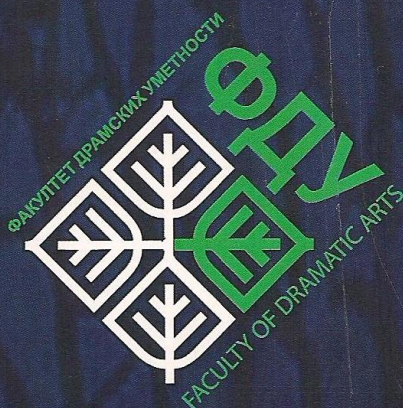


ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

22
2012



Vesna Perić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

ANIKINO VREME I MENTIN PROSTOR: BAHTINOV POJMOVI HRONOTOP I HRONOTOP SUSRETA U ANDRIĆEVOJ PROZI I FILMSKIM ADAPTACIJAMA

791.091.821.163.41-32 ;
821.163.41.09-32 Андрић И. ;
82.09 ; 791.3
ID BROJ: 196689932

Abstrakt

U ovom radu bavimo se dvema filmskim i TV adaptacijama Andrićeve proze: „Anikinim vremenima“ (r. Vladimir Pogačić, 1956) i „Bifeom Titanik“ (r. Emir Kusturica, 1979), kao primerima eksploatacije Bahtinovog hronotopa susreta. Susret protagonista (Anike i Mihajla, odnosno Mente Pape i Stjepana Kovića) definiše sam narativni tók, kako književnog dela tako i filmske adaptacije. U oba slučaja, susret je fatalan po protagoniste i intonira melodramski motiv kobi, te uspostavlja i sam žanr melodrame. Komparacijom književnog izvornika i filmske adaptacije (bez težnje za evaluacijom i traganjem za „vernošću“ originalu), otkrivamo narativne strategije koja su primenjene u filmskom narativu, a kojima se književni hronotop transponuje u filmski. Kao analitičku aparaturu koristimo najpre Bahtinov pojam „dijalogičnosti“ i Ženetov pojam „transtekstualnosti“, značajne za razmatranje problema (književne i filmske) adaptacije, kao i osnovne naratološke odrednice „analepsis“ i „prolepsis“, dok centralni deo zauzima primena Bahtinove teorije romana, u kojoj je i uveden pojam hronotopa (kao i hronotopa susreta). Osvrćemo se i na dominantnost kategorije vremena u književnom i filmskom delu „Anikina vremena“, odnosno prostora u delu „Bife Titanik“.

Ključne reči

hronotop, vreme, prostor, susret, adaptacija, dijalogizam

Uvodna razmatranja Bahtinovog pojma *hronotop*

Budući da ćemo se u ovom radu baviti transponovanjem hronotopa iz književnog dela u filmski medij kroz proces adaptacije, osvrnućemo se, u najkraćim crtama, najpre na povezanost problema adaptacije i Bahtinovitih pojmova heteroglosije/višejezičnosti i dijalogizma². U poglavlju „Adaptacija kao intertekstualni dijalogizam“ teksta „Izvan vernosti: Dijalogizam adaptacije“³ Robert Stam navodi da su „svi tekstovi tkiva anonimne formule, varijacije te formule, svesni ili nesvesni citati, mešanje ili inverzija drugih tekstova. U najširem smislu, intertekstualni dijalogizam odnosi se na beskonačne i nedovršene mogućnosti koje sve diskurzivne prakse u kulturi generišu, na čitav matriks komunikacionih iskaza u okviru kojih je smešten umetnički tekst“ (Stam 2010: 550)⁴. Studije adaptacije (Adaptation Studies), naslanjaju se, dakle, na Bahtinov pojam *dijalogizma* i posledično na pojam *intertekstualnosti* Julije Kristeve, kao i na koncept *transtekstualnosti* Žana Ženeta, koji je zgodan za razmatranje problema (filmske) adaptacije, tj. filmskog teksta kao *hiperteksta* u odnosu na književni izvornik kao *hipotekst*⁵.

- 2 Neki tekst je dijaloški ukoliko je definisan odnosom prema drugim tekstovima. Bahtin navodi: „Autentična sredina iskaza u kojoj on živi i oblikuje se, jeste dijalogizovana govorna raznolikost“ (Bahtin 1989, 26); dijalogičnost je „prirodna orijentacija svake žive reči“ (Bahtin 1989, 34). Bahtin takođe navodi: „Živi iskaz, koji dobija značenje i oblik u određenom istorijskom trenutku u specifičnom društvenom okruženju, ne može a da ne dođe u odnos sa hiljadama živih dijaloških niti, koje su istkane socio-ideološkom svesnošću oko datog objekta iskaza“ (Bahtin 1981, 276); „Raznolikost glasova i heteroglosija zadiru u roman organizujući se u strukturisan umetnički sistem [...] Unutrašnji društveni dijalogizam romanesknog diskursa zahteva konkretan društveni kontekst koji će se ispoljiti, otkriti kao sila koja određuje čitavu stilističku strukturu“ (Bahtin 1981, 300).
- 3 Videti: Stam, „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation“ 542-557 in *Critical Visions in Film Theory*.
- 4 Svi prevodi sa engleskog jezika su V.P.
- 5 Ženetov pojam *transtekst/ualnost* podrazumeva 5 kategorija: **1. Intertekst** (citat, plagijat, aluzija), kao „stvarno prisustvo jednog teksta u drugom“ (Genette 1992, 1-2); **2. Paratekst** (naslov, špica, predgovor, posveta, komentar, ...); **3. Metatekst** (kao eksplicitna ili implicitna referenca jednog teksta na drugi), kao tekst koji „sjediniuje dati tekst sa drugim, o kome govori, a da ne mora i obavezno da ga citira (priziva), zapravo ponekad ga uopšte i ne imenuje“ (Genette 1997, 4); **4. Arhitekst**, koji označava neki tekst kao deo nekog žanra/žanrova; **5. Hipertekst**, kao „svaku vezu koja ujedinjuje text B (koji nazivam *hipertekstom*) sa ranijim tekstom A (koji ću, naravno, nazvati *hipotekstom*) na koji je nakalemljen, ali ne u vidu komentara“ (Genette 1997, 5); odnosno, hipertekstualnost bi predstavljala odnos između dva teksta, ili između nekog teksta i nekog žanra, na kome se hipertekst zasniva i koji modifikuje ili transformiše (primarni) tekst. Filmska adaptacija bi, stoga, predstavljala hipertekst nastao na osnovu prethodnog teksta odabirom i konkretizacijom određenih elemenata.

U procesu adaptacije književnog dela u filmsko, od posebnog je značaja transformacija ⁶ hronotopa. Iako Mihail V. Bahtin u svom razmatranju pojma hronotopa „ne referiše na film, njegova kategorija čini se idealno skrojenom za film kao medijum [...] filmski hronotop je prilično doslovan, i odigrava se konkretno preko celog ekrana sa specifičnim dimenzijama, u doslovnom vremenu (obično 24 sličice u sekundi) [...] Film ilustruje Bahtinovu ideju inherentnog odnosa prostora i vremena, budući da na filmu bilo kakva promena u jednom registru donosi promene u drugom.“ (Stam 2000, 205).

Narativni tekstovi, po Bahtinu, sačinjeni su konstrukcijom fikcionog sveta hronotopa. Na ovaj Bahtinov pojam uticali su kako Kantovi pojmovi prostora i vremena (koji ne predstavljaju objektivne realnosti, već postoje u našem umu) tako i Ajnštajnova teorija relativiteta po kojoj vreme postaje, kao četvrta dimenzija, neodvojivo od (trodimenzionalnog) prostora.

U svojoj studiji „Oblici vremena i hronotopa u romanu“ ⁷, Bahtin uspostavlja i definiše neologizam (književni) *hronotop* (vreme-prostor, ili prostor-vreme) kao „suštinsku povezanost vremenskih i prostornih odnosa koji se umetnički izražavaju u književnosti [...] U književno-umetničkom hronotopu, prostorne i vremenske naznake stapaju se u jednu brižljivo osmišljenu konkretnu celinu. Vreme se, takoreći, zgušnjava, ovaploćuje, postaje umetnički vidljivo; isto tako, i prostor postaje nabijen i osetljiv na kretanje vremena, zapleta i priče. To presecanje dveju osa i stapanje obeležja karakteriše umetnički hronotop. [...] Slika čoveka uvek je suštinski hronotopična“ (Bahtin 1981: 84-85) ⁸

6 Stam takođe navodi: „izvorni roman kao hipotekst transformiše se složenim nizom operacija: odabirom, pojačavanjem, konkretizacijom, kritikom, ekstrapolacijom, analogizacijom, popularizacijom i rekulturalizacijom[...] Izvorni tekst stvara gustu informacionu mrežu, niz verbalnih znakova koje tekst filmske adaptacije može preuzeti, pojačati, ignorisati, subvertirati ili transformisati“ (Stam 2010: 552).

7 Preveden na srpski jezik, ovaj esej se nalazi u okviru knjige *O romanu*, u prevodu Aleksandra Badnjarevića, dok je u anglosaksonskoj literaturi on deo knjige *Dijaloška imaginacija: Četiri eseja* ("Dialogic Imagination: Four Essays") urednika Michaela Holquista, čiji ćemo prevod takođe koristiti, te prevoditi na naš jezik, radi nešto modernije leksike.

8 I drugi teoretičari zapažaju važnost Bahtinovog pojma hronotopa: autori Bemong i Borgart smatraju da je hronotop „s početka zamišljen kao analitički instrument za utvrđivanje generičkih/žanrovskih podela u istoriji zapadnog romana“ (Bemong & Borghart 2010, 3). Oni takođe daju osvrt i na teoretičare koji su se bavili Bahtinovim hronotopom: Roderik Biton (Roderick Beaton) karakteriše hronotop kao „konfiguraciju vremena i prostora koja definiše 'stvarnost' u okviru sveta teksta“, dok Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov) karakteriše hronotop kao „la representation du monde“ (Bemong & Borghart 2010, 15).

Transponovanje hronotopa iz Andrićeve proze u filmske i TV adaptacije⁹ „Anikinih vremena“ i „Bifea Titanik“

U razmatranju načina na koji se transponuju Andrićevi književni hronotopi iz dva pomenuta dela u odgovarajuće filmske adaptacije, bavićemo se najpre kompleksnošću vremena filmskog narativa, budući da je „veza između vremena i prostora značajna za postizanje narativnog ritma“ (Bal 2009: 142).

Za razliku od Andrića, koji povest o Aniki počinje vremenskom instancom 60-ih godina 19.veka povešću o popu Kostu Poruboviću, u Dobrunu, da bi nakon priče o gašenju loze Porubovića načinio analepsis¹⁰, vremenski skok još dublje u prošlost – do *Anikinih vremena*, scenarista Vicko Raspor i Vladimir Pogačić se u filmskoj adaptaciji ove pripovetke opredeljuju za najavnu špicu (kao svojevrsan ženetovski paratekst) u kojoj u pisanom obliku, kao deo zapisa Mule Mehmeda, markiraju hronotop – vreme je doba bune u Beogradskom pašaluku i Napoleonove invazije na Egipat, dakle sam početak 19.veka, a prostorna odrednica je samo *kasaba*. I u Andrićevoj pripovetci, i u tekstu filmske najavne špice, stoji: „Te iste godine pronevaljali se u kasabi jedna žena“. Andrić potom otvara priču o Anikinom ocu Krnojelcu. Filmski narativ, pak, daleko je složeniji u narativnoj manipulaciji vremenom, i čine ga umnoženi vremenski skokovi u prošlost i sadašnjost. Odmah nakon najavne špice, i nakon *establishing shota*¹¹ kojim se uspostavlja prostor višegradske kasabe, a zatim i kadrova eksterijera njenih pustih ulica, filmski narativ se otvara pomenutom vremenskom odrednicom (kada se *pronevaljalila* jedna žena), i to u zoru, prizorom mladića koji ide niz ulicu, noseći u rukama ženski leš. Taj trenutak uspostavlja se kao narativna sadašnjost. Mladić je Mihajlo (u tumačenju Bratislava Grbića), devojka je Anika (Milena Dapčević), a filmski narativ se vremenski prekida Mihajlovim analepsisom – njegov *voice over* glas preko opisuje prvi susret sa Anikom. U okviru tog analepsisa u kome je Anika još devojčica, sledi linearni narativni tok od 8 godina u vreme kada je Anika odrasla, i u trenutak kada će doći do njihovog fatalnog odnosa zbog kojeg se Anika *pronevaljali*. Sledi vremenski skok u narativnu sadašnjost, vreme kada je Anika mrtva, i kada kraj njenog leša sede kajmakam, Mihajlo i Jakša, sin Dobrunskog prote – zatim još jedan analepsis, ali iz Jakšine subjektivne

9 U pitanju je TV film, ali ćemo ga u daljem tekstu navoditi samo kao „film“.

10 *Analepsis* i *prolepsis* su Ženetovi termini koji obuhvataju *anahroniju*, tj. vremensko preuređivanje narativa – analepsis je prelaz iz narativne sadašnjosti u prošlost (termin koji se upotrebljava je i *flešbek*), a prolepsis je skok iz narativne sadašnjosti u budućnost (*flešforward*) (Videti: Genette, Gerard. 1983. *Narrative Discourse: An Essay in Method.*).

11 Uvodni kadar kojim se definiše prostor u kome se događa neka scena, u ovom slučaju je u pitanju total grada.

vizure, u doba ljubavi sa Anikom, i protine kletve na devojku. Sledi ponovni skok u narativnu sadašnjost, kada se Anikin maloumni brat Lale priseća da je video Anikin odlazak kod Mihajla. Narativ je, dakle, ispresecan višestrukim analepsisima, a centralni hronotop zapravo obuhvata vreme jednogodišnjeg Anikinog otvorenog i prokosnog promiskuiteta, u prostoru njenog doma, kroz koji defiluju višegradski i dobrunski muškarci. U ponovnom Mihajlovom analepsisu i njegovom *voice overu*/glasu preko, konačno otkrivamo da je Lale ubio Aniku, i Mihajla koji pronalazi njeno beživotno telo kada je i sam pošao da je ubije. Cikličnu strukturu ¹² filmske priče koju zaokružuje prizor Anikinog leša u Mihajlovim rukama, zatvara neutralni kadar Drine koja teče uz usputnu primedbu kajmakamovog sluga „od takve lepote ne ostade ništa“, ali uz anticipaciju da će ovakvih kobnih ljubavi i dalje biti, da će ih voda naneti ponovo, u ovu ili neku drugu kasabu.

Indikativna je, u samom naslovu ove Andrićeve pripovetke, dominacija kategorije vremena – Andrić naglašava: „u razgovorima se kao stalna mera uzimalo 'vreme kad je Anika orvala'“ (Andrić 1981a: 24). I nije u pitanju jedno vreme, jedna epoha, u pitanju su Anikina *vremena*, kao trajna, večna kategorija, to su vremena svih žena koje su bile i biće – „nema joj kraja. Orvaće dok htjedne“ ili pak „stotinu godina treba da se njen otrov slegne“ (Andrić 1981a, 75, 88) – i koje svojim postojanjem i lepotom predstavljaju večni strah svakog muškarca. Te žene su i Anika, i Krstinica, prva Mihajlova ljubavnica, i davna Tijana koja je takođe zavodila i opčinila višegradske muškarce. Nakon Mihajlovog odbijanja da s njom ode na đurđevdanski teferič, Anika se *pronevaljali* i *objavi* kasabi. Hronotop „oblikuje karakterizaciju“ (Stam, 2000: 205), on pozicionira i (književni ili filmski) lik u odnosu na okruženje – Anika je „poverovala da može živeti kao 'zver ili bog'“ (Milutinović 2011, 125), dakle, van granica Aristotelovog poimanja zajednice i države, van čvrsto uspostavljenog društvenog hronotopa u kojem je precizno definisana pozicija žene u patrijarhalnim i falokratičnim okvirima. S druge strane, Mihajlov nadimak i u pripovetci u filmskoj adaptaciji je Stranac – on je definisan hronotopom u odnosu na koji je postavljen kao ambivalentan, nepripadajući – nakon saučesništva u ubistvu u Krstinice hanu, koje će obeležiti njegovu kob, on je neprestano u nekoj vrsti fuge, bekstva – u kasabu je došao iz Sarajeva, kao tufegdžijin sin; potom, nakon ubistva beži iz kasabe, luta brdima, da bi se nakon osam godina vratio, ali nikada zapravo ne pripadajući kasabi višegrad-

12 U osvrtu na ovakvu strukturu koju gradi vremenski skok u prošlost, analepsis, odnosno flešbek, Nevena Daković navodi: „Stvaranje kružne strukture daje flešbeku proročku, eksplikativnu funkciju [...]Kraj je od početka fatalnost, posledica činjenice da se u životu ništa ne dešava slučajno i da je život večiti povratak istog“ (Daković 1994: 186).

skoj. Njegov nadimak Stranac još više doprinosi evociranju melodramskog motiva misterije i romanse karakteristične za viktorijanski roman. Za razliku od proznog lika Anike koji nosi u vanvremensku dimenziju, filmski lik Anike sveden je u okvire konkretne melodramske filmske priče, u konkretnom hronotopu, u kojoj je Anika žrtve nesrećne ljubavi. U filmskoj adaptaciji, iako je uspostavljen vremenski okvir priče u špici, dominantno vreme suštinski nije povezano sa istorijskim vremenom (kao što je to slučaj i u grčkom romanu, koga Bahtin razmatra kao prvi tip hronotopa, i u kome vlada apsolutno vreme). Susret je apsolutna mera vremena u ovom filmskom narativu, te on podiže protagoniste, Aniku i Mihajla, na nivo univerzalnih junaka koji transcendiraju odrednice epohe.

Za razliku od dominacije kategorije vremena u umetničkom hronotopu proznog i filmskog dela „Anikina vremena“, u pripovetci i adaptaciji „Bife *Titanik*“ (u TV filmu), već u samom naslovu jasno je uspostavljena važna prostorna odrednica. Taj naslov nesumnjivo evocira tragediju potonuća čuvenog gigantskog broda, istovremeno anticipirajući i kob samih protagonista pripovetke odnosno filmske adaptacije. I za narativ originalne Andrićeve pripovetke, kao i za filmsku adaptaciju, od važnosti je postojanje koncepta realnog istorijskog¹³ vremena. Ovo vreme je Bahtin naveo u razmatranju hronotopa devetnaestovekovnog realističkog romana, kada se taj koncept prvi put i pojavljuje – „to su specifični hronotopi koji služe da bi se asimilovala aktuelna (takođe i istorijska) stvarnost, i koji dopuštaju suštinskim aspektima te stvarnosti da se odrazi i bude inkorporirana u umetnički prostor romana“ (Bakhtin 1981: 251-252).

Andrić konstruiše hronotop tako što najpre vremenski pozicionira priču u doba početka Drugog svetskog rata, kroz opis ustaške otimačine imetka sarajevskih Jevreja, dok mesto precizno definiše na sledeći način: „Na prostoru između električne centrale i Fabrike duvana, koji se nekada zvao Hiseti, širi se mreža mrtvih uličica i u njima nekoliko kafana i kafanica, iako to nije živ i prometan kraj.“ Andrić ovu kafanu opisuje kao „poslednju od tih kafana“, to je „mračna prostorija bez prozora, šest koraka dugačka i dva široka“ (Andrić 1981b: 190). Dakle, čitav hronotop je već uspostavljen kao mesto kraja i smrti. Jan Beran i Emir Kusturica kao scenaristi filmske adaptacije Andri-

13 Robert Stam navodi: „Hronotop se odnosi na čvorište u kome istorija ulazi u vreme i prostor umetničke fikcije [...] Hronotop posreduje između dva poretka iskustva i diskursa: istorijskog i umetničkog [...] višeslojan je: tiče se tekstualne reprezentacije istorijskog procesa, zatim odnosa prostora i vremena u okviru dijegezisa, kao i prostorno-vremenskih artikulacija samog teksta“ (Stam 2000: 204).

ćeve priče, u foršpici, otvaraju filmski narativ kobnim susretom Mente Pape (u tumačenju Bore Stjepanovića) i ustaše Stjepana Kovića (Bogdan Diklić) – iz mraka (i mrtvila koje je već Andrić sugerisao) puste kafane, zastrašeni Papo u gluvo doba otvara vrata Koviću, kada započinje mučno ispitivanje. To vreme je vreme narativne sadašnjosti. Potom, nakon filmske špice, sledi vremenski skok u prošlost, analepsis, i *voice over* bezimenog naratora koji opisuje Mentu Papu, u prepunom i bučnom bifeu *Titanik*. Upravo iz Mentine kafane kao hronotopskog centra širiće se koncentrični krugovi sekundarnih hronotopa vezanih za prošlost oba glavna lika. Kusturica rediteljski u mizanscenu enterijera kafane markira vreme švenkom na portret kralja Aleksandra Prvog Karađorđevića koji visi na zidu kafane. Načinivši dramaturšku intervenciju u odnosu na Andrićevu pripovetku uvođenjem lika Kovićeovog oca Augustina kao posetioca Mentine kafane, iz subjektivnog analepsisa Augustina Kovića, u okviru već postojećeg analepsisa, Kusturica i Beran donose još dublji vremenski skok u prošlost, koji prati detinjstvo Stjepana Kovića. Sledi kratki vremenski skok u vreme prepune Mentine kafane, doba svojevrsnog vrhunca, i na neki način, ekvilibrijuma, da bi u sledećem vremenski dubljem analepsisu ponovo u fokusu bilo odrastanje Stjepana Kovića, smrt oca, šegrtovanje, putovanja po Zagrebu i Bačkoj, i povratak u Sarajevo. Još jedna intervencija u odnosu na pripovetku, koja doprinosi melodramskom naboju, jeste ljubavna veza Kovića i Papine nevenčane žene Agate. U protoku vremena, sledeća vremenska markacija je slom Kraljevine Jugoslavije obeležen dokumentarnim isečcima iz filmskih žurnala nemačke invazije – u pitanju je primena ženetovskog interteksta („stvarnog prisustva jednog teksta u drugom“). Mento Papo deli sudbinu sarajevskih Jevreja, radi u kamenolomu, obeležen je Davidovom zvezdom, a Stjepan Ković regrutovan je u ustaše. Vremenski kružnu narativnu strukturu (kao i u slučaju filmske adaptacije „Anikinih vremena“) uokviruje trenutak Kovićeovog upada u Mentinu kafanu – hronotop se zaokružuje trenutkom povrazkom na susret protagoniste i antagoniste, u narativnoj sadašnjosti. Radnja filmske priče se nastavlja od trenutka kojim je završena foršpica, Kovićeovim mučnim saslušavanjem Mente Pape, i okončava se scenom ubistva.

Andrić opisuje vlasnika kafane, Jevrejina Mentu Papu, koji je, baš kao i Anika, dobrovoljni i žigosani otpadnik od društva, koristeći čak i isti glagol, *pronevaljaliti se*: „ništa gore biti ne može od našeg čovjeka kad se propije i pronevaljali“ (Andrić 1981b: 192). Kada Bahtin analizira likove lupeža, klovna i lude u hronotopima pikarskih romana (u prozi Servantesa, Rablea, Erazma, Svifta), primećuje da oni oko sebe stvaraju jedan poseban svet, njihov sopstveni hronotop, kao i da oni imaju privilegovano „pravo da budu 'drugi' u ovom

svetu [...] Ovim figurama se drugi smeju, ali se i oni sami sebi smeju“. To su likovi koji žive u „hronotopu entr'acte, hronotopu teatarskog prostora“ (Bahtin 1981, 159, 163). Ako analiziramo lik Mente Pape primećujemo u njemu nečeg od Don Kihota koji predstavlja parodiranje čudesnog sveta i hronotopa viteških romana, a njegov filmski lik je posebno akcentovan prugastom mornarskom majcom (naznaka koje nema u Andrićevoj pripovetci) – Mentin teatar je njegova kafana, u kojoj odigrava fantaziju *il capitano Titanic*; svoju avanturu putovanja Atlantikom on proživljava u skućenoj prizemnoj kafanici, i tako samosvesno prisvaja to pravo da bude neko drugi, drugačiji od stereotipa koji mu nameće zajednica sefardskih Jevreja koja ga se u potpunosti odriče. S druge strane, Mentin mračni parnjak, Stjepan Ković, po svaku cenu želi da se u društvu nečim istakne, jer se oseća neprihvaćenim i odbačenim. U filmskoj adaptaciji, kroz dodatne intertekstualne elemente, aluzije (kao verbalne i vizuelne invokacije drugih filmova) na nemi film i *slapstick* komedije, akcentovana je Kovićeva patološka žudnja da bude neko drugi – primer je scena paradiranja sa praznom futrolom violine i tupeom, koja se okončava njegovim saplitanjem kada postaje predmet podsmeha. Umnožavanjem ogledala, najpre u kući a potom i u foto-ateljeu Stjepana Kovića, naglašena je u filmskoj priči ta želja za bekstvom u neki drugačiji hronotop/hronotope koji nadilazi stvarnost. Andrićevu pripovetku „Bife *Titanik*“ najpre možemo tretirati kao „melodramu shvaćenu kao isečak iz već postojećeg života“¹⁴ (Daković, 1994: 45), a takođe i kao socijalnu dramu, dok sama filmska adaptacija, pored ovih žanrovskih odlika sadrži i elemente groteske.

Hronotop susreta kao dominantan motiv u „Anikinim vremenima“ i „Bifeu *Titanik*“

Bahtin je primetio da u okviru stvaralaštva jednog autora može biti prisutno mnoštvo hronotopa koji su u složenoj korelaciji, a da je jedan od njih najčešće dominantan. Sam Bahtin koristi termine *hronotop* i *motiv* kao sinonime – kada govori o *hronotopu susreta* (u odeljku o grčkom romanu) on istovremeno govori i o *motiv*u *susreta*. Analizirajući avanturističko vreme u grčkom romanu, Bahtin se bavi i uopštenim aspektom, individualnim motivima koji služe kao konstitutivni elementi u romanesknim zapletima, i ti motivi su sastanak/rastanak, gubitak/zadobijanje, prepoznavanje/neprepoznavanje,

14 U osvrtu na anglosaksonske romane 20. veka i dela pisaca „izgubljene generacije“, Nevena Daković navodi da njihov „dokumentaristički modus, novinski stil (...) čine ova dela pogodnim za filmske ekranizacije“ (Daković 1994, 45). Andrićev stil svakako nije novinski, ali modus jeste dokumentaristički.

itd. Bahtin ističe *motiv* odnosno *hronotop susreta* kao jedan od najznačajnih i najuniverzalnijih, ne samo u književnosti, već i u kulturi uopšte. „Po svojoj prirodi, ti motivi su hronotopični. [...] u bilo kom susretu, vremenska odrednica („istovremeno“) neodvojiva je od prostorne odrednice („na istom mestu“). Neodvojivo jedinstvo vremenskih i prostornih odrednica (jedinstvo bez stapanja) daje hronotopu susreta elementarno jasan, formalni, gotovo matematički karakter“ Motiv odnosno hronotop susreta obično je obeležen nekom emocionalnom¹⁵ vrednošću i značenjem – „susret može biti poželjan ili nepoželjan, radostan ili tužan, ponekad zastrašujući, možda čak ambivalentan“ (Bakhtin 1981: 97, 98); u pitanju je „viši stepen intenziteta emocija i vrednosti“ (Bakhtin 1981: 243).

U oba prozna Andrićeva dela, „Anikina vremena“ i „Bife *Titanik*“, *hronotop susreta* je dominantan hronotop. Iako su u pitanju značajne razlike – u prvom narativu je u pitanju ljubavni susret, dok to u drugom nije slučaj (susreću se dva muškarca u miljeu društveno-istorijske drame), u oba narativa taj susret je koban po oba para.

U odeljku posvećenom grčkom romanu, navodeći protagoniste ovih narativa, obično mladića i devojkicu, Bahtin ističe da je njihovo poreklo misteriozno i nepoznato, lepi su i naočiti, i susreću se neočekivano. Među njima se razbuktava iznenadna strast „kojoj se, poput sudbine, ne može odoleti, poput neizlečive bolesti“ (Bakhtin 1981: 87) i zapravo taj prvi susret između junaka i junakinje predstavlja zamajac samog zapleta – da nije došlo do susreta Mihajla i Anike, ne bi došlo ni do njenog pada, a time ni do čitave odrednice *Anikinih vremena*. Mihajlovo i Anikino poreklo je poznato, ali ono nosi neobičnu auru misterije – Anikin otac je ubica, a Mihajlo je Stranac u kasabi, koji će takođe učestvovati u ubistvu. U Andrićevoj pripovetci, Anika i Mihajlo se prvi put susreću kada je ona već stasala u naočitu devojkicu – na Bogojavljenje, na vratima ispred crkve, Anika se „susrete, sudari gotovo sa jednim muškarcem. To je bio Mihailo Nikolin, zvani Stranac.“ (Andrić 1981a: 26). U filmskoj pak adaptaciji, ovaj susret Mihajlo evocira u narativnoj sadašnjosti, u sceni u Anikinoj kući, kraj njenog mrtvog tela, pred kajmakamom – u *voice over*/glasu preko, on kaže: „Prvi put sam je vidio kraj česme na raskrću“. Tada je Anika još uvek devojkica, a tom fatalnom susretu neposredno je prethodilo Mihajlovo nevoljno saučesništvo u ubistvu Krste u Krstinice hanu, pokraj česme.

15 Bart Keunen takođe navodi da u hronotopu susreta dolazi do „zasićenja doživljaja: sve izgleda zanimljivo i svest se suočava sa odsustvom repeticije, gubeći se u svetu različitosti, i, konsekvantno, prostorna situacija utiče na taj doživljaj tako da on divlje vibrira. Tipično za ovaj doživljaj je uzbuđenje.“ (Keunen 2000: 44).

Na taj način, dovodeći u direktnu vezu čin ubistva sa potonjim susretom sa Anikom kao devojčicom, u filmskoj adaptaciji se inisistira na melodramskoj¹⁶ kobi – budući da je susret obeležen prethodnim činom ubistva, jasno je da dva lika, Anika i Mihajlo, mogu funkcionisati samo i jedino u vezi nad kojom se nadvija senka užasa i nesreće. Sam susret na raskrću još snažnije potcrtava ovaj fatalni karakter odnosa – to je prostor opasnog obitavanja i ukrštanja raznorodnih, opakih sila, te Anika, iako devojčica, iznenada u njemu izranja kao kakvo htonsko biće, što će je pratiti kroz čitav filmski narativ. U filmskoj adaptaciji Anika i Mihajlo se drugi put susretnu na stepeništu ispred crkve na Bogojavljenje, i tu se i prepoznaju. U melodrami „razlika između *želim* i *mogu* nije jasno ocrtana [...] Mehanizam zbivanja je, kao u bajkama i snovima, podređen imperativu *ja želim*“ (Daković 1994, 51). U filmskoj adaptaciji, nakon drugog susreta na stepeništu crkve, Anika samo i jedino želi Mihajla. Iako su dogovorili ljubavni suret, oni se ipak neće sresti na zakazanom mestu i u zakazano vreme. Ta scena nesusretanja s početka je postavljena kao bajkovita, snolika – kraj idiličnog jezera i vodopada, pored kojeg pase konj, Mihajlo očekuje Anikin, ali se predomisli i sakrije u žbunju, te od tada počinje niz njihovih nesusretanja – Mihajlo će odbiti njen poziv da odu na Đurdevdanski teferič, što će je konačno nagnati da se oda promiskuitetu. Za razliku od Andrićeve proze, u kojoj ne dolazi do realizacije seksualnog odnosa između Anike i Mihajla, u filmskoj adaptaciji dolazi do takvog susreta na Anikin inicijativu, kada nepozvana dolazi u Mihajlovu kuću, što dodatno akcentuje melodramski naboj i strepnju da li će se ljubav ipak ostvariti zajedničkim bekstvom iz kasabe. No, to nije moguće, stoga što nad Anikinim i Mihajlovim susretom lebdi jedan prošli susret koji obeležava ovaj odnos, a to je susret Mihajla i razbludne Krstinice, kao njegov prvi susret sa ženom. Da do tog susreta nije došlo, susret Anike i Mihajla ne bi bio koban, i ta ljubav bi bila ostvarljiva. Mihajlov susret sa Krstinicom je arhetipski susret sa demonskom ženom koja junaka vodi u propast, i tim susretom dolazi ne do fuzije već do anihilacije, poništavanja oba subjekta i oba principa, muškog i ženskog.

Drugi hronotop susreta – susret Mente Pape i Stjepana Kovića, takođe je uspostavljen kao sudbinski i u samom Andrićevom proznom delu. Kada Stjepan Ković zakuca na vrata njegove kafane „u Mentinim očima to je ulazila – najposle jednom! – ta nerazumna kazna i strašna sudbina“ (Andrić 1981b:

16 Filmska adaptacija „Anikinih vremea“ primer su holivudske romantične melodrame – to je film u kome postoji „lik žrtve (često ženski lik)“, a takođe je prisutno i „korišćenje sudbinskih ili kobnih obrta umesto realističkog uzročno-posledičnog razvoja.“ (Moan 2006, 169). Takođe, prisutan je i motiv nemoguće i neuzvraćene ljubavi kao „osnovna situacija melodrame u najčistijem obliku“ (Daković 1994: 120).

202). Susret dvojice koji su osuđeni jedan na drugoga, susret žrtve (Mento) i dželata (Stjepan) zapravo predstavlja susret sa samim sobom – Stjepan Ković se susreće sa svojim likom u ogledalu, ubogim i tužnim Mentom Papom, sa svim onim što u sebi prezire, i činom ubistva Stjepan zapravo ubija sam sebe, nemoćnog, nesposobnog, odbačenog mediokriteta. Taj susret protagoniste i antagoniste je prvi i poslednji, po obojicu koban, a magnituda te kobi psihološki je ravna potonuću broda Titanik – u završnoj filmskoj sceni, iznad Mentine glave, u uglu kafane, odlama se i uramljena fotografija Titanika, te visi nad glavom kao svedok nedosanzanih snova Mente i Stjepana.

Literatura

- Andrić, Ivo. 1981a. „Anikina vremena“ u *Jelena, žena koje nema*. Beograd: Prosveta.
- Andrić, Ivo. 1981b. „Bife Titanik“ u *Nemirna godina*. Beograd: Prosveta.
- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (Trans. Michael Holquist and Caryl Emerson). Austin: University of Texas Press
- Bal, Mieke. 2009. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative (3rd edition)*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bemong, Nele & Borghart, Pieter. 2010. “Bakhtin’s Theory of Literary Chronotope” in Bemong, Nele (at al eds) *Bakhtin’s Theory of Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press. 3-16
- Daković, Nevena. 1994. *Melodrama nije žanr*. Beograd: Prometej i Jugoslovenska kinoteka.
- Genette, Gerard. 1992. *The Architect: An Introduction*. (Trans. Jane E. Lewin). Berkeley: University of California Press
- Genette, Gerard. 1997 *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press
- Keunen, Bart. 2010. “The Chronotopic Imagination in Literature and Film: Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time” in Bemong, Nele (at al eds) *Bakhtin’s Theory of Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, pp. 35-56
- Milutinović, Zoran. 2011. „Efekat mudrosti: Ivo Andrić pripovedač“, *Sveske* 28: pp. 121-138
- Moan, Rafaela. 2006. *Filmski žanrovi*. Beograd: Clio.

- Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Stam, Robert. 2010. „Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation“ in Corrigan, Timothy (et al eds) *Critical Visions in Film Theory*. Boston: Bedford & St Martin's, 542–557.

**ANIKA'S TIME AND MENTO'S SPACE:
BAKHTIN'S CONCEPTS OF CHRONOTOPE AND
CHRONOTOPE OF MEETING IN IVO ANDRIĆ'S
FICTION AND ITS FILM ADAPTATIONS**

Summary

In this paper we shall scrutinize two film and TV adaptations of Ivo Andrić literary work: "Times of Anika", directed by Vladimir Pogačić (1956) and "Buffet Titanic", directed by Emir Kusturica (1979), both examples of artistic exploitation of Michael Bakhtin's concept of chronotope of meeting/encounter. "Times of Anika" narrates love encounter of Anika and Mihajlo in the 19th century rural Bosnia, and "Buffet Titanic" narrates fatal encounter of Mento Papo and Stjepan Ković, a Jew and an Ustasha officer in WWII Sarajevo. Those two crucial and most dramatic meetings define and frame the narrative itself, both in fiction and in film adaptations. In both cases, the encounter proves to be disastrous for all the parties, invoking motif of fate organic to melodrama genre. Comparing literary source to its film adaptation (avoiding evaluation of the faithfulness to the original), we determine narrative strategies through which it was possible to transpose literary chronotope into cinematic one. In terms of analytical apparatus, we initially employ both Bakhtin's concept of dialogism (his neologism) and Gerard Genette's concept of transtextuality, in regards to Robert Stam's elaboration of Bakhtin's idea of inherent space/time relation, as well as basic narrative terms such as analepis and prolepsis, while central part of the paper elaborates Bakhtin's theory of the novel in which the concept of chronotope has been introduced (as well as the chronotope of meeting). We shall also take into account the dominating category of time and space in literary and cinematic pieces "Times of Anika" and "Buffet Titanic", respectfully – time becomes an identifying category in the former and space becomes determinate in the latter.

Key words: *chronotope, time, space, encounter, adaptation, dialogism*