mikan za ženu uzima sestru Krstovića. A tu su i pregršt izrazitih, tradicionalnih, ali i psihoanalitičkih motiva, kao što je mentalno zaostali sin Krstovića, njegov zabrinjavajući odnos sa majkom, poštar koji čita tuđu poštu, ples braće Krstovića, a pogotovo ljubavni odnosi. I u ovom filmu postoji stabilna osnova crnogorstva, poput one u *Čudu neviđenom*. Međutim, Nikolić ponovo sprovodi narativ u mitske obrise, postavkom porodica-antipoda u centar priče. Mizanscen je mahom klasičan, osim kada, u trenucima istaknute likovnosti, ekspresivno odudara (scena seksualnog susreta Jelke i Mikana, recimo). Ovaj film može se posmatrati kao sinteza Nikolićevog opusa, rediteljska „vežba” u kom Nikolić demonstrira kako klasičan, tako i modernistički pristup režiji. U osnovi, međutim, stoji želja za bavljenjem univerzalnim porivima u čoveku, ali prečicom, odnosno poimanjem junaka više u obliku funkcija a manje stvarnih ljudi. Iz tog



Slika 7 – kadar iz filma *Iskušavanje đavola*

razloga, identitetska dimenzija crnogorstva, u jednom trenutku tokom filma, počinje da lebdi, a najveći akcenat ostaje na mitski pojmljenom susretu Jelke i prurušenog Mikana, anime i animusa, odnosno idealne ljubavi koja ne uspeva i koja je nemoguća. Film se, poput *Čuda neviđenog*, završava tragično. Za razliku od njih, mizanscenski „najklasičniji” Nikolićev film, *Lepota poroka*, stabilnog hronotopa, nosi ambivalentno srećan kraj: iako joj se muž ubija, Jaglika je, u neku ruku, pobedila patrijarhat, otkrivši do tada neslućene aspekte svoje seksualnosti.

### 3.2. Televizijsko stvaralaštvo

Seriya *Dekna još nije umrla a ka' će ne znamo* (1988) u režiji Živka Nikolića, stekla je još po prikazivanju kulturni status u Crnoj Gori. Radnja se dešava u crnogorskom zaseoku nadomak Šavnika (gradić između Nikšića i Žabljaka) i bavi se pričom o porodici, koju čine tri generacije: deda Miladin (Veljko Mandić) i baba Joka (Ljiljana Krstić); žena Ljeposava (Ljiljana Kontić) i muž Radosav (Drago Malović), sin Joke i Miladina; kćer Milijana (Arijana Čulina). Drugi, važni likovi su i komšije Jeka (Vesna Pećanac) i Joksima (Zef Dedivanović). *Dekna još nije umrla a ka' će ne znamo* je komedija karaktera, sa dijalogom u prvom planu i nerazrešivim sukobima među likovima koji razgovaraju o preuveličanim problemima, ali su dijalozi sami sebi svrha, jer ne idu ka raspletu dramskog sukoba. Sam scenario, zbog statičnosti i pričljivosti karaktera, više pripada pozorišnom domenu nego filmskom. Seriju čini deset epizoda strukturisanih oko mikrozbivanja, čime se realizuje duhovita kritika crnogorskog mentaliteta: članovi porodice u stalnoj međusobnoj neslozi, ali i u raspravama sa komšijama. Grotesknost situacije je upravo u tome, što se od sasvim beznačajnog povoda napravi problem. Zaziranje od komšija prerasta u strah i paniku, pogotovo od Jeka. Ona je, navodno, bila u kratkoj romantičnoj vezi sa njihovim sinom Mišom, koji je u inostranstvu. Neslaganje je, dakle, sprovedeno u komičnom ključu porodice izgubljene u okviru vavilonske kule odsustva dijaloga i

suštinskog, dijaloškog razumevanja<sup>62</sup>. Drugi, bilo bližnji ili komšija, predstavlja opasnost i može da poremeti stabilnost i sigurnost, a sama *drugost* je uvek problem jer drugi uvek misli drugačije.

„(...) Jednačina srodstvo-jezik ne teži toliko da pokaže da uzajamno delovanje *srodničkih struktura* znači komunikaciju, već da društvo komunicira na svim nivoima upravo zato što postoji kod (odnosno pravilo) koji je zajednički kako jeziku tako i srodničkim odnosima, strukturi sela, i ostalim pojavama koje se, više ili manje, neposredno odnose na komunikaciju“ (Eko 2004: 12), pa se u ovom slučaju vrste i načini strukturisanja koda, ili šuma (koji kod transponuje u drugo semantičko polje), mogu analizirati kao paradigma čuvanja ili razgrađivanja vrednosti u svetu omeđenom patrijarhalnim determinantama. Jer, „ako postoje pravilo i institucija, postoje društvo i mehanizam koji se može izgraditi i razgraditi“ (Eko 2004: 12).

Ova serija se razlikuje od ostalih Nikolićevih radova, pre svega zbog odsustva destabilisanog hronotopa i upliva mitskog. Za razliku od mnogih Nikolićevih filmova, priča je bazirana na jednoj porodici, koja tako postaje paradigmatični kolektivni junak, a ne na više porodica (*Iskušavanje đavola*) ili celom mestu (*Čudo neviđeno*). Antropološki pojmljene binarnosti (osnovne binarnosti istraživane u ovom radu) nisu postavljene kao u Nikolićevim filmovima: elementi crnogorske tradicije (čast, odnos prema smrti, porodične relacije) pozicionirane su u okvire jedne porodice, kao karakterne crte u ključu komedije. *Drugi* ne postoje kao stranci, već kao komšije u istoj ili sličnoj strukturalnoj poziciji. Nikolićevi su filmovi ili tragedije (*U ime naroda*, *Jovana Lukina*, *Beštije*) ili tragikomedije (*Smrt gospodina Goluže*, *Čudo neviđeno*, *Lepota poroka*, *Iskušavanje đavola*), a ova serija je se žanrovski kože svrstati u komediju<sup>63</sup>.

Patrijarhalni starac je naizgled neprikosnoveni vođa porodice i svi moraju da se slože sa njim. Tek s njegovom dozvolom žene mogu da se pitaju za mišljenje, iznošenje stava, pa čak i da otvoreno kude oca i muža Radosava, inače najinteligentnijeg člana porodice.

---

<sup>62</sup> U okviru lakanovske vizije univerzuma-privida, Slavoj Žižek (2012) smatra da je jezik kao trojanski konj – dar koji će nas probiti ali koji ne možemo odbiti. To je, takođe, suština priče o kuli u Vavilonu.

<sup>63</sup> Druga manje popularna i poznata Nikolićeva serija, *Oriđinali* (1996), nije uzeta u razmatranje iz razloga scenarističke stilizacije. Dešava se u Herceg Novom sa kraja XX veka kada je i snimana. Kroz hronotop grada predstavljena je galerija šarenih likova, ali su najdominantniji majka i sin tridesetogodišnjak (Dragica Tomas i Milutin Mima Karadžić), te njegovo sazrevanje i oslobađanje iz suviše prisnog odnosa. Serija donosi niz portreta ljudi koji su povezani gradom, poput *Amarkorda* (*Amarcord*, 1973, Federiko Felini). Ona je međutim bila manje uspešna, verovatno zbog stilizacije, u odnosu na *Deknu*, koja je scenaristički koherentnija, jer čvrsto počiva na pitanju crnogorskog identiteta.

Radosav je suviše strog prema Mišu u pismu, pa žene preuzimaju „vlast” ali kratkotrajno – jer dedina reč je poslednja. A svako ko nije porodica je potencijalna opasnost. Jedna od vodećih narativnih linija serije je, dakle, strah od Jeke, koja neprestano i nepozvana dolazi i raspituje se o odsutnom sinu Radosava i Ljeposave. U kasnijim epizodama, Jeka uspeva u nameri da se priključi Radosavljevoj porodici, jer je, navodno, ostala trudna sa Mišom. To je za porodicu tragedija, jer dovodi u pitanje sve njihove vrednosti i planove. Đekna je starica koju nikada ne vidimo, a čije umiranje porodica pominje Mišu u pismima, kao primer (jedinog) značajnog događaja u selu. Međutim, Đekna nikako da umre. Taj detalj oslikava dramaturgiju mikro događaja i nedogađaja koja otvara prostor komičnom portretu karaktera. Odsutni sin Mišo, kao i starica Đekna, mogu se pojmiti kao lakanovski *objekat malo a*, večni predmet želje, kojeg je nemoguće dosegnuti. Da je prisutan, on bi postavio određene binarnosti - *selo i grad, divljina i civilizacija*, ali i *Crna Gora i svet*. Međutim, kako je Mišo odsutan, serija suštinski odstupa od Nikolićevog stvaralačkog postupka, pre svega po nedostatku izrazito postavljenih, ekspliciranih binarnosti.

Đekna i Mišo su, u postupku vizuelnog *minus*-prisustva, zapravo prerasli u semantički bremenito prisustvo, kao bitni elementi semiosfere, upravo na onaj način koji to čini Beket u drami *Čekajući Godoa (Waiting for Godot, 1953)*. Obesmišljene i minorne egzistencije junaka, traže osmišljavanje u nečemu izvan sebe, pozivajući se na izvesnost događaja, ili komunikaciju sa nekim, ko je izašao iz njihovog limitiranog fizičkog sveta, te se pretvara u metafizički pojam. Krajnje je indikativno da Nikolić, kao i Beket, svoje junake smešta u hronotop koji je fluidan, nedefinisan do kraja, da su njihove radnje rutinske i ciklične, dijalozi simplifikovani. Radosav se sprema na put, sa istom „odlučnošću“ i ishodom, kako to čine Estragon i Vladimir.

Pozicioniranje Milijane, Joke i Ljeposave u narativu je uslovljeno stalnim osciliranjem i pokretu ka položaju/ulozi koju im patrijarhalno okruženje ne dopušta. Radosav je pronicljiv i njegova ambicija je da se, sledstveno tradiciji, pozicionira kao buduća glava porodice, ali se u realnosti događa karnevalska inverzija: on pokazuje svoju slabost i zavisnost od ostalih. Čitav svet serije *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, postaje invertovani patrijarhalni *kompleks* koji demonstrira degradaciju vodećeg (i najzdravijeg) muškog člana porodice, te uzdizanje, na njegov račun, ostalih žena u kući.

Nikolić je seriju realizovao televizijskim postupkom (*multi-cameras* ili kamere u sistemu). Rediteljsko umeće ogleda se pre svega u vođenju glumaca kroz tekst, a glumačka bravura u sporom ritmu serije, sa naglašavanjem svake replike. Kao dokaz



principa *ne*-događajnog i centriranja likova (jezičkog sukoba i nerazumevanja) u prvi plan, svedoče detaljniji sinopsisi prve dve epizode:

1. Serija se otvara epizodom *Pismo*. Porodica ne može da se složi oko pisma koje pišu sinu Mišu na studijama u Beogradu pa ga konstantno prepravljaju, pišu ispočetka. Radosav insistira na ubeđenju da Mišo uopšte ne uči na studijama, a Milijana ga brani. Jeka pokušava da uđe u kuću, da dođe do Milijane, kako bi saznala šta se dešava sa Mišom. On je, očigledno, sa Jekom ostvario kratkotrajnu emotivnu vezu i ona sada po svaku cenu želi da tu vezu produži i tako se veže za njegovu porodicu. Radosavljeva žena Ljeposava je tera kući. Iz druge sobe javlja se baka Joka, takođe ljuta što nije učestvovala u pisanju pisma Mišu, pa insistira da se pismo otpečati. Ispostavlja se da Radosav u pismu uglavnom kritikuje Miša zato što ne uči. Baka ne želi da se pošalje Radosavljeva verzija pisma i kreće da diktira „nežnije“ pismo. Ljeposava zatim zahteva da se i ona spomene, te diktira još nekoliko redova, mahom brižnog, majčinskog karaktera. Zatim, i Milijana (Mišur) dodaje svoj deo Mišu u pismu. Situacija se menja kada se pojavljuje deda Miladin. On želi da se pismo piše ot početka pošto su na njega potpuno zaboravili. Jeka se ponovo vrti oko kuće. Ljeposava je ljuta na Jeku ali i na Mišura koja očigledno pokazuje simpatije prema Jeki. Nakon pisanja potpuno novog pisma, iskršava sledeći problem: koverat ne može da se zatvori zbog debljine svežnja novca koji je svaki član porodice priložio. Miladin predlaže da se pismo stavi u kutiju, zajedno sa još nekim potrepštinama. Paket postaje sve veći i veći, jer svako želi da doda ponešto – od pršute, preko oraha, do meda i ratluka. Konačno, porodica grupno odnosi kutiju komšiji Joksimu, koji, iako ide u Šavnik, odbija da nosi glomazan paket.

Porodica se vraća kući, razočarana, a Miladin, apsurdno i beskorisno, dodaje Mišu u pismu da mu ono nije ni poslato zbog Joksimovog bezobrazluka. U tim okolnostima izgovara se rečenica „Đekna nije umrla, a ka'će ne znamo” – kao još jedna zaboravljena ali veoma bitna informacija. Konačno, Miladin naređuje Radosavu da ode u Šavnik sa pismom. Radosav kreće da odnese pismo (Miladin ga nekoliko puta opominje da u pošti ne spominje novac u kutiji), ali ga Joksim zaustavlja, uručujući mu pismo koje mu je sin poslao mnogo ranije. Mišo piše kako uči ceo dan i zatim nabraja darove koje je svima, sem Radosavu, kupio. Konačno, obaveštava da će dovesti jednog druga kod njih, sa kojim je „cimer”. Jeka donosi još jedno pismo, koje joj je dao komšija Marko Perov<sup>64</sup>. U novom pismu, Mišo ih obaveštava da je u Minhenu. Ispostavlja se da je prvo pismo staro čak godinu dana. Porodica ostaje na ledini, zatečena. Ukratko, kroz pisanje pisma, svi ukućani ispoljavaju svoje karaktere i shvatanja sveta. Pismo je u tom smislu povod da se oni ogole, otkriju svoje želje, slično prodaji konja u sledećoj epizodi.

2. Druga epizoda *Ćetalj* svodi se na raspravu povodom odluke o prodaji konja: deda Miladin ljut je na Radosava i smatra ga odgovornim što je sin Mišo u Nemačkoj. Radosav je protiv Miša, a ostatak familije ga brani. Sledi trenutak izbegavanja Radosava: niko ne želi da razgovara sa njim. Utom se pojavljuje jato vrana ispred kuće što baku veoma uznemiri, jer su vrane, po tradiciji, nosioci nesreće. Naglašenim glumačkim postupkom ona ih tera sa prozora. Pojavljuje se Jeka koja i sama tera

---

<sup>64</sup> Primer dijaloškog prožimanja i poigravanja faksije i fikcije. Marko Perov je očigledno čovek koji je zaista postojao, protagonista po njemu naslovljenog kratkometražnog filma, a u ovoj seriji ga Nikolić pozajmljuje i u funkciji fiktivnog ali odsutnog lika.

vrane. Tek u dvadesetom drugom minutu (skoro polovina epizode), nakon nedefinisane elipse, deda Miladin objavljuje da će prodati konja Četalja. Razrađuje se sukob Miladina i Radosava. Radosav se opire prodaji Četalja. Za to vreme, Jeka i dalje pokušava da dođe do Mišove kuće, odnosno do Mišura i do informacija o Miši, međutim Ljeposava joj ne dozvoljava da uđe. Radosav predlaže da se novac pozajmi umesto prodavanja Četalja. Konačno, Radosav i Miladin odlaze da prodaju konja, a Jeka u „zasedi” dočekuje Mišura. Iako Ljeposava i baka traže da Mišur uđe u kuću, ona to odbija i na kraju pristaje da razgovara sa tužnom Jekom („Svi bježe od mene. A ne znam što. Taj me je prebio prošle nedelje”).

Epizode, nadalje, teku u sličnom ritmu:

3. *Dug*: porodica razmatra kako da dođe do novca od komšije Joksima koji je kupio konja. Radosav i Joka ga gađaju kamenjem. Miladin i Radosav odlaze kod Joksima kako bi ga izmolili za novac poslednji put;
4. *Zajam*: Radosav pokušava da pronađe novac za put u Minhen;
5. U epizodi *Sandruga*, uvodi se sumnja da je Jeka trudna sa Mišom;
6. *Govor*: Joksim vežba govor za Obrenovu (Jekin otac) sahranu;
7. *Jeka*: priključenje Jeka Radosavljevoj porodici;
8. U epizodi *Ahtung ahtung*, Radosav se priprema za put u Minhen;
9. U epizodi *Gosti*, rođaci iz Vojvodine dolaze u goste;
10. U poslednjoj epizodi *Put*, porodica ispraća Radosava na put za Minhen, ali na samom kraju stiže Mišovo pismo koje otkriva da je on u tom trenutku u Australiji.

Ovako osmišljen narativ<sup>65</sup> ne cilja na razvijanje značajnih, krupnih događaja u seocetu sa nekoliko porodica, već na skiciranje karaktera prevashodno korišćenjem crnogorskog dijalekta i mentaliteta. Izraziti autorski pečat, u tom smislu, ostavlja i daroviti scenarista Miodrag Karadžić, a Nikolićeva režija je minimalistička, gotovo nevidljiva, kako to inače nalaže rad na seriji:

Bitno je shvatiti važnost režije u serijama – ona je jednako detaljno osmišljena, oblikovana i promišljena kao i na filmu. No, kao što složena režija video-spotova teži da izrazi muzički svet pevača, režija u serijama zaštitni je znak određenog fiktivnog sveta, a ne određenog autora-reditelja. (...) Umetnost režije u filmskom smislu te reči postoji i na televiziji, ali više se ne vezuje za autore-reditelje, već kreatora serija, „pisce vizionare” u tvorce svetova fikcije. (Eskenazi 2013: 100 - 101)

Muzika je simplifikovana i prilagođena, jednostavna melodija frulom, koja uvodi u seoski hronotop Crne Gore. Akcenat je na duhovitim sukobima u kojima do izražaja dolazi crnogorski dijalekat, a obzirom da porodica i najlakšim problemima pristupa svađom i



Slika 8 – kadar iz serije *Dekna još nije umrla a ka' će ne znamo*

---

<sup>65</sup> Televizijski filmovi *To kad u 'vati ne pušta* (1987) i *Narodni neprijatelj* (1990) dele narativni univerzum ove serije, ali čine zasebne epizode, temporalno odvojene. Prvi televizijski film je snimljen kao pilot epizoda serije *Dekna još nije umrla a ka' će ne znamo* i nastala je po istoimenoj komediji Miodraga Karadžića. Drugi televizijski film je osmišljen kao nastavak serije.

prepiranjima – niko se ne usuđuje da prizna kada je drugi u pravu – serija ima obrise i komedije apsurdna.

Nikolić je u okviru svog narativnog univerzuma neretko imao tendenciju da sloj crnogorstva razradi zarad bavljenja univerzalnim temama. Posledično, u takvom postupku se identitetski obrazac ponegde istanji. U tom smislu, a i zbog „nevidljive” režije kakva je neophodna, serija *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo* mnogo je više vezana za scenaristu Karadžića nego za reditelja Nikolića. Neki teoretičari (Čekić 2017), smatraju da je ova serija postavila stereotipe crnogorstva na filmu<sup>66</sup> i televiziji. Moglo bi se reći da crnogorstvo, iako stalno prisutno, u Nikolićevom opusu narasta u sadržajnosti i intenzitetu. Ono je prisutno u čistom obliku u seriji *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, koja se može uzeti kao Nikolićevo finalno rediteljsko delo.

### 3.3. Odjeci Živka Nikolića u stvaralaštvu savremenih crnogorskih autora

Savremena crnogorska kinematografija nastavlja razvijanje slike-pokreta (*zamišljene*) crnogorske nacije. Kontinuitet sa Živkom Nikolićem ne postoji u kontekstu modernističkih postupaka, (pokušaja) primene slike-vremena ili destabilisanog hronotopa. Reprezentovani identitet iz Nikolićeve najpopularnije serije - jer sadrži najstabilniji hronotop i najmanji upliv univerzalnog i mitskog - proteže se i razrađuje u filmovima mnogih savremenih crnogorskih autora (na primer, film *Lokalni vampir*, iz 2011, u režiji Branka Baletića, citira<sup>67</sup> film *Čudo neviđeno*). Postoje međutim i diskontinuiteti: „I danas poneki mlađahni režiser zna da kaže da je u Crnoj Gori *dosta đeknovanja* i da se treba udaljiti od Živka Nikolića kao uzora” (Božena Jelušić, Dodatak

---

<sup>66</sup> Na primer, opisujući filmove Marije Perović, teoretičarka Milena Dragičević Šešić kaže: „U vizuelnom izrazu nije pošla ni tragom Živka Nikolića ni Đekne, koji su doskora u matrici prepoznavanja crnogorstva bili dve paradigme elite i popularne kulture” (Dragičević-Šešić 2009: 101).

<sup>67</sup> „Pod terminom citat, zapravo najšire podrazumevamo prenos iz drugog teksta i svaku imitaciju bez obzira na vrstu i kvalitet promene značenja tj. aluziju, pastiš, parodiju, ironiju” (Daković 2008: 87).

2); brojni autori „imali su potrebu da prikažu urbane motive, ponešto odmaknute od reprezentacije mentalitetskog izobilja” (Čekić 2017: 77).

U osnovi Nikolićevog narativnog univerzuma nalazi se privremen, karnevalski preokret stabilnih binarnih opozicija postavljenih, pronađenih i utkanih u identitetskoj osnovi (crnogorstvo), uz često destabilisanje hronotopa, sa uplivom mitskog/arhetipskog, modernističkih mizanscenskih obrisa. U kontekstu crnogorstva kako ga prezentuje Nikolić, žena je predmet, a muškarac nosilac pogleda; svakodnevni život je u čvrstom dodiru sa tradicijom, običajima, geografijom. Karnevalska ambivalentnost smeha i karaktera je tipična: poštar je prijatelj, ali takođe otvara tuđa pisma i krade novac (*Iskušavanje đavola*); popovi bludniče sa ženama (otac Makarije u *Čudu neviđenom*); u *Beštijama* jugo navodi ljude na šegu i šalu. Česta je i tema zla: ono se neobjašnjivo javlja u Jovani i pretili da naruši bračnu zajednicu (*Jovana Lukina*); zla krv je usađena u masu naroda koja željno iščekuje Goluzino samoubistvo (*Smrt gospodina Goluze*); Šćepan po svaku cenu želi da isuši jezero (*Čudo neviđeno*); Maksim čini niz problematičnih i nedozvoljenih dela koristeći se političkom moći (*U ime naroda*).

Najizrazitiji autorski kontinuitet nazirao bi se, dakle, u univerzalnosti što, u ključu crnogorske kinematografije dugometražnih filmova sprovodi isključivo Nikolić modernističkom mitologizacijom i ornamentalizacijom. U tom smislu, dodatni kontinuitet za potraživanje odjeka i obrisa njegove poetike vezuje se za identitetsko načelo, odnosno reprezentaciju Crne Gore i crnogorske tradicije. U ovom, kontekstualno širem krugu, postoje brojni slučajevi radikalnog kontinuiteta ali diskontinuiteta (odbacivanje, revolt i otpor su takođe vrste dijaloškog prožimanja). Nikolićeva dela sa najizrazitije izraženim crnogorstvom i crnogorskom tradicijom su, dakle, ona najmanje modernistička a stabilnog hronotopa: *Čudo neviđeno*, *Lepota poroka*, a pogotovo serija *Đekna još nije umrla a ka će ne znamo*.

Stoga je dakle radi preispitivanja pitanja odjeka i uticaja Živka Nikolića kod savremenih crnogorskih autora potrebno uzeti u obzir da direktan kontinuitet u vidu modernističke ornamentalizacije-mitologizacije ne postoji; tražiti mahom primere u identitetskom domenu crnogorstva (nakon mapiranja referentnih dela Živka Nikolića vezana za pitanja identiteta); priznati, stoga, i doprinos drugih autora u Nikolićevom narativnom univerzumu – konkretno scenariste Miodraga Karadžića na seriji *Đekna nije umrla a ka će ne znamo* – te analizirati druga dela tih autora (čak u saradnji sa drugim rediteljima). Kriterijumi odabira su stabilan hronotop, koji smanjuje mogućnost

mitologizacije te širi pitanje nacionalnog identiteta, olakšavajući potragu za kontinuitetom i uplivom drugih, potonjih autora. Filmovi i serije koji će biti analizirani u narednim segmentima mogu se podeliti u sledeće kategorije:

1. recentni filmovi i serije koji sa Nikolićem dele identitetsku temu crnogorstva, najčešće podignuto u stereotip (filmovi *Gorčilo*, 2015, Milan Karadžić; *Mali Budo*, 2014, Danilo Bečković; *Lokalni vampir*; *Biser bojane*, 2017, Milan Karadžić; serije *Volim i ja nerandže no trpim*, 1992, Zdravo Šotra i Slobodan Šuljagić; *Budva na pjenu od mora*, 2012-2015, Milan Karadžić). Neki od njih, između ostalih, citiraju, uglavnom vizuelno, radove Živka Nikolića;
2. filmovi koji u estetsko-rediteljskom i donekle scenarističkom smislu ispoljavaju tendencije odstupanja od reprezentacije identitetskog stereotipa, iako narativno pripadaju *en general* crnogorskoj kulturi i bave se pitanjem crnogorskog identiteta (revalorizacijom pozicije žene bave se filmovi u režiji Marije Perović i *Pogled s ajfelovog tornja*, 2005, Nikola Vukčević);
3. narativi odlaska i povratka iz zemlje (*Imam nešto važno da vam kažem*, 2005, Željko Sošić; *Dječaci iz ulice Marksa i Engelsa*, 2014, Nikola Vukčević);
4. filmovi koji čvrstom žanrovskom okosnicom ili stilizacijom odstupaju od identitetskog obrasca (*Posljednje poglavlje*, 2011, Nemanja Bečanović; *The books of knjige*, 2017, Zoran Marković).

Pisac i scenarista Miodrag Karadžić je čvrsto vezan za stereotipnu predstavu Crne Gore. Iz njegovog pera, pored poznate serije u režiji Živka Nikolića *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, izašle su brojne drame, scenarija i pripovetke (*Srećna mi nova godina*, 2002, Branko Baletić; *Viljuška se drži u lijevu ruku*, 1993, Goran Bulajić; *Novogodišnje venčanje*, 2002, Zdravko Šotra). Mnogi crnogorski glumci, poput Milutina Mime Karadžića i Andrije Miloševića, uspešno su izvodili njegove monodrame. Karakteristike

Karadžićeve proze i drame su istančana komedija (crnogorskog) karaktera, učvršćena dijalogom i situacijom zabune (na primer monodrama *Zlatni lančić od bižuterije*). Mnoge priče pisane su u prvom licu, fokalizirane kroz tačku gledanja Crnogorca u različitim okolnostima. Glavni junak uglavnom potiče iz patrijarhalnog miljea.

Priča filma *Gorčilo*, u režiji Milana Karadžića, po scenariju Miodraga Karadžića, vezana je za 1968. godinu u Crnoj Gori, kada čovek nije smeo, kako stoji u uvodu, da bude opredeljen za Rusiju, dotiče se ljubavnih odnosa pre braka, ujedno dovodeći postojanje Boga u pitanje. Storijski o pripremi izgradnje novog autoputa prepliće se sa melodramom i sukobom dve ideološki različite i suprotstavljene porodice. U selo stiže geometar, Laza (Viktor Savić) iz Vojvodine, sa devojkom Mađaricom Klarom (Hellena Aksamit). Kako je svima u selu bitno da autoput prolazi kroz njihove njive i kuće, jer bi tako dobili novac za odštetu, Lazu, koji vozi bicikl po crnogorskom kršu i ne jede meso, spopada svako ko stigne, a posebno Marinko (Andrija Milošević), prodavac i vlasnik lokalne piljarnice. On takođe i flertuje sa Klarom. Dvoje mladih, Petrašin Obad (Emir Čatović) i Koviljka Cvrkota (Kristina Stevović), sastaju se tajno. Porodicu Obad čine otac Gorčilo (Milutin Mima Karadžić), majka Grozdana (Dubravka Drakić) i deda Maksim Obad (Boro Stjepanović), najstariji i najinteligentniji član porodice. Koviljka je ćerka informbirovca, Zelja (Mladen Nelević) i Miluše (Anita Mančić). Zeljo je davno Gorčila prijavio Udbi jer je, navodno, prodao kravu Ciganima: Gorčilo je zato bio u zatvoru šest meseci. Deda Maksim Obad poručio je i platio unapred podizanje porodične grobnice sa velikom krstačom. Istovremeno se u selu pojavljuje stranac (Momo Pićurić), svima nepoznat. Zaplet nastaje kada se ispostavi da je Koviljka trudna, pa su obe porodice primorane da se dogovaraju. Za to vreme, celo selo i dalje spopada geometra Lazu koji odbija da se sprijatelji sa bilo kim. Istovremeno, Lara je predmet pogleda i dece i muškaraca iz sela i ne stidi se da se kupa gola u jezeru. To Lazu dovodi do ludila. Iako bi se Zeljo i Gorčilo pobili, Maksim Obad diplomatski ugovara sastanak. Istovremeno, u selu se pojavljuju Lale (Božidar Zuber) i Prele (Milorad Mandić), obojica kandidati za predsednika opštine. Jedne noći, stranac dodaje ime „Dimitrije” na grobu. To dedu Maksima veoma uzbudi. Gorčilo, sakriven, osluškuje razgovor Zelja i Miluše. Zeljo gađa Gorčila čašom, ne znajući da je to on i povređuje ga. Sledećeg dana na ručku, Gorčilo nosi kapu i veruje da će ih porodica Cvrkota otrovati. Deda Maksim u to ne veruje i smatra da se Koviljka i Petrašin moraju uzeti. U sceni pisanja testamenta, otkriva se da je Maksim, na nagovor brata, prijavio vlasti izvesnog Dimitrija Lasicu, koji je time osuđen



osam godina zatvora na Golom Otoku. Maksim se sapliće o grabulje u štali gde posledično izbija požar. Spašava ga stranac, za koga se ispostavlja da je Dimitrije Lasica. Maksim izdahne od muke kada, kasnije, prepozna Dimitrija. Stiže i novi geometar. Dve godine kasnije, tunel i put su izgrađeni u sasvim drugom selu, Maksimov unuk je rođen i zove se Zeljo, a Petrašin odlazi u vojsku.

*Gorčilo* je komedija mentaliteta i situacije (zabune), stabilnog hronotopa, sa jakom melodramskom osnovom i veoma blizak seriji *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo*. Serija i film dele istog scenaristu. Kao i Radosav u *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, *Gorčilo* je, iako glava porodice, ismejan i suštinski u senci oca, Maksima Obada. Ističe se, kao i kod Nikolića, motiv posmatranja i špijuniranja (posebno Klare, koja je često gola). Tu je i lik stranca, došljaka. Međutim, kao što je rečeno za Nikolićevu seriju, i u ovom narativu su antropološki postavljene binarnosti ključne za Nikolićevu filmografiju odsutne, pa ne dolazi ni do karnevala.

Film *Mali Budo Budo* iz 2014. godine u režiji Danila Bečkovića ima odjeke u Karadžićevoj pripovesti *Zlatni lančić od bižuterije*<sup>68</sup>. Film je komedija karaktera sa žanrovskim elementima trilera. Kada Budov (Petar Strugar) otac Drago (Slobodan Ćustić) operiše Božovog (Petar Božović) sina sa smrtnim ishodom, Božo pokreće lov na Buda, motivisan krvnom osvetom. Drago šalje sina u Beograd, u dogovoru sa prijateljem Krstom (Tihomir Stanić), čija je desna ruka Mišo (Sergej Trifunović), inspektor. Budo počinje da se provodi po kaficima i klubovima u Beogradu. Međutim, Krsto, potplaćen od strane Boža, izdaje prijatelja i sređuje Budino ubistvo. To je trenutak kada Mišo, kome je Budo postao simpatičan, menja mišljenje i počinje da ga čuva od ubica u Beogradu. U apсурnom obrtu, Budo spašava život Boži. Film plasira stereotipizaciju i osavremenjivanje crnogorstva – kako ga postavlja i Karadžić, doduše u manjoj meri u svojoj pripovesti - i prenaplašenu komediju karaktera, sa elementima trilera. Dragova neuspešna operacija nije ni prva ni poslednja; glavni junak nije posebno inteligentan ali

---

<sup>68</sup> *Zlatni lančić od bižuterije* portretiše mladog Crnogorca u Beogradu u potrazi za devojkom. Karadžić se, uobičajeno, poigrava stereotipom crnogorstva: „Naruči ona piće, ču piće, poruči brate pun sto svašta onih padobrana i kišobrana, da se prestraviš (...)” (Karadžić 2017: 113); „Veli: i ti se meni sviđaš. (...) Čepam ja nju, čepa ona mene, samo u mene od cipela iskočilo kurje oko, pa uživam ko niko...” (Karadžić 2017: 118-119). Hiperbola i poređenje česte su stilske figure. Ova priča završava se sledećim obrtom: da bi se uselio u stan kod bogate devojke, glavni junak mora da prihvati i njenu baku. On odbija, da bi kasnije saznao kako je drugi momak to prihvatio i dobio stan u nasleđstvo posle bakine smrti. Pisac ovog junaka vidi kao egocentričnog, tvrdicu, oportunistu: „Udari mi na sujetu, ja koji sam vazda bio najljepši đe goj se pojavim” (Karadžić 2017: 113); „Reko konobaru: Ne treba kusur, a dadoh trista dinara bakšiša, srce me za njih zabolje” (Karadžić 2017: 115). Crnogorski mentalitet se, u Karadžićevoj prozi i scenaristici, posebno prepoznaje u jeziku.

je i nevinašce; na sahranu se dolazi u štiklama, narikače su na iznajmljivanje, i tome slično. Priča u smislu sukoba nastaje na relaciji Crnogoraca nasuprot sveta<sup>69</sup> (svi jure Buda), ali i na poziciji Crnogorac protiv Crnogorca, te stoga večnog, identitetskog pitanja krvne osvete<sup>70</sup>, koja je ujedno i vodeći narativni obrazac. Kako ni ovde nisu postavljeni binarizmi, karneval je odsutan.

Na tragu crnogorske komedije karaktera je i serija po scenariju Miodraga Karadžića, *Volim i ja nerandže... no trpim* iz 1992. godine. Slično seriji *Dekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, događaja je vrlo malo, priča je ponovo vezana za duhovite dijaloške okršaje i pozicionirana na bazi stereotipa crnogorskog seljaka (kao i u filmu *Gorčilo jesi ti to došao da me vidiš*). Binarizam *tamo i ovde* – u kontekstu *grad i selo* – dekonstruisan je migracijom seoskog mentaliteta u grad. Rasprave u selu ne razlikuju se od onih u gradu (Crnogorci na pozicijama moći). Serija obiluje brojnim telefonskim razgovorima koje krasi voljno i nevoljno nerazumevanje<sup>71</sup>. Dešava se u sedamdesetim godinama, slično filmu *Gorčilo*, pa se tema promene na bolje, odnosno zastoja u društvenom razvitku usled mentaliteta, provlači kroz istančanu komediju karaktera.

Scenaristički princip *Gorčila* ostvaren je i u seriji *Budva na pjenu od mora*, koja se emitovala u periodu od 2012. do 2015. godine, u režiji Milana Karadžića. Scenarista Stevan Koprivica je komercijalnu, savremenu seriju, stabilnog hronotopa poput *Gorčila*,

---

<sup>69</sup> Takav scenaristički zamajac inače je često korišćen u narativima preispitivanja i revalorizacije nacionalnog identiteta. Na primer, film *The italians* (2009, Đovani Veronezi / Giovanni Veronesi) diptih je o Italijanima u inostranstvu. U prvom delu filma, pratimo dva prijatelja koji poslovno odlaze u Saudijsku Arabiju a u drugom delu čoveka srednjih godina na kratkoj ekskurziji u Rusiji. Obe priče su povod redefinisanja i podsećanja suštine italijanskog nacionalnog identiteta, jer se svi likovi, u jednom trenutku, nađu u opasnosti pa su prinuđeni da se predstavljaju i objašnjavaju strancima ko su, kao i da se „sete“ svojih tradicionalnih korena. Poslednja slika filma je „čizma“ obrazovana od odeće na jednom ruskom pašnjaku, zemlji u kojoj je protagonist (Carlo Verdona) druge priče dugo zarobljen.

<sup>70</sup> Kada je reč o liku Crnogorca u velikom gradu, vredan pomena je Šćepan Šćekić (Danilo Lazović), junak koji pripada jednoj od najpopularnijih serija na ovim prostorima, *Srećni ljudi*. Njegovo ime direktno aludira na crnogorskog cara, Šćepana Malog, poznatog po apsolutizmu i represiji, koji je sebe držao za božjeg izaslanika (njemu je posvećen i prvi crnogorski igrani film, *Lažni car*). Šćepan Šćekić je egocentrik, on uživa u flertu, a iskorišćava Zazu Patnožić (Katarina Vićentijević), koristeći je kao kućnu pomoćnicu. Šćekić prima invalidsku penziju a suštinski je nezaposlen i do iznemoglosti produžava brakorazvodnu parnicu sa Natalijom (Ljiljana Dragutinović). Posebno, Šćepan se posvećuje svom sinovcu Lunetu (Dragan Jovanović), pridošlici u Beogradu, postavljajući se kao njegov učitelj i duhovni vođa u kontekstu muško-ženskih odnosa. Lune je u ovoj seriji na tragu lika Bude iz filma *Mali Budo* – obojica su mladi, nezreli, suštinski neiskusni Crnogorci koji za sebe smatraju da su privlačni, uspešni i veoma inteligentni, te se zato (ženski) Beograd njima mora povinovati.

<sup>71</sup> Na primer, Tripko (Branimir Brstina) hvali se Gavrilu (Petar Božović) kako je kupio nameštaj „Luj XIV“ na šta Gavriilo odgovara kako jul može biti samo jedan, i to trinaesti (državni praznik Crne Gore). Tripko ponavlja da je u pitanju nameštaj „Luj XIV“, a Gavriilo kaže da su oba „jula neradna“.

razradio na osnovi savremene melodrame ljubavi dvoje mladih, Luke (Momčilo Otašević) i Bojane (Sanja Popović), iz dve porodice koje su društveno različite a i u sukobu. Bojanin otac Savo Bačić (Milutin Mima Karadžić) praktično poseduje Budvu: on bespravno gradi, kupuje skupocene artefakte, vara ženu (Ljiljana Blagojević) koja oseća da nešto sa njihovim brakom nije u redu. Na drugoj strani su brat i sestra Radmilovići, Jovo i Olga (Mladen Nelević i Dubravka Drakić). Na početku romanse, njihova deca ne znaju da su im porodice zavađene. Svaki put kada se predstavlja, Olga insistira na tome da je razvedena, a jedna od ključnih scena vezano za to na samom početku serije je kada Savo uvredi Olgu. Obzirom da radi kao inspektor, ona poštuje zakon i hrabro preti Savu da će mu prekinuti radove, na šta joj on odgovara da je ona *usedelica* koju niko neće i da ličnu frustraciju (jer je neostvarena žena) iskaljuje na njemu. Bogataš je dakle vezan za konstrukciju patrijarhalnog crnogorstva, muškarca koji je glava kuće u svakom smislu. Čak i njegova ćerka, na početku veze sa Lukom, zalaže se za tradicionalni odnos u kojem je muškarac, kao predstavnik jačeg pola, istovremeno i predvodnik njihove ljubavne zajednice. U tom smislu, Jovana se predstavlja kao drugačija (često izjavljuje da se njen otac ne pita), međutim svejedno srlja u patrijarhalni odnos gde je muška strana odnosno Luka ocenjen kao jači i važniji<sup>72</sup>.

Melodrama je, naravno, više nego pogodan žanr kada je reč o komercijalnim projektima kao što su *Budva na pjenu od mora* ili *Gorčilo*. Scene serije su ispresecane „turističkim“, atraktivnim prikazima Budve i okoline, kao, na primer, u popularnoj američkoj seriji *Istražitelji iz Majamija (CSI: Miami, 2002-2012, kreatori En Donahi / Ann Donahue, Kerol Mendelson / Carol Mendelsohn, Entoni E. Zuker / Anthony E. Zuiker)*. *Budva na pjenu od mora* je spoj melodrame, socijalne drame (siromašna porodica nasuprot bogatoj) i propagandno turističkog spota sa ciljem plasmana Crne Gore. Melodrama crnogorstva ne može da postoji bez tradicionalnih, patrijarhalnih, elemenata. Serija predstavlja kontinuitet reprezentacije stereotipa crnogorskog etosa, ali, za razliku od Živka Nikolića, u savremenom, izrazito stabilnom hronotopu.

Film *Biser Bojane* snimljen je 2017. godine u režiji Milana Karadžića, a po scenariju Vladimira Đurđevića, Milana Karadžića, Stevana Koprivice i Bojane Babić. Đorđe Popović (Slaven Došlo) je usamljeni, stidljivi mladić kome se žene bez oklevanja nabacuju, ali on je više zainteresovan za ptice. On odlazi u Crnu Goru jer se, navodno,

---

<sup>72</sup> Još jedan junak kog je važno spomenuti je deda Joko (Marko Nikolić), Jovov otac. On ustaje protiv Sava, kada sazna da je ovaj kupio zemlju gde je Jokov grob.

tamo okuplja bratstvo Popović. Njegova baka Emilija (Mira Banjac), sa kojom živi u Beogradu, odbija da mu otkrije istinu o njegovim roditeljima i posebno njegovom ocu Nikoli Popoviću (Milutin Mima Karadžić). Istovremeno, Nikola napušta zatvor u Trstu. Dočekuje ga Roki (Miodrag Krstović), kome je Nikola ostao dužan dijamante. Roki i Nikola se dogovaraju da će Nikola otići u Crnu Goru po njih, gde ih je sakrio, pa ih vratiti Rokiju. Zamajac priče čine dakle dve odvojene linije: mnogi pokušavaju da dođu do Nikolinih dijamanta; a Đorđe, na putu do Crne Gore, upoznaje lepu Crnogorku Lolu (Vanja Nenadić), kojoj se on odmah dopadne. Lolin otac, međutim, je inspektor Rajko (Mladen Nelević), jedini koji želi da se domogne dijamanta zarad pravde a ne za sebe. Još jedan od likova kome je posebno stalo da se dočepa Nikolinih dijamanta je Matija (Andrija Milošević), koji se lukavo oženio lepom Jovanom (Andrea Mugoša), ćerkom lokalnog bogataša Blaža Mijuškovića (Mijo Martinović). Matija, međutim, vara ženu sa lokalnim devojkama, između ostalih i sa Sandrom (Hristina Popović), kojoj obećava brak i sina. Na Adi Bojani živi Nikolina familija – sestra Zorka (Dubravka Drakić) sa decom. Zorka krije od Nikole da mu je Đorđe sin, ali njih dvojica ubrzo to shvate. Sin se stidi oca, a ni ocu nije stalo mnogo do njega. Matija se dogovori sa Sandrom da se lažno predstavi Nikoli i zaposli kod njih u kući, kako bi saznala gde su dijamanti. Za to vreme, Đorđe i Lola postaju sve bliži, iako njega mahom zanimaju ptice. Na molbu Emilije, Nikola zamoli Sandru da preispita Đorđevu seksualnost jer misli da je on homoseksualac. Nikola pronalazi svoje dijamante i uspešno ih krije od svih koji žele da ih se domognu, a posebno od Rajka. Lola i Đorđe se poljube, ali već sledećeg dana Lola primeti kako se Đorđe kupa u moru sa Sandrom (po Nikolinom nagovoru) i to je strašno naljuti. Đorđe se sprema da napusti Adu Bojanu jer shvata da se Nikola vratio samo zbog dijamanta, ali ga Matijini ljudi kidnapuju. Policija se pojavljuje i zapleni Nikoline dijamante. Roki se vraća i preti Nikoli sinovljevom glavom, nakon čega Nikola doživljava infarkt. Đorđe uspeva da ga spase. Dug rešava Emilija, koja stiže iz Beograda i Rokiju vraća novac. Na kraju, Lola i Đorđe su ponovo zajedno, a Đorđe je Nikoli krišom sačuvao jedan dijamant.

Kao u filmu *Gorčilo* i seriji *Budva na pjenu od mora* (koje vezuju, između ostalog, isti reditelj, deo autorskog tima i mnogi glumci), baza priče je melodrama susreta dve različite porodice – u ovom slučaju one na strani zakona i one sa druge strane zakona. Lola je ćerka inspektora, a Đorđe sin kriminalca; dva oca su prisiljena da saraduju; na

samom kraju oni dele i isti dvogled, odnosno čin posmatranja<sup>73</sup>. Đorđe je atipičan, nestereotipan muškarac, čiju seksualnost patrijarhalni otac Nikola stavlja na test. U sceni kada posmatraju ptice, Đorđe objašnjava Loli kako su ptice najverniji partneri, jer nekada ostaju zajedno i po deset godina. Na taj način se suptilno provlači tema (ženske) vernosti. Film vizuelno citira Nikolićevu *Lepotu poroka* (lepota bojanske rivijere), a narativno plasira stereotipe crnogorstva (patrijarhalni očevi, verne žene).

Film *Lokalni vampir* je režirao 2011. godine Branko Baletić, poznat po režiji filma *Balkan ekspres* (1983). U malom crnogorskom mestu na Skadarskom jezeru – Vragomir - majka Jokna (Gordana Gadžić) i sin Marko (Milivoje Obradović) dogovaraju se da insceniraju sinovljevu smrt, kako bi izbegli kockare (Branimir Popović i Mladen Nelević) kojima sin duguje kuću, novac, stan i auto, izgubljene na kartama. Kada Jokna tobož mrtvog sina zatvori u kuću, Marku međutim teško pada da bude zatočen pa često proviri na ulicu. On čak posećuje i svoju suprugu Divnu (Kristinu Stevović) tokom noći, koja umišlja da sanja susrete sa njim. To se nadovezuje na srpsku i crnogorsku tradiciju, po kojoj „božanstvo ili demon *može imati telesne veze sa smrtnom ženom*” (Čajkanović 1973: 242). Meštani se uzbuđuju i pomisle da se u mestu pojavio vampir, što je povod nizu komičnih situacija, a selo, preko noći, postaje meta lokalnih medija.

Na samom početku, policijska patrola želi da zaustavi Marka koji u ne registrovanom automobilu beži od nekoga. Oni ga propuštaju, ali zaustavljaju kockare koji, kako bi nastavili, moraju da podmire policajce. Marko stiže u kuću i traži načine da se ubije. Majka pronalazi njegovo pismo i zatiče ga na podu nakon neuspešnog samoubistva. Kada joj Marko objasni kako je na kartama izgubio kuću, stan i auto, njih dvoje se dogovore da će Marka sakriti na tavanu, auto baciti u vodu, a organizovati njegovu sahranu. Opelo je, poput scene u Nikolićevom *Čudu neviđenom*, scena susreta i kontrasta različitih likova. Dok (živ) Marko leži u sanduku, Majku prose, jede se pica, prija (Stela Četković) izjavljuje da „ljepšeg mrca nije videla”, travarica Mara stavlja biljke u sanduk protiv vampira. Celo selo se okupilo. Marku, dok potajno izlazi iz sanduka, ispada mobilni telefon. Kao direktan citat Nikolićevog filma, sleduje scena sprovoda na jezeru (u Nikolićevom filmu u pitanju je svadba). Mnogi prisutni se, pijani, potuku, pa svi ispadaju iz čamca u vodu, zajedno sa sandukom. Na sahrani, vetar podiže suknje ženama. Zatim se, iz vazduha, čuje graktanje ptice: u pitanju je đavolji tetreb. To je dodatna linija radnje:

---

<sup>73</sup> Taj motiv se u mizanscenskom smislu ponavlja na isti način u filmovima *Gorčilo* i *Biser bojane*. Rajko posmatra Nikolu kroz dvogled, a istovremeno Đovani (Emir Čatović) Sandru. U *Gorčilu*, Gorčilo špijunira Lazu, a Laza (kao i grupa dece) Klaru.

nekolicina ljudi u potrazi je za ovom pticom, koju planiraju da prodaju crnogorskom biznismenu u Londonu. Njeno prisustvo služi, naravno, da pocrta sujeverje lokalnog stanovništva. Nakon Markove sahrane, život u selu se nastavlja. Marko posmatra Divnu dok spava a neretko i vodi ljubav sa njom. Za to vreme, jedan meštаниn sela flertuje sa njom i želi je za sebe. Marko mora da interveniše, da se „povampiri”, pa prepadne tog čoveka, koji zatim celo selo obavesti kako je video vampira. Od tog trenutka malo mesto posećuju novinari, televizija pa čak i turisti. U tom se pojavljuje Lara, Markova poslovna partnerka. Ona moli Joknu da pronađe ugovor koji joj pripada, međutim Markova majka objašnjava da je on sve poneo na onaj svet. Lara planira da Marka otkopa. Za to vreme, Mara, travarica, vodi ljubav sa lokalnim doktorom (Boro Stjepanović), tražeći mu dozvolu za svoju alternativnu medicinu, koju on stalno odbija da joj izda. Ostatak sela sumnja da je Maru, zapravo, napastvovao vampir.

Jokna shvata da je Divna trudna. Kockari se pojavljuju u njenoj kući, ali ih ona istera vatrenim oružjem. Meštani sela pomisle da su kockari vampiri, pa se potuku sa njima. U iskopavanju groba, Laru prekidaju meštani koji jure vampira, kako bi pronašli prazan grob. U tom, međutim, zvoni telefon u sanduku. To je Marko koji se javlja „sa onog sveta”. Meštani ugledaju Laru i, misleći da je ona vampir, krenu da je jure. Sledećeg dana, u Jokninoj kući pojavljuju se Divnina majka i brat. Oni su saznali da je Divna trudna i žele da je odvedu na abortus. Na kratko, Divna odlazi u svoju kuću, ali, nakon ponovne Markove posete, vrlo brzo beži odande i vraća se kod Jokne. Nekoliko muškaraca iz sela posmatra Maru kako se presvlači. Otvara se i kafić po imenu „Vampir”. Marko izjavljuje da ne želi više da bude mrtav, jer su se svi obogatili na njegov račun. Za to vreme, Miličko, jedan od stanovnika sela, se nabacuje Jokni. Marko se pojavljuje u ormanu i Miličko beži. Konačno, Marko i Lara se sastaju. Marko joj daje ugovor, a ona njemu novac. Sledećeg dana, u selu se dešava vampirska fešta, na kojoj se prodaju rekviziti vezani za vampira. Marko se prikaže Divni i objasni joj da je u stvari živ. Divna se naljuti što ona tek sada saznaje za to i demonstrativno odlazi. Jokna, na partiji karata sa kockarima, uspeva da povraća kuću i auto, ali uz pomoć drugog kockara, Labuda. Ispostavlja se da je on u stvari njen muž i Markov otac. Divna odlazi i Marko je juri autom, ukrašen kocima, po crnogorskom kršu. Uspeva da je zaustavi, a ona mu nudi špil karata – ukoliko izvuče džokera, biće njegova. Marko uspeva, a ispostavlja se da su u špilu isključivo džokeri.

Film citira Nikolićevo *Čudo neviđeno* posebno na vizuelnoj ravni (direktor fotografije *Lokalnog vampira* je Živko Zalar, česti saradnik reditelja Gorana Markovića i

Srđana Karanovića). U brojnim kadrovima dominiraju poetične slike jezera i crnogorskih pejzaža, a u drugim slike skućenog, malog mesta, gde svi uvek znaju sve što se dešava. Tu je i nekoliko drugih scena citiranih po Nikolićevom filmu – opelo, posmatranje kroz roletne, sahrana na vodi. Međutim, scenaristički zamajac ovog filma sastoji se u komediji situacije, odnosno zameni tela (mesta) živog i mrtvog čoveka. U *Čudu neviđenom*, karnevalski karakter filma vezan je za lik Šćepana i njegovu suludu zamisao. Može se reći da je Nikolićev film komedija karaktera, a Baletićev komedija situacije, proizašla iz tipično crnogorskih motiva. *Lokalni vampir* je blizak pošalici i konstrukciji petparačke, gotovo novinske priče („u selu se jedan čovek proglasio mrtvim”). Film preuzima dimenziju crnogorstva koju je Nikolić najviše razvio u seriji *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, ali je osavremenjuje (policija je korumpirana, mobilni telefoni stalno zvone, novčana valuta je evro). Dok se u Nikolićevom narativnom univerzumu postavljaju (i obrću) osnovni binarizmi, *Lokalni vampir* se poigrava erotikom i smrću u okviru stereotipne scenarističke situacije. Savremeni narativi koje analiziramo generalno izbegavaju binarističku postavku, ili je koriste strogo u svrsi žanra. Karnevalizacija je takođe odsutna. U filmu *Iskušavanje đavola*, recimo, takođe postoji motiv zamene identiteta, ali je u službi preispitivanja pomalo paradoksalne pozicije žene u crnogorskoj kulturi i autorskog komentara – Jelka Mikana „prevari” sa njim samim i stoga mora da pati.

Rediteljki opus Marije Perović predstavlja antipod stvaralaštvu Živka Nikoliću i narativno i estetski. Njeni filmovi su urbanog, stabilnog hronotopa, a središnji lik je savremena žena, sa problematikama sa kojima se suočava, najčešće u odnosu sa muškarcima. Uz to, vizuelni identitet njenih filmova drugačiji je od Nikolićevih.

Debitantski film *Opet pakujemo majmune* (2004) priča je o momku i devojci Jeleni (Jelena Đokić) i Nebojši (Andrija Milošević). Jelena ne voli da kuva, a Nebojši fale specijaliteti njegove majke. Na samom početku se kao zamena za majku pojavljuje Dragica (Dubravka Drakić), sredovečna žena u čijoj kući su Jelena i Nebojša podstanari. Dragica ima ćerku Natu (Ivona Čović) i muža Dragoljuba (Boro Stjepanović). Jelena mašta o udaji, sređuje stan iz kog ne izlazi, a onda odlučuje da diplomira. Od tog trenutka njena i Nebojšina veza postaje kvalitetnija, budi se potisnuta seksualnost. Za to vreme, međutim, raste sukob Dragice i Nate, koja polako odrasta. Nebojša zaboravlja na godišnjicu veze, što Jelenu uvredi. Nakon diplome, ona se zaposli, sa Nebojšom sve češće vodi ljubav, a Dragičina porodica im sve više smeta u kući. Jelena, međutim, počinje da

preispituje Nebojšin karakter. Nebojša odlazi na poslovni put gde ostaje više dana najavljujući da želi da joj napravi dete. Jelena uočava da oni postaju „sve više cimeri, a sve manje ljubavnici”, sumnjajući da postoji druga žena u njegovom životu. Za to vreme, Nata slaže da je trudna, što Dragicu dovodi do ludila. U Dragičinu kuću useljava se i gospodin Maljevič (nikada ga ne vidimo), kavaljer koji Jelenu zapošljava u svojoj firmi. Kako je Nebojša često odsutan zbog posla, gospodin Maljevič Jelenu pruža mnogo više pažnje (putem telefona) nego njen partner. Nebojša se, na primer, ne seti Jeleninog rođendana, ali joj gospodin Maljevič šalje knjigu ljubavne poezije. Dragica skreće pažnju Jelenu da razmisli povodom veze sa Maljevičem, u koga se zaljubljuje i Nata. Jelena međutim izjavljuje kako ona voli Nebojšu. Vreme prolazi, a Jelena i Nebojša ne vode ljubav mesec dana. Kada usamljena Jelena organizuje večeru sa Maljevičem, saznaje da je u drugom stanju sa Nebojšom. Nebojša i Jelena se iseljavaju iz stana, a ispostavlja se da je Maljevič prevarant, kriminalac i lažov.

Filmovi Marije Perović su prožeti suptilnom ironijom i društvenom kritikom. Ovaj film, po scenariju Milice Piletić, to postiže nizom obrta u intimnom odnosu Jelene i Nebojše. Nebojša pripada tradicionalnoj crnogorskoj porodici i postaje zainteresovan za Jelenu tek kada ona diplomira ili se zaposli. Njena vernost biva stavljena na test pojavom misterioznog gospodina Maljeviča. U tom smislu, film predstavlja put koji (crnogorska) žena mora da pređe kako bi bila vredna braka, muža i, konačno, porodice. To je podvučeno i serijom koju Dragica oduševljeno prati, *Barbarin prsten*. Naslov evocira svadbu, ispit kroz koji Jelena mora da prođe kako bi dobila svoje mesto u društvu. U kontekstu rediteljskog i vizuelnog postupka, a pogotovo hronotopa, film odstupa od Nikolićeve mahom ruralne crnogorske zajednice: „(...) Feministički film pokušava da povrati filmski iskaz izostavljen od strane patrijarhalnog poretka ili da radi protiv njega. U svakom slučaju, ističe se seksualna razlika u domenu diskursa, fokusirajući se na suštinu reprezentacije žene – njenu želju, slike žene, njene fantazme” (Flitterman-Lewis 2000: 19). U odnosu na narativni univerzum Živka Nikolića, rediteljka Marija Perović traga za drugačijim scenarističkim, rediteljskim i vizuelnim identitetom. Stan u potkrovlju u gradskoj sredini odlikuju jarke, izuzetno tople boje (oranž, zelena, crvena, plava), koje se retko mogu zapaziti u Nikolićevim filmovima. Glumačka igra je stilizovana. Film krasi niz neuobičajenih montažnih i vizuelnih postupaka, kao što su podeljen ekran, nagnuta kamera, kran pokreti, neobični uglovi snimanja (videti i Dragičević-Šešić 2009). Sve ovo je primer kontra-estetike, potrage za drugačijim, alternativnim filmskim rukopisom koji



adresata u publici označava kao ženskog. Ženska tačka gledanja potpomognuta je brojnim Jeleninim *off* monolozima, koji svedoče o njenim intimnim promišljanjima i razmišljanjima o seksualnosti, ljubavi i životu. Jelena je, međutim, posmatrana - pre svega od strane Nebojše, ali nju u jednom trenutku špijuniraju i Dragoljub, zatim gospodin Maljevič, putem telefona, kao i misteriozni čovek sa amnezijom (Branimir Popović) čije učešće i veza u vodećim narativnim linijama nisu do kraja objašnjeni.

Drugi film Marije Perović *Gledaj me* (2008) nastao je po romanu *Dječak iz vode* (2004), crnogorske spisateljice Ksenije Popović (1977), za koju se smatra da je prva žena romanopisac Crne Gore. Radnja se dešava u dva perioda, sa razlikom od desetak godina: 1988 i 1998. Početak filma je Minin (Olga Pakalović) povratak iz Slovenije u domovinu. Kompleksna priča prati tri različite lekarske porodice, tada i sada. Petar Vukčević (Branimir Popović) je lekar koji surovim metodama leči psihološke bolesnike, kao što je odgajio i svoju decu Sašu (u filmu Andrija Milošević) i Filipa. Surovost koju mnogi nastoje da zakopaju je u jezivom događaju: Saša je Minu silovao; Mina ga je ubila u samoodbrani; za ubistvo je optužen Andrej (Mijo Jurišić), sin Marka Šćepanovića (Vojislav Brajović). I film i roman predstavljaju složen preplet prošlosti i sadašnjosti, postepenog otkrivanja greha i zločina, kao i emotivnih odnosa. Kao i u mnogim analiziranim filmovima i serijama, posebnu pažnju odvlači lik strogog, crnogorskog patrijarhalnog oca, koji je silovao ženu pred sinom, a njega izgladnjivao, maltretirao, i tako dalje: „Petar Vukčević je bezrazložno mrzio svoje sinove. To osjećanje probudilo se u njemu u trenutku kad su došli na svijet” (Popović 2004: 47).

Recentno, treće i poslednje ostvarenje Marije Perović *Grudi* (2020) razvija odnos tri srednjoškolske drugarice, sada u svojim četrdesetim, u čijem je fokusu tema dojki. Ovo je film koji radikalno kritikuje savremeno crnogorsko društvo i dotiče se problema ženske seksualnosti i majčinstva. Ana (Marija Škaričić) živi u Hrvatskoj sa ćerkom Laurom i krije da ima rak dojke. Jelena (Dubravka Drakić) živi u Nikšiću sa partnerom Filipom (Predrag Bjelac) koji je dugo živeo u inostranstvu. Ona radi kao učiteljica u školi i neretko trpi omalovažavanje. Jelena je operacijom smanjila svoje grudi. Zorka (Nada Šargin) živi u Beogradu sa partnerom Miodragom (Aleksandar Đurica), sa kojim ne može da ima decu a jako bi volela da se ostvari kao majka. Veoma bitan lik je i Fuki (Vojin Ćetković) - pribran, neoženjen, emotivno stabilan i autentičan muškarac koji živi sa bakom (Mira Banjac) u Nikšiću. Fuki je bio zaljubljen u Zorku i još uvek je. Grudi kao bolest, kao teret i kao majčinstvo: to su segmenti kroz koje scenaristkinja Vladislava Vojnović povezuje

tri glavne junakinje. One se sastaju u Nikšiću da proslave dvadeset godina mature. Zaplet nastaje kada Zorka sazna za Aninu bolest i zamoli Fukija da dođe do novca. Fuki krade novac od Gorana (Branimir Popović), međutim, na kraju, Ana ipak umire. Zorka je u drugom stanju sa Fukijem, Jelena odlazi na određeno vreme na rad u inostranstvo, a Goran je u zatvoru. Serija *Grudi* (četiri epizode nastale po filmu) sadrži i dokumentarne intervjue brojnih crnogorskih profesionalaca (lekari, novinari, psiholozi) koji govore generalno o ženi u crnogorskoj kulturi, abortusu, poziciji majke u Crnoj Gori (žena koja se ne ostvari kao majka je poput „crne ovce”), muško-ženskim odnosima, odnosu žene naspram drugih žena, i tome slično. Može se reći da i u prva dva filma Marije Perović postoji određena sklonost ka falciji (*off* monolozi misterioznog čoveka sa amnezijom u filmu *Opet pakujemo majmune*, Andrijin *off* u filmu *Gledaj me*). Njihova funkcija je da oplemene fikciju, stvarajući sloj svedočanstva. U seriji *Grudi*, intervjuisane osobe su stvarne i nemaju direktne veze sa (fiktivnim) svetom priče filma. Najprisutniji muški lik, Fuki, sveden je scenaristički na četvrtu „drugaricu”. On je neoženjen, emotivan i topao čovek, zaljubljen u Zorku. Njih dvoje, tokom filma tri puta pokušavaju da vode ljubav. Prvi put je on odbija jer ne želi da olako ima seks sa njom; drugi put ga ona odbija iz istih razloga; tek treći put im uspeva, kada se oboje prepuste emocijama.

Emotivno najjača scena u filmu je sukob učiteljice Jelene sa ocem jednog od dečaka iz škole. Jelena deli đake u timove tokom časa fizičke kulture. Jedan mališan ne želi da bude u timu sa dečkom romske nacionalnosti. Jelena reaguje, objašnjavajući da su u školi svi jednaki, a utom se pojavljuje dečakov otac, obučen u skupo odelo, sa glomaznim mobilnim telefonom u ruci. On prvo napada Jelenu verbalno, zatim i fizički a okupljen narod ne reaguje. Lik ovog čoveka je na liniji Sava Bačića iz *Budve na pjenu od mora*. Dok vređa Jelenu, on joj prebacuje kako ona ne poznaje i ne poštuje prave crnogorske vrednosti. U te okvire, naravno, spada potčinjena žena kojoj nije dozvoljeno da se izjasni ili pobuni čak ni protiv nepravde.

*Pogled s ajfelovog tornja* iz 2005. godine, u režiji Nikole Vukčevića obiluje, slično filmu *Opet pakujemo majmune* (a za razliku od narativnog univerzuma Živka Nikolića), dinamičnim, savremenim vizuelnim postupcima: kratkim kadrovima snimljenim teleobjektivom, plavičastim kontra-svetlom, naglim *zum in* i *zum out* kadrovima, nagnutom kamerom, trzajima, kadrovima van fokusa, insertima iz naizgled privatnog arhiva, snimcima snimljenim direktno na televizijskom ekranu, kracerima - efektima korozije filmske trake, i tako dalje. Posebno se izdvajaju efekti usporenog, ubrzanog i

reverzibilnog kretanja. Sve ovo je mahom odsutno u Nikolićevoj poetici, baziranoj na statičnoj kameri, dužim kadrovima, blagim pokretima fara ili švenka.

Priča filma je o podgoričkoj devojci Marijani (Marija Vicković) koja se zaljubljuje u slikara i vajara Vanju (Branislav Trifunović). Međutim, Marijana pati od traume u prošlosti kada je, kao tinejdžerka, doživela seksualnu aferu sa kolegom svog oca lekara (Svetozar Cvetković). Marijana se danas, zato, prostituiše, uglavnom sa očevim kolegama. Film je prožet scenama sa psihoterapije. Marijin terapeut (Darko Rundek) je takođe očevo kolega. Marijini prijatelji su zli, bezobrazni, beskrupulozni, često prave pijanke i orgije. Susret sa Vanjom menja sve, dvoje mladih se iskreno zaljubljuju jedno u drugo. Vanja potiče iz siromašnije porodice i živi sa bakom. Za njihovu ljubav vezuje se kiša kao čest lajt-motiv filma. Kada Marijana sazna da je trudna sa očevim kolegom (Irfan Mensur), traži od oca da joj izvrši abortus. Ona želi da bude sa Vanjom. Marijanin otac mu nudi novac kako bi nestao. Vanja se obeshrabri. Marijana odlučuje da izvrši samoubistvo, ali ipak ostaje živa, gubeći pritom bebu. U poslednjoj sekvenci filma, njen terapeut je zove da imaju seks. Marijana se sprema da ode i taman pred polazak se pojavljuje Vanja. Dok pada kiša, njih dvoje se ljube. Film je drama glavne junakinje kao žrtve strogog oca, junaka na fonu Sava Bačića (*Budva na pljenu od mora*) i Petra Vukčevića (*Gledaj me*). Kao i u pomenutoj seriji, definisanje crnogorskog identiteta ostvareno je kroz melodramu mladih i nedozvoljenu ljubav. U filmovima Živka Nikolića žena na kraju uglavnom ostaje sama ili je odstranjena (Leptica, Anka, Amerikanka, Jaglika, Jelka). U filmovima Marije Perović i u filmu Nikole Vukčevića *Pogled s ajfelovog tornja* taj finalni sloj stradanja ženskog junaka se gubi, jer je maskiran naizgled srećnim krajem (uglavnom formiranjem heteroseksualne zajednice).

U drugom filmu Nikole Vukčevića iz 2014. godine, *Dječaci iz ulice Marksa i Engelsa*, crnogorskom kandidatu za Oskara, paralelno pratimo dva različita vremenska doba – sadašnjost, kao i 1989. godinu, kada mladi Stanko (Momčilo Otašević) ostaje bez oca (Nebojša Glogovac), košarkaškog trenera. Očevo ubistvo sređuje Andrija Potpara (Emir Hadžihafizbegović), koji ubrzo postaje trener i dolazi na mesto Stankovog oca. Stariji Stanko (Goran Bogdan) vraća se, u sadašnjici, zbog osвете iz Londona, gde je, zbog pokušaja ubistva Andrije, bio prisiljen da ode. Istovremeno, njegov mlađi brat Vojo (Filip Đuretić) želi da doživi prvo seksualno iskustvo sa svojom devojkom. Film razvija niz tema kao što su osveta i trauma zbog gubitka oca, a prvi je, naravno, direktno vezan za identitet. Andrija Potpara izdvaja se kao još jedan, zloslutni, patrijarhalni muškarac,

koji dobija sve što želi. U kontekstu rediteljske poetike, u ovom filmu kamera je smirenija, statičnija, kadrovi duži, sam stil realističniji. U tom smislu, svi ovi filmovi predstavljaju sklonost ka evropeizaciji<sup>74</sup> savremene crnogorske kinematografije.

Debitantski film Željka Sošića iz 2005. godine, *Imam nešto važno da vam kažem*, bazira se na narativu odlaska iz zemlje. Mladi Balša (Bojan Marović) želi da napusti Crnu Goru. Film je prikazan iz perspektive (skrivena) kamere koju glavni junak namerno ostavlja uključenu. Film čine dugački kadrovi-sekvence susreta Balše sa raznim ljudima.

Balša se vraća iz Norveške, sa muzičkog takmičenja, gde je drugoplasirani (sa čak tri nagrade) u violončelu. Prvi deo filma prikazuje Balšin čas sa profesorom violončela (Dragan Nikolić). Balša profesoru otkriva da je dobio važnu ponudu da se preseli u Norvešku i svira violončelo sa odličnom platom. Profesor Balšu konstantno prekida jer nije zadovoljan njegovom izvedbom. Balša objašnjava da kompoziciju posvećuje otadžbini. To je povod za raspravu na temu patriotizma. Profesor mu odgovara da je u tom slučaju bolje da svira gusle. U svakom slučaju, profesor smatra da je Balša talentovan i da svaku kompoziciju treba da posveti sebi (i da, u tom smislu, državu momentalno napusti).

Sledeća sekvenca je u kući, sa roditeljima. Njegovi otac i majka (Branimir Popović i Nataša Ninković) su topli i jedno drugom privrženi ljudi. Međutim Balša je pomalo nezahvalan i nezadovoljan rezultatom u Norveškoj. Taj stav prenosi i u nastupu u televizijskoj emisiji, odbijajući da svira uživo („Nisam ja kafanski svirač”). Na pitanje voditeljke kako vidi svoju budućnost, Balša kaže da je ne vidi.

U naredne dve scene ponovo smo u porodičnom domu. Iz dijaloga Balše i oca saznajemo da je majka napustila Akademiju kako bi odgajila sina. Iz tog razloga otac ne voli Balšine antipatriotske izjave. U sledećoj sceni, Balša od majke saznaje da je otac bolestan.

Sledi susret sa direktorom firme (Milan Gutović), junakom koji je na liniji Sava Bačića iz serije *Budva na pjenu od mora* i patrijarhalnog oca u školskom dvorištu iz *Grudi*. On je Balšinoj majci davno dao otkaz jer nije izašla na izbore, a duguje joj i poslednju platu. Balša ga moli da joj vrati novac, međutim direktor ga učtivo odbija, ponašajući se ljubazno prema njemu (počasti ga rakijom, priseća se kako su se upoznali,

---

<sup>74</sup> U ovu grupu spada i triler *Ispod mosta među stijenama* (2016, Pavle Simonović, po scenariju Stefana Boškovića i Sehada Čekića).

te vojske sa Balšinim ocem). Čak mu i predloži da ga zaposli kao animatora kulturnih aktivnosti.

Najupečatljiviji segment filma je susret sa Dejanom (Dejan Ivanić), Balšinim prijateljem koji studira režiju. Dejan želi da snimi svoj autorski film, on se inspiriše radovima Larsa Von Trira (Lars Von Trier), međutim taj film ne uspeva da realizuje. Dobija ponudu od jednog biznismena da snimi film o njegovoj majci i selu. Balša mu kaže: „Nećeš snimati film o babi – ja ti to nikada neću oprostiti a ni ti sebi”.

Film se završava Balšinim susretom sa devojkom Tinom (Marina Savić). Ova sekvenca je impresionistička, ispunjena prizorima dodira i ljubljenja. Kada shvati da Balša ne namerava da se vrati u domovinu iz Norveške, Tina ga napušta.

Ovo delo se izdvaja od drugih filmova estetikom posmatranja događaja uvek iz jednog ugla, Balšine kamere. Reč je o nizu nemontiranih prizora mahom daljih planova, pa gledalac može da bira koji će deo kadra gledati. Već je upotreba ovakve estetike, neraskidivo vezana za savremene elektronske uređaje, veliki pomak u odnosu na filmove Živka Nikolića. Tema filma je ponovo redefinisanje i odbacivanje crnogorskog identiteta, kao i opšte poznat motiv odlaska iz zemlje, u ovom slučaju neposredno pred crnogorski referendum. Balša, umesto gusli, bira violončelo, smatrajući da čini uslugu domovini. Profesor mu, međutim, objašnjava da je u tom slučaju bilo bolje da je izabrao gusle. Kao dodatan, oštar komentar izdvaja se i sudbina Balšinog prijatelja, reditelja. Naručeni film, priča o majci i selu, na tragu je pitanja portretisanja tradicionalnog crnogorskog identiteta narativnog univerzuma Živka Nikolića (*Ždrijelo, Bauk, Prozor*). Ovakvu vrstu filma Dejan odbija da snima, uz izričitu Balšinu pretnju. Zato se kao zaključak filma izvlači da su uspeh i pohvala u zajednici mogući (samo) ako pojedinac stvara i razmišlja na tragu folkloru – Balša bi, zato, morao da svira gusle, a Dejan da snima filmove sa (stereotipnom) reprezentacijom crnogorstva po ugledu na Živka Nikolića.

*The Books of knjige* je naziv popularne, humorističke izvođačke trupe, oformljene početkom devedesetih godina na Cetinju<sup>75</sup>, koja je bila isprva aktivna na radiju i televiziji, kreirajući niz satiričnih skečeva. Zatim se 2017. godine pojavio dugometražni bioskopski film *The books of knjige: slučajevi pravde* u režiji Zorana Markovića. Cilj je bio mahom ismevanje crnogorske kulture i tradicije, kroz izrazito glumačko i scenarističko preterivanje (u tom smislu, ova grupa je estetski na tragu čuvene serije *Monty Python's*

---

<sup>75</sup> Članovi su Aleksandar Radunović, Veselin Gajović, Goran Vujović i Zoran Marković.

*flying circus*, 1969-1974). Na primer, u skeču *Intervju sa Isusom* (2004), voditelj intervjuiše Isusa okačenog o krst, najavljujući ga kao najvažnijeg Crnogorca. Na pitanje zašto ga dugo nije bilo u Crnoj Gori, Isus odgovara da je bio zauzet patnjom na krstu, iako bi najradije otišao da popije kafu na primorju. On takođe voli kladionicu, ali za to nema vremena. Reč je dakle o humoru koji izoštrava i neretko naglašava, na granicama dobrog ukusa i preterivanja, određene aspekte crnogorske kulture. U filmu *The books of knjige: slučajevi prave*, Duško Maček (Veselin Gajović) i Rajko (Goran Vujović) istražuju niz zločina. Priča se vrti oko motiva neverne žene (Tihana Čulafić), čiji je muž Labrador (Nikola Pejaković) otišao u zatvor. Narativ čini niz stilizovanih preterivanja: ubistva se dešavaju slučajno; na farmi se ne muzu krave, već gojazni muškarci; bombaš sakriva bombu u utrobi živog čoveka; policajcima neprestano neko pali šake, a oni to ne primećuju; autostoper-seljak postaje žrtva seksualnog nasilja, ali se ponaša kao da je to na to navikao; Mačeka progone vizije lutke u obliku zeca; jednoj od žrtava pojedene su genitalije. To je svet u konstantnoj odstupnici od „normalnog” i uobičajenog, uz princip izvrtanja ruglu standardizovanih ljudskih normi. U tom smislu, u radovima ove grupe, crnogorstvo je uz stilizaciju dovedeno do žanrovskog ekstrema<sup>76</sup> (crnohumorna komedija) i predstavlja verovatno najslabiji kontinuitet sa Nikolićevim ostvarenjima.

Horor film *Posljednje poglavlje* je 2011. godine režirao Nemanja Bečanović. Jovan (Amar Selimović) je pri završetku svog romana i nedostaje mu inspiracija da završi poslednje poglavlje. U dogovoru sa Nadom (Varja Đukić), Jovan odlazi daleko od grada, u divljinu, gde živi porodica u kući čija je Nada gazda. Na samom početku, lutajući po pustari, Jovan sreće Vesnu (Inti Sraj) koja pobegne kad ga vidi. Jovan dolazi u opustošeni zaseok. Ulazi u jednu kuću i zaspi. Sanja dve starice pored kreveta. Jedna ga ljubi u čelo. Budi se i otkriva da su se ukućani vratili: tu su Vesna, koju je već sreo, kao i Zeko (Vlado Jovanovski), *pater familias*, Vuk (Dejan Ivanić) i Vidrana (Ana Vučković). Slutimo da je Vesna Zekova supruga, a Vuk i Vidrana njihova deca. Jovan ne može da jede. Zeko se žali kako je zemlja neplodna. Jovan pokušava da piše, ali mu ne ide. Želi da se obrije, ali nema ni ogledala. Sledećeg dana, šetajući, naleti na Vuka i Vidranu. Iz prikrajka posmatra kako se maze i erotično miluju. Govore kako jedva čekaju da Jovan ode. U kući, raste tenzija između Jovana i Vesne. Vesna se plaši Jovana. Zeko objašnjava Jovanu da je Vesna posebna. Tokom ručka, Jovan pali cigaretu. Vidrana pita čime se on bavi.

---

<sup>76</sup> Sličan princip ostvaren je i u filmu *Borat* (2006, Leri Čarls / Larry Charles), čiji junak potiče iz iščašenog društva, u svakom smislu drugačijeg od zapadnog.

Razgovor se razvija u neprijateljskom smeru. Porodici nije drago što je Jovan tu. Jovan saznaje da oni ne umeju da čitaju. Zeko kaže Jovanu: „Ti izmišljaš tuđe živote. To je neprirodno”. Te noći, Jovan sanja stare lutke, kolevku, kao i krvavu ženu. Sledećeg jutra, Jovan fotografiše selo. Sreće Vesnu i prati je, da ona ne vidi, do jedne humke. Vesna se klanja humci. Zatim je prati dalje i ugleda celu porodicu kako ubija stado ovaca. Jovan se vraća kući i pretura po njihovim sobama. Pronalazi ogledalo u ormaru. Svi se vraćaju u kuću. Vuk negoduje kako im Jovan troši hranu. Zeko se naljuti na njega i kaže da se tako ne razgovara sa gazdinim prijateljem. Zatim kreće da davi Vuka a i odgurne Vesnu. Dok Jovan spava te noći, Zeko ga budi, jer mu treba pomoć. Zove ga u štalu i govori mu o bolesti ovaca. Pred njegovim očima zakolje mlado jagnje. U sledećim danima, razvija se simpatija između Vesne i Jovana. U jednom trenutku, Vidrana u panici moli Jovana da im pomogne. Zatiču Vesnu kako ima epileptični napad. Jovan uspe nekako da zaustavi napad i od tog trenutka ga porodica više poštuje. Poklanjaju mu Bibliju koja je ostala od prethodnog gosta. Jovan predloži da im pročita deo Biblije. Sa velikom koncentracijom, Jovan im čita o raspeću Isusa Hrista. Jovan odlučuje da ostane još malo kako bi im čitao. Sledećeg dana, oni idu na izlet i brinu se o Jovanu, koji im je, kako kažu, svima pomogao. Te večeri, Jovan predlaže da im opet čita, ali porodica nanovo traži istu priču. Jovan, konačno, završava poglavlje svog romana (koji se inače zove „Uspenje”). Tokom noći, Vesna se pojavljuje u njegovoj sobi. Jovan i Vesna vode ljubav. Scena je izmontirana kao i Jovanovi snovi, kratkim kadrovima koji se smenjuju sa crnim ekranom istog trajanja. Sledećeg jutra, Zeko objašnjava Jovanu da mu je on poslao Vesnu i moli ga da ih blagosilja. Jovan to i učini. Kada izađe iz kuće, porodica ga kamenuje. Vesna ga pljuje po glavi. Jovan se onesvesti. Kada se probudi polusvestan, Jovan shvata da je na krstu. Porodica ga razapinje i posmatra Jovana kako umire na krstu. Film je tematski priča o primitivnim ljudima koji od gosta dobijaju „dar” priče, odnosno čitanja, a zatim ga iskoriste u pogrešne svrhe. U ovom narativu je pitanje nacionalnog identiteta suštinski nevažno; konkretan biblijski motiv (raspeće) direktno je utkan u žanrovsku priču o divljacima. U filmu kao što je *Jovana Lukina*, elementima vere se sa jedne strane naglašava folklor, ali na taj način se takođe, u okviru modernističke ornamentalizacije i religijske mitologizacije, hronotop destabiliše i univerzalizuje. Divljina je u filmu *Posljednje poglavlje* definisana, naravno, razlikom u odnosu na civilizaciju, ali motiv strančeve posete, u kontekstu binarizma *divljina-civilizacija*, predstavlja osnovu žanrovske horor matrice.

## 4. Narativni univerzum Živka Nikolića

### 4.1. Semiosfera

*Složenost raznovrsnih semiotičkih sistema, višestruka kodiranost teksta i umetnička višeznačnost koja je time povezana čine da je savremeni film sličan životnom organizmu, koji takođe predstavlja koncentrat složeno organizovane informacije (Lotman 1976: 91).*

Termin semiosfera je teorijski utemeljio Jurij Lotman i učinio funkcionalnom u postupku analize umetničke tvorevine po uzoru na *biosferu* Vladimira Ivanovića Vernadskog (Владимир Иванович Вернадский), koja se ukazuje kao „s jedne strane ukupnost i organsko jedinstvo žive materije (...) a s druge strane je i uslov da život nastavi da postoji” (Lotman 2004: 185). U tom smislu, semiosfera je i

rezultat i uslov za razvoj kulture; (...) semiosferu karakteriše raznorodnost. (...) Jezici koji popunjavaju semiotički prostor različiti su po svojoj prirodi i jedan prema drugom se odnose u spektru od potpuno uzajamne prevodivosti, do isto tako potpune uzajamne neprevodivosti. (Lotman 2004: 185 - 186)

Delo svakog autora, pa i Nikolićevo, može se posmatrati i analizirati kao semiosfera prožeta raznolikim elementima (biografija autora, etnos kojem pripada, kultura koju predstavlja, publika, druga dela, ...): „Stoga, čini se, s pravom možemo reći (...) da intertekstualno prožimanje čini jednu od ključnih izražajnih komponenti poetske teksture Nikolićevih filmova” (Koprivica 2018: 8-9). Lotmanova semiotička teorija se u nekim aspektima približava Bahtinovoju misli jer podrazumeva dijalog ili interakciju - činiooci



semiosfere su u stalnom dodiru i međusobnom uticaju. U bahtinovskom univerzumu, dijalog je čin (re)definisanja sopstvenog identiteta putem otkrivanja drugosti.

Po Bahtinovom gledištu, svako razumevanje i / ili saznanje je takođe po definiciji dijaloško, i to je tačka u kojoj se Lotmanovi i Bahtinovi stavovi veoma približavaju. Bilo koji iskaz postoji samo u odnosu na druge iskaze, čineći tako beskrajn lanac dijaloga. (...) Za razliku od Bahtina, Lotman, međutim, ne obraća pažnju na različite, pojedinačne glasove, po svoj prilici istog jezika (multivokalna stvarnost), već na poliglotsku stvarnost, dijalog različitih jezika koji stvaraju minimalni uslov za stvaranje smisla. (...) Ako je za Bahtina primarna jedinica jezika individualni iskaz, za Lotmana je to tekst. (Semenenko 2012: 48 - 50)

Semiosfera je, stoga, pojmljena kao dinamički proces autorizacije i višesmerne komunikacije. Pišući o filmu, Jurij Lotman kaže: „Samo kada shvatimo jezik filma uverićemo se u to da on nije ropska, prazna kopija života, već aktivan čin ponovnog stvaranja u kome se sličnosti i razlike sjedinjuju u jedinstveni, napet, ponekad dramatičan proces spoznavanja života” (Lotman 1976: 6). Pojavu značenja u filmu Lotman posmatra kao proces dijaloga koji kreće od stvarnosti, fotografskog medijuma, preko filmskih parametara, ulančavanja delova do gledaočeve svesti – i nazad: „On /gledalac/ liči na čoveka koji istovremeno izučava i jezik na kojem je napisana knjiga i sadržinu te knjige. Zbog toga u činu umetničkog komuniciranja jezik nikada ne biva neprimetan, automatizovan, unapred predvidljiv sistem” (Lotman 1976: 48). Film je za Lotmana *polifoničan* (Lotman 1976: 93) „uređaj za obučavanje. On nije samo nosilac informacije; on nas još i uči kako se ona izvlači”. U zaključku<sup>77</sup> studije o semiotici filma, Lotman navodi da film govori sam sa sobom, ali isto tako i sa nama, te da „zbog te neponovljivosti i otvorenosti, nema kranjeg značenja” (Flanagan 2009: 187).

Opozicije su sastavni deo semiosfere, koje definiše međusobna *drugost*: bez *visokog*, ne bi postojalo *nisko*, i obrnuto. U izgradnji semiotičkog prostora polazi se dakle od dualizama, a pre svega od binarnosti i asimetrije. Struktura semiosfere je asimetrična, a asimetrija se očituje u korelaciji centar-periferija. Samim tim, u semiosferi postoji granica koja odvaja unutrašnji od spoljašnjeg prostora. „Taj prostor /unutrašnji/ određujemo kao

---

<sup>77</sup> Lotman je toliko detaljno ušao u razmatranje filmskog medija da je analizirao čak i semiotičku prirodu označavanja glumca na filmu. On smatra da se prvi nivo značenja glumačkog postupka vezuje za rediteljski rad, odnosno mizanscensku postavku glumca. Sledeći je semiotika svakodnevnih odnosa, a na kraju dolazi glumačka igra kao takva: „Možemo na kraju reći da se čovekov lik na ekranu pred nama pojavljuje kao vrlo složeno saopštenje čija je smisaona zapremina određena raznovrstošću iskorišćenih kodova, višeslojnošću i složenošću semantičke organizacije” (Lotman 1976: 90).

*naš, svoj, kulturnan, bezbedan, harmonično organizovan* itd. Njemu se suprotstavlja *njihov prostor, tuđe, neprijateljsko, opasno, haotično*. (...) Granica može da razdvaja žive i mrtve, sedelačke i nomadske narode, grad i stepu, može da ima državni, socijalni, nacionalni, konfesionalni ili neki drugi karakter“ (Lotman 2004: 194 – 195). Asimetrija ljudskog tela pojavila se kao antropološka osnova za njegovu semiotizaciju. Semiotika *desno i levo* ima isto toliko univerzalni karakter za sve ljudske kulture kao i suprotnost *gore i dole*. Tako i nastaju druge asimetrije: *muško i žensko, mrtvo i živo, okamenjeno i pokretno*. Između centra i periferije nastaje polje semiotičke dinamike, što često dovodi do obrta da periferija postaje centar. U tome veliku ulogu igra granica, koja koliko razdvaja toliko i spaja, to je mesto transformacije spoljašnjeg u unutrašnje. Za Lotmana dijalog, kao elementarni mehanizam u prevođenju jezika, podrazumeva asimetriju, a ona se izražava u različitosti semiotičke strukture učesnika i naizmeničnom pravcu poruka (učesnici sa pozicije *predavanja* prelaze na poziciju *primanja*). Proces primanja jezičke jedinice, koja je za Lotmana tekst, sadrži nekoliko faza: u prvoj, tuđi tekstovi, oni koje dolaze izvana, smatraju se kao znakom pripadnosti *kulturi*, eliti, vrlini. Shodno tome, *svoji* tekstovi dobijaju nižu vrednost, pripisuje im se neistinitost, *grubost, nekulturnost*. Druga je faza da se *novi* tekstovi povežu sa starim, što je u skladu sa idejom organskog razvoja. U trećoj fazi, *novi* tekstovi se odvajaju od kulture u kojoj su nastali, pod izgovorom da tamo nisu zaživeli na pravi način, a upravo u novom semiotičkom prostoru pokazuju svoje pravo biće. Tekstovi-provokatori u kulturi koja ih prima se rastvaraju, a ova kultura za uzvrat počinje da stvara nove tekstove na kulturnim kodovima uvezenim spolja. Kultura-primalac u čiji se prostor premestio centar semiosfere prelazi u poziciju kulture-odašiljača. Da bi se ove etape ostvarile, mora da prethodi situacija uzajamne sklonosti. Promenljivost je zakon postojanja semiosfere. Međutim, u prostoru semiosfere postoje elementi stabilno učvršćeni (socijalne, religiozne i druge strukture) i oni koji imaju relativnu slobodu premeštanja. Junak ovih drugih je u stanju da čini postupke, to jest da preseca granice nedostupne drugima. Svaki takav prelazak je postupak, a niz postupaka čini siže, koji je sintagmatski pojam i stoga je determinisan s doživljajem vremena. Zbog toga se govori o dve tipološke forme događaja, kojima odgovaraju dva tipa vremena: ciklično i linerano. Prvi tekstovi cikličnog vremena nemaju početka i kraja, oni ne prenose ništa nepoznato, jer funkcionišu po zakonitostima mitske morfologije. Drugi, sa linearnim vremenom, insistiraju na slučaju, i tom tipu pripadaju hronike, letopisi, novele. *Mit* uvek univerzalno i poučno govori o *meni*, a *novost*, anegdota govori o drugom. Mit organizuje

svet slušaoca, anegdota njegovom znanju o tom svetu dodaje zanimljive detalje. Savremeni sižejni tekst plod je uzajamnog delovanja i interferencije tih dvaju tipova tekstova. Tekstovi građeni po zakonima cikličnog vremena dakle „nemaju siže u našem smislu (...). Njihova prva karakteristika je nepostojanje početka i kraja (...)” (Lotman 2004: 227). Oni podražavaju funkcionisanje same prirode, tipični su za mitski način mišljenja, a drugi tip tekstova, hronološki, rađa informaciju, vest, hroniku: „Fiksiranje jednokratnih i slučajnih dešavanja, zločina, nesreća, svega o čemu se razmišljalo kao o kršenju nekog iskonskog poretka, predstavljalo je istorijski zametak sižejnog pripovedanja” (Lotman 2004: 230).

Primetna je dominantna tendencija prevođenja mitoloških u linearne tekstove. Najočigledniji rezultat linijskog odvijanja cikličnih tekstova je pojavljivanje likovadvojnika. Njihova funkcija svodi se na stvaranje intriga ili za modelisanje unutrašnje zamršenosti ljudske ličnosti (Dostojevski). Lotman uvodi i pojam *pokretnog lika*, koji je u stanju da preseca granicu unutrašnje i spoljašnje sfere. Pokretni lik se udvaja i umnožava, što je još jedna odlika linearnog sižea. Ako je svet likova sveden na jedninu, onda se radi o mitološkom tipu strukture teksta (takva je u osnovi poezija). Tek u umetnosti, dijaloški konflikt dvaju polaznih grupacija tekstova dobija novi smisao. Samo u umetničkom tekstu moguće je realizovati ovu njihovu optimalnu korelativnost, pri kojoj strukture u konfliktu nisu razmeštene hijerarhijski, na raznim nivoima, nego dijaloški. Ovi sistemi u sporu ne poništavaju jedan drugog, već stupaju u strukturne odnose, stvarajući novi tip uređenosti. Lotman to ilustruje na primeru romana *Zli dusi* Dostojevskog, polazeći od Bahtina, koji je analizirao dijaloške strukture u delima ovog pisca. Ali Lotmana ne zanima dijaloški princip u celom svom višenaspektnom obimu, već pitanje kako se dva suprotstavljena principa formiranja sižea integrišu u pripovedačkoj formi romana. Kod Dostojevskog se izdvajaju dve suprotne sfere: područje svakodnevnog delovanja i ideoloških sukoba.

Dominantno pitanje Lotmanove studije *Semiosfera* je generisanje umetničkog jezika: „(...) spektar tekstova koji popunjavaju kulturni prostor pokazuje nam se kao da je raspoređen na osi, čije polove čine veštački jezici s jedne i umetnički jezici s druge strane. Ostali se nalaze na raznim tačkama ose, težeći čas ka jednom, čas ka drugom polu” (Lotman 2004: 24). Teoretičara posebno zanima stvaralačka priroda koda, odnosno mogućnost generisanja nove informacije u okviru semiotičkog čina, što se ostvaruje razlikom jedinica komunikacije, odnosno dve suprotne svesti sa oponentnim pamćenjem.

Ispituje se dakle na koji način određena poruka putuje od komunikanta do adresata, te kako se ona menja u kontaktu sa adresatom. Pored jezika (i pojedinačnih svesti) i sami tekstovi su nosioci pamćenja: „Kada tekstovi ne bi imali svoje pamćenje i kada ne bi mogli da oko sebe stvaraju određenu semantičku auru, svi ti upadi ostajali bi muzejske retkosti koje se nalaze izvan osnovnog kulturnog procesa” (Lotman 2004: 27). Ispitujući sisteme komunikacija nivoa JA-ON (različiti adresati) kao i JA-JA (isti adresat), Lotman zaključuje da umetnost koristi oba sistema: JA-ON po osnovi stvaralac-publika, a JA-JA na nivou autokomunikacije stvaranja. Suština oscilacije je u pretvaranju koda u poruku i obrnuto (*samosvesnost*<sup>78</sup> dela). Dijalogičnost semiotičke teorije komunikacije Jurija Lotmana povezana je, dakle, i sa Bahtinovom mišlju jer obojica teoretičara smatraju da čitalac, u susretu sa tekstom, utiče na isti sopstvenim pamćenjem (i sama svest je, za Lotmana, tekst čija je jedna od funkcija pamćenje): „Čitalac u tekst unosi *svoju* ličnost, *svoje* kulturno pamćenje, kodove i asocijacije. A oni nikada nisu identični sa autorovim” (Lotman 2004: 123). On smatra da se razumevanje vezuje za istovetnost koda, ali je za evoluciju, *rast* tekstova važnije nerazumevanje – odnosno *drugost*: „Apsolutno jasan tekst istovremeno je i apsolutno bezvredan tekst. Apsolutno jasan sagovornik koji nas apsolutno razume bio bi zgodan, ali nepotreban, budući da bi bio mehanička kopija mojeg *ja* i od opštenja s njim moje znanje ne bi se uvećalo” (Lotman 2004: 124). Po uzoru na ljudski mozak, dualizam i binarnosti su neophodne za protok, transformaciju i rast tekstova; binarizam označava razliku.

Za Lotmana, *semiosfera* je sveobuhvatni pojam, „celokupni semiotički prostor koji postoji u datoj kulturi” (Lotman 2004: 185). Struktura semiosfere je asimetrična, nepravilna; autor se koristi metaforom sfere kako bi objasnio da je u okviru njene arhitektonike svaki element neraskidivo vezan za samu semiosferu i druge njene elemente. Moguća je isključivo transformacija, odnosno uticaj elemenata, kroz čin komunikacije. U okviru semiosfere, činioci se mogu transformisati, promeniti mesta, ali se njena suštinska priroda ne menja jer nijedan elemenat ne može odneti prevagu.

Zamislimo salu muzeja kao neki svet uzet u sinhronom preseku, gde su u različitim vitrinama izloženi eksponati različitih epoha, natpisi na poznatim i nepoznatim jezicima, uputstva za dešifrovanje, tekstovi koji objašnjavaju

---

<sup>78</sup> Na primeru analize filma *Uvećanje* (*Blow up*, 1966, Mikelandelo Antonioni), Lotman utvrđuje dijalošku prirodu filma u okvirima stvaraoca i njegovog dela: „Film počinje da biva svestan sebe kao znakovnog sistema i da svesno koristi taj svoj kvalitet” (Lotman 1976: 100). Autor u tom smislu pokušava da definiše semiotičke zakone filmskog modernizma.

izložbu, a koje su sastavili metodičari, sheme obilaska i pravila ponašanja posetilaca. Smestimo u tu salu još i vodiče i posetioce i zamislimo sve to kao jedan mehanizam (...). Dobićemo izgled semiosfere (Lotman 2004:188).

Prevod, suštinski mehanizam mišljenja, nije ništa drugo do dijalog asimetrije, drugosti, razlike (Lotman 2004: 213). Osnovni elementi (tekstovi) sfere, koje Lotman metaforički predstavlja kao eksponate u muzeju, nisu jedini prisutni. U igru ulaze i metatekstovi, *tekstovi o tekstovima*, stoga je njihov međusobni uticaj ključna karakteristika semiosfere.

Ovaj rad uzima posmatra narativni univerzum Živka Nikolića kao semiosferu. Dijegetički prostor njegovog filma otelovljuje raznolike stupnjeve značenja, u međusobnoj interakciji. Njegov opus pozajmljuje od semiosfere *crnogorstva* elemente tradicije, mentaliteta, geografije, stereotipova, jezika, bazirajući se, između ostalog, na binarnostima koje se, u procesu karnevalizacije, inverziraju, ali se na kraju vraćaju na stari poredak. Najistaknutiji vid komunikacije, dakle, u kontekstu stvaralaštva Živka Nikolića je autorova pripadnost semiosferi Crne Gore, tradicije, istorije, ali i lične biografije koja je determinisana svime sa čim je reditelj dolazio u dodir. Tematske odlike su, pored mentaliteta i narodnog etosa, odnos muškarca i žene, čoveka i prirode, dobra i zla, i mnogi drugi fenomeni, koji utiču na složenost i bogatstvo semiosfere ukupnog Nikolićevog opusa. Činjenica da je Nikolić stekao i zavidno likovno obrazovanje ukazuje na njegovu sposobnost da vizuelne elemente koristi kao znake, u cilju postizanja sveobuhvatnijeg, višeznačenjskog smisla dela.

U mnogim filmovima ovog autora teško je pronaći linearni siže (*Marko Perov, Oglav, Prozor, Beštije, Jovana Lukina*), jer se radnja ovih filmova sastoji u *cikličnom* ponavljanju (radnih) procesa: Marko Perov čeka da se nešto dogodi, magarac vrti jaram, majka stalno sprema kuću, grupa u *Beštijama* vrši zlodela, Jovana i Luka spremaju kamen za kreč. *Nedogađaji* u ovim filmovima vezuju se za tradicionalno ali i mitsko vreme, odnos čoveka sa prirodom. Mitsku dimenziju narativa Nikolić je postizao dodatnim destabilisanjem hronotopa. Drugi filmovi, naravno, donose izrazitije linearno pripovedanje (*Smrt gospodina Goluže*, nastao po književnoj osnovi; *Lepota poroka*, film stabilnog hronotopa i klasičnog mizanscena; *Čudo neviđeno*, film koji donosi umanjene modernističke postupke od prethodnih).

Uticaj semiosfere nacionalnog identiteta, od koje Nikolić najviše pozajmljuje, prožima se i na recentna ostvarenja crnogorske kinematografije - kao što su *Biser bojane, Imam nešto važno da vam kažem, Posljednje poglavlje, Lokalni vampir*, i tako dalje. S

obzirom na to da komuniciraju sa crnogorskom kulturom, ovi filmovi su u dijalogu i sa Nikolićevim opusom. Nikolićevo delo doživelo je ponovno otkrivanje i iščitavanje u ovom veku, u godinama nakon Nikolićeve smrti (2001). Tako je, na primer, Jugoslovenska kinoteka 2018. godine objavila restauriranu verziju filma *Lepota poroka*, što je izazvalo veliku pažnju publike i filmskih znalaca.

Nikolić je identitetsku dimenziju *crnogorstva* prelamao kroz sopstvenu autorsku viziju, bez unapred određenog žanrovskog obrasca, čiju srž čini fragmentarna ne-klasična dramaturgija, modernistički postupci, mitski obrazac, karakterno isušivanje likova i destabilisanje hronotopa. U tom smislu, Nikolićevo delo savršeno korespondira sa identitetskim načelom ali takođe želi i da ga prevaziđe. Na sličan način, ono je upravo po pitanju *lokalnog* u dijalogu sa crnogorskom i jugoslovenskom kinematografijom, a po pitanju *opšteg* i *univerzalnog*, odnosno mitologizaciji i ornamentalizaciji, u dijalogu sa svetskim filmom modernističke struje. Autorska semiosfera Živka Nikolića je, kao i svaka druga, i u vreme nastanka dela, a i danas, je u dijaloškoj interakciji sukobu sa publikom, kritikom ali i novim autorima – sa različitim ishodima i različitim stepenima poimanja.

Semiotički prostor filmova Živka Nikolića definisan je kontrastom stvarnosnog i fiktivnog. Fakciju čine lokalni, nacionalni identitet, „istiniti“ i „stvarni“ zapleti narativa, karakteri portretisani na osnovu realnih, tipskih osobina ljudi... Uz to, Živko Nikolić je svoje filmove snimao na zavičajnim, crnogorskim lokacijama, neretko uz „pomoć“ naroda, odnosno naturščika (statisti ali i veće uloge). Ako je u kratkometražnim dokumentarnim filmovima uticao i kontrolisao stvarnost rediteljskim intervencijama bliskim igranim filmovima, onda je igrane filmove stvarao uplivom gorepomenutih elemenata stvarnosnog. U slučaju njegovog narativnog univerzuma, fikciju definišu angažman profesionalnih i poznatih glumaca (Velimir Bata Živojinović, Ljubiša Samardžić, Mira Furlan ...), konstrukcija dramskog zapleta (rad sa poznatim scenaristima kao što su Dušan Kovačević, Siniša Pavić, Ljiljana Pavić ...), te autorska zamisao/ideja iza pojedinačnih filmova, pogotovo onih modernističkih.

Konsekventno tome, centar semiosfere opusa Živka Nikolića čini srž autorske inspiracije - Crna Gora u smislu reprezentacije nacionalnog identiteta, ali i filmski jezik koji uobličava pomenutu reprezentaciju najčešće u ključu klasičnog mizanscena i klasične naracije (po Bordvelovoj definiciji); centar dakle ima najviše veze sa stvarnošću – njegovi filmovi su snimani u Crnoj Gori, bave se Crnogorcima i crnogorskom kulturom. Na

periferiji su elementi uobličavanja osnovnog jezgra koji pripadaju fikciji – scenaristička priča i intervencije, školovani glumci, a posebno modernistički aspekti njegovog opusa.

Kako je po Lotmanu „granica mehanizam prevođenja tekstova tuđe semiotike na jezik *naše*, mesto transformacije *spoljašnjeg* u *unutrašnje*“ (Lotman 2004: 203), ona se u slučaju narativnog univerzuma Živka Nikolića očituje u tendenciji ka modernističkim oblicima rediteljskog izražaja, odnosno uplivu modernističkih stilova i ne klasičnog mizanscena u semiotički prostor jugoslovenskog filma u kojem je ornamentalno-mitološki modernizam retkost. U tom smislu, modernizam se vezuje za narative *cikličnog*, bez-sižejnog karaktera (univerzalnog), gde su junaci funkcije obrtanja, smenjivanja i cikličnosti. U filmu *Beštije*, događaji se vezuju za konkretan vremenski trenutak definisan prirodnom pojavom (vetar) kojom se objašnjavaju akcije likova. U slučaju sižejnog pripovedanja, po Lotmanu, heroji se „pomeraju“ (Lotman 2004: 227) i zahvaljujući njihovim delima i nastaje novost, odnosno siže. U filmu *Lepota poroka*, Jaglika prelazi strukturnu granicu patrijarhalnog kulturnog prostora, a rezultat je osobena priča o specifičnoj ženi koja se buni protiv opresivnog sistema vrednosti.

Lotmanova teorija semiosfere obuhvata ideju kulturološkog prostora u stalnoj promeni, ali se, u prenesenom smislu, može primeniti i na skup umetničkih tekstova koje, u ovom slučaju, spaja ista autorska ličnost. Tekstovi svakog umetnika, pa i filmskih, su funkcije različitih kulturnih semiosfera, te se stoga teorija semiosfere primenjuje metaforički na rad pojedinca, sa ciljem sveobuhvatnog sagledavanja opšteg funkcionisanja pojedinačnih autorskih elemenata i potrage za inkluzivnim semiotičkim principom.

## 4.2. Formalna analiza filma *Lepota poroka*

U formalnoj analizi filma, Rejmon Belur razmatrao je tačku gledanja, alternacije i ponavljanja pokreta kamere, predmeta i subjekta pogleda, rakursa, odnos simetrije i asimetrije kadriranja, zasićenost krupnim planovima u okviru mreže simbolizacije, motive koji učestvuju u opštoj orkestraciji filma (Bellour 2001): „(...) klasična podela filmske scene nudi gledaocu, na veoma prost način, koji je upisan u kod, ambivalentnost statusa lika prema pogledu, želji drugog, odnosno gledaocu” (Omon et al. 2006: 230). Belur smatra da je filmski tekst „nedostižan jer ga je nemoguće citirati” (Bellour 2001: 22), iščitati u potpunosti i prebaciti u drugi medij radi analize. Analiza filma pati od paradoksa limitiranosti – analizirati film moguće je isključivo u bioskopu, gde je film nemoguće zaustaviti i „zalediti”. Pisani tekst, smatra Belur, nikada ne može da povрати filmsku iluziju stvarnosti koja se izražava kroz pokret (Bellour 2001: 25). Savremeno doba stvorilo je još jedan paradoks: rasprostranjenost ekrana, mogućnost zaustavljanja i premotavanja (gledalac „montira” film po sopstvenoj želji) kao i dostupnost materijala analizu je otežala ali i olakšala. Po ovom teoretičaru, put ka pisanoj analizi otvara se zaustavljanjem filma, raščlanjivanjem na kadrove i slike, što obustavlja tok i prekida kontinuitet. U eri digitalne pismenosti i rasprostranjenosti video materijala, diskontinuitet je postao opšte pravilo: filmove retko gledamo u celosti, u bioskopu, odvojeno od svakodnevnog života, već u okviru svakodnevice, fragmentarno. Obustavljajući film, analiza naravno gubi iluziju kontinuiteta i trajanja pokreta, ali dobija ono što je, tokom same projekcije, uvek odsutno: u Bartovoj<sup>79</sup> koncepciji otkaćenog znaka, filmski znak se konstantno transformiše i *odleće* od nas, u stalnoj je promeni. Kada zaustavimo film, igra otkaćenog znaka se obustavlja i prekida. Iz tog razloga, analize filmova su uvek opsežne (Bellour 2001: 26) i suštinski beskrajne. Belur analizu smatra perverznom, „igranjem odsutnim predmetom, bez mogućnosti (...) usvajanja fiktivnih elemenata iako se oni moraju pozajmljivati. Analiza filma nikada ne prestaje da puni film koji nikada ne staje: to je *par excellence* bačva Danaida” (Bellour 2001: 26).

---

<sup>79</sup> Videti Bart, Rolan (1978), „Problem značenja u filmu”, u *Teorija filma*, priredio Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, str. 417 – 424.



U poznatim belurovskim analizama filmova, Frojdovi i Lakanovi postulati su nezaobilazni. Belur suštinski proučava narativ vodeći se psihoanalitičkim teorijama i edipalnim razvojem junaka, fokusirajući se na odnos njegove želje, prepreka koje iskrsavaju i konačno na razrešavanju i rezoluciji. Sa ciljem objašnjenja procesa (sekundarne<sup>80</sup>) identifikacije gledaoca sa filmom, koristi se isti pojam iz psihoanalitičkog registra, u kontekstu Edipovog kompleksa (regresija i identifikacija sa ocem u ključu identifikacije sa junacima narativa). U analizi segmenta iz filma *Ptice* (*Birds*, 1963, Alfred Hičkok), Belur uzima za primer 84 kadra koji čine sekvencu prilaska Melani (Tipi Hedren / Tippi Hedren) čamcem ka kući Miča (Rod Tejlor / Rod Taylor), u koga je zaljubljena. Sekvenca je izgrađena po principu subjekta i objekta pogleda. U okviru opisa svakog kadra, Belura zanima da li je kadar statičan ili u pokretu, plan bliži ili dalji, te da li je ono što je prikazano predmet ili nosilac pogleda. Najčešće Melani posmatra, a njen pogled kasnije biva kažnjen (napad ptice). U radu *Očevidno i kod*, Belur razlaže naizgled nevažnu scenu sa kraja filma *Veliki san* (*The big sleep*, 1946, Haurd Hoks / Howard Hawks), u kojoj se Vivijen i Marlo voze autom ka kući. Belura zanima odnos kadriranja, ugla snimanja kao i opštih elemenata naracije. Najopširnija belurovska analiza je filma *Sever severozapad* (*North by northwest*, 1959, Alfred Hičkok). Teoretičar primećuje kako film narativno i rediteljski funkcioniše po principu Tornhilovog (Keri Grant / Cary Grant) odvajanja od majke, te dinamičkog pomeranja u okviru prostora konkretnim prevoznim sredstvima. Scena ubistva Taunsenda (Filip Ober / Philip Ober) predstavlja, po Beluru, ubijanje simboličkog oca, što otvara mogućnost susreta sa Iv (Eva Meri Sen / Eva Marie Saint). Vandam (Džejms Mejson / James Mason), sa druge strane, „uvodi psihoanalitičku sliku idealizovanog oca” (Bellour 2001: 89), obzirom na dualističku prirodu patera kao nežnog muškarca a istovremeno i onog koji simbolizuje pretnju (dete se isprva takmiči sa ocem, da bi se na kraju identifikovalo sa njime). Rejmon Belur takođe obraća pažnju na scenografske elemente, pa se detaljno, na primer, bavi predmetima u filmu koji simbolizuju falus. Ceo film, u tom smislu, za Belura značenjski predstavlja pretnju i opasnost kastracije, sa jedne strane od majke, a sa druge zbog pogrešne zamene identiteta. Jedini način da Tornhil izbegne „povratak” u detinjstvo jeste da raskine čvrstu vezu sa majkom, izbegne sopstvene neprijatelje koji ga jure greškom i razvije romantičnu vezu sa Iv. Ime Kaplan – lažni identitet u doslovnom smislu – predstavlja ime oca koje,

---

<sup>80</sup> Primarna identifikacija gledaoca je sa vlastitim pogledom i pogledom kamere a sekundarna identifikacija sa junacima. Videti Omon et al. 2006.

obzirom na privid prisutnosti, predstavlja lakanovsko Drugo. Esej donosi takođe i opširnu analizu sekvence Tornhilovog bekstva u kukuruznom polju.

U drugim tekstovima, Belur se bavi između ostalog i analizom Hičkovog pojavljivanja u sopstvenim filmovima, objašnjavajući da se ti elementi, metaforički, mogu posmatrati kao *mise-en-abyme* filma, umetnuti tekst-ogledalo, koji „može isto tako *odati* i ishod fabule, kada je čitalac vešt u otkrivanju delimične sličnosti time što apstrahuje konkretne situacije” (Bal 2000: 44). U filmu *Sever severozapad*, Hičkok pokušava da uđe u autobus ali mu se vrata zatvaraju tik ispred lica – glavni junak će morati da po svaku cenu *ulazi* u prevozna sredstva ne bi li izbegao strah od kastracije (zatvaranje vrata); u *Pticama*, Hičkok vodi dve pudle na povocu, hodajući u susret Melani koja u kavezu nosi ljubavne ptice – sugestija da će na melodramsku *želju* glavne junakinje imati uticaj sam autor (ptice postaju globalna pretnja); i tako dalje. U eseju o filmu *Psiho* (*Psycho*, 1960, Alfred Hičkok), Belur ispituje čak i značenje imena junaka. Tako je Norman istovremeno „nor-man”, odnosno (anglicizam) ni žena ni čovek; a ptica se direktno ili indirektno javlja kao lajt motiv tokom celog filma, pa i u imenima (Marion se preziva *Crane* – ždral) ili akcijama (Norman puni tela ptica). Kamera, po Beluru, zauzima mesto ždrala, postajući Normanova majka (kadar iz gornjeg rakursa u Normanovoj kući).

Po Baklandu i Elseseru (Elsaesser & Buckland 2012), centralne karakteristike klasičnog filma su: uzročnost bazirana na karakteru junaka – „klasični holivudski film prikazuje psihološki definisane pojedince koji se bore da reše jasno postavljen problem ili da postignu određeni cilj” (Bordvel 2013: 182); princip repeticije i razrešenja, sa ciljem formiranja heteroseksualne zajednice; montažni kontinuitet; konstrukcija koherentnog i konsistentnog prostor-vremena; predvidiv sistem naracije. Belur je pokazao kako edipalna trajektorija igra važnu ulogu u žanrovskim filmovima poput trilera, dok je u melodrami pak protagonista uglavnom ženski lik i žanr tematski potretiše pitanja „formacije ženskog identiteta, ili nemogućnosti” (Elsaesser & Buckland 2012: 39).

Drugim rečima, preterane i česte simetrije klasičnog filma nisu ukras ili *formalna igra*, već suštinski semantičko/sintaksički elementi koje narativ stavlja u službu *rada teksta*, sa ciljem postizanja estetskog efekta (povezanost, homogenost, prirodno ili organsko jedinstvo) koja se duplira u svetlu ideološkog rada (opredmećivanje različitih kulturnih kontradikcija) (Elsaesser & Buckland 2012: 40).

Dakle, u klasičnom filmu i žene i muškarci vezani su za patrijarhalni zakon oca, edipalnu trajektoriju i dizbalans polova. Belurova formula, tvrde potonji teoretičari, značajna je jer kombinuje stilističku mikro analizu (konkretnih rediteljskih postupaka) i kulturološku makro analizu. U strukturalnom smislu, klasični narativ funkcioniše po principu rušenja početne ravnoteže i njenog ponovnog uspostavljanja, kao i na tome da se „gledalac usredsređuje na konstruisanje fabule, a ne na pitanje zašto naracija predstavlja fabulu baš na ovaj način (to pitanje je tipično za naraciju u umetničkom filmu)” (Bordvel 2013: 187). Belur smatra takođe da „klasični film (posebno američki klasični film) čvrsto počiva na takvim efektima *rimovanja*” (Bellour 2001: 193).

Tražeci strukturalnu simetriju, u filmu *Lepota poroka* odmah se uočava dupliranje početne sekvence. Čovek se sa puta vraća kući i zatiče drugog čoveka, komšiju, kako napušta njegov dom. Žena se oblači i kroz plač obavestava muža da je zgrešila. Sledi elipsa i zatim radni proces: žena mesi hleb, ostavlja prsten na uskom panju, pakuje hleb, uzima malj. Muž i žena penju se uz kamenjar ka vrhu. Druge žene ih krišom posmatraju. Na vrhu brda, žena stavlja hleb na glavu i klekne: „Ne ubijaš me ti, već tvoj hleb”. Čovek udara ženu maljem u glavu i ona ostaje na mestu mrtva. Zatim panoramski kadar pogleda prethodi krupnom planu Jaglike.

Reč je narodskom običaju poznatom kao lapot, o kom je i Goran Paskaljević snimio kratkometražni film<sup>81</sup> *Legenda o lapotu* (1972). Na taj način su se ubijali stari ljudi, jer nisu mogli više da privređuju, pa su za porodicu predstavljali samo jedna glavna usta više (otud i uzrečica „Ne ubijam te ja, već moj hleb”). Nikolić je motiv iskoristio povodom teme neverne žene koje su pak, po narodnim pesmama, vezivane konjima za repove pa čak i spaljivane (kao u narodnoj pesmi *Ženidba kralja Vukašina* - Vukašin naređuje Vidosavinu smrt, koja je sa njim planirala ubistvo vojvode Momčila). Sekvenca funkcioniše kao *mise-en-abyme*: jasno je da ni čovek ni žena neće imati direktne veze sa pričom, već je sekvenca povezana sa filmom po narativnim okolnostima. Ona nam govori da će tema filma biti (tragička) greška glavne junakinje, kao i da se film događa u svetu gde se neverstvo ne prašta. Ono što nam sekvenca ne otkriva, pak, jeste krajnji ishod, jer ne možemo biti sigurni da će Jaglika doživeti istu sudbinu kao žena koju igra Vesna Pećanac. Panoramski kadar crnogorskih brda uz opisni švenk, gornjeg rakursa, u tom smislu predstavlja sa jedne strane pogled muža koji je ubio ženu a sa druge *opšti* pogled

---

<sup>81</sup> Motiv je upotrebio i reditelj Živojin Pavlović u romanu *Lapot* (1993).

patrijarhalnog načela koji traži sledeću žrtvu (slika 9). To je razlog zašto Jagliku, u sledećem kadru, vidimo anfasno, veoma blizu (slika 10).

Kraj scene koju uvodi Jaglikin krupni plan donosi odgovor prethodnoj sceni. Obe se završavaju kadrovima brda u dalekom totalu. U prvoj sceni, taj kadar je snimljen u pokretu, opisnim švenkom, dok je u drugoj statičan (slika 11). U oba slučajeva, to može biti objektivan ali i subjektivan kadar. Time se postiže „kastirajuća” tematska, samopotvrda patrijarhata: prostor je predmet pogleda, ali on takođe i posmatra (nas i junake). To se podvlači i dijalogom koji teče u *off*-u tokom samog kadra: „Bog je na nebu, kum je na zemlji”, izgovara pop, a Luka nipošto ne želi da započne ceremoniju bez kuma.

Oba panoramska kadra vizuelno funkcionišu kroz susretanje neba i zemlje (planina), čime se sugeriše moć i sveprisutnost patrijarhalnog načela: kum (čuvar braka) je Božji izaslanik na zemlji. Jaglika je izopštena iz diskursa kumstva pa čak i ceremonije, ona se ne pita i Luka je neće konsultovati povodom bilo čega

(„kako moj čojek kaže”, čuje se često tokom filma). Nikolić je, pak, očigledno na njenoj strani i to pocrtava, naravno, kadrom koji otvara scenu. Taj statičan kadar sadrži dva



Slika 9 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 10 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 11 - kadar iz filma *Lepota poroka*

važna parametra, a to su Jaglikina blizina kameri, kao i udaljenost muškaraca u drugom planu u blagoj zamućenosti, neoštrini.

Dualizam i binarnost *Bog na nebu – kum na zemlji* oličen je i u rakursu. Prvi panoramski kadar snimljen je iz blagog gornjeg rakursa – neverna žena gine *na pravdi Boga*, ona je žrtva svevidećeg oka patrijarhata (elementarna Drugost carstva nebeskog se prevodi kao patrijarhalni zakon ovozemaljskog carstva). Drugi panoramski kadar, koji zatvara scenu iščekivanja venčanja i najavljuje kumov dolazak, sproveden je normalnim rakursom. Time se pocrtava *ljudska* priroda onostranog načela Drugosti na zemlji – kum jamči za neraskidivu heteroseksualnu a strogo patrijarhalnu vezu muškarca i žene.

Ovom scenom se završava uvod i publika predoseća šta će gledati tokom filma. Nadalje se film služi klasičnim mizanscenom i konvencijama. U sceni prvog vođenja ljubavi nakon svadbe, Nikolić u detalju slika crnu maramu-pokrov koju Jaglika nosi na očima. Fundamentalna perverzija muškog junaka nazire se u tome što Luka nije u stanju da vodi ljubav sa Jaglikom osim ako joj nisu pokrivenne oči. Ženi, evidentno, nije dozvoljeno da bude nosilac pogleda, ali ne samo to: ona mora bukvalno da se redukuje na čistu telesnost (telo bez glave, tačnije očiju) kako bi koitus uopšte bio i moguć. Međutim, Nikolić je u ovoj sceni, rediteljski, na strani seksualnog akta (melodrame), a ne isključivo na Lukinoj ili Jaglikinoj strani. Primenjen je klasičan kod zamene prizora u scenama seksa – švenk na drugi predmet, u ovom slučaju zid. Odustajanje od prikazivanja scena seksa uobičajen je potkod klasičnog (američkog) filma. U jednoj od čestih duhovitih opaski, Slavoj Žižek, navodeći primer filma *Moja Afrika (Out of Africa, 1985, Sidni Polak / Sydney Pollack)*, pita se kako bi film izgledao kada bi, umesto standardne elipse, postojala desetominutna scena seksa dvoje glavnih likova. Takav film je, naravno, „strukturalno nemoguć” (Žižek 2000: 527): seksualni čin bi minirao konzistentnost filmskog stila. U ovoj sceni iz *Lepote poroka*, Nikolić izbegava Jaglikin subjektivni pogled, generalno bilo koju tačku gledanja identifikacije sa kulturološkom perverzijom nastranog odnosa muškarca i žene. Reditelj dakle očigledno nije protiv heteroseksualnog braka. Kroz tok filma, štaviše, Jaglika nikada neće Luku posmatrati kao neprijatelja. Ona će pokušavati da ga promeni, insistirajući postepeno na sklanjanju marame. Luka međutim neće biti u stanju da tu promenu podnese i za njega se to završava fatalno. Pokrivanje očiju, takođe, ponavlja se i mnogo kasnije, kada ljubavni par golih stranaca prekriva Jagliki oči. Nakon kratkotrajne igre „ledenog čike”, oni pokušaju da skinu odeću sa Jaglike ali ona se opire. Nekoliko scena kasnije, međutim, Jaglika će sama skinuti odeću. Očigledno je da ne želi

da joj pogled bude prigušen, za razliku od devojke iz narodne pesme *Srpska devojka* (poznatija kao i *U Milice duge trepavice* – mladić ne može da vidi devojci oči navodno zbog dugačkih trepavica, ali ona, suštinski, pogled ne sme da podigne od zemlje).

U odnosu na motiv scene vođenja ljubavi Jaglike i Luke, postoji simetrija koja se događa nekoliko scena kasnije. Žorž je Kosaru sreo na železničkoj stanici. Dok je vodi svojoj kući, u drugom planu otkrivamo Luku i Jagliku. Žorž naglo skreće, kako bi izbegao da ih sretne. U Žoržovoj kući, Kosara priča kako voli da vodi ljubav, a kada se Žorž uzbudi, Kosara mu pomalo bezobraznim gestom ruke kaže da ne želi. U sledećoj sceni, već je noć a Luka i Jaglika sede na gradskoj fontani i Luka gusla turistima.



Slika 12 - kadar iz filma *Lepota poroka*

Policajac, prisutan u gomili, dolazi do Luke i prekida ga, objašnjavajući da je guslanje zabranjeno, na šta Luka ljutito odgovara da je u pitanju važna lokalna pesma. Policajac je naravno predstavnik zakona (simboličke reči – *ime oca*), međutim sasvim drugačijeg od onog u brdima dominantnog, patrijarhalnog načela. Vlast koju policajac brani je primorska, raspusnička, turistička, a ne ona tradicionalna. U tom smislu, on, apsurdno, promovise drugost koja se vezuje za primorje. U sledećoj sceni, Žorž vodi ljubav sa Kosarom. Za razliku od scene sa Lukom i Jaglikom, u ovoj sceni junaci su potpuno goli. Osim toga, (a)simetričnost se ogleda u samom narativnom principu: dok je u verziji scene seksa sa Lukom i Jaglikom odsutno sve sem simboličkog početka seksa, u sceni sa Žoržom i Kosarom izbačeno je sve sem sredine, odnosno vrhunca erotičnog zanosa. U obe scene,



Slika 13 - kadar iz filma *Lepota poroka*

međutim, muško lice je dominantno, bilo u profilu ili u anfasu (Jaglika je pokrivena pokrovom, a Kosara snimljena sleđa).

Od tog trenutka, dakle, menja se vrsta koda: Luka i Jaglika više nisu na patrijarhalnom terenu, već i sami postaju turisti, *drugi*, na primorju sopstvene zemlje. Dodatno, uz sam kod menja se i pravac kretanja (osa akcije) posetilaca u odnosu na ognjište/kuću (podbinarnost *spolja* i *unutra*). Muž iz uvodne sekvence filma prilazi kući sleva nadesno, kao što se vidi na priloženoj slici broj 14. Žorž ulazi u Međeđu i prilazi kući u istom pravcu (slika 15), takođe sleva nadesno. Luka prilazi Jaglici sleva nadesno u sceni vođenja ljubavi.

Kada Luka i Jaglika dolaze ka Žoržovoj kući, koja se nalazi na drugačijem kulturološkom terenu, menja se smer, odnosno osa akcije<sup>82</sup> – sada je zdesna nalevo (slika 16). Uz to, Jaglika je u većini filma dominantna u desnom delu kadra, a Luka u levom, što se može čitati kao zamena tradicionalnih postulata (desna strana je, tradicionalno, jača i pripada muškarcima, a leva slabija, ženska). Redak trenutak da je Jaglika u levoj strani kadra je na kraju filma,



Slika 14 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 15 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 16 - kadar iz filma *Lepota poroka*

<sup>82</sup> Zamišljena prava (kolokvijalno nazvana i rampa) koju, u odnosu na objektiv kamere, postavlja pogled junaka ili njegov pravac kretanja. Poštovanje ose akcije u biranju položaja kamere garantuje gledaočevo snalaženje u filmskom prostoru. Na primer, ukoliko se junak u jednom kadru kreće sleva nadesno, narušavanje ovog pravila u narednom kadru poremetiće prostorno jedinstvo.



na primer, kada Luka planira da je udari maljem u glavu. Međutim, tada oni više nisu na primorju već u planinama.

Scena seksa Žorža i Kosare dobija odgovor nešto kasnije u filmu, nakon što se njen muž pojavljuje u nudističkom kampu u potrazi za njom. Luka ustupa svoju sobu Žoržu i Kosari i u jednom trenutku tokom noći njega i Jagliku bude uzvici seksualnog zanosa iz susedne sobe. Međutim oni nisu sigurni šta se dešava i opravdano misle da bi Kosara mogla biti u nekakvoj opasnosti obzirom da vrišti. Luka ustaje, dolazi do vrata i otvara ih. Slede kadrovi Luke koji posmatra i njegovog subjektivnog pogleda, kadra vođenja ljubavi. Sama scena, naravno, priziva frejdovski primordijalni čin, trenutak kada dete prvi put ugleda roditelje u seksualnom činu. Narativno, neophodno je da je Luka svedok ovom činu iz više razloga. Prvo, on je nosilac simboličkog (patrijahalnog) poretka i kao najjače *muško* u kući, logično je da on bude poslat u izvidnicu.

Drugo, Jaglikina odsutnost iz uloge nosioca pogleda u ovoj sceni čini njenu kasniju promenu još radikalnijom. Time se sugerise da je inspiraciju sopstvene (seksualne) promene našla u samoj sebi, a ne ugledajući se na druge. Treće, najvažnije, scena ima i funkciju podsećanja na činjenicu da je Luka simbolički kastriran od strane sopstvene patrijarhalno-plemenske ideologije. Prizor je erotičan, ali njegova reakcija je šok, i to zbog toga što Žorž narušava sopstveni brak i „propada” u porodičnom smislu. Luka, inače, više puta koristi glagol *propasti* kada se Žorž i Jaglika ponašaju van sklada patrijarhalnih običaja i normi. Duhovitost, naravno, je u tome što je Žorž ženu prevario ranije i to više puta, ali je ovo prvi put da ga je *zakon oca* ugledao i posvedočio tom poroku. Posledično, Luka priziva kumu, Žoržovu ženu, sa planina. Nije reč o dečijem



Slika 17 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 18 - kadar iz filma *Lepota poroka*



tužakanju, već o želji da se istera pravda sopstvenog poretka. Kada se kuma (Eva Ras) pojavi sa planine, svedoci smo duhovite psihoanalitičke pošalice. Ona se žali kako ne vidi na jedno oko, a Žorž odgovara: „Šta će ti oko? Ko da ćeš njime nišaniti”. Žene, dakle, moraju ostati slepe, dok muškarci, osim penisom, *nišane* i očima.

Nadalje, narativ funkcioniše klasično – glavna junakinja stavljena je na niz iskušenja, kojima se isprva opire („Vodi me u Međeđe, našoj devojčici”), a zatim počinje da im se prepušta. Sama priroda priče menja se u trenutku kada ona iz divljine pređe u civilizaciju. Već tim činom, patrijarhat je (delimično) urušen i pobeđen. Pobedu nad ovim principom najavljuje i uvođenje dva junaka koji su u kontekstu Međeđe subverzivni, ali ne i na primorju: Milada i Zvonce. Oba karakteriše princip travestije – Zvonce je homoseksualac, a Milada muškarac. Kako Jaglika postepeno prihvata nove okolnosti, ona polako i dobija *pravo* pogleda, pa se od tog trenutka u filmu sve češće uvodi rakord subjekta i objekta pogleda. Na primer, hodajući na plaži ona zapazi bračni par naturista i ta scena je ovako kadrirana: srednji plan stranaca nudista koji leže (slika 19); dvoplan – srednji plan Jaglike koja hoda u prvom planu, a u polutotalu vidi se par (slika 20); Jaglikin krupni plan (slika 21); krupni plan



Slika 19 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 20 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 21 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 22 - kadar iz filma *Lepota poroka*

bračnog para koji je osmotre (slika 22); Jaglikin krupni plan; srednji plan bračnog para - žena ustaje gola, prateći švenk, zatim i on, pa ulaze u vodu.

Međeđa, naravno, još uvek i do samog kraja egzistira mentalno najkonkretnije kod Luke. Posebno sugestivna je scena sa prostitutkom, koju Žorž nabavlja Luki. Luka je kadriran tako da mu iza glave lebdi poster gole žene bujnih oblina, što se smenjuje subjektivnim pogledom iz gornjeg rakursa na prostitutku koja leži.

Scena, naravno, apsurdno i komično portretiše Lukin karakter koji se slepo drži svojih principa, pa čak ni pogled na drugu ženu, a kamoli голу, nije dozvoljen i smatra se grehom. Kao dodatni komentar Lukine impotencije (seksualno-psihološke), Nikolić uvodi ključ, simbol falusa, koji Luka mora da dosegne između ženinih grudi kako bi izašao iz sobe. Poput deteta, Luka izleće iz sobe lomeći

vrata. A kada govorimo o „oštrim” scenografskim detaljima, značajno je pomenuti i gliser koji seče vodu a predstavlja prvo prevozno sredstvo koje Jaglika deli sa nudistima, neposredno pred seksualno prepuštanje, kao i jarbol koji vizuelno deli dijaloški kadar Jaglike i Luke (slika 25). U toj sceni, Jaglika je neposlušna i ne želi da poslušna Luke koji



Slika 25 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 23 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 24 - kadar iz filma *Lepota poroka*

joj zabranjuje da ide na posao. Ali Jaglika ipak odlazi.

Gledalac postaje potpuno svestan Jaglikine promene u sceni kada Jaglika isprobava minduše strankinje i suptilno otkrije svoje golo rame. Scena je inače najavljena prikazom na plaži. Bračni par stranaca, nakon što ugledaju Jagliku koja ih krišom posmatra, komentarišu njenu

pojavu. Strankinja kaže da njihova sobarica ima problem, a stranac se upita retorički kako je moguće da takva (lepa) žena ima bilo kakav problem. U narednoj sceni, mnogo važnije od samog čina isprobavanja minđuša je način kadriranja: Jaglika je snimljena otpozadi, a njeno lice vidimo kao odraz u ogledalu (slika 26).



Slika 26 - kadar iz filma *Lepota poroka*

Ovo je, naravno, trenutak ne samo sopstvene re-identifikacije, već i početka autoerotizacije. Pogled u ogledalo je *par excellence* lakanovski trenutak pogrešne samospoznaje, kada ulazimo u domen privida, imaginarnog (u psihoanalitičkoj teoriji filma, filmsko platno funkcioniše kao ogledalo i tako se objašnjava sposobnost identifikacije sa likovima i svetom priče, regresijom na ranije stadijume razvoja, u okvirima lakanovske ogledalne faze). Iako junakinja, naravno, spoznaje pravu prirodu svojih emocija, njeno sazrevanje ostaje u senci simboličkog imena *oca*, u trenutku kada Luka izvrši samoubistvo. U tom smislu, ovaj pogled u ogledalo jeste lažno verovanje u *objekt malo a*, nedostižni predmet želje. Mnogo pre Lukinog suicida, pravo *buđenje* za junakinju je otkriće da su muškarac i žena napustili kamp. Drugim rečima, Jaglikina promena je po nju samu suštinska, ali u kontekstu patrijarhalnog načela, prolazna i kratkotrajna, kao karneval.

Luka, međutim, u jednom trenutku uspeva da pokaže sposobnost i volju za promenom i to nakon što je Jaglika „zgrešila” - u sceni kada pokušava da je poljubi i da nezgrapno vodi ljubav sa njom na nov način. Međutim ona tada ne može da ima bilo šta sa njim, jer ne samo što je tužna zbog odlaska svojih prijatelja nego je suštinski razvila sopstvenu seksualnost i prestigla Luku. Paradoksalno, njih dvoje su isprva postavljeni kao strogi roditelj (Luka) i dete (Jaglika) ali zatim dete sazrevajući prevazilazi roditelja. Jasno je da se seks u tom trenutku neće desiti, a verovatno i nikada više. Po povratku u Međeđe, Luka na kratko ostavlja Jagliku ispred manastira dok se on konsultuje sa popom šta mu je činiti. Poput biblijske grešnice (Suzana i starci), Jaglika ostaje sama sa starim i

bolesnim ljudima, a Nikolić ne okleva da umetne sugestivni, groteskni krupni plan ne lepog čoveka koji sa željom posmatra Jagliku (slika 28). Kada Luki saopšti kako je zgrešila, njemu hleb ostaje u ustima (čime se najavljuje povratak na tradicionalni simbol hleba). Sledi krupni plan Jaglikinog oca, junaka koji se na početku filma izrazito protivio Lukinom i Jaglikinom odlasku, protestujući suzama, negodujući jer će njegova unuka, još uvek devojčica, ostati sa njim da ga čuva. Sada, na kraju filma, on hladno posmatra Jaglikinu pripremu za smrt. U tom trenutku, Jaglika je u levoj strani kadra: binarnosti se vraćaju na staro, sada je ponovo leva strana, slabija, ženska a desna, jača strana, pripada muškarcu.



Slika 27 - kadar iz filma *Lepota poroka*



Slika 28 - kadar iz filma *Lepota poroka*

Do kraja ambivalentno ostaje pitanje zbog čega se Luka ubija. To je, naravno, jedan od načina da narativ, koliko god je to moguće, optuži junakinju koja se inače dovoljno emancipovala, ostavljajući Jagliku skrhanu, sa krivicom, da steže hleb, simbol braka sa Lukom, njegovog života, ali takođe i Hristovog tela, dakle svetosti u svakom smislu. U tom kontekstu, jedna od važnih tema ovog filma je i odnos svetog i svetovnog, gde je svetinja, naravno, brak, a primorje svetovno, mundano i profano (podbinarnosti *čistog* i *prljavog*, kao i *visokog* i *niskog*). Kraj filma je na planini, binarnosti se vraćaju na staro, karnevalizacija prestaje. U tom kontekstu, postoji nekoliko mogućih scenarijskih opcija završetka. Prva i nedozvoljena je da Luka oprostí Jagliki. Druga i takođe neprihvatljiva u kontekstu žanrovskog obrasca je da Luka ubije Jagliku. Međutim to bi donelo identično ponavljanje scene sa početka sa Vesnom Pećanac i Miodragom Krstovićem. Treći i jedini realni završetak je Lukina nesposobnost da ubije Jagliku, te mu kao izlaz ostaje samoubistvo. Time se, između ostalog, sugeriše Lukino poštovanje žene, želja za promenom i, paradoksalno, odstupanje od tradicije. Iako neinteligentan, Luka je čovek dobrog srca. U psihoanalitičkom smislu, ovaj kraj sugeriše i njegovu kastraciju od strane

režima u kojem je odgajen: upravo to što *mora* da ubije ženu koju u stvari voli i kojoj, očigledno, oprašta greh<sup>83</sup> čini ga, poput Hrista, žrtvom i mučenikom. Stoga, on diže ruku na sebe i to predstavlja njegov konačni otpor patrijarhalnom poretku.

Klasičan mizanscen filma *Lepota poroka* podr(a)žava klasičan narativ koji se jednostavno može opisati: jedna žena odbija stari sistem vrednosti i prihvata novi, sukobljavajući se sa svetom. U ovom simplifikovanom opisu sadržani su najvažniji elementi klasične fabule – protagonista, sukob kao i (edipalna) trajektorija koju će junakinja preći redefinišući sopstveni identitet.

---

<sup>83</sup> Poznati epski junak Banović Strahinja takođe oprašta neverstvo ženi iz neobjašnjivih razloga, a kraj pesme navodi da je jedan od njih taj što samo sa njom može piti vino, jer su oboje usamljeni i nemaju nikog drugog do sebe. Iako se za razliku od Luke ne ubija, ipak odlazi na Kosovo Polje gde gine.



## 5. Zaključak

U disertaciji je analiziran filmski opus Živka Nikolića sa stanovišta multidisciplinarnog pristupa, kojim su pokazani različiti aspekti tumačenja mnoštva fenomena, objedinjenih u funkciji građenja originalne i višeslojne autorove poetike. Disertacija postavlja model analize za autore čija dela nisu dosledno analizirana sa aspekta lokalizovanja i kontekstualnog poređenja sa nacionalnom a zatim i sa jugoslovenskom i svetskom kinematografijom.

Po uzoru na termin *balkanstvo* teoretičarke Nevene Daković (2008) uveli smo pojam *crnogorstvo*, pod kojim se podrazumeva skup ili hibrid identitetskih i reprezentacijskih odlika nacije u narativnom univerzumu Živka Nikolića. U istraživanju ovog fenomena korišćeni su i drugi važni nezaobilazni uvidi Benedikta Andersona (1998), Entoni Smita (2010), Homija Babe (Bhabbha 1990): nacija se pojmi kao „zamišljena zajednica“ (Anderson 1998) ili pak kroz ideju naracije (Bhabbha 1990) ispričane odnosno semiotizovane iz sadašnjice (Asman 2011). Sa tim u vezi, analiza *reprezentacije* nacije i nacionalnog u delu Živka Nikolića bavila se ispitivanjem odnosa prema herojskoj prošlosti, kao i pozicijom žene u okviru patrijarhalnog sistema vrednosti. Crna Gora je u istraženju literaturi (društvenoj, istorijskoj, sociološkoj, etnološkoj, antropološkoj, književnoj) predstavljena uglavnom kao zemlja heroja, surove ali lepe prirode. Njen *mythomotheur* je herojska prošlost, definisana ratovima i borbama, uz principe časti, *čojstva i junaštva*. U patrijarhatu, koji je bitna determinanta *crnogorstva*, zapravo crnogorskog etosa, žena je podređena muškarcu, a od nje se prvenstveno očekuje da rađa decu, posebno muškog pola. Sa druge strane žena je mitologizovano biće, koja uliva strahopoštovanje, ili je idealizovani predmet obožavanja (Baković 1985). Ovaj deo hipoteze je potkrepljen funkcionalno odabranim studijama slučaja.

Drugi aspekt identiteta - filmski identitet – u disertaciji je istražen kroz komparativnu analizu sa relevantnim autorima crnogorske, jugoslovenske i svetske kinematografije, uz ideju da Nikolić uzima *lokalno* kao polazište, kako bi priču pomerio

ka univerzalnom. To ga čini suštinski jedinstvenom autorskom pojavom u crnogorskoj kinematografiji, čiji filmovi se baziraju isključivo na reprezentaciji lokalnog.

U kontekstu jugoslovenske kinematografije, Živko Nikolić stvara tokom perioda *novog jugoslavenskog filma* (Goulding 2004), kojem pripadaju mahom reditelji praške grupe. Nikolićeva poetika ima malo dodirnih tačaka sa njima, a to su pokazali već i prvi kratkometražni filmovi. Relevantni sagovornici koje sam intervjuisao u Dodatku 2 ovog rada, ukazali su na dodirne tačke sa brojnim autorima evropskog i svetskog filma, insistirajući, takođe, na aspektima univerzalnosti i modernizma Nikolićevog dela.

Odeljci o strancu i hronotopu su uporište za analizu narativnog univerzuma Živka Nikolića po principu binarnih opozicija, karnevala i konkretnih modernističkih postupaka. Figura stranca tematski postavlja binarnost *tamo* i *ovde*, odnosno *Amerika* i *Crna Gora*, a pogled stranca dodatno izoluje identitetsko pitanje (Čekić 2017). Hronotop je analiziran prema postulatima Mihaila Bahtina (1989) kojim se objašnjava i analizira veza prostora i vremena sveta priča u književnosti. Robert Stam (2000) široko primenjuje ovaj pojam u filmu, objašnjavajući da je hronotop, važniji za analizu i ishode koje takva razmatranja imaju u kinematografiji, nego u književnosti. Specifičnost Nikolićevog hronotopa je, pokazuje istraživanje, *destabilisanost*. To znači da veza prostora i vremena postaje slabija, kao i da se ove dimenzije udaljavaju od lokalnog identiteta. Iako je *crnogorstvo* uvek polazište Nikolićevog filma, autor ima tendenciju da se, kroz lokalno, bavi univerzalnom tematikom. Nikolić započinje svoju karijeru (u kontekstu dugometražnog filma) delima destabilisanog hronotopa. Reč je o filmovima *Beštije* i *Jovana Lukina*. Prvi se događa u primorskom gradu, ali geografska i temporalna određenja su prilično redukovana, ili tek naznačena. Radnja drugog filma smeštena je u kamenjar, u kojem obitava gotovo infantilna i čedna bračna zajednica koja se dovodi u iskušenje po pitanju vernosti. Takav destabilisani hronotop približava njegove narative hronotopu mita. U sledećem filmu, *Smrt gospodina Goluže*, destabilisanost hronotopa preuzeta je iz istoimene Šćepanovićeve novele koja je delimično građena i na poetici apsurdna. Stranac se pojavljuje u *nekom* malom gradu i brzo postaje veoma važna ličnost, ali to vremenski kratko traje. Tek od sledećeg filma, *Čudo neviđeno*, Živko Nikolić razvija relativno stabilan hronotop crnogorskog sela nadomak jezera. Najstabilniji hronotop, pak, Nikolić ostvaruje u poznatom filmu *Lepota poroka*, koji se dešava u trenutku kada je i nastao, a oblikuje ideju Crne Gore kao geografskog odnosa planine (selo Međeđa) i

primorja (nudistički kamp). Naredna dva filma, *U ime naroda* i *Iskušavanje đavola* uvode, pak, blagu destabilizaciju stabilnog hronotopa postignutog u filmu *Lepota poroka*.

U odnosu na studije Edvarda Saida (2008), Marije Todorove (2006) i Nevene Daković (2008), ustanovljene su i u skladu sa hipotezom postavljene osnovne binarne opozicije identitetskog načela Nikolićevog opusa: *visoko* i *nisko*, *čisto* i *prljavo*, *idealno* i *realno*, koje se predstavljaju u vidu mnogostrukih podbinarnosti. *Visoko* i *nisko* je geografski, ali i društveni binarizam. Sve što je van *ždrijela* je visoko (*Ždrijelo*), Međeđa je višočija u odnosu na primorje (*Lepota poroka*), a jezero od mora, bar na početku (*Čudo neviđeno*). Popovi, politički funkcioneri i intelektualci su, u osnovi, važniji, na *višim* pozicijama od seljaka, nadničara, zanatlija, trgovaca, i njima sličnim. *Čisto* i *prljavo*, pak, pripada sferi ljubavi i seksualnosti, junacima koji su suprotstavljeni na osnovu odnosa prema ljubavi i seksu. U opusu srećemo lepe, čedne žene (Lepotica, Jovana, Anka, Amerikanka, Jaglika, Marika, Jelka) ali i bludnice, prostitutke i razvratnice (u filmovima *Beštije*, *Jovana Lukina*, *U ime naroda*, *Iskušavanje đavola*). Binarnost *idealno* i *realno* (koja se pojavljuje u podvarijanti *Eros* i *Tanatos*) u osnovi je melodramska. *Idealno* predstavlja zamišljen, ljubavni odnos, dok je *realno* ono što je izvodljivo, „dostupno”. U domenu *idealnog* je najčešće lepa strankinja koju svi žele, a *realnom* pripadaju neatraktivne supruge. Iz tog razloga, u sukobu *Erosa* i *Tanatos*, nastaju burne strasti, u čijem je fokusu idealizacija ženske lepote, ali i težnja da se ona uništi i svede na ništavilo.

Svi binarizmi se u okviru karnevalizacije u jednom trenutku preokreću. Ono što je bilo *visoko* sada postaje *nisko* (i obrnuto): more je ipak višočije od jezera (*Čudo neviđeno*), primorje postaje privremeni dom (*nisko* zamenjuje *visoko*), što je do tog trenutka bila Međeđa (*Lepota poroka*), i tako dalje; u društvenom smislu, popovi, političari i intelektualci pokazuju drugačiju prirodu (otac Makarije, gazda Šćepan, političar Maksim; popovi i političari bludniče sa ženama, a tobože genijalne ideje pokazuju se kao glupe), dok narod, odnosno ljudi iz naroda, koji su po pravilu, inicijalno, društveno postavljeni *nisko*, privremeno postaju *visoki* i važni (junaci kao što su Goluža, Anđelko, Milutin ...). Time se, između ostalog, ismevaju i tradicionalne, patrijarhalne vrednosti, jer posredstvom karnevala početno ustaljeni princip privremeno biva ukinut. Nevine i neiskvarene žene menjaju svoju prirodu: tokom plesa, Jovana i Lepotica, na primer, dostupne su svima, a Jelka i Jaglika upadaju u *porok*.

U kontekstu binarizma *idealno* i *realno*, karneval suštinski ostvaruje melodramu i željeni ljubavni odnos postaje realnost (Anđelko i Lepotica, Anka i Goluža, Amerikanka



i Karuza, Jaglika i bračni par stranaca, Milutin i Marika, Mikan i Jelka). U tom smislu, *Eros* privremeno nosi prevagu nad *Tanatosom*, ali na kraju se reaktivira početna situacija. Zato Lepotica iz *Beštija* umire, Jovana i Luka su vezani za stub srama, ljubav Anke i Goluže se tragično završava, Karuzo umire u sudaru svatova, Jaglika mora da pati jer je *zgrešila*, Milutin ostaje sam u apsurdnom obrtu Todorovog povratka iz zatvora (odnosno Kinšase), a Jelka i Mikan ostaju bez ljubavi, jer je Jelka, varajući ga sa njim samim, postala neverna.

Vrši se, između ostalog, i rotacija binarizama koje postavlja figura stranca. Sa standardizovane pozicije Velikog Drugog, stranac privremeno postaje malo drugo, odnosno standardizovani *drugi*. Rotira se privremeno, dakle, i podbinarnost *tamo* i *ovde*, odnosno *Amerika* i *Crna Gora*. Na samom kraju, pozicija stranca se vraća na staro, pa on/ona odlazi (Petar u *Jovani Lukinoj*, bračni par iz *Lepote poroka*, Mikan iz *Iskušavanja đavola* se ženi drugom ženom), umire (Lepotica iz *Beštija*, Goluža) ili biva odstranjen iz narativa na drugi način (Karuza umire a Anka ostaje sama). Iako kratkog i ograničenog vremenskog perioda, karneval privremeno utiče na promenu osnovnih pogleda na svet, odnosno kompletne ideologije, oličene u strogom patrijarhalnom poretku. U tom smislu, karneval donosi zadovoljstvo i radost za mnoge junake (posebno žene), a da prestanak karnevala uspostavlja početno nezadovoljstvo.

Već u samoj postavci narativa (binarne opozicije koje se obrću u toku karnevalizacije), Živko Nikolić ostvaruje univerzalnost, čiji intenzitet varira od filma do filma. Iz tog razloga, dakle, narativni univerzum Živka Nikolića ima više sličnosti sa evropskim modernizmom nego jugoslovenskim. *Destabilisani hronotop* je ključan alat, sredstvo građenja mitskog i univerzalnog, na bazi *crnogorstva*. Tu se može pronaći razlog Nikolićevog neuklapanja u tokove jugoslovenskog filma, te i za pojavu krajnje nekonzistentnih kritika nekih njegovih ostvarenja. *Destabilisani hronotop* čini mnoge Nikolićeve filmove *vanvremenskim* i *vanprostornim*, kreirajući mitsko vreme i prostor, što otvara vrata ekspresionističkom mizanscenu kao i uplivu različitih stilova modernizma, po stanovištima Andraša Balinta Kovača (Balint Kovacs 2007). U tabeli broj 1 su postavljeni parametri promene modernističkih aspekata u njegovom opusu: stabilan ili destabilisani hronotop, ekspresionistički ili klasični mizanscen, kao i opis elemenata njegovih filmova u odnosu na četiri osnovna stilska pravca modernizma: minimalizam, teatralizacija, ornamentalizam i naturalizam.

Film *Beštije* karakteriše ekspresionistički mizanscen, kao i teatralnost. Ovaj film ima i elemente nadrealizma, što Nikolić sugerira oniričnom atmosferom primorskog grada u kojem vreme kao da je stalo. Destabilisanost hronotopa u filmu *Jovana Lukina* otvara vrata univerzalnosti priče koja se, iako se oslanja na crnogorsku tradiciju i pejzaž, može iščitavati na brojne načine. Ovde je minimalističkim stilom ostvaren, u određenom smislu, mitsko-religijski narativ (pra)supružnika, u sukobu sa prirodom, čiji je brak stavljen na iskušenje. U filmu *Smrt gospodina Goluže*, teatralizacija je u funkciji groteskne atmosfere grada koji iznenada oživi pojavom stranca i obećanjem samoubistva. *Čudo neviđeno*, pak, najavljuje klasičan mizanscen uz relativno stabilan hronotop. Vizuelne kompozicije, u slučaju ovog filma a za razliku od prethodnika (posebno *Smrt gospodina Goluže*), postaju izrazito trodimenzionalne. Stabilnost hronotopa ovog filma je priprema za izrazito stabilan hronotop filma *Lepota poroka*, koji je kulminacija klasičnog mizanscena. U filmovima *U ime naroda* i *Iskušavanje đavola*, postoji tendencija ka povratku minimalističkim i naturalističkim modernističkim elementima. Oni, pak, i dalje nose teret stabilnog hronotopa prethodna dva filma.

U disertaciji smo izneli stanovište da autor Živko Nikolić započinje svoj opus kao modernista, ali da kasnije, u centralnom delu opusa, odstupa od toga, kada mizanscen postaje klasičan, a hronotop stabilan (tu je paradigma film *Lepota poroka*). Kraj opusa Živka Nikolića predstavlja, u određenom smislu, sintezu klasičnog i ekspresionističkog mizanscena. U uobličavanju ovih analiza rad se oslanjao, između ostalog, i na izvode iz kritike, kao i intervju sa sagovornicima iz Dodatka 2.

Nikolić je klasicista i u televizijskim formatima. Serija u njegovoj režiji *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, Nikolićevo poslednje delo (uporedo je, 1989. godine, snimio i film *Iskušavanje đavola*), ima klasičnu serijsku strukturu i ostvaruje povratak klasičnoj naraciji, plasirajući u potpunosti klasičan mizanscen. U seriji su potpuno odsutni elementi ranih filmova Živka Nikolića, koje odlikuje destabilisani hronotop i ekspresionistički mizanscen. Serija, u tom smislu, portretiše *crnogorstvo*, ali bez sloja univerzalnosti, tipičnog za većinu njegovih modernističkih filmova. Analiza te serije je, dakle, svojevrsan sublimni, iako neveliki zaključak ispitivanja modernizma Nikolićevog rada. Iako je Nikolićev poslednji film *Iskušavanje đavola* pokušaj sinteze klasičnog i ekspresionističkog mizanscena, stabilnog i destabilisanog hronotopa, modernizma i klasicizma, ipak je televizijska serija *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo* uspostavila definitivan prekid sa modernizmom, te ustalila klasicizam.

Filmovi Živka Nikolića su, dakle, u stalnom, bahtinovskom dijaloškom sučeljavanju sa crnogorskim identitetom: „Smisao nikada nije dat direktno, već se otkriva *tek u susretu s drugim tuđim smislom*” (Markovski 2009: 178); „U tom smislu, crnogorski identitet, barem u tom aspektu opštijih postavki, kod Nikolića uvek biva na prvom mestu znalačka varijacija na univerzalne teme, tipove i podtipove” (Zoran Janković, Dodatak 2). Dijalogenost se, dakle, u narativnom univerzumu Živka Nikolića, prezentuje u dijalogu sa tradicijom i nasleđem, ali i evropskim modernizmom. Odjeci rada Živka Nikolića u stvaralaštvu savremenih crnogorskih autora mogu se, zato, tražiti dvosmerno. Najpre, u pravcu modernizma i destabilisanog hronotopa: evidentno je da takvih primera kontinuiteta, koliko je meni poznato, u savremenoj crnogorskoj kinematografiji nema. Drugi smer bazira se na nastavku reprezentacije identitetskog pitanja, crnogorstva, osnovnog elementa dijegetičkog univerzuma Živka Nikolića. U tom kontekstu, referentna Nikolićeva dela su ona koja su najmanje modernistička a stabilnog hronotopa, jer je u njima identitetski obrazac najčvršće izražen. To su serija *Đekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, te filmovi *Čudo neviđeno* i *Lepota poroka*. U okviru brojnih studija slučajeva savremenih crnogorskih filmova, izdvajaju se oni koji direktno nastavljaju razradu reprezentacije *crnogorstva*, poput filmova i serija u vezi sa scenaristom Miodragom Karadžićem (*Gorčilo, Volim i ja nerandže... no trpim*), rediteljem Milanom Karadžićem (*Biser Bojane, Budva na pjenu od mora*); zatim filmovi koji estetski, rediteljski i scenarijski radikalno odstupaju od reprezentacije crnogorstva Živka Nikolića (filmovi Marije Perović); filmovi koji citiraju radove Živka Nikolića mahom vizuelno (*Lokalni vampir, Biser Bojane*); kao i filmovi koji, usred žanrifikacije, u potpunosti odustaju od pitanja nacionalnog identiteta, poput filma *Posljednje poglavlje*. Jedan od razloga odsustva ekspresionističkog mizanscena u ovim filmovima je nedostatak osnovne postavke Nikolićevih narativa, odnosno manjak binarnih opozicija te, posledično, karnevalizacije. Savremena crnogorska kinematografija je u stalnom dijalogu sa crnogorskim identitetom i njegovom predstavom u Nikolićevim delima, na nivou kontinuiteta ili diskontinuiteta. Semiosfere Nikolićevog stvaralaštva i kasnijih, savremenih autora su u dijaloškoj koliziji.

Dalji tok istraživanja je bio sintetičko i sublimno potvrđivanje postavljene hipoteze: mapiranje narativnog univerzuma Živka Nikolića, te formalna analiza filma *Lepota poroka*, koja potvrđuje identitetsku bazu *crnogorstva* dijegetičkog prostora ovog filma, kao i njegovu klasičnost. Teorijski koncept Jurija Lotmana o semiosferi (Lotman 2004)

poslužio je da narativni univerzum Živka Nikolića bude prikazan metaforički – kao lopta/sfera, u čijem krugu je *crnogorstvo*, determinisano Nikolićevom biografijom, crnogorskim pejzažima, istorijskim i mitskim diskursom, etnosom i njegovim osobenostima, sociološkim ili psihološkim određenjima kolektiva i pojedinca – sve ono sa čime je on kao autor dolazio u dodir, što ga je determinisalo kao stvaraoca. Semiosfera njegovog opusa je u kontaktu i sa modernizmom.

Belurovska formalna analiza, koja je uporište za uočavanje svih elemenata narativnog univerzuma Živka Nikolića i semiosfere crnogorstva, dokazuje teze o klasičnom narativu i mizanscenu, te stabilnom hronotopu. U poglavlju o modernizmu, uočeno je i pokazano da je *Lepota poroka* film izrazito stabilnog hronotopa i klasičnog mizanscena, čvrsto vezanog za (istorijski) trenutak nastajanja. Nikolić je i u ovom filmu ostvario osnovne binarnosti, te ih lokalizovao u okviru sociološki i istorijski realnog karnevala: patrijarhalni sistem vrednosti biva privremeno urušen tako što *nisko* postaje *visoko* (primorje nasuprot Međeđe), *idealno* postaje *realno* (ispunjavajući ljubavni odnos nasuprot samoće u braku), a *prljavo* postaje *čisto* (nudizam i golotinja su dozvoljeni i poželjni). Prikazana Crna Gora se tako pridružuje modernim previranjima, oličenim u seksualnoj revoluciji, a priča dobija istovremeno obrise i komedije i tragedije. Teorije i analize Rejmona Belura (Bellour 2001) pomažu u definisanju opšte linije radnje, edipalne trajektorije junaka – u ovom slučaju junakinje - i promene ovih elemenata u kontekstu parametara mizanscena, kadriranja (rakursa, pokreta kamere) i montaže. U fenomenu sukoba sa svetom, Jaglika doživljava promenu i revalorizaciju sopstvenih vrednosti i identiteta. Promenu njenog unutrašnjeg sveta prati i promena određenih formalnih parametara mizanscena, kao što je, recimo, osa akcije. Kao i u kratkometražnom filmu *Prozor*, junakinja dobija *pravo* pogleda. *Lepota poroka* je priča o susretu sa drugačijom kulturom, koja pokreće karneval privremenog odstupanja od dominantne, patrijarhalne kulture. Međutim, kako je on ograničenog trajanja, kraj filma donosi reaktivaciju starog i osnovnog sistema vrednosti. Važno je napomenuti da Nikolić, u okviru dela opusa dugometražnih igranih filmova, nikada ne odustaje od principa obrtanja binarnih opozicija i karnevalizacije; ono što se menja je stabilnost hronotopa, a to posledično utiče na mizanscen.

Rad je potvrdio hipotezu da se narativni univerzum Živka Nikolića bazira u slici crnogorskog identiteta, u vidu binarnih opozicija principom karnevalizacije dovedene u inverziju, a počivajući na kulturološkom prostoru Crne Gore, koji postaje dijegetički

prostor njegovih filmova. Takođe je dokazano da Nikolićev opus karakteriše klasičan, ali i modernistički stil naracije. Iako svaki film počiva na čvrstoj osnovi nacionalnog identiteta, u određenim filmovima ta veza, posredstvom destabilisanog hronotopa, slabi. Posledično, reč je o modernističkim filmovima ekspresionističkog mizanscena (kao što su *Beštije* i *Jovana Lukina*).

Ovaj rad, shodno metodologiji istraživanja i multidisciplinarnom pristupu, postavlja i model analize drugih autorskih opusa. Na primeru slučaja pojedinačnog filmskog autora i semiosfere dela, može se ispitati i dijaloško prelamanje drugih (i)storija filma – nacionalne, evropske i svetske – u koliziji sa ličnom biografijom. Savremena istorija filma, dakle, više ne pretpostavljanja sinhronijsko pisanje, od početka do kraja, već je moguće posmatrati mikro-istorije, konkretne autore, te istražiti način na koji se oni uklapaju u pretpostavljene tokove i njihove legate. Celokupan narativni univerzum Živka Nikolića, sa tim u vezi, posmatran je kao semiosfera sa bazom crnogorstva. On je, stoga, u dijalogu sa crnogorskom tradicijom, ali i sa crnogorskom i jugoslovenskom kinematografijom, a posebno evropskim filmom.

Biografija autora ove disertacije je takođe, metaforički, u bahtinovskom dijalogu sa Živkom Nikolićem: ne samo da sam po osnovnom obrazovanju filmski i televizijski reditelj, već sam i dva puta nagrađen na filmskom festivalu u Herceg Novom nagradom fondacije Živko Nikolić za svoj rediteljski rad (kratkometražni filmovi *Tango u tri lika i tri prostora*, 2012; *Devet dana*, 2015). Sa Nikolićevom filmografijom sam se susreo tokom osnovnih studija filmske i televizijske režije, kada je njegov film *Beštije* na mene ostavio jak utisak.

Ovaj će se dijalog, izvesno, nastaviti.

# Literatura

1. Anderson, Benedikt (1998), *Nacija: zamišljena zajednica*, Beograd: Plato.
2. Andrijašević, Živko (2015), *Istorija Crne Gore*, Beograd: Vukotić media.
3. Aristotel (1990), *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
4. Asman, Alaida (2011), *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*, Beograd: Biblioteka XX vek.
5. Bahtin, Mihail (1967), *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Nolit.
6. Bahtin, Mihail (1978), *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Beograd: Nolit.
7. Bahtin, Mihail (1980), *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit.
8. Bahtin, Mihail (1989), *O romanu*, Beograd: Nolit.
9. Baković, Todor (1985), *Depresivni otpimizam crnogoraca*, Zagreb: Jugart.
10. Bal, Mike (2000), *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga Alfa.
11. Balint Kovacs, Andras (2007), *Screening modernism*, Chicago & London: University of Chicago Press.
12. Bellour, Raymond (2001), *The analysis of film*, Bloomington: Indiana university press.
13. Bhabha, Homi K. (1990), *Nation and narration*, London: Routledge.
14. Blehova Čelebić, Lenka (2002), *Žene srednjovekovnog Kotora*, Podgorica: Cid.
15. Boglić, Mira (1977), Iskre u pepelu faktografije, u *Filmska kultura 112/113*, str. 63-79.
16. Boglić, Mira (1982), Porazna bilanca, i pojedinačni rezultati u *Filmska kultura 141*, str. 51-62.
17. Bordvel, Dejvid (2013), *Naracija u igranom filmu*, Beograd: Filmski centar Srbije.
18. Božović, Ratko (2012), *Moje simpatije*, Beograd: Čigoja štampa.

19. Breen, Dana (2004), *The gender conundrum*, Hove: Brunner-Routledge.
20. Buckland, Warren (2006), A rational reconstruction of “The cinema of Attractions”, u *Cinema of attractions reloaded*, ed. Wanda Strauven, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 41-55.
21. Bulatović Anđelka (2011), *Crnogorka u XX vijeku*, Beograd: zadužbina Andrejević.
22. Camus, Albert (1971), *Odabrana djela: svezak peti*, Zagreb: Zora.
23. Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1983), *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod matice Hrvatske.
24. Chion, Michel (2000), Projections of sound on image, u *Film and theory: an anthology*, Stam, R. & Miller, T. (eds.), Malden & Oxford: Blackwell, pp. 111-124.
25. Čajkanović, Veselin (1973), *Mit i religija u Srba*, Beograd: Srpska književna zadruga.
26. Čajkanović, Veselin (1994), *Stara srpska religija i mitologija*, Beograd: SKZ, BIGZ, Prosveta i Partenon.
27. Čekić, Sehad (2017), Crnogorski film: u potrazi za nacionalnim stilom, u *Crnogorske studije kulture i identiteta*, str. 46-84.
28. Daković, Nevena (1994), *Melodrama nije žanr*, Novi Sad: Prometej.
29. Daković, Nevena (2008), *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst nacija*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
30. DeCuir, Greg (2019), *Jugoslovenski crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije.
31. Delez, Žil (1998), *Pokretne slike*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
32. Delez, Žil (2010), *Film 2: slika-vreme*, Beograd: Filmski centar Srbije.
33. Doane, Mary Ann (2000), Film and the Masquearade: theorizing the female spectator, u *Film and theory: an anthology*, Stam, Robert & Miller, Toby (eds.), Malden & Oxford: Blackwell, pp. 495-509.
34. Dragičević Šešić, Milena (2009), Pod stalnim pogledom – konstrukcija nacionalnog identiteta i crnogorske nacionalne kinematografije (filmovi Marije Perović), u *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti broj 15*, str. 99-110.
35. Dvorniković, Vladimir (1937), *Borba ideja*, Beograd: Geca Kon.
36. Dvorniković, Vladimir (2000), *Karakterologija Jugoslovena*, Beograd: Prosveta.

37. Đorđević, Tihomir (1984a), *Naš narodni život: tom 1*, Beograd: Prosveta.
38. Đorđević, Tihomir (1984b), *Naš narodni život: tom 2*, Beograd: Prosveta.
39. Đorđević, Tihomir (1984c), *Naš narodni život: tom 3*, Beograd: Prosveta.
40. Đorđević, Tihomir (1984d), *Naš narodni život: tom 4*, Beograd: Prosveta.
41. Džonson, Robert (2008), *Psihologija romantične ljubavi*, Beograd: Zavod za udžbenike.
42. Eko, Umberto (2004), *Kod*, Beograd: Narodna knjiga Alfa.
43. Elsaesser, Thomas & Buckland, Warren (2012), *Studying contemporary american film: a guide to movie analysis*, London: Bloomsbury Academic.
44. Elsaesser, Thomas & Hagener, Malte (2010), *Film theory: an introduction through the senses*, New York & London: Routledge.
45. Eskenazi, Žan-Pjer (2013), *Televizijske serije*, Beograd: Clio.
46. Evans, Dilan (2011), Šesnaest pojmova Lakanove psihoanalize, u *QT broj 7 (Žak Lakan i izazov psihoanalize)*, str. 90-128.
47. Ferrari, Anna (1999), *Dizionario di mitologia*, Druento: Utet.
48. Filipović, Mileva (2003), *Društvena moć žena u Crnoj Gori*, Podgorica: Cid.
49. Flanagan, Martin (2009), *Bakhtin and the movies*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
50. Flitterman-Lewis, Sandy (2000), To desire differently: feminism and the french cinema, u *Film and theory: an anthology*, Stam, Robert & Miller, Toby (eds.), Malden & Oxford: Blackwell, pp. 16-19.
51. Franić, Severin (1986/1987), Podneblje kao alibi, u *Sineast broj 71/72*, str. 115-126.
52. Frojd, Sigmund (1969), *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Novi Sad: Matica Srpska.
53. Frojd, Sigmund (2014a), *Iz kulture i umetnosti*, Beograd: Neven.
54. Frojd, Sigmund (2014b), *O seksualnoj teoriji*, Beograd: Neven.
55. Gezeman, Gerhard (2003), *Crnogorski čovjek*, Podgorica: Cid.
56. Goulding, J. Daniel (2004), *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945-2001*, Zagreb: V. B. Z.



57. Higson, Andrew (2005), The limiting imagination of national cinema, u *Cinema and nation*, Hjort, Mette & MacKenzie, Scott (eds.), pp. 57-68.
58. Ivanov, Viacheslav V. (1993), The dominant of Bakhtin's philosophy: dialogue and carnival, u *Bakhtin: carnival and other subjects*, ed. David Shepherd, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 3-12.
59. Izod, John (2003), *Myth, mind and the screen*, Cambridge: Cambridge University press.
60. Jelušić, Mato i Jelužić, Božena (2006), *Iskušavanje filma*, Podgorica: Zavod za udžbenika i nastavna sredstva.
61. Jevremović, Petar (2000), *Lakan i psihoanaliza*, Beograd: Plato.
62. Jung, Karl Gustav (2003), *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Beograd: Atos.
63. Kalafatović, Bogdan (1982), „Smrt gospodina Goluže”, u *Filmograf* broj 23-24, str. 37.
64. Kalafatović, Bogdan (1984), Godina odluke?, u *Filmska kultura* 151/152, str. 4-19.
65. Karadžić, Miodrag (2017), *Urnebesne komedije i jedna bolna priča*, Beograd: Laguna.
66. Kastratović, Gojko (2006), *Istorija crnogorskog filma*, Podgorica: Cid.
67. Kiš, Danilo (1983), *Čas anatomije*, Zagreb: Globus.
68. Kitses, Jim (2004), *Horizons west: directing the western from John Ford to Clint Eastwood*, London: Palgrave Macmillan.
69. Klejgs, Meri (2011), Uvod u Lakana, u *QT broj 7 (Žak Lakan i izazov psihoanalize)*, str. 25-38.
70. Kol, Johan Georg (2005), *Putovanje u Crnu Goru*, Podgorica: Cid.
71. Koprivica, Zoran (2017), *Teorijsko-analitički aspekt poetike Živka Nikolića*, Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
72. Koprivica, Zoran (2018), *Filmovi živka Nikolića: analitički aspekt*, Kairos: Nikšić.
73. Krstić, Dragan (1991), *Psihološki rečnik*, Beograd: Savremena administracija.
74. Kuk, Dejvid A. (2005), *Istorija filma I*, Beograd: Clio.
75. Kulišić, Š. & Petrović, P. Ž. & Pantelić, N. (1970), *Srpski mitološki rečnik*, Beograd: Nolit.
76. Kunovski, B. (1982), „Smrt gospodina Goluže”, u *Filmograf* broj 23-24, str. 36-37.

77. Leach, Edmund & Aycock, D. Alan (1988), *Strukturalističke interpretacije biblijskog mita*, Zagreb: August Cesarec.
78. Lešić, Andrea (2011), *Bahtin, Bart, strukturalizam*, Beograd: Službeni glasnik.
79. Levi-Stros, Klod (2009), *Mit i značenje*, Beograd: Službeni glasnik.
80. Lič, Edmund (1982), *Klod Levi-Stros*, Beograd: Prosveta.
81. Lotman, Jurij (1976), *Semiotika filma*, Beograd: Institut za film.
82. Lotman, Jurij (2004), *Semiosfera*, Novi Sad: Svetovi.
83. Malvi, Lora (2017), *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Beograd: Filmski centar Srbije.
84. Markovski, Mihail Pavel (2009), Bahtin, u *Književne teorije XX veka*, Bužinjska, A. i Markovski M. P., Beograd: službeni glasnik, str. 165-186.
85. Martin, Adrian (2014), *Mise en scene and film style*, New York: Palgrave Macmillan.
86. Martin-Jones, David (2006), *Deleuze, cinema and national identity*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
87. Meletinski, E. M. (1984), *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
88. Mikić, Krešimir (1982), Snimateljski zanat snimateljsko umijeće, u *Filmska kultura 141*, str. 69-80.
89. Mikić, Krešimir (1984), Snimatelji Pule 84, u *Filmska kultura 151/152*, str. 40-51.
90. Miljanov, Marko (2014), *Primjeri čojstva i junaštva*, Beograd: Algoritam.
91. Moan, Rafaela (2006), *Filmski žanrovi*, Beograd: Clio.
92. Munitić, Ranko (1977), Ludi filmski dani, u *Filmska kultura 112/113*, str. 52-62.
93. Munitić, Ranko (1979), „Jovana Lukina”, u *Filmograf* broj 13, str. 25-26.
94. Munitić, Ranko (1987), Već viđeno i još neviđeno, u *Filmska kultura 169/170*, str. 30-40.
95. Nastasijević, Momčilo (2010), *Najlepše pripovetke Momčila Nastasijevića*, Beograd: Ariadna.
96. Nedeljković, Čedo (1977), Novi autori i bolji filmovi, u *Filmska kultura 112/113*, str. 39-51.
97. Njegoš, Petar Petrović (2013), *Gorski vijenac*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

98. Omon, Žak (2006), *Teorije sineasta*, Beograd: Clio.
99. Omon, Žak & Bergala, Alen & Mari, Mišel & Verne, Mark (2006), *Estetika filma*, Beograd: Clio.
100. Omon, Žak i Mari, Mišel (2007), *Analiza film(ov)a*, Beograd: Clio.
101. Palja, Kamil (2002), *Seksualne persone*, Beograd: Zepter book world.
102. Penley, Costance (2000), Feminism, film theory and the bachelor machines, u *Film and theory: an anthology*, Stam, Robert & Miller, Toby (eds.), Malden & Oxford: Blackwell, pp. 456-473.
103. Perišić, Igor (2013), *Utopija smeha*, Beograd: Službeni glasnik.
104. Petković, Konstantin (2005), *Crna Gora i Crnogorci*, Podgorica: Cid.
105. Polikarpova, Anđelija (1988), Kad bi... (O 34. Festivalu jugoslovenskog igranog filma u Puli), u *Ju film danas* broj 1, str. 35-38.
106. Popović, Ksenija (2004), *Dječak iz vode*, Beograd: Narodna knjiga Alfa.
107. Popović, Milorad (2010), *Podijeljena nacija: identitet, država, vlast*, Podgorica: Crnogorsko društvo nezavisnih književnika.
108. Popović, Tanja (2007), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos art.
109. Prins, Džerald (2011), *Naratoški rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
110. Radosavljević, Veljko (2019), *Sjaj crnog*, Beograd: Filmski centar Srbije.
111. Radovanović, Goran (1985), „Čudo neviđeno”, u *Filmograf* broj 29, str. 22.
112. Rovinski, Pavel Apolonovič (1994), *Crna Gora u prošlosti i sadašnjosti: tom 3 etnografija – književnost i jezik*, Cetinje: Javno preduzeće za informativnu izdavačku djelatnost.
113. Said, Edvard V. (2008), *Orijentalizam*, Beograd: Biblioteka XX vek.
114. Schlesinger, Philip (2005), The sociological scope of *national cinema*, u *Cinema and nation*, Hjort, Mette & MacKenzie, Scott (eds.), pp. 17-28.
115. Semenenko, Aleksei (2012), *The texture of culture*, New York: Palgrave Macmillan.
116. Smit, D. Antoni (2010), *Nacionalni identitet*, Beograd: Biblioteka XX vek.

117. Staiger, Janet (2000), *Perverse spectators: the practices of film reception*, New York and London: New York university press.
118. Stam, Robert (1989), *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
119. Stam, Robert (2000a), Alternative aesthetics: introduction, u *Film and theory: an anthology*, Stam, Robert & Miller, Toby (eds.), Malden & Oxford: Blackwell 2000, pp. 257-264.
120. Stam, Robert (2000b), *Film theory an introduction*, Malden: Blackwell publishing.
121. Steinby, Liisa & Klapuri, Tintii (2013), *Bakhtin and his others*, London: Anthen press.
122. Steinby, Liisa (2013a), Bakhtin's concept of the chronotope: the viewpoint of an acting subject, u *Bakhtin and his others*, Steinby, Liisa & Klapuri, Tintti (eds.), London: Anthen press, pp. 105-126.
123. Steinby, Liisa (2013b), Concepts of novelistic polyphony: person-related and compositional-thematic, u *Bakhtin and his others*, Steinby, Liisa & Klapuri, Tintti (eds.), London: Anthen press, pp. 37-54.
124. Striković, Jovan N. (1996), *Putevima Njegoševe psihoanalize*, Podgorica: Unireks.
125. Stros, Klod Levi (2009), *Mit i značenje*, Beograd: službeni glasnik.
126. Šćepanović, Branimir (2015), *Ono drugo vreme* (predgovor Milo Lompar), Beograd: Srpska književna zadruga.
127. Šuput, Tatjana (1977), *Beštije: snovi, čežnja i sećanja*, u *Filmograf br. 6*, str. 45.
128. Todorova, Marija (2006), *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek.
129. Velisavljević, Ivan (2019), Praška škola: poetika i stil „rubnog” modernizma, u *Studije filma i /ekranskih/ medija: Srbija 3.0*, ur. Nevena Daković, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 53-70.
130. Vil, Rajt (1980), Struktura vesterna, u *Filmske sveske, broj 3, sveska XII*, str. 228-259.
131. Volk, Petar (1983), *Savremeni jugoslovenski film*, Beograd: Univerzitet umetnosti i Institut za film.
132. Volk, Petar (1986), *Istorija jugoslovenskog filma*, Beograd: Kosmos.

133. Volk, Petar (1996), *Srpski film*, Beograd: Institut za film.
134. Volk, Petar (2001), *Dvadeseti vek srpskog filma*, Beograd: Institut za film i Jugoslovenska kinoteka.
135. Williams, Linda (2000), Film bodies: gender, genre, and excess, u *Film and theory: an anthology*, Stam, Robert & Miller, Toby (eds.), Malden & Oxford: Blackwell, pp. 207-221.
136. Žižek, Slavoj (2000), Looking awry, in *Film and theory: an anthology*, Stam, Robert & Miller, Toby (eds.), Malden & Oxford: Blackwell, pp. 524-538.
137. Žižek, Slavoj (2012), *Kako čitati Lakana*, Loznica: Karpos.

# Filmografija

## *Kratkometražni filmovi u režiji Živka Nikolića*

### *Ždrijelo (1972)*

Scenarista: Živko Nikolić

Producent: Dunav film

Direktor fotografije: Branko Perak

Montaža: Natalija Cvijić

### *Polaznik (1973)*

Scenarista: Živko Nikolić

Producent: Dunav film

Direktor fotografije: Slavko Vukčević

Montaža: Kleopatra Harisijades

### *Bauk (1974)*

Scenarista: Živko Nikolić

Producent: Dunav film

Direktor fotografije: Slavko Vukčević

Montaža: Kleopatra Harisijades

### *Marko Perov (1975)*

Scenarista: Živko Nikolić

Producent: Dunav film

Direktor fotografije: Branko Perak

Montaža: Kleopatra Harisijades

### *Prozor (1976)*

Scenarista: Živko Nikolić

Producent: Dunav film

Direktor fotografije: Božidar Nikolić

Montaža: Kleopatra Harisijades

### *Oglav (1977)*

Scenaristi: Živko Nikolić, Veljko Radović

Producent: Dunav film

Direktor fotografije: Božidar Nikolić

Montaža: Kleopatra Harisijades

*Ine* (1978)

Scenarista: Živko Nikolić

Producent: Dunav film

Direktor fotografije: Milija Životić

Montaža: Kleopatra Harisijades

*Ane* (1980)

Scenarista: Živko Nikolić

Producent: Dunav film

Direktor fotografije: Vladimir Banović

Montaža: Olgica Obradov

*Graditelj* (1980)

Scenarista: Živko Nikolić

Producent: Dunav film

Direktor fotografije: Branko Perak

Montaža: Mirjana Mitrović

Muzika: Ksenija Zečević

*Biljeg* (1981)

Scenarista: Živko Nikolić

Producent: Dunav film

Direktor fotografije: Savo Jovanović

Montaža: Lana Vukobratović

### *Dugometražni igrani filmovi u režiji Živka Nikolića*

*Beštije* (1977)

Producent: Dunav film

Scenaristi: Dušan Kovačević, Živko Nikolić

Direktor fotografije: Božidar Nikolić

Scenograf: Branislav Ivković

Kostimograf: Ljiljana Dragović

Kompozitor: Borislav Tamindžić

Montažer: Kleopatra Harisijades

Uloge: Dragomir-Gidra Bojanić (Pop), Eva Ras (Muškobanja), Ljiljana Mijatović (Leptotica), Mija Aleksić (Profesor), Mirjana Kodžić (Brkača), Pavle Vujisić (Krčmar), Radoš Bajić (Anđelko), Velimir Bata Živojinović (Bute), Viktor Starčić (Kapetan), Vesna Pećanac (Prostitutka), Ljiljana Kontić (Buteva žena), Petar Suljo Spajić (Ćento)

*Jovana Lukina* (1979)

Producent: CFS Košutnjak, Avala film

Scenaristi: Živko Nikolić, Žarko Jovanović Komanin

Direktor fotografije: Savo Jovanović

Scenograf: Miodrag Mirić

Kostimograf: Vasilisa Radojević

Kompozitor: Borislav Tamindžić

Montažer: Mirjana Mitrović  
Uloge: Boban Petrović (Luka), Merima Isaković (Jovana), Kruno Šarić (Petar), Neda Spasojević (žena)

*Smrt gospodina Goluže* (1982)

Producent: CFS Košutnjak, OOUR Avala film  
Scenarista: Branislav Šćepanović  
Direktor fotografije: Stanislav Szomolanyi  
Scenograf: Roman Rjachovsky  
Kostimograf: Divna Jovanović  
Kompozitor: Vojislav Vojkan Borisavljević  
Montažer: Judita Fatulova  
Uloge: Ljubiša Samardžić (Goluža), Savina Geršak (Anka), Jiri Prymek (Simeon vlasnik hotela), Vesna Pećanac (Milena), Boro Begović (frizer), Dobrila Ćirković, Ferdinand Kruta, Ida Rapaić, Jan Midner

*Čudo neviđeno* (1984)

Producent: Zeta film (Budva) i Centar film (Beograd)  
Scenarista: Siniša Pavić  
Direktor fotografije: Stanislav Szomolanyi  
Scenograf: Milenko Jeremić  
Kostimograf: Divna Jovanović  
Kompozitor: Borislav Tamindžić  
Montažer: Andrija Zafranović  
Uloge: Savina Geršak (Amerikanka), Dragan Nikolić (Karuzo), Vesna Pećanac (Krstinja), Bogdan Diklić (inženjer), Boro Stjepanović (Šoro), Danilo-Bata Stojković (Šćepan), Mirjana Kodžić (svekrva), Petar Božović (Zeljko), Slavko Štimac (najstariji Kondić), Taško Načić (Baro), Velimir Bata Živojinović (otac Makarije), Veljko Mandić (Đoko)

*Lepota poroka* (1986)

Producent: Centar film (Beograd)  
Scenarista: Živko Nikolić  
Direktor fotografije: Radoslav Vladić  
Scenograf: Miodrag Mirić  
Kostimograf: Divna Jovanović  
Kompozitor: Zoran Simjanović  
Montažer: Zoltan Wagner  
Uloge: Mira Furlan (Jaglika), Milutin Mima Karadžić (Luka), Petar Božović (Žorž), Alain Noury (stranac), Ines Kotman (strankinja), Eva Ras (Žoržova žena), Boro Stjepanović (Zvonce), Mira Banjac (Milada), Dobrila Ćirković (Kosara)

*U ime naroda* (1987)

Producent: Zeta film (Budva) i Centar film (Beograd)  
Scenaristi: Živko Nikolić, Dragan Nikolić  
Direktor fotografije: Savo Jovanović  
Scenograf: Boško Odalović  
Kostimograf: Nada Todorović  
Kompozitor: Vuk Kulenović  
Montažer: Zoltan Wagner



Uloge: Miodrag Krivokapić (Milutin), Petar Božović (Maksim), Savina Geršak (Marika), Vesna Pećanac (Mira), Bogdan Mihailović (predsednik opštine), Bogdan Diklić (Todor), Boro Stjepanović (Gavrilo šofer), Dobrila Ćirković (Todorova sekretarica)

*Iskušavanje đavola* (1989)

Producent: Zeta film (Budva), Beograd film (Beograd) i Aria film (Pariz)

Scenaristi: Živko Nikolić, Dragan Nikolić

Direktor fotografije: Savo Jovanović

Scenograf: Slobodan Rundo

Kostimograf: Divna Jovanović

Kompozitor: Vuk Kulenović

Montažer: Zoltan Wagner

Uloge: Husein Čokić (otac Zmajevića), Ljiljana Kontić (majka Zmajevića), Ljiljana Krstić (baka Zmajevića), Husein Čokić (deda Zmajevića), Branko Vidaković (Orle, sin Zmajevića), Olivera Viktorović (Stojanka, Orleva žena), Boro Begović (Otac Krstovića), Eva Ras (Majka Krstovića), Dragan Nikolić (Muto, sin Krstovića), Vesna Pećanac (ćerka Krstovića), Alain Noury (Mikan), Dragana Mrkić (Jelka), Dragomir Felba (Jelkin otac), Ljubiša Samardžić (poštar)

*Televizijske serije i filmovi u režiji Živka Nikolića*

*To kad u'vati, ne pušta* (1987, televizijski film)

Scenarista: Miodrag Karadžić

Direktor fotografije: Slavko Todorović

Scenograf: Boško Odalović

Montažer: Goran Milutinović

Uloge: Drago Malović (Radosav), Ljiljana Kontić (Ljeposava), Marta Pićurić (Ikonija), Zef Dedivanović (Joksim)

*Đekna još nije umrla, a ka' će ne znamo* (1988, televizijska serija u deset epizoda)

Scenarista: Miodrag Karadžić

Direktor fotografije: Slavko Todorović

Scenograf: Boško Odalović

Uloge: Drago Malović (Radosav), Ljiljana Kontić (Ljeposava), Ljiljana Krstić (Joka), Veljko Mandić (Miladin), Arijana Ćulina (Milijana), Vesna Pećanac (Jeka), Zef Dedivanović (Joksim) Mira Banjac (Perka)

*Narodni neprijatelj* (1990, televizijski film)

Scenarista: Miodrag Karadžić

Direktor fotografije: Slavko Todorović

Scenograf: Boško Odalović

Kompozitor: Svetlan Milošević

Montažer: Goran Milutinović

Uloge: Drago Malović (Radosav), Ljiljana Kontić (Ljeposava), Ljiljana Krstić (Joka), Vesna Pećanac (Jeka), Zef Dedivanović (Joksim)

*Oriđinali* (1996, televizijska serija u 9 epizoda)

Scenarista: Dragan Koprivica

Direktor fotografije: Slavko Todorović

Scenograf: Boško Odalović

Kostimograf: Jelka Pavićević

Kompozitor: Dragan Mlađenović

Montađer: Goran Milutinović

Uloge: Dragica Tomas, Milutin Mima Karadžić, Vesna Pećanac, Boro Stjepanović, Eva Ras, Zef Dedivanović, Ivana Žigon, Drago Malović, Mira Banjac, Sonja Jauković, Dobrila Ćirković, Branimir Popović, Ivana Žigon

# Dodatak 1: sinopsisi dugometražnih filmova

## Živka Nikolića

### *Beštije* (1977)

Priča filma *Beštije* smeštena je u mali primorski grad, u kom se život odvija podjednako u zatvorenim prostorima (kuće, štale, podrumi, krčme) kao i na otvorenom, po ulicama i trgovima. Ceo film dešava se noću, dok jugo ne prestaje da duva, a kiša da pljušti: *onda kada je važio običaj da se za zlo učinjeno za vreme juga, to čovjeku uzme kao olakšavajuća okolnost* (citat iz filma).

Muškobanja (Eva Ras) i Pop (Dragomir Bojanić Gidra) zure kroz prozor i posmatraju kišu, svako u svojoj kući. Nedaleko od njih, tri starice posmatraju kroz prozor Kapetana (Viktor Starčić) koji je u lošem zdravstvenom stanju. Zatim trče ka kući Buta (Velimir Bata Živojinović), u kojoj se on sprema da izađe u provod, ostavljajući uplakanu ženu. Ona ponavlja: „Kuku mene što ću noćas”. Suprug je ućutkuje, neosetljiv na njene suze. Bute se sastaje sa Muškobanjom i Popom, da bi krišom posmatrali privlačnu stariju ženu, majku, koja se presvlači. U ovoj sceni posebno su naglašene oči i lica aktera dok iz prikrajka skriveni gledaju golotinju. Međutim, oni nisu zadovoljni prizorom (Bute: „Omlitavila je, ne valja ništa”).

Družina se sreće sa Anđelkom (Radoš Bajić), koji se ruga Profesoru (Mija Aleksić). Kiša polako staje. Čuje se brod u daljini, a kamera nam pokazuje slike grada. Četvoročlana družina nosi Kapetana na nosilima. Na samrti, Kapetan bi želeo da prođe još jednom kroz grad i pogleda more. U jednom trenutku, gomila ljudi iz grada okuplja se na doku i maše brodu na pučini. „Preveliki je to brod za naše malo ostrvo”, govori

čežnjivo Krčmarica (Milka Lukić), supruga Krčmara (Pavle Vujisić). Profesor dodaje: „Od grešnika i Sotona bježi”.

Zatim ponovo pratimo četvočlanu družinu. Anđelko se izdvaja: uzima gitaru i počinje da peva i igra. *U mom šeširu svega ima, u mom šeširu sve se nađe, bjeli galeb i mirno more, ...* Anđelko u stvari peva i igra za Kapetana, koji to sa zadovoljstvom sluša i posmatra. Anđelko lažira sopstveno samoubistvo (obesi se), međutim Bute preseca kanap. Svi se gromoglasno i s preterivanjem smeju.

Zatim se pojavljuje Ćento (Suljo Spajić), odrpani, zgureni čovek koji vuče za sobom kolica. Njegova pojava posebno nervira družinu. Bute kamenicama gađa Ćenta koji pobegne. Pop zatim moli Muškobanju da pozove Martu, Popovu bivšu ženu, međutim Muškobanja objašnjava da to nije moguće, jer oni dugo nisu zajedno. U Kapetanovoj kući, Profesor objavljuje da se ostrvo kreće. Ono plovi, ali ne zna se gde će otploviti i završiti. Za to vreme, Ćento donosi darove Krčmarici. Očito je da ga ona privlači, međutim Krčmarica nije zainteresovana: „Ja sam majka i udata žena”. Pojavljuju se i ostali muškarci i počinju da igraju karte. Zatim se sa pučine pojavljuje barka sa malim kipom u obliku aždaje na pramcu. U barci je Lepotica (Ljiljana Mijatović). Dok prilazi ostrvu u barci, Lepoticu posmatraju tri starice koje smo videli na početku.

U krčmi, priča se o sahrani ukoliko kapetan umre. Moguća sahrana pretvorila bi se u slavlje. Bute objašnjava da „kapetan ima dobra vina; bila bi to lijepa svetkovina”. Družina donosi Kapetanu u sobu mrtvački sanduk da proveri da li mu odgovara. Međutim Kapetan, sablažnjen, izjavljuje da mu je bolje. Anđelko uzima Kapetana u naručje i nosi ga kao bebu. Lepotica tumara gradom. Gleda oko sebe i trči uplašeno, jer je jure starice u crnini. Istovremeno, Pop traži Martu po gradu. Starice ga sreću a Brkača (Mirjana Kodžić) Popu objašnjava da je na ostrvo pristigao đavo. Čak mu pokazuje bunar iz kojeg je Lepotica pila vode. Pop, pak, prekori žene, zaključujući da „lepota ne donosi zlo”. Kapetan poziva Lepoticu da uđe u njegovu kuću. Nudi joj haljine, zlato, maslinjake, a posebno sliku na kojoj je portretisan kao mlad. Zove je da priđe bliže i pokušava da je obgrli, međutim Lepotica izmiče. Anđelko, Muškobanja, Bute i Pop sreću Ćenta u gradu. Buta zanima gde je neka škrinja, a Ćento kaže da ne zna. But ga udari po glavi. Odlaze dalje i svraćaju kod Kapetana, koji leži na podu i viče da je njegova. Anđelko se postara da Kapetana vrati u krevet i da mu vode.

U krčmi je terevenka. Čak je i magarac tu. Ljudi pevaju pesmu koju je ranije pevao Anđelko - *u mom šeširu svega ima*. Krčmar spava. Krčmarica požudno nasrće na njega,

međutim on se ne budi. Ćento se i dalje trudi da zavede Krčmaricu: „Možda ne igram najbolje, ali jednom kad zapevam videćete ko sam ja”. Krčmarica ga odbija. Istovremeno, Anđelko ugleda Lepoticu na prozoru. Izleće iz krčme, traži je, ali je nema. Zatim se vraća. Krčmarica moli Anđelka da joj pomogne u podrumu. Nakon što Krčmaru koji spava nasadi fenjer u ruku, Krčmarica silazi sa Anđelkom u podrum, gde imaju seks. Krčmarica požudno uzvikuje više puta „svaka ti čast”. Kada Anđelko pokuša da je podvede svom društvu, Krčmarica se naljuti.

Na ulici, žene i starice, koje jure Lepoticu, sreću Profesora i žale se zbog njenog dolaska. Profesor ih prekori, jer ništa ne čitaju i zanemaruju muževe. Sada Bute sreće Lepoticu i kreće da je juri po gradu. Anđelko ga odvraća od toga.

Družina je opet kod Kapetana, koga oblače u crno odelo. Kapetan: „Pritisle su me godine.” Anđelko: „Pa to su ti najbolje godine za umreti.” Svi se smeju. Kapetan želi da ponovo vidi očevu kuću. Takođe saznajemo da je nasledstvo ostavio Anđelku. Dok vode Kapetana kroz grad, pojavljuje se Lepotica, ali je samo Kapetan ugleda. Istovremeno, i starice žele da je se domognu. Kapetan moli Anđelka da ne dopusti da se nešto loše dogodi Lepotici i da ona ne padne u ruke staricama.

Ostrvljani pronalaze Lepoticin čamac. Profesor pokazuje dokument po kojem su navodno mornari na njihovo ostrvo uvek izbacivali ljubavnice. To znači da su svi ostrvljani u stvari „kopilad”, kako to kaže Anđelko.

Kapetana, iznenada, družina ostavlja samog na sred trga. Pojavljuju se starice, koje i njega progone od samog početka. Kapetan pokriva lice svojim portretom, kao da je štit. Ćento pronalazi Kapetana i voda ga po gradu. Objašnjava mu da zida pristanište, da bi konačno brodovi dolazili na ostrvo, ali da mora nekoga da uzida. Za to vreme, Lepotica i dalje beži po gradu a starice je jure. Bute razbija njen čamac. Starice Lepoticu priteraju u slepu ulicu. Međutim pojavljuje se Ćento. Starice nagovaraju Ćenta da napastvuje došljakinju, međutim ovaj odbija. To mu je nepristojno i kamenjem razagna žene.

Pop je u crkvi a pojavljuje se Lepotica. Misleći da je Pop moralno „čist”, ona mu se približava tražeći utočište. Pop je odvodi kući, kaže da će joj dati haljinu kako bi presvukla mokru. Devojka shvata Popove namere, pokušava da pobegne, ali Pop „nije od juče”, kako kaže. Sakrio je ključ a vrata zaključao. Pop se svlači, prikriva odećom sliku bivše žene Marte na zidu, ali Lepotice nema. Pobegla je kroz prozor.

U romantičnoj sceni na plaži, pratimo druženje Lepotice i Anđelka. Ona izvodi zvezde, trčkara, a zatim se penje na magarca. Anđelko je vodi. Čuje se prijatna,

melodramska muzika. Počinje kiša. Anđelko ponovo peva pesmu o šeširu. Lepotica je oduševljena. Za to vreme, u krčmi, Muškobanja, But i Pop shvataju da je Anđelko sa Lepoticom. Raste njihov bes. Muškobanja kaže: „kroz takvu bradu kao što je tvoja (Popova) ja pišam već trideset godina. Ja ću prvim brodom otići odavde”. But odgovara da je to čuo od nje pre dvadesetak godina, na šta ga ova gađa flašom. Kapetan traži Anđelku da mu dovede голу Lepoticu, da bi još jednom „video blago ovog svijeta”.

Butova žena posmatra šta se dešava u krčmi. Bute izleće i pretuče je. Neko lomi kamenom prozor u Kapetanovoj kući. Anđelko istrčava. Ispred su žene i starice, koje zahtevaju da im se Lepotica preda. Međutim, Anđelko odbija i preti da će zapaliti celo ostrvo. Užetom bičuje starice i tera ih. Kapetan isteruje Čenta iz kuće, koji bi sada da Lepoticu uzida. Družina, zavidna jer Anđelko provodi vreme sa Lepoticom, iskaljava svoj bes na Čentu. Razapinju ga o rudu na kolima i puštaju kola niz stepenice. Čento pada. Anđelko za to vreme vozi u kolicima Lepoticu po plaži.

Čento ima pevački nastup na trgu. Svi su oduševljeni: niko nije ni sanjao da Čento tako lepo peva. To je trenutak kada se on i Krčmarici konačno sviđi. Anđelko konačno dovodi Lepoticu Kapetanu. Započinje veselje. Uvodi se lik lude trudnice (Vesna Pećanac). Za to vreme, But, Pop i Muškobanja traže Anđelka. But naročito želi da ga pronade i pretuče. Međutim, Anđelko i Lepotica sede na terasi i slušaju Čentovu pesmu. Profesor kaže: „Njegov glas mi vraća veru u ljude. Samo zbog ovakvih je šteta što naše ostrvo plovi bez cilja i što ćemo u jednom trenutku svi otići dođavola”.

Krčmarica dovodi Čenta u krčmu i nasrne seksualno na njega. Čento umire tokom seksa. Krčmarica vrišti. Anđelkova pesma prati čun sa mrtvačkim kovčegom koji plovi prema pučini. Kapetan zadovoljno posmatra prizor, jer u kovčegu ne leži on. Čuje se i narikača. Kapetan i Lepotica su konačno sami. Lepotica se skine naga i osmehuje mu se. Kapetan, zadovoljan, izgovara: „Ti si ono što me većinu života prati”. Za to vreme, ludu trudnicu su starice dovele u crkvu. Teraju je da zamoli za oprost. Kada ona to neće, Brkača pokazuje svoj donji veš od metala. Navodno, ona je ključ od tih „gaća” bacila davno u more, kada joj je muž umro. Starice nožem raspore Trudničin stomak, ali iz njega izleđe perje. Zatim pale crkvu.

Lepotica je ponovo sa Anđelkom. Sada ona nosi njegov šešir. Ubrzo, skoro svi žitelji ostrva su u kafani. Ispred su starice. But je kivan na Anđelka. Žene iščekuju da se prolije krv. Ali, nastaje slavlje. Lepotica počinje da igra. Svi je opčinjeno gledaju. Bute, pak,

nasrne na Anđelka i pretuča ga. Anđelko je sada krvavog lica. Krčmarica plače. Konačno, na kraju vešto napravljene montaže sekvence, Kapetan uzima pištolj i puca u Lepoticu.

Nakon toga reza, u filmu je samo dan. Čuje se prijatna, horska pesma. Na obali mora zatičemo naše junake: Pop je sa svojom suprugom, Martom; Muškobanja, kojoj se „vratila” ženstvenost, uživa u društvu svoje porodice, kao i Bute i Krčmarica. Kapetan je „živ i zdrav”, a Anđelko je daleko od ostrva, na divnoj barci, namešta jedra.

### *Jovana Lukina (1979)*

Priča se otvara prizorima crnogorskog kamenjara, u kom Jovana (Merima Isaković) i Luka (Boban Petrović) radosno, brižljivo i marljivo pronalaze kamen za kreč, posmatrajući se zaljubljeno. Po povratku iz kamenjara, Jovana i Luka se kupaju zajedno, dodirujući se u zanosu. Oni zajedno odlaze i u crkvu, pobožno se moleći. Njihov odmor nakon ručka u kamenjaru prekida dolazak neobične povorke. Jedna starica (Mirjana Kodžić), u pratnji nekoliko muškaraca, dovodi nepoznatog osuđenika. Jovana ih posluži vinom ali oni ne žele da piju. Starica naređuje Jovani da odveže muškarca, stavi mu konop oko vrata i obesi ga. Jovana uradi sve kako joj i govori. Shvativši da je ubila čoveka, Jovana upita Luku: „Šta ovo bi Luka?”. On odgovara: „Ne znam”.

Po povratku kući, Jovana se brine o Lukinoj staroj majci koja joj, buncajući, traži pašinu glavu. U kamenjaru, Luka ne dozvoljava Jovani da krene sa njim. Jovana postaje svesna da je iz prikrajka posmatra Petar ikonopisac (Kruno Šarić).

U sledećoj sceni, kod Jovane i Luke dolaze dva muškarca, putnika. Jovana je uplašena. Od samog početka, oni komentarišu njenu lepotu, sa očiglednom željom da je poseduju. Jovana im iznosi vino. Jedan od muškaraca izvadi harmoniku i počne da je svira, a drugi Luki traži novac. Ovaj počinje da siluje Jovanu, a harmonikaš vadi nož i rani Luku u šake.

Kasnije, Jovana na česmi ponovo ugleda Petra kako je posmatra. U kući, Jovana pere Luki noge, dok ih Petar gleda kroz prozor. Sledećeg dana, na vrhu brda se susreću sa

jednim muškarcem i njegovom suprugom (Neda Spasojević), koja Luku posmatra čežnjivo. Luka i žena vode ljubav tako da ih njen suprug i Jovana ne vide, međutim oni ipak isprate situaciju. Na kraju, Jovana pita Luku: „Šta ovo bi, Luka?“. Luka odgovara: „Ne znam“. Muškarac ubija ženu, a Luka i Jovana bacaju njen leš duboko u jamu. Zatim, Petar obigrava oko jame i gleda šta je unutra. Luka i Jovana nastavljaju da biraju kamen za kreč. Pojavljuje se lokalni bogataš, Maksim, sa pratnjom, koji se interesuje za Lukin kreč, jer zida crkvu i palatu. Predstavljajući Jovanu, Luka kaže: „Da prostite, ovo je moja žena“. Jovana se uvredi i uzvratila Luki sa nekoliko šamara.

Jovani i Luki se konačno pridružuje Petar koji ih zamoli za malo hrane. Od tog trenutka, Petar provodi vreme sa njima. Jovana moli Luku da otera Petra. U Jovaninoj kući se pojavljuje kaluđerica i moli za vodu. Jovana je pita da li može da se ispovedi, ali ona nasrne na Jovanu ljubeći je. Jovana pobegne. Petar daruje Jovani ikonu, koju je naslikao po njenom izgledu. To Jovanu prestravi. Za to vreme, nekolicina razbojnika uništava grobove. Kada dođu do groba Lukinog oca, Luka istrči da ih otera, ali u tome ne uspeva. U povratku nazad, Jovani i Luki se ukažu dvoje dece, obučeni u belo. Oni daruju Luki jagnje, ali ga on naglo baci od sebe. Jovana vrisne.

U kući, Petar se udvara Jovani: „Znaš li da si ljepša nego što pričaju?“. Ona ga upita šta tačno želi od njih, a on odgovara da traži brata koji je nestao. Tada shvatamo da je muškarac, koga je Jovana usmrtila pod nagovorom babe, zapravo Petrov brat. Jovana moli Luku da ubije Petra, a Luka se samo nasmeje. Luka zaspi, a Jovana ga pokriva preko glave. Petar posmatra голу Jovanu. Ona se samozadovoljava. Na kraju, ona legne pored starice i zagrlila je. Kod crkve, jedan muškarac zapoveda sveštenstvu i okupljenom narodu da zakopaju crkvu. Jovana prva podigne kamen, a zatim svi ostali. Počinju da ruše crkvu. Jovana i Luka ruše i zvonik. U kući, Jovana i Petar se dugo dodiruju. Luka ih posmatra iz prikrajka. Luka dolazi do Jovane sa namerom da je udari, ali ipak legne na nju: „Jesi ti to Jovana?“. Ona odgovara: „Ne znam“. Sledi scena vođenja ljubavi.

Neki mladići, zatim, odvođe Luku i Jovanu iz kuće i dovode ih do porušene crkve. Naređuju im da otkopavaju crkvu. Međutim, crkva se raspada. Svi beže. Luka kaže Petru da mora da napusti njihovu kuću.

Luka i Jovana grade peć za kreč. Petar se spušta u jamu, tražeći brata. Luka pokazuje Jovani poklon koji joj je napravio, kolevku, ali je ona razbija. Luka sreće Maksima, sa svitom, kome više Lukin kreč nije potreban. Već tada se čuje muzička tema koju neko svira na violini.



U sledećoj sceni, kamenjarom prolazi grupa bolesnih, nakaznih ljudi. Jedan od njih siluje Jovanu. Luki je samo važno da mu je krečana netaknuta. Jovana počinje da mu uništava krečanu, ali je Luka spreči bacivši ženu na zemlju.

Tokom noći, Luka i Jovana peku kamen. Do njih dolazi jedna žena u bekstvu kojoj nekolicina muškaraca izvrši abortus ispred peći. U upečatljivoj sceni pred kraj filma, Jovana igra gola pred Ciganima, uz muziku i opšte veselje. Na kraju otkrivamo i da nekoliko muškaraca bele puti, kroz prozor, posmatraju prizor. Oni zaustavljaju muziku i ples.

U sledećoj sceni, Luka i Jovana su vezani leđa o leđa, goli, za stub. Nekako uspevaju da se oslobode. Dolaze do peći da provere kreč. Luka se raduje jer je kreč dobro ispao. Jovana Luki uništi kreč, a zatim ga gurne u krečanu.

### *Smrt gospodina Goluže (1982)*

Goluža (Ljubiša Samardžić) na samom početku moli šefa da ga pusti na more. Kupio je šefu meso za ženu, skuvao mu kafu, uradio još nekolicinu usluga. Šef ga pušta uz omalovažavajuće komentare.

Putujući kamionom kao stoper, Goluži vozači ukradu prtljag i lične stvari, pa je primoran da utočište potraži u obližnjem gradiću. Goluža se šeta gradom, izgubljen. Posmatra atmosferu na gradskom trgu.

Za to vreme, u obližnjem hotelu, gradonačelnik otkriva direktoru hotela Simeonu (Jirži Primek) preteća pisma koja dobija. Gradom, istovremeno, šeta udovica Anka (Savina Geršak), koju svi, pa i Goluža, zadivljeno posmatraju. Ankina služavka Milena (Vesna Pećanac) dobija zadatak od gazdarice da sazna šta ljudi pričaju o njoj. Goluža, istovremeno, samuje na ulicama grada jer nema gde da ode. Konačno, pojavljuje se u hotelu čiji je vlasnik Simeon, gde je vesela atmosfera. Simeon i Milena su oduševljeni što stalno prazan hotel konačno ima gosta. Vest o njegovom dolasku se ubrzo širi gradom. U

razgovoru sa Milenom, Anka objašnjava da su njenog muža ubili meštani, jer nije htela da vodi ljubav sa njima.

Dok se šeta, Golužu posmatraju, prate i ogovaraju. Anka i Goluža se prvi put sreću u crkvi. Naočigled celog grada, Goluža ispraća Anku kući po kiši. Uz čaj, Goluža priča Anki kako je ostavio sve i pobjegao u njihovu varošicu. Anka mu otkriva da je on prvi muškarac čije joj prisustvo ne smeta, nakon muževljeve smrti. Ona, zatim, odlazi na groblje i posmatra muževljev grob. Goluža telefonom zove šefa i moli ga da mu pošalje novac ali mu šef spusti slušalicu. Goluža odlazi od Anke.

U hotelu, Goluža se prežderava hranom. Grupa muškaraca dolazi do njegovog stola i počinje da se raspituje o njegovom poreklu, namerama, i tome slično. Nesmotreno, Goluža u šali izjavi kako razmišlja o samoubistvu. Slušajući ovaj razgovor, Simeon shvata da je ovo idealna prilika da profitira. Za to vreme glas o Golužinom suicidu kruži gradom. Golužu u sobi posećuje Simeon i objavljuje da neće morati da plati boravak. U holu hotela okupilo se mnogo ljudi da bi pozdravili Golužu. Simeon predstavlja Golužu i objasni da su mu, od tog trenutka, svi na usluzi, kako bi mu olakšali poslednje dane u varoši. Simeon Golužu sprovodi u poseban, deluks apartman, koji mu ponudi na korišćenje koliko želi. Goluža na taj način postaje praktično preko noći gradska atrakcija: šišaju ga, kupaju, kroje odelo po meri, šalju mu žene... A lokalni grobar, kamenorezac, sprema krstaču i sanduk.

Za to vreme, u hotelu, žitelji mesta čekaju u dugim redovima kako bi upoznali i posetili Golužu. Gradonačelnik se potajno nalazi sa Simeonom, koji mu zamera što je Goluži ustupio njegov apartman. Goluža Anki postaje sve privlačniji. Nakon ručka kod nje kući, Anka i Goluža se prvi put, na kratko, poljube. Dok šeta gradom, Golužu neprestano jure narod i deca. Simeon Goluži poklanja novac od prihoda „hodočasnika”, građana koji su čekali da ga upoznaju. Goluža narodu deli novac, bacajući ga sa stepeništa. Zatim telefonom obaveštava šefa kako se njegov život preokrenuo i podrugljivo se oprašta od njega. Ne zaboravlja da spomene da je spavao sa njegovom ženom i pljuvao mu u kafu. Anka ne može da poveruje što Goluža provodi vreme sa prostitutkama, a ljubomorna Milena joj govori kako je hteo da spava i sa njom. Goluža se ipak vraća Anki, koja ga međutim ne pušta kući. Dok hoda gradom, glavnog junaka prate svirači svirajući mu posmrtni marš.

Teku pripreme u hotelu za doček nove godine. Milena otkriva Anki da je lagala, pa njena gazdarica menja mišljenje o Goluži. Simeon obaveštava Golužu da narod očekuje

njegovu smrt te večeri. Počinje proslava. Među zvanicama kruži slika gole gradonačelnikove žene, u zagrljaju sa Golužom. Goluža konačno stiže na slavlje i seda u poseban separe. Počinje program. Podiže se na bini Golužina slika. Zatim se pojavljuje Anka i seda preko puta Goluže. Njih dvoje zatim plešu i poljube se pred svima. Narod ih posmatra šokirano. Goluža i Anka pobjegnu na groblje. Ljubeći se sa Ankom ispred groba njenog muža, Goluža ugleda grob sa svojom slikom. Goluža i Anka, konačno, vode ljubav, a ljubomorna Milena ih posmatra.

Sledećeg jutra, narod dočekuje Golužu po povratku u apartman, očekujući njegovu smrt. Grupa žena takođe sačeka Anku, ugura u auto i svuče je golu. Milena to posmatra iz prikrajka, plačući. Goluža hoda gradom, praćen svitom, kao da je u pitanju sahrana. Prolazi bespomoćno ulicama, trgom, a zatim stiže do mosta. Tu se narod postavi tako da Goluža nema gde da pobjegne, jedino što može je da skoči sa mosta pravo u vodu. Svi stoje i čekaju da skoči. Goluža staje na ogradu i skače, dok ga pažljivo i sa uživanjem posmatra. Anka ostaje sama na mostu i posmatra reku.

### *Čudo neviđeno (1984)*

Film se otvara slikama jezera i ženama koje se bave ribolovom. U mali grad pokraj jezera stiže prelepa Amerikanka (Savina Geršak), ćerka poznatog starosedeooca koji je davno emigrirao u Ameriku. Dočekuje je čamdžija Karuzo (Dragan Nikolić) i odmah se u nju zaljubljuje. Za to vreme, Šoro (Boro Stjepanović), sa ženom Krstinjom (Vesna Pećanac) i majkom (Mirjana Kodžić) sprema se da ode na parastos. U pitanju je sahrana Zeljovog (Petar Božović) dede. Amerikanka stiže u lokalnu kafanu i, krijući identitet, pita da li može da radi kao konobarica. Gazda kafane Baro (Taško Načić), videvši lepu ženu, otpušta staru radnicu i zapošljava Amerikanku.

Od tog trenutka, ona postaje predmet želje svih muškaraca gradića, a naročito Zelja i oženjenog Šora. Ludi starac Šćepan (Danilo Bata-Stojković), za to vreme, uz pomoć inženjera (Bogdan Diklić) radi na planu bušenja dna jezera, kako bi jezerska voda istekla

u more. Tako bi jezersko dno postalo plodna zemlja, a ribarsko naselje živelo ne od ribe već od pamuka. Šćepan želi da iskoristi Amerikanku kako bi mu ona sakupila potpise stanovnika za pristanak na ovu operaciju.

Čuvši za dolazak prelepe Amerikanke, sa planine u kafanu stižu i braća Kondići, a najstariji brat od njih (Slavko Štimac) uporno želi da je uzme njemu i braći za ženu. Između Amerikanke i Karuza, postepeno, počinje da se javlja iskrena emocija. Za to vreme, Baro, kod koga Amerikanka i živi, pokušava po svaku cenu da se uvuče njen krevet. Amerikanka se opire.

Šora ljudi iz sela ismevaju što još uvek nema dete sa Krstinjom. U međuvremenu, otac Makarije (Velimir Bata Živojinović), inače Karuzov otac, poznat po privođenju i zavođenju žena, baca oko na Amerikanku. I Makarije i Šoro posmatraju Amerikanku dok se kupava. Krstinja dolazi kod Makarije, očajna što nema decu. Makarije, nakon molitve, objubi Krstinju. Zatim Amerikanka stiže u manastir. Makarijev pomoćnik, svestan šta otac čini, smatra da on zaslužuje kaznu. Međutim, Makarije se opire i sa Amerikankom pokuša na isti način da dođe do seksa, kao što je i sa Krstinjom. Međutim Amerikanka ne dozvoljava da se bilo šta dogodi – došla je samo da dobije potpis.

Radovi gazde Šćepana postepeno napreduju. Zeljo špijunira Amerikanku dok se kupava. Spašava je Karuzo. U kafani, ponovo svi posmatraju opčinjeno Amerikanku. Zeljo uspeva da je namami kod sebe kući tokom noći, ali se između njih ne dogodi ništa. Obzirom da je Baro prokockao kafanu, Amerikanka preuzima posao. Najstariji Kondić pokuša da siluje Amerikanku, ali ona slaže da je trudna. Šoro objavljuje da je Amerikankino dete njegovo. Njegova supruga Krstinja, ljubomorna na Amerikanku, takođe odlučuje da slaže da je trudna.

Za to vreme, voda jezera postepeno nadolazi, umesto da se povlači i spušta. Zatim, Krstinja i Amerikanka se sprijatelje kada otkriju jedna drugoj da lažu. Karuzo i Amerikanka provode sve više vremena zajedno i postaju bliži. Karuzov otac, Makarije, špijunira ih, ljubomorani na sina.

Selo polako nestaje pod vodom. Šćepan, skrhan, doručkuje u vodi do vrata. Inženjer mu otkriva da je pogrešio. On je, zapravo, još uvek student, nije ni položio sve ispite. Meštani polako napuštaju selo.

Karuzo i Amerikanka odlučuju da se uzmu. U sukobu sa svatovima iz drugog sela, Karuzo, između ostalih, gine, jer ni jedna strana ne želi da se pomeri i ustupi put drugome.

Selo je sada potpuno pod vodom, oni koji su ostali sede na krovovima kuća, a Amerikanka je, prvi put u filmu, bez osmeha.

### *Lepota poroka (1986)*

Film se otvara panoramskim kadrovima pejzaža crnogorske planine. Po povratku kući, jedan muž (Miodrag Miki Krstović) zatiče ženu (Vesna Pećanac) u zagrljaju drugoga. Sledi detaljno prikazan ritual kažnjavanja žene: ona mesi hleb, koji će potom staviti na glavu. Muž je ubija udarcem malja po hlebu na njenoj glavi. Ovaj prolog je priprema za osnovnu priču filma, o Luki (Milutin Mima Karadžić) i Jaglici (Mira Furlan). Na njihovo venčanje pristiže u zakašnjenju kum Žorž (Petar Božović), koji u selo stiže automobilom, obučen u odelo koje odudara od tradicionalnih crnogorskih nošnji. Nekoliko muškaraca prinuđeni su da nose rukama Žoržov auto bez guma po crnogorskom kršu. Žoržova supruga (Eva Ras) ostala je u planini da gaji veći broj Žoržove dece. Prisustvujemo neprijatnoj sceni njihovog vođenja ljubavi, kada supruga moli dugo odsutnog muža da konačno prestanu sa pravljenjem dece. Žorž kaže da mora da je istuče.

Nakon tradicionalne svadbe, Luka i Jaglika vode ljubav – Jaglika sa pokrovom preko lica. U Jaglici se, nedugo zatim, rađa nemir. Ona smatra da bi njih dvoje mogli da se presele na primorje, kod Žorža, gde se lakše i bolje živi. Njena želja izaziva ozbiljan revolt kod oca, ali na kraju on popušta. Luka i Jaglika odlaze na primorje. Žorž upoznaje Kosaru (Dobrića Ćirković), na železničkoj stanici, čekajući Luku i Jagliku. On zaboravlja na njih i odvodi Kosaru kući. Luka i Jaglika imaju poteškoća da uopšte pronađu Žorža. Luka ne može da razume da se ne nalazi u rodnom planinskom crnogorskom selu i čak zagusla na sred gradskog trga. Kada konačno dođu kod Žorža, shvata da on praktično živi sa ženama, koje je mahom doveo sa planina u primorje i zaposlio.

Žorž zapošljava Luku u solani. Luka do te mere brani kumovljevu čast da se pobije sa nepoznatim čovekom koji je uvredio Žorža. Milada (Mira Banjac), šefica kampa, žali se Žoržu kako joj fali personala. On shvata da će Jagliku morati da pošalje da radi kao

sobarica u nudističkom kampu. Znajući da to neće biti jednostavno, Žorž sređuje da Luka dobije otkaz u solani. Jaglika je primorana da radi u nudističkom kampu kao sobarica. U noći pred prvi dan posla, Luka i Jaglika ponovo vode ljubav, tako što ona i dalje drži pokrov preko očiju.

Jaglici se u poslu pridružuje Kosara, Žoržova ljubavnica. Prvi susret sa nudistima predstavlja šok za Jagliku, koja čim ugleda gole ljude odmah poželi da se vrati kući. Međutim ona ipak odluči da istraje. To je trenutak kada Jaglici počinju da se otvaraju oči. Ona otkriva da postoji neki drugačiji sistem vrednosti pozicioniranja odnosa muškarca i žene, ljubavnog i seksualnog, dalek od onoga u selu Međeđa. Ona upoznaje par nudista stranaca, ljubavnika (Alen Nuri (Alain Nourry) i Ines Kotman). Luka, izbezumljen, pokušava da dođe do Žorža, ali ga on izbegava. Kako se Jaglika navikava, tako pokušava da objasni Luki da se ništa strašno ne dešava u nudističkom kampu. Čak štaviše, Jaglika shata da su ti ljudi slobodni, nesputani u izražavanju sopstvene seksualnosti. Međutim Luka je veoma skeptičan.

Žorž pokušava da Luku spoji sa prostitutkom. To Luku još više izbezumljuje. Jaglika se menja i želela bi da vodi ljubav bez marame na očima. Luka je potpuno zbunjen i prestravljen. U nudistički kamp probija se i Kosarin suprug. Jaglika postaje bliska sa ljubavnim parom nudista stranaca. Ona čak krišom isprobava ženine minđuše. Žoržova supruga se pojavljuje na moru, sa decom. To Žorža veoma naljuti. Ona postepeno shvata da je Žorž vara. Žorž joj čak ne dozvoljava da sedi pored njega.

Dok sprema sobu, Jaglika posmatra bračni par kako vode ljubav. U krevetu sa Lukom, Jaglika pokušava da ga poljubi, ali on ustukne, ne razumejući šta ona želi. Milada objašnjava Jaglici kako joj suprug i otac svaki dan dolaze da je posmatraju dok radi, u tradicionalnoj nošnji. Jaglici je to smešno. Ona se zatim vozi brodićem po moru sa bračnim parom nudista. Iste večeri, ona se napije i zanosno pleše u diskoteci. Za to vreme, Žorž je sa Lukom u kafani, ali Luka ne uspeva da se opusti. Njega stalno spopada Zvonce (Boro Stjepanović), Žoržov prijatelj homoseksualac. Žorž stiže kući u zagrljaju devojaka, a dočekuje ga supruga. On, besan, tera suprugu od sebe i ona odlazi. Luka, koji se i sam oseća ostavljeno, je teši.

U jednoj od finalnih scena filma, Jaglika pliva u moru gola zajedno sa muškarcem i ženom strancima sa kojima se družila. Scena odiše erotičnošću i zanosom, a podvučena je inspirativnim instrumentalom Zorana Simjanovića. Sledećeg dana, Jaglika saznaje da

su njeni prijatelji otputovali. Luka je prvi put zainteresovan da vodi ljubav sa ženom onako je ona htela, ali sada ona ne želi.

Sledećeg dana, Jaglika mu priznaje da je zgrešila. To je trenutak ponavljanja početne situacije: ona mora biti kažnjena. Jaglika mesi hleb, ostavlja prsten i odlazi u planinu sa Lukom. Ali Luka nije sposoban da je udari maljem po glavi. Po povratku kući, Luka ubija sebe hicem iz pištolja.

### *U ime naroda (1987)*

Film je smešten u komunističku Jugoslaviju, sredinom šezdesetih godina. Glavni lik je Milutin (Miodrag Krivokapić), šofer direktora Todora (Bogdan Diklić), koga izuzetno ceni i poštuje. On živi u siromašnoj periferiji Nikšića sa ženom Mirom (Vesna Pećanac), sumnjivog karaktera. U naselju od kartona i drveta, dešavaju se i svadbe i sahrane, a pažnju skreće Milutinov beli mercedes, poslovni auto koji mu je dat na čuvanje. Miru uglavnom spopadaju ljudi iz sela i mole je za sitne usluge obzirom da je, preko muža, vezana za partiju. Iz tog razloga, Milutin i njegova supruga imaju povlašćen prolaz na javnom kupalištu.

Na priredbi u čast partije, Todor dobija odlikovanje i objavljuje važan put u Kinšasu. Na večeri nakon priredbe, otkriva se da načelnik policije Maksim (Petar Božović) i predsednik opštine (Bogdan Mihailović) zavide Todoru. Oni, zato, odlučuju da mu smeste niz spletki. Nakon što oputuje u Kinšasu, oni, uz pomoć Todorove sekretarice (Dobrile Ćirković), prošire priču da je on sa njom spavao. Todorova supruga Marika (Savina Geršak) je poražena i zbunjena. Nju pod svoje okrilje uzima Mira, koja i sama saraduje sa Maksimom. Marika posećuje sekretaricu svog supruga, ne bi li saznala istinu. Milutin se jedini pokazuje kao pravi Marikin zaštitnik i prijatelj. Njih dvoje, međutim, posmatraju Maksimovi špijuni. Maksim pokušava da natera Milutina da svedoči u njegovu korist, protiv Todora. Maksim, takođe, otkriva svoju mračnu stranu bludničenja sa ženama,

pogotovo udatim. Milutin, pod pritiskom, odbija da svedoči o Todorovoj krivici jer zna da nije kriv.

Todor pri povratku iz Kinšase, po Maksimovoj naredbi, biva uhapšen i odveden na prinudni rad. Milutin, uz pomoć prijatelja radnika, pokušava da spreči Todorovo hapšenje, ali mu svi okreću leđa. Njegovo radno mesto preuzima drugi čovek, Gavriilo (Boro Stjepanović). Maksim ucenjuje Mariku: pustiće Todora iz zatvora, ukoliko ona bude spavala sa njim. Marika odbija jer joj se Maksim gadi. Marika se obraća Milutinu za pomoć i dolazi da živi kod njega i Mire, zajedno sa dvoje dece. Mira pokušava da okrene Milutina protiv Marike. Marika čak želi da ode da ne bi bila na teretu, ali Milutin to ne dozvoljava.

On, ubrzo, postaje omraženi čovek ne samo u partiji, nego i u radničkom kolektivu. Sada, Milutin više nema povlašćeni prolaz na javnom kupalištu, a Marika postaje predmet izrugivanja meštana. Milutinu je sve jasnije da mu Mira radi iza leđa. On je, besan, juri kamionom po naselju. Milutin postepeno dolazi do ruba egzistencije. Maksim je, nadalje, uporan u nastojanju da vodi ljubav sa Marikom, ali ona ga ponovo odbija. To ga još više razljuti. Milutinu, konačno, nije dozvoljen ulaz u fabriku. Milutin pokušava da se snađe radeći poslove sa strane. Mira i Marika se potuku, a Milutin, besan, ubacuje Miru u džak i baca u reku. Ona se vraća, potpuno mokra.

Za to vreme, Todor učestvuje u zidanju stanova za Maksima i predsednika opštine. Pod pretnjom da će Milutinu porušiti inače trošnu kuću, Marika pristaje da spava sa Maksimom. Situacija se međutim odmah menja, jer iz državnih krugova stiže naredba za proveru zloupotrebe u radu. Maksim je uznemiren i naređuje da se istog trenutka puste svi ljudi koje je prinudno zatvorio. Mariku momentalno vraćaju svojoj kući iz koje su je iselili, Todor dobija svoj stari posao, a Maksim po svaku cenu pokušava da prikrije činjenicu da je *u ime naroda* opštio sa većinom žena i supruga iz okoline.

U apsurdnom obrtu, Todor se navodno vraća iz Kinšase. Na gala priredbi, on govori o svojim rezultatima, iako je, zapravo, bio zatvoren. Maksim, pak, ne uspeva da prikrije svoje zločine. Na svoje iznenađenje, on posmatra snimak na kom predsednik opštine vodi ljubav sa njegovom suprugom. Na samom kraju, Milutin se obračunava sa Todorom, od kog bi želeo da čuje istinu o njegovom zatočeništvu. Međutim Todor neprestano ponavlja da je bio u Kinšasi. Milutin, tako, ostaje poražen u apsurdnim okolnostima.



### *Iskušavanje đavola (1989)*

Na početku poslednjeg Nikolićevog dugometražnog filma, poštar (Ljubiša Samardžić) krišom čita pismo, koje je sin Mikan (Alen Nuri) iz Amerike poslao svojoj porodici, Zmajevićima. Poštar ne propušta i da ukrade novac iz koverta. U tom pismu, Mikan obaveštava porodicu da je odlučio da se vrati u postojbinu i da želi da se oženi. Porodicu Zmajevića čine otac i majka (Husein Čokić i Ljiljana Krstić), baka (Ljiljana Kontić), kao i sin Orle (Branko Vidaković), oženjen Stojankom (Olivera Viktorović). Susedna porodica su Krstovići – otac i majka (Boro Begović i Eva Ras), zatim petorica sinova, od kojih je jedan, Muto (Dragan Nikolić), mentalno zaostao, a tu je i zla ćerka Kosara (Vesna Pećanac). Zmajevići se raduju sinovljevom povratku. U okviru porodice, Stojanka je u sukobu sa Orlevim roditeljima jer je rodila dvoje ženske dece. Kako Mikanu moraju pronaći ženu, otac i deda (Vojislav Mićović) zaprose Jelku (Dragana Mrkić). U poseti Jelkinoj porodici, Zmajevići imaju samo Mikanovu sliku. Kada se Jelka pojavi, svi su zaprepašćeni njenom lepotom. Orle se odmah zaljubljuje u Jelku. Stojanka oseća šta se dešava i sukobljava se sa mužem. U međuvremenu, deda Zmajevića umire i porodica je u žalosti. Jednog dana, pojava Muta na smrt preplaši Jelku (koja se priključila novoj porodici): ona ga ugleda kako opšti sa ovcom. Majka Zmajevića je smiruje. A kako bi smirila Muta, majka Krstovića ga doji, iako njen sin ima tridesetak godina. Ona, takođe, Jelku pokušava da pridobije za nekoga od svojih sinova. Kosara se takođe oseća loše zbog prisustva Jelke i pokušava da se ulepša.

Konačno, Mikan, obučen u savremenu ali jednostavnu odeću, pristize u selo. Međutim, on se lažno predstavi i svi misle da je nepoznati stranac. Mikan boravi u manastiru. Poštar ga sprovodi kroz selo. Mikan ugleda Jelku i ona njega, ne znajući da mu je suđena. Njih dvoje se zaljube jedno u drugo. Vođen neobjašnjivim porivom, on, u ruhu putnika, objavljuje poštaru da želi da uzme Jelku za ženu. Međutim to nije moguće, odgovara mu poštar, jer je ona već udata - doduše na daljinu.

U međuvremenu, Mikan ubedi narod kako poseduje proročke sposobnosti i ljudi počinju da mu dolaze na seanse. Jelka tuguje, jer oseća iskušenje a njenog muža još nema iz inostranstva. Jelka posećuje Mikana, sa pitanjem kada će joj se muž vratiti. Mikan kaže

da joj muž dolazi. Jelka nastavlja da pati i želi da se vrati kući jer joj muža nema. Stojanka napušta Orle, ostavljajući mu decu, a ona se priključuje susednoj kući Krstovića. U sledećoj sceni, ona ima seks sa Mutom, praveći se da je ovca. Zmajevići su šokirani kada shvate da se Stojanka udaje za Muta, iz inata porodici. Međutim, kada ugleda decu koja plaču, Stojanki se smekša srce. Tokom svadbe, Orle baca dinamit na svatove. Braća Krstovići ga, zatim, razapnu na jarbolu čamca.

Mikan je sve bliže Jelki, koja i dalje ne zna da je on njen suđeni muž. Orle pokušava da se približi Jelki ali neuspešno. Dve porodice se, dodatno, sukobljavaju povodom posedstva kule. Otac Zmajevića, nakon banalne svađe, ubija jednog od sinova Krstovića. Od tog trena, Krstovići željno iščekuju Mikanov dolazak, ne bi li se osvetili njegovim ubistvom. Orle im nije dovoljno vredan za krvnu osvetu. On se, čak, od straha da bude upucan pištoljem upiški pred susednom kućom Krstovića.

Jelka ponovo dolazi kod Mikana, koji joj daruje poklon. Po povratku kući, u štali, Jelka otkriva da je u pitanju moderna haljina. Jelka je oblači među kozama i divi se kroju. U štalu ulazi Orle koji ju je špijunirao. Orle pokušava da siluje Jelku ali bezuspešno. Mikan i Jelka se zatim susreću i u čamcima, na sred jezera. Gledaju se opsesivno a zatim mimoiđu. Izbezumljena Jelka pokušava da se vrati svojoj kući.

Jelka i Mikan se sastaju i vode ljubav noću u kući. Jelka još uvek ne zna da je to u pitanju njen muž. Nakon seksa, Mikan prebacuje Jelki da mu ne bi mogla biti dobra žena jer nije bila verna njenom mužu – odnosno njemu samome. A kada Mikan konačno razotkrije svoj identitet, sada Jelka, nošena krivicom, ne želi da mu bude žena. Otac Zmajevića pada u postelju.

Mikan stavlja tačku na krvnu osvetu tako što se oženi sestrom Krstovića, Kosarom, koja je inače bacila oko na njega. Kada to ugleda, otac Zmajevića prvo drži sina Mikana na nišanu pištolja, ali ipak ne puca. Vrlo brzo umire. Na njegovoj sahrani prisutne su obe porodice, sada sprijateljene.

## Dodatak 2 – intervjui sa stručnjacima i umetnicima iz oblasti filma o opusu Živka Nikolića

Sagovornici iz Srbije:

1. Milan Vlajčić, filmski kritičar;
2. Dr Aleksandar S. Janković, vanredni profesor i filmski kritičar;
3. Zoran Janković, filmski kritičar;
4. Dr Dragan Jovićević, filmski kritičar;

Sagovornici iz Crne Gore:

5. Mr Božena Jelušić, profesorka;
6. Dr Zoran Koprivica, vanredni profesor;
7. Marija Perović, filmska rediteljka, redovni profesor;
8. Sehad Čekić, vanredni profesor;
9. Milan Karadžić, pozorišni i filmski reditelj.

**Kako posmatrate opus Živka Nikolića u kontekstu jugoslovenskog filma, odnosno perioda kada je stvarao, a kako kontekstu crnogorskog filma?**

**MILAN VLAJČIĆ:** Nikolić se mora posmatrati u kontekstu jugoslovenskog filma. On nije pripadao ni praškoj školi ni crnom talasu. Stvarao je mimo toga, svojom putanjom, nije uspevaao da se uklopi u tadašnje dominantne trendove. Uz to, Živko Nikolić je bio povučeni, tih čovek, što je atipično za reditelje. Sve mu se loše namestilo. On nije studirao film, već likovne umetnosti. On je uneo nešto što nijedan od naših jugoslovenskih autora nije imao, sem možda Krste Papića, a to je antropološka vizija sela i grada. Zanimao ga je ugao karnevalizacije na temu patrijarhalno plemenske kulture i lažne globalizacije koja dovodi do loma. Lepota dolazi sa strane i strada, ljudi se međusobno ubijaju.

Nikolić nije dobro prolazio kod kritike. Naša posleratna kritika je inače bila vrlo tanka. A Nikolić je bio jedno malo čudo, i u pozitivnom i u negativnom smislu. On je ipak prvo ime crnogorskog filma. Njegovi kratkometražni filmovi su poetski filmovi, bez dijaloga, bez percepcije socijalnog miljea u kom živimo. Na tome će on izgraditi mitologizaciju i karnevalizaciju.

U trenutku kada se Nikolić javlja sa svojim prvim filmom, crni talas je poražen, Makavejev i Žilnik su pobjegli na zapad, Lazar Stojanović uhapšen, u mrtvilu filma javlja se na primer Stole Janković (*Tren*, 1978), bleđa poetizacija ratnih herojstva i stradanja. I odjedanput Nikolić plasira *Beštije*, kao prst u oko. Ja nisam te godine bio u Puli, ali gledao sam film kasnije. Niko nije napisao jednu normalnu rečenicu o filmu. Mahom su pisali da je to „komedija sa crnogorskom temom”. Neki kritičari, poput Milutina Čolića, smatrali su da je svaki film Živka Nikolića samo preterivanje.

Živko Nikolić je u jugoslovenskom filmu ostao kao neko ko je išao mimo struje, bio na margini, ali tako je i sa mnogim autorima u drugim zemljama. U razvijenim kulturama postoje autori koji idu postrance ali su barem poštovani. Ne kažem da su Nikoliću bili potrebni bolji uslovi – svi su se borili koliko su mogli - ali najstrašnije je što ga nisu poštovali.

**ALEKSANDAR S. JANKOVIĆ:** Svakako kao eksces, međutim u koliziji sa prozom Branimira Šćepanovića. Možda bi Nikolićev opus mogao rogovatno da se zove *crnogorski modernizam* ne toliko tematski koliko zbog postavljanja juskta pozicije tradicionalnog i novog. To *novo* izgleda uglavnom pobeđuje, što nije primereno nacionalnom sentimentu, ali je primereno vremenu postegzistencijalizma. Živko Nikolić

nije kanonska paradigma crnogorske filmske umetnosti, nego je mnogo značajnija nadgradnja.

**BOŽENA JELUŠIĆ:** Opus Živka Nikolića je primjer izrazito autentične filmske poetike i njene realizacije, baš kao što je to slučaj i sa nekim drugim rediteljima ondašnjeg vremena. Jugoslavija jeste bila država, više manje mekog, socijalističkog totalitarizma, ali i država u kojoj je postojao i osobeni pluralizam i vrlo moćna kritika režima, naravno u *ezopovskoj* formi. To se posebno jasno vidi ukoliko danas analiziramo opuse autora među kojima je i Živko. On je u svojim filmovima pokrenuo i neke teme koje su u našim sredinama *osviješćene* (ako uopšte i jesu na pravi način osviješćene) tek danas.

U kontekstu jugoslovenskog filma, njemu je priznavana osebnost talenta i snažna autentičnost. Nije bilo potrebno posebno izraženo estetsko osjećanje a da se prepozna ekspresivna komponenta njegovih filmova. Istina, to *očuđenje* u njegovim filmovima je katkad bilo prejako. Imam osjećaj da su ga ondašnji uticajni predstavnici filmske scene gledali pomalo *s visoka*, patronistički. Uostalom, on jeste bio uljez u film, neposredno svjedočeci o snazi i neponovljivosti talenta. Cijenili su ga, ali ga nisu voljeli (moj je utisak), jer je slamao uobičajene predstave i očekivanja. Zato su mu izmicala priznanja. Ipak, istine radi, moramo reći da je Živku Nikoliću u realizaciji filmova bilo potrebno malo više podrške, posebno finansijske, a to znači katkad i malo više *formalne uglačanosti*.

U kontekstu crnogorskog filma je bio još rastrzaniji. *Zapošljavao* je crnogorske filmske radnike kad god je mogao, a mogao je zahvaljujući tome što su filmovi snimani u Crnoj Gori. Znao je da ih *uvede* u atmosferu filma, *osjećali su ga*, voljeli i cijenili. Ipak, dijelovi establišmenta, a i publike, njegova djela su doživljavali kao neku vrstu *ruganja* Crnogorcima. I danas poneki mlađahni režiser zna da kaže da je u Crnoj Gori *dosta đeknovanja* i da se treba udaljiti od Živka Nikolića kao uzora. Jer on jeste postao neka vrsta uzora, posebno u dokumentarnom filmu. U tom iskazu ima i otpora prema njegovoj poetici, njegovom bolnom zalaženju u arhetipsko, u jedan pandemonijum koji nije lako ni razumjeti ni *izvući* na vidjelo.

**ZORAN KOPRIVICA:** Za Voja Stanića, veliki srpski slikar i reditelj Mića Popović, kaže: „On ne izmišlja svet koji slika; on u tom svetu živi!” Isto to, bez imalo bojazni da ćemo pogriješiti, možemo reći i za velikog filmskog reditelja i velikog umjetnika Živka Nikolića. Nikolić je jedinstvena i, nadasve, samosvojna autorska ličnost u jugoslovenskom filmu. Svojom osobenom estetikom ispunjenom brojnim paradoksima, ali ne i *paradoksom pseudocentričnosti*, što je kritika niskog nivoa često isticala kao argument protiv, kao i rijetkim darom za zapažanje pojedinosti, Nikolić uspijeva da sinematički uvjerljivo na filmsko platno prenese običaje ljudi iz podneblja u kojem je ponikao i istovremeno ih transformiše u snažne poetske metafore. O Nikolićevoj poetici možemo govoriti kao o specifičnoj i po mnogo čemu jedinstvenoj estetskoj sintezi u kojoj intertekstualna prožimanja čine jedno od njenih suštinskih svojstava. Nikolić se nikada nije bavio površnom faktografijom, već je nastojao da problem koji tumači izdigne na nivo estetske činjenice, ili, kako kaže Žan Mitri (Jean Mitry), iz *bivanja-tu* stvari, iz načina na koji su prikazane, treba da izbije njihova univerzalnost. Postavlja se pitanje, da li Nikolićeva poetika, prevashodno u dijahronijskoj ravni, zahtijeva temeljno preispitivanje estetičkih i kritičkih spoznaja o njoj. I da li su za njeno vrednovanje *hoc sensu* potrebni drugačiji aksiološki parametri? Jedna takva strategija hermeneutičkog poniranja u poetiku ovog autora svakako implicira analizu ne samo njegovih filmova već i kontekstualnog okvira i okolnosti unutar kojih su nastajali. Nikolićevi filmovi umnogome se razlikuju od njemu generacijski bliskih autora poznatih kao *beogradski krug* i *češka škola*. Nikolić je, zapravo, više od dvije decenije bio istinska protivteža svim dominantnim filmskim strujama u jugoslovenskoj kinematografiji. Pored toga što nije pripadao nijednom filmskom pravcu i pokretu, Nikolić kao da nije pripadao ni vremenu u kom je stvarao, već onom koje je stvarao. Njegov filmski opus dovršen je 1989. godine, dvanaest godina prije njegove smrti. U panteonu filmskih reditelja sa ovih prostora, danas je to takozvani region, uprkos brojnih nagrada i priznanja koje je dobijao kako na domaćim tako i inostranim festivalima, ni do danas mu nije dato mjesto koje zaslužuje. Živko Nikolić je, kako je zapazio Milan Vlačić, otišao sa osjećanjem da više nikome nije potreban. Danas se u nacionalnoj kinematografiji na kontingentni uticaj Nikolića filmova i TV serija na njihovo stvaralaštvo pozivaju mnogi, posebno mlađi autori. Međutim, njihovi dometi za sada su daleko od estetskih vrijednosti onoga što im je ovaj veliki umjetnik ostavio u nasleđe.

**MARIJA PEROVIĆ:** Živko Nikolić i u kontekstu jugoslovenskog filma, tematski, atmosferom, likovima, miljeom bavi se isključivo Crnom Gorom, za razliku od drugih jugoslovenskih autora, odnosno autora iz drugih republika, sada država, koji su više utemeljeni u tadašnji savremeni kontekst. Tako da Živka Nikolića posmatram apartno kao jedinstven slučaj i u jugoslovenskoj i u sadašnjoj crnogorskoj kinematografiji. Možda se neke paralele u pristupu i vizuelnom prosedeu mogu pronaći sa recimo *Brezom* Ante Babaje. Mada je strukturalno *Breza* poetičnija kao cjelina od cjelokupnog opusa Živka Nikolića. U Živkovom rukopisu najzanimljiviji je pristup i tretman karaktera, duboki utkanim u mentalitetu, koji može da bude i dramski i komičan, ali nikada ne gubi na poetici i senzibilnosti. Nakon smrti, u novijim tumačenjima, prosedeu i tematskim analizama, Živko je više cijenjen u Crnoj Gori, nego što je to bio u trenutku aktivnog umjetničkog rada, naročito u periodu nastanka kultne serije *Dekna još nije umrla, a ka' će ne znamo*.

**ZORAN JANKOVIĆ:** Živko Nikolić je, a to je ova sada već pozamašna vremenska distanca višestruko i neporecivo potvrdila, dosta brzo stigao do one neretko neosvojive tačke – osobene i temeljno zaokružene autorske poetike koja je u isti mah i univerzalno pojmijiva i lokalno relevantna sa evidentnim kopčama sa trenutkom i sredinom u kojoj dela nekog autora, a koji tu odrednicu i zbilja zaslužuje, nastaju. To je njegovu poziciju već u tadašnjoj eri učinilo apartnom, i to se u vidnoj meri održalo i do dana današnjeg. Nikolić je bio i ostao značajan i osoben pripovedač i poeta crnogorskog krša, baštinik tamošnjih preovlađujućih naravi, neretko voljan i da se osvrtno na aktuelno stanje stvari, a koje opet jasno izvorište i nepremostive prepreke ima u sve daljoj prošlosti. Što se savremenijeg konteksta u okviru Crne Gore tiče (mada su njegovi filmovi često bili plod saradnje sa srpskim/beogradskim producentima, što ih onda i formalno čini delom srpskog kinematografskog *korpusa*), teško je i nezahvalno Nikolića izmeštati u današnje stanje stvari, budući da tamo do ovog trenutka nema autora/autorki tako zamašnog opusa i takvog kontinuiteta rada, barem u tim krunskim delovima karijere i najboljim životnim i stvaralačkim godinama. Ali, ono što je teško osporiti a što takođe Nikolića čini Autorom je činjenica da je iole podrobnijem filmofilu gotovo nemoguće da njegove filmove čak i na mahove pomeša sa delima nekog drugog stvaraoca te i/ili ove ere. Sve to jasno govori

u korist te zdravorazumske teze koja Nikolića pozicionira u taj domen značajnih i šire referentnih autora na ovim prostorima.

**DRAGAN JOVIĆEVIĆ:** Filmografija Živka Nikolića zapravo je iz tog ugla i najinteresantnija jer se njegov rediteljski rukopis može danas posmatrati dvojako. Najpre iz autorske perspektive a zatim i šire – iz globalne perspektive. Živko Nikolić bio je po poetici sasvim osoben autor, čiji se stil lagodno može sagledati po principu francuskih teoretičara koji su tvrdili da jedan autor označava jedan film, odnosno da svaki autor osobenim pečatom donosi novi filmski žanr. Ukoliko pogledamo samo neke ključne filmove poput *Beštija*, *Smrti gospodina Goluže*, *Čuda neviđenog*, *Ljepote poroka*, *U ime naroda*, te serije *Dekna još nije umrla, a ka' će ne znamo* svakako ćemo se složiti da je Nikolić zaokružio svoj filmski rukopis jedinstvenim pristupom u kome spaja prostore i specifične likove u jednu celinu. U Nikolićevim filmovima prostor igra jednako veliku ulogu koliko i likovi kojima se posvećuje. Taj globalni prostor, u slučaju njegovih ostvarenja, svakako je država čije različitosti i specifičnosti daju samim narativima širi kontekst. Bilo da je u pitanju vilajet, planinski krš ili primorska regija, u filmovima Živka Nikolića one nisu samo dekor i scenografija, već više od toga – često udopunjuju što psihološku što tematsku motivaciju likova, a još češće više su naznake mesta održavanja radnje i dobijaju metafилmsku dimenziju. Tako dolazimo do drugog ugla posmatranja filmova Živka Nikolića – uzimajući u obzir sagledavanje filmova onako kako sam se ja bavio u svom radu – a to je pitanje nacionalnog žanra. Nacionalni žanr je ključni žanrovski produkt koji podrazumeva jednu opštu akulturaciju svetskog sistema žanrova, a potom i asimilaciju žanrovskog sistema koja ne uključuje samo lokalnu nacionalnu problematiku, već se meša i sa istorijom prethodnih žanrova, filmskih stilova, političkom klimom, društvenim promenama - kako sam pokušao taj fenomen da definišem to u svom radu. Ideja o nacionalnom žanru po kome se klasični obrasci prilagođavaju kulturnom i društvenom mentalitetu mesta održavanja radnje, potekla je od teoretičara Rika Altmana (Rick Altman) koji je tvrdio da je filmski žanr konstituisan pravilima i zakonima koji se prilagođavaju sistemu u kome živimo, poput same nacije, te da nacionalni žanr ima sve odlike zastave i grba zemlje kojoj jedno filmsko ostvarenje pripada. Lično u svom radu interesovalo me je postdoba, međutim ovo može biti dobar podsticaj za reinterpretaciju i



novu tematizaciju čitavog opusa Živka Nikolića čiji bi filmovi zapravo bili odlična odbrana teze kojom sam se bavio.

Posmatrajući ostvarenja Živka Nikolića iz obe perspektive – dakle prve jedan autor jedan žanr i druge perspektive nacionalnog žanra – nesumnjivo je u pitanju verovatno najznačajniji autor crnogorskog filma koji je tada stvarao u okviru velike jugoslovenske kinematografije. Da pojasnimo – i pored što je jugoslovenska kinematografija funkcionisala kao jedan veliki suvereni aparat, znalo se za svaki film kojoj zapravo državi porekla pripada, te je Živko Nikolić u tom smislu ostao najznačajniji stvaralac koji je crnogorskom filmu dao posebnu dimenziju, egzotiku i specifičnost. Zato nije čudno što je jednom zabeleženo da „ako crnogorska književnost počinje sa Njegošem, crnogorski film počinje sa Živkom Nikolićem”, bez obzira na veliki vremenski rascep između njih dvojice.

**MILAN KARADŽIĆ:** Živko Nikolić predstavlja jedinstvenu pojavu u jugoslovenskom filmu, zahvaljujući svom skoro avangardnom filmskom rukopisu, univerzalnom i razumljivom, bez obzira koliko se on temeljio na lokalnom... Živko je bio veoma vezan za jugoslovensku kinematografiju. Nakon velike poplave partizanskih filmova, početkom šezdesetih godina prošlog veka usledio je jugoslovenski crni talas sa Sašom Petrovićem, Žikom Pavlovićem, Makavejevim. Zatim je usledila dominacija praške škole sa Goranom Markovićem, Karanovićem, Grličem i Zafranovićem. U tim *međuprostorima* treba tražiti Živka Nikolića, koji se od svih njih razlikovao...

U okviru nacionalnog, Živko je pokušao da dekonstruiše i odgonetne sve crnogorske mitove i arhetipove, ali zapravo u srži njegovog dela je stajala težnja da odgonetne samu ljudsku prirodu koja se, u slučaju Crnogoraca, oduvek nemilice trošila u sudaru tradicionalnog i novih ideologija, recimo komunizma. Što se tiče samog kapaciteta sredine iz koje je ponikao, njegovo delo je uvek bilo bolje shvaćeno u drugim sredinama nego u crnogorskoj. Valjda zato što je svojim kratkim i dugim metrom raskrinkavao tu sredinu. To da neko dovede ženu iz crnogorske zabiti da radi u nudističkom kampu je prosto genijalno i toliko kontrarno da to samo Živko može da proradi kroz dramsku radnju. S druge strane, tadašnje otvaranje nudističkog naselja na Adi Bojani istovremeno i prijatno ili neprijatno *iznenađenje* za Crnogorce, i u neku ruku bilo je u konfliktu sa tradicionalnim vrednostima crnogorskog društva. E u tom prostoru da se po svaku cenu

prednjači u usvajanju novih ideologija i stvarnosti (komunizma ili naturizma, svejedno je) i prestravljenosti tom istom stvarnošću, krije se, čini mi se, ideja Živkovih filmova...

**SEHAD ČEKIĆ:** Opus Živka Nikolića je i u bivšoj, velikoj Jugoslaviji bio apartan, i tu razloge možemo tražiti kako u samoj njegovoj inicijaciji u svijet Ju-filma, imajući na umu njegovo prethodno obrazovanje, ali i teme koje je od svojih kratkih filmova uporno istraživao. Sa jedne strane, dominantna tragikomedija koja prati veliki dio jugoslovenskih filmova tog perioda prisutna je i kod njega, samo se čini da su u njegovim filmovima konsekvence i dublje, jer je radnja obično postavljena u jedno *mitski* crnogorski prostor. Sa druge, slikovitost i ambijent su bili uvijek posebni. S tim u vezi, Živko Nikolić predstavlja temelj crnogorskog filma, veliki broj tema koje prate crnogorsko društvo su upisane u njegovim radovima, ali može se steći utisak da je i on kreirao jednu sliku o Crnoj Gori, moguće i nehodično. Poput Kurosava (Akira Kurosawa) ili Bergmana, Živkovi filmovi su neodvojivi od zemlje u kojoj je stvarao, ali koju je i filmski oblikovao za cijeli svijet.

**Koje je po Vama njegovo najznačajnije kratkometražno, a koje dugometražno ostvarenje i zašto?**

**MILAN VLAJČIĆ:** Posebno pamtim njegov kratkometražni film *Prozor*. To je antologijski film, jedan od najboljih dokumentarnih filmova naše kinematografije. *Voz*, odnosno civilizacija, prolazi pored mitskog, bezvazdušnog prostora. Ta Nikolićeva slikovita vizija, specifičan odnos urbane i seosko-patrijarhalne kulture, zaista je bila jedinstvena. Našim dokumentarnim filmom vladali su Krsto Škanata, Aleksandar Ilić (*Malj*, 1977), pominjem ih samo kao primer paradigme, oni su imali epske vizije dokumentarizma. Razvijali su velike teme, dobro urađene, ali Nikolić je imao jednu krajnje minimalističku viziju sveta koju je uneo u film.

Mislim da su njegovi najvažniji dugometražni filmovi prva tri filma. Oni su bila apsolutna senzacija. Bili incident. Ljudi nisu uspjeli da se snađu sa *Beštijama*. Kritičari su smatrali da je to groteska, da je to *zanimljivo*, ali niko nije napisao jednu smislenu rečenicu. Ti filmovi upravo portretišu sukob ruralne, patrijarhalno-plemenske kulture, u kontrastu sa nečim što dolazi izvana, pa makar to bilo samo obogaćivanje u raznolikosti. *Beštije* su film jedne noći, na ostrvu koje tone. To je crna slika patrijarhalnog sveta koje čezne za lepotom, a kada se ona pojavi, mora biti uništena. Jer šta raditi sa lepotom? Ceo film je sastavljen iz tih slika. Kao kontrateža, motiv razaranja predstavljen je u bajkolikom svetlu: ljudi bez zuba, izbrazdane žene... To je ta nesrećna srednjevekovna sredina koja živi u nemaštini. To se najbolje vidi u seriji *Dekna još nije umrla a ka' će ne znamo*, gde grad predstavlja onostrano. Ko preživi grad, taj može da živi. Dakle tu dijalozni nisu ni potrebni. Ženski likovi su agresivni prema svemu a pogotovo kada se pojavi ta lepota, koja nije negacija tog sveta, nego ono što oni ne osećaju kao mogućnost lepote. U *Jovani Lukinoj*, ista tema: sudar svetova na karnevalski način. Naracija ne postoji u smislu da vodi ka nekom zaključku. Kada se završi priča, svi su poraženi. I naravno, *Smrt gospodina Goluže*.

Nakon prva tri filma, *Čudom neviđenim* je Nikolić pokušao da svoju viziju približi onom što odgovara našem mejnstrimu, da ubaci neke mekane elemente. Pod pritiskom francuskog producenta, Nikolić je uveo homoseksualce u film *Lepota poroka*. Izgubio je vizuelnu oštrinu i polemičnost u najboljem smislu. Onda je snimio *U ime naroda*, a to je njegov najlošiji film, jer je stavljen u politički kontekst savremene Crne Gore i Jugoslavije. Film je vrlo loše prošao, sada iz drugih razloga: zemlja se raspadala... Posle 1987. Nikolić se nije snalazio, doduše napravio je seriju *Dekna još nije umrla a ka' će ne znamo* koja je fantastična. Slobodan Šijan mi je ispričao da je 1998. ili 1999. u Holivudu sreo Živka Nikolića. On je imao bradu i izgledao isposnički. Zaustavio ga je i pozdravio, a Nikolić je delovao odsutno, rekao da je došao da živi tu. I ja sam ga često sretao na Kalenić pijaci posle petog oktobra. Šetao je po pijaci, davao utisak da je zalutao, nije kupovao ništa. Poslednjih godina je zaista tužno izgledao, kost i koža, kao da je istrunuo iznutra. To me je porazilo. Završne Nikolićeve godine su bile katastrofalne.

**ALEKSANDAR S. JANKOVIĆ:** Kratkometražne nisam gledao, a što se dugometražnog tiče, u pitanju je zicer *Lepota poroka* gde sjajno stvara distorziju tradicije

i moderne još od samog početka sa digitalnim satom do romantičnog grupnog seksa u plićacima Ade Bojane. Vreme u kojem je Nikolić snimao filmove, iako restriktivno, bilo je idealno za ovakav kalibar umetnika koji nadilazi kolektivno (ne)svesno naroda kojem pripada.

**BOŽENA JELUŠIĆ:** Iako je on lično najviše volio *Marka Perova*, ja bih se opredijelila za *Prozor*, a veoma cijenim i *Biljeg*. Opredjeljenje za *Prozor* je možda određeno time što je u pitanju film o ženi, onaj nevidljivoj ženi u vječitoj, sistemskoj nepravdi patrijarhata, a koja želi baš isto što i svako ljudsko biće. Zato što u tom filmu postoji čak i ona druga, „muška” patnja (koliko god to zvučalo paradoksalno) koju donosi patrijarhat zato što i žena i muškarac žele, a nemaju, ono što ih čini ljudskim bićima u punom smislu.

Kada je riječ o dugometražnim filmovima, dvoumim se između *Lepote poroka* i *Čuda neviđenog*, ali je i tu Živkov izbor bio drugačiji – *Jovana Lukina*.

Opredijeljenost za određeno ostvarenje, barem u mom slučaju, je potencijal da emanira nova značenja i perspektive. U tom mislu upravo razumijem navedene Živkove izbore i podržavam ih. Međutim, tu je i komunikabilnost filma i potencijal da se publici *baci odgovarajuća udica*.

**ZORAN KOPRIVICA:** Pitanje na koje bih rado izbjegao odgovor. Svi filmovi Živka Nikolića, jednako dokumentarni i/ili kratkometražni i dugometražni igrani su, sa malim izuzecima, značajni. Ali, kad već moram da biram, opredijelio bih se za filmove *Biljeg* i *U ime naroda*. Zašto? Robert Muzil (Robert Musil) u jednom od svojih eseja postavlja, rekli bismo, krucijalno pitanje: da li umjetnik treba da bude dijete svog vremena ili njegov tvorac? Za Nikolića, međutim, ni po čemu ne bismo mogli reći da je bio dijete svoga vremena. Nije bio ni njegov tvorac. Ali jeste tumač! Zadatak umjetnika, po Nikoliću, nije samo da *dešifruje* jedno vrijeme, već da bude posebno osjetljiv na stanje kad se u njemu počnu razarati moralne norme, onda kada pokvarenost iliti *žoržijadu* pretvaramo u sposobnost, jer postoje dva svijeta i dva principijelna morala koji su u oštrom i nepomirljivom sukobu: prvom pripadaju oni koji ne znaju šta je moralno poštenje, a drugom oni koji stradaju upravo zbog vjere u njega. A između njih su *osrednjaci*, kako ih on naziva, oni koji čine većinu i koji nastoje da sve *poravnaju* i pretvore u *konfekciju*

*moralnog mišljenja i djelovanja*. U Nikolićevom ohlokratskom *pozorištu*, Milutinov nepokolebljiv stav nepristajanja na tu vrstu kompromisa u filmu *U ime naroda* od njega će napraviti heroja, nekoga ko će na tom *glumištu* moći i dalje da se bori. Goluža je, međutim, morao da se oprostí od svih svojih uloga. Johannes Fabijan, profesor kulturne antropologije na univerzitetu u Amsterdamu, u svojim socio-političkim istraživanjima položaja pojedinca u totalitarnim društvenim sistemima koristi sintagmu *politička fizika*. *Politička fizika* u filmu *U ime naroda* nije samo globalna metafora, osnova na kojoj Nikolić razvija svoju priču, već neposredna refleksija političkih prilika u tadašnjoj Jugoslaviji. Primjer referencijalne simbolike, koja poprima svojstva kondenzovane, očigledan je upravo u ovom filmu u sekvenci dočeka direktora Todora sa puta u Kinšasu, u kojem je sve podređeno ikonografiji petokrake, simbolu koji je u dugogodišnjem procesu kolektivne inicijacije poprimio obilježje *kondenzovanog*. Ovdje, dakako, imamo u vidu teorijske premise Edvarda Sapira (Edward Sapir) iz *Ogleda iz kulturne antropologije*. Međutim, referencijalni simbol, izuzev što u pojedinim, posebno dokumentarnim filmovima, pojačava utisak *metafizičke jeze*, kod Nikolića uglavnom nema ideološki predznak. Dokaz za to su i štapovi staraca u dokumentarnom filmu *Ždrijelo*. Nikolić nikada ne postavlja političko, već moralno pitanje, pitanje *u ime naroda*. Tako u dokumentarnom filmu *Biljeg* istina ne postaje apsurd, već ona to, kao krucijalna profilska činjenica, uistinu jeste – dokaz da u mjestu u kom je sagrađena hidrocentrala nema vode. *Biljeg* je uz to i metafora ljudske gluposti, ali i još jedan u nizu dokaza – onaj o ideološkoj supremaciji i represivnom pravu na istinu koje se rađa iz straha od počinjene greške. Ti isti ljudi potom su se okupili na partijskom sastanku da čuju šta je to Nikolić snimio. Žestoko su ga napali, ali se među njima našao i jedan priseban da ih upita: „Pa ljudi, je li on napravio tu hidrocentralu ili je samo snimio?! ”

**MARIJA PEROVIĆ:** Ja lično volim *Lepotu poroka* - zbog suptilnog ženskog lika, i takođe suptilnog muškog lika. To je danas ljubavna melodrama o sukobu između dva spoljnja svijeta i neustanovljenom intimnom, između dvoje ljudi, u kojem ipak preživi Jaglika. Od kratkometražnih dokumentarnih volim *Ane*, u kojoj se tematski slično, a konsekventnije tretira želja za nečim spolja. Posmatrajući opus Živka Nikolića, bez obzira na svu poetsku surovost, on je u velikom broju filmova, bio na strani žene. Ne usuđujem se da napišem... ali uslovno koristim termin, reditelj-feminista.

**ZORAN JANKOVIĆ:** Poetika i bit kratkometražnih filmova, moraću da priznam, mi nije preterano bliska, te pretpostavljam da se favoriti na tom planu svakako daju naći u rasponu opšte poznatih mu i hvaljenih radova. S druge strane, kada je reč o celovečernjim ostvarenjima, kanonski Živko Nikolić, mimo docnijih komercijalnih uspeha i prodora u glavni tok čak i jugoslovenskog repertoarskog filma, po mom mišljenju jeste Nikolić sa samog početka tog dela rediteljsko-autorske karijere, odnosno, Nikolić u slučajevima filmova *Beštije* i *Jovana Lukina*, u kojima je tako znalački i artikulirano sjedinio neorealistička nadahnuća, promišljeni folklorizam (naravno, u sasvim pozitivnom viđenju tog pojma i pristupa), te zaumnu studiju tamošnjih dominantnih karaktera u, isprva reklo bi se, jasno lokalno omeđenim i uslovljenim, a zapravo univerzalno prepoznatljivim okolnostima bigotizma, slepe odnosi uvreženom i društveno propisanom, isključivosti i, čini se, dragovoljno predavanjima tradiciji čak i kada ona predstavlja posve očiglednu kočnicu zdravorazumske i dostižne lične emancipacije.

**DRAGAN JOVIĆEVIĆ:** Nisam upoznat sa kratkometražnim ostvarenjima, no svakako sam siguran da bih od dugometražnih ostvarenja bez razmišljanja odabrao *Ljepotu poroka* iz više razloga. Gotovo je neverovatno kako je Živko Nikolić video i sagledao jedno od tada najpopularnijih letovališta, ali još više od toga kako je video društvo tog vremena. Po Živku Nikoliću, dvostruki društveni moral prikazan je iz likova opresivne s jedne strane, i raspojasane seksualne slobode s druge, što je za prvu polovinu osamdesetih, iz današnje perspektive, više nego progresivno. Za filmske teoretičare *Ljepota poroka* je danas posebno interesantna jer se može iščitavati iz uglova kvir, rodnih i identitetskih teorija. Konkretno, svi kvir elementi u filmu namerno prenaglašeni (odnos feminiziranog Bore Stjepanovića prema mačo Mimi Karadžiću odnosno sve prisutna golotinja), parodiraju nasušnu potrebu tadašnjeg društva, da od gotovo svega pravi brend i spektakl, što je Živko Nikolić posebno slikovito prikazao u *Ljepoti poroka*. Još zanimljivije je bilo čitati scenario za film, koji je pisan poput romana. Opisi su poput apstraktnih slika, gotovo do detalja precizni u onome što je kasnije reditelj preneo na filmsko platno. Iznad svega, *Ljepota poroka* je film koji svojom čulnošću otkriva skriveni narativ, koji tematizuje

seksualnost, nagone i porive glavnih likova, čime direktno utiče na njihov potonji razvoj, što je glavna tema ovih filmova.

**MILAN KARADŽIĆ:** Ne bih izdvojio samo jedno. Svi njegovi dokumentarni filmovi bili su socijalno i politički angažovani, aludirali su na prilično sulude sociološke fenomene nastale u sudaru socijalizma i crnogorskog bića. Od igranih bih svakako izdvojio *Čudo neviđeno* i *Ljepotu poroka* zbog svoje avangardnosti spakovane u oblandu mejnstrima. *Jovana Lukina* je otvorila put takvim filmovima. Inače je taj film veoma brzo nakon prikazivanja dobio status kulturnog filma, i to u umetničkim i avangardnim krugovima Beograda.

**SEHAD ČEKIĆ:** Jedna od bitnih karakteristika Živkovog opusa je izuzetna konzistentnost, rijetko viđena i u širim okvirima. Svaki od kratkih filmova doprinosi jednoj ukupnoj slici o Crnoj Gori koju Nikolić istražuje. To je Crna Gora na razmeđu između stvarnosti i mita, a Živko kroz detalje gradi socio-filozofski mozaik. Zato je teško odvojiti samo jedan film, jer svi zajedno grade jednu ukupnu, vrlo kompaktnu sliku.

U dugometražnim filmovima Živko unosi i opori humor i mnogo karaktera u potrebi da oslika jedan širi kontekst i posmatra društvo kao jednu cjelinu, sa svim svojim protagonistima koji su u startu osuđeni na poraz. I taj opus je izuzetno konzistentan, ali je meni uvijek *Lepota poroka* bio jedan svojevrsni mikrokosmos. Ne samo Živkovog opusa, nego moguće i Crne Gore. Taj odnos između tradicionalnog i oporog, mitskog i realnog, muškog i ženskog, crnogorskog i evropskog predstavlja i danas bitnu dilemu u našem društvu, moguće i nikad aktuelniju, nažalost. Naravno, uz izuzetne slike pune simbolike (poput one kada Mira Furlan skida sa sebe uniformu i pridružuje se nudistima iz Evrope koji uživaju u čulnom), film je prepun i duhovitih *one-linera* koji su i danas dio svakodnevnice komunikacije.

**Na koji način je nacionalni (crnogorski) identitet utkan u Nikolićevim filmovima?**

**MILAN VLAJČIĆ:** Kada je Nikolić preminuo, direktoru kinoteke Radoslavu Zelenoviću je bilo teško da pronađe nekoga ko će da govori na komemoraciji. Na kraju smo govorili Zelenović i ja. Došlo je samo četvoro studenata FDU, kao i njegova udovica sa decom. Ja sam govorio o poetskom značenju njegovih filmova, spomenuo sam da je on praktično ranio patrijarhalni duh Crne Gore, kao što je i Nušić, opisujući buržoaski Beograd, bio u velikim nevoljama. A da ne pominjem Steriju. Jedan deo crne Gore naprosto nije bio spreman da to prihvati.

**ALEKSANDAR S. JANKOVIĆ:** Čini mi se na vrlo realistički i sveobjašnjavajuć satiričan način nepromenljive. Kao da je crnogorski nacionalni identitet najpostojaniji identitet na svetu. Zato i suštinski sukob nije na nivou likova nego na filozofskom i ideološkom nivou. Ne može se shvatiti Nikolićev opus bez pretpostavke crnogorske istorije posle 1918. a pogotovu posle 1944. kroz porodične i političke stranputice. Zato on svojim filmovima i jeste proširio i nadgradio nacionalni identitet naroda, naravno, snimajući iz Beograda kao i gotovo svi crnogorski filmski reditelji.

**BOŽENA JELUŠIĆ:** Mnogo se govorilo i govori o crnogorskom identitetu u filmovima Živka Nikolića, čak se njegov film doživljava kao *dužnik* tog identiteta. Ne mislim da je tako, a o tome ima dosta riječi u našoj knjizi. Neku vrstu potvrde imam u iskustvu moje kćerke, doktorandice na Nortvesternu, koja se u okviru radova o mini-serijama bavila (kod nas identitetski najkontroverznijom) *Deknom*. Čak i inserti iz te, za neke Crnogorce veoma sporne serije, mogu se percipirati i valjano razumijevati iz ugla potpuno drugačijeg kulturološkog iskustva/iskustava. Mislim da je crnogorski identitet svojevrsno *ruho* filma Živka Nikolića, a za samog autora okvir u kome je nalazio rezervoar slika za svoju filmsku apstrakciju, poetiku i filozofiju.

Po mom osjećanju, identitetska priča je kod njega snažno polje subverzivnosti svake vrste i ona uspijeva da prekorači lokalna odredišta mjesta i vremena i priče.



**ZORAN KOPRIVICA:** Često je isticana Nikolićeva antejska vezanost za Crnu Goru, opsjednutost njenom mitskom prošlošću i tradicijom, što zapravo čini jedan od ključeva za tumačenje njegove poetike. Crne marame, tamne povorke, lelekanja kojih se iz djetinjstva sjećao, te *skoro apstraktne slike* koje nekada nije shvatao, pokušavao je da kroz svoje filmove odgonetne. Govorio je da van Crne Gore i onog što iz nje u sebi nosi ne bi mogao stvaralački da se orijentiše. Oslanjanje na mitsku prošlost i arhetipove, kako ističe Milomir Marinović, nije generalno ništa posebno i neuobičajeno kod jugoslovenskih umjetnika, ali je ono kod Nikolića prisutno ne najdirektnije, već *kroz nekakvu finu artificijelnu cediljku*, koja bi se ponajprije mogla potražiti u književnom krugu *dinarske pomjerene realnosti*, što ga ocrtavaju djela Bulatovića, Šćepanovića, Kovača, Bečkovića i drugih. Baveći se fenomenom anamneze, kao jednim od dominantnih motiva u postmodernoj književnosti, Elizabeta Šaleva navodi dva indikativna primjera, dva kongenijalna promišljanja, jedno Petera Sloterdijka (Peter Sloterdijk), po kojemu mi ne posjedujemo tradiciju, već ona posjeduje nas, i drugo, makedonskog pjesnika Ante Popovskog, po kojemu je umjetnost opštenje s davninom u sebi. I jedan i drugi primjer se nesumnjivo mogu dovesti u direktnu vezu sa Nikolićevim shvatanjem uloge tradicije u umjetnosti. Posebno tradicije kao fenomena *sui generis*, na način kako njenu ulogu u savremenom društvu vidi i na čije neophodno prisustvo ukazuje Sloterdijk. Stoga sa sigurnošću možemo reći, neprekidno traganje za arhetipom kao jednim od oblika ispoljavanja kolektivno nesvjesnog, u širem smislu predstavlja osnovnu smjernicu Nikolićeve umjetničke sublimacije. Sve to, s druge strane, Nikolića potvrđuje kao umjetnika sposobnog da, kako kaže Srđan Vučinić, čita mitske šifre tog, crnogorskog podneblja. U Nikolićevim filmovima, jednako dokumentarnim i igranim, iz korijena mitskog proističe sve, ne samo ljubav prema Crnoj Gori, nego i ljubav prema Bogu i ljubav kao erotski čin. Od svih konstituenti dijegetičke strukture Nikolićevih filmova najviše su zastupljene one koje su okrenute bogatoj i raznovrsnoj skali komičnog, a najmanje one koje se odnose na festivnu sferu, što stvara svojevrsni *coincidentia oppositorum* i ukazuje na specifičnost humora koji se rađa iz depresije, kao jednu od dominantnih crta etosa njegovih junaka. Međutim, u namjeri da elemenat komičnog izdvoji, te tako ukaže na njegov dramski značaj, Nikolić povremeno pribjegava mizanscenskim i dramaturškim neodmjerjenostima, pogotovu u sekvencama u kojima prevladava *sermo vulgaris*, prost i nekultivisan govor aktera dramskih zbivanja, koji

uključuje psovke, uvredljive dosjetke i komentare. Za junake svojih priča Nikolić je birao obične, male ljude. Mali čovjek, kako kaže, nudi neposredniju sudbinu – ako uopšte ima velikih ljudi. Veliki ljudi su, po njemu, fikcija. Oni su izmišljeni i pojavljuju se kao potreba malih. Pri tom, kod Nikolića, kao i kod drugih reditelja slične idejno-tematske orijentacije, idiolekt gotovo u potpunosti određuje lik, kao što je to slučaj u TV seriji *Đekna još nije umrla, a ka' će ne znamo*. Ti mali ljudi, Nikolićevi junaci, ipak, nemaju nikakav poseban odnos prema smrti, izuzimajući njihovo učešće u ritualu ispraćaja *polaznika*, odnosno pokojnika. Nikolić, međutim, taj čin poistovjećuje sa *svetkovinom* i kao takvog ga predstavlja kroz sve ironijske ravni kojima se ukazuje na hipokriziju *ožalošćenih*. Smrt u njegovim filmovima ima i osobenu katarzičku rezonancu, usmjerenu ne samo u pravcu njenog grotesknog predstavljanja, već i variranja stanićevskih motiva *bezbrižnih pokojnika*. Stari Kapetan iz *Beštija* će u *iskušavanju* smrti u jednom trenutku pometnije beštija, biti ostavljen na milost i nemilost Ćentovim suludim projekcijama, Goluža će u nekakvom post-romantičarskom zanosu, u znak zahvalnosti za hedonizam koji mu je palanka pružila, njenim nestrpljivim žiteljima, gotovo s ponosom, *priznati*: „Smrt je velika stvar!”, dok će sudbina Đekne iz *nedovršene* priče o zagonetnom umiranju istovremeno ostati i *nedovršeni* dijegetički hirmos. Nikolić je često citirao Bergmanovu *izjavu* o potrebi za stvaranjem koja se kod tog umjetnika javljala u vidu gladi, i koji je pri tom bio spreman da *ubije* onoga koji bi pokušao da ga u tome spriječi. Potreba za stvaranjem i kod Nikolića se javljala na istovjetan način – dakle, bergmanovski rečeno, *u vidu gladi*. Umjetnost je, kako ističe Zdravko Vučinić, bila Nikolićevo uporište i paradigma bez koje se teško mogao zamisliti smisao njegovog života. On je, po njemu, toliko bio predan umjetnosti da je sam život zamjenjivao za umjetnost. Tačnije, ti su se pojmovi kod Nikolića miješali i stapali u neku vrstu organskog, teško razlučivog jedinstva. Pa, ipak, umjetnost je, kako kaže Nikolić, samo igra i mnogo dalje od toga ne treba ići. Etjen Surio (Etienne Souriau), međutim, kaže da ako je umjetnost igra, onda je to igra Demogorgona, koji je stvarao svjetove da bi rastjerao dosadu. Igra Demogorgona, ako izuzmemo nekoliko sekvenci iz dokumentarnog filma *Ždrijelo* i dugometražnih igranih filmova *Jovana Lukina*, *Smrt gospodina Goluže* i *U ime naroda* nikada nije bila Nikolićeva polazna premisa. Ali Surio ne govori samo o metafizičkoj, već i moralnoj obavezi umjetnika, onoj koja se sastoji u njegovoj ulozi demijurga, pošto ovaj svijet – tu se misli na svijet umjetničkog djela – očigledno ima pravo na život, umjetnik samim tim ima čak i dužnost da ga *privede biću*. Tek u ovim riječima, čini se, možemo u potpunosti

prepoznati drame čekanja i odlazaka Nikolićevih junaka. Svijet koji ima svoje lice i svoja naličja, ali i čudesnu moć atavističkog prepoznavanja, i to onog koje je kopča u vremenu. Umjetnost, po Nikoliću, ne može da da odgovor na suštinska pitanja, pa ni ona koja se odnosi na Crnu Goru, i nije sredstvo za iznalaženje istine, iako može da govori i znači istinu. Ipak, mora se ostaviti prostor za nastavak dijaloga, jer samo se iz otvorenosti može ići dalje *prema kosmičkim prostorima neznanja*. Oslanjajući se na antičku egzegezu, Bela Hamvaš (Bela Hamvas) u *Hiperionskim esejima* reafirmiše pojam *aleteje*, jer u aleteji, u *neskrivenosti* sve je otvoreno. Za Nikolića aleteja je bila još jedna suštinska paradigma, temelj na kojem je gradio svoje umjetničko vjeruju.

**MARIJA PEROVIĆ:** Ako bi ogolili naraciju na, na primer, antičku dramu, jeste. Ali crnogorski identitet je i splet i uticaj raznih proseada, u suštini je multikulturalan i to se osjeća u Živkovom opusu. Nikolić se bavi radikalnim varijantima, crno-bijelim svijetom, bilo da je on senzibilan ili senzitivan, bilo da je mračan ili tragičan, on uvijek posjeduje emociju za junak-inje. Ako postoji reditelj koji je utkan u nacionalnom, ali ne na populistički današnji način - to jeste Živko Nikolić. Gdje god bio, a živio je i radio na raznim stranama, i imao možda neadakvatan uspjeh, pogotovo u lokalnoj sredini, Živko se bavio Crnom Gorom.

**ZORAN JANKOVIĆ:** Kao i kod svih velikih i veštih autora-pripovedača na polju filmskog, ali i književnog stvaralaštva, naravno, ako se držimo opšte prihvaćene i lako proverljive teze da je književnost najznačajniji predak filma u tom njegovom narativnom aspektu, i kod Živka Nikolića primećujemo onu na oko tako lako i nimalo usiljenu ili, daleko, intruzivnu nit po kojoj preovlađujući lokalni/nacionalne naravi (ili, kako ih je Spenser nazivao, karakteri) korene imaju u opštim, dijahronijski i prostorno sveprisutnim slabostima i nedostatnostima, na koje se onda nadovezuju taj lokalni kolorit i okolnosti koje ih dodatno oblikuju i oneobičavaju. U tom smislu, crnogorski identitet, barem u tom aspektu opštijh postavki, kod Nikolića uvek biva na prvom mislu znalačka varijacija na univerzalne teme, tipove i podtipove.

**DRAGAN JOVIĆEVIĆ:** To je komplikovano sažeti i još teže razložiti, jer filmovi Živka Nikolića upravo se bave nacionalnim identitetom. Dakle, identitetska pitanja nisu utkana, već su pokretači narativa. Od identiteta počinje svaki njegov film, a identitet je tematski široko postavljen. U tom smislu je sada provokativno govoriti kako o nacionalnom žanru tako i o identitetskom filmu, jer s obzirom da ga je kao autora najviše interesovalo pitanje nacije iz različitih aspekata, možemo slobodno reći da njegovi filmovi pripadaju topusu etno-filma. Dok su druge autore tih godina interesovali urbani i rok filmovi, s obzirom na modu tog vremena, odnosno komedije koje su često s obzirom na društvene promene bile okrenute jeftinoj zabavi te su se samoprozvale *pučkim komedijama*, tako je za Živka Nikolića etno-film bio od presudnog značaja, jer je u svojim ostvarenjima više *utkao* etnološki i etnografski modus u pričama koje su ga se ticale. Tako je etno-film postao subžanr njegovih ostvarenja, a ne stil. Jer Nikolića su interesovali arhetipovi i mitovi, kojima je pristupao modernim i modernizovanim filmskim jezikom i njemu svojstvenim stilom. Stoga danas njegova ostvarenja najpre privlače publiku upravo na estetskom nivou, tako važnom za etno-film. U tim filmovima, Nikolić na vešt način spaja dve krajnosti – primorski i ruralni krajevi Crne Gore, koji tako stvaraju zajednički imenitelj jednog društva, ali i epohe. To je istaknuto u svim njegovima filmovima a posebno filmovima što su *Beštije* i *Smrt gospodina Goluže*, kao i naročito u filmu *Ljepota poroka*. Pitanja nacionalnog identiteta, koja smo načeli, samo idu u prilog toj tezi.

**MILAN KARADŽIĆ:** Crnogorski identitet je prosto bio neraskidivi deo Živka Nikolića. On se u svojim filmovima bavio svim apsurdima tog mentaliteta, čak i konkretne stvarne priče je pretvarao u umetničke tvorevine (*U ime naroda*, *Čudo neviđeno*). Živko je svoje filmove radio iz dubokog osećanja pripadanja svom narodu, bio je najjači na svom terenu...

**SEHAD ČEKIĆ:** Identitet je bitan segment onoga što Živko istražuje u svojim filmovima. Uvijek se pojavljuje neka osoba ili događaj koja provocira ustaljene norme, one koje se tiču malog mjesta ili duboko patrijarhalnih dogmi. Identitet se propituje i oslikava kroz dihotomije navedene i u prethodnom odgovoru, a svakako bitan doprinos dosezanju ukupne slike doprinose i njegove (re)prezentacije ambijenta.

**Na koje reditelje i filmove (evropske, holivudske, ...) Vas podsećaju Nikolićev opus i rukopis?**

**MILAN VLAJČIĆ:** U svetu postoje reditelji koji imaju marginalnu ulogu ali su značajni. Jedan od njih je Sergej Paradžanov. On je u ruskom filmu bio strano telo i bio je sedam godina u zatvoru. Njegovi filmovi su se uvek prikazivali po retrospektivama, a ne normalno u bioskopu. Nikolićevi najbolji filmovi su slični filmu *Senke zaboravljenih predaka*. Paradžanov nije pristao da nadsinhronizuje film na ruski, navodno je bio homoseksualac, a i pravio je ikone - pa su ga uhapsili. U engleskom filmu Nil Džordan (Neil Jordan) koristi keltsku i škotsku ikonografiju, slično kao što i Nikolić koristi crnogorsku. I naravno, Almodovar (Pedro Almodovar), koji takođe sprovodi poetski postupak karnevalizacije, s tim što je on deo jedne zrele kulture, koja ga je na vreme prepoznala. Živko Nikolić je živeo u kulturi koju su vodili poluobrazovani ljudi, a on nije nikome podilazio i to je njemu bio veliki problem. Kod nas naprosto morate nekome da podidete. Takođe, dobra referenca je Juraj Jakubisko (Juraj Jakubisko). On je slovački Paradžanov. Njegovi filmovi prikazivani su kod nas samo u Kinoteci, povremeno. On je takođe realizovao folklorne-nacionalne teme. I kod njega ta vrsta slikovitosti, povezivanja, baratanja mitskim konceptom istorije koja može da bude strašna i sjajna. I naravno, kada govorimo o latinskoj Americi, tu je Alehandro Hodorovski. Na primer u filmu *Sveta krv (Santa sangre, 1989)*, filmu koji je bio izviždan na Venecijanskom festivalu, ikonografiju je stavio u psihoanalitički kontekst sina koji je vezan za majku. On sebi odseče ruku, kao dokaz sinovljeve nepotkupljive ljubavi. Film je veoma krvav, ali na likovnom nivou istražuje mitologizaciju žrtve u patrijarhalno-ruralnoj kulturi – kao, uostalom, i naša deseteračka poezija. Marko Kraljević sestri kapetana Leke odseče ruke do lakata. To su opasne slike u jednoj patrijarhalnoj, epskoj tradiciji. Nacionalni junak devojci koja odbija da se uda za njega odseče ruke. Tog ima i kod Živka Nikolića. Na sličan način završava lepota u njegovim filmovima.

**ALEKSANDAR S. JANKOVIĆ:** Mencl (Jiri Menzel), Šlendorf, Hercog, Fasbinder, Paradžanov, Malik (Terrence Malick).

**BOŽENA JELUŠIĆ:** Iako posve različiti u važnim dimenzijama, nekako sam se uvijek prisjećala Tarkovskog. Možda zbog tog potencijala dvosmislenosti/višesmislenosti i upornosti da se istraje na jednom putu koji nije nimalo lak. Felini je svakako opšte mjesto poređenja sa velikim rediteljima. To odista jeste tako, ne samo zbog atmosfere, već i zbog izvjesne *pomjerenosti* naracije, humora, višesmislenih neočekivanosti...

**ZORAN KOPRIVICA:** Na mnoge! Njihov spisak je uistinu dug, počev od Ajzenštajna, Šestrema (Victor Sjostrom), Drajera (Carl Theodor Dreyer), preko Bergmana, Tarkovskog, Paradžanova, Polanskog, Formana (iz rane faze), Mencela, Janča, Hercoga, Felinija, Viskontija (Luchino Visconti), De Sike (Vittorio De Sica), Pazolinija, Renoara (Jean Renoir), Romera, Trifoa, Bunjuela, Kurosava, Ozua (Yasujiro Ozu), Bardema (Juan Antonio Bardem), Hjustona (John Huston), Lumeta (Sidney Lumet), Sirka (Douglas Sirk), pa do Babaje, Hladnika, Petrovića, Pavlovića, Makavejeva, Velimira Stojanovića i tako redom. Ali, takođe je zanimljivo i šta Nikolić o tome kaže. Po dolasku u Herceg Novi, u srednju umjetničku školu, početkom šezdesetih godina prošlog vijeka, započinje njegova fascinacija filmom, tim *čudnim, magičnim, pokretnim slikama*, kako je govorio. Zato je u početku sa velikom strašću odlazio u bioskop, ne birajući šta će da gleda. Izvjesni gospodin Gajo, koji je prodavao karte u hercegnovskom bioskopu *Boka*, kojega (bioskopa) odavno nema, bio je za njega prvi pravi filmski idol. Bio je, kako kaže, u prilici da gleda filmove svakoga dana i zbog toga mu se istinski divio. Tek kasnije su došli ostali velikani filma – Viskonti, Felini, Antonioni, Bergman, Bunjuel, Forman...

**MARIJA PEROVIĆ:** Evropske - Felini, Paradžanov, danas bi to na krajnje radikalnan način mogao da bude i Roj Anderson (Roy Andersson), kada kažem radikalnan, radikalizam je na strani skandinavskog autora. Na Almodovara i špansku kinematografiju osamdesetih, opet uz naznaku da je kod njih dominantan raskošni Mediteran, dok je

Nikolić uvijek sabit u prenosnom smislu i brdima, i svim načinima na koji *brda pritiskaju*. Nešto od elemenata pronalazim i kod Kusturice, ali u njegovim recentnijim djelima, s tim što je Živko u naraciji bio svedeniji, što nužno nije manjkavost, već stil.

**ZORAN JANKOVIĆ:** Tu nema mnogo premišljanja, a čini se da ni sam Nikolić to nikada nije pokušavao da zatomi – ako vizir suzimo na njegov dugometražni opus, on je do kraja svoje rediteljske karijere (uključujući i televizijsku seriju *Oriđinali*, kao ne baš najsrećniju stavku u završnici i verovatno društvenim i egzistencijalnim okolnostima iznuđeni angažman u opšte zlo doba) ostao baštinik te neorealističke tradicije, posebno geografski prilično bliskog italijanskog tipa.

**DRAGAN JOVIĆEVIĆ:** Najlakše bi bilo reći da po korišćenju etno motiva filmovi Živka Nikolića podsećaju na dela Sergeja Paradžanova, a po pitanju režije i stila na francuski novi talas, ali zapravo nije lako uporediti ga sa bilo kim tako olako i još lakše to opravdati. Razlog toga je što je Živko Nikolić zapravo intuitivno i duboko lično osećao teme i pitanja naciona o kojima je želeo da govori, te je propadanje društva, društvenih normi, i svega što je pratilo takve teme, oslikavao sebi svojstvenim i originalnim filmskim jezikom. Drugačije i nije mogao, jer je samo tako mogao da ulazi u duboke psihološke sfere svojih likova, koji pokušavajući da se identitetski odrede u specifičnim sredinama Crne Gore, zapravo dovode svoje unutarnja bića na nivo primarnog. Iako priče u osnovi nose tragediju, odluka da se korišćenjem satire ispričaju može se sagledavati najpre kao produkciona odluka – kako bi sam narativ bio gledljiviji za masovniju publiku širom nekadašnje Jugoslavije pa i šire – i kao njegov lični otklon u sagledavanju društva, koje mu je ipak bilo tako blisko.

**MILAN KARADŽIĆ:** Po mom osećanju, tu se prvenstveno oseća uticaj italijanskog neorealizma, ali i Bergmana i Bunjuela u tretmanu glavnih ženskih likova sa svim psihološkim nijansiranjima (kao u *Jovani Lukinoj*).

**SEHAD ČEKIĆ:** U Živkovim filmovima ima elemenata iz filmova koje su zajedno radili Veljo Stojanović i Ratko Đurović, ako želimo da otkrijemo konekciju sa crnogorskim filmskim nasljeđem. U filmovima *Zle pare* ili *Četiri kilometra na sat* postoji nešto što se tiče mentaliteta i usuda što često imamo i u Živkovim filmovima. Sa druge strane, naravno, osjeća se uticaj Federika Felinija i tu, prije svega, mislim na *Amarkord*. Našlo se tu još detalja koji prizivaju druge autore, i tu mislim na autore poput Bunjuela, de Sike i sl. Vjerovatno je pronaći i mnogo poveznica i sa autorima tzv. jugoslovenskog *crnog talasa*.

**Kakav je danas stav u crnogorskoj (balkanskoj) kulturi prema ovom reditelju i njegovom opusu?**

**MILAN VLAJČIĆ:** Jedan američki general je rekao: „Dobar Indijanac je samo mrtav Indijanac”. Kod nas ima autora koji postanu dobri samo kad umru. Za života, o njima se malo šta priča. Jedan od takvih, u blažem obliku, je Saša Petrović, koji je imao nesrećnu karijeru. Međutim, posle njegove smrti pojavile su se opsežne monografije profesora Vlastimira Sudara iz Londona, zatim Petra Volka, koje su previše apologetske, nekritički analiziraju autorov život i delo, sve predstavljaju kao mudro i genijalno. To nije usluga ni autoru ni kulturi kojoj oni pripadaju. Pitate me za naslednike Živkove poetike - to nije lako. Nedavno se Branko Baletić, reditelj iz Crne Gore, koji je inače za srpski film režirao značajne filmove *Sok od šljiva* i *Balkan Ekspres*, pojavio sa filmom koji je sličan Nikolićevim filmovima. U pitanju je film *Lokalni vampir*. Ali sve što je kod Nikolića funkcionisalo, ovde ne radi. Jedan od pokušaja kontinuiteta je taj Baletićev film. Radovi Marije Perović su vrlo zanimljivi, ali to je jedan krajnje drugačiji senzibilitet. Ja ne uviđam da postoji direktna veza sa Nikolićevim opusom. Ali ima vremena, ko bude imao autentičan stvaralački impuls, sam će rešiti da se ogleda u toj opasnoj disciplini.



**ALEKSANDAR S. JANKOVIĆ:** Mogu da špekulišem, ali ne verujem da je pozitivan na makro nivou (toponimskom Crne Gore), zato je ova disertacija spremna da razbije predrasude.

**BOŽENA JELUŠIĆ:** Smatram da je Živko Nikolić konačni klasik jugoslovenskog filma. Naravno i crnogorskog filma u sveopštoj balkanskoj rascjepkanosti. Kada neki autor postane klasik, onda to znači emanaciju novih tumačenja, značenja, uvida, novih *gledanja* i razumijevanja. Zašto? Reditelj (pisac, slikar...) nije jedini tvorac sopstvenog djela. Šekspir, na primjer, svoju veličinu duguje bezbrojnim čitanjima i analizama, koje su svojevrsni dodatni *autor* fenomena Šekspir. U tom smislu očekujem da se i dalje gradi i umnogostručuje *fenomen Živka Nikolića*, da se njegovi filmovi gledaju iz mnogih perspektiva i da svaki novi kontekst susreta sa tim filmovima donosi i neki novi uvid. Tome, uostalom stremi o ova disertacija.

**ZORAN KOPRIVICA:** U cjelosti drugačiji! Nikolićevi filmovi su, čim bi se pojavili, izazivali različite reakcije takozvanih *interesnih grupa* – neke su napadali komunistički funkcioneri, neke predstavnici pravoslavne crkve, a o seriji *Oriđinali* raspravljalo se i u crnogorskom parlamentu. I dok je umjetnička kritika iz Montreala odala priznanje Jugoslaviji što je imala hrabrosti da snimi i na festival pošalje politički film takve snage, u titogradskom dnevnom listu „Pobjeda” izrečena je ocjena da je film *U ime naroda* propagandno sredstvo oponenata sistema. Nikolić je od strane onog dijela kritike koja mu nije bila naklonjena optuživan za elitizam i nekomunikativnost, posebno kada su u pitanju filmovi iz njegove rane faze. A onda kada je filmom *Čudo neviđeno* na određeni način modifikovao svoju *proskribovanu* optiku, i na Moskovskom filmskom festivalu bio ozbiljna konkurencija jednom takvom filmu kakav je *Idi i gledaj (Idi i smotri, 1985, Elem Klimov)*, nije više bilo od značaja to što je napustio okvir stroge stilizacije scenarističkog i rediteljskog prosedea, nebrigu u odnosu na komunikativnost, opterećujuće metafizičke premise, već to što je iznenada skrenuo u kič i opšta mjesta, u sve ono što je od njega, zapravo, i traženo! A kad smo već kod tog žanra nije naodmet pomenuti da se Nikolić nikada nije bavio ratnom tematikom. Jedini rat za koji je znao bio je rat emocija i strasti – topos odnosa ljubavi i smrti, simbolično označenih kao eros i tanatos. Polje umjetnosti

za njega je bilo jedino *bojno polje* koje ga je interesovalo. Ipak, neki njegovi filmovi, što je i on sâm nerado isticao, imali su proročanske konotacije. Kao najsnažniju metaforu u tom smislu izdvajamo obračun svatova u završnoj sekvenci filma *Čudo neviđeno*. Međutim, strasti kod Nikolića ne samo da podstiču i vode nego su i čest motiv prelaska sa uzvišeno-herojskog na katarzički-komično, kao što je to slučaj upravo u *Čudu neviđenom*, filmu apsurdna i još jednoj u nizu njegovih grotesknih inicijacija. Katkad se, međutim, suočavamo i sa nikolićevskom ironijom *preskakanja* emocija i iznenadnom navalom strasti. Ljubav bi, kao apsolutna imanencija, ukoliko je uopšte ima, trebalo da je negdje između, što, s druge strane, eros ne *oslobađa* od traganja za transcendentnim *dodirom*. Ta čežnja za nevidljivim, *metafizička želja*, kako je naziva Levinas (Emmanuel Levinas), čini jedno od suštinskih obilježja Nikolićeve svekolike poetike. Nastranu nedosljednosti i netačnosti u tumačenju filmova ovog autora sve do pojave prvih naučno utemeljenih radova o njemu kao stvaraocu i njegovoj poetici *en general*.

**MARIJA PEROVIĆ:** Ne znam da li je srpska poslovice, ili crnogorska *O pokojniku sve najljepše*, ali Živko Nikolić, pogotovo u Crnoj Gori, danas je iščitavan na taj način. Dobro je da prepoznamo značajne autore, ali njegov opus, uz postojanje izuzetaka još uvijek čeka pravo iščitavanje, a njegovo grobno mjesto u Ozrinićima, nije lako za pronaći. Jer je Živko, poseban, jedinstven, i u kontekstu 21 vijeka katkada i *vidovit*. Ili da se vratimo u okvire antičkih tragičara ili komediografa... On u različitim žanrovima uvijek ima hor koji komentariše ili presuđuje. Hor se i ne vidi, ali njegovo prisustvo je sveobuhvatno. Ako bi se pozabavili *horom* u Živkovim filmovima, mogli bi da dobijemo odgovore na većinu balkanskih dešavanja, u kom god da su scenografskom ili vizuelnom ključu spakovani.

**ZORAN JANKOVIĆ:** Kako potvrđeno živimo i/ili delamo u okruženju i pod idejno-ideološkim balastom sveopšteg diskontinuiteta, Nikolić je verovatno danas u nekom zvaničnom vidu skrajnut i nedovoljno vrednovan, pa i samo pominjan i prisutan u razgovorima i napisima o ovdašnjoj filmskoj kulturi i kinematografiji, što je u značajnoj meri slučaj i sa većinom starijih, pokojnih autora iz sve dalje nam prošlosti, ali u gledalačkoj svesti, čak i na nekom širem planu, on je definitivno poznata i jasno i lako

razaznatljiva stavka, što je možda i najznačajniji aspekt priče o recepciji ranijih, starijih autora.

**MILAN KARADŽIĆ:** Mislim da je nikakav. Nedovoljno je poštovan u svojoj sredini, kao jedan od najznačajnijih stvaralaca moderne Crne Gore. Žao mi je bilo Živka, kojeg sam često sretao, celih nekoliko godina pre njegovog odlaska. Veoma je teško živeo, bolestan i bez adekvatne pomoći od strane države, finansijske ili bilo koje druge. Te poslednje godine njegovog života, na žalost na najtačniji način oslikavanju odnos crnogorske sredine prema svom velikom stvaraocu koja mu, izgleda, nikada neće oprostiti način na koji se bavio njome u svojim filmovima.

**SEHAD ČEKIĆ:** Živko Nikolić ima posebno mjesto u crnogorskoj kinematografiji. U nevelikoj kinematografiji njegovi filmovi zauzimaju posebno mjesto i predstavljaju temelj za njeno izučavanje. Pri tome, koliko se Crna Gora (mitska, stvarna) ogleda u njegovim filmovima, stiče se utisak da je svojim opusom i on kreirao jednu para-sliku Crne Gore. Teško je ponekad, hoću reći, odvojiti sliku Crne Gore od njegovih filmova. To govori o sugestivnosti medija, ali i o snazi Živkovog opusa. Njegov status je izuzetan u filmskim krugovima, a da li je dovoljno urađeno na pravoj promociji njegovog djela i približavanju internacionalnim publikama, stvar je za razmatranje i ozbiljnu diskusiju.

# Biografija

Strahinja Savić je rođen 26. 09. 1991. u Beogradu. Srednju školu je pohađao u Rimu, a završio u Beogradu, kao đak generacije Treće beogradske gimnazije. Filmom je počeo da se bavi tokom osnovne škole. Diplomirao je filmsku i televizijsku režiju 2014. godine na Fakultetu dramskih umetnosti kao student generacije, gde je pohađao i master studije iz iste oblasti. Upisao je doktorske studije teorije dramskih umetnosti, kulture i medija 2016. godine. Dobitnik je stipendija Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja za doktorske studije, kao i stipendije *Dositeja*, za osnovne i master studije.

Režirao je kratkometražne filmove, televizijske filmove, muzičke i komercijalne spotove, kao i televizijske serije. Dobitnik je brojnih nagrada za režiju na međunarodnim i domaćim festivalima.

Objavljeni naučni radovi:

- Savić, Strahinja (2018), Postsećanje i kragujevački oktobar 1941, u *Zborniku radova Fakulteta dramskih umetnosti*, broj 33, str. 181-192;
- Savić, Strahinja (2018), Arhiviranje sećanja u filmovima *Memento* i *Početak*, u *Kultura*, broj 159, str. 281-295;
- Savić, Strahinja (2019), Populism and medievalization of memory, u *Situating populist politics: arts and media nexus*, Dragićević Šešić, Milena & Nikolić, Mirjana (eds.), Belgrade: Faculty of Dramatic Arts & Clio, pp. 279-294.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Страхиња Савић

број индекса 1/2016Д

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

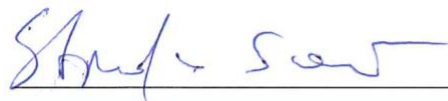
Наративни универзум Живка Николића: идентитет, репрезентација, карневализација

резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,

- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

  
\_\_\_\_\_

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Страхиња Савић

Број индекса 1/2016Д

Докторски студијски програм теорија драмских уметности, медија и културе

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Наративни универзум Живка Николића: идентитет, репрезентација, карневализација

Ментор др Невена Даковић, ред. проф.

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Страхиња Савић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

Страха Савић

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Наративни универзум Живка Николића: идентитет, репрезентација, карневализација

---

---

---

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, \_\_\_\_\_

Потпис докторанда



---