



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

**Интермедијална природа
приповедања у књижевном и
филмском стваралаштву
Пола Остера**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор:

Проф. др Ивана Ђурић Пауновић

Кандидат:

Оана Урсулеску

Нови Сад, децембар 2018. године

образац 5а

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ НОВИ САД

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	монографска документација
Tip zapisa: TZ	текстуални штампани материјал
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Докторска дисертација
Ime i prezime autora: AU	Оана Урсулеску
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Проф. др Ивана Ђурић Пауновић, ванредни професор
Naslov rada: NR	Интермедијална природа приповедања у књижевном и филмском стваралаштву Пола Остера
Jezik publikacije: JP	српски

Jezik izvoda: JI	српски, енглески
Zemlja publikovanja: ZP	Република Србија
Uže geografsko područje: UGP	Војводина
Godina: GO	2018.
Izdavač: IZ	ауторски репринт
Mesto i adresa: MA	Др. Зорана Ђинђића 2 21000 Нови Сад

Fizički opis rada: FO	(6 поглавља / 199 страница / слика 16 / референци 132 / (16+) 1 прилога)
Naučna oblast: NO	Американистика
Naučna disciplina: ND	Наука о књижевности
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	интермедијалност, приповедање, вербално, визуелно
UDK	791:821.111(73)-31.09 Auster P.
Čuva se: ČU	Филозофски факултет, Библиотека Одсека за англистику
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	Предмет истраживања ове докторске дисертације су интермедијална преплитања у прозном и филмском стваралаштву савременог америчког аутора Пола Остера

	<p>(1947). Интермедијалност је термин који описује однос и узајамни утицај присуства више медија у једном уметничком делу на формалном и тематском нивоу (књижевности, фотографије, филма, плеса). Истраживање се фокусира на досадашње стваралаштво овог аутора, са посебним акцентом на последњу деценију 20. века која је за то стваралаштво била пресудна; у дисертацији се тумаче, путем дубинских анализа, дијалошки однос различитих медија у Остеровим романима и филмовима које је режирао и/или за које је писао сценарија, разлози за постојање овог дијалошког односа и његове последице по формирање једног посебног уметничког сензибилитета. С обзиром на место Пола Остера као једног од најрелевантнијих стваралаца савремене америчке и светске књижевности, његов опус сагледава се у ширем контексту америчке и европске културе и поготову у контексту израженог утицаја визуелних медија од друге половине 20. века.</p> <p>Теоријски оквир комбинује постулате књижевне и филмске наратологије, као и студија интермедијалности и адаптације, у сврху преиспитивања начина на који се конвенције разнородних уметничких израза мењају и развијају, тиме остварујући простор за нова опажања.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	5.10.2018.
Datum odbrane: DO	

Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:
---	---------------------------------------

University of Novi Sad

Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD thesis
Author: AU	Oana Ursulescu, MA
Mentor: MN	Dr Ivana Đurić Paunović
Title: TI	The Intermedial Nature of Narration in Paul Auster's Novels and Films
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	Serbian/English
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2018

Publisher: PU	Author reprint
Publication place: PP	Faculty of Philosophy Dr Zorana Đindića 2 Novi Sad, Serbia
Physical description: PD	(6 chapters / 199 pages / 16 figures / 132 references / (16+) 1 appendices)
Scientific field SF	American Studies
Scientific discipline SD	Literary Studies
Subject, Key words SKW	intermediality, narration, verbal, visual
UC	
Holding data: HD	Library of the English Department, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	This PhD thesis aims to research the intermedial nature of the literary and cinematic opus of the contemporary American author Paul Auster (1947). Intermediality is a term describing the relationship and mutual influence of multiple media existing within one single work of art, on the formal and thematic level (literature, photography, film, dance). The research focuses on the author's works until the present day, looking especially at the last decade of the 20 th century that marked a shift in the author's expression. The thesis employs a close reading of the dialogic relationship between different media present in Auster's novels and the films he wrote and/or directed, of the reasons behind the existence of this dialogic relation, and of its

	<p>consequences in the formation of a specific artistic sensibility. Bearing in mind the position of Paul Auster as one of the most relevant writers of contemporary American and world literature, his opus is analyzed in the wider context of American and European culture and, especially, in the context of the heightened and rising influence of visual media in the second half of the 20th century. The theoretical framework combines the ideas of literary and film narratology, as well as intermediality studies and adaptation studies, all with the aim of re-examining the way in which conventions of diverse artistic expressions get transformed and evolve, opening thus new spaces of interpretation.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	5.10.2018.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	<p>president:</p> <p>member:</p> <p>member:</p>

САДРЖАЈ

САЖЕТАК	4
ABSTRACT	5
Захвалност	6
Списак скраћеница	7
I Део: Увод	10
1.1. Смештање унутар књижевног контекста	11
1.2. Специфичности Остеровог уметничког израза	19
1.3. Кључне поставке о интермедијалним уплатићима	35
II ДЕО: Теоријски оквири.....	40
2.1. Теоријске одреднице	41
2.1.1. Увод у интермедијалну форму: Наратолошки оквири романа <i>Пророчка ноћ</i> ...	43
2.1.2. Простори <i>између</i>	55
2.1.3. Случај фотографије	70
2.2. Филмска нарација – паралеле са књижевношћу	80
III ДЕО: Фilm као упориште и хоризонт.....	89
3.1. Дубинске анализе	90
3.2. Студија случаја: <i>Књига опсена и Унутрашњи живот Мартина Фроста</i>	103
3.2.1. Бука тишине: <i>Књига опсена</i>	107
3.2.2. Опсена књиге и опсена филма: <i>Унутрашњи живот Мартина Фроста</i>	119
IV Део: Излазак из закључане собе:	126
Дим и Модри у лицу	126

4.1. Трансформације и адаптације	127
4.2. Мерење <i>Дима</i> : приповедачке празнине и илузија аутентичности.....	136
4.2.1. Божићна прича Пола Остера, Вејна Ванга и Огија Рена	142
4.3. <i>Модри у лицу</i> као постмодерни урбани карневал	148
4.4. Студија случаја: Пандорина кутија	155
 V Део: Закључак	168
5. Закључци и предлози за даља истраживања.....	169
 VI Део: Прилози и библиографија.....	174
6.1. Прилози	175
6.2. Примарна грађа.....	187
6.3. Секундарна грађа.....	189
6.3.1. Студије, интервјуи и чланци о Полу Остеру	189
6.3.2. Опште студије и чланци – књижевност	192
6.3.3. Опште студије и чланци – адаптација и интермедијалност	194
6.3.4. Опште студије и чланци – филм и друге визуелне уметности	195

The language of walls.

Or one last word –

cut

from the visible.

(Paul Auster, “Hieroglyph”)

САЖЕТАК

Предмет истраживања ове докторске дисертације су интермедијална преплитања у прозном и филмском стваралаштву савременог америчког аутора Пола Остера (1947). Интермедијалност је термин који описује однос и узајамни утицај присуства више медија у једном уметничком делу на формалном и тематском нивоу (књижевности, фотографије, филма, плеса). Истраживање се фокусира на досадашње стваралаштво овог аутора, са посебним акцентом на последњу деценију 20. века која је за то стваралаштво била пресудна. У дисертацији се тумаче, путем дубинских анализа, дијалошки однос различитих медија у Остеровим романима и филмовима које је режирао и/или за које је писао сценарија, те разлози за постојање овог дијалошког односа и његове последице по формирање једног посебног уметничког сензибилитета. С обзиром на место Пола Остера као једног од најрелевантнијих стваралаца савремене америчке и светске књижевности, његов опус сагледава се у ширем контексту америчке и европске културе и поготову у контексту израженог утицаја визуелних медија од друге половине 20. века. Теоријски оквир комбинује постулате књижевне и филмске наратологије, као и студија интермедијалности и адаптације, у сврху преиспитивања начина на који се конвенције разнородних уметничких израза мењају и развијају, тиме остварујући простор за нова опажања.

кључне речи: интермедијалност, приповедање, вербално, визуелно, Пол Остер.

ABSTRACT

This PhD thesis aims to research the intermedial nature of the literary and cinematic opus of the contemporary American author Paul Auster (1947). Intermediality is a term describing the relationship and mutual influence of multiple media existing within one single work of art, on the formal and thematic level (literature, photography, film, dance). The research focuses on the author's works until the present day, looking especially at the last decade of the 20th century that marked a shift in the author's expression. The thesis employs a close reading of the dialogic relationship between different media present in Auster's novels and the films he wrote and/or directed, of the reasons behind the existence of this dialogic relation, and of its consequences in the formation of a specific artistic sensibility. Bearing in mind the position of Paul Auster as one of the most relevant writers of contemporary American and world literature, his opus is analyzed in the wider context of American and European culture and, especially, in the context of the heightened and rising influence of visual media in the second half of the 20th century. The theoretical framework combines the ideas of literary and film narratology, as well as intermediality studies and adaptation studies, all with the aim of re-examining the way in which conventions of diverse artistic expressions get transformed and evolve, opening thus new spaces of interpretation.

keywords: intermediality, narration, verbal, visual, Paul Auster.

Захвалност

Моја захвалност и поштовање иде мојој менторки, проф. др Ивани Ђурић Пауновић, на стрпљењу, савету и вери да је чуднолики Остеров свет могуће видети и из овог угла. Преко континента, до Западне обале, Месечеве палате и следећих граница.

Мојим родитељима и мојој љубави који су стрпљиво полагали камен по камен на дугом путу. Професорки и пријатељу Роберти Мајерхофер, са којом је сусрет био ништа ако не остеровски.

Овај текст посвећен је Мији.

Списак скраћеница

Осим ако је другачије означено, књиге, сценарија и филмови Пола Остера наведени су у тексту следећим скраћеницама:

- AH *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews* (Harmondsworth: Penguin, 1993)
- BiF *Blue in the Face* (dir: Wayne Wang. Miramax Films, 1995)
- HM *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* (London: Faber, 1997)
- IoS *The Invention of Solitude* (London: Faber, 1982)
- LoB *Lulu on the Bridge* (dir: Paul Auster. Capitol Films, 1998)
- MF *The Inner Life of Martin Frost* (dir: Paul Auster. Alfama Films, 2007)
- MFS *The Inner Life of Martin Frost: The Screenplay* (New York: Picador, 2007)
- MP *Moon Palace* (Berlin: Cornelsen Verlag, 2001)
- RI *Report from the Interior* (New York: Faber&Faber, 2013)
- S *Smoke* (dir: Wayne Wang & Paul Auster. Miramax Films, 1995)
- Two Films *Smoke and Blue in the Face: Two Films.* (New York: Miramax Books and Hyperion, 1995)

Осим овде и у библиографији наведених превода романа на српски, сви остали преводи са енглеског су моји:

- БРЛ *Бруклинска ревија лудости* (Превод: Ивана Ђурић Пауновић. Београд: Геопоетика, 2006)
- KO *Књига опсена* (Превод: Ивана и Зоран Пауновић. Београд: Геопоетика, 2003)
- H *Невидљиви* (Превод: Ивана Ђурић Пауновић. Београд: Геопоетика, 2010)

- НТ* *Њујоршка трилогија* (Превод: Ивана Ђурић Пауновић, Зоран Пауновић и Светлана Спаић. Београд: Геопоетика, 2007)
- ПН* *Пророчка ноћ* (Превод: Ивана Ђурић Пауновић. Београд: Геопоетика, 2003)
- ЧуМ* *Човек у мраку* (Превод: Ивана Ђурић Пауновић. Београд: Геопоетика, 2008)

I Део: Увод

1.1. Смештање унутар књижевног контекста

Савремени амерички писац Пол Остер (Paul Benjamin Auster, 1947, Њуарк, Њу Џерси) аутор је неколико десетина књига прозе, поезије, есеја, мемоара, као и сценарија за неколико филмова, снимљених како самостално, тако и у сарадњи са другим редитељима. У Остеровом књижевном и филмском стваралаштву налазимо постмодернистичку заокупираност питањима идентитета (личног, породичног, уметничког), ослањање на случајност као једини *credo* појединца у савременом свету, и егзистенцијалистичко одбацивање великих наратива у корист враћања причи о малом човеку.

Све ове теме уклапале су се у климу која је на америчкој књижевној сцени владала крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година, када је Пол Остер почињао да објављује, најпре поезију као студент на њујоршком Универзитету Колумбија, те кратку прозу и најзад, 1982. године, прву књигу, својеврсни меморијалистичко-аутобиографски експеримент, инспирисан осећањима након губитка оца, *Откривање самоће* (*The Invention of Solitude*).¹ Ова књига, како сматрају критичари Остеровог дела, заузима кључан положај у пишчевом опусу, не само зато што најављује готово све доминантне теме његових романа и филмова, већ и стога што својом формом и немогућношћу да буде сврстана у један жанр показује склоност овог писца да се креће по немапираним књижевним територијама.

Већ у овој књизи проналазимо фигуру писца затвореног у својој радној соби, у свом уму и у тексту који пише као репетитивно отелотворење једне од предоминатних тема: самоће. Самоћа код Остера није само изолација, већ и метафора за отуђење од света да би се пронашао одговор на питање биолошког и уметничког порекла: једино осамљујући се, уметник може да почне да тражи одговоре о свом наследству и својој заоставштини, одговоре на то чији је син и чији је отац. Самоћа је још и метафора за стваралачки процес који се само у самоћи може одвијати. Дакле, попут платоновског *pharmakon*-а, самоћа ће кроз читаво Остерово дело бити донекле контрадикторна, јер ће значити *усамљеност* и отуђеност од претходних и будућих генерација, али истовремено и *осамљеност* која омогућава стваралачки процес, а који, опет, условљава проналажење

¹ За преглед Остерове библиографије и формативних биографских података, као и пишчевог места у америчкој књижевности 20. века, видети и Ђурић Пауновић, 2014. (уводно поглавље, 11-26).

одговора на раније наведена питања. Поред самоће, у овој књизи кључни су и елемент очинства – биолошког и литерарног – разоткривање добро чуваних породичних тајни, питање смрти, мотив случајности као одлучујућег фактора, као и елемент дубоке и сложене ауто-анализе главног лика, који формално мења чак и наративно лице (од 1. лица у првом делу у 3. лице у другом делу) да би (себи) омогућио другачију перспективу на (сопствену) прошлост и садашњост.

Донекле неортодоксни развој литерарне биографије Пола Остера дошао је до изражaja већ са овом књигом: ретко се дешава да је прва признатија књига једног аутора књига мемоарско-биографске прозе – то је радије нешто што долази у каснијим фазама књижевне каријере. Након *Откривања самоће*, следећа књига коју је Пол Остер објавио, а која му је осигурала пажњу читалачке јавности, прво у Европи, а нешто касније и у Америци, био је кратки роман који је пре коначног објављивања 1985. године одбило чак седамнаест издавача. *Град од стакла* (*City of Glass*) дочекан је с пуно ентузијазма, а Остер је назван последњим америчким аутором постмодернизма (Martin, 2008: 1). Међутим, већ тада, Остер се ограђује од категоризација говорећи да њега пре свега интересује причање прича, а не етикетирања и сврставања (2). *Град од стакла* биће накнадно објављен у комбинацији са још два кратка романа, *Духови* и *Закључана соба* (*Ghosts; The Locked Room*) под новим називом *Њујоршка трилогија* (*New York Trilogy*; 1987), у књизи која ће у први план ставити и протагонисту већине Остерових књижевних и филмских дела – град Њујорк. Такође, *Њујоршка трилогија* остаје књига о којој је од свих дела из Остеровог опуса највише писано. *Град од стакла* ће добити и ново рухо, адаптацију у графичку новелу (*City of Glass: The Graphic Novel*, 1994), коју су, у сарадњи са Остером, по датом тексту осмислили цртачи Дејвид Мацукели и Пол Карасик, уз уводну реч за прво издање утицајног стрип-уметника Арта Шпигелмана. Године 2017, *Град од стакла* играће се и као позоришна представа у лондонском Лирик Хамерсмит театру (Lyric Hammersmith), у продукцији која неће доживети велики успех, али ће поново покренути дискусију о границама и ограничењима адаптације Остерових књижевних дела за друге уметничке изразе.

Од *Откривања самоће* – књиге која се сматра неком врстом почетка Остерове књижевне каријере, иако је претходно био објавио четири збирке поезије које су прошле релативно незапажено – па све до 2018. године, Пол Остер објавио је укупно седамнаест романа, четири збирке поезије, шест књига есеја и мемоара (укључујући књигу преписке

са Џоном Максвелом Куцијем 2013), те кратку прозу „Божићна прича Огија Рена“ у виду самосталног издања, претходно објављену на Божић 1992, у Њујорк Таймсу. Такође је као уредник потписао антологију француске поезије двадесетог века издавачке куће Рендом Хајс (*The Random House Book of 20th Century French Poetry*), у склопу које се налазе Остерови сопствени препеви са француског и препеви које потписују британски и амерички песници попут Џона Ешберија и Лидије Дејвис, а француска књижевност ће остати битан утицај на његово стваралаштво. Споменута антологија почиње цитатом из песме Воласа Стивенса: „Француски и енглески чине један једини језик“; овај осећај близости англофоне и франкофоне културе за који се Остер залаже и који осећа биће важан контекст за проучавање његовог сопственог дела. Пол Остер је још уредио антологију кратких прича у склопу пројекта Националног радија *Истините приче из америчког живота* (*True Tales of American Life*, 2001), а 2006. године Гроув Прес га је ангажовао као уредника четвротомног издања изабраних дела Самјуела Бекета. Аутор је сценарија за неколико филмова, а самостално је написао и режирао још два филмска пројекта.

Уз овако богату и разноврсну литерарну биографију, која је свој замах доживела за свега неколико година почевши од 1985. године, и од Остера начинила једног од најчитанијих савремених америчких писаца, иде недовољно јасна одредивост по питањима јединственог преовладавајућег правца или стила у савременој књижевности. Уз велике тираже и преводе на преко четрдесет језика, уз широку читалачку публику и статус сличан ономе који имају селебритији америчке културне сцене која Остерове нове књиге дочекује с нестрпљењем, иде, међутим, и заокупираност озбиљним социјалним, па и политичким, питањима и преиспитивање прихваћених норми америчке културе. Део одговора на то како бављење озбиљним темама може да функционише у облику читљивом за веома широк дијапазон профила читалаца лежи, можда, и у разумевању времена у којем је аутор одрастао као писац, преводилац, уредник, сценариста и редитељ.

*

Књижевна клима у формативном периоду Остеровог живота као приповедача била је напета и богата примерима и узорима из различитих праваца и школа уметничког израза – од којих је већину Остер одабрао да не следи. Његов уметнички *credo* предмет је полемике међу изучаваоцима његовог дела, те ствара и одређену конфузију код шире читалачке публике, јер га је веома тешко сврстати у било коју књижевну традицију.

Упркос томе, његови романи и, уопште, његов однос према приповедању заиста имају јаке корене како у америчкој књижевности деветнаестог века, тако и у француској филозофској и књижевној мисли деветнаестог и двадесетог века, француској егзистенцијалистичкој мисли након Другог светског рата и популарној култури Америке друге половине двадесетог века.² Истовремено, овај аутор бави се и неким од питања која интересују и друге савремене америчке писце, међу којима су и Едгар Лоренс Докторов, Дон ДеЛило, Филип Рот; преиспитивањем ставова који се тичу појма Америчког сна и његове кризе у 20. веку; односима изражене америчке индивидуалности с једне стране и институција са друге, улогом и положајем америчке културе и њеног утицаја у свету, расним, родним и класним односима и конфликтима у америчком друштву.

Пол Остеррођен је у Њу Џерсију у секуларној јеврејској породици пољског порекла. Након развода родитеља, живи са мајком све до одласка на студије, а о свом одрастању и односима у породици који су у великој мери утицали на пут којим ће његова књижевна каријера кренути говори, осим у бројним интервјуима, експлицитно и у књизи мемоара *Од данас до сумрака* (*Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, 1997), у којој описује, превасходно, финансијске изазове са којима се суочавао када је одлучио да се бави искључиво писањем; о одрастању, сазревању и старењу говори и у *Зимском дневнику* (*Winter Journal*, 2012) и *Извештају из унутрашњости* (*Report from the Interior*, 2013), делима која су конципирана као својеврсне ауто-студије ауторовог развоја, духовног и физичког, од првих успомена из најранијег детињства до тела шездесетпетогодишњака који се присећа сваке појединачне куће и стана које је називао домом.

Могло би се рећи да је Остеров живот обухватио веома разноврсне периоде америчке историје и да је био сведоком бурних дешавања која су Америку обликовала у другој половини 20. века. Када је Остер почeo да пише, ентузијазам настало после Другог светског рата, безграницна вера у просперитет и арганција естаблишмента која је уз њу ишла, финансијска стабилност и вера у заставу пободену на површину Месеца и непресушне залихе кућних фрижидера и усисивача – полако су јењавале. На место великог ентузијазма сместиле су се сумње и неповерење које ће америчко друштво, а

² Овим аспектом се бави и критичка рецепција: утицаје на Остерово дело у детаље анализирају монографије (Ailiki Varvogli, *The World That Is the Book*); специфичне везе са европским и америчким ауторима анализирају бројни есеји – на пример, књига есеја Харолда Блума (Harold Bloom, *Paul Auster*) садржи 19 есеја, од којих се 11 бави конкретним писцима јеврејског порекла који су на Остера, по њиховом мишљењу, остварили значајан утицај.

поготово онај његов мислећи део коме ће Остер припадати, карактерисати све више како се буде ближио крај двадесетог века.

У време Остерових студија на Универзитету Колумбија (између 1965. и 1970. године) одвијао се и Вијетнамски рат, а Остерова генерација, генерација беби-бумера која је очекивала да ипак пише поезију после Аушвица и направи од света боље место, имала је, парадоксално, прилику да бруталност своје земље – не само у спољној политици, већ и у односу према грађанима унутар саме Америке – спозна изблиза. Студентски протести (током којих је и сам Остер завршио у притвору са још седамсто демонстраната), борба за грађанске слободе, поглед према споља и критички поглед изнутра, снага контракултуре и масовно буђење грађанске свести – све су то биле силе које су обликовале многе уметничке покрете.

Једна од битних одлика коју је књижевност коју класификујемо као постмодернистичку донела јесте и однос према књижевној традицији: ономе што је још Томас Стернс Елиот 1919. године дефинисао као спој традиције и индивидуалног талента, превазилажење едиповског односа према књижевним оцима прихватањем њиховог доприноса сопственом модусу изражавања. Остеров однос према америчкој књижевној традицији јасан је и уочљив у свим његовим романима и он неретко поименце наводи оне ауторе које сматра највећим утицајима на своје писање. У Остеровом стваралаштву налазимо јасне интертекстуалне упливе, и то: непосредно, кроз алузије на писце и књижевна дела – у *Граду од стакла*, у причи о двојницима, користи се име Вилијама Вилсона, јунака приче Едгара Алана Поа на исту тему двострукости и допелгенгера; презиме Марка Стенлија Фога из *Месечеве палате* (*Moon Palace*, 1989) алузија је на Филеаса Фога из *Пута око света за 80 дана* Жила Верна, а име јунака Феншоуа из *Закључане собе* наслов је романа Натанијела Хоторна; Поци из *Покера смрти* (*The Music of Chance*, 1990) директно је преузето име из *Чекајући Годоа* Самјуела Бекета, чиме уједно указује и на бекетовску традицију апсурда којом се роман служи; примера директних референци на друге писце и њихова дела код Остера има много. Интертекстуални упливи су и посредни, и то кроз коришћење дела писаца који су битно утицали на формирање Остеровог књижевног сензибилитета као хоризонт на који се наслања; то су пре свега класични аутори америчке књижевности деветнаестог века: трансценденталисти Хенри Дејвид Торо и Ралф Волдо Емерсон, аутори „великог америчког романа“ Натанијел Хоторн, и Херман Мелвил, Едгар Алан По са својим

поигравањима жанровском литератуrom, те писци које аутор најчешће и најрадије тка у материјал својих наратива: Сер Волтер Рали, Мигел де Сервантес, Франсоа Рене де Шатобријан, Франц Кафка, Самјуел Бекет.

Друга биографска околност која је Остера формирала као писца био је његов боравак у Паризу, у два наврата: током 1967. као студент треће године основних студија енглеске и компаративне књижевности на Универзитету Колумбија први пут добија прилику да проведе више времена у Паризу. Међутим, разочаран програмом који је од њега тражио да учи граматику француског (којом је већ владао и више него добро), уместо да се, како је сам сматрао, утопи у културу и живу контракултуру која се управо у том тренутку у Паризу дешавала, одустаје од програма и живи од скромне уштеђевине у једном малом хотелу у Улици Клеман у 6. париском арондисману. Приликом другог боравка у Француској, живи прво у Паризу, па у Прованси, између 1971. и 1974, и то један период са својом будућом првом супругом, списатељицом Лидијом Дејвис (Lydia Davis). Током оба ова периода, има прилику да своју домовину сагледа из другачије перспективе и, попут бројних других аутора којима је тек измештање из познатог простора донелоовољно велику дистанцу да на њега гледају са већом дозом (само)критичности, почиње да анализира, и преводи, пукотине у америчком друштву и америчкој свести.

Боравак у Француској и одлично владање француским језиком од Остера су начинили и врсног преводиоца француске књижевности и довели га у ситуацију која је за преводиоца веома корисна: да упозна два национална сензибилитета у мери која оставља простора за потпуније разумевање и једне и друге културе. Утолико је битнија и антологија француске поезије коју је Остер приредио ангажујући британске и америчке песнике, отварајући дијалог између две велике и (међусобно) утицајне језичке групе и културе. Директна и индиректна уплетеност у савремену франкофону књижевност и културу допринеће специфично „европском“ квалитету који се Остера као америчком аутору приписује; примера ради, кључна питања француске егзистенцијалистичке мисли након Другог светског рата – однос појединца према друштву и традицији, апсурд великих идеала у савременом свету, префињени цинизам као борба против уврежених ставова који не подлежу преиспитивању – Остер примењује на контекст америчке културе онакве каква се огледа у великим америчким националним митовима – освајању Запада, појму границе, идеалу индивидуалности и мобилности на друштвеној лествици.

Остер је самостално и са Лидијом Дејвис, још од седамдесетих година, преводио француске писце и песнике, између осталих Сартра, Елијара, Малармеа, Бланшоа, Жубера, а писао је и приказе и есеје о Бекету, Кафки, Селану и другим европским ауторима. Како каже у књизи *Од данас до сумра*, одлазак у париске биоскопе током првог периода боравка у Паризу, у студенчким данима, битно је утицао на његов уметнички израз, а осим тога, у контексту генерације америчких писаца којој припада, непроцењиво је велик, чак формативан, утицај који ће од средине двадесетог века визуелни медиј остварити на сваку уметност укључујући књижевну.

Занимљиво је да ће и сама рецепција Остеровог књижевног дела започети у Француској чак читаву деценију раније него у Сједињеним Државама: у Француској 1995. године часопис *Le Magazine littéraire* објављује број у којем шездесет страна посвећује овом писцу, у сврху обележавања десетогодишњице проучавања његових до тада четрнаест објављених књига (видети: Ђурић Пауновић 15). Осим у Француској, велику пажњу Остерово дело буди и у Шпанији и на немачком говорном подручју, те у скandinавским земљама; у свим овим земљама, пишу се чланци, прикази, тезе и дисертације, а већ почетком деведесетих година двадесетог века организују се и конференције на тему Остеровог дела. То занимање за његово стваралаштво не јењава ни више од двадесет година касније, а о пажњи коју Остерове књиге буде код европске читалачке критике и публике говоре и многобројне европске књижевне награде које су му до сада уручене: Prix France Culture de Littérature Étrangère, Prix Médicis Étranger, као и почасни докторат Универзитета у Лијежу и Орден уметности и књижевности; у Шпанији Premio Príncipe de Asturias и Premio Leteo, те ужи и најужи избори за International Dublin Literary Award и, најскорије, најужи избор награде Букер за роман 4, 3, 2, 1 2017. године

Оно што је занимљиво је да исте године, 1995, док се у Француској већ сачињава обједињена листа тема у Остеровим романима које европски критичари и академици проучавају већ читаву деценију, у Америци тек почиње шире интересовање за Остерово дело, и то тек након што писац са редитељем Вејном Вангом (Wayne Wang) 1995. године потпише филм *Дим*; ова занимљивост доволно говори о централној позицији коју филм заузима у америчкој култури, чак утолико да један писац који је на другом, не-матичном континенту већ увек познат, признање за свој рад у матичној земљи добија тек онда када започне да се бави визуелном уметношћу. Након филма *Дим*, уследиће други

филмски пројекти, а овај уплив у потпуно нов медиј имаће многострук и дуготрајан утицај на Остерову каријеру: с једне стране, даће му неупоредиво већу видљивост код шире публике и утицати на његову свеукупну популарност и присуство у медијима, а, са друге, учиниће да и његово бављење књижевношћу доживи значајну трансформацију и уђе у својеврстан дијалог с активностима везаним за стварање филмских дела. Поред тога, за критичаре и оне који се аналитички баве Остеровим делом, ово отварање ка филму донеће увид у потпуно нове нивое пишчевог разумевања структуре наратива и поставити нека нова питања на тему главних епистемолошких преокупација овог писца.

1.2. Специфичности Остеровог уметничког израза

У својој студији *Постмодернизам Пола Остера* (Paul Auster's Postmodernity, 2008) Брендан Мартин (Brendan Martin) издава неколико репетитивних и доминантних елемената у Остеровом делу, а у оквиру онога што се сматра постмодернистичком књижевношћу: Остерова Америка је „безлична и клаустрофобична“, нестанак и бег се као теме упорно понављају, постоји јак „осећај ограничености“ (Martin, 2008: 6-7), и у том универзуму владају онтолошки скептицизам, фундаментална неодредивост и поражавајући недостатак когнитивне извесности (10).

Како и сам имплицира својом опаском да не воли етикете већ га занима превасходно прича, Остерова иновативност не огледа се толико у експериментисању формом, колико у повратку самој *причи*, повратку нарацији, реализму са истакнутим елементима ироније, скептицизма и портретима егзистенцијалистичке кризе модерног човека. Остер је и сам доказ тврђење да се у дадесетом веку „роман кретао од превасходно историјско-реалистичног израза, кроз период формалне самосвести и експериментисања, у нову форму ироничне историје“ (Currie, 1998: 65). Код Остера, дакле, нема више формалног експеримента у оном облику у каквом су седамдесетих година у Америци писали Доналд Бартелми или Џон Барт: историја је код Остера прича која садржајем аутоиронизује и контекст из које је потекла и идеју да је било шта више од онога што јесте – конструкција. Роман дадесетог века, по речима Марка Карија (Mark Currie), садржајем драматизује оне велике изјаве које жели да начини о стварности, језику, и себи самом: „наратолошко знање о другим текстовима проистиче из његове интертекстуалне перформативности, а не из метајезичких изјава“ (Currie, 1998: 70).

Још једна околност које вальа бити свестан у књижевности постмодернизма јесте да сукоб са дискурсима прошлости – још увек постоји; да, упркос бодријаровској мисли у склопу које читав модерни свет живи у глобално нивелисаној дистопији симулакрума, неки мислиоци, попут Дејвида Харвија и Стјуарта Хола, још увек виде иtekако приметно присуство неких старих вредности – модернистичких вредности – унутар света који је декларативно постмодернистички. Ако је модернизам значио побуну против ауторитета и изналажење новог језика и нових форми, постмодернизам је одбацио чак и идеју да уопште постоји потреба да се нов језик и нове форме проналазе. Постмодернизам се више не бори против старих богова, већ приhvата да тих богова ни нема и да се на њихов

рачун, таквих, непостојећих, ваља шалити. Постмодернизам превазилази едиповски комплекс убијања књижевних отаца, и свет, традицију и књижевност схвата као позив на бескрајну игру са подељеним картама.

Да ли је, међутим, то заиста тако у сваком сегменту савремене књижевности? Пол Остер је пример писца који на различите начине и у различитим промерима комбинује традиције модернизма и постмодернизма, како Брендан Мартин у својој књизи и показује (погледати и: Martin, 2008: 35-66).

На пример, Мартин Остерово веровање да се сећањем и присећањем (као у *Откривању самоће* и заплетима романа попут *Месечеве палате*) може борити против апсолута и да се причањем прича може, као што то чини Шехерезада, одгодити неумитност губитка, види као изразито модернистички начин размишљања. Преокупација сећањем и свешћу као начином да се прекоси смрти карактеристична је за модернистичке писце, који – и овде се враћам самоћи као специфичном стању – као и Остер, виде осаму и интровертност које воде до спознаје сопства као неопходан елемент стваралачког процеса. Другим речима, *сопствена соба* (*a room of one's own*) Вирџиније Вулф подразумева и ону самоћу писца која води откривању сећања, а које потом води откривању сопства (видети: Martin, 2008: 19-20). Причање прича у циљу спознаје оне најважније – приче о себи. Сећање, каже Остер, игра главну улогу у том „непрекинутом наративу унутар нас самих о томе ко смо“ (Siegumfeld, 2017: 7-8). Овај и други примери модернистичких уверења која се провлаче кроз постмодернистичке текстове какви су Остерови доказују да са модернизмом није заувек свршено:

[П]остмодерни свет је увек дијалог између стarih и нових процеса идентификације. И [Дејвид] Харви и [Стјуарт] Хол наглашавају да оно што називају фордовским пројектом модернизма још увек живи у култури, па тако, на пример, традиционални осећај идентитета као наратива утемељеном на пореклу из одређеног места коегзистира са осећајем идентитета као нефиксране и комодификовane припадности који је постао тако *chic* у постмодернизму. (Currie, 1998: 106)

Укратко, мелодраматични став (како га Кари назива; 1998: 106) какав пропагира Жан Бодријар о томе да постмодернистичка култура подразумева нагло и потпуно одвајање од свих модернистичких принципа – напросто није одрживо, а доказе за то налазимо код већине савремених писаца који ова два принципа вешто комбинују.

Постоје, међутим, и они елементи Остеровог дела које идентификујемо као јасно постмодернистичке. У свим Остеровим књигама постоји самосвестан, аутопоетичан и

метафактиван однос према делу које се пише, а који је за постмодернизам типичан. Даље, овај аутор инкорпорира типично постмодерне теме и технике попут потраге за идентитетом у форму својствену жанровској књижевности: такав је случај са окосницом детективског романа у *Њујоршкој трилогији*, где конфузија између идентитета наратора, злочинца и детектива, као ни само постојање злочина, никада не бивају разрешени, већ је тежиште на питањима односа простора и ликова, језика и простора, језичке и ванјезичке стварности (видети и: Ђурић Пауновић, 2014: 63-64). Сличан је случај *Месечеве палате*, пикарског романа који, кроз причу једног младог човека у потрази за одговорима о сопственој судбини, преиспитује велике америчке митове: освајање америчког Запада и самодовољног човека. Пикарски роман као позадина служи и за роман *Покер смрти*, који се потом претвара у бекетовску потрагу за непостојећим смислом, у америчкој дивљини али и у људским поступцима. Романи *У земљи последњих ствари* (*In the Country of Last Things*, 1989) и (у неким својим деловима) *Човек у мраку* и *Сансет Парк* (*Man in the Dark*, 2008; *Sunset Park*, 2010), садрже елементе постапокалиптичног или дистопијског романа, који ће на америчкој књижевној сцени постати изузетно популаран почетком 21. века (уз огромне успехе аутора бест-селера попут Кормака Макартија и Сузан Колинс, по чијим романима су снимљени и холивудски блокбастери).

Поред тога, чињеница која Остер смешта у постмодернистички уметнички формат изражавања, од средине деведесетих година двадесетог века, јесте ауторов лични уплив у друге медије и преузимање других улога осим оне списатељске, што је развој догађаја који ће ставити акценат на простор за друго и другачије изражавање за којим је, судећи по раним романима, његов ауторски глас од почетка чезнуо.

*

Остер је редак, ако не и усамљен случај прослављеног писца који на врхунцу своје списатељске каријере одлучује да се озбиљније упусти у изражавање путем новог медија, и то не само као сценариста и продуцент, већ и као редитељ. Писац припада генерацији која је одрастала и формирала свој уметнички сензибилитет под снажним утицајем филма, те је бављење седмом уметношћу донекле природан след у развоју његовог уметничког израза. По Остеровим сопственим речима, његово филмско образовање почело је много пре књижевног, па филм, у том смислу, представља ранији формативни утицај од књижевности (интервју, 2018). Оно је и својеврсно културолошко

упориште и „доказ“ Остеровог припадања америчкој књижевној традицији и начину промишљања уметничког изражавања. Чињеница да је, како је споменуто, Остер прави успех на америчком континенту доживео тек након снимања филма *Дим* указује управо на културолошке импликације филма као медија, о чему ће бити речи у дубинским читањима изабраних Остерових дела у овој дисертацији.

Ен Трестер (Anne Troester) говори и о ранијој промени кроз коју је Остер прошао раних осамдесетих: након четири збирке стихова он прелази готово искључиво на писање прозе; Трестер наглашава да промена медија заправо постаје и метафiktivna тема у самим текстовима, преиспитивање природе језика и потребе да се видљиви свет опише (Troester, 2002: 527). Сходно томе, из детаљнијег увида у Остерово прозно стваралаштво види се јасно да, на пример, у честе интертекстуалне упливе у његов сопствени текст не улазе искључиво књижевни текстови и мотиви, већ да су присутни и други медији: филм, позориште, фотографија, перформанс, плес. Сви ови уметнички изрази, имали они за основу реч и текст (као на филму и у позоришту), или невербалну комуникацију (фотографија, перформанс, плес), доприносе утиску да Пол Остер покушава да изнађе начин за изражавање који превазилази или чак пробија текст; да покушава да свој текст употребуни или трансформише изразима који стоје у наставку, насупрот, или раме уз раме са речју. Овакав трансформисан израз, важно је нагласити, међутим, увек постиже на такав начин да је реч изазвана, оспорена неком другом, е невербалном, врстом доживљаја и комуникације тог доживљаја: најпотпунији пример за ово је различито бављење филмом у књижевности.

Још од раних критика Годарових и Форманових филмова док је студирао књижевност на Колумбији, преко сценарија за неми филм који је писао у Паризу, до идеје да упише студије режије (од којих је коначно одустао због сувише компликоване папирологије и због тога што је себе сматрао превише стидљивим да би могао ефектно да комуницира са глумцима и екипом), у Остеровој стваралачкој биографији има поигравања филмом.

Пре свега, у тематском смислу, неретко је најбитнија интертекстуална раван према којој се један роман чита управо једно филмско остварење (или чак више њих): у роману *Сансет Парк*, то је случај са холивудским класиком *Најбоље године наших живота* редитеља Вилијама Вајлера (William Wyler). Огледало у којем се Остерови јунаци из *Сансет Парка*, са почетка 21. века, огледају јесте америчко друштво после

Другог светског рата, а криза личног, породичног и националног идентитета на почетку новог века у роману интертекстуалним поступком имплицитно је представљена као слична кризи педесетих година у Сједињеним Државама у Вајлеровом филму. Слично, у роману *Човек у мраку*, писац се поиграва импликацијама и социо-историјским оквирима четири велика филмска класика из различитих кинематографија: то су филмови *Велика илузија* Жана Реноара, *Anуов свет* из *Трилогије о Ануу* великог индијског редитеља Сатјакита Раја, неореалистички *Крадљивци биџикала* Виторија де Сике, и *Токијска прича* јапанског редитеља Јасужира Озу. Раван компарације романа *Човек у мраку* са ова четири филма, из пресека неколико географских и историјских простора наизглед потпуно неповезаних, јесу социолошке поставке категорије рода и мушки-женских односа у мирнодопско и ратно доба, и како су се различите епохе и културолошки контексти бавили њима, да би се, у закључку, поново имплицитно, показао извесни континуитет, сличност и паралеле између мушкараца који одлазе бесповратно у ратове који се воде за неког другог, и између жена које на сличне начине покушавају да испуне празнине настале овим одласком.

Осим на тематској равни, филм је у Остеровој књижевности присутан и у облику до детаља развијених екфрастичних епизода: поступак екфразе Петер Вагнер (Peter Wagner), у покушају да обухвати различита тумачења и дефиниције овог појма кроз време, одређује као „вербалну ре-креацију визуелног уметничког дела“ (Wagner, 1996: 10-11). Пол Остер у већини својих романа филмску уметност поново ствара препричавајући заплете, користећи симболику у већ постојећим или потпуно фиктивним филмским остварењима. Такође, екфрастични поступци код Остера не ограничавају се само на филмску, већ и друге визуелне уметности попут фотографије, чиме се баве предстојећа поглавља.

На овај начин, Остер ствара симбиозу између вербалног и визуелног уметничког израза, а његово сопствено уметничко дело – био то текст или филм – постаје постмодерни колаж приповедачких техника. Поред тога, кроз интермедијалне упливе и комбинације, облик и природа књижевног дела постају донекле хибридни и надопуњавају се, а потпунија слика о израженом постоји само у сагледању целовитог интермедијалног израза и интерферентне природе његових разнородних елемената.

*

Поред интертекстуалне равни у књижевном приповедању и интермедијалног поигравања границама различитих уметничких израза, Остер је, до 2007. године у различитим својствима, директно учествовао и у неколико реализованих филмских пројеката: *Музика слушаја* редитеља Филипа Хаса (Philip Haas) из 1993. снимљена је по Остеровом истоименом претходно објављеном роману, иако Остер није директно учествовао у писању сценарија, али се на кратко појављује у једној епизодној улози; филмови *Дим и Модри у лицу* (*Blue in the Face*, 1995), за које су сценарио писали Остер и редитељ Вејн Ванг; *Пандорина кутија* (*Lulu on the Bridge*, 1998), за који су иницијално као редитељи разматрани и Ванг и Вим Вендерс (Wim Wenders), био је први пројекат на којем је Остер радио самостално и као сценариста и као редитељ; филм из 2001. године, *Центар света*, наводи име Пола Остера и Сири Хуствед (списатељице и Остерове супруге; Siri Hustvedt) као сценариста, иако су се обоје одрекли ауторства над текстом након неслагања са редитељском реализацијом њиховог сценарија.

Коначно, *Унутрашњи живот Мартина Фроста* из 2007. године је филм у којем се Остер нашао у функцији и редитеља и сценаристе, и то под специфичним условима: тај дугометражни филм настао је на основу сценарија који је постојао већ дуже време у облику сценарија за кратки филм; међутим, у времену између настанка првог и другог сценарија, Остер је објавио роман *Књига опсена* (*The Book of Illusions*, 2002), где је сценарио за кратки филм преточио у књижевну епизоду овог романа, не знајући још увек да ће неколико година касније снимити и филм. Адаптација је, другим речима, у случају овог текста ишла у неколико смерова, и празнине, судари и размилоilageња у приповедачким техникама у сценарију за филм и у књижевној епизоди тема су посебног поглавља у овој дисертацији.

Непосредован улазак, дакле, у свет филма десио се средином деведесетих година двадесетог века, када је, поново мењајући форму изражавања, Остер покушао да приче које има да исприча – исприча другачијим, филмским језиком.

Остеров рад на филму дочекан је уз опречне реакције и публике и критике; док су филмови *Дим и Модри у лицу* окарактерисани као занимљив колаж о урбаном животу Бруклина, уз много импровизације самих глумаца, као свеж поглед на савремени живот у Америци, као независан ауторски филм са бројним слободама и неконвенционалностима у реализацији и продукцији, у коме су се нашли Харви Кајтел

(Harvey Keitel), Вилијам Харт (William Hurt), Форест Витакер (Forest Whitaker) и друга имена високобуџетне продукције у главним улогама, Остерови каснији излети у нови медиј нису изазвали подједнако добре реакције ни публике ни критике. Пројекат из 2001. године, *Центар света*, са Питером Сарсгардом и Моли Паркер у главним улогама, био је тачка професионалног разилажења између Остера и Ванга, а Остер и Сири Хуствед су се повукли и одбили да буду довођени у било какву везу с крајњим резултатом пројекта. *Центар света* је пример ограничene контроле коју сценаристи често имају над коначним резултатом насталим у филмској продукцији. Разлог повлачења био је начин адаптације оригиналног сценарија који се у потпуности разликовао од првобитне намере сценаристâ, од атмосфере и поруке; “[Вејн Ванг] искористио је само делове онога што смо ми урадили; пустио је глумце да импровизују, много тога је исечено, и резултат је по мом мишљењу био ужасан. Фilm mi сe гадио, nисам могао да гa поднесем, био ми је морално неприхватљив, па смо повукли имена из њега” (Gonzales, 2009a: 23).

Филмови *Пандорина кутија* и *Унутрашњи живот* Мартина Фроста су Остерови каснији пројекти као сценаристе и редитеља, где је имао потпуну слободу и контролу над готово читавим креативним процесом. Овим филмовима, међутим, посвећено је врло мало пажње и критике и публике, упркос постави глумаца међународне репутације. Филмови нису имали исти одјек и одзив који су доживљавали романси које је Остер упоредо са снимањем филмова објављивао. У овој дисертацији покушаћу да изложим околности које су довеле до оваквог раскорака, као и мотиве њиховог настанка, а који се тичу еволуције поетике самог аутора и њене улоге у критичкој рецепцији. Такође, трагови, формални и садржајни које је тај раскорак оставило на ауторово даље књижевно стваралаштво занимљиви су у погледу на досадашње дело Пола Остера уопште.

*

Попут дела Онореа де Балзака, које Ролан Барт у есеју *C/Z* рашчлањује на кодове, Остерове текстове – попримали они вербални или визуелни облик изражавања – у структурном погледу уједињују одређени тематски, симболички и формални кодови, одређене целине. У смислу тематских целина, француски *Le Magazine littéraire* 1995. године дао је списак од десет речи кључних за Остеров опус, а које се лако дају идентификовати у свим текстовима објављеним до 2018. године:

Америка

пад

граница

отац

Бруклин

соба

случајност

наслеђе

зид

човек без Бога

Издвају се још питања:

идентитета

простора

односа језик/стварност, фикција/стварност

мотива двојника

мотива случајности

метафикције и интертекстуалности

очинства

ауторства и ауторског ауторитета

стваралачке слободе

урбане културе Њујорка и других великих градова Америке

репетитивних асоцијација (бејзбол, цигарете, итд.)

Издвају се и мрежа (врло често истих) интертекстуалних референци, аутопоетичност, метафиктивност и разлагање стваралачког процеса, коришћење обиља аутобиографског материјала и порозност границе између домена стварности на

страници/екрану и изван њих. Како примећује И.Б. Зигумфелд (I.B. Siegumfeld), Остерови романи прве своје градивне елементе из:

[М]ноштва модуса и жанрова: мемоара, бајке, дистопијског жанра, паралелних или алтернативних историја, детективског романа, наратива о трауми, геронто-књижевности, билдунгсромана, поезије. Делови неких романа исписани су као колажи који комбинују сценарио, исечке из новина, тумачење или превод текстова других писаца, анализе филмова, дидаскалије, фусноте, лирски монолог. Књиге често улазе у активну интеракцију једна са другом, кроз алузију, ехо, директну референцу и ауто-интертекстуалне ликове, формирајући на тај начин густу мрежу испреплетаних тема, места, покрета, преокупација и нерешених проблема. (Siegumfeld, 2017: xi-xii)

Због континуираног интересовања за ове теме и коришћења сличних форми кроз романе, књиге есеја и мемоара, и кроз филмове, као и због честих укрштања и чак понављања ситуација и ликова из неколико различитих романа, Брендан Мартин каже како се чини да Остер „пише једну те исту књигу“ (Martin, 2008: 144); када узмемо у обзир и његова филмска остварења, на Мартинову тврђу можемо додати, можда, да Остер пише једну те исту књигу и снима један те исти филм, те да је, заправо, та једна једина прича коју писац жели да исприча нит која се провлачи кроз сваки од његових уметничких израза.

У филмовима (првенствено два у којима је Остер имао улогу редитеља, *Пандорина кутија* и *Мартин Фрост*, али, веома приметно, и у осталима), срећемо сличну или чак и исту грађу од које су саткани романи: лик писца из филма *Дим*, на пример, зове се Пол Бенцамин, што је Остеров псеудоним са почетка каријере и уједно и његово лично и средње име; породице ликова које ствара често ће читаоца подсетити на породицу какву Остер има у стварности (проблематични старији син из *Пророчке ноћи* (2003), на пример, подсећа на Остеровог одраслог сина из првог брака о којем је често отворено говорио; лик Ирис из *Левијатана* (1992) је анаграм имена Остерове жене Сири). Овај метод коришћења биографије као извора за фикцију сличан је поступку Ернеста Хемингвеја који је сам писац називао “inventing from experience“, то јест „инвенција утемељена у личном искуству“, која за циљ има да покаже, с једне стране, колико заправо оно што доживљавамо као фикционално приликом из стварности и да је јасне епистемолошке границе немогуће одредити, и, с друге, да писац на такав, исповедни начин, покушава да разуме стварност.

Говорећи даље о везама између различитих Остерових остварења, прича о скијашу (“The Skier’s Tale”) који проналази свог мртвог оца замрзнутог у санти леда у швајцарским Алпима наводно је истинита прича коју налазимо и у *Црвеној бележници* (*The Red Notebook*, 1995), збирци кратких прича о истинитим догађајима које је Остер чуо од других а које у својој невероватности више личе на плодове маште; иста прича понавља се као препричана епизода у филму *Дим*; бејзбол је једна од централних преокупација главног мушкиог лица у филму *Модри у лицу*, као и у роману *Месечева палата* и у Остеровим препричаним сећањима из детињства. Постоји, затим, неколико репетитивних ликова који повезују вишеструке стварности романа у једну, попут некакве Остерове Јокнапатафе, у којој се збива сваки од романа и филмова, иако на први поглед заправо не делује тако: Дејвид Зимер, на пример, главни лик *Књиге опсена* касних осамдесетих, исти је онај Дејвид Зимер који је најбољи пријатељ Марку Стенлију Фогу у *Месечевој палати* у Њујорку семдамдесетих година; Данијел Квин, главни јунак *Града од стакла*, истовремено је и нећак друге жене Валтера Скота – главног лица *Господина Вертига* (*Mr. Vertigo*), романа из 1994. године, и човек чији пасош налази Ана Блум у роману *У земљи последњих ствари*; у Остеровом најновијем роману *4 3 2 1* (2017), поново се појављују многи од ликова из претходно објављеног или снимљеног материјала. Ово су само неки од многобројих примера еха и интратекстуалних ликова које је лако уочити. Дугујући оваквој доследној (могли бисмо рећи и репетитивној) ауторовој поетици, не чуди чињеница да се најновија књига објављена о Остериу, 2017. године, и замишљена као „биографија Остеровог дела“ (Siegumfeld, 2017: xii), експлицитно фокусира на једанаест главних тема његовог целокупног стваралаштва, током разговора и интервјуа које је И.Б. Зигумфелд водио са писцем у периоду од три године; главне теме по Зигумфелдовом мишљењу, јесу:

језик и тело

реч и свет

празни простори

двоосмисленост

лишавање

заточеништво

одбачени предмети

перспектива приповедања

мушки парови

Америка

јеврејско искуство (2017: xii)

Лако је уочљива сличност између ове листе и оне дате још 1995 у Француској: мењају се тек контексти преиспитивања ових тема током четири деценије стварања у – и ово је друга важна промена – комбинацији различитих медија, који се приметно смењују као средство постављања питања на наведене теме.

*

Оно што опстаје у свим облицима изражавања које Остер бира, јесте прича. Приповедање је најбитнији елемент, а Остер као најважније утицаје на своје стваралаштво наводи *Хильаду и једну ноћ* и класичне бајке; причање прича је, дакле, начин преживљавања, некада и дословно: као у роману *Пророчка ноћ*, у којем је за главног јунака прича коју пише физички лек или, у Остеровом личном случају, причање као импулс против којег нема борбе – што је и разлог његовог сопственог избора да се бави само писањем и ничим другим и да поднесе све жртве које из тога проистичу; како сам каже:

Људима су приче потребне. Потребне су им готово у исто таквој очајничкој, мери у којој им је потребна храна и – како год да су приче испричане, написане на папиру или приказане на телевизијском екрану – било би немогуће живот замислити без њих. (Auster “I Want to Tell You a Story”: пара. 9)

Испредање бескрајног низа прича, прича које се, у борхесовском маниру, увек настављају и рађају једна из друге, ставља саму уметност приповедања у први план. У филму *Дим*, Пол Бенцамин, по професији писац, каже Огију Рену да је „пр*еравање прави таленат. Да би измислио добру причу, мораš да знаш тачно које дугмиће да притискаш“. Овај таленат да причају да би, као Шехерезада, преживели, показују многи Остерови јунаци: готово сви главни ликови су они који пишу, по хартији, компјутерском екрану, филмској траци или на неки други начин: писци, преводиоци, издавачи, песници, фотографи, сликари, плесачи, професори књижевности или филма – сви они, дакле, који

кроз причу покушавају да испишу и прочитају свет. Остер сматра да се читава наша егзистенција темељи на наративу, да је прича оно кроз шта спознајемо и свет и себе, оно кроз шта свет спознаје нас, да се култура суштински темељи на причи (видети: Hutchisson, 2013: xvii). Ово, дакако, није ни јединствено ни ново виђење односа света и наративности у склопу књижевности двадесетог века и у склопу теорије књижевности која ју је пратила. Штавише, тврдња да су наративи свуда око нас – не само у књижевности – јесте један од клишеа савремене наратологије (Currie, 1998: 1-2); да приче нису ограничene само на књижевност већ заправо служе као структуре око којих се живот организује и да их налазимо у „филмовима, музичким видеима, рекламама, телевизијском и штампаном новинарству, митовима, сликама, песмама, стриповима, анегдотама, вицевима, причама са летовања, и препричавањима тога шта смо данас радили“ (2). Стога се, посматрати човека као *homo fabulans*, биће приче, не чини нимало претераним (2). Наративна природа свеукупне људске егзистенције и културне производије, дакле, није оригинална мисао, али свакако јесте мисао која обједињује Остерово дело у разноликим медијима у којима се оно остварује.

Правећи разлику између *редитеља* са једне и *аутора* са друге стране, при чему су аутори они чији је израз комплетан (Ејзенштејн, Чаплин и Мурнау наводе се као примери), Жан Митри (Jean Mitry) у својој опсежној студији *Естетика филма* (1966) тврди да „[а]утора у класичном смислу речи чини скуп дела чију тематску повезаност обележава одређен стил“ (Митри, 1966: 39). Ако је ово истина за Чарлса Чаплина, који у својим разноликим филмовима ипак одређеним елементима одржава такву повезаност која нам омогућава да један филм несумњиво препознамо као део његовог опуса – био тај елемент лик луталице, шекспировске замене идентитета или карактеристичан начин кадрирања – онда у случају Пола Остера можемо отићи и корак даље те рећи да се међусобна тематска повезаност његових дела протеже кроз дела створена у неколико медија.

Проза и филмско стваралаштво Пола Остера преплићу се у таквој мери која доводи до закључка да његово дело ваља проучавати холистички, и не у зависности од медија у коме је настало. Другим речима, посматрати књижевно стваралаштво с једне и филмско стваралаштво с друге стране као две неповезане или тек маргинално повезане уметничке делатности било би погрешно, јер не само да су тематске, стилске и формалне сличности између ових сегмената бројне, већ се они чак, како Евија Трофимова (Ewija

Trofimova) наглашава у уводу у докторску дисертацију на тему интратекстуалности и ауто-референтности у Остеровом опусу, наслањају на неколико предмета и мотива (писаћа машина, цигарете, двојници) који учествалим понављањем стварају препознатљиву и амблематичну фигуру самог писца (Trofimova, 2012: 40-41), Остеровим делом треба се бавити кроз „хоризонтално читање“, то јест кроз интерпретацију његових дела као међусобно повезаног, целовитог текста и ауто-референцијалне структуре, за коју Трофимова користи концепт ризоматичне структуре Жила Делеза у процесу интерпретације текста (Trofimova, 2012: 2-3). Слика ризома, арборесцентне структуре коју Делез и Гатари предлажу за тумачење текста, погоднија је, сматра Трофимова, за анализу Остеровог дела које је управо такво – ризом, то јест корен чија је свака тачка повезана са сваком другом, где ниједно појединачно место није почетак/извор, нити крај/циљ.

Поред сличности, важно је сагледати и међусобни утицај који су два медија имала у склопу Остеровог стваралаштва, односно посматрати ову интер-медијалну везу као динамичну, пре него статичну (дисертација Трофимове не испитује ову природу односа, задржавајући се на објашњењу структуре, пре него на динамичним утицајима њених засебних делова). Оно што је у Остеровом (и књижевном и филмском) опусу најзанимљивије, јесу оне зоне стварања где се медији додирују, где писани или визуелни језик црпи из оног другог. Овај праг изражајности, ова лиминална област, поприште је и намерних и ненамерних падова у језик карактеристичан за други медиј. Зоне у којима се иста ситуација описује прво једним, па другим језиком, или уз помоћ визуелног и наративног медија истовремено, зоне су које смело преиспитују границе израза. Постмодерне теме комбинују се са интерференцијама других уметничких израза у књижевни. Већ је забележено у анализама Остеровог дела да се ова специфична *интермедијалност* огледа у, на пример, интермедијалним референцама оствареним путем тематизације и имитације, и преузимању мотива и ликова из других медија и њиховим смештањем у књижевно дело (видети: Bökös, 2014: 15). Другим речима, у Остеровом случају интермедијалност проналазимо на тематском, формалном и метафiktивном нивоу.

*

Остеров однос са филмом је близак, али и контрадикторан; фасцинација језиком, његовом немогућношћу да одрази/изрази стварност одвео је аутора даље у истраживање невербалног језика, језика слика, а природно окружење за такво истраживање јесте седма уметност. Тренутак Остеровог уплива у свет филма означава промену ауторског гласа у оба уметничка израза: у раним филмовима, снимљеним почетком деведесетих година двадесетог века, уочавамо текстуалну, прозну природу приповедања у сценаријима које Остер пише. *Дим* и *Модри у лицу* су изразито *литерарни*, пре него *филмични филмови*. Дуги монолози, преовладавање текста над slikom на такав начин да се динамика постиже дијалозима и текстуалним садржајем пре него визуелним средствима – јесу карактеристике аутора којем је текст упориште и главни алат. Важан нови елемент који је писцу дао простор који у књижевности није имао била је могућност нелинеарности. Причајући о књизи *Откривање самоће*, Остер наглашава колико му је тешко било да осмисли структуру тако да добије утисак симултаности у којој су се описани догађаји и одвијали: „књига је линеарно дело, она се развија током једног временског периода, реченицу по реченицу“ (Contat, 1996: 173). За разлику од овога, међутим, визуелни медиј даје простора за поигравање, јер „дозвољава аутору да делује на два чула – на око и на ухо – истовремено. Ово је луксуз који писац не проналази у књижевности“ (Armes, 1974: 211). И док је ово неопорецива чињеница које и Остер сам свестан, он у својим раним филмским остварењима не користи ту слободу, тај луксуз који филм даје, и недовољно, чини се, делује на оно примарно чуло својствено филму – око. Најчешћа замерка, поготово филмовима *Пандорина кутија* и *Мартин Фрост*, јесте њихова литерарност.

Истовремено, међутим, процес ће тећи и у обрнутом смеру: непосредно искуство писања сценарија са свешћу о визуелним могућностима које текст треба да пружи, мења однос према причи, и тај однос ће постепено постајати све упечатљивији и у прози. Однос према приповедном времену се мења: романи све упечатљивије обилују сценама које се лако визуализују, све је непосредније и гушће тематизовање филма, инкорпорира се екфраза читавих филмских сценарија унутар текста и других интермедијалних поступака, романи обилују примерима фрагментарне нарације, поигравањем линеарношћу описаних догађаја и трајањем фабуле наспрот трајању сижеа.

Посебно је занимљива лиминална област у коју Остер завирује у склопу *Књиге опсена*: позиционирање немогућности/вербалног овде постаје извор интермедијалног израза који аутор

жели да постигне. Остер у роману *Књига опсена* описује неми филм – језиком, то јест: слике – речима, и унутар детаљног описа немог филма, ауторски глас постаје својеврсно око камере, којим више не читамо, већ видимо описано. У другим примерима, међутим, као што је завршни сегмент филма *Дим*, то ради у обрнутом смеру, користећи слике без речи да би испричao причу.

Остеров однос према филмском медију је, у најмању руку, неодређен, што примећује и Тимоти Бјуз (Timothy Bewes) када каже да „Остерово дело на моменте жуди за непосредношћу филма, али су његова осећања амбивалентна“, а у филмовима често „реартикулише просторно-временску носталгију за романескном формом као таквом“ (Bewes, 2007: 286). Романи се одликују преовлађујућом, густом текстуалношћу и тематском и метанаративном преокупирању текстом, а та текстуалност истовремено стоји насупрот јасно визуелним темама: на пример, при крају *Зимског дневника*, постоји опис плеса и плесача чија се тела покрећу тако магично да, иако играју без музике, гледалац/наратор толико јасно и дубоко доживљава тај призор да почиње и сам да чује музику уз коју играју у сопственој глави; опис ове сцене у књижевном тексту један је од многих примера вербализовања не-текстуалних, чисто визуелних доживљаја у Остеровим романима, а управо ови примери указују на чежњу за визуелним, својеврсно враћање визуелном као примарном облику спознавања света у детињству. Текст, простор кроз који се уметност остварује, у којем аутор једино може да постоји, увек показује недовољност, оставља празнине које вапе за визуелношћу. Исто је и у супротном смеру: носталгија коју Бјуз примећује је реафирмација да роман као форма испуњава, упркос свему, и парадоксално, бескрајну људску жељу за причом управо остављајући празнине које ће прималац књижевног дела сам попунити.

Када су у питању празни простори између два модуса нарације, Рој Армес (Roy Armes) каже да размимоилажење између њих произилази већ из чињенице да у књижевности чак и стихови нажврљани на полеђини неке салвете могу постати ремек-дела, док у продукцију и приказивање једног филма мора бити укључена велика група људи (Armes, 1974: 86). Ово доводи у фокус већ поменуто питање контроле: у Холивуду, количина контроле и сценаристе и редитеља веома је ограничена: улогу редитеља у филму Ентони Мингела (добитник Оскара Америчке академије за, такође адаптиран, филм *Енглески пацијент*) пореди са диригентом оркестра: он је ту да побуди оно најбоље што сваки инструмент нуди, али он сам не изводи музику (Falsetto, 2013: 44).

Филм је за Остера, коначно, и културолошко упориште; упркос многим (пре свега тематским) елементима типичним за европско, и, конкретније, француско књижевно стваралаштво, филм овог аутора смешта у контекст америчке књижевности двадесетог и двадесет првог века, за коју су бављење визуелним и јасно присутан утицај визуелног веома карактеристични.

1.3. Кључне поставке о интермедијалним уплитањима

У склопу ове дисертације и анализе Остеровог књижевног и филмског израза као комплетног *аутора*, по дефиницији Жана Митрија, биће укључени романи објављени од 1987. до 2010. године, иако се нећу детаљно бавити свим романима, већ онима који су у контексту теме интермедијалности најрепрезентативнији; као и четири филма снимљена у периоду 1995-2007, а за које је Остер писао сценарио и потписао режију (*Дим; Модри улицу; Пандорина кутија*), или адаптирао по свом претходно објављеном тексту и такође режирао (*Унутрашњи живот Мартина Фроста*). У дисертацији ћу се освртати и на Остерове књиге есеја и мемоарско-биографску прозу, као и на интервјуе и разговоре са критичарима и новинарима у којима Остер открива зачуђујуће много детаља о својој личној и књижевној биографији, објашњава детаље из својих романа и филмова, и, генерално, даје много одговора на питања која би могла интересовати како онај део научне заједнице који се бави проучавањем његовог дела, тако и ширу читалачку публику. О односу између вербалног и визуелног у свом делу, о адаптибилности својих романа, као и о утицајима (књижевним и некњижевним) уопште, Пол Остер говорио је и у интервјуу који је посебно назначен; у дисертацији су коришћени они делови интервјуа који се тичу ових тема и раскорака између ауторских личних ставова и закључчака до којих је дошла рецепција у вези са њима.³

Друго поглавље дисертације обухвата теоријске одреднице важне за ову тему:

- савремену теорију наратологије са освртом на формалистичке принципе Владимира Пропа и елементе теорије Жерара Женета који се тичу наративног гласа, начина и времена;
- теоријске основе студија о интермедијалности, са посебним акцентом на размишљања и категоризације Вернера Волфа (Werner Wolf) и Ирине Раџевски (Irina Rajewsky), као и дефиницијама мултимедијалности и ремедијације Џеја Дејвида Болтера и Ричарда Грусина (Jay David Bolter, Richard Grusin);
- посебна пажња посвећена је поступцима екфразе по дефиницијама Петера Вагнера и, на примеру употребе фотографије у Остеровој прози, дат је уводни

³ Интервју с аутором вођен је маја 2018. године у дому Пола Остера у Парк Слоупу (Бруклин, Њујорк); видети *Прилог 17*.

- пример невербалног језика који се у књижевност уводи медијском комбинацијом;
- у склопу теоријског одређења теме ове дисертације, дате су за ову тему релевантне опште одреднице наратологије на филму: иако идеја рада није детаљно истраживање принципа анализе филмске наратологије нити дисертација у једнакој мери и на исти начин проблематизује наратолошке поступке у Остеровим филмовима, важно је дати преглед општих одредница о томе како филм прича причу и како се основе филмског језика разликују од или огледају у књижевним наратолошким поступцима у релевантним Остеровим делима у оба медија.

Овај, други део дисертације, бави се превасходно интерпретацијом примарних текстова унутар оквира релевантне литературе и релевантног теоријског оквира и представља увод у примере дубинског читања и интерпретације романа и филмова у трећем и четвртом поглављу.

Треће поглавље дисертације бави се тематизовањем филма у романима, коришћењем филма као хоризонта и интертекстуалне референце на примерима романа *Пророчка ноћ*, *Човек у мраку* и *Сансет Парк*. Посебан акценат је на роману *Књига опсена* из 2002. године као најбољем примеру интермедијалних поступака, обитавања на праговима изражавања идеја у књижевности филмским језиком и поступцима екфразе, чиме се креира нешто треће: нов језик који описује филм и самим тим преузима нешто од његове визуелности. *Књига опсена* анализира се паралелно са филмом *Унутрашњи живот Мартина Фроста* из 2007. године, чији заплет постоји и у писаном облику у поменутом роману: Остер је тај заплет првобитно написао у облику сценарија за кратки филм, затим га преточио у једну од епизода из *Књиге опсена*, да би га касније модификовao и поново претворио у сценарио за дугометражни филм.

Четврто поглавље обухвата две студије случаја: филмове *Дим* и *Модри у лицу* и филм *Пандорина кутија*. *Модри у лицу* је наставак филма *Дим*, због чега се ова два филма и анализирају заједно; за оба је сценарио писан у сарадњи за Вејном Вангом и, делимично, глумцима на сету који су, поготово у његовом наставку, у филму *Модри у лицу*, велики део дијалога импровизовали. Фilm *Пандорина кутија* је Остеров први самостални пројекат, и у овом, петом делу дисертације намера је на конкретним примерима показати које је празнине пишчев однос према визуелном тексту оставио, а

које филм чине недореченим. Целокупан наратив *Пандорине кутије* је илустрација теме утицаја визуелног на свест и настајање прича у њој. *Пандорина кутија* је, уједно, и добар пример палимпсестичне композиције настале на основама два класика – оригиналних позоришних комада Франка Ведекинда (Frank Wedekind) са kraja 19. и почетка 20. века, *Дух Земље* (*Erdgeist*, 1895) и *Пандорина кутија* (*Die Büchse der Pandora*, 1904), као и немом филму на основама адаптације ова два текста, *Пандорине кутије* (*Die Büchse der Pandora*) Георга Вилхелма Пабста из 1929. године. Остеров филм је, стoga, адаптација адаптације приче која је првобитно, почетком века, испричана дијалозима за театарску изведбу, па филмским сликама за неми филм, те, коначно, адаптирана за играни звучни филм на kraju века.

Иако писане за велико платно, приче сва три филма анализирана у четвртом и петом делу садрже мноштво књижевних елемената, што је у великој мери приметила и критика, а што је довело до одређења Остерових филмова као недовољно *филмичних*. У оквиру теорије адаптације, овде ће бити коришћени општи принципи анализе у визури Линде Хачион (Linda Hutcheon), као и осврт на писани материјал филмских и књижевних аутора који су адаптирали своје или туђе текстове за велико платно. Намера у овом делу дисертације јесте да се пружи увид у одступања, прилагођавања и промене које је Остер уводио у своје књижевне текстове у циљу адаптације за филм који није сам режирао, с посебним освртом на питање коначности и сигурности у исправност пишчеве визије онда када се текст адаптира за други медиј.

За ову дисертацију коришћен је, уз посебну дозволу, необјављени материјал стављен ауторки на коришћење током студијског боравка у Градској библиотеци града Њујорка, током пролећа 2018, у специјалној збирци Berg, која обухвата необјављене рукописе од 1963. до 2006, необјављене верзије свих Остерових рукописа за сценарије за сва четири филма, целокупну кореспонденцију аутора у овом периоду, као и бележнице, рукописе за необјављене романе, кратке приче и чланке, сав промотивни и законски материјал везан за продукцију четири филма.⁴

⁴ Детаљан списак свих доступних материјала Фонда доступан је онлајн на сајту њујоршке Градске библиотеке:

<http://archives.nypl.org/brg/22235>

<http://archives.nypl.org/brg/22208>

<http://archives.nypl.org/brg/19346>

Пето поглавље дисертације посвећено је закључцима до којих се дошло за време научног истраживања и предлогу даљег развијања научног истраживања на тему Остеровог стваралаштва, а на крају дисертације дат је преглед библиографије и филмографије, као и интегрални прилози на које текст читаве дисертације реферише.

*

Анализом Остеровог дела може се доћи до одговора не нека од следећих важних питања:

- 1) Како проза Пола Остера проблематизује и тематизује филм и друге визуелне уметности? Који су и којој функцији служе примери интермедијалности у свим видовима његовог књижевног и филмског израза?
- 2) Какав је утицај ауторово паралелно бављење књижевношћу и филмом извршило на његов опус и како се тај утицај огледа у развоју нарације у оба медија?

Сврха разматрања јесте покушај да се боље разуме еволуција пишчевог књижевног дела под утицајем филмског медија, конкретно, његов однос према приповедном времену, начину и гласу, и еволуција у наративним техникама које су из тог односа произашле. Утицај драматургије слагалице у савременом холивудском филму на поигравање наративним временом у књижевности, на пример, као и поигравање категоријом времена уопште на један нов начин под утицајем филмског времена, јесте нешто што се да уочити као пут којим иду многи савремени амерички писци. Даље, коришћење интермедијалних поступака у књижевности је такође карактеристика аутора који се баве преиспитивањем односа стварности и уметности у промишљању савременог света, попут Џонатана Сафрана Фоера, Умберта Ека или Александра Хемона. Конкретни примери произашли из блиског читања романа и филмова послужиће као основа за даља промишљања на тему интермедијалности и њеног формалног и садржинског утицаја на савремени прозни израз.

*

Остерово дело до сада је посматрано из различитих углова, али обим литературе који се бави променама уочљивим након почетка бављења филмом а у контексту

интермедијалних поступака врло је мали, те је упутно најпре синтетизовати постојеће закључке до којих је критика дошла на ову тему, и, што је значајније, указати на конкретне примере којима се критика до сада није бавила. Борбала Бекеш (Borbála Bökös) се у докторској дисертацији одбрањеној на Универзитету у Дебрецену (Мађарска) 2014. године бави интермедијалношћу и наративним идентитетом у Остеровом делу, користећи дефиницију интермедијалности по Вернеру Волфу и истражујући наративни идентитет аутора у филмовима *Дим* и *Мартин Фрост*, пројекту *Двострука игра* (*Double Game*, 2007), који је настао у сарадњи Остера и концептуалне уметнице из Француске Софи Кай (Sophie Calle), и у романима *Књига опсена* и *Левијатан*. Моје истраживање на тему лиминалних области у Остеровом опусу почело је непосредно пре финализовања и објављивања поменуте дисертације др. Бекеш, па се тако одређени аспекти већ одбрањене дисертације и ове неизбежно поклапају; фокус истраживања се, међутим, разликује и ја покушавам овим истраживањем да на, широко гледано, сличну тему, одговорим новим и другачијим питањима о ауторовом сензибилитету.

У ширем смислу, ова тема је покушај да се допринесе корпузу литературе која се бави пресудним и растућим утицајем филма и визуелне културе уопште на ауторе који стварају од средине двадесетог века надаље. Циљ оваквог интердисциплинарног промишљања (са акцентом који, ипак, остаје на књижевности као главном предмету интересовања) јесте да се отвори пут за инклузивнију анализу дела савремених аутора који су, можда и више него у прошлости, одређени неселективним и непрестаним утицајима који мултимедијална средина врши на њихов уметнички сензибилитет. Тема је, такође, и покушај да се дело Пола Остера сагледа у његовим еволутивним квалитетима и да се дâ увид у развој једног ауторског гласа специфичног по свом социјалном статусу и интердисциплинарним интересовањима, али који ипак, на неки начин, карактерише одређену генерацију која је сазрела у Сједињеним Америчким Државама у другој половини двадесетог века.

Неки од закључака до којих се дошло у току истраживања на дату тему примењиви су на друге, конкретно, америчке ауторе исте или млађих генерација, а поготово на оне који имају паралелне каријере писаца и сценариста или писаца и редитеља.

II ДЕО: Теоријски оквири

2.1. Теоријске одреднице

“The poem of the mind in the act of finding

What will suffice. It has not always had

To find: the scene was set; it repeated what

Was in the script.

Then the theatre was changed

To something else.”

(Wallace Stevens)

Увек када говори о најзначајнијим утицајима на књижевност коју пише, Остер наводи бајке као текстове који су га у највећој мери формирали као писца. И то зато што, суштински, бајке славе приповедни чин. Зато што, како аутор каже (AH, 304), бајке Браће Грим или оне из *Хиљаду и једне ноћи* славе чин преношења, измишљања, лагања како би се створио један свет, како би се спасио један свет, како би се створио *сам свет*. Ово је, вероватно, и разлог због којег су све Остерове књиге суштински књиге о другим књигама, књиге о писцима који читају или пишу или чак и живе друге књиге. Упитан шта му прво долази када почиње да пише, Остер каже да је то увек *прича*, а не идеје којима ће се роман бавити; мисли и идеје ликова тек касније постају кључне за причање саме приче (Burns, 2013: 129). У Остеровом до сада објављеном опусу дâ се уочити преокупираност појмом приче као апстрактом, која, међутим, код овог аутора добија специфичну реализацију због његовог фундаменталног неповерења у експресивну моћ примарног медија који користи – језика. Причање прича јесте, можда, први импулс и оно што у стваралачком процесу прво настаје, али је занимљив еволутивни ток давања облика тој причи, јер ток исказује тенденцију превазилажења изражajних средстава вербалности и њихово комбиновање са средствима других медија; тражење, на неки начин, алата који би експресивне празнине језика испунио.

У том смислу, ово поглавље даје преглед основне терминологије и најважнијих теоријских постулата из области наратологије у књижевности и другим медијима, као и терминологију и постулате теорија о комбиновању медија које ће послужити у примерима дубинског читања Остерових прозних дела и филмова у наредним поглављима.

2.1.1. Увод у интермедијалну форму: Наратолошки оквири романа *Пророчка ноћ*

Принципи на којима почива причање прича, специфичности приповедања у књижевном медију и сва одступања од норми које су, већим делом, засноване на културолошким и лингвистичким законитостима архетипа, изучава наука коју је Џветан Тодоров 1969. године назвао *наратологија*. Наратологија је:

[Т]еорија и систематично проучавање нарације. Прати нас, у једном или другом облику, кроз читав десети век, и еволуирала је у најопипљивију, најкохерентнију и најпрецизнију стручну област у студијама књижевности и културе. (Currie, 1998: 1)

Питер Брукс сматра да су просветитељство и романтичарски период донели веома важну новину: историја је заменила теологију као централни дискурс, а историја је, суштински, нарација, прича (*hi-story*), и доноси сва кључна питања која нам и прича доноси, питања о томе ко смо и како смо ту доспели (Brooks, 1992: 5-6).

Важан заокрет у теорији приповедања долази након 1960. године, а један од битнијих елемената овог заокрета је, како наводи Волас Мартин (Wallace Martin), чињеница да је теорија наратива постала међународна и интердисциплинарна тема (Мартин, 2016: 18). У супротности са претходним полемикама о различитим аспектима приповедања, сада критичари излазе из својих (националних и дисциплинских) оквира и о теорији приповедања настају читаве међународне школе мисли, које ће повлачiti паралеле и извлачiti искуство из других дисциплина и наука попут лингвистике, психологије и психоанализе, а истовремено ће се приповедање почети посматрати као феномен ограничен не само на књижевност – већ у једнакој мери присутан и у миту, на филму, у историји. У антрополошкој анализи Клода Леви-Строса *Структурално проучавање мита* овај аутор је помоћу структуралистичке лингвистике, на пример, показао и доказао како се принципи лингвистике могу користити у анализи културних садржаја и тиме дао путоказ ономе што ће француска структуралистичка критика урадити шездесетих година у књижевности (Мартин, 2016: 19).

Један од најбитнијих принципа анализе књижевних структура потиче из дела аутора која су на Западу била практично непозната пре педесетих година двадесетог века: Владимир Проп, руски теоретичар и фолклориста, објавио је 1928. студију *Морфологија бајке*, која ће извршити пресудан утицај, поготово на француску, мисао о

наративним структурама развијену средином двадесетог века. Проп и неколицина других теоретичара, окупљених око московског и петроградског кружока, у првим деценијама двадесетог века формирали су нову методолошку оријентацију и примењивали је на анализу у различитим дисциплинама: на књижевност (Виктор Шкловски, Борис Ејхенбаум), науку о језику (Роман Јакобсон, Борис Томашевски), па и филм (Јуриј Лотман).

Формалисти, супротстављајући се касном романтизму, као и футуризму и импресионизму доминантним у визуелним уметностима модернистичког доба, акценат стављају на форму, пре него на садржај и контекст настајања књижевног дела, и на литерарност књижевности – односно на проналажење одговора на питање: шта то текст чини књижевним делом, у чему се састоји његова литерарност? Преусмеравајући пажњу са питања аутора на питање текста и елемената и поступака који текст сачињавају, руски формалисти су извршили пресудан утицај на посматрање књижевног дела као конструкције чија се унутарња сложеност може раздвојити на јасне формалне чиниоце и чију дубинску структуру „интуитивно разумемо“ (Мартин, 2016: 85) јер она црпи из свеукупног, наслеђеног и строго регулисаног искуства причања и слушања прича.

Као најобухватнији пример формалистичке анализе књижевног дела, Пропова *Морфологија бајки* представљала је прекретници: узимајући стотину народних руских бајки као контролни материјал, Проп је предложио структуралну анализу која је изнедрила систем од 31 функције ликова који, тврди Проп, постоји у свим анализираним бајкама; упоредним проучавањем сијеа ових бајки, Проп је издвојио њихове саставне делове, упоредио бајке по тим саставним деловима и односу тих делова једних према другима и према целини – резултат је била свеобухватна морфологија бајки код којих је уочен принцип променљивих и сталних вредности структуре. Променљиве вредности су називи и атрибути ликова, а сталне вредности су функције ликова, то јест њихове радње. Другим речима, Проп је уочио да се називи ликова мењају, али да се увек исте радње/функције приписују разним ликовима. Колико год били различити, ликови често чине исто јер у наративу врше исту функцију; другим речима, универзално је *шта* а не *ко* ради. Отуда четири тезе Пропове класификације:⁵

⁵ Наведено према: Проп, Владимир. *Морфологија бајке*. Београд: Просвета, 1982. 26-32

- 1) Непроменљиви елементи бајке су функције ликова независно од тога ко их изводи;
- 2) Број функција у бајци је ограничен;
- 3) Редослед функција је истоветан, иако нису увек све функције присутне (одсутност једне или више функција не мења карактер присутних функција или карактер њихових међусобних односа);
- 4) Све бајке имају структуру истог типа.

Веома важно за Пропову класификацију јесте да је акценат стављен на међусобни однос функција, који их управо чини универзалним; слично као у структуралистичкој лингвистици, која је утврдила контекстуалну функцију једне јединице (речи) као функцију кроз коју та реч добија значење, исто тако и Владимир Проп предлаже да односи међу функцијама у бајци, њихова контекстуализација, дају основну јединицу нарације – једну од 31 утврђене функције. „Под функцијом разумемо поступак лика одређен с обзиром на његов значај за ток радње“ (Проп, 1982: 28). На пример, од 31 основне функције, прве три – функција удаљавања, функција забране/наредбе и функција кршења наредбе – делују као елементи катализатора радње, а контекстуализују се у конкретном наративу. У Остеровом *Граду од стакла*, на пример, функцију удаљавања лика из познатог окружења врши један догађај: авионска несрећа у којој гине породица главног лика; иако не значи физичко удаљавање, овај почетак смешта јунака у до сада непознат контекст и покреће радњу; друга функција, забрана или наредба коју јунак добија, у овој Остеровој новели огледа се у упозорењу које јунак добија да обрати пажњу и не приближава се криминалу којег је унајмљен да прати; трећа функција је кршење ове забране/наредбе; и тако даље.

Проп верује да се до сазнања о томе како је наратив структурисан може доћи пажљивим рашчлањивањем које нам показује сличност дубинских структура, као и да су интуитивни осећаји за наративне следове последица дубљих културних одредница; за теоретичаре формализма и структурализма „наш осећај за почетак и крај обликован [је] много општијим схватањима о животу, друштву и универзуму“ (Мартин, 2016: 92). Други критичари, међутим, налазе да је овај акценат на форми неприродан у контексту наратива, док обичним читаоцима уопште „Страст за детаљном анализом прича, с циљем да их сведемо на формуле, остаје страна, ако не и неразумљива“ (Мартин, 2016: 92).

Даље, Пропова анализа руских бајки остаје донекле ограничена на један културни миље и једну националну традицију и, што је још важније, на анализу искључиво националне усмене традиције: већ у форми писаних наратива, Пропова формалистичка анализа се умногоме доводи у питање.

*

Седамдесетих година двадесетог века, окупљена око часописа *Communications*, а под јаким утицајем руске мисли формализма и класичног Проповог дела које је тих година преведено на француски, група књижевних теоретичара укључујући Цветана Тодорова (који је уједно био и преводилац дела руских формалиста на француски, директно уводећи формалистичку мисао у француски структурализам), Ролана Барта, Жерара Женета, Алжирдаса Жилијена Гремаса и друге, примењивала је термине и категорије структурализма на књижевност.⁶ У овом скупу теоретичара, међутим, издвајају се присталице две различите оријентације: једна група, која обухвата Гремаса, Клода Бремона, донекле Тодорова и Барта, наративност приче тражи у елементима те приче – функцији ликова, композицији приповедних сегмената, структури заплета – и не узима у обзир значење појединачних књижевних дела и индивидуални семантички потенцијал који она носе. Ову врсту наратологије Жерар Женет назива *тематском*, док сам формулише другу врсту наратологије, у којој акценат ставља на то како је прича представљена у појединачном тексту. Ову врсту наратологије назива *формалистичком* или *начинском*. Тематска наратологија се, у том смислу, заснива на идеји да је књижевна теорија дужна да сагледа општеважеће законе и структуре свих књижевних дела, док се специфичношћу сваког појединачног текста има бавити књижевна критика. Наратологија би, тако, била дужна да састави наратолошки образац, схему, а закључујући на основу свега онога што различити текстови имају заједничко, па ту утврђену, егзактну и свеобухватну схему примењивати на све нове текстове.

Друга важна разлика између тематске и (Женетове) начинске наратологије обухвата схватање о организацији наративне структуре: за тематску наратологију, а пратећи Пропову морфологију бајки, свака нарација може се свести на тријаду функција: могућност радње – у Остеровом *Граду од стакла* то би, на пример, био телефонски позив у средини који отвара могућност за delaње; испуњење могућности радње – одлука

⁶ Теоријски оквир који се тиче француске структуралистичке наратологије заснива се великим делом на књизи Адријане Марчетић *Фигуре приповедања* (2003).

јунака да се, као последица тог телефонског позива, лажно представи преко телефона и посети породицу Стилман; и постигнути резултат и последице радње која је испуњена другом функцијом – промена у животу јунака и његов коначни нестанак у непознато на крају новеле. Ове елементарне секвенце, сматрају тематски наратологи, групишу се потом у комплексније секвенце и одлучујућу улогу у организацији наративне структуре има распоред који ће то груписање имати. Оно што Женет види као ману овог виђења организације наративне структуре јесте да она није специфично романескна, јер се налази и у другим књижевним жанровима (драми, лирици) а ван књижевности и у другим уметностима. Женет сматра да ове функције чак нису ни специфично унутарјезичке – па се самим тим не могу сматрати књижевним законитостима и оним што књижевну нарацију чини посебном.

Оно што Женет види као специфично наративно, дакле, није садржај, који се може по овим функцијама представити и драмским или филмским средствима, па чак и у фотографији, већ се за Женета као једино специфично литерарно подразумева наративни текст у својој индивидуалној реализацији. Насупрот *фабули*, под којом подразумева скуп радњи и ситуација у причи у временско-узрочном редоследу, и *нарацији* – чину приповедања као таквом, дакле пре свега продукцију наратива, а не њен резултат) – Женет јединим правим предметом наратолошке анализе види *наративни текст*, наративни исказ, форму приповедања као такву, и то искључиво онај исказ који је посредован језичким медијем. Дакле, Женета, за разлику од Барта, Гремаса, Куртеа, занима само књижевни семиотички систем, а не интердисциплинарни приступ теорији приповедања.

Женет даље разликује три категорије на које се може рашчланити сваки наративни текст: време, начин и глас.

Прва категорија Женетове анализе приповедног исказа, која у склопу ове теме није од пресудног значаја, те јој неће бити посвећена већа пажња, односи се на начин фокализације, то јест на перспективу из које се о догађајима приповеда, да ли се та перспектива мења и како.

Под другом категоријом, временом, Женет подразумева начин на који се уобличава редослед приче, трајање догађаја и учсталост (занимљиво је да Женет саставља ове категорије позивајући се на филмског критичара Кристијана Меца (!).

Свако приповедање је, каже Женет, „двојструко темпорално“, јер приповедни текст увек траје:

[У] две временске димензије – у димензији приче (догађаја о којима се приповеда) и у димензији приповедања (самог наративног текста). Време приче је, условно речено, хронолошко, јер су догађаји ту „порођани“ оним редоследом којим су се додали, док је време приповедања [...] подложно различитим темпоралним деформацијама. [...] Чињеница да ова два времена, време приче и време приповедања, „належу“ једно на друго, подударају се или разилазе, омогућава приповедачу да се у свом тексту на безброј различитих начина „поиграва“ с временом. (Марчетић, 2003: 107)

Под категоријом времена, Женет издава неколико термина који ће ми послужити у анализи наративних поступака у Остеровој прози и филмовима. Наративно време уобличава се помоћу следећих елемената:

а) редослед приче: аналепсама се враћамо у прошлост у односу на садашњост приче, чиме се или допуњава претходна празнина у приповести у случају допунске аналепсе, или се изнова казују већ споменута збивања у случају повратних аналепси. За разлику од аналепси, коришћењем пролепсе одлазимо у будућност у односу на садашњост приче, да би се, слично аналепси, допунила празнина, или, у овом случају, испричало нешто превремено, што ће у неком тренутку бити поновљено. И аналепса и пролепса имају одређену амплитуду (трајање приче у уметнутој аналепси или пролепси) и домет (колико је аналепса или пролепса удаљена од садашњости основног приповедног нивоа). Тако Пол Остер на последњој страници романа *Бруклинска ревија лудости* по први пут у овом делу смешта своју причу у конкретан временски оквир и то користећи се једном пролепсом:

Када сам изашао на улицу било је осам сати, осам сати, 11. септембра, 2001. – само четрдесет шест минута пре него што ће први авион ударити у Северну кулу Светског трговинског центра. Само два сата после тога, дим три хиљаде угљенисаних тела стићи ће до Бруклина и прекрити нас белим облаком пепела и смрти. Али сада је још увек било осам, и док сам корачао авенијом под тим јасним, плавим небом, ја сам био срећан, пријатељи моји, срећан као и сваки жив човек. (БРЛ 275-276)

Наиме, на последњој страници овог романа одлазимо четрдесет шест минута унапред у односу на садашњост приче (овај експлицитни интервал је домет пролепсе), та пролепса се односи на два сата и четрдесет шест минута након садашњости приче

(њена амплитуда), а сврха овог скока у приповедном тексту јесте стављање његовог садашњег тренутка у другачију перспективу и омогућавање другачије интерпретације садашњег тренутка у односу на оно што, захваљујући пролепси, знамо да ће се дододити у будућности (у овом случају, читалац ће реевалуирати осећај „среће“, или озбиљност личних проблема о којима нам јунак приповеда, а у односу на националну трагедију итд.)

б) трајање догађаја: однос између трајања догађаја и трајања текста о том догађају, у којем случају текст може бити дужи него догађај који описује или обрнуто; на пример, Остерова књига о преминулом оцу *Откривање самоће* на нешто више од сто педесет страница покушава да одгонетне судбину, живот и смрт человека који више не постоји, анализирајући сасвим кратке епизоде из његовог живота на неколико десетина страница, а дајући веома мало текстуалног простора дугим временским периодима.

в) учесталост, то јест приповедање о истим догађајима више пута, о догађајима који се понављају једанпут, итд. Остеров роман из 2017. године, *4 3 2 1* јесте у целости својеврсни екперимент и поигравање овом категоријом учесталости, јер се за један једини лик приповедају четири паралелне, алтернативне судбине; ове четири паралелне приче битно се разликују, али садрже и мноштво истих догађаја који се приповедају на сличне или чак исте начине, сличне до те мере да праћење све четири судбине јунака паралелно постаје прави изазов за читаоца.

Трећа категорија Женетове наратолошке анализе, глас, подразумева сагледавање приповедача у односу на дијегезу: дијегеза је традиционално схваћена као фикционални свет у којем се одигравају приповедне ситуације и догађаји. У односу приповедача према дијегези, он може бити хомодијегетички приповедач – дакле онај који је уједно и лик у догађајима које приповеда (ако је више од тога, не само лик, већ и протагониста, ради се о аутодијегетичком приповедачу, што је у Остеровој прози најчешће случај, на пример у *Бруклинској ревији лудости*), а ако се налази изван ситуација о којима приповеда, онда је приповедач хетеродијегетички. Уколико се налази у дијегези, Женетова категорија гласа бави се и тиме каква је његова улога у дијегези и у ком степену је у том простору присутан.

У вези с дијегезом, Женет даље сваки наративни текст види као састављен од различитих наративних нивоа, дакле различитих нивоа дијегезе, који се налазе у међусобно различитим односима субординације. Основни статус има приповедачев ниво – (интра)дијегеза – а сви остали нивои имају статус онога што се класично називало

уоквиреним причама, а што Женет назива метадијегезом, односно метадијегетичким нивоима. Метадијегетичке нивое разумемо као подређене интрадијегетичком нивоу, а који је и сам подређен екстрадијегетичком нивоу. Екстрадијегеза подразумева све оно спољашње у односу на дијегезу, дакле спољни свет у односу на саму причу. Примери метадијегетичких нивоа у Остеровим наративима су бројни, па се тако ова структура уоквирених и уоквирајућих прича претвара, на пример у роману *Пророчка ноћ*, у принцип кинеске кутије, а сваки метадијегетички ниво повезан је са сваким другим и са интрадијегезом у комплексну интра-текстуалну мрежу асоцијација.

У вези са категоријом гласа, Женет говори о функцијама које приповедачки глас има: приповедач не само да прича одређену причу, већ је, у наративном тексту, коментарише, процењује и вреднује њене одређене аспекте, у таквој мери да Женет сматра да приповедачки глас има неколико функција: наративну, функцију режије, комуникативну, функцију сведочења и идеолошку функцију.

Наративна функција се једина односи на наративни текст и занимљиви су начини на које је Остер користи, док су све остале функције екстра-наративне и односе се на наративни чин. Аспект коментарисања од стране приповедача је у Остеровој прози корисно посматрати заједно са различитим нивоима дијегезе, јер се ова два аспекта укрштају; наиме, на примеру Остеровог романа *Пророчка ноћ*, може се ефектно илустровати однос различитих дијегетичких нивоа, њихова садржајна функција, и уочити значај њиховог формалног (графичког) распореда унутар наративног текста и нарације. Истовремено, на примеру овог романа можемо дати прве примере коришћења форми из других медија, а у сврху уобличавања наративног текста, што ће уједно послужити и као увод у следећи сегмент теоријског уоквирања теме.

*

Оквирна прича *Пророчке ноћи* (2003), дакле интрадијегетичка раван или први дијегетички ниво, говори о Сиднију Ору, писцу из Њујорка који се опоравља од неименоване болести тако што почиње, након дуготрајне списатељске блокаде, да пише кратку причу која све више заокупља његову пажњу и време. Ова раван обухвата и једну од честих преокупација аутора о инспирацији као леку, као повратку у живот и друштво; Остер причају (и писању) прича приписује исцелитељску, готово магичну моћ. Друга раван приповедања, то јест прва метадијегетичка раван, обухвата саму кратку причу у

настајању и, унутар ње, још неколико додатних, њој подређених, секундарних метадијегетичких нивоа.

Однос основне интрадијегезе – приче Сиднија Ора – и прве метадијегезе – кратке приче коју пише о Нику Боуену – представљен нам је графичком разликом: Остер користи дугачке фусноте које дају објашњења, и то веома детаљна објашњења, сваки пут на одређену ситуацију описану у причи. Ове фусноте су, врло често, дуже од главног текста, и заузимају велик део странице, што је субверзивна и нетрадиционална употреба овог вида организације текста (слика 1). Иако би фусноте требало да послуже као алтернативно додатно објашњење појединостима из главног текста и иако би читалац требало да има избор да ли да текст чита употпуњујући га фуснотама или не, у овом случају би, да се фусноте оставе по страни, бројни елементи за разумевање фабуле изостали – прави доказ да коментар овде не само да није екстранаративан, већ управо веома важан дискурс без које прича не би била *ta*, већ потпуно друкчија прича. Фусноте су чак и графички распоређене тако да се једна протеже на неколико страна, па се читалац мора враћати на главни ток текста након што је завршио са читањем читаве фусноте, што формално имитира дисрупције садржинског аспекта приче.

Ово је истовремено и пример друге Женетове екстранаративне функције приповедачког гласа, функције режије, у којој приповедач образлаже сопствену режију текста, како Сидни Ор чини у дугим фуснотама својој причи о Нику Боуену. Међутим, и овај графички распоред је субверзиван, јер, имплицитно, нивои нарације каткад мењају места по претпостављеној важности: на такав начин да се, заправо, принцип односа субординације, у којем би текст при врху странице носио примарна значења и најважније информације, а фусноте биле нешто мало више од проширеног коментара који се може а и не мора узети у обзир – доводи у питање. Функција режије у облику коментара је тако поткопана изнутра: шта је коментар на шта? Где препознајемо наративну функцију гласа, а где функцију режије?

Узмимо следећи пример као илустрацију: главни текст у горњем делу странице носи причу о Нику Боуену, дакле текст кратке приче у настајању, што значи први ниво метадијегезе, а фусноте остају у домену интрадијегезе, дајући поближа објашњења о животу Сиднија Ора, аутора кратке приче у настајању и приповедача на интрадијегетичком нивоу. На пример прича о томе како је Сидни Ор упознао своју жену Грејс постаје детаљ који он, у поступку намерно оголјене метафикције, користи и као

инспирацију за кратку причу коју пише: када Ник Боуен упознаје жену у коју ће се заљубити, у фусноти на тај део текста читамо: „И ја сам се, случајно, упознао с Грејс у канцеларији једног издавача, што би могло бити објашњење због чега сам Боуену дао управо тај посао“ (ПН 22).

Даљи примери употребе фуснота подједнако су важни за главни наративни ниво: у тексту у горњем делу странице (први подређени ниво метадијегезе), Ник Боуен упознаје извесног Еда Викторија, који препричава епизоду из свог искуства ослобађања нацистичког логора Дахау у Немачкој (други подређени ниво метадијегезе), када је једна од затвореница тражила од њега млеко за своју бебу, која је, испоставља се, већ данима мртва у њеном наручју; описана епизода, међутим, аутор нас обавештава (интрадијегеза) тек петнаестак страница касније, није оригинална: „Иако је Ед фиктивни лик, прича коју он исприча о давању млека мртвој беби била је истинита. Позајмио сам је из књиге о Другом светском рату“, након чега следи фуснота при дну странице: „*Подигнути поклопци* Патрика Гордон-Вокера (Лондон, 1945)“ (фуснота се, иначе односи на постојећу публикацију из екстрадијегезе), па потом још један повратак на главни ток текста (први подређени ниво метадијегезе), у којем даље читамо: „и док су ми Едове речи још увек одзвањале у ушима [...], наишао сам на невешто састављену вест о још једној мртвој беби, о још једној испоруци из утробе пакла“ (97). Следи опис ове епизоде (њен садржај је друга по реду метадијегетичка раван, док се нарација одвија на интрадијегетичкој равни.

Епизоде приче Еда Викторија (метадијегеза) и нарације Сиднија Ора (интрадијегеза која потом уоквирује следећу метадијегезу – новински чланак) повезане су тематиком (мртво дете, насиље, невиност), али се дешавају на два наративна нивоа и у два графички одвојена сегмента текста, спојена приповедачевим објашњењем о томе како је до настанка приче на метадијегетичком нивоу дошло. У фусноти је наведен извор (главни текст: „Позајмио сам је из књиге...“; фуснота: „*Подигнути поклопци...*“), те потом проширена сличном причом из другог извора (главни текст: „наишао сам на невешто састављену вест...“), а тај извор потом, додатно, графички представљен као текст из новина (слика 2). Такође, враћање аналепсом на тренутак у прошлости који се чак ни не налази на истом наративном нивоу додатно усложњава начин на који су ове епизоде повезане: Остер се овде поиграва, дакле, не само наративним гласом, већ истовремено и наративним временом.

Додатно, комбинације дијегетичких нивоа – од екстрадијегезе у којој заиста постоји књига Патрика Гордон-Вокера, што је у добу интернета лако проверљиво; преко интрадијегезе у којој Сидни Ор пише кратку причу, али и чита чланак из новина; до прве метадијегезе (приче Еда Викторија) и друге метадијегезе (препричаног и представљеног члanka у новинама) – пратимо комплексан мултимедијални графички распоред, где се текст комбинује не само са фуснотама, већ и с материјалом из другог медија, што је, уместо да се задржи само на препричавању садржаја датог члanka, овде и визуелно издвојено имитацијом изгледа новинског члanka, стварајући додатни расцеп у наративу и дајући писаном тексту својеврstan изглед колажа. Исечак из новина није једини пример визуелног издавања материјала из другог медија: ту је још и репродукција насловне и још једне стране из варшавског телефонског именика из 1937. године, који илуструје другу причу Еда Викторија на метадијегетичкој равни.

Може се претпоставити да овакви додаци тексту служе као метафора за неухватљивост приче у целини, као формални коментар на текстуални садржај. Визуелни прекиди у тексту умањују кохерентност приче и формално симболишу труд и напор потребне да се прича склопи, на интрадијегетичкој равни где се Сидни Ор мучи да причу уобличи, али и на метафикативном нивоу, у ауторовом освешћеном коментару на креативни процес.

Кроз Женетову комуникативну функцију приповедачког гласа, приповедач настоји да одржи или интензификује комуникацију са читаоцем; директна обраћања читаоцу или имплицитна потврда о свести читаочевог присуства у тексту, јесу честа појава у Остеровој прози. Даље, за функцију сведочења, у којој се приповедач ограничава на улогу немог сведока, посматрача или преносиоца приче коју је посредно сазнао, пример је Остеров роман *Књига опсена*, али је и ова функција сведочења искоришћена субверзивно. Наиме, тек пред сам крај књиге, сазнајемо од јунака, Дејвида Зимера: „Ако и када ова књига буде објављена, драги читаоче, моћи ћеш да будеш сигуран да је човек који ју је написао одавно мртв“ (KO 247). Другим речима, сазнајемо да нам се секундарни приповедач обраћа с оне стране гроба, да нам је рукопис дошао посредно, да је све што смо читали посредован конструктурт у којем је неми сведок или преносилац приче – примарни иако невидљиви приповедач – адвокат којем су остављена упутства шта да чини са рукописом. Приповедач нам се током читавог романа представљао као непосредни сведок, учесник догађаја; ово је уједно и пример за пету функцију

приповедачког гласа: уколико је улога сведока проширена тврђом да је сведочење непристрасно и свезнајуће, ако је то нека врста „ауторитативног коментара“, тада се ради о идеолошкој функцији приповедачког гласа. Али, ове две функције су у роману *Књига онсена* неразјашњене, неодвоиве: током читавог романа били смо у заблуди да је посреди идеолошка функција приповедачког гласа, кроз коју нам је Дејвид Зимер предочавао своје идеје и убеђења и свој ауторитет над исприповеданим догађајима; али, нема начина да знамо колико и на какав начин је преносилац рукописа – његов адвокат који је добио детаљна упутства о објављивању, човек којем, међутим, не знамо ни име – утицао на приповест коју смо прочитали, преузимајући на себе функцију сведочења. Такве улоге нисмо свесни све до последњих страница, када Зимер пролепсом (чији домет зависи од тренутка у будућности у којем читалац чита текст) експлицитно смешта тренутак приповедања у временски интервал након своје смрти („Ако и када ова књига буде објављена...“); у исто време, такав експлицитан скок у будућност даје самој причи дефинитиван и уобличен карактер, укидајући могућност за било какве изазове, допуне или модификације.

Иако Женет тврди да је једини прави фокус наратолошке анализе прича лишена свих екстранаративних функција као што је коментар, он се у каснијим текстовима (*Новој расправи о приповедању*) заправо приближава тематским наратологизма по схватању да су чак и коментари и дигресије део приче, да не могу бити екстранаративни јер су увек повезани управо са причањем приче, или, чак, служе обликовању наративне структуре, постају њено основно средство, доприносе развијању радње у причи и, заправо су и сами ништа друго него једна специфична форма нарације (видети: Марчетић, 2003: 95-104). Другим речима: „Приповедачев интерпретативни дискурс увек се, у мањој или већој мери, односи на причу. Он се не може једноставно од ње одвојити: без тог дискурса то не би била *ta* већ нека потпуно друкчија прича“ (2003: 104). То је поготово случај у намерним поигравањима функцијама гласа попут коментара, као што је показано на примеру *Пророчке ноћи* и *Књиге онсена*.

2.1.2. Простори између

Постмодернизам подразумева „сет културолошких пракси у којима се стално изнова понавља неспособност уметности и немогућност изражајности“ (Bewes, 2007: 275). Постмодернистички текст потенцира чињеницу да се ниједан текст не односи на стварност, већ на друге текстове, написане пре њега и оне који ће тек бити написани, на такав начин да је заправо комплетна писана историја човечанства велика интертекстуална игра из које је немогуће изаћи, а „сви текстови непрестано реферишу на неке друге текстове, *пре него на некакву спољашњу реалност*“ (Батлер, 2012: 44, наглашено у оригиналу).

Свест о непостојању нових наратива и мотива, свест о бескрајној рециклажи и понављању довела је у постмодернистичкој књижевности до тога да је од било чега другог „теже написати роман који не говори о сопственој улози у конструкцији стварности“ (Currie, 1998: 54). Сваки текст у постмодернизму је и сам пун не само референци на књижевну традицију, већ и на теорију која га окружује, на такав начин да самосвест одређује језик метафикције и одређује положај појединачног текста унапред и изнутра. Такав текст је, такође, и високо критички, јер нас „упућује на друге текстове, на наративност уопште, не са некакве повлашћене позиције метајезичке дистанце, већ из срца само дискурса који анализира“ (Currie, 1998: 69). Управо ћемо такав приступ књижевности око, пре и после своје сопствене, сретати код Остера, код кога је интертекстуалност раван самокритичности и критичности и успостављање дијалога са текстовима садашњости и прошлости, не само књижевним, већ културолошким текстовима изниклими из дискурса попут историјског или националног.

Велики допринос структуралистичке наратологије, којом је уобличен претходни сегмент овог поглавља, био је да покаже да књижевни реализам конструише, а не да рефлектује стварност; да је стварност увек посредована, ма колико се језик књижевног реализма трудио да себе представи као транспарентног. Ако је, каже Марк Кари, наратолошка критика ово покушавала да уради споља, метафикција то ради изнутра (Currie, 1998: 62), секући, такорећи, грану на којој седи да би показала да је дрво спознаје нацртано – *написано* – и да не постоји у стварности. „Савремени приступи нарацији генерално инсистирају на идеји да нарација конструише верзију догађаја, не описује њихово стварно стање, да је перформативна пре него констативна, или инвентивна а не

дескриптивна“ (Currie, 1998: 118). Кроз читаво дело Пола Остера имамо овакву (само)свест да је све текст и да је текст све, и ова свест о текстуалности свеукупног искуства и окружења изражава се на различите начине.

Када Ролан Барт пише о томе да критичара више нема, већ постоје само писци (цит. у: Currie, 1998: 48-49), он заправо проглашава смрт критичког перформанса као спољног у односу на књижевни перформанс. Ако је претходно критика (књижевни критичар, филолог, академик, научник) заузимала положај вањског посматрача језика у којем она сама не учествује, сада се дошло до сазнања да је такав метајезик непостојећи, јер је једини облик критике текста – други текст. Ово је у потпуној сагласности са идејом Жака Дериде о бескрајном одлагању значења и немогућности изражавања било чега изван текста. Не постоји ништа изван текста, „осим још *више* текста којим покушавамо да опишемо или анализирамо оно на шта текст тврди да се односи“ (Батлер, 2012: 31). Или, по речима Цветана Тодорова, то „о чему књижевност пише може се писати само кроз књижевност“, те она увек остаје неописана до краја, јер: „Несавршеност је, парадоксално, јемство опстанка“ (Тодоров, 2010: 25).

Седамдесетих година двадесетог века, Јулија Кристева оживљава теорију дијалогичности коју је установио Михаил Бахтин готово пола века раније, 1930-тих; под дијалогичношћу, Бахтин подразумева непрекидни дијалог који говорник кроз свој исказ води са другима: „Исказ је упућен не само свом сопственом предмету већ и говору других људи о том предмету“ (Bakhtin, 1986: 94). Сваки језички исказ ствара везу са свим другим, претходним и будућим, исказима, улазећи у динамичан дијалог са њима, а пошто књижевност као таква користи језик за средство изражавања, онда се исто може применити и на књижевност. Књижевност настаје у специфичним ситуацијама, увек води дијалог са већ написаним, али и са оним што ће тек бити написано. Као и на нивоу језика, и књижевност је дијалошка, јер свако ново дело књижевности ступа у арену свих других већ написаних књижевних дела, са којима је, стога, у непрекидном дијалогу, процес у ком оба – постојећа као и дело које се ствара – бивају трансформисана и подлежу поновној интерпретацији. Стварајући из Бахтинове дијалогичности, постепено, сопствену теорију интертекстуалности (термин који ће Кристева прва и употребити), она сматра да је сваки конкретни текст неодвојив од специфичног културолошког контекста у којем је настао: „текст није самосталан, усамљен предмет, већ пре компилација културолошких текстуалности“ (Allen, 2000: 36). Нема јединственог значења,

непроменљивог и записаног у камену, које књижевном делу приписује традиционална књижевна теорија, радије, значење текста извире искључиво у специфичним друштвено-историјским и културолошким контекстима: „сваки текст настаје као мозаик цитата; сваки текст је апсорпција и трансформација другог текста“ (Kristeva, 1986: 37). Речима Ролана Барта: „сваки текст је интертекст; на промјенљивим разинама присутни су у њему и други текстови у више-мање препознатљивој форми; то су текстови пријашње или оне културе која ствара његову околину; сваки текст је ново ткање које се састоји из негдашњих цитата“ (цит. у: Локош, 2004: 58).

Други важан чинилац овог текстуалног ткања јесте сам читалац, који уноси сопствену интертекстуалност већ прочитаних текстова: у визури Волфганга Изера и немачке критике рецепције из седамдесетих година прошлог века, текст се поново ствара када дође у контакт са читаоцем, и кроз учитавање својих сопствених очекивања у текст, читалац изнова гради значење текста. Конкретније, Изерова идеја теме и хоризонта каже да се тренутни погледи читаоца на текст увек граде према већ формираним погледима. Тада тренутни став Изер назива темом, а оне прошле хоризонтом: тема *управо* прочитаног чита се према хоризонту *већ* прочитаног. Наше искуство читања је константно модификовано новим темама које нам путовање кроз текст пружа:

[А]ко читаоца тренутно занима понашање јунака – што је, стога, тренутна тема – његов став ће бити условљен хоризонтом прошлих ставова према јунаку, са тачке гледишта наратора, других ликова, заплета, самог јунака, итд. На овај начин структура теме и хоризонта организује ставове читаоца и у исто време надограђује систем перспектива текста. (Iser, 1978: 98).

На овај начин, интертекстуалност подразумева бескрајни дијалог аутора, текста и читаоца који је условљен искуствима, а која се потом конкретно реализују у и кроз интерпретацију новог текста.

У овом смислу, занимљиво је приметити централно место које појам текста као носиоца колективног наратива заузима у самој култури, културној продукцији и јавном дискурсу Сједињених Америчких Држава. Реферирање на текст као легитимизацију опште је место јавног и уметничког дискурса у америчком контексту, али се *текст* врло често узима као стабилан означитељ, без свести о конструисаном и контекстуалном значењу нити о дијалогу са другим текстовима. Када се у свом говору поводом изласка из трке за председнички мандат у изборној кампањи 2016. године Марко Рубио, сенатор

са Флориде, позвао на аутобиографију Бенџамина Френклина, Библију, Очеве утемељитеље Сједињених Америчких Држава и кроз њих, имплицитно, на Декларацију независности и Устав САД, он је у свом говору ушао у дијалог са овим текстовима позивајући се управо на оне вредности које се у овим текстовима славе, а које у америчкој култури носе значења америчке изузетности. Управо је ова идеологија америчка изузетности једна од тема које се често потенцирају у свеукупној културној продукцији, а које савремени писци неретко извргавају руглу; те вредности и идеје уткане су у национални дискурс америчке културе још од раних колонијаних времена и текстова који су обликовали, на пример, идеју о „граду на брду“ Џона Винтропа и идеју о успелом пројекту демократије у Америци Алексиса де Токвила, одликујући се, између остalog, наративом о специфично америчким одликама: обавези (или терету) преузимања одређене месијанске мисије (оличен у историјском искуству насељавања Новог света од стране Пуританаца), благослову одговорности у мисијама просвећености и правдольубивости, статусу изабраног народа, нових почетака и могућности бескрајних реинвенција, прогреса, освајања нових граница. И док се у европском контексту акценат обично ставља на перформативност одређених вредности перцепираних као паневропских, саме основе америчке културе имају текст за почетну тачку и тачку повратка у дискурсу уједињења, што чини амерички контекст посебно занимљивим у смислу изучавања текста као никад довршеног конструкција и текста као интер-текста. Занимљиво је, стoga, видети и Остерово стваралаштво у контексту и у контрасту са културом која се непрестано реферише на језик, а у Остеровом делу тај језик доживљава се као недовољно експресиван, што самим тим дискурс, нарацију, причу о америчкој култури, чини подложном преиспитивању.

*

Ову позиција текста као референтног простора у америчкој култури у контексту Остеровог дела можемо одвести један корак даље: изван књижевног медија као таквог. Ако интертекстуалност подразумева проналажење нити којима је сваки нови текст повезан са ткањем текстова пре и после њега самог, онда текст не можемо посматрати као изолован у његовој писаној реализацији. Посматрајући, на пример, само медиј којим се књижевност историјски преносила, примећујемо да он није био ограничен само на исписани или одштампани текст; како пише Вернер Волф, лирска поезија прво се изводила усмено, драмски текстови се у позоришту изводе такође усмено, и додатно уз

комбинацију са другим елементима, музиком, светлом, покретом; стога, тврди он, *медијални* и *интер-медијални* карактер књижевности није само теоретска апстракција, већ историјски укорењена у међусобним везама које је оно што данас називамо књижевношћу током времена остваривало са другим медијима (Wolf, 2011: 3). У том смислу, ако књижевност није изолован модус наративности, из тога следи да се и везе које извиру из посматрања текста као интертекстуалног, као ткања, не могу посматрати изоловано од *текстова* у другим медијима, да се не могу посматрати, другим речима, само интер-текстуално, већ, радије, интер-медијално. Сваки текст, дакле, ствара везе не само са другим књижевним текстовима, већ и са исказима у другим медијима; сваки исказ у дијалогу је не само са исказима из сопственог медија изражајности, већ са свим исказима у свим медијима.

Интермедијално својство књижевних, али и других уметничких остварења постало је предметом рас прострањеног занимања теорије од осамдесетих година двадесетог века наовамо, па иако истраживање студија интермедијалности јесте, како Ирина Раџевски каже, „прерасло своје дечје болести” (Rajewsky, 2005: 43), ипак и даље не постоји опште слагање у вези са терминологијом у овом релативно новом теоријском пољу који се бави међусобним односом медија у уметности у постмодерном, технолошки напредном, дигиталном свету. Интермедијалност као термин служи, пре свега, „као генерички термин за све оне феномене који се (како следи из префикса *интер*) на неки начин одвијају између медија. ‘Интермедијално’, стога, означава све оне конфигурације које имају везе са прелажењем граница између медија” (2005: 46).

У одсуству консензуса око детаља терминологије, дакле, многи теоретичари из области књижевности и других уметности развили су различите класификације основног феномена и различита терминолошка решења за те класификације. Суштина размишљања на тему динамичног односа текста и слике јесте постављање општих правила о томе када и како читати текст који улази у дијалошки однос са уметничким делима створеним у медију који није текстуални; одредити природу тог односа и природу материјализације тог односа унутар уметничког дела; и, коначно, након општих постулата о овом односу, створити систематични преглед поткатегорија.

За ове поступке, најчешће проблематизовани и употребљавани термини јесу екфраза (као нешто старији термин, који је актуализован и ушао у ширу употребу

почевши од шездесетих година двадесетог века), те мултимедијалност, трансмедијалност и интермедијалност.

Петер Вагнер се у уводном тексту књизи са kraja двадесетог века⁷ бави појмовима који од осамдесетих година двадесетог века наовамо служе да се опишу различити феномени односа слике и текста. Занимљиво је напоменути да од три термина из назива Вагнеровог уводног поглавља за ову књигу (екфраза, иконотекст и интермедијалност) ни за један не постоји консензус што се иоле прецизних дефиниција тиче.⁸

Полазећи од Хорацијеве класичне компарације *ut pictura poesis* („слика је као поезија”, или „оно што важи за слику, важи и за поезију”) која је изродила бројне спекулација из домена естетике и историје уметности (Wagner, 1996: 5-6), Вагнер пролази кроз историјски развој појам екфраза. Термин као такав потиче од сложенице старогрчког *ek-* у значењу *од, из* и *-phrazein, pēhi, прогласити*, и оригинално значење ограничавало се тек на „потпун или жив опис“. Упоредо са тим, међутим, постоји дуга и комплексна историја коришћења термина у вези са описима уметничких дела унутар других уметничких дела, то јест „вербалног представљања визуелне представе“, „давања гласа немом артефакту“ (Mitchell, 1994: 151-153), и то од Хомеровог описа Ахилејевог штита у *Илијади*, преко Китсове „Оде грчкој вази“ до „Бројгелових слика“, збирке поезије Вилијама Карлоса Вилијамса. Иако су постојали предлози да се направи разлика између уметничких дела која заиста постоје у екстрадијегетичкој реалности (Бројгелове слике или раније цитиране књиге Патрика Гордон-Вокера на интрадијегетичкој равни романа *Пророчка ноћ* Пола Остера) и оних имагинарних, која постоје само у интрадијегези (Китсова грчка ваза из истоимене оде), Вилијам Мичел тврди да сва дела о којима се пише унутар другог уметничког дела јесу суштински имагинарна јер специфична идеја о њима као та и таква постоји једино у другом делу, у конкретној екфрази којој су погвргнуте (Mitchell, 1994: 157).

У делу Пола Остера, екфрастичних поступака је много, и они служе за формално уобличавање садржаја и за посредно теоретизовање о природи уметности уопште и

⁷ *Icons-Texts-Iconotexts* (1996), назлов уводног поглавља: „Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Art(s)“.

⁸ За термине екфраза и интермедијалност дате су дефиниције и категоризације у овом сегменту, док се Вагнеров концепт иконотекста разматра у следећем сегменту, 2.1.3 *Случај фотографије*, у оквиру тумачења Остеровог *Извештаја из унутрашњости*.

књижевности као уметности. Следећи параграфи илуструју ову учесталу тенденцију аутора да вербализује уметничка дела из других медија:

Испоставило се да смо узели *Модерна времена*, што ми се учинило као невероватно надахнут избор. Не само да Луси није никада чула за Чаплина [...], него је управо у том филму скитница по први пут проговорио. Речи су можда и биле бесмислене, али то је био први пут да је с његових усана потекао некакав звук. (*Бруклинска ревија лудости* 131-132)

Сети се почетних сцена *Крадљивца бицикла*. Главни јунак добије понуду за посао коју неће моћи да прихвати ако не откупи свој бицикл. Одлази кући, пун самосажаљења, а његова жена испред зграде у којој станују, тегли две претешке канте с водом. Све њихово сиромаштво и сва борба те жене и њене породице огледају се у тим кантама. (*Човек у мраку* 23-24)

[C]тижете у хладовину замраченог простора да бисте погладали филм Карла Дрејера из 1955. под насловом *Ордем (Реч)*. [...] Тело жене са фарме која је умрла на порођају изложено је у ковчегу, а крај ње је уцвељени муж. Луди брат, који мисли да је оличење Христовог другог доласка, улази у просторију и за руку држи ћеркицу тог паре.[...] Устани, наређује јој, подигни се из сандука и врати се у свет живих. Неколико секунди потом, женина рука почиње да се помера. Таман помислиш да је то халуцинација, да се тачка гледишта померила из објективне стварности у свест поремећеног брата. Али, не. Жена отвара очи. (*Невидљиви* 105-106)

Енди је рекао нешто о стотинама резова у монтажи велике сцене, али пре него што је успео да каже Фергусону тачно колико их је било (број који је сасвим сигурно знао напамет), светла су се угасила, пројектор се укључио, и Фергусон се усредсредио на платно, знатижељан да открије око чега се дигла толика прашина. Грађани Одесе машу побуњеним морнарима с врха степеништа. Богаташица отвара свој бели сунцобран, дечак без ногу скида капу, а онда реч ИЗНЕНАДА и лице престрављене жене испуњава екран. (4 3 2 1, 355)

У Остеровом опусу, трагови екфрастичних поступака који књижевним језиком представљају дела настала у филму, фотографији, сликарству, плесу и тако даље, могу се наћи у свим романима и филмовима од почетка пишчеве каријере, као и у његовој поезији, а појединачни примери разликују се по природи и намери и циљу којем служе у конструкцији наратива. На пример, док у романима *Човек у мраку* и *Сансет Парк* екфрастичне епизоде служе, у Изеровом поимању теме и хоризонта, као хоризонти

наспрам којих се чита радња романа и уоквирене приче које екфрастичном екстракцијом уобличавају значења у роману, у *Књизи опсена* Остер одлази у другом правцу и сложени екфрастични поступци преиспитују, формално и садржински, наративне ширине и ограничења и књижевности и филма као медија. (Дубинске анализе романа (треће поглавље) и филмова (четврто поглавље) осврћу се на поступке екфразе и коментаришу их у склопу теме интермедијалности.)

*

Поред екфразе, у критичком дискурсу помиње се учестало још неколико термина и класификација, који и својим називима стављају акценат на неку врсту интеракције различитих медија у једном делу. Мултимедијалност подразумева присуство више медија у једном културолошком производу: позориште је мултимедијално, јер може да обухвати уметничке изразе различитих типова (плес, визуелне пројекције, музику, покрет, изговорени и писани текст). Мултимедијалним се често доживљавају дигитални медији и њихови производи: на пример, вебсајт је мултимедијални производ јер користи речи, слике и/или звукове унутар једног изражajног простора (видети: Kattenbelt, 2008: 22).

Џеј Дејвид Болтер и Ричард Грусин у књизи *Ремедијација: Разумевање нових медија* дају дефиницију појма који ће многи теоретичари преузети: ремедијација као представљање једног медија унутар другог (1999: 45); у овој дефиницији, заправо, можемо пронаћи примењивост на феномен трансмедијалности: промену једног медија у други са свим трансформативним процесима које то укључује, а чиме се добија својеврstan хибридни производ, или, по речима Кијела Катенбелта, „хибридизација значи мешање разнородног“ (Kattenbelt, 2008: 24). Конкретно, ово значи да примери за трансмедијалност – на пример, адаптација новеле у филм – садрже елемент *промене* из једног медија у други, где се, у зависности од степена ремедијације, том променом губе специфичности првог (оригиналног) медија. Болтер и Грусин праве разлику између ремедијације са намером да се првом медију остави простор тако што се нови медиј држи, донекле, по страни – што називају мотивом признања – и ремедијације са намером да нови медиј стави онај оригинални у потпуно нови положај или га потпуно апсорбује – што називају мотивом ривалитета (видети: Kattenbelt, 2008: 25). Болтер и Грусин овде тврде да је свака медијација а приори истовремено и *ремедијација*, јер нам ремедијација такође нуди средства за интерпретацију деловања ранијег медија (Bolter&Grusin, 1999:

55). У том смислу, чини се исправном њихова тврђа да је ремедијација функционисала и дијахронично, и да је ремедијација управо правило, а не изузетак у уметности: „Холандски сликари су инкорпорирали карте, глобусе, натписе, слова и огледала у своје радове“ (1999: 45); сваки пример, дакле, оваквог позајмљивања елемената из једног медија да би били представљени у другом јесте трансмедијација.

Трећи термин који се различито употребљава и дефинише јесте интермедијалност, чија је специфичност у односу на претходна два да се у њему потенцира аспект међусобног утицаја и интеракције два медија.

Ко-релације између различитих медија [...] резултирају редефинисањем медија који међусобно утичу један на другог, а то онда доводи до освешћене перцепције. Интермедијалност подразумева ко-релацију у истинском значењу те речи, то јест међусобни утицај. (Kattenbelt, 2008: 25)

У оваквом схватању, интермедијалност значи да специфичне конвенције сваког од медија који учествују пролазе одређене измене и тиме остварују простор за нову перцепцију и нова искуства. Исто тако, међутим, Катенбелт наглашава да интермедијалност, стoga (или упркос томе) не подразумева сједињење или статичност, већ, напротив, разлику и раскорак: „Интермедијалност заузима међупростор [...] због којег или унутар којег се међусобни утицаји остварују“ (2008: 26).

Премиса теорије интермедијалности јесте да су сви медији, не само савремени, „нови“ медији, већ и хронолошки старији, попут позоришта, писане књижевности или сликарства, у сталном дијалошком односу са другим медијима, проширујући, стoga, бахтиновску идеју динамичне дијалогичности тако да укључује и прелазак медијских граница. То значи да, у визури Болтера и Грусина, нису само хронолошки нови медији ти који ремедијатизују хронолошки старије, већ и обрнуто: телевизија се мења инкорпорирајући особине и технике интернета, књижевност се мењала да укључи својства телевизије и филма. „Ниједан медиј“, примећују они, „не може више да функционише независно и установи свој засебни и очишћени простор културолошког значења“ (1999: 55). Медиј је управо:

оно што преузима технике, форме и друштвена значења других медија и покушава да им парира или их адаптира у име достизања реалног. Медиј у нашој култури никад не може деловати у изолацији, јер он мора ући у односе поштовања и ривалитета са другим медијима. (1999: 98)

Интермедијалност, у најширем смислу, означава све оне феномене који се догађају између два или више различитих медија (Rajewsky, 2005: 46). Интермедијалне су, стога, оне и онакве конфигурације које прелазе границе које медије раздвајају, и од интра-медијалних референци (референци унутар једног романа на друго писано књижевно дело, на пример) разликују се управо по овом својству прекорачења границе.

Пример који Петер Вагнер користи као полазни за разјашњење појма интермедијалности потиче из америчке књижевности, из *Моби Дика* (*Moby Dick*, 1851) Хермана Мелвила, романа у којем, Вагнер тврди, визуелна уметност и визуелни уметници вребају из готово сваког исписаног реда, некада више а некада мање експлицитно. Конкретно, у 36. поглављу *Моби Дика*, Мелвил једном сценом призива слику француског неокласицистичког сликара Жака Луја Давида *Заклетва Хорација* (слика 3), и то следећим текстом:

„Приђите, часници. Укрстите своја три копља равно преда мном! Одлично, дајте да опипам оштрицу.“ И с тим речима, он испружи руку и посегну за укрштеним шиљцима, зграбивши њихова три сјајна врха и нервозно их и неочекивано протрљавши. И за то време оштрим погледом прелазећи са Старбака на Стаба, па на Фласка. Као да је неком неизрецивом унутрашњом силином хтео и на њих да пренесе оно ватreno усхићење сакупљено у лајденској боци његовог магнетичног постојања. (цит. у Wagner, 1996: 9, мој превод)

Јасно је, тврди Вагнер, да једна од интертекстуалних (интермедијалних) веза које овај параграф прави јесте са наведеном сликом из периода неокласицизма, иако слика као таква није присутна никаде у Мелвиловом тексту ни као илустрација/репродукција ни као директна алузија именована унутар текста. Сцена се, међутим, у својој симболици комплетно може читати једино напоредо са хоризонтом слике: класичне приче о породици Хорације у античком Риму и теми полагања заклетве за одбрану града и части. Давидово платно се стога, тврди Вагнер, мора читати као (суб)текст и узети се морају у обзир све историјске, друштвене и политичке импликације, како би се сцена полагања заклетве и обећања оданости између морнара у *Моби Дику* одиста разумела (1996: 9-11).

Ирина Раџевски, једна од првих теоретичарки интермедијалности на немачком говорном подручју (на којем је до сада највише и објављивано у склопу овог тематског оквира), уводи уже поткатегорије интермедијалности тако што узима у обзир шири дијапазон феномена у уметности и обухвата у својој анализи шири спектар

интермедијалних особина (видети: Rajewsky, 2005: 48-50). Раџевски предлаже груписање феномена интермедијалности, јер, како каже, на први поглед јесте уочљиво да су адаптација романа у филмове, стрипови, визуелна поезија, екфраза, или пак Морске оргуље на задарској обали феномени интермедијалности, али је исто тако јасно да су једни другима сродни само у најширем могућем смислу (2005: 50). Вернер Волф пише о „интермедијалном заокрету“ деведесетих година двадесетог века, као аналогном „заокрету према простору“ седамдесетих; интермедијалност се, каже Волф, „у овом широком смислу, може применити на свако прекорачење граница између традиционално засебних медија [...] и ово обухвата и интра- и екстра-композицијске везе између различитих медија“ (Wolf, 2011: 3).

Волф и Раџевски створили су засебне, и међусобно различите, категорије за истраживање, али се код обоје дају разликовати три основне особине интермедијалних феномена: медијска комбинација, медијска транспозиција и интермедијална референца. У овој дисертацији користићу превасходно категорије Вернера Волфа, са посебном назнаком у другачијем случају, али их је овде значајно навести и упоредити да би се показале сродности у покушају да се дефинише једно важно подручје у којем су различити теоретичари дошли до релативно сличних закључака.

Ирина Раџевски прави поделу на три основне поткатегорије интермедијалности (видети: Rajewsky, 2005: 51-3):

1) Медијско преношење – које подразумева различите врсте адаптације, то јест трансформацију одређеног медијског производа у други медиј; *оригинални* или *изворни* материјал, базиран на специфичностима извornog медија, транформише се, уз обавезне пратеће трансформативне процесе, у други медиј; у склопу Остеровог дела, пример медијског преношења је адаптација сценарија за краткометражни филм *Унутрашњи живот Мартина Фроста* за књижевни текст (у облику метадијегетичке екфрастичне епизоде у роману *Књига опсена*), па потом адаптација тог сценарија за краткометражни филм у сценарио за дугометражни филм;

2) Медијска комбинација – њоме Раџевски подразумева уметничке форме попут опере, филма, позоришта, перформанса, саунд арта, корпоративних логоа и графичког дизајна, стрипова, где су два медија (у опери музика и позориште, у филму фотографија и позориште, у стрипу књижевност и

сликарство итд) појединачно присутна, сваки у својим материјалним манифестијама, доприносећи, паралелно, сваки на свој специфичан начин, стварању крајњег производа; у овим случајевима, плуримедијална основа жанра постаје, заправо, специфичност тог жанра самог;

3) Интермедијална референца – подразумева, рецимо, реферирање на филм путем књижевног текста, где се у књижевном тексту евоцирају или имитирају одређене специфично филмске технике, попут крупних кадрова, затамњења, претапања или монтаже; интермедијална референца такође подразумева, на пример, музикализацију књижевности, екфразу, реферирање на сликарство у филму, или на сликарство у фотографији. Уз помоћ интермедијалне референце, ново уметничко дело гради се у *односу* на неко друго дело, систем или подсистем из другог медија. Важно је напоменути да, за разлику од медијске комбинације, у интермедијалној референци постоји материјално присуство само једног медија, не два или више њих; тај један једини присутни медиј тематизује, евоцира или имитира елементе другог медија помоћу алата који су првом медију доступни. Ипак, треба узети у обзир и оне примере адаптације које се могу сврстати и у медијско преношење (категорију којој начелно припадају), али и у инстанце интермедијалне референце: „Не само да је *заснована* на већ постојећем, оригиналном књижевном делу, већ филмска адаптација може бити грађена у односу на књижевно дело и стога спадати у категорију интермедијалних референци“ (2005: 53).

У случају интермедијалне референце такође постоји јасна веза са концептом интертекстуалности какав налазимо код Јулије Кристеве. Ваља нагласити да Вагнер, на пример, потенцира недовољну пажњу која се приписује интермедијалности: она је, за Вагнера „нажалост, скрајнута, али изузетно важна подврста интертекстуалности“ (Wagner, 1996: 17). И док су, по његовом мишљењу, студије и истраживања интертекстуалности иtekako заступљена на одсекима за енглеску књижевност широм Европе, изостаје широко интересовање за слику као градивни елемент текста (1996: 17-18). Разлика коју је битно нагласити јесте да интермедијална референца, за разлику од интра-медијалне (која се може навести у оквирима интертекстуалне референце), прелази границе једног јединог медија; из прелажења ове границе рађа се свест о медијској *разлици*, о празнини, које у интра-медијалном поступку не постоји: ако се Џејмс Џојс у

14. поглављу романа *Уликс* поиграва језиком тако што имитира књижевне стилове хронолошки, од самих почетака енглеске књижевности, он не користи друге технике или алате него оне које су му у склопу његовог медија (писане књижевности) доступни – ова референца је, стoga, интра-медијална. Интер-медијална референца, супротно томе, подразумева, додатно, и својеврсну употребу алата другог медија; пример је Остерово реферирање немог филма Хектора Мана у роману *Књига онсена*: иако писац нema приступ алатима који би му у роману омогућили крупни кадар, претапање, или било коју другу специфично филмску технику, он овде примењује поступак који Ирина Раџевски назива „као да“ природом интермедијалне референце (“the ‘as if’ character of intermedial reference”). „Као да“ својство значи да „Књижевни аутор пише *као да* има филмске алате на располагању, а заправо их нема“ (Heinz B. Heller, “Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die ‘Technifizierung der literarischen Produktion’ und ‘filmische’ Literatur,” у Rajewsky, 2005: 55). Користећи средства која су му доступна а специфична за његов сопствени медиј, он мора остати унутар свог медија, вербалног, текстуалног: „Интермедијална референца, стoga, може само да произведе *илузију* поступака специфичних за неки други медиј“, може те поступке да евоцира или имитира, али не може истински да их репродукује (2005: 55).

Али, управо овај квалитет, евоцирања или имитације, овај квалитет илузије присутности техника и поступака из другог медија јесте оно што првобитном медију даје осећај или утисак, на пример, филмичности, музикалности, или, обрнуто, текстуалности унутар визуелног медија. Управо су овакве интермедијалне референце и утисци присуства једног медија у другоме донеле метафоричне фразе попут „филмичног писања“, „музикализације књижевности“ (Rajewsky, 2005: 56-7), или пак одређивања филмова као „филмичних“ или не, у зависности од тога да ли гледалац уочава квалитеете другог медија (књижевности, фотографије или графичке новеле унутар филма, на пример). Ова категоризација је од велике користи у анализи Остерових филмова, којима се највише замера „нефилмични“ карактер: стил који исувише преузима из књижевности фокусирајући се пре свега на изговорени текст, а запостављајући друге алате филмске уметности, попут динамике кадрирања или оригиналности у монтажи.

Са друге стране, Вернер Волф посвећује посебну пажњу феномену структурних аналогија музичке форме и писања фикције, то јест музикализације књижевности (и сама фраза потиче из романа *Контрапункт* Олдоса Хакслија, једног од најпознатијих

књижевних остварења двадесетог века базираних на музичким принципима и схемама) у књизи *Музикализација фикције: Студија теорије и историје интермедијалности*, Вернер Волф уводи своје поткатегорије интермедијалности, нешто конкретније него код поделе Ирине Рацевски (за ову класификацију видети: Wolf, 2011). Волф основну разлику прави између ванкомпозицијске и унутаркомпозицијске интермедијалности.

Ванкомпозицијска интермедијалност подразумева поткатегорије:

1) трансмедијалност: оне феномене који нису специфични једном медију, то јест мотиве и теме који се понављају и срећу у свим медијима, попут употребе одређених мотива у једном историјском периоду у свим медијима.

2) интермедијална транспозиција: класично схватање адаптације, као, у Остеровом случају, адаптацију једног сегмента романа *Књига опсена* за филм.

Друга категорија, унутаркомпозицијска интермедијалност, обухвата:

3) плуримедијалност (слична појму медијске комбинације): која производи ефекат медијске хибридности јер порекло различитих чиниоца може да се повеже са различитим медијима који су у старту били хетерогени; такав је случај са видео-игрицама или илустрованим књигама, у којима медији улазе у плуримедијалне комбинације једни са другима;

4) интермедијална референца: која чини саставни део значења дела и предуслов је за разумевање истог; интермедијална референца може бити:

i. експлицитна референца или интермедијална тематизација – као у случају тематизовања филма у роману *Човек у мраку*.

ii. имплицитна референца или интермедијално опонашање, на пример дозивање другог медија кроз форму и структуру, и то опонашањем те референце; овај облик интермедијалности Волф сматра најкомплекснијим јер у њему један медиј имитира семиотички систем другог (Хакслијев *Конtrapункт*, на пример).

5) ремедијатизација: процес рашчлањивања медија који су међусобном комбинацијом створили један нов медиј. Волф даје видео-игрице као пример, и напомиње да се у процесу њихове анализе ремедијацијом могу

ставити у функцију све остале категорије интермедијалности. На пример, анализом комбинације неколико различитих медија у њиховом склопу бавимо се, суштински, плуримедијалношћу; ако анализирамо референце на друге медије, на пример на филм, бавимо се интермедијалном референцом и тако даље.

2.1.3. Случај фотографије

Из многих споредних прича унутар Остерових романа избија уочљива чежња за визуелним: ликови неретко долазе до великих спознаја или преломних тренутака управо посредством слика, те визуелно најчешће има мотивацију у наративној структури, служећи као катализатор радње. Разлог који стоји иза овог екстрадијегетичког посезања за визуелношћу јесте ауторова убеђеност да је језик недовољно и несавршено средство изражавања; како сам каже у *Записима из бележнице*:

[Н]ије ограничена само наша перцепција; језик (наше средство за изражавање те перцепције) такође је ограничено. Језик није искуство. Језик је начин организовања искуства. Шта је, према томе, искуство језика? Он нам даје свет и отима га од нас. У истом даху. Човеков пад није питање греха, преступа или ниских порива. Пад је питање језика који покорава искуство: пад света у реч, искуство које се спушта из ока до уста. Удаљеност – око седам центиметара. [...] Осећати се отуђено од језика значи изгубити сопствено тело. Када те речи издају, растваш се у слику ништавила. Нестајеш. (*Collected Poems* 204-205, мој превод)

Примери за овакав пад налазе се скоро у сваком до сада објављеном роману, а у *Књизи опсена* најуочљивије, како примећује Тимоти Бјуз: „Остерова *Књига опсена* свакако, бар на почетку, жељно гледа према филму као симболу свега што писање није у стању да достигне“ (Bewes, 2007: 291). Жеља да се окретањем екфрастичним описима, мулти- и интра-медијалности постигне виша инстанца експресивности није ограничена, међутим, само на коришћење филма. Штавише, филм је, можда, до сада био најзаступљенија раван анализе у критици Остеровог дела, али присуство визуелног материјала у прози, заправо, много је сложеније. Слика која употпуњује ауторову реч може бити како покретна тако и статична, па су стога и уметности попут фотографије, сликарства, плеса и перформанса предмети екфрастичне екстракције и тематизације.

Иза екфрастичне поезије или екфрастичних епизода у епу или прози стоји, како пише Виљем Мичел, „екфрастична нада“, фаза стваралаштва у којој немогућност да се у тексту слика представи директно бива превазиђена вером да језик дескрипцијом може да „уради оно што су толики писци желели: да учини да видимо“ (Mitchell, 1994: 152). Умберто Еко такође пише о неодољивој снази коју слика поседује и инхерентној жељи да ту моћ придобијемо за себе:

[Слика] производи ефекат стварности, чак и када је лажна. Она сама не може да каже да ли постоји или не и да ли је лажна, док текст то може. Без текста, слика лаже или оставља простора за многобројне интерпретације. (Umberto Eco, интервју, *Le Nouvel Observateur* 1504, цит у: Wagner, 1996: 30)

Моћ слике тако је велика, пише Вагнер, да је култура Запада увек покушавала да је ограничи управо кроз екфрастичну традицију која сликовно преводи у читљиво, на тај начин контролишући слику и уоквирујући је речима, тамо где слика, служећи се само својом визуелном, нелимитираном снагом, оставља места за бескрајна и потенцијално опасна тумачења; од иконокласта који су уништавали визуелне представе које су сматрали опасним, преко Платона који је гајио неповерење чак и према боји на платнима уметнина и на лицима жена због њеног потенцијално заводљивог ефекта, истовремено обожавање и уништавање слика у Западној цивилизацији постоји од њених почетака (Wagner, 1996: 31-2).

Могли бисмо рећи и да управо у овоме лежи парадокс екфрастичног поступка: вербализујући слику, ми јој дајемо глас, али је тај глас једнозначен и ограђује је једним јединим тумачењем. Штавише, вербализовањем као да слику маргинализујемо или измештамо, „терајући је да нестане да би уступила место текстуалној слици коју производи екфраза“ (Mitchell, 1994: 157).

У роману *Месечева палата*, Пол Остер анализира слику америчког романтичарског уметника Ралфа Алберта Блејклока, *Месечина*, у којој је садржана метафора главних тема којима се и Остеров роман бави: амерички пејзажи, романтизована природа америчке дивљине, путовање на Запад, усамљеност и изолација (слика 4). Јунак путем загледаности у ову слику у Бруклинском музеју долази до важних открића у вези са суштином овог америчког пејзажа који је за њега: „споменик, лабудова песма за један нестал свет“ (MP 141); распоред боја и облика на платну јунак интерпретира као споменик америчкој идли, природи која је нестала. Хармонија коју тумачи, између неба, земље, природе и човека, је попут слике са друге стране гроба, гласа земље која је кроз колонизацију и урбанизацију потпуно нестала. Све ове теме на Блејклоковој слици рефлектују оно што ће и сам јунак романа проћи на свом путу самоспознаје и спознаје простора у којем живи, те је, у том смислу, слика, која и физички стоји на средини Остеровог романа, нека врста границе: прелазећи је, јунак/освајач започиње процес трансформације, која ће се завршити тек када, физички, стигне на

Западну обалу Сједињених Држава, а емотивно достигне зрелост и суочи се са Месецом из наслова романа и наслова слике. Као што ова слика стоји на средини романа, тако Месец стоји на средини слике, и јунак га пореди са рупом у платну кроз коју се назире други и другачији свет, са празним кругом који виси у свемиру и гледа све оно што више не постоји (MP 142). Иста метафора служи и за доживљај слике у средини романа као рупе кроз коју почиње да се назире не само јунакова судбина, већ и паралеле исте са метафорама америчке историје и културних митова (граница, путовање на Запад, географија, појединац).

Занимљива су упутства која јунак *Месечеве палате* добија од Томаса Ефинга, свог послодавца, који га упућује на слику и шаље у Бруклински музеј да је погледа: строга упутства од Ефинга кажу да на путу подземном железницом ни са ким не разговара и ни на шта не мисли; ако баш мора, каже му Ефинг, „мисли на своје очи и на изванредну моћ да видиш свет“ (MP 136). Важно је, каже му он, да се подземном железницом вози затворених очију и да мисли на различите врсте светlostи које могу да обасјају један предмет: сунчева и месечева светlost, електрична светlost, светlost свеће, неонска светlost; исто је тако важно да након што буде гледао у слику сат времена из различитих углова и са различитих растојања, ништа не записује и не говори, већ само да сачува менталну (визуелну) слику својих утисака. Инсистирање на „чистој“ и неартикулисаној визуелности је веома занимљив захтев, и парадоксалан у односу на метафикативни ниво романа: управо нам артикулисање описа визуелног вербалним даје простор за тумачење Остеровог романа, иако се на интрадијегетичкој равни слика Ралфа Алберта Блејклока никада више не спомиње.

Код Остера слика увек има моћ о којој пише Умберто Еко, али та моћ није увек катализатор решења или епифаније, већ се појављује и као елемент неслагања или препреке. Један споредни лик у роману *Пророчка ноћ* налази, сасвим случајно, стари 3Д пројектор из педесетих година у својој гаражи, и уз њега слайдове на којима су чланови његове породице, у том тренутку већ сви покојни. Тај 3Д свет постаје центар његове пажње, катапултирајући га у простор и време који више не постоје, на такав начин да губи контакт са реалношћу и живи у прошлом свету пројектованих статичних слика. Пројектор се, међутим, убрзо квари, и са њим нестаје читав свет – по други пут: „Без пројектора нема слика. Без слика нема путовања у прошлост. Без путовања у прошлост нема радости. Још један круг бола, још један круг туге – као да, пошто их је вратио у

живот, мора поново да сахрани мртве“ (ПН 40). Толико је велик утицај визуелног, да та пројектована, визуелна прошлост, преузима примат над тактилном садашњошћу и због тога је одлука да се те слике похране назад у тмину у којој су пронађене једино могуће решење.

*

Визуелна уметност која се веома често тематизује и анализира у Остеровом делу је фотографија – та претеча филма и прекретница у схваташњу уметности: крајем деветнаестог века, са индустријском револуцијом, фотографија је допринела настанку теорија о уметности као верној репродукцији стварности (Пањета, 2016: 13-14). Утицај и место фотографије од овог тренутка, кроз десетак векова, све до данас, интеракција фотографије са другим уметностима, њена улога у ван-уметничкој стварности, можда најсликовитије дочарава Сузан Зонтаг у уводу својој студији *O фотографији*:

Тај најлогичнији од свих деветнаестовековних естета, Маларме, рекао је да све на свету постоји да би једног дана завршило у некој књизи. Данас све на свету постоји да једног дана заврши на некој фотографији. (Sontag, 2005: 18-19)

Деветнаестовековни свет писаног текста претвара се у десетом веку са развојем технологије у свет визуелног текста. Фотографије као део визуелног доживљаја стварности играју веома важну улогу у градњи идентитета: личног, породичног, културног и националног.

Постоји, сматра Марк Кари, обновљено занимање за:

[Е]кфрастичну моћ писане речи да изгради слике. [...] Идеја да језик не може адекватно да објасни све што је у људском уму је можда стара колико и свет, али она поготово карактерише модерну кризу релативне способности речи да документују визуелно искуство. У контексту постмодернистичких теорија о идентитету који је све површнији и у контексту визуелних пројекција значења, то је криза која лежи у центру питања важности нарације за идентитет. (Currie, 1998: 127)

„Унутрашње тензије“ у писању (1998: 127) које је ова двојност слике и речи произвела од настанка фотографије, сматра Кари, занимљиве су и воде нас ка разматрању визуелних аспеката идентитета који постају важнији од писаног наратива о томе ко смо: Кари спомиње одећу, тело и лице. У променама које је америчка култура прошла у другој половини десетог века, акценат на визуелном растао је из деценије у деценију

претварајући се у мит сам за себе и добијајући снажне симболичке вредности, од Ворхолових принтова лица познатих до тврђе Жана Бодријара да се Заливски рат десио само на телевизији. Као резултат, двадесети век постао је „медијски богата средина“ у којој се медијске технологије развијају брже од културних, правних и образовних институција које тај развој треба да прате (Bolter & Grusin, 1999: 4-5).

Способност да се свет упозна кроз вид је прва коју човек користи, дуго пре способности вербалног изражавања и поимања света језиком. Овај акценат на визуелном чини и основу Остеровог личног и уметничког сензибилитета, а следећи примери употребе фотографије и вербализовања свих невербалних доживљаја управо ово и илуструју.

Фотографија је један од медија који, када се комбинује са другима, доприноси суштинској промени другој медија такође, а не само промени коначног уметничког, мулти- или интер-медијалног прозвода. Наиме, како пишу Хорсткоте и Педри о фотографским интервенцијама у друге уметности, због своје специфичне перципиране документарности, фотографија чини да се прецизне границе између фикције и документарности изгубе; дискурс око употребе фотографије у књижевности управо око овога се концентрисао: процеса репрезентације и динамике између документарности и фикционалности (Horstkotte & Pedri, 2008: 8).

За то постоји, у случају фотографије, један врло конкретан разлог: наиме, фотографија, наспрот уметностима као што су сликарство или филм, традиционално се употребљава (и) као документарни материјал, као материјални доказ, као „траг реалног“ (Sontag, 2005: 120), па тако аутоматски постаје део лажно-документарне естетике која је у директној супротности са фiktивним карактером остатка уметничког дела (Horstkotte & Pedri, 2008: 8-9). Како, дакле, посматрамо фотографије када постану делом фикционалног наратива, када их искључимо из њиховог оригиналног, документарног контекста?

Фотографија коришћена као део мулти-медијалног концепта књижевног дела губи своју документарност и постаје и сама фикција, што се у комбинацији са књижевним текстом остварује на два начина: тематизацијом фотографије у тексту (пример који аутори овог чланска дају јесте Хоторнова кратка прича „Кућа са седам забата“ и тематизовање у то доба нове технологије дагеротипије) и, са друге стране, коришћење фотографије у сврху илustrације текста, то јест смештање визуелног

насупрот текстуалном (2008: 9-11). Пол Остер се у овом смислу уклапа у занимање америчких и других аутора двадесетог века⁹ за експлицитно показивање међусобних односа, зависности и, уопште, *медијски богату средину*, и као теме унутар књижевног текста, и као додатне или равноправно постављене равни вербалном изразу. Ипак, важно је запамтити, фотографија је и сама по себи комплексан текст, и не само илustrација или визуелни додатак. Фотографски текст је, као и сваки други, раскршће сложених интертекстуалних веза, имплицитних и експлицитних већ-написаних и већ-прочитаних текстова у специфичној културолошкој и историјској комбинацији (Victor Burgin "Looking at Photographs", 1982, цит. у: Horstkotte & Pedri, 2008: 17).

У *Извештају из унутрашњости* (2013), аутобиографском делу у којем се у детаље препричава психолошка еволуција аутора-наратора који покушава да упореди, контрастира и уклопи унутрашњи са спољашњим светом својих успомена: „За мене је питање света пре свега питање сопства, а решење се постиже једино почињући изнутра и потом... крећући се ка споља” (RI 260). Књига завршава фотоалбумом – визуелним аспектом ауторовог посредованог доживљаја света кроз бојанке, филм, замрзнуте кадрове из телевизијских програма и вести, фотографије из Другог светског и Корејског рата, професионалне и аматерске снимке свеприсутних симбола америчких националних митова (слика 5).

Овде треба увести још један термин Петера Вагнера: иконотекст. Под овим, Вагнер подразумева текст који исказује „употребу (референцом или алзијом, на експлицитан или имплицитан начин) слике у тексту и обрнуто”, чије је јединство са оним другим чини целину која се не може рашиљанити на делове (Wagner, 1996: 15). У иконотексту, „вербално и визуелно комбинују се и производе реторику која зависи од узајамног присуства речи и слике” (1996: 16). Нејасно је, међутим, како се иконотекст, овако дефинисан, разликује од широко схваћене екфразе или интермедијалних поступака, те бих у овом контексту сузила Вагнерову дефиницију и поставила иконотекст као текст који се разликује од других врста интермедијалних поступака по томе што експлицитна комбинација вербалног и визуелног поставља две уметности на исти ниво, а њихове садржинске манифестације не ставља у однос субординације. Сличан појму медијске комбинације, иконотекст представља његову подврсту, јер се

⁹ Бројни европски и амерички аутори – Винфрид Георг Зебалд, Џонатан Сафран Фоер, Александар Хемон, Даша Дридић, Умберто Еко, Хавијер Маријас, између остalog – редовно користе фотографију у књижевности.

односи само на комбинацију визуелног и текстуалног, за разлику од, на пример, позоришта, које комбинује и друге медије (покрет, звук).

Витолд Гомбрович, можда најпознатији аутор дневника у дадесетом веку, тврди да писац неспособан да пише о себи самоме никада не може постати комплетан писац (Гомбрович, 2013: 33). У Остеровом случају, писање о себи приметно је допуњено визуелним, али какво је то визуелно? Ова фотографско-текстуална бимедијалност у Остеровим мемоарима (Horstkotte & Pedri, 2008: 10), уопштено говорећи, има две функције: прво, да испише, помоћу вербални и визуелних алата, ауторову личну историју и, друго, да преиспита утврђене дискурсе о америчком друштву у другој половини дадесетог века, о њеној стварности и представама о њој. Ово је кључна функција фотографије у многим њеним употребама унутар прозе и код других аутора – Винфрид Георг Зебалд је у романима фотографију користио за осликовање друштвених дискурса и заблуда у послератној Немачкој, на пример. Значајно је да, за разлику од аутора 19. века, попут већ наведеног Натанијела Хоторна или Хенрија Џејмса, који су фотографију екфрастично описивали или репродуковали у тексту да би текст сам добио на уверљивости, то јест као доказ, као „траг реалног“, постмодерни писци разумеју субверзивну моћ фотографије и користе је радије као „наличје репрезентације“: као путоказ према свему што се не да видети и спознати, као позив читаоцу на спекулацију и преиспитивање датости (2008: 20-21). Дакле, управо документарни карактер ове уметности је позив да се кроз машту и фикцију дата документарност доведе у питање.

Две функције фотографије – лична историја и преиспитивање друштвених дискурса – укрштају се у Остеровом *Извештају* у третирању теме породичне историје и, у склопу ње, формирања личне. На пример, занимљиво је у Остеровом детињству приметно одсуство породичних албума:

Ниједан цртеж, ниједан узорак твог детињег рукописа, ниједна одељенска фотографија из основне школе или летњег кампа, ниједан кућни вијо, ниједна фотографија са тренинга, ниједно писмо од пријатеља, родитеља или рођака. За неког рођеног средином дадесетог века, у ери јефтиних фотоапарата, у послератним годинама благостања кад је свака америчка породица из средње класе патила од грознице непрекидног шкљоцања, твој је живот најмање документован живот од свих живота које си икад упознао. Како је могуће да се толико тога изгубило? (RI 177)

На неки начин, дакле, сам почетак процеса оног што бисмо могли назвати фетишизацијом визуелног у америчкој култури помоћу јефтиног, свима доступног фотоапарата, приметно је одсутан из Остерове личне историје. У *Извештају* аутор испитује овај однос према породичним албумима, симболично смештајући у последњу секцију књиге фотографије које су за његово детињство значиле надомештање празнице коју су оставили неиспуњенин породични албуми. А породични албуми јесу кључан елемент реконструкције приче животног пута појединца; Сузан Зонтаг пише:

Кроз фотографије, свака породица конструише портрет-хронику себе саме – преносиви кофер слика који сведочи о повезаности унутар ње. Скоро да није важно које се активности фотографишу, докле год се фотографије праве и цене. Фотографија постаје породичним ритуалом управо онда када, у индустријализованим земљама Европе и Америке, сама институција породице почиње да бива подвргавана радикалним променама. (Sontag, 2005: 5-6)

Институција породице, дакле, слаби, али њен визуелни доживљај заузима све централније место у конструкцији породичне (и)историје. Групне породичне фотографије, на пример, исписују и промовишу друштвено крајње конструисану слику породице, тако што се динамика између њених чланова, односи структура моћи и позиција појединца регулишу сходно прихваћеним и установљеним нормама, и представљају у идеализованом механичком производу фотографије, на веома сличан начин као и сликани породични портрети из ранијих времена (Julia Hirsch “Family Photographs”, 1981, цит. у: Horstkotte & Pedri, 2008: 16).

Фотографија је, исто тако, кључна за уписивање индивидуалног субјекта унутар породичне заједнице, одређивање њеног места које има утицаја на одређивање њеног места у другим, ширим друштвеним структурама током одрастања. У овом примеру огледа се важност визуелних елемената у Остеровом приповедању: он породичне фотографије замењује фотографијама славних глумаца и играча бејзбола, затим фотографијама писаца које је читao у детињству (Поа и Стивенсона) уместо родитељских, па чак и генеричким фотографијама предмета којих никад није било (на пример, фотографија број 50 је фотографија меноре на којој свеће никад нису паљене у домаћинству Остерових; слика 6). Означитељ овде, на неки начин, замењује означену; али у Остеровом случају, чак ни означитељ није ту и треба га исконструисати помоћу расположивих средстава.

Вредност породичних фотографија је толика, каже Сузан Зонтаг, да:

Бележење постигнућа оних појединаца који се сматрају делом породице (или неке групе) најранија је популарна употреба фотографије. Најмање у последњих стотину година, фотографија са венчања има исту важност у свадбеној церемонији колику имају прописане вербалне фразе. Фотоапарат је саставни део породичног живота. Сходно социолошкој студији спроведеној у Француској, већина домаћинстава има фотоапарат, али за домаћинство у којем има деце, дупло су веће шансе да ће се наћи бар један фотоапарат, у односу на она домаћинства где деце нема. Не фотографисати своју децу, поготово док су мала, сматра се показатељем родитељске равнодушности. (Sontag, 2005: 5)

Приватни визуелни материјал попут фотографија део је породичног наследства у истој мери колико и наслеђене некретнине, одећа или накит. Фотографије су интимни капитал који доприноси изградњи осећаја припадности и свести о целини већој од индивидуе, што је пример једне од главних асоцијација фотографије – сећања. Фотографије се користе као „инструменти сећања“ и олако се изједначавају са њим: фотографија је тако медиј који повезује прошлост и садашњост, живот и смрт (Sontag “Regarding the Pain of Others”, 2003, цит. у: Horstkotte & Pedri, 2008: 15). Али, за разлику од старих фотографија које се преносе с генерације на генерацију, заједно са причама и наративним оквиром који носе, постајући, у том процесу, битан део породичног наратива, Остер такав, континуирани, породични наратив у сликама нема, те зато покушава да вештачки створи лични наратив из делова *јавног* визуелног материјала.

Коришћење генеричких слика попут исечака из новина и фотографија из јавног живота сигнализује две раније споменуте функције фотографије у *Извештају* – једну која се тиче личне историје и другу која се тиче преиспитивања друштвених дискурса. Другим речима, један ниво иконотекста је онај интимни, где се фотографије (и одсуство истих) доживљавају као метафора одсуства осећаја припадности породичној заједници. Други ниво је показатељ испуњености визуелним елементом, тражења визуелних подсетника и документације једног времена, простора и појединца у њима.

У овом процесу, удаљавајући се од стриктно фамилијарног наратива, он успева да дâ преглед националног: све фотографије, исечци из новина, разгледнице, замрзнуте слике из цртаних филмова и серија у *Извештају из унутрашњости* документују стварност Америке и трансформације кроз које је та стварност прошла. Остер позајмљује

фотографије из маршева Покрета за људска права из туђих приватних и јавних колекција; сумира сиже филмова екфразом у тексту, па потом ради исто то дајући у албуму серију кадрова које он сматра важним и које сиже рефлектују. Такође, сваку репродуковану фотографију прати реченица или фраза из претходно написаног текста, што дијалог између вербалног и визуелног огњава, истовремено поништавајући структуру субординације; у овом смислу је *Извештај* одличан пример иконотекста.

Персонализујући имперсонално и чинећи генерично специфичним, наратор успева и да (ре)конструише кључни део који недостаје у његовој личној историји, и да отелотвори свест појединца формираног у другој половини двадесетог века у Сједињеним Америчким Државама, са свим (покретним и статичним) сликама које су га обележиле. Други, слично експлицитан и важан пример употребе фотографије као медија у обе његове функције потиче из филма *Дим*: тим примером се у детаље бави четврто поглавље ове дисертације.

2.2. Филмска нарација – паралеле са књижевношћу

„Покрет има магичну моћ, од њега је тешко скренути поглед“

(Бабац 2000, 35)

Полазећи од централног питања наратологије – имају ли сва дела која сматрамо наративним, дакле, сва она дела која описују сукцесивни низ догађаја у различитим медијима као што су књижевност, филм, стрип итд. – заједничке особине? Настављајући се на претходно анализирану употребу фотографије у књижевности, важно је овде напоменути основне постулате нарације на филму, јер ће се наредна поглавља паралелно са Остеровом књижевношћу бавити и филмом као средином богатом интермедијалним уплитањима.

Неоспорно је да је одговор на ово питање делимично потврдан – исту причу могуће је испричати кроз различите медије а да фабула остане иста: у *Покеру смрти* (*The Music of Chance*) и Остеровом роману (1990) и истоименом филму Филипа Хаса снимљеном по том роману (1993), след догађаја је исти, он се не мења радикално заједно са медијем у којем је испричан. Постоји иста схема независна од медија, која се може издвојити на сличан начин ономе на који је то Владимир Проп урадио са класичном руском бајком и Клод-Леви Строс с митом. Адријана Марчетић то назива својеврсним „интерсемиотичким феноменом наративности“ (2003: 40-41). Шта је то, дакле, што нарацију ипак чини толико другачијом, упркос способности фабуле да остане непромењена у различитим семиотичким системима? Како се и у којим својим аспектима, наративни текст на филму разликује од оног у књижевности? Како је филм испричан и како ту причу разумемо, у односу на то како је књижевност причана вековима и вековима разумевана?

Пре свега, у односу књижевне и филмске нарације једна је велика разлика у перцепцији, условљена парадигмама које постоје у култури западног света, још од библијске приче неверног Томе који жели да види да би поверовао:

Филмска нарација врло често имплицира потпуну веродостојност и ауторитет камере по питању идентитета, а на основу премисе да видети значи и поверовати. [...] Има нечега код гледања, па чак и фиктивног гледања, што поништава ауторитет вербалне нарације. (Currie, 1998: 126-127)

Слично дилеми око употребе фотографије као документарног, миметичког материјала у књижевности, вера у фотографску истинитост филмских кадрова, каже Јуриј Лотман, „отежавала, а не олакшавала рађање филма као уметности“ (1976: 14). Разлика је, dakле, перцептивна и дубоко посвесна и тиче се семиотичког система језика као доживљено конструисаног, и визуелног доживљаја као веродостојног због његове перципирање сличности са реалношћу. Другим речима, људска комуникација остварује се помоћу знакова: ти знаци су, у случају књижевности, речи, а речи „се не односе на нешто друго на основу сопственог облика, већ могу само да функционишу као знаци захваљујући споразуму међу корисницима тих речи“, док слике „могу да представљају нешто друго захваљујући својој сопственој природи“ да „личе на предмете које описују“ (Петерс, 1987: 17). Речима Марка Карија: „У вербалној нарацији, визуелност је илузија на очигледнији начин него што је то случај на филму. У вербалној нарацији, измишљени свет видимо мање дословно него на филму, ма колико се нарација трудила да наслика слику“ (Currie, 1998: 18).

Како је, стога, филм превазишао миметичку фазу? Говорећи о теорији информације и њеној важности у историји развијања филмске уметности, Лотман наводи да је информација пре свега „окончање извесне неодређености, уништење незнаша и његова замена знањем“ (1976: 14-15). Али, ако незнаша нема, ако дилеме нема, тада нема ни информације. У случају уметности, низ А – Б – Ц не нуди никакво ново знање, не сачињава информацију јер не оставља простор за интерпретације. А како је визуелно на почетку рађања филмске уметности (и пре ње, фотографије) подразумевало *веродостојност и ауторитет*, остављање простора за интерпретацију представљало је новину. Једино, пише Лотман, ако у овом низу није нужно да након А и Б долази искључиво Ц, већ да могу доћи Ц или Д (или неограничен број других симбола, укључујући одсуство истог), тек онда можемо говорити о доприносу знању. У филмском изразу, који је пре свега фотографски, и као такав перципиран као чињеничан, тачан, било је веома тешко избећи ову прецизност и у филму оживети слободу да након низа од А – Б следи нешто неочекивано. Јер је ова слобода, заправо, оно што јесте суштина било које уметности.

Омон и др. наводе да је „[п]риповедни исказ у својој материјализацији, наративни текст који на себе преузима причу коју треба испричати. Међутим, тај исказ, који у роману формира језик, на филму подразумева слике, речи, писане поруке, шумове,

музику, што само по себи филмски приповедни исказ чини много сложенијим“ (2006: 94). Фilm од књижевности позајмљује принцип литературног предлошка, књижевне основе. Али, у исто време, фilm многе елементе преузима из сликарства (композицију слике, осветљење, боју), те костиме, сценографију, чинове из позоришта, а користи и музику као веома битан изражajни алат. Даље, основни начин изражавања у књижевности је реч, текст – док је фilm пре свега „уметност покретних слика пројицираних на екран“ (Бабац, 2000: 28-29). Али, коришћењем свих ових изражajних средстава из других уметности, не формира се само „синтетичка природа“ фilма (2000: 28), већ фilm добија и својеврсну нову природу, рађа се један нов језик – језик фilма – који потом рађа друге облике, попут видеа, телевизије и свих њој специфичних садржаја. У овом смислу, фilm је пример *par excellence* плуримедијалног производа (по В. Волфу), то јест производа медијске комбинације (по И. Рацевски), а настанак фilма је управо процес комбинације различитих медија који су одржали своје карактеристике унутар комбинације (музика, фотографија) а њихова комбинација постала је управо специфичног новог жанра.

О том јединственом језику фilма говори и Јуриј Лотман: он пре свега прави дистинкцију између две подврсте уметности уопште – вербалне и сликовне – од којих књижевност припада првој, а фilm другој подврсти. Већ овде, наизглед, међу њима долази до размиоилажења. Међутим, Лотман указује на парадоксалност ситуације у којој ове две подврсте константно теже да постану она друга: „Од материјала уговорених знакова песник ствара текст који је сликовни знак“, док истовремено сликовне уметности теже томе да причају цртежом, то јест да сликовни знак претворе у читљив текст, у приповедање (видети: Лотман, 1976: 10). Фilm је на размеђи ове две подврсте, јер се пре свега сврстава у сликовне уметности, али је његов предложак заправо вербални, врло често управо књижевни, због чега су неке од најзанимљивијих интермедијалних ситуација управо из света фilма.

Како, дакле, специфично фilmски елементи причају причу у односу на књижевне?

Лик у фilmу је другачији јер има више медија на располагању посредством којих може да изрази истину о себи: звук, слику, покрет, тоналитет, акценат, костиме, декор – што такође другачије утиче и на примаоца поруке. Избор планова је битан елемент нарације: крупни план „може да изражава како уметникову жељу да привуче

посматрачују пажњу на осликани предмет и осећање близости и присности“, субјективна камера у исто време може да означава како неко други види неки предмет или пак „субјективност онога што неко други види“, брза смена кадрова може да означава брзину којом се дешавања одвијају или пак како неко брзо баца поглед на предмете или дешавања око себе (видети: Петерс, 1987: 17). Још један елемент који филм има на располагању јесте ракурс: горњи ракурс, то јест камера постављена изнад објекта снимања чини да тај објекат „делује усамљено и потиштено, у зависности од ситуације и изоловано“, док доњи ракурс ствара „утисак доминације објекта – тако снимљен актер делује надмоћно, одишући снагом ауторитета и власти“ (Шетало, 2015: 40). Другим речима, оно што књижевност нема јесте визуелни коментар овог типа на положај објекат о којем говори.

На филму је такође важна улога монтаже, која на неки начин делује као посредник између гледаоца и наративног текста, јер може да користи технике попут декупажа, крупних кадрова, тотала, претапања, швенкова, нарације из *off*-а – све оне елементе специфичне за филмски језик који нису упоредиви са вербалним. Студија *Филмски језик* Јержија Плажевског из 1961. упоређивала је кадар са речју, сцену са реченицом итд, али други елементи, попут интерпункцијских знакова као што су рез или претапање у филмској граматици нису нужно упоредиви са интерпункцијским значењима тачке или зареза у вербалном језику (видети и: Пањета, 2016: 25-6).

Значење се, dakле, у филму гради на основу односа елемената који у монтажи улазе у специфичан однос.

Сергеј Ејзенштејн пише о монтажи још 1938. године говорећи да било која два парчета филмске траке који се ставе један за другим причају причу; из ничега – два независна појма – настаје нешто: настаје континуитет и наратив, настаје прича, и то више сударањем него простим збиром два та парчета: „Монтажа је идеја која се рађа из судара два међусобно независна кадра“ (Бабац, 2000: 96).

Такође, важно је напоменути доживљај кадрирања у филмском језику: вид, каже Јуриј Лотман, „види свет у „једном комаду“, док је свет филма свет који видимо али у који је унесена дискретност, у којем је, dakле, поступцима кадрирања и монтаже вид посредован. Свет филма је „Свет рашчлањен на делове – од којих сваки добија извесну самосталност, услед чега настаје могућност разноврсних комбинација тамо где у реалном свету оне нису дате – постаје видљив уметнички свет“ (Лотман, 1976: 24). Монтажа,

дакле, прави ове *разноврсне комбинације* од слика исечених из целине онога што у стварности гледалац види. Насупрот стварности, у којој је визуелно *целина*, филм приказује а) ту целину подељену на самосталне делове у специфичној *синтакси*, то јест реду читања тих делова, и б) специфични начин комбиновања тих делова који, опет, зависи од специфичности уметничке визије редитеља. Управо је овде тачка лиминалности коју Остер развија, јер се поготово у књижевним делима адаптираним за филм види како ће редитељ свет књиге (кратке приче или драме) распарчати на визуелне делове, па их потом распоредити, организовати у своју специфичну визију и тиме направити нову причу. Специфичност израза адаптираног дела је у томе што се заправо, не ствара, по Ејзенштејновим речима, из *ничега – нешто*, већ се из *нечега* ствара *ништа* па потом неко ново *нешто*. Из књижевног *нечега* настају независни делови – *ништа* адаптирано и подељено на независне визуелне кадрове – па тек онда неко ново визуелно *нешто* – које је у ствари ново филмско *нешто*, комбинација тих новонасталих визуелних кадрова који ће се искомбиновати у нов, филмски наратив.

На пример, филмски облик тријаде је елемент филмске синтаксе који се постиже са свега три кадра:

Тријада је минијатурна сцена састављена од три кадра и има веома важну улогу у монтажи наративних сцена. На пример, у првом кадру видимо неког актера како нешто посматра, у другом кадру видимо оно *шта* посматра, а затим у трећем кадру видимо *како* на то реагује. Публика прихвата сва три кадра као да су део једног истог простора и времена. (Бабац, 2000: 124).

У филму *Дим*, овај елемент важан је поготово у анализи последњег сегмента филма, где је динамика између актера – приповедача, слушаоца приче и приче саме која код слушаоца изазива одређену реакцију (слика 7) пример за класичну холивудску композицију план-контраплан. Остер ову композицију користи и у другим својим филмовима, а најизразитије у филму *Пандорина кутија* (слика 15 и слика 16) где су импликације овог коришћења нешто сложеније и које детаљно анализира четврто поглавље ове дисертације. Поређења ради, у књижевном тексту на основу којег је настао последњи сегмент филма *Дим*, објављена новела *Божићна прича Огија Рена* (*Auggie Wren's Christmas Story*, 1992) можемо прочитати само испричану причу као такву, док динамика слушања, развој односа приповедач-слушалац-прича потпуно изостаје због специфичности и ограничења књижевног језика као таквог.

*

Овај пример добар је увод у други елемент важан за ову тему, а то су принципи које је филм као најмлађа уметност преузео од других уметности, укључујући књижевност, и себи их прилагодио; разматрање, дакле, већ постојећих веза између филма и других уметности при његовом настанку, што условљава и природу интермедијалних поступака у филму.

Фilm је, пре свега, од књижевности преузео велик део терминологије, па је тако термин „дијегеза“, на пример, поново актуализован управо у студијама филма: оживео га је Етјен Сурио 1953. године да би означио „приповедану причу“ филма, фикционални свет приче, насупрот аристотеловском миметичком или подражајном наративу (Бордвел, 2013: 28). Етјен Сурио оживео је, дакле, термин који је постојао још у антици, и учинио да се термин „дијегеза“ широко употребљава у теорији филма.

Теоретичари филма позивају се и на већ постојећу терминологију књижевне наратологије: у односу на Пропову класификацију функција у фантастичним причама, на пример, Омон и др. кажу за функције у филму да су сличне, али су „учињене световним“ (2006: 117) у односу на Пропове функције у бајкама, те се тако дубинска структура функција удаљавања лика – функција забране – функција кршења забране итд. лако дâ препознати и у филму. Слично овоме, оно што Ролан Барт назива предодређеним заплетом и херменеутичком фразом у књижевности, можемо применити и на филм: предодређени заплет подразумева да већ на почетку филма знамо суштину његовог разрешења, а херменеутичка фраза подразумева постављање низа „лажних трагова, обмана, одлагања, открића, скретања и изостављања“ који одлажу већ наслућено разрешење (2008: 115). Играли филм, кажу аутори, „има у себи нешто ритуално: он мора да наведе гледаоца да дође до истине или решења кроз известан број обавезних фаза и нужних одступања“ (2008: 112) – фазе и одступање су ништа друго до нови термини за Пропове функције.

Даље, аналогије између језика и филма у аналитичком дискурсу су бројне: већ је напоменуто поређење Јержија Плажевског између елемената језичке и филмске граматике, а и други руски формалисти, истиче Бордвел, повлачили су овакве паралеле: Борис Ејхенбаум, Ејзенштајн, Џига Вертов. Осим њих, седамдесетих година двадесетог века је филм паралелно са француским књижевним структурализмом такође анализиран структуралистички: Колин Макејб је тада поредио филм са реалистичким романом

деветнаестог века у Енглеској, Емил Бенвенисте је користио термине фабуле, нарације и наративног исказа, које је Женет примењивао на књижевни текст (Бордвел, 2013: 32-35). Исто тако, говорећи о природи односа између филма и стварности, Рој Армс покушава да упореди прве декаде филмске продукције (грубо узевши, од 1890. до 1940-тих година) са приступом у књижевности. У том процесу, и сам Армс користи познатије изразе језика уметности да би нама приближио ону најновију – филм. То ради налазећи сличности, на пример, између филмова Жана Реноара и француског натурализма: веза коју је Реноар неговао са ауторима из овог периода књижевности видљива је и из његове адаптације Золиних, Флоберових и Мопасанових дела (видети: Armes, 1974: 57-58).

Сусрет филма и нарације био је могућ и захваљујући чињеници да визуелни аспект покретне слике нуди фикцији – дакле, писменом предлошку – трајање и трансформацију, а управо ова два аспекта су та које теорија књижевне структуре наглашава као елементарне (Омон и др. 2006: 82-83). Формална разлика између књижевног и филмског наративног исказа јесте његово трајање: на филму, он „ретко кад траје дуже од два сата, ма колико да је опширна прича коју преноси“ (2006: 98). За разлику од овога, облик и медиј књижевности нуде потпуно другачији оквир и могућности за трајање. Затварање филмског приповедног исказа у два сата трајања важно је јер „функционише као организациони елемент текста“, док је тај исти елемент трајања у писаном приповедном исказу много мање јасно дефинисан. У Остеровом случају, треба размишљати и о овој разлици у приступу градњи наративног исказа: док у књижевности такво ограничење не постоји, за сваки снимљени филм постоји већ утврђен оквир трајања на који аутор пристаје пре почетка писања сценарија. Коришћењем техника попут флешбека (аналепсе) и флешфорварда (пролепсе), редитељ креира неизвесност и динамику у приповедању. Манипулација филмским временом редитељу пружа велик број могућности, а све у циљу стварања динамике унутар процеса који је неминован: тежње гледаоца да наративне нивое и догађаје повеже у једну кохерентну целину упркос многобројним наративним техникама намерно коришћеним да га у томе спрече.

Чак и техника монтаже, иако специфично филмска, јесте делимично настала на основу категорија из књижевности:

Монтажа као организација простора, времена и радње, у основи је специфичан начин повезивања различитих тачака посматрања неког објекта. У реалности перципирамо из

једне исте (своје) тачке посматрања. Филмски призор гради се од два наизглед супротна принципа нарације: на потреби стајања на месту неке личности и потреби посматрања те личности са стране, то јест на могућности вођења приче, како из положаја драмске личности, тако и из положаја аутора који ову личност посматра као невидљиви неми сведок. Важно је нагласити да се гледалац истовремено и тренутно идентификује са оба ова начина нарације и себе двоструко осећа као актера и као невидљивог сведока. Овај двоструки начин приповедања филм је доста рано преuzeо од књижевности, где је већ одавно веома распрострањен. (Бабац, 2000: 150)

Фilm је, дакле, у својој основи и свом развоју, као истинита медијска комбинација, од књижевности преuzeо неке од изражajних елемената и прилагодио их филмском медију, а, на нивоу дискурса, преuzeо је терминологију и основе за анализу структуре.

*

У уводном поглављу напоменута је блиска биографска веза Пола Остера са светом филма и филмском уметношћу још од студенских дана: од недовршеног покушаја да се упише на студије режије (одустао је због превише компликоване администрације), преко адаптације туђих и сопствених књижевних текстова за различите филмске пројекте, до коришћења филма као интермедијалне равни у књижевности. За разлику од ових случајева, интермедијалне транспозиције (адаптација текстова) и иконотекстова (употребе филма у прози), Остерово бављење филмом обележено је највише преокупацијом да се пронађе адекватан облик експресивности у медију који има своје, само филму својствене елементе. „Фilm се креће брзо, речи се покрећу споро, а на мени је било да заробим осећај гледања филма кроз речи“, каже Пол Остер у коментару на роман *Књига опсена* (Siegumfeld, 2017: 204). Питање покрета у себи садржи и једно од кључних разлика између филмске и књижевне нарације: димензију трајања, то јест филмског времена.

На примеру два елемента – покрета и визуелне наративности – покушаћу да покажем, у поглављима три и четири, места сусретања и сударања две суштински различите уметничке форме. Како филмови Пола Остера снимљени између 1995. и 2007. године takoђe обилују примерима интермедијалних уплитања, показаћу и која су то својства пренесена из књижевности у филм и покушати да одговорим на питање да ли

управо књижевна позадина представља препреку у ишчитавању Остерових филмова као визуелних артефаката.

III ДЕО: Филм као упориште и хоризонт

3.1. Дубинске анализе

У овом поглављу, пажња ће бити посвећена тематизовању филмске уметности у три Остерова романа који су објављени између 2003. и 2010. године: већ спомињани роман *Пророчка ноћ* (2003), те *Човек у мраку* (2008) и *Сансет Парк* (2010). Ови романи настали су у каснијој фази књижевног стваралаштва овог писца, фази која је наступила након стварања у филмском медију, што даје и одређене карактеристике које их одвајају од романа из ранијих фаза.

Романи су занимљиви због интермедијалних инстанци на две равни: 1) равни интермедијалне тематизације, то јест поређења приче у интрадијегетичком простору са одређеним класичним филмским остварењима на екстрадијегетичком нивоу, и 2) екфрастичног поступка препричавања слика књижевним језиком.

Због љубави према стварању прича које рађају друге приче, у борхесовском стилу врта са рачвастим стазама, Џејмс Хачисон Пола Остера види као директног наследника писаца „књижевности иссрпљености“ (literature of exhaustion) из шездесетих и седамдесетих година двадесетог века – попут Џона Барта и Роберта Кувера – који су наглашавали илузорни квалитет уметности и акценат стављали на метафикацију и аутореференцијалност, показујући да писац и читалац заједно и свесно граде тај велики, компликовани и међусобно повезани измишљени свет (Hutchisson, 2013: xvii-xviii). Он Остера пореди и са ауторима попут Кафке, Борхеса и Поа, на које се и сам Остер неретко позива, како у прози, тако и у интервјуима.

Роман *Пророчка ноћ* има комплексну структуру романа-унутар-романа-унутар-романа, односно вишеструке нивое приче и узајамно повезане и међусобно зависне односе интрадијегеза-метадијегеза, о чему је неколико примера дато у претходном поглављу. *Пророчка ноћ* доноси, међутим, још две теме важне у овом контексту: прва се односи на природу стваралачког процеса као својеврсног *фармакона* (*phármakon*) – на старогрчком амбивалентног значења болести и лека у истој речи – а друга тема тиче се преплитања књижевног и филмског језика, које се у роману демонстрира на формалном и тематском нивоу.

За илустрацију концепта *фармакона*, Жак Дерида користи преводе Платоновог *Федра* са старогрчког. *Фармакон* је термин који је на старогрчком означавао уједно и лек

и отров у зависности од његове употребе, а у тумачењу постаје битан управо због разлике коју носи у својој семантици, а не упркос њој. Платон *фармаконом* назива само писање: писање, дакле, као лек увек у себи садржи и своју супротност, јер се значење термина одлаже и постаје подложно алтернативним (и супротстављеним) интерпретацијама; његови ефекти могу бити лековити или отровни; када се, међутим, ради о једном а када о другом? Преводиоци Платона су увек погрешно, сматра Дерида, овај термин преводили или једном или другом речју, у зависности од сопствене процене значења које се више уклапало у контекст. Али *фармакон* је вредан термин управо звог своје амбивалентности, због простора *између* које може да заузима, због разлике коју садржи у самом свом облику, а та амбивалентност се губи одабиром да се преведе увек као једно, увек као одређено. За Дериду, *фармакон* је амбивалентан управо јер „сачињава медиј у којем су супротности супротстављене, а покрет и игра који их међусобно повезује – обрће их и чини да једна страна прелази у другу (душа/тело, добро/зло, унутра/споља, сећање/заборав, говор/писање итд). [...] *Фармакон* је покрет, локус и игра“ (Derrida, 1972: 443).

Ефекат *фармакона* и бескрајно одлагање значења је начин на који се дâ читати и Остеров роман *Пророчка ноћ*. Роман се бави темом писања и односа живота и уметности и преиспитује границе између два света, утицај који два света имају један на други, и због равни релативизације може се читати деконструктивистичком кључу, где је концепт диферанције битан за интерпретацију радње и мотивацију ликова.

Прва раван приповедања у *Пророчкој ноћи* јесте прича о Сиднију Ору и његовом повратку у живот и у писање; како примећује Ђурић Пауновић:

У Остеровим романима, рукописи неретко имају везе са смрћу. Писци тих рукописа су или доведени у прилику да искусе близину сопствене смрти, или их је губитак ближњих довео до тога да се лате писања. Ова активност за Остерове протагонисте најчешће је вид осмишљавања сопственог живота који после преломног тренутка не може бити исти. (2014: 155)

Јунак, Сидни Ор, суочава се на равни интрадијегезе са неисписаном страницом нове кратке приче, коју планира да испуни значењима не само за метадијегетички простор, већ и за сопствени живот, дакле, интрадијегетички простор такође, где писање треба да буде *фармакон* и начин да се поново продре у свет живих, да се осмисли постојање.

У случају *Пророчке ноћи* визуелну уметност сусрећемо у форми интермедијалне тематизације и то са донекле амбивалентним ставом аутора. Тимоти Бјуз наводи да се у овом роману афирмација књижевности над филмом огледа у тренутку када сценарио који Сидни Ор пише – бива одбијен у Холивуду. „Писање је овде замишљено као уметност која осваја све оне ширине за којима Остер жуди: присутност, непосредност, сензацију, симултаност прошлости, садашњости и будућности“ (Bewes, 2007: 285). Остерово дело понекад жали за непосредношћу коју има филм, али су његова осећања ипак амбивалентна, а сам крај романа *Пророчка ноћ* „реартикулише просторно-временску носталгију за формом романа као таквом“ (2007: 286). Писање је, а не снимање филмова, оно што би Сиднија Ора требало да врати у живот, да буде *фармакон*-лек за болест која га је скоро убила; писању се приписује натприродна моћ, а филм је покушај да се та моћ пренесе у визуелни медиј – и то, индикативно за Остера као аутора – неуспео покушај. Штавише, Бјуз сматра да:

Чак и када се директно бави филмом, као у *Књизи онсене*, Остер то ради као романописац, гледајући према филму са завишћу, као према обећању искупљења које ће достићи иманентност епа. (2007: 294)

Друга раван приповедања у овом роману, то јест прва метадијегеза обухвата саму кратку причу у настајању, коју Ор заснива на једној епизоди из *Малтишког сокола* Дешијела Хамета – уводећи, између осталог, везу са *филм ноаром*, пошто је по Хаметовом роману, 1941, снимљен класик овог жанра, са Хамфријем Богартом и Мери Астор у главним улогама. У Оровој причи, Ник Боуен, успешан издавач, напушта жену и свој дотадашњи живот након близког сусрета са смрћу, осећајући да му је дата друга шанса да од свог живота направи нешто смислиније од онога што у том тренутку ради и ствара. Мотив ре-инвенције један је од кључних чинилаца Америчког сна и мотив свеприсутан у америчким наративима и америчкој културној продукцији. Као фундамент националног наратива о првобитном пристизању пуританских досељеника у потрази за шансом за ре-инвенцију на новооткривеном континенту, америчка култура обилује примерима, како у историји, тако и у њеном представљању у уметности, ре-инвенције као могућности коју амерички континент, у својој географској и имагинарној ширини, нуди свакоме ко је жељан бега од историје. Неоптерећеност прошлопшћу и идеја да историја и порекло нису одлучујући фактори, да биологија није судбина и да свако ко довољно вредно ради може да се оствари, не само једанпут, већ онолико пута колико и где изабере, суштински су делови конструкције наратива о појединцу и других

централних наратива америчке културе. Одлазак из живота и поновно рађање такође могу постати циљ сам по себи, као средство преиспитивања сопственог идентитета и тестирања сопствених способности.

Ре-инвенција је темом, између осталог, и кратке приче „Вејкфилд“, једног од Остерових књижевних узора, Натанијела Хоторна, у којој јунак једног дана напрото одлучи да нестане из сопственог живота, а годинама касније, исто тако напрасно, да се у њега врати. Па иако Вејкфилд не одлази далеко (смешта се у напуштену кућу у истој улици где је и живео, посматрајући живот своје породице изблиза, али не учествујући у њему), он заправо губи свој друштвени положај и све што је са њим ишло и постаје анониман, и у односу на друштво, и у склопу сопственог доживљаја себе као бића. Вејкфилд је суочен са потребом за потпуно новом самодефиницијом у одсуству социјалних односа који су, умногоме, ту самодефиницију одређивали. Код Остера је мотив ре-инвенције уско повезан са свеприсутном темом самоће о којој је било речи у уводном поглављу. Остер, како указује Размус Симонсен у раду о роману *Пророчка ноћ*, овај *вејкфилдски* мотив напуштања света којем појединац припада наводи и у својој аутобиографији *Од данас до сутра*, за пример дајући време када је као младић почeo да ради на нафтној платформи; да би себе изместио из своје зоне комфорта и свега познатог, Остер се одлучује на корак током којег: „Не бих могао да кажем шта сам постигао током тих месеци, али сам исто тако сигуран да нисам доживео пораз“ (Simonsen, 2009: 83-84; Auster HM: 60). Измештање изван граница сигурног и познатог, јунака (како Остерове аутобиографије, тако и Остерових јунака фикције) баца у ситуацију без постојећих социјалних предодређености и представља психолошки и морални изазов стварања потпuno новог места за себе у свету, изазов захтевања и присвајања сопственог простора. Ова преокупираност питањем места и идентитета у свету наставља се кроз све Остерове текстове, а анксиозност стварања нових дефиниција сопства након пада – био тај пад неизбежан и судбински или, пак, свестан избор – заједнички је Нику Боуену из *Пророчеке ноћи*, младом Полу Остеру из аутобиографије *Од данас до сутра*, те јунацима *Месечеве палате* и *Бруклинске ревије лудости*, ликовима филма *Дим* Полу Бенцмину и Сајрусу Колу и бројним другим главним мушким ликовима у Остеровом опусу.

Ник Боуен из кратке приче Сиднија Ора уводи и трећу раван приповедања, следећи степен метадијегезе, а то је рукопис необјављеног романа извесне покојне Силвије Максвел, који добија од њене унуке. У роману, који се зове *Пророчка ноћ*,

ветеран из Другог светског рата, Лемјуел Флег, остаје слеп, али уместо вида развија посебан таленат за предвиђање будућности; захваљујући свом новом таленту, истовремено успева и себи да упропasti живот и брак, све због визије о прељуби коју ће његова жена у будућности починити. Први и други ниво метадијегезе – прича о Нику Боуену и прича о Лемјуелу Флегу, као и неколико додатних, споредних епизода које се уводе као подређене првом нивоу метадијегезе (приче о Нику Боуену) – рефлектују неке од основних преокупација са којима се Сидни Ор сусреће у интрадијегези и заправо служе као катализатор за мисли које он није спреман да наглас изусти у стварности романа. Те преокупације односе се на осећај отуђивања од његове супруге Грејс (кроз какву пролази Ник Боуен у краткој причи); прељуба његове жене са дугогодишњим породичним пријатељем Џоном Траусом (прељуба какву наслућује и Лемјуел Флег у роману у другој равни метадијегезе); и, коначно, и дар за предвиђање будућности какав приписује Лемјуелу Флегу пишући кратку причу заправо је Оров дар да кроз књижевност опише, вербализује развоје догађаја у свом животу. Овај мотив предвиђања стварних догађаја кроз фиктивне је мотив који се појављује на сваком нивоу приповедања и централно је метафикастично питање романа. Осим тога, како је већ примећено у критици, име Оровог пријатеља Трауса анаграм је Остеровог презимена (*Trause/Auster*), а Џон Траус се још и као лик појављује у причи о Нику Боуену, где је Боуен издавач овог прослављеног писца, прелазећи, дакле, дијегетичке границе, баш као и наслов Остеровог романа – *Пророчка ноћ* – који је истовремено наслов романа у екстрадијегетичкој стварности и наслов необјављеног романа Силвије Максвел на другом нивоу метадијегезе.

Мике Бал (Mieke Bal) даје занимљив увид у форму уоквирених прича: „Овај феномен“, каже Бал, „(утиснути текст који подсећа на примарну фабулу) упоредив је са бескрајном регресијом. На француском имамо термин „*mise en abyme*“. Преузет је из хералдике, где се овај феномен сусреће у сликовним представама. У књижевности, међутим, имамо посла са бескрајном регресијом у медиј језика“ (Bal, 1997: 57-8). Уметнута прича, дакле метадијегетички нивои првог и другог степена, ту су да најаве, предвиде решења у интрадијегези, или, пак, у случају да уметнуту епизоду налазимо пред крај, да појачају значење које интрадијегеза носи. Уметнута прича служи као „упутство за употребу: уметнута прича садржи предлог о томе како текст читати“ (1997: 59). У *Пророчкој ноћи*, пак, чини се да ово упутство служи искључиво читаоцу: упркос самосвесном начину Сиднија Ора да препозна одређене елементе у причи о Нику Боуену,

на пример, као преузете из сопственог искуства, он не успева да идентификује тренутак када уметнута прича, односно метадијегеза, преузима контролу над његовим поимањем стварности. Слично Данијелу Квину који у *Граду од стакла* физички нестаје у текст своје црвено бележнице, Сидни Ор почиње да перцепира стварност својих текстова као своју сопствену реалност, а ово је симболично представљено његовим физичким нестајањем у краткој причи коју пише: док пише, он више није присутан у соби за својим радним столом, а ове епизоде су све учествалије како метадијегетички универзум добија јасније контуре, док га интрадијегетички паралелно са тим губи. Наративни нивои се на тај начин изједначавају и границе дијегезе су за Сиднија Ора заувек помућене. Афера његове жене са Џоном Траусом прво је прича којом попуњава нејасноће међусобног односа тих двоје људи у својој близини – све док и сам не поверије у наратив који је исконструисао и тиме уништи свој брак.

Бескрајна регресија у медиј језика је, тако, овде органски отелотворена, тако што се губитком унутар простора текста, писање претвара из *фармакона*-лека, у *фармакон*-отров, а фикција почиње да модификује стварност.

Одлагање разумевања крајњег значења се огледа у бескрајној регресији која не води никуда и сублимише есенцијално неповерење према експресивној моћи језика: ма колико вербализовао и фикционализовао своје проблеме, Сидни Ор у језику који користи као медиј не налази никакве одговоре, и значење писања као *фармакона* контекстуализује се као проклетство и отров, окрећући наглавце дискурс око књижевности као исцелења које му је на почетку романа приписано.

*

У роману *Човек у мраку* (2008) прича је такође *фармакон*-лек: Огаст Брил своје несанице лечи тако што сам себи у мраку прича приче, а њихово лековито дејство ће се такође претворити у своју супротност. Током дугих ноћи испуњеним тишином, Брил, у епизодама које прате континуитет из ноћи у ноћ, попут Шехерезадиних прича, смишља некакву врсту алтернативне историје: у Америци у којој је политика Џорџа Буша Млађег довела до грађанског рата, један човек, Овен Брик (истих иницијала и сличног имена као његов стваралац), буди се у улози војника на специјалном задатку. Послат је да изврши убиство које ће изменити свет приче из корена - убиство, како постепено схватамо, човека по имениу Огаст Брил, човека који је измислио тај свет приче, и у њему крвави

грађански рат. Због тога, житељи измишљеног света осуђују га на смрт, и он мора умрети да би се њихове патње окончале.

Човек у мраку доноси алтернативну историју насталу, како аутор тврди у роману, из потребе да се Америка суочи са сувором стварношћу у којој живи те, 2007. године. По речима једног од ликова:

Не постоји само један једини свет. Има много светова, и сви постоје паралелно један с другим, светови и антисветови, светови и светови-сенке, и сваки свет је одсањао или замислио или написао неко ко се налази у неком другом свету. Сваки свет је креација ума. (*ЧуМ* 74)

Остер приписује овај модел приче-унутар-приче трауми коју су изазвали амерички председнички избори 2000. године: „Последњих осам година имам некакав језив осећај да живимо у паралелном свету, у свету-сенци“ (LaGambina, 2008: пара. 6). Екстрадијегетички свет тако постаје делом интрадијегетичке проблематике, а алтернативна историја нуди једно могуће решење проблематизујући историју и политику у постмодернистичком маниру као причу (hi-story) коју треба заменити другом, племенитијом. Однос Огаста Брила према ликовима приче коју је измислио је за ово индикативан; његови ликови закључују да он „поседује рат. Он га је сmisлио, и све што се дешава, или што треба да се деси, све је у његовој глави. Елиминиши главу, и рат престаје“ (*ЧуМ*: 17). Примери интертекстуалности, бахтиновског дијалога са читаоцем у романима су мање или више експлицитни, и сежу од смештања радње у конкретне историјске ситуације (рат у Ираку у овом роману, рушење Кула близнакиња у *Бруклинској ревији лудости*) до осликовања постапокалиптичног простора сличног Њујорку у *Земљи последњих ствари*. Сатирични карактер *Човека у мраку* наставља традицију у америчкој књижевности везану уз претходно описани мотив реинвенције у другом времену и/или простору: прича о човеку који се буди у неком другачијем времену подсећа нас на лик Рипа ван Винкл, из истоимене кратке приче Вашингтона Ирвинга. Рип ван Винкл се буди након двадесет година дугог сна и враћа се у своје село да би сазнао да су му жена и сви пријатељи одавно преминули; проблем настаје када се Рип прогласи верним подаником британског краља Џорџа Трећег, не знајући да се, док је он спавао, већ одиграла Америчка револуција. Иронија је одсуство било каквих видљивих промена у његовом селу између колонијалног периода и новог времена независности, осим замене краљеве слике сликом Џорџа Вашингтона у локалној крчми. Овен Брик,

човек у мраку или Рип ван Брик, како је назван у једном приказу (LeClair, 2008: пара. 2), буди се у једном потпуно другачијем свету, где „тетура у мраку“ (ЧуМ: 37), и мора да се прилагоди животу у новим условима.

У *Човеку у мраку*, Остер наводи да „[б]екство у филм није исто што и бекство у књигу“, да књига захтева активног читаоца, док филм пружа могућност да се у њему ужива „у стању безумне пасивности“ (22). Упркос томе, у роману се филм тематизује у илустрацији централне теме – усамљености и начина превазилажења њених родно условњених манифестација – и користи се активно, трансформише се у нов облик интермедијалног дискурса.

Човек у мраку носи, имплицитно, скривене у наративу, и експлицитно, контекстуализоване у наративном тексту путем екфрастичних епизода, приче из три филмска класика: *Велика илузија* Жана Реноара, *Anуов свет* из *Трилогије о Anуу Сатјаџита Раја* и неореалистички *Крадљивци бицикала* Виторија де Сике укратко су препричани у Остеровом роману; нешто касније расправља се и о *Токијској причи* Јасужира Озуа. Оно што повезује ова четири филма међусобно и причу Остеровог романа са свима њима, јесте улога и положај жена у свету у ком су мушкарци ти који доносе све важне одлуке. Филмови припадају различитим периодима историје филма, различитим поднебљима и говоре о различитим културама (Западна Европа након Првог и Другог светског рата; Индија; Јапан), али сви, као што наратор и примећује, говоре о женама, мајкама, супругама, удовицама и начинима које оне изналазе да би се носиле са последицама мушких одлука. Једна од тих одлука је одлазак мушкараца у рат у *Великој илузији* Жана Реноара и „самотничк[а] патња жен[е]“ (25) која остаје да, банално и дирљиво, пере посуђе из кога су одсутни мушкарци управо јели; једна од таквих горких ситуација је она из *Крадљиваца бицикала* где жена одлази у залагаоницу да прода породичну постельину: једним широким кадром редитељ нам показује десетине полица са идентичним постельинама, остављених из очаја других сиромашних Римљанки. Остеров роман умногоме говори управо о овоме: о женама из куће Огаста Брила, тихим, очајним, усамљеним, које су приморане да се сналазе у одсуству мушкараца.

Прву од њих, Брилову ћерку Миријам, муж је оставио због млађе жене, на тај начин понављајући историју и одлазак самог Брила из Миријаминог живота у њеним младим годинама. На другу од њих, Катју, Брилову унуку са којом он гледа филмове, најјачи утисак у филму „Токијска прича“ Јасужира Озуа оставља лик младе удовице

која је мужа изгубила у рату. Пошто се у великој мери идентификује са њом (Катјин момак је погинуо у Ираку), Катју највише погађа начин на који се та млада жена носи са годинама своје самоће: на крају филма, видимо је скрхану, између осталог и осећајем кривице што њен покојни муж полако ишчезава из њених мисли и сећања, јер „има дана када уопште и не стигне да га се сети“ (82). „Као да моје срце чека да се нешто деси. Себична сам“ (82), каже удовица у филму, вербализујући Катјина осећања. Осећај кривице за погибију вољеног мушкарца је оно што Катју тера да напусти студије и осуди себе на изолацију и живот у мраку; у том свом мраку, она води дијалог једино са својим онемоћалим дедом с једне, и с телевизијским екраном са друге стране; екран јој даје слике слике кроз које дефинише сопствени живот, у неспособности да га, слично као и Сидни Ор, непосредно освести. У *Човеку у мраку* се, вероватно по први пут од лика Ане Блум из романа *У земљи последњих ствари*, Остер бави првенствено судбинама женских ликова, а хоризонти наспрам којих се развој тих ликова посматра су претежно у функцији испитивања женских судбина. Поглед на родно контекстуализовани положај жена овде сусрећемо представљеног делимично из женске перспективе, што јесте права реткост, јер се овај аутор много чешће бави женским ликовима или као маргиналним у односу на јунаке који су најчешће мушки, или посредно, критичким погледом на положај жена кроз објективизован мушки поглед (као што ће се видети на примеру филма *Пандорина кутија*).

Управо због ове чињенице, експлицитне интермедијалне референце у облику интермедијалне тематизације уметности филма и сликарства посебно су важне. На пример, чињеница да Катјин момак Тјутус Смол добија име по Титусу Рембранту, сину сликара Рембранта ван Рейна, треба да је индикативна за читаоца: причу о прерано преминулом сину великог холандског сликара сусрећемо код Остера још у *Откривању самоће*. Тако је лицу Тјутуса Смولا из *Човека у мраку* већ самим именом дат трагичан колорит, боја невиности улудо потрошene у једној бесмисленој, бизарној смрти. Ова бесмисленост је управо оно што повезује Титуса из Амстердама седамнаестог века и Тјутуса Смولا из Ирака са почетка двадесет и првог са још једним младићем из екстрадијегетичке стварности, споменутим у посвети роману *Човек у мраку*: „у знак сећања на Јурија“. Остер овом посветом позива читаоца на ангажовано читање, на препознавање наизглед екстра-наративних елемената као делова приче, јер се овај пример перитекстуалности односи на Јурија Гросмана, сина израелског писца Дејвида Гросмана, погинулог такође у рату, у конфликту између Израела и Либана 2006, када му

је било само двадесет година. Насиље над младим животима је тек један делић атмосфере која притиска овај роман.

Сам крај носи веома важну референцу на екстрадијегетичку стварност: Огаст Брил и његова унука Катја гледају снимак Тајтусове насиљне погибије у Ираку, у којој Тајтусу Смолу ирачки отмичари одсецају главу. Егзекуција није описана у детаље у роману, али њен огроман утисак на гледаоце јесте. За разлику од текста (телеграма) или звука (телефонског позива), слика, визуализација непосредованог искуства је бескрајно гора, јер примаоца суочава директно са чињеницама: „речи су непрецизне, отворене за тумачење. Ми смо видели. Видели смо како су га убили, и ако тај снимак не будем избрисала другим slikama, то је једино што ћу икада видети“ (171-172). Моћ ових слика стоји као континуитет ништа мање интензивног визуелног доживљаја четири уметничка филма, са том разликом што се документарна визуелна грађа насиља супротставља фикционализованим, естетски прихватљивим slikama пуним симболике (прљаво посуђе у *Великој илузији*, постельина у *Крадљивцима бицикала*, и тако даље). Сведеност крвавих слика у документарном снимку егзекуције не оставља простора за непрецизност тумачења какву Катја прижељкује: за разлику од ратова који се у филмским класицима воде далеко од непосредне радње, овај рат који је однео Тајтусу Смолу живот нема контекст и нема ширину тумачења: он је само то што слике показују – насиље, крв и смрт.

Као што и сам запажа у једном интервјуу, човек из наслова је и *pars pro toto* за човека нашег времена, који је у мраку, који је изгубио светло разума, који не схвата свет око себе, не познаје га (Tamary, 2010). Човек у мраку је и Огаст Брил, који себи прича бизарне приче о сопственој смрти, али и његов фiktivni лик, Овен Брик, који се буди у једној рупи, у мраку, у једном потпуно другачијем свету где има наређење да ствараоца тог мрака убије да би се, као у трагедији, време које је искочило из зглоба обновило. Мрак је, на крају, и онај метафорични мрак у биоскопској сали и у соби Огаста Брила, где једина светлост долази од екрана на којем се смењују покретне слике. Некада, међутим, као у имплицитној паралели између тематизованих филмова и интрадијегетичке стварности, живот пише драме веће од оних које се гледају на екрану, или се изобличе у слике које изгледају стварније од живота, слике које друге слике више не успевају да избришу.

*

У роману *Сансет Парк* из 2010. године поступак интермедијалне тематизације води Остера један корак даље: тема читавог романа чита се наспрам хоризонта црно-белог филмског остварења *Најбоље године наших живота* из 1946. године. Овај филм у режији Вилијама Вајлера је послератна сага о војницима који, скрхани истукством Другог светског рата у Европи, покушавају, безуспешно, да се врате свакодневици у Америци. Кроз серију симбола и кратких сцена из живота три бивша војника, Вајлер доцарава неприлагођеност мушкираца који из ровова се враћају својим породицама за које је време стало, док је њихово сопствено време јурило незаустављивом брзином ратних трагедија. Хомер Периш, бивши маринац који је изгубио обе руке у рату, покушава да издржи дуге непријатне тишине приликом вечере с родитељима своје будуће младе; његове руке сада су замењене металним протезама, и оне су тачка коју сви погледи у просторији покушавају да избегну. Непријатност и неприлагођеност доминирају атмосфером филма, а немогућност комуникације између ликова или између ликова и друштва јесте оно што филм повезује са Остеровим романом.

Роман описује, на сличан начин као и филм, свет након велике кризе, постапокалиптичан свет у којем се све преиспитује; међутим, катастрофа која претходи почетку романа није природна, већ економска – крах берзе 2008. године се већ дододио и Америка је потпуно другачије место, а ликови морају да створе нов сет техника за физичко и емотивно преживљавање, налик повратницима с ратишта. Симболично, Мајлс Хелер, главни јунак, проналази посао као чистач кућа напуштених након што власници више немају средстава да плаћају банкама кредите. „Свака кућа је једна прича о поразу“, читамо већ на првој страници, која умногоме одређује тон романа (SP: 3). Део овог преовлађујућег осећања пораза читамо у судбинама ликова, у Мајлсу Хелеру и његовим цимерима: Бингу Нејтану, збуњеном младићу неразјашњених сексуалних преференција; емотивно нестабилној Елен Брајс, са озбиљним страховима и фобијама, која ради у агенцији за некретнине, али чију праву страст представља сликарство; Алис Бергстром, девојке која пише докторску дисертацију о дисфункционалним везама између полова у књижевности и филму после Другог светског рата, и кроз чији лик се и тематизује филм *Најбоље године наших живота*. Сви ови ликови живе у лимбу недефинисаног времена и простора: од прошлости не успевају да се одвоје, а садашњост је константни подсетник на прошле промашаје и грешке. Бинг Нејтан симболично покушава да одржи ту прошлост живом тако што поправља старе писаће машине, наливпера и транзисторе, последње подсетнике на једно друго време, у својој Болници за сломљене ствари. Он

„сања да искује нову стварност од рушевина једног промашеног света“ (SP: 71). Ковање нове стварности, међутим, неће бити могуће док се стари, поново као у трагедији како је био случај и у *Човеку у мраку*, уништи, док се њен метафорични идејни творац не уништи и не створе се услови за катарзу.

Јунак се, нимало случајно, зове Мајлс Хелер; главни хоризонт наспрам којег се чита роман је филм о Другом светском рату, а писац који је написао један од најпознатијих романа у историји светске књижевности о Другом светском рату (*Квака-22*) је Џозеф Хелер. *Квака-22* је у свакодневном говору синоним за безизлазну ситуацију војника у рату, а у овом случају безизлазну ситуацију ликова у причи. У току романа, Мајлс Хелер ће починити три злочина, од којих се један тешко може назвати било како другачије до несрећним сплетом околности (несрећа у којој је погинуо његов полубррат), за један Мајлс Хелер има емотивно иако не и правно оправдање (у романтичној је вези са малолетном девојком), а у трећем поступа у тренутку беса (напада полицијца након што је овај гурнуо Мајлсову цимерку низ степенице). Међутим, безизлазна ситуација у којој се налази је пре свега продукт његовог сопственог самокажњавања. Маргинализација на коју себе осуђује из осећаја кривице рефлектује неспособност поновног уклапања у друштво о којима говори и филм *Најбоље године наших живота*. Иако би заиста требало да уживају у најбољим годинама својих живота, ликове у роману прогони грижа савести везана за поступке из прошлости која води у изолацију и неприлагођеност. Мајлс не може себи да објасни да ли је чуо аутомобил како наилази пре или након што је гурнуо свог полубрата на пут; Бинг Нејтан истовремено покушава и одбија да установи да ли је његова заљубљеност у Мајлса Хелера знак неоткривеног лица његове сексуалности или усамљени случај хомоеротичне жеље; Елен Брајс се каже због прекинуте трудноће од пре много година, која ју је натерала на самоизолацију. *Сансет Парк* је, како каже један приказ, „роман о тешкоћи проналажења искупљења у свету дефинисаном губитком“ (Ullin, 2010: пара. 3). Тај губитак и тај свет спољни су фактори појединачних трагедија који, међутим, дају и слику Америке несигурне у сопствене наративе (прогрес, ре-инвенција, нове шансе) и у свој положај и идеале који чине суштинску америчку изузетност. Тематизација Вајлеровог филма укључује, између остalog, и ироничне коментаре који се имплицитно, односе на интрадијегетички свет, Америке на почетку новог века:

Фин филм, мислио је он, добра глума, шарманто дело пропаганде осмишљено да убеди Американце да ће се повратници из Другог светског рата кад-тад прилагодити животу

у цивилу, не без пар успутних препрека, наравно, али ће се на крају ипак све решити, јер ово је Америка, а у Америци се увек све реши. (SP: 151)

Остер осликава један све мрачнији свет у првој деценији двадесет првог века и видљив је растући пессимизам у начину на који осмишљава ситуације и ликове. Ако бисмо упоредили Мајлса Хелера са јунаком *Месечеве палате*, М.С. Фогом, видели бисмо да Мајлсу недостаје она врста завршне позитивне ноте која је Фогу дата кроз слику излазећег месеца који посматра на крају романа. Мајлс Хелер своје путовање завршава возећи се преко Бруклинског моста и гледајући према Менхетну, према зградама које више не стоје, Кулама близнакињама, и схватавајући да за њега више не постоји нада: „размишља о зградама којих нема, о срушеним зградама у пламену које више не постоје, о зградама којих нема и рукама којих нема, и пита се вреди ли надати се будућности када будућности нема, и од сада па надаље, каже себи, престаће да се нада било чему и живеће само за садашњост“ (308). Овај недостатак наде је поражавајући, и, за разлику од филма Вилијама Вајлера, у свој његовој пропагандистичкој естетици, не пружа никаву алтернативу: у Вајлеровом филму сва три војника успевају да се врате својим нормалним животима и филм се завршава венчањем; у *Сансет парку* време остаје избачено из зглоба и велика машинерија заувек заглављена.

3.2. Студија случаја: *Књига опсена и Унутрашњи живот Мартина Фроста*

, „Најважнија ствар у уметности је Оквир. За сликарство – дословно; за друге уметности: фигуративно – јер, без овог скромног додатка, не можете знати где Уметност престаје, а Стварни Свет почиње. Морате око ње да поставите ‘кутију’, јер у супротном: какво је то с*ање на зиду? Када Џон Кејц, на пример, каже, „Стављам контактни микрофон себи на врат, и сад ћу попити сок од шаргарепе, и то је моја композиција,” онда се његово грготање сматра композицијом јер је поставио оквир око њега и сâм га таквим назвао. „Узмите или оставите, ја сада хоћу да ово буде музика”. Све после тога је ствар укуса. Без тог најављеног оквира, он је само неки тамо тип који гута сок од шаргарепе.” (Zappa, 1989: 80).

Овим цитатом из књиге Френка Запе, Џим Пикок започиње свој чланак о Остеровој *Књизи опсена*, роману објављеном 2002. године, у коме долази до најјаснијег преплитања филмског и књижевног израза и интермедијалних инстанци које за циљ имају преиспитивање природе уметничке продукције и перцепције.

У *Књизи опсена*, како наглашава и сам наслов, Остер покушава да испита и рашчлани комплексни однос стварности и опсена. Опсена је у овом случају филм, што наслов чини симболичним још на једном нивоу: ово је књига, и сама по себи опсена, али је ово истовремено и (делимично) књига о филму, што од нас опсену удаљава још у једном степену. Метадијегетичке наративне нити романа баве се, с једне стране, писцима, преводиоцима и књигама, а са друге глумцима, редитељима и филмовима; роман садржи и примере интермедијалне тематизације и екфразе немих и звучних филмова. Остер тако овде уједињује и ширу динамику која постоји између оног што је, Запиним речима, унутар и ван Оквира.

Књига опсена је студија различитих врста интерференција свих оних недоречених, ненаписаних и неснимљених простора између: између стварности и уметности, између различитих уметничких израза (књижевности и филма), између различитих књижевних родова (фикције и биографије), али и између смрти и живота, између два појединца, и између различитих личности које обитавају унутар једног појединца. У том смислу, овај роман је најкомплекснији пример за изучавање зона

укрштања различитих уметничких израза у Остеровом опусу. И сам наслов романа, каже Пикок, причу која се одвија унутар књиге назива „естетским артефактом“ (Peacock, 2006: 54): то јесте књига опсена, и аутор то храбро тврди, бирајући за оквир тих опсена филмски медиј, што је последица, сматра Пикок, Остеровог сопственог претходног бављења филмским медијем.

За филм је, можда од свих уметности, најкарактеристичније стварање илузије стварности: упоредне стварности на платну, чији део постајемо као гледаоци. Делујући на сва наша чула: звуком, изговореним и написаним језиком, шумовима, сликом и бојама, покретом, осветљењем, стилом снимања, монтажом, музиком, специјалним ефектима (а сада и тактилним и олфакторним сензацијама у биоскопским салама), филм најпотпуније ствара илузију да илузија – није. Фilm се поиграва временом, простором и перспективом на разнолике начине: не поштује њихово јединство, понекад се служи техникама као што је понављање исте наративне нити из различитих перспектива (*Rashomon* Акире Курасаве из 1950. године, по којем је настао и термин *the rashomon effect*, то јест субјективне визије једног те истог догађаја у интерпретацији различитих ликова; у Курасавином филму, то су сведочења о чину силовања), снимање из субјективног угла тако да камера снима само оно што „види“ наратор (*Прозор у двориште* Алфреда Хичкока из 1954. године, у којем је већи део филма снимљен из перспективе фотографа који шпијунира животе својих комшија кроз дворишни прозор), обртањем наративне нити тако да причу пратимо од краја ка почетку или за неке њене сегменте објашњење добијамо накнадно, обртањем узрочно-последичног следа (*Мементо* Кристофера Нолана из 2000. године или *Подлих осам* Квентина Тарантина из 2015). Ипак, упркос свакој врсти дисконтинуитета и многозначности, или одступања од праволинијских наративних структура, филм и даље доживљавамо као најближи миметичком идеалу, као представу најближу стварности. Разлог томе је, у највећој мери, већ поменута моћ слике (насупрот тексту), тенденција да верујемо у оно што *видимо*, да верујемо slikama пре него било ком другом начину репрезентације, где је визуелност, од библијске приче о неверном Томи који одбија да поверије пре него што види, до *лажних вести* које делују уверљивије јер су се појавиле на телевизији или у другом визуелном медију, централна емпиријска категорија веродостојности.

Веома је важно напоменути, међутим, у контексту веродостојности слике, дистинкцију коју Рој Армс прави између аутора филма реализма – почевши са браћом

Лимије па до италијанског нео-реализма после Другог светског рата – и специфичног реализма на који претендује холивудски филм (а који јесте извршио пресудан утицај на Остерово стваралаштво): наиме, по Хичкоковој дефиницији филма као „живота чији су досадни делови исечени у монтажи“, видимо да се „у Холивуду живот не посматра, већ пљачка, да би се искористио као изворни материјал“, да „уместо репродукције живота, имамо живот претворен у спектакл“ (Armes, 1974: 85). За разлику од уметничког филма, „у класичном холивудском филму токови бивају брижљиво упредени у беспрекорну линеарност“ (Бордвел, 2013: 184) и комуникација са гледаоцем класичног холивудског филма је готово беспрекорна: увек зnamо шта да очекујемо, заплет прати јасну формулу – непоремећено стање-поремећај-борба-уклањање поремећаја – а чак и празнине намерно остављене у наративном току увек бивају уредно попуњене (2013: 182-185). Узрочно-последичне везе су јасне, нема одвише компликованог преплитања или пресецања наративних нити: „класични филм се постојано креће ка све већој свести о апсолутној истини“ (2013: 184). За ово поглавље важан, овакав однос према наративној структури препознајемо и у Остеровој *Књизи опсена*, где се филм као тематски центар такође прелива, у овој својој класично холивудској структури, и у форму самог романа.

Критика је запазила и то да је конструкција приче *Књиге опсена* у неким својим елементима, на пример, слична конструкцији жанровског *филм ноара*, посебно популарног у Холивуду четрдесетих и педесетих година двадесетог века (са Билијем Вајлдером, Џоном Хјустоном, Орсоном Велсом као неким од најпознатијих редитеља). Како наводи Марк Пул, ти елементи тичу се заплете: усамљени јунак који увек сам себи дође главе (Сем Спејд у *Малтешком соколу*, на пример); женски лик као *femme fatale* који мора да пати или тако што бива изведена пред лице правде (Бриџет О'Шонеси у *Малтешком соколу*), или страда сопственом кривицом (Кити Марч у *Скерлетној улици*). Али се тичу и одређених техника, попут технике нарације из позадине, од мртвог наратора (на крају књиге сазнајемо да Дејвид Зимер заправо није преживео, већ оставио текст који читамо записан), а за коју Марк Пул тврди да је заједничка *Књизи опсена* и *Булевару сумрака* Билија Вајлдера, где се мртви наратор оглашава с оне стране гроба и синоним је, заправо, за веродостојног наратора управо због своје измештене позиције (Poole, 2012: 81). Неке ситуације у Остеровом роману могу деловати усиљено или мало вероватно, чак фантастично, каже Пул (2012: 79), па ипак, ово је такође нешто што роман има заједничко са *филм ноаром* и због чега он није нимало мање пријатан за читање;

напротив, радња је веродостојнија и мање натегнута него радње неких филмова (2012: 79).

Занимљива је форма романа *Књига опсена*: интермедијални упливи у овом роману су јасније присутни неко у било ком Остеровом делу; овим питањем, као и паралелом са филмом *Унутрашњи живот Мартина Фроста* који је Пол Остер написао и режирао, бавим се у следећим одељцима, у покушају да направим (интермедијални) мост према нарацији на филму, на примерима филмова *Дим, Модри у лицу и Пандорина кутија*, у следећем поглављу.

3.2.1. Бука тишине: *Књига опсена*

„Таква је порука коју носе те слике. Значења се откривају на први поглед”

(*Књига опсена*: 31)

Главни јунак романа *Књига опсена*, Дејвид Зимер, покушава да преброди губитак супруге и два сина истражујући живот и каријеру Хектора Мана, звезде немих филмова, за ког се верује да је већ годинама мртав. Прво гледајући филмове које је Ман снимио током своје кратке или плодоносне каријере, а потом дописујући се са Мановом супругом Фридом Спелинг и са његовом штићеницом Алмом Грунд, Зимер ће успети да поврати смисао у своје дане и ноћи. Интересовање за Хектора Мана рађа се једне ноћи када Зимер, случајно наишавши на један од Манових немих филмова на телевизији, схвата да је једна од сцена у том филму прва ствар која је успела да га наслеђује након много месеци, прва ствар која га је пренула из стања потпуне преданости очајању које њиме влада од тренутка породичне трагедије. Месеци неприлагођености, изолације, оплакивања, самосажаљења, алкохолизма и губитка способности за комуникацију, супротстављени су изненадном трзају назад у живот до којег је довело гледање Мановог немог филма у глуво доба ноћи. Охрабрен овом променом унутар себе коју доживљава као прекретницу, Зимер започиње критичко-уметнички пројекат гледања свих Манових филмова: ово се развија у пројекат пре свега зато што се филмови овог опскурног аутора налазе у кинотекама и музејима на различитим континентима. Гледању филмова следи пројекат писања књиге о Хектору Ману као глумцу и његовим трансформацијама у најразличитије улоге. На свом путовању кроз судбину овог човека, Зимер од Манове супруге добија позив да дође на њихов ранч у држави Њу Мексико, где је Ман, како Зимер сазнаје, наставио да снима филмове у тајности, филмове које ће, у виду своје последње жеље, наредити супрузи да ритуално спали.

Начин на који слике утичу на то да се Зимер неочекивано пробуди из периода свог оплакивања врло је важан; он се смеје сцени из Мановог немог филма, а одмах потом следи тренутак епифаније: у ери телевизијске хиперпродукције, продавања доброг расположења и симулације константне среће, Дејвид Зимер први трзај из учмалости осети док гледа неми филм – најстарији облик филмског израза, потпуно и одавно превазиђен, као да управо та сведеност на визуелни израз оставља доволно јак утисак да до промене дође.

У наставку романа, Зимер ће екфрастично описати и анализирати укупно дванаест филмова које је Хектор Ман снимио пре него што је мистериозно нестао са платна, али и из света уопште: *Г-дин. Нико, Реквизитер, Џокеј клуб, Њушкало, Каубој, Викенд на селу, Приповедачева прича, Унутрашњи живот Мартина Фроста, Цампинг Џекс, Танго збрка, Дом и огњиште и Дупло или ништа*. Називи филмова остављени су читаоцу као путокази како за радњу романа, тако и за доминантне мотиве: губитак и поновно конструисање идентитета, двојност и двојнике, потрагу за уметничким и личним смислом, идеализовану пасторалу као простор остваривања снове, случајност и судбину, однос уметности и стварности.

У својим студенским данима у Паризу, Пол Остер је писао сценарио за неми филм, на коме је радио мукотрпно и дugo, али који је у међувремену изгубљен (HM: 31). Марк Пул примећује да „се [*Књига опсена*] чита као да ју је написао човек растргнут између љубави према књижевности и љубави према филму“ и пита се, сходно томе, „до које мере свака од њих може да изрази стварност“ (Poole, 2012: 76-77). Оно што ова континуирана динамика између језика и слике показује јесте дубока подељеност; ова двојност функционише, и сама по себи, двојако, истовремено нудећи верзију уметничке продукције која темом и формом показује изражajне празнине и слабости језика, а, исто тако, прибегавајући или се враћајући језику као простору у којем се појединац формира и из којег нема излаза. Готово у виду *фармакона*, писани, а, како показују Остерови филмови, исто тако и сликовни језик, недовољно су широки сами по себи, а ипак савршено неопходни једно другоме у покушају достизања комплетне експресивности.

Дуалност као мотив присутна је у Остеровом делу на формалном и тематском нивоу у свим облицима уметничког израза. Аутор и сам још тврди да постоји неко други „ко живи у [њему] и ставља [његово] име на корице књига“ (McCaffery & Gregory, 1992: 14). Епиграф за роман *Књига опсена* долази из мемоара Франсоа-Ренеа де Шатобријана: „Човек не живи увек само један, исти живот. Он има много живота, чији се крајеви надовезују један на други, и у томе лежи узрок његове несреће“. Несрећа се састоји у неспособности да сви суочени животи унутар једног човека дају било какве коначне одговоре, али, у исто време, таква несрећа доноси могућност разноврснијих перспектива. У интрадијегетичком простору *Књиге опсена*, мотив двојника представљен је кроз често присуство два комплементарна лика која се међусобно рефлектују: Дејвид Зимер и Хектор Ман; у *Граду од стакла* Данијел Квин и Питер Стилман; у *Месечевој палати*, МС

Фог и Томас Ефинг; у *Бруклинској ревији лудости* Том Вуд и Нејтан Глас; у филму *Дим* Оги Рен и Пол Бенцамин, итд. Такође, један једини лик често у себи носи одређене двојности: Зимер је књижевни лик, који пише књигу коју ми читамо и књигу о Хектору Ману, а који има ескападе и у свет филма; Хектор Ман је глумац и редитељ али и књижевни лик у књизи коју Зимер пише о њему. Дуалност је, коначно, и у простору који лик, и сам подељен, окупира: као и Сидни Ор у *Пророчкој ноћи* и Данијел Квин у *Граду од стакла*, Дејвид Зимер се истовремено налази у тексту који ми читамо и у тексту који сам пише – и он је један од књижевних ликова и ликова књижевника који и физички нестају у простор текста: „ја заправо и нисам био у Бруклину. Био сам у књизи, а књига је била у мојој глави“ (KO: 48).

Цим Пикок, ипак, сматра да је и ова дуалност која прелази у двосмисленост заправо метафора, и то метафора за разматрање питања језика и његове изражавање (не)способности. Преокупираност језиком запажамо већ у *Граду од стакла*, у покушају Питера Стилмана Старијег да се врати некаквом пра-говору, а онда да адаптира језик свим оним појавама за које сматра да неадекватно описују ново, промењено стање ствари. У *Месечевој палати*, Томас Ефинг доказује сличну теорију излажући се киши док у руци носи сломљени кишобран, зарадивши при томе упалу плућа од које ће и умрети: све зато што је предмету које треба да брани човека од кише остављено то неприкладно име – одатле и потреба да се истом нађе други назив и доказивање те лингвистичке тезе је у толикој мери важно за будућност људске свести да за њу вреди положити и живот. Ова врста неприлагођености део је Остерове константне преокупације, сматра Пикок, а то је „суштинска немогућност спознаје сопства“ (Peacock, 2006: 61). Ту преокупацију на местима у наведеним примерима сажима у бригу о томе да је и језик, као један од алата за спознавање сопства и света у/око њега, крајње неспособан да ту функцију испуни.

У истом духу, управо је одсуство језика, тишина, још један важан симбол у *Књизи опсена*: симбол смрти као непробојне тишине с оне стране гроба, као „апсолутна тишина мртвих“ из романа *Сансет парк* (SP: 135). У одређеном смислу, роман преиспитује тезу да је уметност једини облик изражавања који нам је доступан с друге стране гроба, једино што остаје непромењено. Идеја живота који се наставља посредством уметности је овде двосмислена: „Прилично викторијанска идеја да настављамо да живимо у уметности и након смрти је нешто чега се у Остеровом свету

радије ваља плашити него му се радовати” (Peacock, 2006: 68). Тимоти Бјуз спомиње неколико тренутака на метадијегетичким равнима романа који мистификују уништавање уметности од самих аутора као шансу за потврду креативне контроле аутора над делом: жеља Луиса Буњуела да спали негативе *Андалузијског пса*; Шатобријанова изричита жеља да се *Сећања* објаве тек после његове смрти; Михаил Бахтин који цигарете мота у хартију сопственог рукописа током опсаде Лењинграда (занимљивост коју, ваља напоменути, такође препричава и лик у Остеровом филму *Дим*, што је једна од многобројних прилика да се прате аутореференцијални индикатори понављања основних онтолошких преокупација овог аутора). „У свим овим примерима – Мартина, Хектора, Буњуела, Шатобријана, Бахтина – валенца посмртног геста састоји се у равнодушности према будућим генерацијама и посвећености дешавању, животу – интимној вези између уметности и живота – пре него документовању дешавања, или уметности као такве” (Bewes, 2007: 293). Другим речима, сви уметници које Остер користи као Манове претходнике у овој аутодеструктивној црти карактера, у потрази су за непосредношћу уметничког искуства, за директном везом између уметности и живота, а не за пролонгирањем ефекта које уметност може да изазове. Хектор Ман ће, у *Књизи опсена*, такође показати ову врсту равнодушности, истичући као своју последњу жељу то да негативи свих његових филмова буду спаљени – што његова супруга и успева да започне. Нада, међутим, да је бар део тог материјала спасен остаје, и са њом и делић смисла Зимеровог даљег постојања. Упркос жељи, дакле, да уметност буде веза са животом *овде и сада*, пре него некакав викторијански аманет будућим генерацијама, нешто у Мановим филмовима ипак успева да спаси туђ живот, од оног првог тренутка када се Зимер наслеђује сцени из Мановог немог филма, на тај начин дајући искупљивачку и лековиту црту уметности (ре-дефинишући је, дакле, као *фармакон*-лек), ако не за уметника самог, а оно за некога ко ту уметност конзумира.

У току свог истраживања лика и дела Хектора Мана, Зимер гледа његове филмове, оне који су остали чак и након што (свет помисли да) је Ман умро; па и Зимерова лична прича, коју неко други саставља након његове смрти, како нам на крају романа бива представљено – све су примери уметности које побеђује непобедиво. И пошто је једна од главних преокупација у књизи управо смрт – симболична, дословна, лична, физичка, духовна, смрт аутора, смрт уметности, смрт језика, арбитрарност смрти – и како су сви ствараоци уметничких дела одавно мртви у тренутку када је нама доступна њихова уметност, тишина преузима улогу метафоре за непробојност смрти.

Тишина се супротставља буци која је несврсисходна, која обмањује кроз уверење да нешто значи, када је заправо само празан означитељ без означеног у стварности.

Тишина је битна још и зато што „дозвољава облик непосредне комуникације ослобођене ослабљујућег утицаја језика“ (Peacock, 2006: 56). Ако је језик постао (или одувек и био) крајње неспособан за правоверну репрезентацију, ако, још горе, поткопава сам појам успешне комуникације јер учеснике у тој комуникацији води погрешним путем, онда је визуелно једина опција која нам преостаје. Ова динамика између различитих облика тишине и разнородних манифестација гласа централна је управо јер су у фокусу неми филмови.

*

„Свака уметност се у извесној мери обраћа осећању реалности аудиторијума. Фilm то чини у највећој мери“, пише Јуриј Лотман у књизи у којој покушава да дефинише аутентични филмски језик (Лотман, 1976: 12). Гледалац филма, „иако својом свешћу схвата иреалност онога што се забива, он се према томе емоционално односи као према истинским догађају“ (1976: 12). Емоционални однос гледаоца са филмом зависи управо од ове способности да истовремено приhvата и негира исконструисаност виђеног. Лотман користи Пушкинову реченицу „Над измишљеним сузама ћу се облити“ да би објаснио ову неопходну парадоксалност у реаговању на филмску причу, јер је кроз филм „[т]ачност репродуковања живота достигла [...] своју крајњу границу“ (1976: 13), успевајући да истовремено убеди гледаоца у миметичку природу филма и задржи његову свест да то управо није тако:

[Гледалац] се „облива сузама“, то јест, верује у истинитост, реалност текста. Призор изазива у њему исте емоције као и сам живот. Али истовремено, он памти да је то „измишљено“. Плакање над измишљеним је очигледна противуречност, пошто је, рекло би се, доволно да знамо да је догађај измишљен, па да нам жеља за емоцијама бесповратно нестане. [...] Уметност захтева двоструко доживљавање у коме се истовремено и заборавља и не заборавља да је пред тобом измишљено забивање.

(1976: 18-19)

Користећи визуелне елементе попут гестикулације, мимике, покрета, осветљења, неми филм прича приче искључиво помоћу слика, уз ретка објашњења или кратке реплике (вербалне титлове) које се појављују у посебном кадру и не заузимају

простор већи од неколико редова и време дуже од неколико секунди. Тонски филм означио је удаљавање од чисто визуелних елемената приповедања и ставио акценат на вербални књижевни предложак за филм – сценарио – и на све елементе причања приче који ће постати специфични за вербални аспект филмске нарације – монологе, дијалоге, нарацију из позадине. Неми филмови су овде изабрани зато што Остер за њих верује да описују стварни свет много прецизније, да су ослобођене „терета представе“ (KO: 20). Оно што Зимер описује као препреке немог филма – „немост, одсуство боје, њихов грозничав, убрзан ритам“ (20) – заправо је управо оно што је из Зимерове перспективе у њима тако привлачно, јер оставља слободан простор за домаштавање, сличан оном простору који оставља књижевност. Те препреке, каже Остер, “[с]тајале су између нас и филма и самим тим више нисмо морали да се претварамо да посматрамо стварни свет. Тај равни екран био је свет, и постојао је у две димензије. Трећа димензија налазила се у нашим главама“ (20). Одсутност претварања да миметичка својства филма узимамо здраво за готово омогућавају да неми филм посматрамо као један одиста посебан свет, као реалност у потпуности одвојену од наше. Осим тога, такав отклон је и последица чињенице да је неми филм сниман у црно-белој техници, да се звучно не реализује у простору и времену у којем га гледамо, те да то креирање илузије места и простора, тај „нови фалсификат стварности“ (Ђурић Пауновић, 2014: 102) чини да гледалац упија слике директно, неискварене, неоптерећене и слободне на начин на који је то писана реч. Слично Катји у *Човеку у мраку*, која би волела да није видела смрт свог момка у Ираку јер слика, у боји и са звуком, не оставља простора за машту ни за наду, Зимер овде посматра неми, црно-бели филм као ослобођен стега треће димензије.

Димензија боје је важна јер је свет око нас разнобојан, а самим тим црно-бели филм јесте облик филма који је, како каже Лотман, „де факто условнији“ (20), јер за гледаоца ствара много већу дистанцу према свету који га окружује: природније је посматрати црно-бели филм као јасни артефакт. Нијансе сивог у црно-белом филму по аутоматизму примамо као нијансе боја из света који нас окружује (тамније нијансе сиве за тамно плаво небо, на пример, а бела боја за ведро небо), али у исто време, такав филм делује веродостоније као уметничка конструкција, јер је одаљен и огольен у својој извештачености.

Са настанком звучног филма крајем друге деценије десетог века, неки од великих редитеља епохе били су изричито против развијања седме уметности у том

правцу. Данас је спајање звучности и сликовитости норма, али Чаплин, Ејзенштейн и Пудовкин, на пример, сматрали су да спајање звука са slikom не треба да буде аутоматско, да не треба да биде правило, већ да треба да буде условљено уметничком визијом и да буде свестан уметнички избор, сврсисходно уметничко решење (видети: Лотман, 1976: 1-17).

Ова „сувереност слике“ у ери немог филма, касније уздрмана увођењем звука, на почетку је значила потпуну превласт слике саме, а „најфилмичнији неми филмови били су они који су у потпуности одбацивали вербални језик“ (Омон и др, 2006: 150). Све оно што је звучни филм донео, музику, говор, шумове, звучне илустрације, дијалоге, монологе, нарацију из позадине – све то је за Остера у *Књизи опсена* управо онај вишак који нас води странпутицом; све су то знаци који треба да нас збуње и учине нам немогућим приступ (прижељкиваној) истини која се упија једино видом и проналази у тој *трехој димензији* која треба да је у нашим главама. Истовремено, дакле, неми филм даје већу слободу гледаоцу да празнину попуни својом сопственом маштом – празнину коју звучни филм дупке испуњава, својом формом имплицирајући да поседује потпуну миметичку моћ.

Даље, глумци као такви већ својом појавом представљају елемент невербалне нарације; глумећи Огија Рена у филму *Дим*, Харви Кајтел није само отелотворење једне улоге, већ се гледаочева интерпретација заснива на свему ономе што Кајтел већ представља својим визуелним идентитетом за гледаоца. „Систем глумачких звезда има, између остalog, функцију стварања грубог карактерног прототипа за сваку звезду“, пише Дејвид Бордвел, „а тај прототип се онда прилагођава посебним потребама одређене улоге“; главни јунак постаје „главни објекат идентификације за публику“ (Бордвел, 2013: 182). У историји Холивуда, систем звезда постаје елемент визуелног идентитета филма, па самим тим и централан елемент нарације:

Глумац на филму појављује се кроз две суштине: и као реализација *dame* улоге и као известан филмски мит. [...] Није случајно што филмски гледаоци обавезно разне филмове са заједничким главним глумцем сједињавају у једну серију и гледају на њих као на текст, извесну уметничку целину, понекад без обзира на то што су то филмови разних редитеља и разликују се у уметничком погледу. (Лотман, 1976: 87)

Харви Кајтел, дакле, и мит који је око њега створен његовим претходним улогама, у истој је мери елемент приче филма *Дим* колико и сценографија или књижевни

предложак за лик који тумачи. Остер се, следећи традицију холивудске продукције која га је формирала и користећи филм као „културолошки код интегрисан у наратив“ (Bökös, 2013: 2), у *Књизи опсена* поиграва са овом чињеницом и са својеврсном митоманијом везаном за холивудске глумце која је грађена од самих почетака, то јест још од немог филма. Управо је ово врста фасцинације која постоји и код Дејвида Зимера Хектором Маном на платну.

*

Хектор Ман је најнеухватљивији од свих Остерових јунака јер је он лик који лежи управо на међи две нарације: вербалне и визуелне. Хектор Ман постоји и обитава само у простору филмова које је снимио за живота, у простору књиге коју Зимер о њему пише, и у простору књиге коју ми читамо, настале након Манове смрти. Хектор Ман је, дакле, увек по неколико ступњева удаљен од стварности (видети: Ђурић Пауновић, 2014: 102-6). Он је збир животних прича свих својих улога и екфрастичних репрезентација и стога остаје у лиминалном простору илузије, сажимајући у себи епистемолошке и онтолошке преокупације овог романа.

Када се јунак (а и читалац) први пут сусреће са ликом Хектора Мана, то је управо у облику једне екфрастичне епизоде, описом његовог лица, и то једног дела лица који сублимише поделу о којој је било речи: његове бркове текст нам описује као „метафизички конопац за прескакање“ и „центар света“ (KO: 30); бркови испуњавају екран, постају центар слике и центар пажње, оса око које се организује остатак кадра. „Ништа од тога не би било оствариво без интервенције камере. Ту присност брка који говори створио је објектив“ (30), читамо у тексту, и, док је ово истинито за доживљај Дејвида Зимера у интрадијегетичком простору, текст који читалац има пред собом управо противречи овој тврдњи, јер ствара, унутар текста, онај ефекат, ону присност са тим брковима, те касније са Мановим оделом, карактером и понашањем, какав у интрадијегетичком простору ствара око камере, остављајући на Зимера – гледаоца – утисак који ће променити ток наратива. Код Остера је много оваквих противречности, као што је већ напоменуто у неколико наврата. Динамика односа између веровања у реч и веровања у слику је непредвидива и некад, као у овом примеру, очигледно иронична, јер шта друго жели да каже аутор тврдњом да се то што покушава да каже заправо – рећи не може? Какву функцију врши ово освешћено, метафикативно бављење формом унутар садржаја?

Хектор Ман на овом самом почетку отелотворење је ауторове фасцинираности способношћу филма да приближи карактер на начине на које књижевност то није у стању. Како Остер сам каже, посебно га привлаче редитељи који „акценат стављају на причање приче уместо на технику“, редитељи који издвоје време „да допусте својим ликовима да се развијају пред нашим очима“ и који „не бомбардују сликама, нису заљубљени у слику зарад слике саме. Они своје приче причају са свом оном пажњом и стрпљењем које одликују најбоље романописце“ (Сатјацит Рај, чије филмове спомиње у *Човеку у мраку*, овде је дат за пример; *Two Films*: 6).

Увођење Хектора Мана као глумца и као лика у немим филмовима је на самом почетку романа дато у комбинацији форме која би најближа била тексту студије о глумцу (таквој коју Дејвид Зимер и пише), са описима његовог визуелног идентитета, стилу глуме и режије, са проценама односа глумчеве биографије и филмографије итд; и форме интермедијалног опонашања, то јест екфрастичних описа заплета појединих Манових филмова. Комбинација ових форми са прозном нарацијом у Књизи опсена најјасније изводи на видело оно што Бекеш назива „интермедијалним шавовима“ – у ситуацијама у којима у комбиновању два медија, онај примарни, у који је секундарни медиј уплетен, изненада постаје свестан својих ограничења и покушава, користећи се доступним алатима, да ову празнину, овај недостатак сопственим изражаяњима представа, ушије опонашањем секундарног медија (Bökös, 2014: 71-72). У случају *Књиге опсена*, објектив који тако прецизно и богато описује брк Хектора Мана овде је експлицитни индикатор спознаје о ограничености књижевног описа, а форме екфразе и интермедијалног опонашања алат којим се покушава постићи такав интермедијални шав.

И док је концепт интермедијалног шава донекле негативан јер даје слику (!) приповедачку празнину за коју ваља наћи структурно решење, моје виђење комбинације је радије оно концентричних кругова, који осим што имплицирају циркуларну природу Остерове уметности (аутореференцијалност, понављање тропа, тема и мотива, итд.) предлажу и тумачење без односа субординације. Наиме, иако је јасно из пишевог опуса да је књижевни медиј примарни његовом афинитету и да је језик алат којем се увек враћа, чини се да предлог интермедијалних шавова, даје одређену предност писаном тексту који потом, увиђајући своје недостатке у односу на филм, посеже за интермедијалним опонашањем да би те недостатке надокнадио. Последица интермедијалне комбинације је, у мом виђењу радије, следећи Бахтина, дијалог између текстова из различитих медија,

дијалог који подразумева области пресека, али и, на пример, чињеницу да и филм показује тенденције „пада“ у језик, а не искључиво обрнуто, како ћу показати у четвртом поглављу.

*

У неким романима, попут *Сансет Парка*, филм који се изнова и изнова помиње као паралела интрадијегетичком простору приповедања је филм који постоји и у екстрадијегетичком простору (*Најбоље године наших живота*), док је у *Књизи опсена* филмски хоризонт у потпуности измишљен и он постоји само у интрадијегези као простор остваривања неколико нивоа метадијегезе; Мичел би, као и за екфразу, рекао да је и у екстрадијегетичком простору постојеће дело заправо измишљено када се користи као хоризонт компарације, јер као то и такво постоји само у другом уметничком делу који га као хоризонт користи. Тачније: филмови споменутих наслова (*Г-дин Нико*, *Реквизитер*, итд.) које ће главни јунак *Књиге опсена*, Дејвид Зимер, у детаље анализирати и о којима ће написати и књигу, потпуно су измишљени иако, као и постојећи филм *Сансет Парку*, служе као својеврсна паралела Зимеровој личној ситуацији и условљавају развој наративног текста.

Интермедијална тематизација филма у *Књизи опсена* износи на видело Остерову фасцинацију филмским језиком, у покушају да се схвати, описом доживљаја филма главног јунака, како то филм делује на чула и обликује разумевање уметности и света. Процес претварања слика у језик у овим метадијегетичким епизодама захтева промене у изразу у односу на остатак романа: прилагођавање темпа и имитацију ефеката филмских техника у настојању да се постигне интермедијално опонашање филмског сценарија. Текст романа се изненада претвара у нешто друго, а ефекат који се жели постићи је смештање у столицу у биоскопској сали заједно са јунаком и прелажење у једну другу и другачију димензију приповедања: „а онда, баш док сам се смештао у средишње седиште у првом реду, Алма пригуша светла“ (KO: 198). Од тог тренутка, читалац седи заједно са јунаком у биоскопској сали и гледа филм његовим очима. Већ следећа реченица више није нарација у прози, већ детаљна екфраза јунаковог визуелног доживљаја: уводни део филма који он гледа је без текста, а вербални пренос састоји се од описа покрета ликова, описа шумова и звукова, описа стила камере („одмах за широким следи крупни план“), описа ефеката монтаже („Монтажа је оштра, делотворно оркестрирана“, 192):

Филм почиње лаганим, методичним швенком кроз унутрашњост куће. Камера прелази преко зидова, лебди изнад намештаја у дневној соби, и на крају застаје испред врата. *Кућа је била празна*, каже нам глас из позадине, а тренутак касније врата се отварају и улази Мартин Фрост, с кофером у једној руци и кесом с намирницама у другој.

(KO 191)

На наредних двадесетак страница, читалац чита филм, који се завршава као и сваки други („Протекне десет секунди, протекне петнаест секунди, а онда, веома нагло, екран се замрачи и филм је завршен“, 209), након чега прозна нарација наставља где је и стала. Екфрастичном екстракцијом, филмски заплет, уз пратеће коментаре о форми приповедања, филмским наративним поступцима и преношење реплика ликова, представљен је у тексту у виду метадијегетичке епизоде која, између осталог, одсликава и теме интрадијегезе.

Намера да се филм опише речима, али на такав начин да потом тај процес у машти читаоца поново створи слике, процес је, такорећи, двојак и за писца и за читаоца; Остер на сличан начин описује ову трансформацију:

Било је тешко наћи прави приступ. Ствар је у томе да филм никада не стаје, не можеш се враћати као што се враћаш у књизи, не можеш исти пасус да прочиташи пет пута; ствари те просто бомбардују. Морао сам да створим управо такву врсту брзине, а у исто време да убацим доволно детаља како би читалац могао да види слике у својој глави. Ходао сам по танкој жици између не превише и не премало, него баш колико треба. (у: Gonzales, 2009a: 24)

Истовремено је имитација стварања таквог ефекта двојака и за читаоца, он приступа тексту са задатком да написане речи преточи у слике:

Зашто не описивати филмове? Након што сам објавио *Књигу опсена*, послао сам примерак мом пријатељу Халу Хартлију, редитељу. А он ми је рекао: Знаш, мислим да су можда писани филмови бољи од правих филмова. Можеш да их гледаш у својој глави, а ипак је све баш онако како ти желиш да буде. (у: Lethem, 2013: 158)

Интермедијална комбинација у *Књизи опсена* даје узбудљиво и богато читалачко искуство, тражећи од читаоца, можда, већу ангажованост и пристајање на активно учествовање у градњи значења, у дијалогу који је вишеслојан и вишезначан. Писани филмови, којима је *трећа димензија* коју Остер спомиње додата али са остављеним простором за креативност која, по Остерау, правим филмовима недостаје. Међутим, у

обрнутом процесу, како ћу показати у наредним поглављима, у ситуацији када се унутар филма нарација комбинује са или имитира књижевну, ефекат је умногоме другачији. У филму је ова трећа димензија неизбежно присутна, а аутор покушава да је сузи или користи из перспективе књижевности, што производи ефекат конфузије када је форма нарације у питању, или, у неким случајевима, чак обесмишљава нарацију у датом медију.

3.2.2. Опсена књиге и опсена филма: Унутрашњи живот Мартина Фроста

Остеров посебан однос према сопственом стваралачком процесу је нешто о чему је говорио у бројним интервјуима, као и у књигама *Од данас до сутра* (*Hand to Mouth*), *Зимски дневник* (*Winter Journal*, 2012) и *Овде и сада* (*Here and Now*, 2013). Отворен разговор о томе како, где и зашто пише постао је саставни део Остерове јавне списатељске персоне, и омогућио добијање одговора на многа питања које његова проза поставља. Поред многих других репетитивних идеја која су постале део Остерове јавне персоне и које читалац готово очекује да пронађе, како у прозним текстовима тако и у књигама есеја (Бруклин, детектив, анти-детектив, потрага, двојник, празна соба, бејзбол, Едгар Алан По, свеске са спиралним повезом, самоћа, глад, превођење француске поезије; видети: Trofimova, 2012: 8-9), сада поуздано знамо и да Остер не користи рачунар, већ да се, као и бројни његови ликови, служи писаћом машином, а потом ревидира текст помоћу обичне графитне оловке. Овај директан, органски контакт са причом заузима важно место у стваралачкој онтологији, па је самим тим и занимљив у односу на контакт који је Остер као писац сценарија и редитељ имао са филмским пројектима.

Схватио сам да је саживот са књигом добио другачији ритам: постоји одређена брзина којом се куца ова последња верзија и музiku књиге можеш да осетиш под прстима, скоро попут свирања клавира. И свака реченица, сваки параграф, сваки део књиге има свој ритам и облик, и сваки осећам под прстима. Схватио сам да је промена дошла као резултат овог новог односа са текстом, и да је ово последње прекуцавање суштинско у завршавању књиге и да је само требало да притиснем тастер да би ми све ово промакло. Мораш још једном да се саживиш са књигом, да би видео како ћеш је завршити. (Contat, 1996: 171)

Питање да ли је ова немогућност да се са финалном верзијом дела саживи централно је, чини ми се, питање његовог неупоредиво мањег успеха у филмској уметности. Колико је његова проза трпела или добила од бављења филмом и у којим својим сегментима? Да ли је оно оставило трагове интермедијалних уплитања и у текстовим насталим од средине деведесетих година двадесетог века надаље? Сам аутор сматра да трагова нема и да филм није ништа мање или више утицао на књижевност због непосредног бављења њиме из позиције редитеља (интервју, 2018). Критичка рецепција није још покушала да дâ одговор на овај еволутивни аспект Остеровог стваралаштва, али

се дâ замислiti да ћe то бити један од фокуса у проучавању Остеровог дела у будућности.

Оно што се са сигурношћу може рећи о аутору који је тако заокупљен анализом сопственог стваралачког процеса јесте да је бављење филмом покушај да се продре у другачију врсту комуникације са читаоцем: „У књизи сам морао да измислим стил за описивање сензације гледања филма“ (Gonzales, 2009a: 19). За *Књигу опсена*, Тимоти Бјуз каже да она „са жудњом посматра филм као симбол свега онога што писање не може да постигне“ (Bewes, 2007: 291). Фilm је, dakле експериментисање са новом формом, али често уз одјеке свих типично литерарних алата приповедања, што остварењу у новом медију даје нејасне контуре, чини га на тренутке неоправданим и незграпним. Оквир, како о њему говори Френк Запа, другачији је онда када у њега стављамо слике са пројектора и када у њега сместимо текст: оквир одређује садржај, или, по чувеним речима Маршала Меклуана, „медиј је порука“ (“the medium is the message”, McLuhan, 2001: 7), медиј, dakле, дефинише садржај који преноси, а не обрнуто.

Организација нарације у чисто језичком облику је неретко за Остера представљала проблем поготов кад су питања простора у фокусу: у *Граду од стакла*, цртежи заједно са текстом стварају иконотекстуалну представу јунакових корака из птичје перспективе (слика 8); овај визуелни апекат нарације је кључ за (бар делимично) одгонетање компликованог наратива о детективима и злочинима, те као такав представља метафору читања текста уз помоћ слике и обрнуто. Даље, да би написао *Књигу сећања* у оквиру *Откривања самоће*, Остер је направио мапу – просторну представу догађаја, да би могао да их организује у линеарну целину како медиј захтева. Стварање у филмском медију дало му је слободу да догађаје који се симултано одвијају прича на другачији начин него у књижевности. Монтажа на филму је, каже Остер, као премештање намештаја: „преместиш један комад и све остало се мења у зависности од тога где ћеш га ставити“ (Contat, 1996: 173).

Уз тврђњу да, онда када режира филм по сопственом сценарију, профитира од чињенице да познаје текст боље од било кога другог, да зна „ритам сваке речи, ритам сваке слике“ (MFS: 10), Остер се упушта у ауторски много прихватљивију варијанту да буде и сценариста и редитељ у филму *Унутрашњи живот Мартина Фроста*. Шта то овом филму доноси успех у погледу јединства ауторске визије и зашто, и упркос томе, филм није доживео велику популарност код шире публике?

Унутрашњи живот Мартина Фроста појавио се 2007. године као резултат претходно написаног сценарија за кратки филм, и претходног учествовања на реализацији три филмска пројекта, од којих је последњи (*Пандорина кутија*) Остер снимио самостално.

Постојећи сценарио за краткометражни филм искоришћен је у *Књизи онсене* као екфрастична епизода једног од немих филмова Хектора Мана, а потом, неколико година касније, дорађен и претворен у сценарио за дугометражни филм. Дејвид Зимер у *Књизи онсене* препричава један од немих филмова Хектора Мана, истог наслова, *Унутрашњи живот Мартина Фроста*: Ман игра писца који ствара женски лик и у њега се заљубљује. Ова пигмалионска епизода заправо је, на неки начин, двоструки екфрастични поступак: Остер је заплет прво замислио у сликама, па га преточио у речи, па потом те речи поново преточио у слике на платну. Додатни ниво приче чини заплет који у центру има питање метафикције. Претапање из кинематографског језика у литерарни и обрнуто, у интрадијегетичком простору филма, то јест – препричавање слика језиком, а затим претапање тих истих речи натраг у слике у екстрадијегетичком простору, својеврсно је поигравање границама медија, границама жанрова и границама гледатељеве/читаочеве перцепције.

*

Радња филма прати Мартина Фроста (Дејвид Тјулис; David Thewlis), писца који одласком у празну кућу својих пријатеља на селу жели да се одмори након управо завршеног и објављеног романа. Самоћа и тишина, међутим, инспиришу га да на пријатељевој писаћој машини започне писање кратке приче (стваралачки процес је, дакле, поново у фокусу, као и код Сиднија Ора у *Пророчкој ноћи*, Огаста Брила у *Човеку у мраку* и Дејвида Зимера у *Књизи онсене*). Првог јутра у кревету поред себе неочекивано налази младу жену, Клер (Ирен Жакоб; Irène Jacob) која тврди да је рођака која је, као и он, замољена да причува кућу док власници нису ту. Фрост и Клер започиње љубавну везу, а њихова имена су камен спотицања за тумачење, јер Мартин није нимало леден (*frost*), а Клер и њено присуство, сазнајемо, далеко су од јасног (*clear*). Паралелно са развојем њихове везе тече и писање Мартинове нове кратке приче и гледаоцу врло брзо постаје јасно да се у лицу Клер, заправо, ради о музи која аутору помаже у писању приче коју је започео – *фармакон* је овде отелотворен у жени са којом аутор има љубавну везу. Али, напредовање стваралачког процеса значи и све лошије здравље Мартинове музе –

односно, писање је поново и лек и отров, и, пре него што Мартин успе да схвати шта се дешава, прича је завршена, а Клер је мртва. Да би је оживео, он спаљује папире исписане редовима нове приче, доводећи тако поново у фокус питање из *Књиге опсена* о вези између живота, уметности, и места једног у другоме, тематизујући изнова право уметника да своје дело свесно уништи, и тему креативности и жртве која се за креативност подносе.

Мартин је оживео Клер спаливши своју уметност и њих двоје сада уживају у љубави. На моменте неоправдано детаљан и по сензибилитету ближи, можда, европском филму деведесетих година двадесетог века и прве деценије двадесет и првог, *Унутрашњи живот Мартина Фроста* посредно се бави истим темама као и Остерови романи, али овог пута покушавајући да те теме рашчлани користећи се филмским језиком и користећи књижевност као хоризонт. *Унутрашњи живот Мартина Фроста* је одличан пример интермедијалне нарације, овај пут у другачијем смеру: писана књижевност појављује се готово као засебан јунак филмског наратива, а читав филм се заправо чита у односу на књижевни медиј. То се постиже посредством два поступка: визуелних сугестија да се узме у обзир литерарна природа визуелног остварења, и употребом елемената који подсећају на књижевно приповедање, попут нарације из позадине.

Прве реченице свезнајућег приповедачког гласа из позадине остварују тренутну везу са књижевношћу: „Можда није била најновија опрема на свету. Али, радила је“ (*MFS*). Реченице се односе на писаћу машину марке *Olympia*, коју Мартин проналази у првој сцени филма и на њој започиње писање кратке приче. Јасно је да ова прва сцена припада интрадијегетичком простору и да је све што следи након затамњења и следеће сцене у којој се Мартин буди поред Клер метадијегетичка прича уоквирена кратко представљеним стваралачким процесом: писаћа машина, оловке и папир које Мартин проналази у радном столу празне куће градивни су елементи у сугестији да ће радња филма заправо бити једна уоквирена метадијегеза, метадијегетички експеримент писца Мартина Фроста којег видимо једино у овој првој краткој сцени. За разлику од *Пророчке ноћи* у којој су се дијегетички нивои непрестано смењивали, и *Књиге опсена*, у којој је интрадијегетички круг затворен сугестијом да је текст који читамо верзија коју је анонимни адвокат уредио и објавио, филм се на примарни, интрадијегетички ниво више не враћа, остављајући могућност интерпретације наративних нивоа отвореном: причу

Мартина Фроста можемо да читамо као метадијегетичку причу коју он пише на равни о којој не сазнајемо ништа више, или као наставак интрадијегезе, занемарујући индикације дате сликом писаће машине и аутора у креативном процесу. Управо је ова прва сцена пример имплицитне референце која одређује начин ишчитавања филмског наративног текста: коришћењем алата који су вербални (нарација из позадине), па тек онда визуелни (олимпија, прибор за писање) аутор ствара асоцијацију на књижевни стваралачки процес, а књижевност – коју ствара јунак у интрадијегези – служи као хоризонт наспрам којег се чита тема филма.

Раџевски (Rajewsky, 2005: 57) даје пример употребе сликарства као асоцијације у једној позоришујујућој продукцији; у берлинској позоришно-плесној продукцији *Тела* (*Körper*, 2000), редитељ позива на гледање путем стављања у везу театра и сликарства: у одређеном тренутку представе, на сцену се поставља огроман дупли панел, између којег су смештени глумци-плесачи. Предњи панел је провидан, док је задњи непрозирани, а текстура им је таква да глумци-плесачи могу да се пењу по површинама; жељени резултат је визуелна композиција која подсећа на слику, између осталог због оквира који дозвољава поглед само на оне делове тела који су унутар њега, а све што је изван бива одсечен од погледа, затим због тела глумаца-плесача и њихове композиције у простору, због специфичног осветљења итд. У овом примеру, наводи Раџевски, видимо како је редитељ искористио елементе који су му у склопу његовог медија – плеса – доступни, а то су тела извођача, осветљење, костими, сценографија да би директно имитирао други медиј – сликарство. Ова имитација, штавише, није само имплицитна, не ослања се на неексплицитну могућност да гледалац у свом уму повеже две уметности, већ се користи алат који је неупитно и пре свега везан за сликарство – оквир – да би се путем мизансцена направила интермедијална референца на сликарство.

Остеров филм не даје само асоцијације: филмску структуру на окупу држи нарација из позадине. Свезнајући приповедач прича у трећем лицу, коментарише заплет, даје индикације о конструисаној природи наратива, вербализује оно што би на филму била визуелна сугестија, као у следећем примеру:

Дим цигарете лебди у кадру. Док се рашичишићава и нестаје пред нашим очима, чујемо:

НАРАТОР (из позадине)

Свака прича има свој облик...

Рез на:

17. ЕНТЕРИЈЕР, КУХИЊА-ДАН

Крупни кадар чајника на шпорету. Пара куља из њега.

НАРАТОР (из позадине)

...и сваки облик сваке приче је другачији...

Рез на:

18. ЕНТЕРИЈЕР, СПАВАЋА СОБА-ДАН

Средњекрупни план танких белих завеса које се њишу пред полуотвореним прозором.

НАРАТОР (из позадине)

...од облика сваке друге приче. (MFS: 38-9)

Дим цигарете, завесе које се безвучно њишу на ветру, усамљени чајник и празан простор индицирају нестабилност и мистерију, али визуелне сугестије нису остављене гледаоцу на располагање, већ га глас из позадине води кроз визуелну симболику предлажући му паралелу са причом у настајању. Дим цигарете који нестаје, завесе које мењају облик и чајник са кипућом водом који прекида ову бешумност треба да огледају другачији облик појединачне приче – приче која се гледа. Овај плеонастични поступак делује ненамеран и неспретан, сугеришући можда не толико неповерење у експресивну моћ слике колико фундаментално неразумевање механизама помоћу која она кодификује поруку. Вербални описи попут овог у наведеном примеру стога су сувишни и праве од филма једну хибридну форму неприлагођену у потпуности медију у којем је реализована.

Општи утисак у вези са Унутрашњим животом Мартина Фроста је да је овај филм ненамерни пример интермедијалног опонашања: користећи филмске елементе који су му нарасполагању, аутор несвесно покушава да имитира одлике књижевног приповедања; нарација из позадине сугерише чињеницу да је Остеру потребан глас,

вербално објашњење онога што би требало да је јасно из филмске слике. Резултат је филм који превише описује, превише објашњава, казује, уместо да показује, и лишава филмски медиј његове суштине, замењујући је хибридном творевином несигурном у своје границе и могућности.

Приказ филма у *Њујорк Таймсу* није био наклоњен Остеровом дебију као независног аутора: Мет Цолер Сајц каже за овај филм да има „агресивно литерарни стил“ и да је неубедљив у покушају да пре-преиспита сваки развој у заплету, који надасве карактерише „млака претенциозност“ (Seitz, 2007: пара. 2-3). Разлог овоме можда лежи у трајању: краткометражни филм би, могуће, био кондензоран и фокусиран на главне теме филма, док се млакост коју филму овај приказ приписује дугује теми сувише краткој за дугометражну форму. Због трајања наративног исказа, упечатљивост наратива губи на снази, пада у сенку утисак стваралачке енергије иза уметничког процеса писца Мартина Фроста, а увођење секундарних наративних нити додатно продужава утисак да Остер у филму не успева да испрати динамику једноиспосатног утиска и да, ради практичних захтева филма као форме, аутор жртвује упечатљивост основне наративне линије. Пол Остер је свестан неискуства са којим улази у нови медиј: „Ја ипак нисам филмација по професији, и о својим повременим ескападама у свет филмова размишљам као о продужетку мог рада као писца, као приповедача“ (MFS: 10). Трофимова примећује да Остер својим филмовима покушава наратив да приближи реалности на начин на који то чине романси, „не испуњавајући га филмским ефектима, већ, напротив, сводећи приче на њихове основе да би филм приближио изговореном или писаном наративу“ (Trofimova, 2012: 103). Поредећи, међутим, сегмент *Књиге опсена* који екфрастичним описом прича ову исту причу, и који је међу најразвијенијим примерима интермедијалног приповедања у целокупном досадашњем делу аутора, приметна је лакоћа са којом се замишљене слике преводе у језик речи у роману, док је за супротан смер веома упадљив недостатак алата којима аутор располаже и са сигурношћу управља.

IV Део: Излазак из закључане собе:

Дим и Модри улици

4.1. Трансформације и адаптације

“The only words are the dialogue. All the rest is movement.”

(Paul Auster, интервју 2018)

Када говоримо о уметности, интертекстуалност, као *credo* савремене књижевне теорије, јесте идеја да текст никада „није самосталан, изолован објекат, већ пре компилација културолошке текстуалности“ (Allen, 2000: 36), што нас наводи до тога да сваки новостворени текст посматрамо кроз мрежу свих других текстова написаних пре њега. Палимпсестни карактер текста, стога, подразумева на први поглед неуочљиве слојеве, који постају видљиви новим уписивањем на површину целопкупног људског писаног искуства. Савремена теорија, пише Џон Фиск, једногласно је прихватила да ниједан текст није комплетан, да текст можемо читати само као део свих других текстова, којима припада и које истовремено и обухвата; другим речима, сваки текст можемо читати искључиво интертекстуално (Фиск, 2001: 143). Сваки се текст ствара и понавља у константном дијалогу са свим другим текстовима, и то зато што и стваралац и конзумент тог текста већ носе „пртљаг“ свих већ постојећих текстова. За Ролана Барта у постструктуралистичкој фази његовог размишљања, „већ-прочитано“ јесте свеукупност прочитаних текстова које један писац, до неке мере свесно, уписује у свој, нови, текст, чинећи га тако још једним, додатним слојем на несагледивом палимпсесту људског писаног искуства. Текст је, по Барту, увек плуралан, и „у потпуности проткан цитатима, референцима, ехома, културолошким језицима, претходним или савременим, који га пресецају уздуж и попреко у једној огромној стереофонији“ (1997: пара. 7). Та стереофонија, ипак, не подразумева само дословне цитате, већ активну свест да: „читати који чине текст су анонимни, не може им се ући у траг, а ипак су већ прочитани: они су цитати без наводника“ (1997: пара. 7). Ову бескрајну постструктуралистичку игру значењима и утицајима Барт назива: „међутекст: немогућност да се живи изван бескрајног текста – био тај текст Пруст или дневни лист или телевизијски екран“ (1975: 48). Сличну ствар Барт тврди у *Теорији о тексту*: „сваки текст је интертекст; на промјенљивим разинама присутни су у њему и други текстови у више-мање препознатљивој форми; то су текстови пријашње или оне културе која ствара његову

околину; сваки текст је ново ткање које се састоји из негдашњих цитата“ (цит. у: Локош, 2004: 58). Писати и читати, дакле, значи писати и читати увек унутар простора већ-написаног и већ-прочитаног.

У процесу читања, међутим, не треба очекивати некакав крајњи резултат који је аутор уписао у текст, а који читалац марљивим поступком анализе може лоцирати:

Текст значи Ткање. Но, како се ово ткање увек узимало за неки производ, један готов вео, иза којег се држи више или мање скривен смисао (истина), ми сада у овом ткању наглашавамо генеративну идеју да се текст сачињава, израђује вечитим плетењем. Изгубљен у овом ткању – овој текстури – субјект се ослобађа у њему попут паука који се и сам растворава у градитељском излучивању своје мреже. (Барт, 1975: 86).

Текст је, дакле, једна никада до краја истражена материја у настајању. Друга важна ствар на коју Барт алудира јесте да се и сам читалац, субјект, растворава док плете мрежу значења, то јест, да није нестабилан само текст, да није у настајању само текст, већ и сам субјект, да није, коначно, само текст тај који је интертекстуалан, већ и читалац. Читаочево и пишчево већ-прочитано учествују у дијалошкој форми настајања текста и једино се у овом простору сусрета и укрштања два искуства гради значење.

Таква савремена теорија интертекстуалности важна је и за интерпретацију адаптираних дела за други медиј, јер у преносу текста из једног израза у други долази до важних померања насталих управо као последица утицаја коју већ-прочитано има на стваралачки процес, али се овог пута та померања усклађују не само на садржинском, већ и на формалном нивоу, самом чињеницом да нови медиј подразумева и потпуно нове облике израза и усвајања истог. Интертекст ће, био он свестан и намеран или не, у адаптираном делу бити пренет на потпуно нов начин, или ће, пак, у потпуности изостати.

Узмимо за пример једну намерну референцу на коју Остер упућује, а која је везана за филм *Пандорина кутија*; грешка је била, како Остер каже у интервјуу Џонатану Летему, што је писао сценарио за *Пандорину кутију* као да пише роман (Lethem, 2013: 158), не узимајући притом у обзир да се у роману можеш вратити на било коју страницу, јер динамика усвајања текста у потпуности зависи од читаоца, док филм тече незаустављиво, и не даје такав простор, због чега се и форма и опсег референци мењају:

Мислим да је једна од грешака које сам направио са *Пандорином кутијом* то да сам сценарио писао као да је роман. Мислим да филм мора да се погледа неколико пута пре него што се схвати шта се заправо дешава. Има тренутак на почетку филма када Харви Кајтел иде улицом и на зиду је мали графит који каже „Чувaj сe Богa“. Видео сам некад ту реченицу на некој мајици и јако ми се допала. То је дислексична варијанта оног „Чувaj сe пса“. Касније сам свесно убацио звук лавежа пса у даљини. Тај пас је за мене представљао божанство. И то је тренутак када Харвијев лик проналази мртвог човека у уличици. Али нико, апсолутно нико није могао знати шта ја ту хоћу да покажем. (Lethem, 2013: 158-159)

Овај кадар (слика 9) са самог је почетка филма и ствара дијалошку интрапекстуалну везу са каснијом сценом у филму; управо у тренутку проналаска леша, из позадине се чује лавеж пса, а гледалац би требало да ово повеже са ранијим комичним лапсусом у графиту.

Значајне разлике, dakле, у у продукцији књижевног дела у односу на продукцију једног филма постоје на више нивоа: једна од њих је однос према интертекстуалности, референцама којима ће се визуелни медиј служити. Још једна разлика је та што, како Рој Армс наводи, чак и неколико стихова нажврљаних на полеђини салвете могу постати ремек-дело, док је за продукцију и приказивање филма потребно учешће велике групе људи (Armes, 1974: 86). Самим тим, филм је, у свом крајњем облику, увек производ збирног подухвата и идеја свих оних који су његовом настанку допринели, док роман, најчешће, увек јесте прича коју је измислио и домислио један појединац. Шта се, dakле, догађа, онда када овакву индивидуалистичку визуру група људи (сценариста, сценограф, расветљивач, костимограф, сниматељ, монтажер, редитељ и други) подвргне интерпретацијама које се на концу усклађују и сажимају, и прилагођавају временском трајању од једног до два сата?

*

Да је мотивација за уплив у свет филма и дубоко лична и одређена ауторовим интересовањима, наводи Џејмс Хачисон (James Hutchisson) у предговору књизи интервјуа с Остером: како Остер каже на много места, осамљеност коју писање изискује за њега је увек била веома привлачна, а донекле спартански ритам који је себи годинама наметао – да пише сваког дана, па чак и недељом, у малој гарсоњери у Бруклину специјално намењеној томе – био је последица оног осећаја који га је и одредио као

писца, осећаја да приче избијају на површину без његове контроле, да је писање за њега преживљавање. Међутим, привлачност прављења филмова – пројеката који пре свега значе неминован тимски рад су, наводи Хачисон, можда последица јењавања осећаја удобности у изолацији, жеље да се изађе из затворене собе и сопственог текста (Hutchisson, 2013: xv).

У историји Холивуда постоје бројни примери прослављених писаца који су се опробали и као сценаристи у Холивуду. Френсис Скот Фиццералд, Рејмонд Чендлер, Виљем Фокнер, Ернест Хемингвеј, Џон Стајнбек, Олдос Хаксли, Труман Капоте, Реј Бредбери, Владимира Набоков, као и, од савремених америчких аутора, Дон ДеЛило, Џоан Дидион, Џон Ирвинг, Дејвид Мамет, Кормак Мекарти, Брет Истон Елис, сви су адаптирали своје текстове за платно или писали оригиналне сценарије по наручбини. Њихове списатељске каријере текле су упоредо са сценаристичким каријерама, или су, пак, позивани у Холивуд на основу већ стечене књижевне славе (Ф.С. Фиццералд и Реј Бредбери, на пример).

Осим тога, растући и формативни утицај филмског, визуелног израза на писце од самих почетака популаризације филма у првим декадама двадесетог века неизбежан је и очигледан; свеукупно уметничко стваралаштво, па тако и књижевно, условљено је доминацијом визуелног над свим осталим медијима изражавања, па самим тим и визуелни доживљај простора, времена и његова круцијална улога у формирању идентитета условљава другачији однос према писаном изразу. Аутори са почетка двадесетог века (Вирџинија Вулф у роману *Госпођа Даловеј*, Џејмс Џојс у *Уликсу*) адаптирали су филмску технику монтаже за књижевност, повезујући наизглед неповезане текстуалне кадрове у смислену целину. Овај поступак није неопходно био нов у књижевној уметности, али је по први пут, и то под утицајем филмског медија, и прослављених уметника поготово совјетског филма (најзначајније, Сергеја Ејзенштајна), постао освешћен: монтажни редослед кадрова као средство постизања значења, а настајање значења из судара два елемента.

Неки од модернистичких аутора повезивали су растући утицај филмске уметности на књижевност са другим друштвеним феноменима тог раздобља: Езра Паунд је 1922. године тврдио: „Живот на селу је наратив... У граду, визуелни утисци се ређају један за другим, преклапају се, укрштају се, кинематографски су“ (цит. у: Marcus & Nicholls, 2004: 344). И сам Пол Остер тврди да је његово филмско образовање почело

много пре књижевног, јер је пре него што је почeo да пише и чита већ био дубоко укорењен у културу телевизије и филмских пројекција у Америци педесетих година (интервју, 2018).

Неки од аутора чије су кратке приче или романи адаптирани за филм на крају су мање или више задовољни новим уметничким делом, а најбројније примедбе тичу се контроле над текстом и визије другачије у односу на ону са којом су сами писали књижевни текст. Џон Кракауер, на пример, аутор романа *Дивљина* (*Into the Wild*), био је потпуно незадовољан филмом који је 2007. снимљен по његовом роману: „Нисам имао никакву креативну контролу и филм ми је био грозан кад сам га погледао“ („Déjà vu“ 87). Расел Бенкс, са друге стране, говори о томе како је написао три различита сценарија за три различита редитеља, сва три заснована на истој књизи; он каже како су сва три била потпуно другачија јер је „сваки одражавао темперамент, естетику и политику редитеља за којег је писан“ (88). Овде се, дакле, ради не само о интерпретацији књижевног предлошка од сваког сценаристе, па потом од сваког редитеља, већ и о специфичном уметничком стилу сваког редитеља понаособ, који додатно дистанцира крајњи филмски производ од визије коју је, можда, имао аутор у извornом књижевном. На питање, међутим, какав је био осећај гледати филм по сопственом роману за који је сценарио написао неко други, Бенкс каже да је то као да „сањаш туђ сан“ (91). Да осећај јесте непријатан каже и Џон Апдајк о адаптацији својих романа: „Као да сам све те талентоване, енергичне људе – глумце, редитеља, камермана – затворио у стаклену кутију из које нису могли да изађу. Речју, било ме је срамота“ (90).

У интервјуу Марију Фалсету, Ентони Мингела, писац и редитељ прослављен филмовима *Енглески пацијент* (1996; по роману Мајкла Ондачија) и *Талентовани господин Рипли* (1999; по роману Патрише Хајсмит), за које је адаптирао постојећи књижевни текст и потписао режију, говори о свом искуству адаптације туђих и сопствених текстова. Мингела увиђа не само тежак задатак режирања туђег текста, већ и фундаменталну разлику између писаног и филмског израза:

Једна од ствари које су ми стално падале на памет док сам радио филм била је да у роману имате велику олакшавајућу околност да можете да напишете једну једину реплику а публика онда попуни [остatak]. У томе је радост читања. [...] Код камере нема ничег сугестивног. Она је буквална. Она бележи доступне информације уз помоћ осветљења. Зато смо морали да од темеља градимо свет у који би гледалац могао да се

уживи са истом лакоћом са којом се читалац уживљава у Мајклову књигу. (Falsetto, 2013: 43)

Адаптација већ постојећег уметничког дела за неки други медиј је пракса позната у уметности практично од њених почетака: „У токовима људске имагинације, адаптација је правило, а не изузетак“ (Hutcheon, 2006: 177). Али, до које мере је дозвољено да ново уметничко дело промени оригинал а да се још увек сматра адаптацијом? Линда Хачион прави разлику између оног што јесте и оног што није адаптација: „филмске и позоришне продукције, али и музички аранжмани и обраде песама, поновне обраде у визуелној уметности већ постојећих дела, као и стрип-верзије историје, поезија претворена у музику и римејкови филмова, и видео-игрице и интерактивна уметност“ јесу адаптирана уметност, али „алузије на и кратки ехо других уметничких дела“ не могу се сматрати адаптацијом већ постојеће уметности (2006: 9).

Намере које се имају на уму када се уметничко дело адаптира из једног у други медиј могу бити разноврсне и пружити различите полазне тачке за анализу: тежи ли дело верности оригиналу, или пак сопственој оригиналности? Тежи ли да адаптацијом ослика одређену интертекстуалну раван која шаље засебну поруку?

„Двострука природа адаптације“ (2006: 6) значи да одређено уметничко дело третирамо као адаптацију свесно, као текст који настаје на основама или мотивима претходног текста који већ познајемо и који, стoga, увек фигурира у нашој перцепцији новог текста, увек је активно присутно у нашој свести. Ово присуство не треба, међутим, заменити односом вредновања и класификације између „оригинала“ и „копије“ – приступом, сада превазиђеним, који је неизбежно имплицирао и неку врсту моралне супериорности оригиналa и подразумевао да адаптација треба да га поштује и следи: „Адаптација је понављање, али понављање без пресликавања“, како пише Линда Хачион (2006: 7).

Важно је напоменути, међутим, да су одређени књижевни жанрови погоднији за адаптацију у филмски медиј од других: Хачион наводи крими-романе Агате Кристи, те шпијунске романе Ијана Флеминга – и једни и други су имали на десетине филмских адаптација. С друге стране, роман тока свести или апсурдни универзуми Семјуела Бекета теже налазе адекватан израз на филмском платну (2006: 15). Дела Пола Остера у највећој мери спадају у она која је за филм лако адаптирати због њихове динамике, због честих елемената мистерије који тој динамици доприносе, честих и многобројних споредних

радњи и ликова, због прича које су увек веома занимљиво и добро испричане.¹⁰ Друго и другачије је питање, међутим, колико успешно су пренете оне озбиљније и типично постмодернистичке дилеме које Остер врло често испитује у тексту.

Управо у овом смислу, интермедијални простори који се отварају у Остеровим текстовима дају шансе за веома разнородна тумачења: иако је аутор чврсто везан за језик, празнине које његово неповерење у језик оставља дало је простора многим уметницима да покушају да их испуне сопственим материјалом, адаптирајући Остерова дела за друге медије. Године 1994. Луси Грегоар (Lucie Grégoire) направила је кореографију засновану на Остеровом роману *У земљи последњих ствари*; играјући Ану Блум, јунакињу романа, Грегоар је у покрет адаптирала роман који говори о губитку, дистопији, односу материјалног и духовног и дезинтеграцији тела и ума.¹¹ За позориште су настале две адаптације истог дела: *Град од стакла*, иако један од структурно најсложенијих Остерових романа, имао је највише адаптација до сада, од који једну на оф-Бродвеј репертоару 2016. године у режији Едварда Ајнхорна (Edward Einhorn) и 2017. у Лондону, у адаптацији Данкана Мекмилана (Duncan Macmillan).

Када му је Арт Шпигелман представио идеју да од романа *Град од стакла* из *Њујоршке трилогије* направи графичку новелу, Остер је, за разлику од својих колега Виљема Кенедија и Џона Апдајка, који су изравно одбили, ту идеју оберучке прихватио. Ова адаптација, романа који је сам по себи веома комплексан, наишла је на одличан пријем и код критике и код љубитеља Остеровог романа и код љубитеља графичког романа, а аутори су успели да кључна питања о простору, језику и идентитету адаптирају у комбинацију визуелног и вербалног. Новелу су осликали Дејвид Мацукели и Пол Карасик 1994. године, све упркос речима самог Арта Шпигелмана у уводу овом издању да је *Град од стакла* „изненађујуће не-визуелно дело у својој суштини, комплексна мрежа речи и апстрактних идеја у променљивим наративним стиловима“ (*City of Glass: The Graphic Novel. Introduction*: ii). Резултат је уметничко дело које је, осим што је адаптација једног медија у други, дакле интермедијална транспозиција (књижевности у графички роман), истовремено и одличан пример онога што Вернер Волф назива медијском комбинацијом: експлицитно присуство елемената два медија који рефлектују

¹⁰ Занимљиво је да сам аутор све своје романе види као веома тешке за адаптацију (из интервјуа, 2018), што доноси нова питања о његовој амбицији за изражавање у филмском медију.

¹¹ Видео снимак плесног перформанса доступан је на: <http://espaceschoregraphiques2.com/en/toolkits/les-choses-dernieres/>

међусобне означитеље и не улазе у однос доминације један у односу на други; речју комбинација цртежа и одломака из Остеровог оригиналног текста. У графичкој новели *Град од стакла „ови елементи“*, пише Бекеш, „у рефлексивној су вези, стављајући у фокус паралелну структуру мотива и ликова и сачињавајући присуство мултимодалности“ (Bökös, 2014: 116-117). Цртежи и Остеров густ текст комбинују се у резултат који је, као и свака адаптација, различит од оригиналног књижевног текста по коме је настао, али који преноси исте поруке, упркос значајним одељцима текста који у графичкој новели нису представљени на текстуалан, већ на визуелан начин (видети: Bökös, 2014: 120-121).

Графичка новела служи се појединим филмским елементима: у представљању динамике тела и језика, на пример, аутори користе филмску технику зумирања (слика 10). Простор цртежа се, у другим примерима, користи за визуализацију теме заробљености у језику, тако што се за ову форму традиционална подела странице на квадрате овде просторно замењује, користећи бела поља између квадрата као решетке иза којих јунак пише текст (слика 11). Бекеш главну разлику између ове адаптације и интермедијалних уплитања попут оних у *Књизи опсена* види у томе што се овде „реферисање на друге медијске системе (филм, писана књижевност) не појављује само у облику предложака или описа, већ су обе уметничке форме (визуелно и вербално) физички присутне у тексту графичког романа“ (2014: 118).

*

„Редитељ је, у суштини, аутор. [...] Ја сам пре свега писац, али је за мене прилично очигледно да је камера друга оловка која креира филм. Дакле, ако сте заинтересовани за бављење филмом, делује као императив да процес писања наставите уз помоћ камере. Тај пут од писца до особе која пише за филмове и режира их је посве органски. За мене та улога не представља никакво измештање“ (Ентони Мингела, у: Falsetto, 2013: 34-35). Да је редитељева улога пресудна наглашава и Рој Армс: јер је велик „значај таквих ствари као што је одлука како ће се нешто снимити, шта ће бити изостављено, угао камере из којег ће се то нешто снимити, дужина времена које ће то стајати на екрану, као и кадрови који ће му претходити и следити га“ (Armes, 1974: 150).

Наравно, када говоримо о класичном холивудском филму, који је, упркос времену које је Остер провео у Француској и утицају европског и азијског филма, на њега ипак извршио највећи утицај, у детињству и раној младости, треба имати на уму да се

улоге редитеља у филмским традицијама Европе и Холивуда разликују: у Европи се подразумева да последњу реч увек има редитељ, док у Холивуду, као последицу система производње који за циљ има стварање „непресушног мора филмова за светске биоскопе“, редитељ понекада има врло мало утицаја и заправо је укључен у продукцију тек након што су све битне одлуке већ донешене (Armes, 1974: 151). „У Сједињеним Државама“, каже Анри Ажел, већином се све унапред предвиђа, а редитељ је обичан извршилац. [...] Рационализовање посла отежава оклевање или надахнућа у последњем тренутку“ (Ажел, 1978: 127). Каква је ситуација када је реч о адаптацијама постојећих књижевних дела? „Предност коју имам када улазим на сет са сопственим текстом“, каже Ентони Мингела, „је та да знам сваки његов откуцај и импулс и нијансу, зато што долазе директно кроз мене, тако да нема ничега што не знам о сценарију. То значи да имам и слободу да га се потпуно ослободим“ (Falsetto, 2013: 39).

Ово поглавље бави се трансформацијама и адаптацијама Остеровог књижевног израза за филмски медиј и пројектима *Дим*, *Модри у лицу* и *Пандорина кутија*, реализованих у последњој деценији двадесетог века, из аспекта комбиновања визуелног израза са другим уметностима и интермедијалним поигравањима, њиховим значењем и њиховим местом у Остеровом опусу.

4.2. Мерење *Дима*: приповедачке празнине и илузија аутентичности

Дим, филм замишљен као колаж животних прича аутентичних бруклинских ликова различитих социо-културних припадности које се укрштају у малој продавници дувана у Бруклину, је, по речима једног аутора, „бајка смештена у Бруклин деведесетих година двадесетог века” (Quart, 1995: 44). Међутим, *Дим* још увек задржава нешто од традиционалне структуре и постоји *in medias res* увод у причу/е, централни догађај и коначно разрешење: животи три лика, младог Рашида који је у потрази за оцем, писца Пола Бенџамина (Пол Бенџамин је, иначе, Остеров псевдоним са почетка књижевне каријере под којим је објавио први роман – *Squeeze Play*), који је у потрази за новом причом, и Огија Рена, харизматичног радника из продавнице дувана, који ће, посредно, помоћи и једном и другом да пронађу оно што траже, укрштају се услед деловања Остеровог јединог *creda*, случајности. Кроз и током испредања њихових прича, многобројни споредни ликови дају разнобојан пресек Бруклина деведесетих година двадесетог века, уз контемпляције на тему међуљудских односа, уметности, оригиналности, историје књижевности, бејзбола и дувана. Наслов филма упућује не само на сада већ омражену пороку и покушај да се уживање у истом ипак легитимише, већ и на димне завесе (*smoke screens*) које ликови користе као заштиту од потенцијално болног искреног уплитања у емотивне везе. Фilm се заснива на живим и интензивним дијалозима и чини се да радња не почива скоро ни на чему другоме осим на бескрајним разговорима који се воде у малој продавници у Бруклину. Из ових разговора рађају се промене и ломе се баријере, али дим указује на заклањање (или скривање иза) несигурности и пролазности које магле поглед и, самим тим, и разумевање између ликова. Дим је визуелан елемент који је било лако представити на филму: дим ће бити многострана метафора за уметност, за лиминалне области и за неухватљивост приче (Traisnel, 2002: III/3). Истовремено, примећује Бекеш, физичко присуство дима сваки пут наговештава да следи кључан моменат у наративу и/или промена (Bökös, 2014: 27).

Овај филм је у Остеровој каријери означио битну промену: захваљујући популарности филма и наградама које је добио (Сребрни медвед у Берлину, Independent Spirit Award у Америци), Остерова популарност као писца такође расте, поготово у родној Америци. Са Вангом ће сарађивати још на неколико пројекта, пре него што се не упусти и у улогу независног редитеља крајем деведесетих година.

За Остера је филм био добра прилика да изађе из своје закључане собе и види и друге начине размишљања и да покуша и сам да их реализује (Lethem, 2013: 152). *Дим* и *Модри у лицу* (својеврсни наставак филма *Дим* са нешто изменјеном поставком и снимљен у данима одмах након снимања *Дима*), на којима је радио заједно са Вејном Вангом, потрајали су две године; *Пандорина кутија*, Остеров редитељски првенац, потрајао је друге две и по године. Остер тада схвата да је прављење филмова озбиљан посао који захтева све време једног уметника и да се не може радити као хоби. Истовремено, схвата да би то значило да треба да се одрекне писања, што би за њега било неприхватљиво (Lethem, 2013: 151-154).

*

Окосницу филма филма *Дим* чине догађаји у малој продавници дувана у Бруклину, у којој средовечни Оги Рен води разговоре са различitim људима који свраћају у радњу како би купили цигарете, новине, или поразговарали једни с другима. У радњу свраћа и Пол Бенцамин, прослављени писац који се бори са списатељском блокадом и већ две године није у стању да напише ни реч. Пона Бенцамина од сигурне смрти игром случаја спашава Рашид Кол, млади Афроамериканац у потрази за изгубљеним оцем. Како се прича развија, сазнајемо да су нерешени очински односи не само Рашидов, већ и Огијев проблем (он сазнаје да има двадесетогодишњу ћерку која је хероински зависник), да је уметност и стварање и Огијева страст, а не само Полова, и да се мрежа судбина које се на овом ограниченом простору укрштају врло често дуплира и огледа у својим различитим гранањима.

Што се структуре филма тиче, монтажа је сведена, нема великог поиграња филмским временом и простором, камера је статична, а кадрови су већином тотали или амери肯; око камере обухвата или групне сцене у којима се потенцира динамика унутар групе и односи моћи и доминације између ликова, или, пак обухвата једно лице, једну причу и, евентуално, дијалог са другим ликом – у овом случају користи се класична монтажа холивудског типа план-контраплан. Окосницу пренесене динамике чине дијалози; другим речима, текстуални предложак је оно што доминира у свеукупном утиску филмског остварења, али, како примећује Бекеш, филм је препун и референци на сликарство, фотографију и књижевност (Bökös, 2014: 24), што је суштински интермедијални квалитет овог филма.

Визуелни идентитет филма на одређени начин прати структуру писаног романа: на почетку сваког сегмента (поглавља) видимо наслов, који се на црној подлози исписује белим словима, ефектом куцања на писаћој машини; филм има и епилог, израз типичнији за књижевност него за филм, и дотичним епилогом се у детаље бави последњи део овог поглавља. Титл са именом „Оги“ на почетку другог сегмента подсећа гледаоца на то да је сведок конструкције, једног замишљеног простора, простора приче. Ови титлови, сматра Бекеш, подсећају гледаоца једно и на неми филм и употребу титлова за кратке дијалоге или објашњења – у том свом својству, ови титлови служе и као наговештај последњег сегмента филма, који ће бити само визуелног карактера, без изговореног текста (2014: 45).

Бекеш примећује да је филм препун етичких недоумица и изазова: како, на пример, дувански дим и генерално негативне конотације које носи (цигарете као штетне по здравље, као „прљава навика“), бивају преокренуте тако да дуванска радња Огија Рена постаје управо место где се ликови формирају, надограђују и лече, уместо да буде стециште порока, и где се ликови проналазе у ситуацијама у којима бивају хумани, у којима остварују успешне везе једни са другима, место где се односи стварају, утврђују и поправљају (погледати: Bökös, 2014: поглавље 1.1). Хесус Гонзалес такође уочава морална и етичка питања која филм покреће: да ли Оги треба да призна ћерку за коју је управо сазнао? која је и каква наша одговорност према другима? која је морална одговорност уметника према свету и према истини? смеју ли се људи и њихове приче користити у сврху стварања уметничког дела? (Gonzales, 2009б: 29).

У средишту филма стоји сцена дијалога између Огија и Пола једне вечери у радњи дувана: у њој сазнајемо да је Огијев дугогодишњи хоби упорно фотографско документовање једне раскрснице у Бруклину, увек са идентичног места испред његове продавнице, увек у идентичном тренутку раног јутра, увек из идентичног угла. Ова споредна линија приповедања додаје ниво композицији филма. Огијева документација живота улице у Њујорку стоји у интра-текстуалном дијалогу са метафором одсуства породичних фотографија у *Извештajу из унутрашњости*: овде такође јавни простор постаје приватан, случајни пролазници постају познати, а анонимни странци постају предметом уметности – неки од њих се чак и појављују на више фотографија снимљених у дугим интервалима, попут сталних модела за фотографа којем позирају, ово нам, у облику минијатурног подзаплета, у случају једног паре, мушкарца и жене, даје и

еволутивни приказ њиховог односа. Фотографишући увек идентично место из идентичног угла, Оги се на софистициран начин приближава баналном и подиже га на уметнички и космоловски ниво. „Зато што је анонимни човек постао тема уметности, његово снимање може да буде уметност“, каже Жак Рансијер (2010: 158). Такође, фотографије урбаног простора постају сведочанства проласку времена и физичким променама на бруклинском телу културног наслеђа (слика 12). Гонзалес види и својеврстан *mise-en-abyme* читавог филма у овој Огијевог уметности: спори ритам, статичност, противљење брзини живота у капитализму и муњевитом смењивању утисака, фокусираност на тренутак и људе око себе – све ово је садржано у Огијевим фотографијама, али је и метафора за начин на који је филм снимљен и начин на који функционише, јер је дугим кадровима дат простор дијалогу, испољавању личности ликовима, причи, уместо да акценат буде на монтажи (Gonzales, 2009б: 29-30).

Занимљиво је да се Оги овде налази у улози модерног фланера; Сузан Зонтаг сматра да је ручни фотоапарат постао главни алат уметничког изражавања савременог фланера: „Фланера не привлаче званичне стварности једног града, већ његови мрачни и сумњиви кутци, занемарни становници – незванична стварност иза фасаде буржоаског живота, коју фотограф „хвата“, попут детектива који хвата криминалца“ (Sontag, 2005: 43). Оги Рен можда није типичан фланер, јер не хода по граду, не креће се по *мрачним и сумњивим* кутцима Њујорка, већ документује живот на једном једином месту, у једном једином *мрачном и сумњивом* кутку. Он хвата време-простор свакодневног живота на једној локацији, у једном тренутку дана. На тај начин, за разлику од типичног фланера, какви су, на пример, Данијел Квин у *Граду од стакла* или Марко Стенли Фог у *Месечевој палати*, Оги Рен и однос његовог тела са телом града специфично је статичне природе, али у исто време, на неки начин, Огијево тело осећа кретње града посредством тела људи које фотографише у покрету. Фотографије су често нејасне и замагљене, управо зато што заробљавају тренутке акције, тренутке кретања, Оги као фотограф не тражи од града и од људи који текстуру тог града сачињавају да стану и позирају, већ је лепота управо у покрету – ствари, људи, прича и града око њих.

У сцени у којој сазнајемо да је Оги нешто више од пуког лица иза касе у опскурној продавници дувана у Бруклину, да и сам има истанчан поглед на живот и његове танане унутрашње динамике, долази до замене улога међу ликовима: Оги показује фотографије Полу и, изненада, обични продавац дувана и признати и

објављивани писац се не слажу око једне ствари: Пола збуњују десетине албума које су му дате на преглед, а који се њему чине потпуно исти; исти ћошак у Бруклину, исти угао, понекад исти људи. „Никад нећеш скапирати ако мало не успориш, пријатељу“, каже Оги; након што се побуни да њему све фотографије делују исто, Пол добија следећи одговор од Огија: „Све су исте, али се свака разликује од наредне“. Истичући минијатурне али потпуно видљиве разлике, Огијев глас сада препричава промене на фотографијама, а упореду са његовим гласом, видимо пројекције фотографија на екрану. „Понекад исти људи, понекад различити. Понекад они различити постану исти, а исти нестану. Земља се окреће око Сунца и сваки дан сунчева светлост одбија се о Земљу под другачијим углом“ – ову досетку о константном кретању времена Оги закључује шекспировским цитатом у истом тону („Сутра, и сутра, и сутра...“). Истовремено, из ове централне сцене произилази и једна од поука филма: треба пажљиво, стрпљиво и полако гледати око себе јер се из непосредног окружења дâ сазнати много тога; свакако – доволно за добру причу.

У остеровском свету случајности, на једној фотографији појављује се Полова трудна супруга, трагично настрадала годинама раније у пљачки банке, можда управо на дан када ју је Оги несвесно овековечио својим објективом. На овај начин, Оги је у могућности да реконструише делић Полове породичне историје, што је, у контексту значења породичних фотографија о којем говори Сузан Зонтаг, веома важно. Тренуци за Пола заувек изгубљени погибијом његове супруге реконструисани су на овај начин бар на кратко, а Оги, несвесно, дотиче најинтимније кутке Половог живота, поклањајући му делић његовог приватног визуелног наслеђа.

У центру или, боље речено, око мреже узрока и последица – стоји, дакле, свеобухватна екфрастична екстракција: „Очигледна веза између оквирних и уоквирених наратива је фотоапарат“, каже Линда Колинж-Жермејн у чланку на тему филма *Дим* (Collinge-Germain, 2013: par. 5). Да нема фотоапарата, не би било фотоалбума, да нема албума, не би било приче коју Оги прича Полу, јер не би дошло до Полове емотивне реакције на њих, а, последично, не би било ни приче коју ће Пол касније чути од Огија о томе како је дошао до фотоапарата, а коју Пол записује и објављује у *Њујорк Таймсу*, тиме пресецајући своју списатељску блокаду. Управо су фотоапарат и приче око и из њега оне које структуришу наратив овог филмског текста, дајући уједно и пример за оно

на шта Остер често тежи да укаже: да су управо приче те које структуришу људско постојање.

У наративном току, епизода показивања и приказивања фотографија игра важну, централну, улогу: фотографија Полове супруге ствара извесну интиму између два лика, и они ће на основу овог емотивног тренутка развити пријатељство и покренути читав заплет. У том смислу, Остер користи моменат екфразе у наративној нити у сврху онога што Жак Омон и др. називају уштедом у исказу:

Уштеда се [...] остварује тако што се наративно одређење узрока последицом преобраћа у дијегетичку мотивисаност последице узроком. На тај начин вештачки и произвољни однос, који успоставља нарација, претвара се у веродостојни и природни однос, који успоставља дијегетичке чињенице. [...] [Наратив се] обогаћује тиме што долази до обрта од наративног одређења узрока путем последице, ка дијегетској мотивацији последице помоћу узрока. (2006: 116, 131)

Другим речима, ако у филму *Дим Рашид* Кол спасава Пола Бенџамина од сигурне смрти у њујоршком саобраћају, то чини како би га овај касније удомио, постао делом његове приче и условио улогу сурогат оца коју ће за њега обављати. Други пример био би Огијев албум фотографија: Оги га показује Полу да би овај међу фотографијама нашао и једну фотографију своје покојне супруге – догађај који ће међу њима двојицом условити близак однос и касније удруживање у заједничку улогу сурогат очева Рашиду. Оги и Пол, дакле, не постају пријатељи зато што су поделили интимно присећање једног делића историје, већ деле моменат интимног присећања *како би* постали пријатељи и *како би* почела да се развија наративна нит.

Даље, трећи члан у ланцу наративних узрока и последица је прича коју Оги Рен, на самом крају филма, у својеврсном епилогу, прича, о томе како је дошао до старог фотоапарата који користи. А пошто је прича о пореклу фотоапарата кулминирајући моменат у филму после филма самог, можемо исто тако закључити да је у узрочно-последичном наративном низу Оги Полу показао албуме *како би* њих двојица постали пријатељи, а они су постали пријатељи *како би* Оги имао прилику да исприча Полу своју причу; сама Огијева прича, коначно, врши две функције: враћа нас првој карици у ланцу (показивању фотографија) и решава првобитни проблем који је Пола уопште и довео у Огијеву радњу – прекида списатељску блокаду са којом се Пол борио, а којој је сада решење прича коју му Оги нуди као инспирацију.

4.2.1. Божићна прича Пола Остера, Вејна Ванга и Огија Рена

Дим је филм о испредању најразличитијих прича од стране ликова који пролазе кроз Огијеву радњу: прича Огијеве некадашње девојке Руби да она и Оги имају ћерку за коју му никада није рекла; прича Винија – власника радње дувана – и његове жене о њиховом браку у кризи; анегдоте из историје и историје књижевности попут оне о Михаилу Бахтину који сопствени написани текст користи као хартију за дуван током рата јер нема другог папира; Рашидова прича о пљачки банке и новцу који је он случајно нашао након те пљачке и због којег га лопови сада траже по Бруклину; прича о Сер Волтеру Ралију и мерењу тежине дима коју прича Џим Џармуш; прича о животу бруклинских улица коју Оги илуструје својим фотографијама; прича о незаобилазној, вечној трауми становника Бруклина о премештању бејзбол тима у Лос Анђелес; коментари епизодних ликова који носе духовитост и маштовитост, а који се у главном току приче преплићу са узвишеним и озбиљним темама. Овом комбинацијом и увођењем многобројних секундарних ликова подвлачи се карневалски дух Бруклина у баhtиновској визури, а своју комплетну манифестацију ова визура ће доживети на самом kraju filma *Модри у лицу* у облику народног, колективног слављења живота у завршној групној сцени. Ниједној од ових споредних прича није дато превише простора, а сцене су измонтиране тако да се неке од њих прекидају недовршене, или их прекида друга прича; осим карневалског духа, овакав ритам има и другу сврху, а то је доčарања rитма филмског језика: ритам смењивања прича једнак је ритму по којем људи улазе у продавницу дувана доносећи их са собом, што целокупном филмском ритму даје текстуру полифоније и мултиперспективности. Ова слобода у монтажи и неуравнотеженост атипична за холивудски филм издава *Дим* и даје му структуру ближу писаном изразу збирке кратких прича, лабаво повезаних јединством времена и простора (Бруклин, продавница дувана, крај двадесетог века) и донекле уочљивим репетитивним темама; у том смислу, лакше разумемо ритам који *Дим* прати ако га упоредимо са књижевним остварењима попут *1001 ноћи* или збирке *Вајнзбург, Охајо* Шервуда Андерсона, него са мејнстрим остварењима холивудске продукције из десете деведесетих година двадесетог века. Овај омаж испредању прича налази се, dakle, не само у садржају филма, већ и у његовим формалним одликама.

Дим је снимљен у сарадњи Вејна Ванга и Поля Остера (обојица су наведени као аутори у одјавној шпици, без прецизирања тачних улога у продукцији), а иницијална идеја била је „Божићна прича Огија Рена“, кратка прича коју је Остер по наруџбини написао за *Њујорк Таймс* на Божић 1990. године. Прочитавши кратку причу у новинама, Ванг је са Остером првобитно радио на сценарију који би се заснивао само на том кратком тексту, а који је, у финалној верзији филма, заправо обухваћен само у последњем сегменту. Како откривају бројне првобитне верзије сценарија за *Дим*, једна од идеја које су напуштене веома касно у стваралачком процесу била је и визуелна адаптација једног од романа из *Њујоршке трилогије*: прича из *Духова* требало је да чини интегрални део филма *Дим*, а идеја је била да се *Духови* екранизују као новела коју Пол Бенцамин пише на својој писаћој машини (The Paul Auster Collection of Papers, 1987-2001, Subseries 1.2G *Smoke*, Boxes/Folders 43.1-48.4). Ова је идеја напуштена јер је сценарио једноставно био превише дуг (интервју, 2018), али говори у прилог тези да је покушаја адаптације сопственог текста за визуелни медиј у Остеровој каријери било на сваком стваралачком кораку.

*

На крају филма *Дим*, који, како је показано, третира и фотографију као начин визуелног испредања прича, Оги Рен покушава да помогне Полу са блокадом у писању тако што му прича причу која ретроспективно, у облику уметнуте аналепсе у наративу, објашњава како је Оги уопште дошао у посед фотоапарата. Занимљиво је да је и Оги тај који носи приче у себи, али је његов медиј изражавања визуелни. Таленат за приповедање је ту, као што Пол Бенцамин и примећује, само што је Огијев медиј уметничког изражавања слика, а не текст. У овом смислу, Оги и Пол симболизују и ауторове тежње као приповедача, а крајњи дијалог између њих двојице у филму симбиозу ова два аспекта – визуелног и вербалног – и начин на који се помажу и надопуњују.

Причу у овом последњем, петом сегменту филма којем наслов такође видимо искуцан белим словима на црној позадини, приповеда Оги Рен, у покушају да дâ инспирацију свом пријатељу Полу Бенцамину; Полу је *Њујорк Таймс*, баш као и Остеру у екстрадијегетичком простору, наручио причу која ће бити објављена на Божић. Оги Полу обећава да ће му испричати „најбољу Божићну причу свих времена“ ако га овај части ручком.

Флешбеком нас Огијево приповедање враћа на почетак филма и Оги даје објашњење о томе како су фотографије које је показао Полу настале. Оквирна интрактијегеза, дакле, јесте стварност у којој живе Пол Бенџамин и Оги Рен, а метадијегетичка прича је она о Огијевој посети слепој старој Афро-Американки, чији унук је покушао да украде нешто из Огијеве продавнице дувана. Стара и слепа бака, којој Оги жели да врати изгубљени новчаник њеног унука делинквента, замени Огија (или се бар претвара да га замењује) за сопственог унука и нуди му да проведе Божић са њом. За Огија, једнако усамљеног у великом граду Њујорку као и та бака, ово је не само позив и игра коју прихвата иако свестан да врло вероватно оба учесника у њој знају истину, већ је и догађај који ће му донети инструмент за изражавање и од њега направити уметника: у купатилу бакиног стана проналази велик број фотоапарата (које је унук вероватно украо и складиштио у стану слепе баке која не поставља питања) и одлучује да као својеврсну исплату за украдене ствари из продавнице дувана – узме један фотоапарат. Тим низом случајности започиње Огијева каријера фотографа-аматера и представља шансу за њега да испољи уметнички сензибилитет који очигледно носи у себи.

Огијево приповедање је једноставно измонтирана сцена (план-контраплан; Огијеве реченице – реакције на Половом лицу, слика 7), која ће се потепено претварати у један једини кадар, прелазећи из средњекрупног у крупни и приближавајући се Огијевом лицу, све док у кадру не остану једино усне које причају причу гутајући екран. Сав фокус је, дакле, не само на причи, већ и на приповедачу, на начину на који комбинује речи и тоналитет, начину на који уме да заинтригира слушаоца/гледаоца тако да само прича и медиј којим је пренесена још постоје (слика 13). Огијев таленат као приповедача је неоспоран и гледалац врло лако може да домашта причу слушајући само његове речи. И чак и упркос томе што је у питању филмски медиј, и што, по правилу, глумац у поређењу са лицом у роману има много више алата на располагању у циљу продубљивања експресивности (звук, покрет, висину гласа, тоналитет, акценат, костим, реквизите, мимику, гестикулацију), Оги Рен користи врло мало тога – сцена је снимљена и измонтирана тако да нема ничега осим приче и приповедача, и ефекта који се на тај начин ствара, што ову сцену чини и својеврсном интермедијалном референцом на оралну традицију у књижевности. Уместо да се служе филмским елементима који су им на располагању, аутори филма снимају ову последњу сцену оголјено и за филм некарактеристично.

Међутим, након што је вербални поступак причања окончан, на екрану почињемо да гледамо управо испричану радњу али снимљену у црно-белој техници; овог пута, дакле, „Божићну причу“ испричану помоћу слика, али без текста, без икакве нарације из позадине. Слике прати тек једноставна композиција са вокалом Тома Вејтса, „Невини смо док сањамо“ (“Innocent When You Dream”), као додатни коментар на доминантне теме у филму, попут везе између уметности и стварности, пријатељства и љубави.

Комбинацију ова два обрнута процеса у филму *Дим* Хесус Анхел Гонсалес назива претварањем „писца у филмацију“ – речи „Божићне приче“ Огија Рена на крају филма претварају се у црно-беле слике; а ранији пример препричавања Огијевих фотографија речима – претварањем „филмације у писца“ (2009б: 32). Занимљиво је додати томе и да су обе ситуације – вербализација фотографија и осликовање речи – у црно-белој техници, чиме се, каже Гонзалес, гледалац подсећа на везе и контрасте ове две хиподијегетичке приче тако што се оне на исти начин стилизују, а црно-бела визуелна техника и Огијевих фотографија и последње сцене „божићне приче“ додатно подсећа на (црна) слова на (белом) папиру (2009б: 32). Ово је одличан пример онога што Рацевски категорише као интермедијалну референцу, јер је у примарном медију (филм) присутан елемент једне вербалне форме (књижевност) и једне сродне визуелне форме (фотографија), и у реферирању на секундарне медије, примарни медиј добија своју потпуну реализацију само ако се посматра у овој својој интермедијалној природи.

Управо зато што се филм *Дим* ослања на изречено, на дијалог у тако великој мери, крај је за гледаоца велико изненађење, изненадна промена у модусу нарације на њеном самом завршетку. Видети како се свет који Кајтел уобличава помоћу својих усана трансформише у слике свега неколико минута након што је закључено усмено приповедање, садржи у себи саму наративну нит, коју истовремено и допуњава. Занимљиво је да је управо акценат на тексту одлика заједничка свим приказима филма: најупадљивији аспект филма заиста јесу дијалози и њихова изведба; успех *Дима* дугује се „виталности језика и разговора (што је реткост у савременом америчком филму) и суптилној необавезности и случајности наратива“, што се супротставља “Ванговој генерално немаштовитој режији” (Quart, 1995: 45). Остерова тематска преокупација језиком као феноменом овде проналази своју конкретну реализацију: у фокусу су приче, приче ликове, наративи које ликови сами испредају, централни заплети и бројни

подзаплети, те се филм доживљава и као студија нарације и наративности на метафиковном нивоу.

У овом смислу, ваља се подсетити амбиције неких редитеља с почетка двадесетог века да спрече спајање слике и звука по аутоматизму у филму; њихова идеја (између осталог, у ове редове су се убрајали и Чаплин и Ејзенштейн) била је да би спој слике и звука (изговореног текста) требало да буде свестан уметнички избор који ће играти кључну улогу у редитељевој визији. Идеја ја била да је филм првенствено визуелна уметност, а да књижевни предложак игра тек секундарну улогу и да не би требало допустити да угрози огромни потенцијал визуелне изражачности.

У *Диму* видимо нешто слично, својеврсни неми сегмент филма у којем слике, иако претходно вербализоване од стране Кајтеловог лика, самостално причају причу. Гонсалес овакав крај филма *Дим* назива „парадоксом допуштања да црно-беле слике окончају филм са толико дијалога и речи“ (2009а: 21).

У писму Вејну Вангу из 1993. године, Остер напомиње да је овај последњи сегмент филма уоквирио као епилог у циљу припремања публике на крај филма и свест да је та прича одвојена од остатка нарације (The Paul Auster Collection of Papers, 1987-2001, Subseries 1.2G *Smoke*, Box/Folder 45.1, *Letter to Wayne Wang*, Aug. 29, 1993). У овакву намеру, међутим, можемо сумњати, јер епилог у овом случају, заправо, умногоме служи и као оквир за читање остатка филмске приче и није нужно одвојен од остатка нарације. Полова изјава након испричане „Божићне приче“ да је „пр*еравање прави таленат. Да би измислио добру причу, мораш да знаш тачно које дугмиће да притиснеш“ веома је важна као могућа тачка преиспитивања веродостојности многих заплета и подзаплета: ако је прича измишљена, како је Оги дошао до фотоапарата који стоји, како је већ установљено, у самом средишту читаве нарације? И, коначно, је ли важније испричати истину или добру причу? Да ли су те две ствари међусобно искључиве? Да ли истина не може бити и добра прича, и обрнуто, да ли добра прича мора бити не-истина? Да ли је, на крају, важно како је фотоапарат дошао у Огијеве руке, или ефекат и последице које је проузроковао?

Остер поново доводи у фокус преиспитивање границе између фактуалног и фиктивног и пита се не само да ли је ту границу увек могуће спознати, већ и да ли је то уопште важно. Говорећи о честим упливима фактуалног у фиктивно и обрнуто, Брендан Мартин тврди да је нарацијом у првом лицу једнине, честим коришћењем лако

препознатиљивих аутобиографских елемената и ликова који се зову Пол Остер/Пол Бенцамин и тако даље, као и честим наводима у интервјуима и есејима о природи границе између живота и уметности како је он сам доживљава, Остер „скида плашт ауторске контроле и охрабрује своје читаоце да преиспитају концепт конвенционалне истине“ (Martin, 2008: 11). У том смислу, питање да ли је „Божићна прича“ измишљена или не је крајње неважно: важан је утицај који та прича може остварити на свет у дијегетичком простору филма (конкретно, Пол је добио своју причу за *Њујорк тајмс* и имао прилику да ужива у Огијевом приповедачком наступу).

4.3. Модри у лицу као постмодерни урбани карневал

Наставак филма *Дим*, *Модри у лицу* (1995), донеће још радикалније померање од класичног тока приповедања, избегавајући да понуди било какав центар у односу на који би споредне приче могле да постану маргина (као што је то био случај у филму *Дим*, где је пријатељство између Огија и Пола ипак држало тематску целину на окупу), већ се радије развијајући, по речима Антоана Трезнела, као „пачворк импровизованих скица”, снимљених након завршетка снимања *Дима*, на основи превасходно импровизованог текста (Traisnel, 2002: I/2).

Након снимања *Дима*, Вејн Ванг и Пол Остер одлучују да желе да развију приче неких од ликова које *Дим* није могао обухватити, али за то у том тренутку не постоји сценарио. Фilm *Модри у лицу* направљен је као својеврсни инстант производ, у шест дана снимања на истој локацији. Остер је глумцима дао само предлоге, белешке (*notes for the actors*), а на основу накнадно објављене књиге сценарија са Остеровим коментарима (*Smoke and Blue in the Face: Two Films*), као и из преписке са глумцима, сазнајемо детаље о еволуцији идеје за филм и о условима у којима је снимљен. *Модри у лицу* није, међутим, наставак филма *Дим*: како Остер пише, „Иако преузима место дешавања и ликове из [Дима], [филм *Модри у лицу*] одлеће у потпуно новом правцу. Његов дух је комедија; његов мотор су речи; његов водећи принцип је спонтаност. [...] то је пројекат у којем пациенти преузимају психијатријску установу“ (*Two Films*: 159). Неки од ликова се поново појављују (Оги Рен и неки од сталних посетилаца продавнице дувана), а епизодни ликови из *Дима* овде заузимају централна места (попут Винија, власника продавнице).

Структура филма као серије вињета у *Модрима у лицу* доведена је до савршенства и из коначне верзије која је приказивана у биоскопима добија се утисак организованог хаоса. *Модри у лицу* није, међутим, само серија неповезаних прича: пажљивија анализа показује да је свака сцена тематски и симболично повезана са претходном и следећом, иако су идеје о темама и структури еволуирале у току самог процеса стварања филма. Овај тематски континуитет, међутим, не подржава и формални: *Модри у лицу* поиграва се границама интра- и екстра-дијегетичког, и представља комбинацију играног и документарног материјала, професионално и аматерски снимљеног, и мреже артефаката укорењених у стварности.

Прва сцена филма је интервју са композитором и уметником Луом Ридом (Lou Reed), који говори директно у камеру и чак и води дијалог са Остером који иза те камере седи; у филм су укомупоновани архивски снимци рушења бејзбол стадиона Доџерса у Бруклину, као и снимци аутентичних становника тог Њујоршког кварта који причају на различите теме. Овакав приступ, мешање документарног и играног материјала спада у оно што Марк Кари препознаје као типичну тековину постмодернизма у свим медијима, не само у књижевности:

Можемо спекулисати о томе да је култура постмодернизма уопште узевши била сведоком исте врсте спајања реалистичких и ироничних модуса са другим доменима репрезентације. [...] Било то карактеристично мешање документарног материјала и филмичне нарације у филму Оливера Стоуна, самосвест телевизијских ситкома попут *Сајнфелда* или *Мунлајтинг*, модерне комбинације новинарске репортаже са измишљотинама у новинама, експериментално коришћење више наратора и тачки гледишта у документарним филмовима, или намерно дрмање ручне камере да би се створио утисак псеудо-документарног реализма у серијама *Ургентни центар* или *Плавци из Њујорка*, у медијима постоје широко распострањени докази онога што Дејвид Харви назива „растућом међусобном пенетрацијом супротстављених тенденција у капитализму уопште“. (Currie, 1998: 100-101)

Након јасне сугестије у шпици – мапа Бруклина и заокруживање прецизне локације дешавања уз исписивање речи „Ви сте овде“ преко екрана, како се туристима свуда по Бруклину дају упутства за сналажење по кварту – филмска прича *Модрих у лицу* почиње фронталним средњекрупним кадром у којем Лу Рид прича о Њујорку, позиционирајући причу у простору – сада већ знамо да ће Њујорк бити један од главних ликова, јер је он не само предмет Ридове приче, већ сама Лу Ридова појава сугерише то, јер он као један од најславнијих Њујорчана отелотоваја сам град – и времену: визуелни идентитет филма је у једнакој мери испричан сценографијом и поделом улога – по одећи коју Рид носи, његовом непосредном начину излагања и детаља који га окружују у кадру, а и по томе који се славни Њујорчани у филму још појављују (Џим Џармуш, Мадона, Национални оркестар Џона Лурија), знамо да се ради о Америци касног двадесетог века.

Типична атмосфера Бруклина и њене разноликости националности и култура приказана је већ у другој сцени: Оги Рен стоји на углу са својом новом Латино девојком, а у том тренутку тинејџер, Афро-Американац, отима ташну младој белкињи иза њихових леђа. Оги хвата лопова, приводи га правди окупљених, али оштећена страна – млада

белкиња коју игра Мира Сорвина (Mira Sorvino) – одбија да га пријави полицији, јер, како каже, жели да му укаже мало доброте и љубазности. Реакција Огија Рена на то је да врати отету ташну лопову и пусти га да овај пут побегне: „Ово је Њујорк!“, каже Оги, и овде љубазности места нема. Са ове сцене, рез је на Луа Рида, који у истом кадру као и раније каже: „Ја се плашим и у рођеном стану“. Монтажа ове кратке вињете између две изјаве Луа Рида тако функционише као илустрација за теме о којима он у интервјуу говори.

Ипак, наставља Лу Рид, не боји се он највише кад је у Њујорку, већ кад је на местима попут Шведске, где „све функционише“. Културолошке карактеристике које се обично вежу за Бруклин на овај начин се прво потврђују и исмевају, да би потом биле деконструисане. На сличан начин се у филму *Дим* криминални живот у Њујорку који симболише Рашидова уплатеност у крађу новца одсликава и деконструише у посебној врсти везе пуне топлине коју Рашид развија прво са Полом, па са Огијем. Већ у *Диму*, деконструише се бинарни пар село-град, где је село место заједништва и мира, а град дистопија, место спознаје и знања, али и отуђености; као контраст овом традиционалном поимању, Бруклин из *Модрих у лицу* осликан је управо да сугерише да заједнице иtekako постоје, функционишу и играју важну улогу у градњи идентитета, и афирмише и позитивно боји ефекат које неформалне друштвене групације (комшије, пријатељи) имају на појединца и на друштвени живот (Gonzales, 2009б: 32).

Овај пример са Лу Ридом и сценом крађе ташне је и први у низу примера који говоре о постојању одређене наративне, нити, па тако филм можемо посматрати као низ неповезаних вињети, али можемо пронаћи и одређену узрочно-последичну везу међу кратким причама. Другим речима, као у филмовима (Сергеја Ејзенштајна и других) са почетка двадесетог века, ово остварење ствара знаћење из судара, колизије наизглед неповезаних кадрова. На пример, игранију сцену свађе између љубавника, Дениса и Су гледамо пре документарног снимка мештанке Бруклина која прича о мечевима рукомета које традиционално играју она и њен муж један против другог. Овоме следи рез на играни интервју са Џимијем, слабоумним радником у продавници дувана, који директно у камеру, као и Лу Рид, говори о Огијевом принципу да се „залјубиш у неког и онда се ожениш неким другом“, а овом интервјуу, пак, следи рез на игранију сцену препричавања брачних проблема између Винија, власника радње дувана, и његове жене Доти.

Сцена Вајолетиног спремања за излазак пред огледалом, где она води замишљени монолог са својим љубавником Огијем Реном о својим сумњама да он виђа неку другу, прекинута је документарним интервјуом са младом Афро-Американком која описује како се девојке у Бруклину туку и боре за своје место. Њен момак, каже млада девојка у закључку, превише пуши и она би требало да га натера да престане. Њена прича потом ствара наративни мост са следећом сценом, са Џимом Џармушом (још једним славним Њујорчанином), где Џармуш прича о томе да жели да престане да пуши, али жели да попуши последњу цигарету са Огијем.

Главна наративна нит испрекидана је и појављивањем аутентичних становника Бруклина (неких потпуно непознатих, а неких и славних, попут глумца Мајкла Бадалука), који рецитују статистике везане за стопу криминала, етничке и верске заједнице итд; испрекидана је, такође, и аматерским видео снимцима из Бруклина, те спонтаним одговорима мештана Бруклина на најразличитија питања о крају у ком живе; испрекидана је архивским снимцима и музиком коју уживо свира Национални оркестар Џона Лурија. Овај наративни ниво филма Остер назива „последњим делом слагалице“ и „гуроњем одређених делова нашег филма у територију чистог документарца“ (*Two Films*: 199); након што је, како Остер пише, толико животне енергије произашло из импровизација и игре глумаца, убацивање документарног материјала није деловало као контрадикторност већ, напротив, као природни след – спајање материјала снимљеног о једном интра-дијегетичком, фiktивном простору са материјалом из и о екстра-дијегетичком (199).

Наративи које доносе споредни ликови (снимљени тако да су део интра-дијегетичког простора, као Огијев разговор са Џимом Џармушом, или део екстра-дијегетичког простора као млада Афро-Американка са проблематичним момком) увек су такође посредно или непосредно повезани са главним преокупацијама филма и Остеровог дела уопште: бејзболом, типичном бруклинском посластицом која се више не налази никде (Belgian waffles), дуваном, бруклинским духом. Оно што Бекеш пише о *Диму*, да континуитет главног тока приче и његове повезаности са подзаплетима зависи умногоме од балансирања између мизансцена и сведене монтаже (Bökös, 2014: 24), још је упечатљивије у *Модрима у лицу*, јер је то, заправо, начин на који се континуитет наратива може пратити, иако је јасно, из импровизованог карактера читавог филма и поигравања монтажом, да нас аутори позивају и да филм посматрамо као низ вињета.

О томе колико је јасне намере првобитно било укључено у снимање овог филма говори нам случај интервјуа са Луом Ридом који се провлачи кроз читав филм: функција коју је Лу Рид иницијално требало да испуни била је она „локалног филозофа“ продавнице дувана који би својим размишљањима на разне теме прекидао игране сцене и давао дозу разноврсности (*Two Films*: 183). Иако је првобитни утисак о овом експерименту са Луом Ридом био потпуно разочарајући за читаву екипу, укључујући самог Рида, кратке секвенце из овог интервјуа се толико добро уклапају у замишљену динамику филма да Остер сматра да је од свега снимљеног Луом Рид тај који „краде филм“ (184). Томе је разлог и начин на који је интервју снимљен: два интервјуа, са Луом Ридом као екстра-дијегетичким ликом, и са Џимијем, радником у продавници дувана као интра-дијегетичким ликом, једини су материјал снимљен на филмску траку; то даје посебан перцептивни однос овим интервјуима, јер се налазе управо у лиминалној области фиктивног и фактуалног, и гледаоцу не може бити јасно према којој од ових равни интервјуи више теже.

Промена у квалитету снимака узрокована монтажом снимљеног материјала и архивских или аматерских снимака чини да је гледалац много свеснији константног смењивања између дијегетичког и екстрадијегетичког простора. Документарни снимци становника Бруклина снимљени су суперосмицом или су пак преузети, архивски снимци, и зато су у потпуности у сфери документарног, док су ова два интервјуа снимљена тако да их ликови изговарају фронтално, гледајући у некога иза камере ко им (изван наративног тока, осим у једном случају где се јасно чује Остеров глас) поставља питања. Ова дистанца коју квалитет различитих нивоа ствара у нашем уму је веома важна, јер преиспитује границе онога што сматрамо уверљивим наспрам онога што сматрамо измишљеним, што разумемо *само* као причу. Овим брисањем јасне разграничености се показује да је прича, наратив, у основи и оних првидно *стварнијих* сегмената у којима су актери *аутентични* становници Бруклина, и оних првидно *измишљених*, где су актери глумци који су плаћени да приче причају.

*

Сам завршетак филма је групна сцена у којој се спонтано окупљају становници Бруклина и на углу испред продавнице дувана учествују у колективном плесу са много буке и боја. Ово представља климакс и удруживање свих наративних нити (у гужви

препознајемо многе од актера из играних и документарних сегмената), а осим идеје о прочишћењу заједнице кроз колективни ритуал и славље, ова сцена нуди катарзу и за везу између Оги и Вајолет (они добијају дете и лоза становника Бруклина се обнавља и наставља). Ову сцену иницира позната личност драг сцене на прелазу векова, РуПол (RuPaul) и њему се у том слављењу различитости и оптимизма прикључују припадници најразличитијих група, које, порука је ове сцене, све уједињује љубав према Бруклину и према прихватању специфичног бруклинског идентитета са његовом целокупном лошом репутацијом. У баhtиновском схватању карневализације живота, ова сцена обухвата управо законе ренесансног карневала: слави се сам живот, нестају класне и све друге разлике, улоге се лако замењују. По Баhtиновим речима:

[C]пецифична празничност без страхопоштовања, потпуно ослобађање од озбиљности, атмосфера једнакости, слободе и фамилијарности, смисао погледа на свет својствен непристојностима, лакријашка устоличења – свргнућа, весели карневалски ратови и туче, пародијски диспути, повезаност крваве кавге с порођајем, афирмативне клетве. (1989: 271)

Готово сви елементи баhtиновског карневала су ту: гротеска и пародија као основни облици изражавања у карневалском спектаклу присутни су у овој завршној сцени *Модрих у лицу* јер он представља пародијски поглед на све до тада обрађене, озбиљне, животне теме, попут криминала, међуљудских односа, усамљености, неискрености и неверства; па иако се целим филмом ове теме провлаче кроз визуру хумора и често и вулгарности, тек се овом последњом сценом изражава пун потенцијал критичног погледа. Карневал стоји насупрот конфликтности већине сцена јер, како Остер и сам примећује, „скоро свака сцена у *Модрима у лицу* говори о конфликту“ (*Smoke and Blue in the Face*: 161). Одатле и име које филм носи: ако је *Дим* био филм о причању прича, онда је филм *Модри у лицу* филм о конфлиktима, о викању, о свађама, о причању о нечemu док се *не помодри у лицу* (видети и: Gonzales, 2009б: 35).

Карневал као време јавног весеља, такав какав се, по Баhtину и другима, упражњава још од римског доба, а који свој пуни експресивни потенцијал доживљава у Европи ренесансе, препознајемо у овом завршном јавном слављу на крају филма у његовим карактеристикама разузданости, демократичности, универзалности среће, супротстављању нормама – родним, класним, старосним, па чак и онима који се тичу регулације саобраћаја у Бруклину – које у времену изван карневала регулишу живот

(слика 14). Чини се да је филм у целости покушај да се покаже како становници Бруклина не живе по истим правилима као остатак света, па чак ни као остатак Њујорка: о томе говоре успутни коментари, попут оног који изговара Томи (Ђанкарло Еспозито) да у Бруклину „није све по бројевима“ (“This is Brooklyn. We don’t go by numbers.”), или коментар девојке-ходајуће музичке честитке (Мадона) која никад раније није била у Бруклину па није била сигурна да ли ће успети да нађе тачну адресу – као да је то нешто што Бруклин разликује од остатка града.

Мистификација Бруклина као посебног краја добија, дакле, у карневалском завршетку, и свој климакс, а поетизација простора започета у Остеровим романима добија и визуелну кулминацију.

*

За филмове *Дим* и *Модри у лицу* можемо рећи да тематизују приповедачки чин тако што конкретне радње, акцију, замењују приче које ликови причају једни другима (Trofimova, 2012: 96); ово можемо видети као оживљавање традиције усменог казивања, медија који је постојао пре писмене књижевности и подразумевао комплексне елементе заједнице и слушања уметности не у својству појединца, већ у заједници, у групи. Форма импровизације и стварања у групи која карактерише оба филма, а посебно други, говоре овоме у прилог. Полифонија гласова је још присутнија и приметнија у филму *Модри у лицу*, а ова полифоничност додатно подвлачи бахтиновску идеју да је ренесансни карневал успевао да постигне управо ово: да понуди тренутак полифоније у систему који је дозвољавао и био изграђен само на једногласном ауторитету. „Ово искуство комуналне уметничке продукције репродукује главну тему филма: важност заједница и међуљудских односа наспрот индивидуализму, хладном капитализму и глобализацији“ (Gonzales, 2009б: 32).

4.4. Студија случаја: Пандорина кутија

Пандорина кутија (*Lulu on the Bridge*, 1998) је филм чија радња обрађује Остерове уобичајене теме и користи уобичајене мотиве и форме (ауторство, однос и границе уметност/стварност, модел приче-унутар-приче), али који, упркос екипи која је обећавала – у подели су Харви Кајтел, Мира Сорвино, Вилем Дафо (Willem Dafoe), Ванеса Редгрејв (Vanessa Redgrave) – доживљава неуспех и показује, донекле, Остеров највећи изазов у проналажењу адекватног израза у филмском језику: писање књижевности за филм, која, када се *гледа*, а не *чита*, делује извештачена, неприродна, и често не-филмична. Овај филм такође указује на инстанце интермедијалности, некад намерне али неуспешне, а некада просто на последице немогућности да се у потпуности разуме и прихвати визуелни медиј тако да се искористе све његове експресивне могућности.

Остер је прихватио да овај филм, по сопственом сценарију, и режира, и то након што је планирани редитељ, Вим Вендерс, био приморан да се повуче због других обавеза. Упитан зашто је тако одлучио иако је својевремено изјавио да се после *Дима и Модрих у лицу* филмом више неће бавити, Остер каже да је направио грешку попустивши импулсу да напише нешто за велики екран: „Одлучио сам да пишем као да пишем роман. Ако је прича добра, рекао сам себи, онда није битно како ћу је испричати. Књига, филм, небитно. Срж приче ће исијавати, без обзира на облик који поприми“ (Prime, 1998: 106). Ово ће се, међутим, испоставити као нетачна претпоставка и филм ће доживети неуспех код шире публике.

*

Прича почиње наступом џез саксофонисте Изија Маурера (Кајтел) у једном њујоршком ноћном клубу, где Изи бива рањен залуталим метком из пиштолја. Следећа сцена нас већ води у болничку собу и кроз његово тешко мређе са чињеницом да се више неће бавити музиком – метак му је пробушио лево плућно крило па је самим тим свирање саксофона немогуће. Изненада, и случајно, како то већ бива са остеровским јунацима, физичке околности потпуно су му одузеле способност стварања уметности (Изи Маурер је један у низу физички онеспособљених мушкараца у Остеровом делу, попут Сиднија Ора у *Пророчкој ноћи*, писца у *Путовањима у скрипторијум*, или Нејтана

Гласа у *Бруклинској ревији лудости*, на пример). Неодређено време након прве фазе опоравка, Изи сасвим случајно наилази на мртво тело непознатог човека у мрачној улици и, збуњен, узима торбу покојника. У њој, проналази мистериозну кутију и број телефона исписан руком на салвети. У кутији је камен, немаркантног изгледа и текстуре, који, како Изи открива, светли у мраку плавичастим светлом и необјашњиво левитира у ваздуху. На броју телефона откриће Силију Бернс (Сорвино), глумицу у покушају, двоструко млађу од себе, у коју ће се заљубити чим заједно искусе везивну енергију која из плавог камена исијава. Када Силија отптује у Даблин где снима нови филм, Изија се докопају криминалци који, претпостављамо, траже управо плави камен и сумњају да је Изи сам убио непознатог човека и побегао са драгоценим и магичним пленом. Напослетку, криминалци, предвођени интригантним интелектуалцем Доктором Ван Хорном (Дафо), налазе и Силију у Даблину и наводе је на самоубиство сатеравши је у ћошак. Изи се не опоравља од Силијиног необјашњеног нестанка и, док пати за њом и гледа касету са материјалом са сета филма који је снимала – изненадни рез нас враћа на први наративни ниво приче: све што смо гледали, био је производ Изијеве маште, прича-унутар-приче. Први, то јест интрадијегетички ниво, оквирна прича, она је у којој нас рез на крају филма враћа на Изијево тело на поду цез клуба, где хитна помоћ још није стигла, а Изи лежи у локви крви и у неколико минута одсања живот који би могао да има. Помоћ стиже, Изи умире са осмехом на лицу и привезан на апарате, а нас последњи кадар смешта на мрачну љујоршку улицу којом хода – Силија – или жена која изгледа као Силија из Изијевог сна; она ће замишљено наставити свој пут испративши погледом амбулантна кола у којима је Изи управо завршио своје последње путовање.

*

Наговештаје преиспитивања утицаја визуелних опажаја на приповедање налазимо у свим сегментима овог филма: први кадар *Пандорине кутије* наговештава првац у којем ће се прича одвијати, врши функцију херменеутичког кода или Бартовог предодређеног заплете остављајући нам јасан траг. Наиме, љубавна прича Изија и Силије заправо је, како ћемо сазнати на крају, од почетка до краја фабрикација Изијеве маште коју покреће конкретан визуелни стимуланс: у првом кадру филма, у мушким тоалету цез клуба, Изи посматра фотографије глумица на зиду, међу којима је и фотографија Мире Сорвино, која у уоквиреној причи игра улогу Силије, а и Ванесе Редгрејв, која игра једну од споредних улога. Док Изи проучава ове фотографије, у позадини се чују речи

песме “Dreams can be reality/If you live your dream with me” („Снови могу постати стварност/Ако снове проживиш са мном”) – након чега Изи бива упућан и фантазија коју ће сам уобличити се одатле развија.

На том истом зиду мушкиог тоалета налази се и фотографија Луиз Брукс (Louise Brooks), глумице која игра улогу Лулу у немом филму из 1929. године немачког редитеља Георга Вилхелма Пабста *Пандорина кутија*. Силија Бернс ће, на нивоу уоквирене приче, добити позив на аудицију за улогу Лулу у савременом римејку овог Пабстовог филма. Остерова Лулу, Силија, замишљена је као својеврсна интертекстуална реинтерпретација овог женског лика (на шта указује и сам наслов у оригиналу¹²), којем је у Пабстовом филму приписана примордијална, митска кривица за зло. Што је још важније, овај моменат преиспитује утицај визуелног на Изијеву машту и причу коју ће обликовати, одсањати, у лиминалној области живота и смрти. Асоцијације које Изи на основу ове три фотографије на зиду ствара, и наратив који се рађа из тих асоцијација, служи као добар пример тематизовања визуелне уметности (фотографије) и, више него у другим Остеровим филмским остварењима, интермедијалност се користи, прво, као платформа за много ширу тему испреплетаности визуелног са конструкцијом наратива у америчкој култури и, друго, као темељ за дискусију теме рода у америчком филму.

*

Једна од важних тема везаних за третирање визуелног јесте преиспитивање односа између полова у америчког визуелној култури и снаге репрезентације која је постала делом универзално прихваћених визуелних кодова. „У великој мери“, каже Остер, „овај филм говори о томе како мушкарци измишљају жене“ (Prime, 1998: 149), па сходно томе, филм и даје и изазива неколико примера женских архетипа у култури Западног света: библијски лик Еве, митска Пандора и књижевну Лулу (слика 15).

Овако Остер коментарише конструкцију приче:

Заинтригован сам чињеницом да су се, током готово читавог нашег века, слике лепих жена пројектовале на филмско платно и храниле фантазије мушкараца широм света. Зато су, вероватно, створене и филмске звезде. Да би храниле снове. Изи измишља нов

¹² Превод наслова Остеровог филма на наш језик, *Пандорина кутија*, био је избор преводиоца, док је оригинални наслов у буквалном преводу био *Лулу на мосту*. Очигледно је да је постојало значајно ишчитавање филмског текста од преводиоца, али није познато да ли је он био упознат са интертекстуалном референцом на филм *Пандорина кутија* из двадесетих година, или са студијама које Остеров филм до детаља анализирају као поновно читање античког мита (видети: Currieses, 2015)

живот за себе посредством слике. Појављује се лице Мире Сорвино на зиду – и филм почиње. На неки начин, то имитира оно што сви ми искусимо када гледамо филмове. Улазимо у један мрачан простор и остављамо свет иза себе. Улазимо у област претварања. (цит. у: Gonzales, 2009б: 39)

Управо на овај начин и Лора Малви говори о месту које филмске слике заузимају у дефинисању сопства и задовољавању потреба. Ослањајући се на лакановску фазу огледања, Малви наводи да је гледање филмова процес који иза себе има покретачку снагу две жеље: с једне стране, војерска жеља да гледамо другог као објекат, и, са друге, нарцисоидна жеља да се са тим другим идентификујемо. Прва је жеља либида, друга жеља ега (видети: Currie, 1998: 30-31). Осим тога, занимљив је огромни контраст светло/тама који у биоскопу постоји: тама у биоскопској сали не само да одваја гледаоце једног од другога, већ „сјај покретних схема светла и сенки на платну још више подвлачи илузију војерске одвојености“ (Mulvey, 1999: 836). На овај начин, слике које Изи види на почетку филма последица су жеље либида и ширег културолошког контекста где су слике лепих жена главни симбол објектанизоване мушкије жеље. У фантазији/сну, долази до изражавања она друга жеља: Изи се идентификује са slikama на зиду стварајући од њих сопствени филм.

Занимљиво је размотрити улогу рода у холивудском филмском наративу, управо онако како Остер објашњава у горенаведеном одломку: жена је увек пасивни објекат гледања, а мушкарац увек активни гледалац. У наративном филму, норма јесте управо та: мушки поглед дефинише женску појаву и пројектује своје фантазије на њу (Mulvey, 1999: 837). Жена је слика, а мушкарац онај који слику гледа, и то како у самом интрадијегетичком простору филма, тако и у односу гледалац/филм. Другим речима, фетишизација женског тела (или делова женског тела, попут ногу Марлен Дитрих или лица Грете Гарбо, што фетишизацију носи још један корак даље) одвија се и од стране мушких актера унутар филма (ово ћемо видети у односу ликова Силије и Изија у *Пандориној кутији*) и од стране мушкије гледалишта. Чак и онда када постоји искорак ка активнијој улози жена и одmakу од ове традиционално схваћене улоге објекта, Остер преиспитује истинску оствареност овог помака у пракси. За то ће му послужити лик Кетрин Мур (Редгрејв), редитељке римејка Пабстовог филма у уоквиреној причи. За ручком се води разговор о одлуци да Кетрин приведе крају своју глумачку каријеру и да се уместо тога бави режијом: „Изгубите жељу да будете туђа идеја о томе ко сте. Нисам више желела да ме други измишљају“, каже она; Кетрин Мур постала је редитељка како

би, како каже, могла да измишља сама себе, чак иако је, иза камере, нико не види. Сада се више не види њено тело, већ се виде њене мисли, њена визија. Занимљиво је да након ове изјаве Остер као да жели да проблематизује могућност апсолутног ослобађања од женске телесности у визуелној култури: у следећој сцени показује нам три генерације жена како безбрежно и необавезно плешу уз музику, док мушкарци стоје на вратима и забављено их посматрају (слика 16). Женска тела у покрету, женска тела као извор забаве и као објекат уживања – као да ипак остају доминантна наметнута улога, наместо оне коју Кетрин Мур замишља да има.

Општеприхваћена културна инстанца јесте објективизовано женско тело (Mulvey, 1999: 837-8). Остер полази управо од ове инстанце – Изи Маурер је управо тај мушки гледалац чији поглед усмерен на женско тело на платно уједно симболише и његову свемоћност и, надаље, представља основу приче коју гледамо јер произилази управо из Изијеве маште. Његова подразумевано привилегована позиција мушкиг гледаоца и „власника“ приче јесте оно што причу покреће, али се Остер у филму овом премисом ипак поиграва, прати различите историјске трендове третирања проблема рода кроз историју лика који је одабрао – Пандоре и њене наследнице Лулу – и тумачи женску енергију на један нов начин. Сама чињеница да се од неједнаке расподеле моћи – где је Изи тродимензионалан, а жене на сликама дводимензионалне иконе и објекти обожавања – прелази на активну улогу тродимензионалних женских ликова који мењају ток наратива већ је само по себи одмак од традиционалне интерпретације овог лика у претходним драматизацијама у миту, позоришту и на филму.

*

У контексту интерпретације значења Силије као деструктивног женског лица, Оскар Куријесес (*Óscar Curieses*) види значајан помак у представљању женског лица у односу на Лулу из филма Георга Вилхелма Пабста, а према оригиналном миту о Пандори, са постмодерном трансформацијом коју је Остер учитао у добро познати мит.

Пабстов филм је, како је у уводу напоменуто, и сам био адаптација позоришних комада Френка Ведекинда са самог почетка двадесетог века, а Ведекиндов текст из овог драмског циклуса од две трагедије, доживео је и друге значајне адаптације у друге медије: једна од најважнијих опера двадесетог века, *Лулу*, аустријског композитора Албана Берга, имала је премијеру 1937. године у Цириху и од тада се изводила у операма широм света, иако увек у недовршеној форми коју је Берг оставио пре своје ране смрти.

Године 2011. Лу Рид и хеви-метал састав *Металика* снимили су заједнички пројекат, концептуални албум под називом *Лулу*. У центру овог албума је текст који изговара Лу Рид, а који је пропраћен музиком коју је компоновао бенд *Металика*. Верзије текстова песама првобитно је написао сам Лу Рид за позоришно извођење Ведекиндовог текста.

Ко је Лулу из Ведекиндовог комада, а ко је, пре тога, Пандора из Хесиодовог мита? Ко је Силија? Каква је Лулу коју Силија игра у римејку Пабстовог филма? Овај трагични женски лик, који је доживео толико различитих интерпретација у разнородним уметностима, у Ведекиндовим комадима има улогу жене која је, с једне стране, *femme fatale* за сваког мушкарца који је упознаје и заволи, а, с друге, симбол објектификације у којем сваки од мушкараца заљубљених у њу сасвим саможиво види само оне стране које задовољавају његове мушки потребе. Њене сопствене потребе и жеље нису познате и није им дат простор. Ведекиндова Лулу је у потпуности интегрисана у патријархално друштво чији је део, иако неки од њених поступака (убиство трећег мужа, изражена и изражавана сексуалност) упућују на њене напоре да се афирмише и преузме активну улогу. Лулу, ипак, завршава живот у рукама убице Џека Трбосека и у оригиналном тексту најупечатљивији остаје њен статус жртве патријархалног и мизогиног друштвеног уређења.

*

Да је Остеров филм својеврсна реинтерпретација Ведекиндовог позоришног текста и Пабстовог филма говоре и директне референце, које спомиње Оскар Куријесес у свом чланку, а које су биле део сцена исечених у монтажи из крајње верзије. Исечене сцене биле су део филма *Лулу* за који је Силија ангажована у уоквиреној причи – дакле, нека врста, дуплог *mise-en-abyme*, прича унутар приче о причи. У екстрадијегетичком простору, Остер снима филм о Изију Мауреру који се зове *Пандорина кутија* (у оригиналу *Лулу на мосту*) – а Изи Маурер у интрадијегетичком простору измишља причу у којој се снима реинтерпретација филма из екстрадијегетичког простора, филма Георга Вилхелма Пабста, а који је и сам адаптација Ведекиндовог позоришног текста. Важно је разумети и да је наслов оригинала Остеровог остварења, *Лулу на мосту*, састављен од референце на Пабстов филм с једне стране, и на мост као симбол преласка, преласка Изија Маурера из света живих у свет мртвих, али и својеврсног премошћавања између различитих нивоа приче о Пандори из оригиналног мита: нивоа Ведекиндових комада – те Пабстовог филма – Остеровог филма, то јест оквирне приче – и, коначно,

филма који се снима унутар Изијевог сна, то јест у уоквиреној причи. Ова привидна конфузија различитих нивоа приповедања треба да нам укаже, заправо, на међусобну повезаност и постојећи палимпсест текстова који се надовезују и рефлектују један другога.

Говорећи конкретно о везама између постојећих верзија приче о лицу Лулу и филма који Силија снима у склопу Изијевог сна, Куријесес наводи следеће интертекстуалне сцене исечене у монтажи: Силију видимо како позира за фотографа Блека (у Ведекиндовом позоришном тексту, Блек одговара лицу који се зове Шварц – црн на немачком); у појединим кадровима, Силија се појављује са Алвином (код Ведекинда – лик Алве, једног од љубавника Лулу). Занимљиво је, каже Куријесес, да би се Остер послужио овим метафактивним детаљима, па потом ипак одлучио да их исече у монтажи. Учинивши то, сматра овај критичар, Остер се ипак приближио оригиналној верзији мита о Пандори, поготово у интерпретацији женског лица, и можда управо жеља за удаљавањем од Ведекиндове и Пабстове верзије лежи у одлуци да се не позива тако директно на њих у свом филму (видети: Curieses, 2015: 204-205).

Тумачећи филм у оквирима јунговским архетипа, Куријесес у Остеровом филму не види толико реитерацију лика Пандоре/Лулу/Силије као архетипа катастрофе, то јест женске деструктивне моћи која човечанство води у неповратно зло. Наговештаји о библијски злокобној природи жене заправо постоје; Силија је прва која светлећи камен жели да додирне и упозна, попут Еве која јабуку узима без страха: „Не буди блесав“, каже Силија уплашеном Изију, који се боји непознатог и не жели да приђе близу камену, „To је најлепша ствар на свету“. Камен који светли је, тако, јабука спознаје на коју Силија Изија наводи, али и јабука раздора, јер ће и Силију и Изија довести у велику невољу. Ипак, упркос томе, пре него наставак пута који су исцртали Ведекинд и Пабст, Куријесес у Остеровом филму види повратак оригиналном грчком миту о Пандори, а који тумачење женског лица *femme fatale* даје другачију димензију. Наиме, Куријесес види да Остер оживљава онај заборављени симболични аспект симбола Пандориног лица: наде која остаје у кутији.

А нада је управо оно што Силија симболише за упуцаног Изија Маурера, наду у живот наспрот бесмисленој смрти коју доживљава погођен залуталим метком. У овом моменту, Силија добија своју „трету димензију“: тада заиста излази из оквира фотографије са којом је идентификована и ограничена у првом кадру филма и добија

праву моћ. Видећемо да уз њу, уз Силију као симбол наде, Изи замишља/проживљава онај живот какав је желео; штавише, постоји приметна зависност од Силијиног присуства: сваки пут када је Силија далеко, Изијево здравствено стање се осетно погоршава, када Силија оде у Даблин (а одлази управо да би снимала римејк *Пандорине кутије*), и са собом односи тајanstveni камен, Изи пада у руке Доктора Ван Хорна.

Штавише, улоге у којима Силију гледамо се мењају: како Изи набраја, „калуђерица, курва, жртва убиства и пита бачених у лице“ – то су улоге којима Силија може да се похвали у глумачкој каријери до тренутка када упознаје Изија. Све ове улоге су у већој или мањој мери пасивне, ликови који у мушким свету немају простор и немају моћ, баш као Лулу у Ведекиндовом позоришном комаду. Међутим, улога Лулу коју ће Силија добити биће нова, Силијина интерпретација, изјава моћи и лик који ће она, супротстављајући се мишљењу редитељке да Лулу представља отелотоврење елементарне сексуалности и да, заправо, нема активност и снагу, покушати да преиначи у активан лик.

Лик Доктора Ван Хорна функционише као отелотоврена Изијева савест: подсећајући га на све несташлуке из детињства и погрешне одлуке из зрelog доба, Ван Хон покушава да наведе разговор на Силију, као једину светлу тачку Изијевог постојања и начин искуплења. Међутим, пошто Изи одбија да призна да Силија постоји, спаса, како му Ван Хорн каже, за њега више нема. Искуплејући квалитет лика Пандоре, нада коју она носи – Изи је заслужити, и његов крај, иако са осмехом на лицу, биће у самоћи и међу странцима.

*

Подручје претварања које Остер спомиње када говори о процесу који се у нама као гледаоцима одвија кад гледамо филмове, сигнализује се траговима који су нам остављени током радње. Етеричност лика Силије Бернс путоказ је ка њеном симболичком статусу у филму: Изи је експлицитно пита: „Јеси ли стварна или дух?“, Силија одговара да јесте стварна, али ипак увек изнова жели да чује Изија како изговара њено име, као да је потребна вокална, вербализована потврда да то заиста јесте тако, као да остварење у језику потврђује њено постојање. Доктор Ван Хорн записује Силијино име на папир онако како би по слуху могло да се напише на француском: *s'il y a* – дакле, *ако јесте, ако постоји*. Закључак Изијевог пријатеља и продуцента филма *Лулу* је да све личи на сан и да Силија као да никад није ни била ту – након што Силија нестаје са сета

након само пар дана снимања и извршава самоубиство под притиском Доктора Ван Хорна.

Флуидност њеног идентитета, кретање у неком лиминалном простору између Силије, Лулу, Пандоре, и дводимензионалне представе сопственог лика на почетку филма, овом женском лицу даје својство огледала за оквирну причу у целини. Силија јесте и није Лулу, Силија постоји у Изијевом животу и постоји само у улогама које игра, од којих је улога у Изијевој измаштаној животној причи само једна. Трагова за разумевање непостојаности овог лица је много, и сви они треба да служе као трагови ка разумевању да се ради о причи уметнutoj на метадијегетички ниво.

Када сазнаје да је добила улогу, прва ствар коју Силија каже јесте: „Добила сам улогу. Ја сам Лулу“. Показујући Изију снимке својих претходних улога, Силија налази на инсерт у којем игра проститутку којој у бару прилази Лу Рид: Лу Рид из екстрадијегетичке реалности се појављује на екрану и Изи га одмах препознаје, а Силија каже да то „није Лу Рид, само личи на њега“. Непосредно пре тога, међутим, она упира прстом на своје лице на екрану и јасно каже: „То сам ја“. Дакле, Лу Рид којег видимо на екрану није Лу Рид, он *није* једно са улогом коју игра. Лу Рид постоји у екстрадијегетичкој реалности, и постоји лик у уоквиреној причи који на њега личи, али Силија, за разлику од њега, изван улога у којима је виђамо *не постоји*.

Ништа, дакле, и нико није оно што се чини да јесте, а чак ни оне ствари и личности за које јасно видимо да јесу оно што јесу – лик који *личи* на Лу Рида у филму *јесте* Лу Рид и нико други, али Силија тврди супротно; Силија јесте глумица у покушају која живи у Њујорку и налази се близу места несреће када Изи страда, али истовремено и није она Силија са којим ће он одсањати живот; Силија јесте Мира Сорвино са фотографије у мушким тоалету и она јесте музга и опште место фетишизације женског лика у америчкој кинематографији, али у исто време је и она и онаква Силија какву ће Изи одсањати.

Можемо, дакле, идентификовати најмање три наративна нивоа у филму *Пандорина кутија*: прво, ниво екстрадијегетичке реалности коју глумци Остеровог филма деле са нама, у којој су Луиз Брукс, Ванеса Редгрејв и Мира Сорвино глумице чије се фотографије лако могу наћи на зиду неког мушким тоалета, и екстрадијегетичка реалност у којој постоји Лу Рид, којег можемо видети као глумца у неколико Остерових филмова и такође слушати као аутора музичког албума под називом *Лулу*. Друго, тај ниво

укршта се са нивоом интрадијегетичке реалности, дакле нивоом оквирне приче, у којој постоји лик Изија Маурера, који може да гледа фотографије глумица које постоје и у његовој реалности, који може да констатује да је човек којег види на платну Лу Рид јер је и у његовој стварности то управо Лу Рид. Треће, овај други ниво, интрадијегетички простор, ова *оквирна прича*, укршта се даље у неким својим сегментима и са трећим нивоом, *уоквиреном причом*, у којој постоји Силија Бернс у коју се заљубљује Изи Маурер.

Међутим, овде се ситуација донекле компликује: жена која је на првом наративном нивоу, у екстрадијегези, успешна глумица Мира Сорвино, а на трећем наративном нивоу, у метадијегези, Силија Бернс, глумица у покушају, на другом наративном нивоу може да буде – и једно и друго. Другим речима, овај лиминални простор у којем се већи део филма одвија је простор недовољно прецизно исписаних граница. Да ли Изи Маурер на зиду тоалета гледа Ванесу Редгрејв и Миру Сорвино које тек потом, у његовој фантазији, постају Силија Бернс и Кетрин Мур, или су оне већ на том судбоносном зиду Силија Бернс, глумица у покушају из Бруклина чија је нека фотографија са аудиције или из каталога случајно доспела у мушки тоалет, и Кетрин Мур, славна редитељка усликана на почетку своје каријере за некакав часопис? Или су, можда, и једна и друга, нешто потпуно треће, што постоји само на другом наративном нивоу, у интрадијегези, у Изијевој стварности, о којој, заправо, не знам готово ништа? И ко је жена са лицом Мире Сорвино/Силије Бернс која испраћа амбулантна кола која одводе Изија на самом kraју филма, и са чијим се лицом у крупном кадру филм завршава? То је очигледно она иста жена са фотографије са почетка *оквирне приче*, али ми о њој, заправо, ништа не знамо.

Фilm нуди многоструке трагове и путоказе ка заључку да је један или више понуђених сегмената конструкција. Мистериозни камен са плавичастим одсјајем Силију подсећа на део Берлинског зида који је неко једном донео из Европе – зид који је постао симболом спајања некад раздвојених светова на самом почетку. Затим, на самом почетку, након пуцња, рупом у плафону у коју Изи директно гледа док лежи рањен на позорници у цез клубу: рупу је направио метак, и ону у зиду и ону у реалности, и кроз њу ће се провући заплет главног дела филма. Истовремено, зумирањем на ову рупу у плафону ствара се утисак уласка у око камере, улазак у (мета)дијегезу. Док отвара кутију у којој ће наћи плави камен, Изи чује гласове који, чини се, говоре на различитим језицима, а

приметно и на мандаринском, а сам пакет је заправо, кутија у којој се увек налази још једна кутија, у њој се налази још једна мања кутија, и тако даље – другим речима, прави принцип кинеске кутије, која је и метафикативни путоказ ка структури наратива. Након првог, трауматичног сусрета Изија са доктором ван Хорном, следи рез на Кетрин Мур која виче: „Рез!“; током снимања филма *Лулу*, око камере води ка унутрашњости камере на сету снимања филма *Лулу* у интрадијегетичком простору, што би требало да укаже на то да је оно што следи прича-у-причи.

Онда када се плави камен физички раздвоји на два дела који независно један од другог плутају и исијавају у мраку, раздвајају се, коначно, и наративни нивои и исцртава граница између њих. Ипак, граница фикција/стварност до самог kraја филма остаје недовољно прецизна: након што су раздвојени унутар уоквирене приче, и након што је уоквирена прича раздвојена од оквирне приче, Силија и Изи се опет срећу/мимоилазе и самим тим се и наративни нивои поново срећу – или мимоилазе.

*

За разлику од сугестивне моћи речи, код филмске камере ничега сугестивног нема. За разлику од романа, у којем је повратак на неки ранији моменат у наративу ради разјашњења увек могућ, у филму то, уопштено говорећи, није случај нити пракса: осим ако се неким филмом не бавимо у детаље и аналитички, нећемо га премотавати да бисмо уочили и најмање детаље. Остер је врло добро уочио тачке у којима његов самостални пројекат *Пандорине кутије* није испунио очекивања, добро је анализирао слабости којима је као прозаиста склон – као у већ поменутом примеру неуспеле интрапекстуалне референце графита „чуват се Бога“ (слика 9). Делимично свестан да је филм на тренутке сувише комплексан и богат интрапекстуалношћу да би се на прво гледање разумео, Остер оставља снимљени траг своје несигурности: када на први помен лика Лулу Изи упита ко је то, Кетрин Мур схвата да референца, за људе изван света филма, заправо ништа не значи. Са густом мрежом интрапекстуалности кроз коју нас Остеров филм провлачи, и у *Пандориној кутији* је ово често случај.

Реакције на овај компликовани метанаративни експеримент на филму у који се Остер упустио су, стoga, биле одговарајуће. Због сложене структуре и неколико приповедних нивоа, схеме коју ће Остер пратити и у филму *Унутрашњи живот Мартина Фроста*, можемо рећи да је овакав начин „унутрашњег теоретисања“ и „бављења самим собом“ који постоји и у постмодернистичком филму (Батлер, 2012: 89),

унеколико мање ефектан на филму него у књижевности, и то, између осталог, и због формалних услова које филм захтева, а на које се треба осврнути. Гонсалес указује на две ствари које, у процесу преласка књижевног у филмски текст, нису испуниле очекивања у Остеровом случају: глума и специјални ефекти. Залубљени Харви Кајтел није тако убедљив као у *Клавиру*, Мира Сорвина делује наивна, чак детињаста (González, 2009б: 46). Општи утисак понекад јесте управо тај да глумци нису потпуно убеђени у реплике које изговарају.

У комбинацији са невешто изведеним специјалним ефектом оног једног покретачког детаља у причи – плавог камена – који се приписује неповољним техничким и финансијским условима (видети: González, 2009б: 46), читава изведба делује недовољно професионално, готово исто тако наивно као и понеки дијалози.

У иначе позитивном коментару на Остеров књижевни опус, један приказ филма *Пандорина кутија* прави успешно поређење казавши да филм одаје утисак „желење да се напише борхесовска кратка прича, али без употребе експресивне моћи језика, што нас оставља само са интелектуалном фасцинацијом, са комадом ужареног угља у руци“ (Juan, 1999: 36). Овај аутор назива мало вероватну љубав између ликова, Изија и Селије, „лепом, али неоправданом, вештачком“. Можда би, каже он, деловало веродостојније на папиру него на платну (36). Даље, Силијино неочекивано самоубиство делује недовољно мотивисано и уједно је донекле враћа у позицију пасивног објекта мушких жеља: сатерана у ћошак јер је јуре три непозната мушкарца по Даблину, Силија скоче са моста уместо да се суочи са њима.

Занимљив је коментар Марка Брауна у овом контексту: слично филмовима које снима Хектор Ман у *Књизи опсена*, филмови Пола Остера су неконвенционални, бескомпромисни и генерално спадају ван комерцијалних оквира холивудског израза (Brown, 2007: 125). Са једном важном разликом, међутим, могли бисмо додати: док Хектор Ман снима филмове које никада неће гледати, и за које захтева да буду спаљени по његовој смрти, Остер снима филмове који имају за циљ дистрибуцију и рецепцију и публике и критике, па макар она била и изван-холивудска и намењена публици и критици која прати независну филмску продукцију. Ипак, неуспех код шире публике и очигледан пад квалитета у односу на спонтаност и природност ликова и ситуација у *Диму* и *Модрима у лицу* указује на неусаглашеност намера и остварења у склопу визуелног медија. Упркос томе, *Пандорина кутија* није био Остеров последњи

покушај да се докаже као писац за велико платно: скоро деценију касније изашао је *Унутрашњи живот Мартина Фроста*, Остерово друго и за сада последње остварење као независног редитеља.

V Део: Закъчак

5. Закључци и предлози за даља истраживања

Роман *4 3 2 1* објављен је у фебруару 2017. године на 70. рођендан Пола Остера; као далеко најобимнија Остерова књига прозе (готово 900 страна), овај роман прати алтернативне судбине истог лика кроз другу половину двадесетог века у Њујорку. Овај обимни експеримент форме неретко је збуњујући, јер се исте ситуације понављају у готово идентичном контексту по неколико пута, па је не само наративна нит умногоме конфузна за читаоца, већ се неминовно поставља и питање сврсисходности оваквог експериментисања: доказивање да је случајност покретач наратива Остер показује и у свим осталим, далеко краћим романима, те се намеће питање мотивације иза склапања овако опширеног експеримента.

Оно што се највише истиче јесте својеврсна фасцинација хронотопом промене у америчком друштву седамдесетих година двадесетог века: периода у којем је Остер и сам био студент на Универзитету Колумбија и лично узео учешћа у друштвеним трансформацијама. Бескрајно враћање на исти временски период у истом простору наговештава ауторову преокупирањост временом које је најдиректније утицало на развој америчке свести и културе, који су водили до слике Америке каква је данас на располагању аутору за анализу и тематизацију; утисак је да, погледом уназад, Пол Остер покушава да одгонетне како се дошло до данашње слике дубоко подељеног, непријатељски настројеног друштва екстрема. Политичка ситуација у Америци крајем друге деценије двадесет и првог века само је конкретна манифестација коренитих промена у колективној свести која је облике добијала управо у том, и за аутора као личност формативном, времену.

Једно од лица тог времена била је и освешћена и друштвено ангажована уметност, коју Пол Остер наставља да ствара и готово пола века касније: директно, схватајући своју улогу као ангажованог писца у сартровској визури веома озбиљно и користећи свој јавни профил за оштру критику политичке расизма и екстремизма која Америку води ка изолацији на светској сцени, као и индиректно, тражећи кроз прозу корене развоја друштвено-политичке ситуације садашњице.

Ова формална одлика – враћање на исти хронотоп, не само у роману *4 3 2 1*, иако у њему најексплицитније, већ и у бројним романима који су му претходили, попут

Месечеве палате и *Невидљивих* – има своју паралелу у форми Остеровог писања. Наиме, као што је повратак увек на исти историјски период заправо увек поновљени покушај проналaska садржајних одговора, тако је форма књижевности која испитује границе језика као медија, граница значења и граница експресивности заправо увек поновно враћање питању шта књижевна уметност може да понуди, шта не, и како испунити празнине које она оставља. Интермедијална природа Остеровог приповедања је управо ово: метанаративни хронотоп којем се на овај начин увек враћа је оно почетно питање празног и крајње питање испуњеног папира који упркос густини редова оставља бела и неосветљена места. Испуњавајући те празнине да би читаоцу пренео оно што жели да пренесе, аутор увек поново посеже за сликом, покретом, бојом и звуком.

У овој дисертацији покушала сам да на примерима неколико књижевних и филмских дела покажем одлике интермедијалне природе приповедања у досадашњем књижевном и филмском стваралаштву Пола Остера, у периоду од 1985. до 2017. године. Остеров опус је занимљив пре свега жанровски, јер је у поменутом периоду настао значајан број романа, али упоредо са њима и књиге есеја и мемоара, збирке поезије и сценарија за филм (који су реализовани и као филмски пројекти и у писаном облику). Сигурно је да Пол Остер представља једног од плоднијих писаца своје генерације у Америци, а бројне везе између различитих делова његовог опуса постају предметом интересовања критичке рецепције. Због тенденције да непосредовано и нескривено користи аутиобиографски материјал у прози и да, истовремено, у интервјуима и књигама есеја и мемоара прича о фикцији коју пише, границе између фикционалног и фактуалног материјала у писањима овог аутора остају (намерно) замагљене; разумевање и ишчитавање сопствене биографије као текста већ је један степен освешћене интерпретације са ауторове стране, а, у исто време, позива на освешћено и скептично читање наводно фактуалних текстова и података.

У овом смислу је посебно занимљив однос према слици насупрот тексту, динамици која се рађа између ова два модуса изражajности и перцепције, те областима њихових пресека, који су на конкретним примерима анализирани. Инстанце интермедијалности показују неповерење овог писца у написани текст и симболишту потрагу за медијем или комбинацијом медија која би успела да превазиђе недостатке језика. У склопу ове теме, а у покушају одговора на два питања дефинисана на почетку – о тематизацији филма и других визуелних уметности у романима и о утицају ауторовог

мултимедијалног израза на нарацију у књижевности и филму – ова дисертација покушала је да одговори фокусирајући се на Остерова дела подељена на три типа: књижевна дела у којима се визуелне уметности користе као интермедијални хоризонт, романе који се реферишу на филмску уметност интермедијалним опонашањем, те филмове који користе књижевност као хоризонт и показују тенденцију нарације путем интермедијалног опонашања књижевности.

Први део дисертације дао је историјски оквир: преглед књижевно-историјских услова у којима се Остеров сензибилитет као писца формирао, покушавајући да утврди колико и на који начин његова проза и стваралаштво у другим медијима улазе у дијалог са америчком и европском уметничком традицијом. Истовремено, први део проблематизовао је и специфичан уметнички израз овог аутора који је показивао еволутивну тенденцију искорака у друге медије или коришћења алата из других уметности у књижевности. Други део дисертације уоквирио је дату тему теоријски, излажући преглед теоријских постулата: сегмената француске наратолошке мисли, различитих теорија интермедијалности са посебним освртом на категорије и термине које предлажу теоретичари са немачког говорног подручја; такође, друго поглавље дало је осврт на нарацију на филму са освртом на релевантне теоријске паралеле и разлике у специфичним аспектима медија у којем се нарација остварује.

Трећи и четврти део дисертације као централни делови бавили су се дубинским анализама текстова и на примерима интермедијалне референце/тематизације, интермедијалног опонашања и примерима екфразе истраживали конкретне реализације комбиновања језика речи и језика слика. Трећи део у свом првом сегменту испитао је интермедијалне референце на филм у романима *Пророчка ноћ*, *Човек у мраку* и *Сансет Парк*. Други сегмент трећег поглавља упоредио је роман *Књига опсена* и адаптацију једног његовог дела у филм *Унутрашњи живот Мартина Фроста*, указујући на наративне празнине и карактеристике израза овог аутора у медију који му није близак, бавећи се притом и могућим одговорима на питања неупоредиво мањег успеха Остерових филмова у односу на његове романе.

Четврти део дисертације понудио је читање Остерових филмова и испитивање граница филмске нарације из специфичне позиције на које је редитељ, као професионални писац, наишао. Ово поглавље позабавило се интермедијалним

уплитањима књижевности у језик филма и коришћењу књижевности као хоризонта у филмовима *Дим*, *Модри у лицу* и *Пандорина кутија*.

Правац којим ће критичка рецепција и академско бављење делом Пола Остера поћи у наредним деценијама још увек није јасно, али интересовање за његову прозу не јењава, а дела попут *Њујоршке трилогије* још увек су предмет студија и дисертација. Занимљиво је и да су од поменутих скорих адаптација за друге медије (позориште и плес) све рађене на основу једног од првих објављених Остерових дела, *Града од стакла* из 1985. године; ова новела остаје најзанимљивија и најинтригантнија, упркос или управо због њене *неадаптибилности* коју спомиње Арт Шпигелман у уводу графичкој новели. Од различитих покушаја да се Остерови романи адаптирају за друге медије већина је споменута у овој дисертацији, а свакако најуспешнија и најбоље прихваћена, како од публике, тако и од критике, била је графичка новела *Град од стакла*, која је је, између остalog, преведена и адаптирана и на српски језик (*Град од стакла*, издавач: Комико, 2014, превод: Миодраг Марковић).

У књизи И.Б. Зигумфелда објављеној 2017. године најављује се, у краткој биографској белешци о Зигумфелду на последњој страници, отварање Центра за остерологију (The Center for Paul Auster Studies) на Универзитету у Копенхагену; колико ми је познато у тренутку предаје овог текста, такав центар још увек није отворен, али оваква намера, отварање центра за изучавање дела још живог и активног писца, говори о великом интересовању која у европској академској заједници још постоји и која сада већ има традицију од тридесетак година. На српском говорном подручју преведени су готово сви Остерови романи и неколико је тиража потпуно иссрпљено; слично је на немачком и француском говорном подручју, где романи доживе и по неколико издања; о сличној популарности говоре и бројне награде у различитим европским земљама споменуте још у уводном поглављу. Очигледно је, dakле, да начин на који Пол Остер приповеда има одјека не само у академској заједници као подстрек за озбиљно критичко бављење његовим делом, већ и код шире публике.

Неповољна рецепција филмова које је Остер писао и режирао јесте, стога, релативно неочекивана, док се, то јест, не узму у обзир начини на које је овај писац разумео и третирао нови медиј. Млака и, у случају *Унутрашњег живота Мартина Фроста* чак преовладавајуће негативна критика којом су филмови дочекани има везе пре свега са Остеровим покушајем да писање, грађење и продукцију филмске приче разуме

на сличан начин на који разуме исте поступке у стварању књижевних текстова. Несумњиво је да су очигледни интермедијални упливи и пре настанка филмова упућивали на то да ће се овај аутор опробати и у неком другом медију, да ће доћи до *филма као превазилажења језика*, које је, међутим, ипак остало оптерећено искуством и познавањем финеса језика као медија којих аутор није успео да се ослободи у довољној мери да би филмску причу испричao филмским језиком.

Сагледавање дела савремених америчких аутора у визури интермедијалности може донети потпуно нова сазнања о неколико генерација писаца који су, од педесетих година двадесетог века надаље, одрастали под израженим утицајем телевизије, филма и визуелне културе уопште; истраживање њихових дела у интермедијалној визури утолико је релевантније у ери доминације дигиталних медија, поготово у америчкој култури. Потрага за траговима које (некада и сада) нови медији остављају на њихов уметнички сензибилитет била би не само истраживање једног специфичног уметничког гласа, већ сагледавање начина на које се читава једна култура отелотворила у изразу појединачних аутора. Читање савремене америчке прозе као интермедијалног Ткања могло би пружити потпунију слику о томе шта Америка јесте данас, за нас и за себе сâму.

VI Део: Прилози и библиографија

6.1. Прилози

tamnosmeđu. Ja nosim cipele četrdeset četiri, on četrdeset jedan. Niko koga poznajem nije bio uzor za njegov lik (u svakom slučaju, ne svesno), ali čim sam ga sastavio u sebi, postao je ne-

dodirnem, dok ne budem zasluzio pravo da svoje šake položim na nje no telo i njima predem preko njene gole kože.

Ali želim da odem dalje od Grejsinog tela, dublje od te slučajne čijenice njenog fizičkog bića. Telo je, naravno, važno – važnije nego što smo spremni da priznamo – ali ne zaljubljujemo se u tela, zaljubljujemo se jedni u druge, i koliko god da je ono što čini našu ličnost vezano za krv i meso, mnogo je i onog što je izvan toga. Svi to znamo, ali onoga trenutka kada prodremo iza izgleda i onog spoljašnjeg, reći počinju da nas izdaju, da se drobe u neobjašnjivoj konfuznosti i nejasnim, nedostatnim metaforama. Neki to nazivaju *plamenom bića*. Drugi kažu da je to *unutrašnja iskra ili svetlo unutrašnjeg bića*. A neki opet o tome govore kao o *vatramu sústine*. Ovi izrazi uvek se zasnivaju na predstavama o toplini i svetlosti, a ta sila, ta suština života koju nekada nazivali *dušom*, uvek se drugoj osobi prenosi očima. Pesnici su svakako bili u pravu kada su insistirali na tome. Tajanstvenost čežnje započinje pogledom u oči voljene osobe, jer jedino u njima možemo uhvatiti tračak onoga što neko jeste.

Grejsine oči su bile plave. Tamnoplave prošarane tragovima sivog, možda i smeđeg, a možda i nekim nagoveštajima kestenjastog kontrasta. Bile su to kompleksne oči, oči koje su menjale boju u zavisnosti od jačine i kvaliteta svetlosti koja u određenom trenutku pada na njih. I toga dana kada sam je u Betinoj kancelariji ugledao prvi put, palo mi je na pamet kako nikada ranije nisam sreo ženu koja je odisala takvom staloženošću, takvim spokojnjim držanjem, kao da je Grejs, koja tada još nije bila napunila dvadeset i sedam godina, već dostigla neki viši nivo bića od nas ostalih. Ne želim da zvuči kao da je u vezi s njom bilo nečeg suzdržanog, kao da lebdi iznad okolnosti u nekakvoj božanskoj izmaglići samodovoljnosti ili indiferentnosti. Naprotiv, tokom sastanka bila je vrlo zainteresovana, smejala se bez suzdržavanja, osmehivala se, izgovarala prave stvari i činila ispravne gestove, ali ispod tog profesionalnog uključivanja u razmatranje zamisljali koje smo joj Beti i ja predlagali, osetio sam neverovatno odsustvo unutrašnje borbe, ravnotežu uma zbog koje kao da je bila izuzeta od uobičajenih konflikata i agresivnosti savremenog života: sumnji u sebe, zavisti, sarkazma, potrebe da se omalovažavaju drugi, prekora, nepodnošljivog bola zbog lične ambicioznosti. Grejs je bila mlada, ali je imala staru i iskusnu dušu, i dok sam toga da-sedeo u prostorijama firme Holst i Makdermot i posmatrao njene oči,

Слика 1. Фусноте заузимају већи део странице у роману *Пророчка ноћ* и проширују функцију са пуког коментара на градивни елемент наративне структуре. *Пророчка ноћ*.
Превод: Ивана Ђурић Пауновић. Београд: Геопоетика, 2003.

dana, dobro je bilo znati da me nisu zaboravili. Naručio sam svoj uobičajeni sendvič sa topnjanim sirom i seo da pregledam novine. Najpre *Tajms*, a zatim i *Defli njuz*, zbog sporta (Metsi su izgubili u dablhedderima od Kardinala), i na kraju *Njuzdej*. Do tada sam već postao stara kuka kada je traženje vremena u pitanju, i kako je ono na čemu sam radio mirovalo, a nije bilo ničeg hitnog zbog čega bih morao da se vratim u stan, nisam žurio da se vratim, naročito sada kada je počela kiša, a ja bio previše lenj da se popnem do stana i uzmem kišobran.

Da se u kafeu nisam zadržao toliko dugo, naručivši još jedan sendvič i treću šolju kafe, nikada ne bih primetio članak odštampan pri dnu trideset i sedme strane u *Njuzdeju*. Pre samo nekoliko večeri napisao sam nekoliko pasusa o iskustvu Eda Viktorija u Dahauu. Iako je Ed fiktivni lik, priča koju on ispriča o davanju mleka mrtvoj bebi bila je istinita. Pozajmio sam je iz knjige o Drugom svetskom ratu⁸ koju sam nekada pročitao, i dok su mi Edove reči još uvek odzvanjale u ušima („Bio je to kraj ljudskog roda“), naišao sam na nevezno sastavljenu vest o još jednoj mrtvoj bebi, o još jednoj isporuci iz utrobe pakla. Članak mogu da citiram od reči do reči zbog toga što ga sada imam pred sobom. Iscepio sam ga iz novina tog jutra pre dvadeset godina, i otad ga nosim u svom novčaniku.

⁸ *Podignuti poklopci* Patrika Gordon-Vokera (London, 1945). Nedavno je istu priču prepričao Douglas Bunting u knjizi *Iz ruševina Rajba: Nemačka 1945-1949* (Njujork: Kraum publifiers, 1985), str. 43.

Samo da se zna, trebalo bi takođe da pomenerem da posedujem primjerak telefonskog imenika Varšave iz 1937/38. Dobio sam ga na poklon od prijatelja novinara koji je išao u Poljsku da bi izveštavao o pokretu Solidarnost, 1981. On ga je navodno pronašao na buvljoj pištaci, i pošto je znao da su mi baba i deda po oцу oboje rođeni u Varšavi, dao mi ga je na poklon kada se vratio u Njujork. Zvao sam ga moja knjiga *dubova*. Pri kraju 220. strane, pronašao sam bračni par čija je adresa navedena kao Wejnerta 19 – Janina i Stefan Orlowscy. Tako se moje prezime pisalo na poljskom, i ja nisam bio siguran da li su mi ovi ljudi rodaci ili ne. Osećao sam da postoji solidna šansa da ipak jesu.

97

PORODAJ U TOALETU BEBA BAĆENA

Dvadesetdvogodišnja prostitutka, pod uticajem krekka, porodila se iznad veće šolje u Bronksu, a zatim bacila svoje dete u kontejner koji se nalazio na ulici, saopštila je policija juče.

Žena je imala odnos s nepoznatom osobom oko jedan posle ponoći kada je izašla iz sobe u kojoj su boravili, u Sajpres plejsu, br. 450 i otišla u kupatilo da uzme krek. Sedecih na veće šolji žena je „osetila da vodenjak puca, da nešto izlazi“, rekao je poručnik Majkl Rajan.

Međutim policija kaže da žena – potpuno obeznenjena od kreka – nije bila svesna da se porodila.

Dvadeset minuta kasnije, žena je primetila u šolji mrtvu bebu, umotala je u peškir i bacila u kantu za smeće. Potom se vratila svojoj mušteriji i nastavila da mu pruža seksualne usluge, rekao je Rajan. Uskoro je izbila svada oko plaćanja, i u policiji kažu da je žena oko 1.15 izbola mušteriju u grudi.

Policija kaže da je žena, identifikovana kao Kiša Vajt, pobegla u svoj stan na 188. ulici. Kasnije se Vajtova vratila do kante za smeće i izvadila bebu. Tom prilikom ju je video neko iz susedstva i pozvao policiju.

Kada sam završio s čitanjem tog teksta prvi put, rekao sam sebi: *Ovo je nešto najgore što sam ikada pročitao*. Strašno je bilo svariti samu informaciju o bebi, ali kada sam došao do incidenta s ubodima u grudi u četvrtom pasusu, shvatio sam da čitam priču o propasti ljudskog roda, da je ta soba u Bronksu upravo ono mesto na kome je ljudski život izgubio svoj smisao. Zaustavio sam se na nekoliko trenutaka pokušavši da dođem do daha, da prestanem da se tresem, a onda sam članak

98

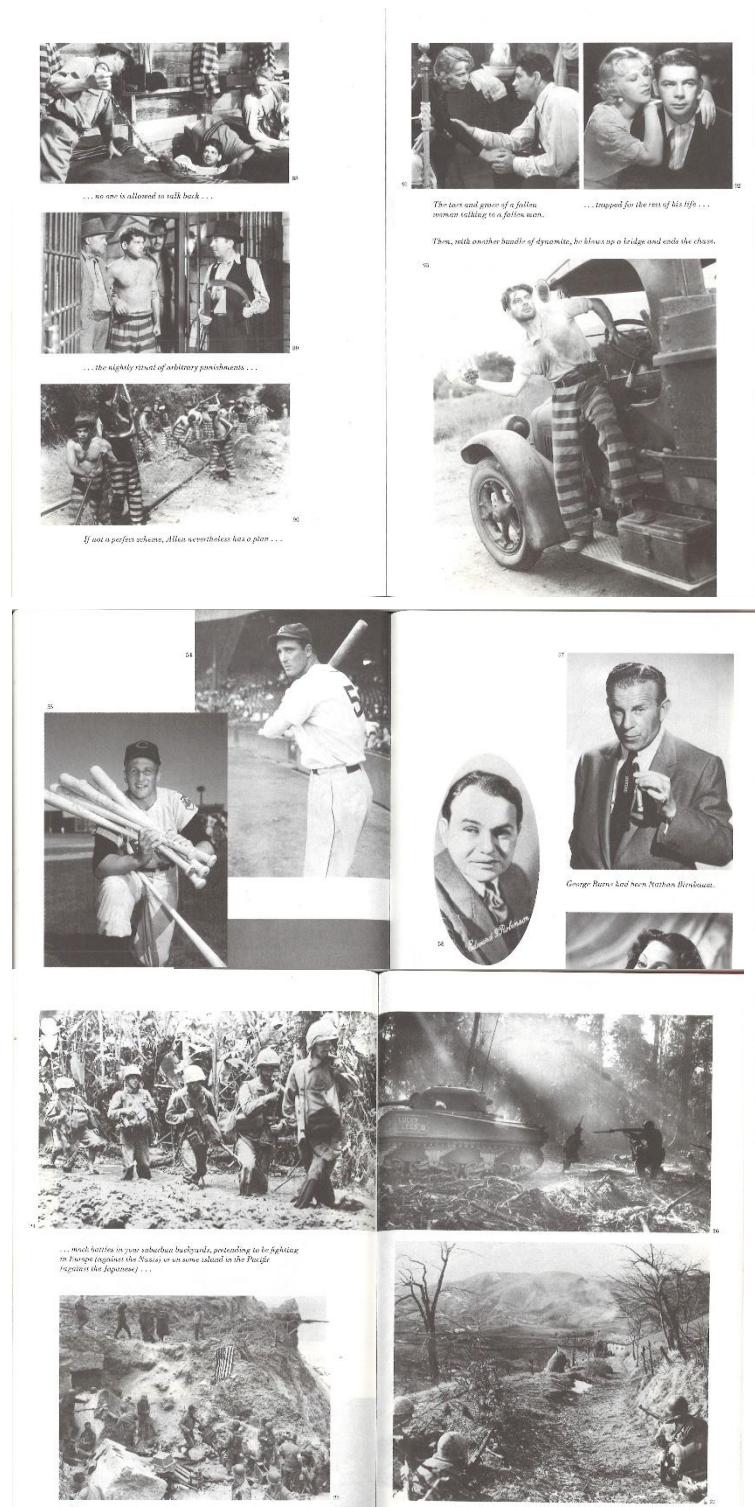
Слика 2. Визуелне дисрупције текста као формална метафора садржаја и као пример интермедијалног колажа текстова. *Пророчка ноћ*. Превод: Ивана Ђурић Пауновић. Београд: Геопоетика, 2003.



Слика 3. Интермедијално реферирање у *Мобију Дику* на сцену заклетве са неокласицистичке слике Жак-Луја Давида, *Заклетва Хорација*. Jacques-Louis David, *Oath of the Horatii*, Wikimedia Commons, Musée du Louvre, Paris



Слика 4. Екфрастични опис слике месечева светлост романтичарског сликара Ралфа Алберта Блејклока у роману *Месечева палата*. Слика и физички дели роман на две половине и има функцију катализатора радње. Ralph Albert Blakelock, *Moonlight*, Wikimedia Commons, Online Collection of Brooklyn Museum.



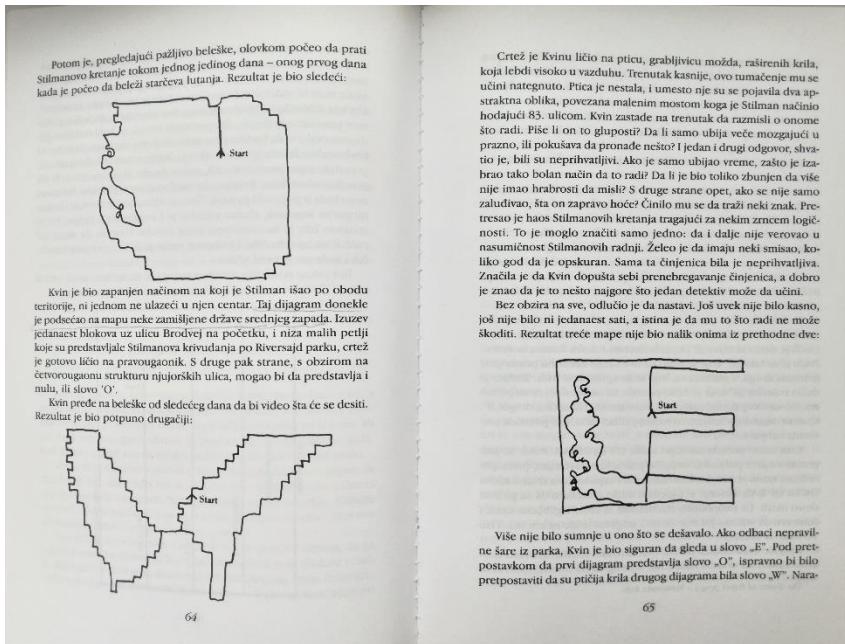
Слика 5. Фото-албум из *Извештаја из унутрашњости* као пример за иконотекст, где вербално и визуелно чине целину нерашчлањиву на текстуалне и фотографске делове артефакта. Paul Auster, *Report from the Interior*. New York: Faber&Faber, 2013.



Слика 6. Генеричка фотографија меноре у одсуству визуелног артефакта из сопственог сећања из детињства. Paul Auster, *Report from the Interior*. New York: Faber&Faber, 2013.



Слика 7. Класична композиција план-контраплан као елемент филмске нарације. *Smoke*, Wayne Wang & Paul Auster. Miramax Films, 1995.



Слика 8. Пример иконотекста у којем други медиј (цртеж) служи као траг за делимично одгонетање мистерије романа. Њујоршка трилогија, Превод: Ивана Ђурић Пауновић, Зоран Пауновић и Светлана Спанић. Београд: Геопоетика, 2007.

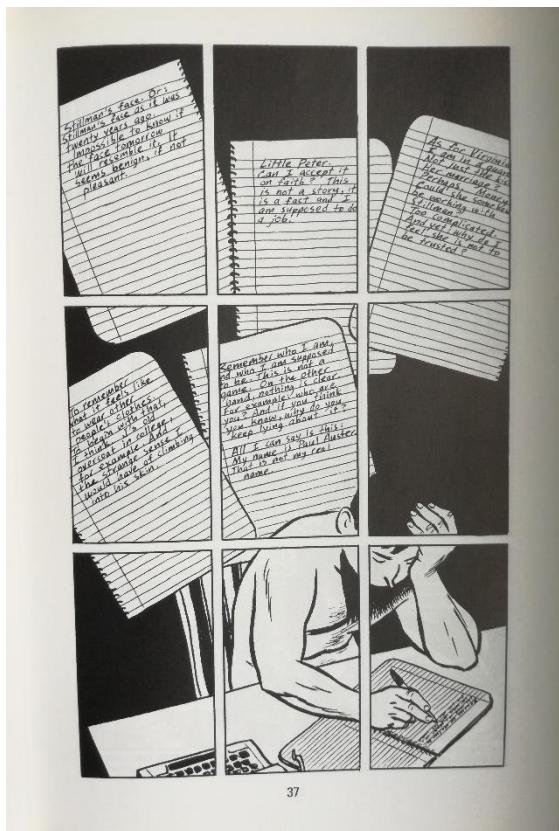


Слика 9. Неуспели пример интертекстуалне референце: графит на зиду који упућује на тему ауторитета. *Lulu on the Bridge*, Paul Auster. Capitol Films, 1998.



Слика 10. Филмска техника зумирања копирана је овде цртежом који носи поруку о вези урбаног простора као лавиринта са једне и растварања јунаковог идентитета у њему са друге стране. *City of Glass: The Graphic Novel*. London: Faber and Faber, 2004.

London: Faber and Faber, 2004.



Слика 11. Празнине између квадрата, које традиционално функционишу као интерпункцијски знаци у графичком роману, овде се претварају у решетке и метафоризују садржај: тему заробљености у језику. *City of Glass: The Graphic Novel*. London: Faber and Faber, 2004.



Слика 12. Огијева документација једне раскрснице у Бруклину служи као окосница наратива о променама на телу града, телу друштва и у животима ликова. *Smoke*, Wayne Wang & Paul Auster. Miramax, 1995.



Слика 13. Филмска техника зумирања на приповедачева уста као интермедијална референца на (усмену) књижевност: сцена са приповедањем божићне приче снимљена је тако да слави приповедача и приповедачки чин. *Smoke*, Wayne Wang & Paul Auster. Miramax, 1995.



Слика 14. Завршетак филма *Модри у лицу* снимљен је као бахтиновски урбани карневал који заокружује поетизацију простора Бруклина. *Blue in the Face*, Wayne Wang & Paul Auster. Miramax, 1995.



Слика 15. Пандорина кутија, визуелни стимуланс на основу кога настаје заплет. *Lulu on the Bridge*. Paul Auster. Capitol Films, 1998; преузето из: Oscar Curieses 203-204.



Слика 16. Пандорина кутија, мушки поглед и објектанизована женска тела. *Lulu on the Bridge*, Paul Auster. Capitol Films, 1998.

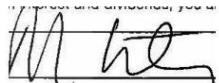


November 26, 2018

To Whom it May Concern,

This is to confirm that I had a serious conversation about my work with Oana Ursulescu at my home in Brooklyn, New York on May 16 2018. I wholly endorse the dissertation she is writing.

Yours sincerely,

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Paul Auster".

Paul Auster

Прилог 17. Потврда о обављеном разговору са Полом Остером.

6.2. Примарна грађа

Проза, поезија, књиге есеја и мемоара, сценарија:

- Auster, P. (1987). *In the Country of Last Things*. New York: Viking.
- Auster, P. (1992). *The Invention of Solitude*. London: Faber and Faber.
- Auster, P. (1993). *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. New York: Penguin.
- Auster, P. (1995). *Smoke and Blue in the Face: Two Films*. New York: Miramax Books and Hyperion.
- Auster, P. (1997). *Hand to Mouth. A Chronicle of Early Failure*. London: Faber and Faber.
- Auster, P. (1998). *The Making of Lulu on the Bridge*. New York: Henry Holt and Company.
- Auster, P. (2001). *Moon Palace*. Berlin: Cornelsen Verlag.
- Auster, P. (2004a). *Auggie Wren's Christmas Story*. New York: Henry Holt and Company.
- Auster, P. (2004б). *City of Glass: The Graphic Novel*. London: Faber and Faber.
- Auster, P. (2004в). *Collected Poems*. New York: Overlook Press.
- Auster, P. (2007). *The Inner Life of Martin Frost: The Screenplay*. New York: Picador.
- Auster, P. (2010). *Sunset Park*. New York: Henry Holt and Company.
- Auster, P. (2013а). *Report from the Interior*. New York: Faber and Faber.
- Auster, P. (2013б). *Winter Journal*. New York: Picador.
- Auster, P. (2017). *4 3 2 1*. New York: Henry Holt and Company.

Преводи:

- Остер, П. (2003а). *Књига опсена*. Превод: Ивана и Зоран Пауновић. Београд: Геопоетика.
- Остер, П. (2003б). *Пророчка ноћ*. Превод: Ивана Ђурић Пауновић. Београд: Геопоетика.
- Остер, П. (2006). *Бруклинска ревија лудости*. Превод: Ивана Ђурић Пауновић. Београд: Геопоетика.
- Остер, П. (2007). *Њујоршка трилогија*. Превод: Ивана Ђурић Пауновић, Зоран Пауновић и Светлана Спаинћ. Београд: Геопоетика.
- Остер, П. (2010) *Невидљиви*. Превод: Ивана Ђурић Пауновић. Београд: Геопоетика.
- Остер, П. (2008). *Човек у мраку*. Превод: Ивана Ђурић Пауновић. Београд: Геопоетика.

Филмографија:

- Auster, P. (1993). *The Music of Chance*. dir: Phillip Haas. IRS Media.
- Auster, P. (1995а). *Blue in the Face*. dir: Wayne Wang. Miramax Films.

- Auster, P. (19956). *Smoke*. dir: Wayne Wang & Paul Auster. Miramax Films.
- Auster, P. (1998). *Lulu on the Bridge*. dir: Paul Auster. Capitol Films.
- Auster, P. (2007). *The Inner Life of Martin Frost*. dir: Paul Auster. Alfama Films.

Необјављени материјал:

Auster, P. *The Paul Auster collection of papers, 1963-1995*. The New York Public Library: The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature

Auster, P. *The Paul Auster collection of papers, 1987-2001*. The New York Public Library: The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature

Auster, P. *The Paul Auster collection of papers, 1999-2006*. The New York Public Library: The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature

Остер, Пол. Интервју са аутором. 16. мај 2018.

6.3. Секундарна грађа

6.3.1. Студије, интервјуи и чланци о Полу Остеру

- Auster, P. (5.11. 2006). “I Want to Tell You a Story.” *The Observer*. Преузето 2.8.2016.
- Badawi, Z. (22.10.2008). BBC News Hardtalk with Paul Auster. Преузето са <https://www.youtube.com/watch?v=dMYYf0RQcJ8>
- Barone, D. (ed.). (1995). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bewes, T. (Fall, 2007). “Against the Ontology of the Present: Paul Auster's Cinematographic Fictions.” *Twentieth Century Literature*, Vol. 53, No. 3, After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction, 273-297.
- Bloom, H. (ed.). (2004). *Bloom's Modern Critical Views: Paul Auster*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Bökös, B. (2012). “On Media Combinations and Identity (De)construction in Paul Auster's *City of Glass: The Graphic Novel*.” In: Cotrău, L. (ed.). (2012). Proceedings of ELLE International Conference Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 179-186.
- Bökös, B. (2013). “Intermedial Thematizations and Imitations in Paul Auster's *The Book of Illusions*.” In: Maior, E. (ed.). (2013). Proceedings of ELLE International Conference Oradea. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 164-171.
- Bökös, B. (2014). Intermediality and Narrative Identity in Paul Auster's Oeuvre. Dissertation, University of Debrecen.
- Brown, M. (2007). *Paul Auster*. Manchester: Manchester UP.
- Burns, C. (2013). “Off the Page: Paul Auster.” In: Hutchisson, J. M. (ed.) (2013): 125-131.
- Caleffi, N. “Paul Auster's Urban Nothingness.” Преузето 2.8.2018. са <http://www.bluecricket.com/auster/articles/nothing.html>
- Cohen, D. (2.7.2005). “The City Goes On.” *New Zealand Listener*. Преузето 2.8.2016.
- Collinge-Germain, L. (2013). “The Reader at Play in 'Auggie Wren's Christmas Story' by Paul Auster”. *Transatlantica*, 2. Преузето 21.2.2016.
- Contat, M. (1996). “The Manuscript in the Book: A Conversation.” *Yale French Studies*, 89, 160-187.

- Curieses, Ó. (2015). “*Lulu on the Bridge* de Paul Auster, una reelaboración cinematográfica del mito de Pandora a través del sueño.” *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 12, 198-213.
- De Juan, J. L. (Jan. 1999). “Dinero, literatura y cine.” *Revista de libros*, 25, 36.
- Ђурић Пауновић, И. (2009). „Филмска илузија у функцији књижевног дела: *Књига опсена* Пола Остера.“ *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, XXXIV-1, Филозофски факултет, Нови Сад, 249-259.
- Ђурић Пауновић, И. (2014). *Чуднолики свет: Амерички хронотопи Пола Остера*. Београд: Геопоетика.
- Eckhart, P. (2010). “Uncanny Architextures: Reading Time, Space, and Representation in Paul Auster’s *City of Glass*.” In: Eckhardt et al. (eds.). (2010). *Landscapes of Postmodernity: Concepts and Paradigms of Critical Theory*. Wien: LIT Verlag GmbH&Co.KG, 129-149.
- Eckhart, P. (2011). *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York Novels. Paul Auster’s City of Glass and Toni Morrison’s Jazz*. Bielefeld: Transcript.
- González, J. Á. (2009a). “‘Happy Accidents’: An Interview with Paul Auster.” *Literature/Film Quarterly*, 37:1, 18-27.
- González, J. Á. (2009b). “Words Versus Images: Paul Auster’s Films from *Smoke* to *The Book of Illusions*.” *Literature/Film Quarterly*, 37:1, 28-48.
- Hutchisson, J. M. (2013). *Conversations with Paul Auster*. Jackson: University Press of Mississippi.
- LaGambina, G. (2008). “Interview with Paul Auster.” *A.V. Club Books*, Преузето 24.10.2010.
- LeClair, T. (9.9.2008). Sleepless in Vermont.” *The New York Times*. Преузето 12.10.2010.
- Lethem, J. (2013). “Jonathan Lethem Talks with Paul Auster.” У: Hutchisson, J. M. (2013). 149-162.
- McCaffery, L.-Gregory, S. (Spring, 1992). “An Interview with Paul Auster.” *Contemporary Literature*, 33:1, University of Wisconsin Press, 1-23.
- Martin, B. (2008). *Paul Auster’s Postmodernity*. New York, Routledge.
- Peacock, J. (April 2006). “Carrying the Burden of Representation: Paul Auster’s *The Book of Illusions*.” *Journal of American Studies*, 40, No.1, Cambridge University Press. 53-69.
- Poole, M. (2012). “The Black and White World of Film Noir in the Black and White Text of Paul Auster’s *The Book of Illusions*.” *e-TEALS: An e-journal of Teacher Education and Applied Language Studies*, 3, 76-89.

- Prime, R. (1998). *Interviews*. Y: *The Making of Lulu on the Bridge*. (1998). 141-207.
- Quart, L. (1995). “Smoke Review.” *Cinéaste*, 21, No. 4, 44-45.
- Saffian, S. (27.6.1995). “Interview with Paul Auster.” *Now Entertainment*. Преузето 2.8.2016.
- Seitz, M. Z. (7.9.2007). “The Affairs of a Novelist.” *The New York Times*. Преузето 6.11.2018.
- Siegmfeldt, I.B. (2017). *A Life in Words: Paul Auster Conversations with I.B. Siegmfeldt*. New York: Seven Stories Press.
- Simonsen, R. R. (2009). “Even or(r) Odd: The Game of Narration in Paul Auster's *Oracle Night*.” *American Studies in Scandinavia*, 41:I, 83-107.
- Tamary, G. (2010). *Interview with Paul Auster*. Преузето 3.11.2018. ca
<https://www.youtube.com/watch?v=XRbgYecGmr8>
- Traisnel, A. (2002). *Storytelling in Paul Auster's Movies*. Dissertation, Universite Charles de Gaulle.
- Troester, A. (2002). “‘Beyond this point, everything turns to prose’: Paul Auster's Writing between Poetry and Prose.” *Amerikastudien / American Studies*, 47, No. 4, 525-538.
- Trofimova, E. (2012). *Paul Auster's Writing Machine: a Thing to Write With*. Dissertation, University of Auckland.
- Ullin, D. I. (12.12. 2010). “A World of Unrealized Possibilities” *Gulf News*, Преузето 3.5.2018.
- Varvogli, A. (2001). *The World that Is the Book*. Liverpool: Liverpool University Press.

6.3.2. Опште студије и чланци – књижевност

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- Бахтин, М. (1989). *О роману*. Београд: Нолит.
- Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1990). “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics”. У: Bakhtin, M. (1990). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 84-258.
- Bal, M. (1997). *Narratology*. Toronto: University of Toronto Press.
- Барт, Р. (1975). *Задовољство у тексту*. Ниш: Градина.
- Barthes, R. (1977). “From Work to Text.” *Athenaeum Library of Philosophy*. Преузето 17.08.2017. са <http://schools.aucgypt.edu/research/cts/Documents/Reading%203.pdf>
- Батлер, К. (2012). *Постмодернизам: Сасвим кратак увод*. Београд: Службени гласник.
- Brooks, P. (1992). *Reading for the Plot*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Бут, В. (1976). *Реморика прозе*. Београд: Нолит.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. London: MacMillan.
- Derrida, J. (1972). “Plato’s Pharmacy.” *Post-Structuralism, Deconstruction, and Post-Modernism*. Преузето 13.8.2016. са http://www.occt.ox.ac.uk/sites/default/files/derrida_platos_pharmacy.pdf
- Фиск, Ђ. (2001). *Популарна култура*. Београд: Clio.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Ithaca and New York: Cornell University Press.
- Genette, G. (1992). *The Architext: An Introduction*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Гомбрович, В. (2013). *Дневник*. Нови Сад: Службени гласник.
- Iser, W. (2011). „Proces čitanja (Jedan fenomenološki pristup).” *Novi izraz, časopis za književnu i umjetničku kritiku*, 10-11, 19-36. Преузето 29.10.2018.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Калер, Ђ. (2009). *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1986). “Word, Dialogue and the Novel.” *The Kristeva Reader*. Moi, T. (ed.) (1986). New York: Columbia University Press.

Локош, И. (2004). „Интертекстуалност у Марулићевој Јудити.“ *Colloquia Maruliana XIII*, 57-66. Преузето 12. 3. 2013. са https://hrcak.srce.hr/index.php?show=toc&id_broj=303&lang=en

Marcus, L.–Nicholls, P. (2004). *Twentieth-Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Марчетић, А. (2001). „Женетова теорија приповедања“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига, 49, свеска 1-2, 157-178.

Марчетић, А. (2003). *Фигуре приповедања*. Београд: Народна књига–Алфа.

Мартин, В. (2016). *Новије теорије приповедања*. Београд: Службени гласник.

Проп, В. (1982). *Морфологија бајке*. Београд: Просвета.

Тодоров, Џ. (2010). *Увод у фантастичну књижевност*. Београд: Службени гласник.

Женет, Ж. (1985). *Фигуре*. Београд: Вук Караџић.

6.3.3. Опште студије и чланци – адаптација и интермедијалност

- Bolter, J.–Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Déjà Vu: Writers on the Film Adaptations of Their Work*. (Fall 1998). *Columbia: A Journal of Literature and Art*, 30, 86-94.
- Falsetto, Mario. *Anthony Minghella Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- Horstkotte, S.–Pedri, N. (Spring 2008). “Introduction: Photographic Interventions.” *Poetics Today*, 29, 1-29.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Kattenbelt, C. (2008). “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships.” *Culture, Language and Representation*, 6, 19-29.
- McLuhan, M. (2001). *Understanding Media*. London: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: UP of Chicago.
- Rajewsky, I. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.” *Remédier/Remediation*, special issue of *Intermédialité - Historie et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Vol. 6, Despoix, P.–Spielmann, Y. (eds.). (2005). 43-64.
- Wagner, P. (ed.). (1996). *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: de Gruyter.
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- Wolf, W. (September, 2011). “(Inter)mediality and the Study of Literature.“ *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13. Преузето 2.2.2017. ca <https://docs.lib.psu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb>
- Wolf, W. (2017). “Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications (Fiction, Single Pictures, Instrumental Music).“ *Narrative*, 25:3, 256-285

6.3.4. Опште студије и чланци – филм и друге визуелне уметности

- Armes, R. (1974). *Film and Reality*. London: Penguin Books.
- Ажел, А. (1978). *Естетика филма*. Београд: БИГЗ.
- Бабац, М. (2000). *Језик монтаже покретних слика*. Београд/Нови Сад: Clio/Универзитет у Новом Саду.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Бордвел, Д. (2013). *Нарација у играном филму*. Београд: Филмски центар Србије.
- Лотман, Ј. (1976). *Семиотика филма и проблеми филмске естетике*. Београд: Институт за филм.
- Louvel, L. (2011). *Poetics of the Iconotext*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Митри, Ж. (1966). *Естетика и психологија филма I-IV*. Београд: Институт за филм.
- Mulvey, L. (1999). “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In: Braudy, L.–Cohen, M. (eds.). (1999). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 833-44.
- Омон, Ж.–Бергала, А.–Мари М. & Верне. М. (2006). *Естетика филма*. Београд, Клио.
- Пањета, Л. (2016). *Te(p)оризирање филма*. Сарајево/Загреб: Buubook.
- Петерс, Ј. (1987). *Сликовни знаци и језик филма*. Београд: Институт за филм.
- Плажевски, Ј. (1972). *Језик филма*. Београд: Институт за филм.
- Рансијер, Ж. (2010). *Филмска фабула*. Београд: Клио.
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. New York: Rosetta Books.
- Шетало, Ш. (2015). *Механичка трансформација покрета у филмском стваралаштву*. Ниш: Нишки културни центар.
- Zappa, F.– Occhiogrosso, P. (1989). *The Real Frank Zappa Book*. New York: Touchstone.

