

ДОСТОЈЕВСКИ У ФИЛМУ ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА

791.632:821.161.1-3"19"
COBISS.SR-ID 54231561

Апстракт

У раду анализирамо филмска остварења настала по делима Достојевског, тридесетих година XX века, односно у првим деценијама звучног филма. Ако у периоду немог филма између западне и руске варијанте у погледу тумачења дела Достојевског није било значајних идејно-идеолошких разлика у другом, „звучном” периоду, услед друштвено-историјских околности, долази до њиховог оштрог раздвајања. На Западу став према Достојевском остаје непроменљив, те на филмском платну и даље, као и у време немог филма, под диктатом тржишта филмске индустрије доминира мелодрамски криминалистички жанровски приступ. С друге стране, у совјетској Русији, после периода потпуног игнорисања, Достојевски у филму доживљава идеолошку трансформацију у складу с естетско-политичким захтевима новог друштвеног поретка. Рад представља преглед и синтезу доступног материјала откривеног у научним радовима, рецензијама и приказима, као и оригиналним филмским остварењима.

Кључне речи

Достојевски, звучни филм, тридесете, Запад, Совјетски Савез

Достојевски у филму Западне Европе и Америке тридесетих година XX века

Достојевски је већ у периоду немог филма био извор бројних филмских адаптација како у Царској Русији, тако и у другим земљама Западне Европе. Међутим, интересовање за Достојевског није се смањило ни доласком звучног филма, што се може посматрати у контексту општег

1 enisa.uspenski@gmail.com

интересовања за књижевну класику редитеља и продуцентских кућа, јер је име познатог писца обезбеђивало сигуран пласман на све већем и конкурентнијем тржишту. Тако ће се већ 1931. године појавити две „звучне” филмске верзије романа *Браћа Карамазови*, немачка и француска, обе по сценарију и у режији руског аутора Фјодора Александровича Оцепа (Федор Александрович Оцеп / Fedor Ozer).

О немачкој верзији, снимљеној под називом *Убица Дмитриј Карамазов* (*Der mörder Dimitri Karamasoff*, 1931), према истраживањима Михајлове, штампа је писала као о „ремек делу немачког звучног филма раног периода”, истиче се да је „режисер успео да споји различита расположења и сижее, од железничке станице до интимних вечери у домаћој атмосфери, уз рефрене мрачних визија надлазећег ужаса”. За улогу Димитрија речено је, да је „одиграна генијално, донекле смушено, што је само допринело дубини и психологизму екранизације” (Михајлова 2019: 24–31). Немачка филмска енциклопедија окарактерисала је филм као дело које има скоро декадентску експресионистичку форму (исто.).

Ипак, ни овде аутор није избегао општу тенденцију, те је сложено филозофско дело потчинио принципима криминалистичке мелодраме и свео га на причу о злочину из страсти, чији су главни актери срчани и страсни официр Дмитриј Карамазов и његова изабраница заносна, путена Грушењка. Разуме се да је Оцеп, скраћујући наратив филма на једну сижејну линију био принуђен да мења садржину романа, да брише одређене мотиве и заплете и уводи нове. Ипак, успешном комбинацијом и визуализацијом сегмената „из Достојевског” он ствара дело које је оригинално, али и дело које дочарава атмосферу, психологију и одређене идеје из романа *Браћа Карамазови*. Режисер је успео да пренесе на платно, оно о чему је писао Достојевски, „ширину” руске душе у њеној „шилеровској” поетичности и „карамазовском” паду. У филму је показан први сусрет Димитрија с Грушењком, која га је „оборила с ногу”. Сав пометен, конфузан излази из њеног дома, загледан у даљину, док лахор њише тек набубреле пролећне гране. У Мићи се буди необуздана енергија, „карамазовштина”, коју у себи носи и његов брат Иван, који воли елементарни живот, воли „лепљиве пролећне листиће” (Достоевский 1975: 240). Али ту исту енергију у себи носи и монах Алексеј, који признаје да такође стоји на лествици „карамазовштине”.

Но, док Иван „карамазовштину” покушава да надвлада разумом, Алексеј благошћу, Мића јој хрли у сусрет, попут древног Грка који губи раз-

ум у Елеусинским мистеријима (исто.: 98). Због Грушењке је спреман да убије оца, да изгуби част и сопствени живот. Када сазна да је она у селу Мокром, с „бившим и неприкосновеним” (исто.: 376), он није у стању ни о чему да размишља, само седа у „тројку” и стрмоглаво лети ка свом циљу, својој богињи. На платну ту енергију добро дочарава галоп трију коња, с приказом у гроплану њихових копита и ноздрва. Сliku по принципу контраста употпуњује романтичарски ноћни пејзаж с месецом, који указује на равнодушност, али и загонетну мистичност природе. Након луде војње, Мића Карамазов сав задихан упада у крчму и сусреће се лицем у лице с царицом свога срца, која га, попут богиње Церере, дочекује у раскошној цветној хаљини.

Лумповање у Мокром било је добра прилика да се у филм убаце сегменти музичких нумера, с циганским песмама и плесом, као и соло тачком саме Грушењке. Песме су старе руске романсе, које се изводе на немачком језику, што не смањује њихову ганутљивост, која филму даје посебну ноту емигрантске чежње за изгубљеном домовином.

Из сценарија није искључена ни Катарина Ивановна, која овде ипак има мању улогу од оне у књизи. Аутор је искористио из романа то што се Каћина и Мићина прича одвија између неколико одлазака и долазака, из Москве и у Москву, па је у филм убацио призоре железнице. Воз и железница Катарину повезује с трагичном судбином руске племкиње, емигранткиње која се од мила до недрага потуцала по европским железницама. За разлику од надмене „институтке” она је у филму потпуно лишена гордости, блага је, добронамерна, тужна и напуштена. У роману Катарина даје Дмитрију (намерно, да би га искушавала) три хиљаде рубаља, да их поштом пошаље њеној сестри у Москву, што он неће учинити, већ ће их проћердати с Грушењком. У филму је ситуација другачија, Катарина великодушно поклања новац Дмитрију и даје му слободу, да ради с њим шта хоће. Такође, за разлику од романа, где Катарина својим сведочењем директно утиче на исход суђења, у филму она је само неми сведок Дмитријеве коначне погибије. Главни кривац за то што ће Дмитрије, иако невин, бити осуђен на прогонство у Сибир је „прави” оцеубица – слуга Смердјаков, који је овде представљен без имало симпатија, као гадан и подао лакеј. Могуће је, да је то уједно био и одговор режисера Оцепа на актуелно питање, на које су, тих тридесетих година, одговор тражиле стотине хиљада одбеглих племића из пропале хиљадугодишње Руске империје.

Што се тиче француске верзије *Браће Карамазов* она, могло би се рећи, није успела да засени Копо-Круеову (Жак Копо / Jacques Coreau и Жан Крује / Jean Croué),² позоришну адаптацију овог романа, чија премијера је била 1911. у Паризу на сцени Театра Уметности. Овом поставком француска публика је упознала Достојевског и као писца боготражитеља, који је умео да увуче гледаоца у вихор моралних дилема „унутрашњи дуализам, сложене и трагичне борбе супростављених осећања” (Орлова 2017: 97). Представа се сматра правим „ремек делом сценског извођења Достојевског” (Бушуева 1983: 471), играна је у многим европским градовима све до четрдесетих година прошлог века. Копо се није трудио да у целини сачува роман, већ га је „прекројио у складу са својим схватањима принципа инсценације” (Орлова 2017: 98).

Ипак

[...] прилично се удаљивши од Достојевског он је 'игнорисао' само фабуларну линију, али је подробно акцентовао моралне, филозофске смислове романа. [...] И у том погледу максимално се приближио замисли писца, истакавши тему човекове трагичне зависности од сатанског у њему самом. Овде су дошле до изражаја, у то време, модерне идеје Анрија Бергсона (о вечној борби добра и зла, као два главна језгра човекове душе). (исто.: 99)

Главни јунак је слуга Смердјаков, око којег кружи зло, у којем он и гине, не издржавши сатански притисак на душу. Овом представом Достојевски је несумњиво помогао Новом француском театру да осмисли филозофске проблеме у свој пуноћи драмске напетости сценског конфликта.

Вешто скројена криминална прича романа Достојевског је оно што је највише привлачило широку публику и, у извесном смислу, „одредило првобитну књижевну репутацију Достојевског” (Бушуева 1983: 464). У свести европског читаоца почетка XX века – Достојевски је детективски писац, јер, заиста ако би се акценат ставио на фабулу и изузео религијско-филозофски садржај, драматични конфликти његових дела лако би се могао заменити „мелодраматичним конфликтима без дубине и истинских животних колизија” (Гителман 1978: 55). Многе позоришне и филмске адаптације упадале су у ту замку претварајући сиже његових дела у жанр детективске мелодраме (Бушуева 1983: 465). Ипак, почет-

2 Жак Копо (Jacques Coreau) и Жан Крује (Jean Croué), о овоме опширније у Успенски Е. (2021: 79).

ком тридесетих година, како пише Н. Х. Орлова, у француском друштву и уметности расте интересовање за превредновањем актуелних проблема савремености. „Друштво четворице” – стваралачки савез режисера новатора – „протестује против комерцијализације позоришта и бори се за високо постављене циљеве” (Орлова 2017: 99). У позоришној адаптацији *Злочина и казне*, из 1933. режисер Гастон Бати (Gaston Baty) на свој начин решава задатак односа религиозне свести и питања морала, односа Раскољникова и Соње Мермеладове у контексту актуелних тема „греха и милосрђа”, „злочина и искупљења”, с акцентом на религијски доживљај. У клупко тих мучних питања уплетени су и сви остали јунаци. „Све мизансцене испуњава патос борбе између добра и зла, патос могућности да се уздигне пали човек, човек огрезао у злочину”. Пред очима позоришне публике, Раскољников се из „ничеанске парадигме све је дозвољено” окреће на страну дубоког моралног покајања” (Орлова 2017: 99). Већ следеће године, након ове врло успеле позоришне представе, појављује се филм *Злочин и казна* Пјера Шенала (Pierre Chenal, *Crime et châtement*, 1931), који се сматра једним од најбољих филмова овог режисера. Иако режисер није избегао мелодраматични сиже комерцијалног филма, у њему се може „прочитати циљ стварања атмосфере дубоке духовности, напетог унутрашњег живота јунака, намера да се поставе проклета питања о границама личне слободе и односа према категоријама правичности” (Орлова 2017: 93). Наравно, и у овој верзији Раскољников је упрошћен тиме, што заправо чини злочин због сиромаштва, а не због уверења у своју изабраност и право да суди другима. Ипак, тиме он не смирује своју савест и патњу. Соња је такође показана као особа која дубоко пати. Оба јунака у филму „изражавају патос духовне трагедије, која се не исцрпљује само свакодневичким околностима” (исто.: 94). Критика је позитивно оценила филм, због психолошке сличности с оригиналом, (што је иначе била реткост); и он је заузео друго место међу најбољим филмовима, снимљеним те године (исто.: 103).

Друга звучна верзија *Злочина и казне* (*Crime and Punishment*) снимљена је у Америци 1935, од стране у то време већ познатог режисера Џозефа фон Штенберга (Jonas von Sternberg). Сценаристи Џозеф Ентони и С. К. Лорен (Joseph Anthony and S.K. Lauren) су изменили низ детаља и пружили основу Штенбергу да сними праволинијски филм у жанру „полицајац и злочинац”. Акценат је стављен на саму личност Раскољникова, којег је успешно одиграо америчко-немачки глумац, мађарског порекла Петер Лоре (Peter Lorre / László Löwenstein), мада је он вероватно једини у галерији филмских Раскољникова који својом спољашношћу потпуно

одудара од књижевног портрета јунака Достојевског. Насупрот високом, витком, косматом, бледоликом младићу, Лоре је низак, дежмекаст и проћелав. Глумац је ипак својим глумачким изразом, гестикалацијом и мимиком успео да пренесе унутрашњи немир, растрзаност између самоуверене гордости и сумње, надмености и саосећајности. Дуализам Раскољникова режисер визуализује посебним осветљењем којим истиче јунакову сенку: где год да крене она га прати. Ту сврху има и огледало. У свом стану, у једном кадру Раскољников-Лоре види у огледалу себе заједно с портретом Наполеона, који виси на супротном зиду. „Наполеон” је препознатљиви симбол изабране личности која има право да мења историју и његова веза с јунаком *Злочина и казне* се не доводи у питање. Петер Лоре ту везу наглашава и карактеристичним „наполеоновским” гестом: рука савијена у лакту и заденута за мундир. Режисер је одлучио да још више истакне комплекс изузетне личности, па је уз Наполеонов портрет додао и портрет генијалног композитора, Бетовена (иако се он у роману не помиње).

Остали јунаци су готово типски ликови холивудског филма тридесетих. На пример, Соња, више одговара „латинастом анађелу”,³ него полујуродивој проститутки-светици. И сам аутор је осетио да његов лик Соње неће „штимати” у контексту *Злочина и казне* Достојевског, па она у филму, уместо на предају полицији и покајање, наговара Раскољникова на бекство. Аутори су, вероватно, да би их приближили англо-америчком гледаоцу, изменили и имена главних ликова, тако је Родион постао Родерик, а његова сестра Дуња – Антонија – Тони. Сам Штенберг, који је потписавши уговор био принуђен да заврши снимање, није волео овај филм, касније је писао о томе да „филм није више повезан с истинским текстом романа него што је угао *Sunset Boulevard and Gower* повезан с руском средином” (IMDB trivia). Иако се радња филма одвија у Русији, костими ликова и ентеријер у којем се они крећу указују на Америку тридесетих година. Само неколико детаља упућује на то да је реч о Русији. То су новине, разбацане по стану Раскољникова, с насловима на руском језику, православна икона у залагаоници старе лихварке, нешто што личи на руску рубашку коју носи вратар зграде у којој станује Раскољников и, најважнији, – чирак у облику двоглавог орла, као симбол Руске империје, на столу у кабинету иследника Порфирија. Овај симбол има улогу и у идејном тумачењу романа. Када Родерик-Раскољников пред Порфиријем почиње да се слама, сенка двоглавог орла пада

3 *Платинасти анђео (The Blue Angel)* један је од најзначајнијих Штенбергових филмова, у којем је пласирао холивудску звезду Марлен Дитрих.

преко његовог тела и ширећи се – све више га прекрива. Ово би се могло протумачити као одговор на Раскољников изазов државном поретку, којем ће се побуњени јунак неминовно покорити, што није случај у роману Достојевског. Није, спољашњи закон оно што наводи Раскољникова на признање, већ унутрашњи закон хомо религиозуса. Режиер се, додуше, не одриче ни ове варијанте тумачења и завршава филм „просветљењем” главног јунака које визуелно дочарава обасјавајући глумца изненадним светлом, као у завршној сцени из филма *Раскољников* Роберта Винеа (Успенски 2021: 84–85).

И неки други детаљи хронотопа романа су, по нашој оцени, оригинално и успешно пренесени на платно. То су на пример, неизбежне степенице Раскољникове трајекторије. Оне овде нису ни стрме, ни уске, ни изломљене, као у роману, или као код Роберта Винеа, већ су, напротив довољно широке, стабилне, са чврстом оградом, што би, како нам се чини, требало да указује на стабилност и уређеност друштва у којем се радња филма одиграва. За разлику од романа и Винеовог филма у којем степенице указују на изломљеност Раскољникове душе, овде пометеност јунака очитује његово кретање горе-доле, уз и низ степенице: што добро илуструје његове успоне (ка идеји) и падове (од идеје). А на одмориштима, (као на раскрсници: ни горе ни доле) среће се са својим кључним опонентима, Соњом и Порфиријем, и води с њима дуге разговоре. Најзад, Штенберг није занемарио ни симболику *воде* која у „петербуршком тексту” романа има значајну улогу, као хаос, побеђена стихија из које је настао и у коју сваког часа може да нестане град, тековина цивилизацијских напора човечанства. Занимљиво је да Штенбергове *воде* ничим не асоцирају на сам град Санкт Петербург, већ више подсећају на „докове Њујорка”⁴ што не умањује наречену симболику. Упечатљив је у том смислу кадар у којем се до половине платна види вода (неке реке или канала), а у горњој половини је камена обала на којој стоји натпис: „Издаје се стан”. Кадром су повезани три главна бескућника романа, Свидригајлов, којег видимо непосредно пре, и Соња и Родерик, које видимо непосредно после кадра. Све троје су без сталног боравишта у великом граду, све троје траже свој стан, станиште – место под сунцем у овоме свету.

Иако је, како видимо Штенберг имао занимљивих решења за своју интерпретацију *Злочина и казне*, филм је добио изразито негативну кри-

4 Докови Њујорка (*The Docks of New York*) – Штембергов филм из 1929.

тику. Критичар Грем Грин (Graham Green) истакао је 1936. године да је без обзира на изврсну глуму Петера Лореа, ова верзија *Злочина и казне* и сувише вулгарна. Грин пише да је оригинална руска сторија о „религиозном и несрећном уму” у филму замењена „сакатом верзијом бомбондије” с идеализмом, етиком и оптимизмом „продавца, који се никада неће одрећи продаје конзервисаног пасуља” (Green 1980: 60–61). И за разлику од Штемберовог филма критичар је препоручио француску верзију *Злочин и казна*.

Још две филмске верзије, немачка и француска, аутобиографског романа Достојевског, *Коцкар (Игрок)* – снимљене су касних тридесетих година, тачније 1938. године. Немачку верзију снимио је режисер Герхард Лампрехт (Lamprecht, Gerhard, *Der Spieler*). Критика је кратко али негативно оценила филм, упркос његовој тесној повезаности са сижеем дела Достојевског. По њеној оцени у филму је представљена драма без посебне атмосфере и психолошке дубине. После неколико недеља приказивања цензура је забранила филм, а почео је поново да се приказује тек 1950. године под називом *Прича о једном кибициру*. Француску верзију *Коцкара (Le Jonener)*, која заправо представља „копију” Лампрехтовог филма, снимио је редитељ Луи Дакен (Louis Daquin).

Достојевски у филму, у Совјетском Савезу тридесетих година XX века

Ако је у Русији, у доба немог филма Достојевски био међу највише превођеним класицима на филмско платно, тај процес је нагло обустављен после Револуције, 1917. године. Ово је разумљиво када се узме у обзир какав је став према Достојевском имао сам вођа Револуције. Лењин (Владимир Иљич Ленин) је писао да „нема времена за гадости”, као што је Достојевски, роман *Злочин и казна* је називао „морализаторском бљувотином” и „покајничким нарицањем”, говорио је да су *Браћа Карамазови* „смрдљиво дело” и „реакционистичка одвратност”, а *Зле духе* је почео да чита и „бацио књигу у страну” (Майсурян 2006). Јасно је, да Достојевски није могао имати место у совјетском филму, посебно ако се узме у обзир то, колико је Лењин придавао значај филмској уметности: „Ви треба чврсто да упамтите – писао је А. В. Луначарском – да је филм важнији од свих уметности” (Луначарский 1933: 7).

Ипак, како је на Западу растао углед Достојевског и како га је руска емиграција све више узимала за свог духовног вођу, створена је потреба да се он врати у образовни и културни живот нове, социјалистичке Русије. Зато се амбициозно приступило пројектима његове филмске репрезентације. Најпре је 1932, као други звучни филм у Совјетском Савезу, снимљен биографски филм о Достојевском – *Мртви дом* или *Тамница народа* (*Мертвѳй дом* или *Тюрма народов*). Режија је поверена талентованом позоришном режисеру (ученику В. Е. Мејерхољда) – Василију Фјодорову (Василиј Федоров), који је добио задатак и да напише сценарио у сарадњи с Виктором Шкловским (Виктор Шкловский), док је сниматељ био Василије Проњин (Василиј Пронин). Задатак је био да се живот и дело Достојевског представе критички, из угла нове бољшевичко-социјалистичке идеологије и да филм публици пружи убедљиве доказе у неисправност хришћанске религије смирења, коју је проповедао главни лик.

Сценаристи су се служили биографским чињеницама у комбинацији с књижевним чињеницама из пишчевих дела, *Записа из мртвог дома* (*Записки из мертвого дома*), *Пишчевог дневника* (*Дневник писателя*) и других. Реално време филма одиграва се годину дана пре пишчеве смрти, 1880. године. Достојевски је био на врхунцу славе, клањало му се пола Русије и мисао коју је проповедао својим делима, нарочито *Пишчевим дневником*, представљала је претњу „свенародном” револуционарном покрету. Посебно је остао упамћен говор Достојевског поводом откривања Пушкиновог споменика, у Москви, 8. јуна 1880, у којем писац позива на братство међу људима и народима засновано на хришћанском схватању милосрђа и смирења. У филму се акцентује управо тај говор, али се његов значај умањује, пародично-ироничним осликавањем присутне публике, коју чине углавном жене обучене у китњасте хаљине, с чипкама и карнерима. Лик Достојевског, којег је одиграо искусни глумац Московског художественог театра, Николај Хмелев, такође је извитоперен до ивице карикатуралности: избеzumљен поглед, ћелавост, ретка паучинаста брада, влажне усне, криви зуби у гроплану и хистерично понављање фразе: „Смири се, смири се”. Први део филма се завршава епилептичним нападом главног јунака, а затим следи флешбек, тридесетак година уназад, тачније у 1849. годину када је Достојевски осуђен на прогонство у Сибир. У овом делу аутори су пошли од често описиваног случаја из биографије Достојевског, који се везује за његово негодовање и протест против царског режима због насиља над пониженим и уређеним. На писца је оставио снажан утисак догађај који је сам ви-

део или за који је од неког чуо, догађај када је фелдвобел Финског пука пропуштен кроз шпалир војника који су га из све снаге тукли моткама. Достојевски, који никада није био револуционар, могао је после таквог догађаја да изађе на трг с црвеном заставом (Семенов-Тян-Шанский 2019: 213). У филму је у овој секвенци Куљшовим ефектом монтаже показана иронија владавине која се служи најсуровијим репресивним средствима заклањајући се иза постулата Цркве. Око камере „скаче” са призора батинања сувођавог, разголићеног старца – на скулптуре светаца и натписе Исакијевске саборне цркве: „Благословен онај који ће доћи у име Господа” и „Милосрђа двери отвори нам”. После овога Достојевски (који сада у филму, као револуционар изгледа далеко привлачније) одлази „петрашевцима”⁵ због чега и бива ухапшен и, као што је познато, осуђен на смрт стрељањем, али након извођења на страстиште и читања пресуде ослобођен и послат у Сибир. Сцене ритуалног изрицања пресуде и ослобађања затвореника монтиране су паралелно. Комично-пародично читање указа од стране судског службеника који споро сриче речи – јер је за ту прилику, по наредби цара Николаја I, намерно изабран чиновник који муца – смењују слике затвореника којима целати, припремајући их за смрт, навлаче преко главе беле чаршафе, па их везују за стубове на страстишту. Након команде да се пуца, уз звуке бубњева следи помиловање. Одлазак на робију и сама робија представљени су према роману *Записи из мртвог дома*. Аутори филма посебну пажњу су посветили сценама из јавног купатила, које је Достојевски у роману описао као сам пакао:

Кад су се отворила врата у купатило, мислио сам да смо ушли у хад. Замислите собу ширине двадесетак метара и исто толико дужине, у коју се одједном набило можда и до сто људи [...] Пара, која замагљује поглед, чађ, прљавишина, тесно до те мере да немаш где ногу да спустиш. [...] То више није врућина, то је пакао. Све то виче и гаче, уз звекет ланаца који се вуку по поду... Једни се, желећи да прођу, запетљавју о ланце других, задевајући главе оних коју седе испод њих, падају, псују, повлачећи за собом заденуте. Прљавишина се слива са свих страна. Сви су као опијени, у неком узбуђеном стању духа; чују се звиждуци и крици. (Достоевский 1972: 193)

Ништа мање импресивна није ни сцена купатила из филма у којој је учествовало стотинак статиста, сви голи сабијени на малом простору

5 Присталице Петрашевског (Михаил Васильевич Петрашевский).

око котла који се пуши. Поставља се, међутим, питање какав је био идеолошки циљ тих слика, да ли да укаже на суровост царског режима или да заплаши савременог гледаоца, пошто је то било време када су се увелико почеле захуктавати чистке, хапшења и прогонства у Сибирске логоре. Но, ма какав да је био ефекат у оном времену, данашњем гледаоцу, упознатом са „логорском прозом”, делима Сожењицина и Шаламова, неминовно изазивају асоцијације на стаљинистичке логоре.

Филм се завршава, повратком у осамдесету годину и дијалогом Достојевског са К. П. Побједоносцевом (Константин Петрович Победоносцев), обер-прокурором синода Руске православне цркве у Петербургу. Овом секвенцом намера сценариста је била да заокружи слику лика и дела Достојевског и представи га као писца и човека који је имао разумевање за социјалне неправде и који је покушао да буде револуционар, али није у томе успео, зато што није имао довољно снаге да истраје, и још више зато што су за њега, као племића: класне разлике непремостиве.

Аутори се у епилогу филма позивају на наводну изјаву Достојевског, која ће се у каснијим лењинистичко-марксистичким интерпретацијама претворити у често цитирану тврдњу, готово флоскулу, о томе како је, по замисли Достојевског, најмлађи брат Карамазова, Алексеј требало да постане револуционар. Тврдња није неоснована, и односи се на дневнички запис А. С. Суворина, према којем је Достојевски рекао како жели да напише роман о Алексеју Карамазову, где ће он, када изађе из манастира. „постати револуционар и политички преступник” (Суворин 1923: 76). Савремена аналитичарка дела Достојевског, Татјана Касаткина, наводи неоспорне доказе о томе да је Достојевски у Аљоши намеравао да доврши лик Христа, започет у претходним делима, и да револуционарство и политички преступ, не противрече тој замисли (Касаткина 2019: 23). На њу се надовезују и други новији проучаваоци, тако да се за данашњег иоле озбиљнијег читаоца Достојевског христолитост Аљоше Карамазова не доводи у питање. Али, за совјетског гледаоца филма *Мртви дом*, тридесетих година, признање „Достојевског” пред камерама да је од Аљоше хтео да направи револуционара, представља знак „за” Достојевског. Ипак, искусни филолог Виктор Шкловски, као коаутор сценарија, је непосредно уз ово „за”, додао и исто толико значајно „против”⁶. Наиме, на исказ Достојевског о Аљоши-ре-

6 Касније је ову концепцију Виктор Шкловски преточио у књигу *За и против: Заметки о Достоевском*. Москва: Советский писател, 1957.

волуционару, његов саговорник Победоносцев, има спреман одговор „Ви од нас нећете побећи, ви од нас психолошки нећете побећи”. И док ово изговара у гроплану се појављују корице *Злих духа (Бесы)* (књиге која је била и остала кост у грлу руских социјалиста), биста Николаја I и кацига из његовог доба, као симболи самодржавља, према којима се, наводно, преклонио и пред којима се приклонио писац.

После „признања” Достојевског од стране совјетског естемблишмента, уследио је филм *Петербуришка ноћ (Петербургская ночь, 1934)*, режисерског брачног пара Григорија Рошаља (Григорий Рошаль) и Vere Строеве (Вера Строева). Исте године филм је приказан на Венецијанском филмском фестивалу, ушавши у шест најбољих филмова, посебно је поменут у програму, као филм у којем је „техника снимања потпуно ослобођена од било каквих трикова и ефеката, тако да се слива са пре-красним и природним овоплоћењем људских ликова” (*Дом кино*, н.д.).

Ово филмско остварење настало је по сценарију Светлане Рошаљ (Светлана Рошаль) и Vere Строеве и представља спој два дела Достојевског, недовршеног романа *Неточка Незванова (Неточка Незванова, 1849)* и новеле *Беле ноћи и (Белые ночи, 1848)*. *Неточка Незванова* није имала више значајнијих екранизација, док ће *Беле ноћи* у каснијим годинама доживети неколико успешних верзија, врхунских уметничких домета. Међутим, за ову, прву верзију се ни по фабули, ни по ликовима, ни по идеји не може рећи да се придржава текста изворне новеле што је потпуно у складу са ауторским намерама да се Достојевски канонизује у светлу нове идеологије.

За безименог јунака *Белих ноћи* зна се само да има двадесет шест година и да живи у малом стану, у некој великој згради, далеко од центра. И ништа друго, ни одакле је, ни чиме се бави, има ли кога од родбине, ко су му пријатељи и т.д. Он је, како сам о себи изричито говори, лице без „историје”. За њега се „не може рећи чак ни да је човек”, он је „неко биће средњег рода”, једноставно „тип” – „сањар” – „роб сенки, роб идеје, роб првог облика” (Достоевский 1972: 103).

Насупрот флуидном Сањару, јунак филма *Петербуришка ноћ* је конкретна личност, с врло необичном животном причом, преузетом од оца (очуха) Неточке Незванове. – Јегора Јефимова. Он је један од ретких ликова Достојевског, који потиче из народа, што је свакако за сценаристе било од пресудног значаја. Филмски Јегор Јефимов је као и његов

књижевни прототип, талентовани музичар, виолиниста, кмет спахије Велимирова. Он машта да оде у Петербург, где је права уметност и где су прави учитељи. Спахија му даје слободу и Јегор одлази у престоницу, на путу се зауставља у провинцијском градићу. Принуђен је да се запосли у месном позоришту. Овде упознаје и Немца, Шульца, сабрата по професији, упорног, методичног човека, чврсто решеног да постане велики музичар. Јегор не престаје да машта о Петербургу. Он напушта позориште и пешке одлази у престоницу. За разлику од књижевног двојника, Неточкиног очуха, којег не интересују ни слава, ни богатство, а понајмање народ и опседнут је само музиком, филмског Јегора покреће ватрена жеља да уметношћу исприча причу о животу народа.

Али ће хладни, чиновнички Петербург брзо срушити његове илузије. На државној позоришној сцени неће бити места за уметност о којој сања. Овде се цени неталентовани страни виолиниста који маниризмом надомешћује одсуство талента. Тужна мелодија певача-просјака, која је Јегору запала за душу, само изазива негодовање код позоришних чиновника. Самоуком музичару су сва врата затворена. Међутим, његов познаник Шулиц, нашивши покровитеља у фабриканту Мигулину, почиње да се пење ка врху. Несхваћен и усамљен Јегор среће девојку, Настењку. Она је вереница Шуљца, којег ће напустити кад у Јегору препозна сродну, поетску душу. Ускоро постаје његова сапутница, делећи с њим тугу и радост. Али код Јегора има више туге него радости. Остајући горди и несхваћени усамљеник, он одбацује јединствену могућност да се приближи народу – одбацује пут свог пријатеља револуционара. Живот се ближи заласку, и Јегора мучи мисао да га је узалуд протраћио. У једној снежној, зимској ноћи долази до Јеговог препорода. Лутајући градом изненада чује познату песму. Њу певају оковани мигулински радници који одлазе на робију. Јегор у њој препознаје своју сопствену песму – песму старца-просјака, која је постала народна. Песма звучи као револуционарни позив. (Первые в кино)

Аутори филма су у Јегора и Сањара удахнули народност и револуционарност, које нема код изворних ликова Достојевског, али се и не може потпуно искључити из њихових потенцијалних судбина. Тако је, на пример, други романтичарски настројен лик, Дмитриј Карамазов, иако недужан, преузео на себе кривицу за убиство оца, између осталог и због страдања народа. Алузија на Дмитрија Карамазова, постоји и у *Петербуршкој ноћи*, пошто ће се Јегор, у провинцијском градићу заљубити

у плесачицу Грушењуку, коју је, дебитујући на филму, одиграла будућа звезда совјетског „холивуда” – Љубов Орлова.

Петербуршка ноћ по наративу и идеји сужава Достојевског, међутим, не може се рећи да у визуелном смислу филм не успоставља везу с његовом поетиком. С једне стране, велелепне петербуршке грађевине, гранитне и решеткасте ограде, које се огледају у мирној води широке реке и многобројних канала, обасјаних пригушеним светлом „белих ноћи”, наспрот сликама из загушљиве „дубине” града, где су крчме, таванске просторије, унутрашња дворишта-бунара. Све то скупа гради бинарну атмосферу специфичног „петербуршког текста”, који чини основу хронотопа већине романа Достојевског. Филм се сматра једним од успешнијих остварења предратног совјетског филма, и његов међународни успех свакако није остао незапажен за редитеље као што су Висконти и Бресон, за које ће Достојевски имати посебан значај.

Још један филм стаљинистичке епохе, којег савремени филмски теоретичари дефинишу као „тоталитарни филм”, који је у исто време и „пропагандни” и „идеолошки”, настаје, делимично под утицајем Достојевског, у овом случају романа *Зли дуси*. Реч је о филму *Велики грађанин* (*Великий гражданин*, 1935) режисера Фридриха Ермлера (Фридрих Эрмлер). Полазишна основа за сценарио, чије писање је надгледао и сам Стаљин, било је убиство, у народу популарног, партијског лидера Сергеја Кирова (Сергей Киров). Снимање филма је пропраћено низом критичких чланака, који су се свесрдно трудили да промовишу конфликт „између представника свега најузвишенијег, најплеменитијег у људском роду и отпадника од човечанства и историје”, да „осуде троцкистичко-бухаринску банду, која ће се изродити у агресивни одред фашиста” (Коварский 1939: 19–22). Питање је како се могло догодити, да с временом свима постане јасно, да истина у филму нема везе с историјском истином, и да је Ермлер створио филм на поетици и естетици, режиму мрског и прећутно забрањеног романа *Зли дуси*. Одговор лежи у снази уметничког израза који је надјачао и идеологију филма и намеру самог режисера, убеђеног комунисте, Фридриха Ермлера за којег се, без обзира на идеолошку и политичку острашћеност, не може порећи да је један од највећих мајстора совјетског, али и светског филма, јер су га признавале величине као што су Ејзенштајн (Сергей Эйзенштајн), Чаплин (Charles Spencer Chaplin) и Пабст (Georg Wilhelm Pabst). Припадао је врсти лудака, попут Всеволода Пудовкина (Всеволод Пудовкин), Ивана Пирјева (Иван Пырьев), Марка Донскоја (Марк Донской) (Багров 1992: 182).

Багров пише да је *Велики грађанин* филм дебата, филм дискусија, снимљен у „естетици партијских састанака”, „конфронтација” и „оптужби и осуда” (према формулацији савременика) и уз све, то је по напетости узбудљиво дело, које у појединим сценама не заостаје за Хичкоком или Орсоном Велсом. Испоставило се, да се у *Великом грађанину* „скупови контрареволуционара мало разликују од скупова револуционара, и ма о чему да се воде спорови они се своде на једно – борбу за власт” (исто.: 183). У филму се непрекидно дискутује али је занимљиво то што расправе јунака остају реторичне и лишене било каквог смисла. Главни лик, Шахов, уништавајући противнике у идеолошкој расправи, не предлаже ништа одређено. На крају се и сам „дискусиони“ аспект филма своди на једну тезу: „чим се члан партије удаљи, удесно или улево, назад, и па чак, ако хоћете, и напред, он неминовно прелази у контрареволуцију” (исто.: 185).

Све те узавреле дискусије које се најзад завршавају убиством једног од њих, (који се случајно, или не, зове слично убијеном јунаку Достојевског, Шатову – Шахов) недвосмислено упућују на *Зле духе*. Познато је да је Фридрих Ермлер волео овај роман, али је и један од аутора сценарија, Михаил Блејман (Михаил Блейман), јавно признао да се у извесној мери ослањао на *Зле духе* (исто.: 186).

Велики грађанин је испунио партијска очекивања као средство у идеолошкој борби против ткзв. видљивих и невидљивих непријатеља, добио је највећу државну награду, орден Стаљина првог степена. И није случајно што је фактички историја совјетске телевизије започела емитовањем овог филма из Московског телевизијског центра на Шаболовки, 25. марта 1938 (*Как создавалось телевидение*).

Међутим, после XX конгреса КПСС, педесетих година, *Велики грађанин* је подвргнут критици и практично је скинут са екрана. Тек осамдесетих година, у време *перестројке*, филмски историчари и теоретичари развијају дискусију око њега, сагледавају у њему уметничке квалитете и говоре о роману Достојевског као подтексту филма, који је допринео његовој естетици парадокса.

У *Великом грађанину* је кодирана теорија социолога из *Злих духа* – Шигаљова, по речима Петра Верховенског, „новог Фуријеа” (François Marie Charles Fourier).

Суштина Шигаљовљевог учења изложена је у последњим деловима романа, мада нејасна самом аутору и недовршена, она се своди на тезу, да ће идеја о неограниченој слободи неминовно довести до апсолутног деспотизма:

Ја сам се запетљао у сопственим чињеницама, и мој закључак потпуно противречи првобитној идеји, идеји од које сам пошао. Пошавши од неограничене слободе, завршавам са неограниченим деспотизмом. Додаћу и да је моје решење формуле једино могуће решење. (Достоевский 1974: 418)

Научни трактат Шигаљова, суманути песник Петар Верховенски претвара у лирску поему, дајући јој име „шигаљовштина”. „Он је измислио једнакост” каже Верховенски свом саговорнику Ставрогину и наставља

Добро је то речено у његовој свесци, код њега је шпијунажа. Код њега сваки члан друштва прати другог и обавезан је да га шпијунира. Свак припада сваком, сви сваком. Сви су робови и у ропству су равноправни. У крајњим случајевима клевета и убиство, а најважнија је равноправност [...] Робови треба да буду равноправни: без деспотизма никад није било слободе, ни равноправности, али у стаду треба да постоји равноправност, то је шигаљовитина. (исто.: 417)

Речима Шигаљова Достојевски упозорава да ће покушаји реализације утопије неминовно довести до антиутопије, тј. – „неограниченог деспотизма”. Следећи идеје Раскољникова, Шигаљов, на којег ће се касније надовезати Иван Карамазов и Велики Инквизитор, сматра да је земаљски рај могућ само ако десети део човечанства добије потпуну слободу и неограничену власт, док већина мора да остане у ропству, да се претвори у стадо и постигне „првобитну невиност” (исто.: 423).

Шигаљова откривамо у *Великом Грађанину*, тј. протагонисти филма – Шахову. Он и његови истомишљеници активно се баве изградњом срећног друштва и новог човека – односно оваплоћењем утопије у једној засебној држави. У другом делу филма описан је идеални модел свести совјетског човека. Као што говори Шахов, новом друштву су потребни нови људи с чистим мислима.

Урођена особина таквих људи мора да буде самокритика и, сходно томе, критика других. Совјетски човек мора лако да савладава самољубље, увреде и стид. Он мора знати да угуши индивидуално у себи и у другима, како би одговарао идеалном моделу целине, које неће бити покидано унутрашњом противречношћу свести, чији ће се носилац лако уклопити у колектив. (Романова 2010)

Зоркаја (Нея Зоркая) сматра да је Фридрих Ермлер, иначе изванредни психолог, аутор сјајних филмова, у *Великом Грађанину* продао душу ђаволу, и да је међу првима оваплотио мит о интелектуалцу непријатељу (Зоркаја 1990). Он се, попут неког новог Петра Верховенског, припремајући се за снимање, састајао у, за то специјално изнајмљеној, викендици с глумцима Николајем Богољубовом (Николай Богољубов) и Иваном Берсењевом (Иван Брсењев) (који су играли главне политичке опоненте Шахова и Карташева), како би водио с њима дебату на задате политичке теме. Некад би победио Шахов, а некад Карташов. Те расправе су доцније ушле у филм, али су предност имале оне у којима је побеђивао „позитивац” – Шахов. Несумњиво да је само „искрен човек, фанатичних убеђења могао да обави тако ризичан експеримент”, човек који је „заиста у нешто веровао”. Ипак у свом фанатизму, како пише Багров, уметник Ермлер није успео да сакрије истину да су све те политичке расправе бесадржајне, да је стварно само вражје непријатељство „злих духова” разливено у ваздуху (Багров 1992: 192).

Закључак

У чланку су представљене филмске трансформације дела Достојевског настале тридесетих година 20. века, односно на почетку историје звучног филма. Истакнуте су разлике између филмских адаптација Достојевског на Западу и у Совјетском Савезу. На Западу се филмови снимани по романима Достојевског (као и бројних других класика светске књижевности) обликују према захтевима филмске индустрије и тржишта, уклапајући се у детективско-мелодрамске жанрове. Ипак, може се уочити и супротна тенденција, када Достојевски утиче да филм изађе из жанровских оквира и прошири своје хоризонте у правцу духовних, психолошких или филозофских дискурса. С друге стране, у Совјетском Савезу, долази до наглог прекида интересовања за Достојевског, који је у предреволуцијском периоду код кинематографиста био један од најтраженијих аутора. За читав међуратни период у његовој домови-

ни снимљена су само два филма по делима Достојевског, и један који је њиме био инспирисан. Разумљиво да Достојевски, као жесток критичар руске револуције и социјалистичког покрета није био прихватљив за, иначе захукталу, совјетску филмску продукцију и да је у том смислу морао проћи кроз идеолошку „чистку”. Но и овде се књижевност Достојевског показала јачом од тенденције. И као што га на Западу нису у потпуности сломили мелодрама и тржиште, тако га ни у домовини није у потпуности прогутала идеологија, што се најбоље види на примеру филма *Велики грађанин*, инспирисаног романом *Зли дуси*.

Литература

- Багров, П. (1992) „Житие партийного художника”, *Сеанс*, № 35–36, доступно на: <http://seance.ru/n/35-36/jubilee-ermler/zhitie-partiynogo-hudozhnika/> [Приступљено 22.09.2021.].
- Бушеува С. (1983) „Достоевский на зарубежной сцене” (Обзор), *Достоевский и театр*. Ленинград: „Искусство”, стр. 463–492.
- Гительман, Л. (1978) „Достоевский на сценах Парижа” в *Русская классика на французской сцене*. Ленинград, стр. 54–77.
- Green, Graham (1936) „The Milky Way / Strike me Pink / Night Mail / Crime and Punishment” *The Spectator* (reprinted in: Taylor, John Russell, ed. (1980) *The Pleasure Dome* pp. 59–60).
- *Дом кино* (н. д.) „Петербургская ночь”, доступно на: <http://www.domkino.tv/announce/5357> [Приступљено 21.09.2021].
- Достоевский Ф. М. (1972) *Белые ночи*, Полное собрание сочинений в тридцати томах, том 2, Ленинград: Наука, стр. 102–141.
- Достоевский Ф. М. (1974) *Бесы*, Полное собрание сочинений в тридцати томах, том 10, Ленинград: Наука.
- Достоевский Ф. (1975) *Братья Карамазовы*, Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Том 14, Ленинград: Наука.
- Достоевский Ф. М. (1972) *Записки из Мертвого дома*, Полное собрание сочинений в тридцати томах, том 4. Ленинград: Наука.
- Достоевский Ф. М. (1986) „Письмо В. Д. Оболенской от 20 января 1872 г.”, *Полное собрание сочинений в тридцати томах: публицистика и письма*. Т. 29: письма 1869–1874. Ленинград: Наука, стр. 225.
- IMDB trivia, доступно на: <https://www.imdb.com/title/tt0026246/trivia> [Приступљено 14.09.2021].

- Зоркая Н. (1990) „Кино тоталитарной эпохи”, *Искусство кино*, № 1. доступно на: <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm> [Приступлено 13.09. 2021].
- „Как создавалось телевидение” (2006) *Conect*, № 4.
- Касаткина, Т. (2019) „Алеша должен был стать революционером и убить царя?”, *Журнальный клуб Интелпрос „Фома”*, № 11, доступно на: <https://www.intelros.ru/readroom/foma/f11-2019/40217-alesha-dolzhen-byt-stat-revolucionerom-i-ubit-carya.html> [12. 09.2021.].
- Коварский, Н. (1939) „Великий Гражданин“, *Искусство и жизнь*, №11.12, стр. 19–22.
- Круглов Р. (2016) „Кинематограф Ф. М. Достоевского”, *Аурора*, № 1, доступно на: <http://журнальныймир.рф/content/kinematograf-f-m-dostoevskogo> [Приступлено 10.09.2021].
- Луначарский А. В. (1933) „Письмо Луначарского-Болтянскому”, *Советское кино*, № 1-2. доступно на: <http://lunacharsky.newgod.su/pisma/pismo-boltianskomu/> [Приступлено 05.09.2021].
- Майсурян, А. (2006) *Другой Ленин*, Москва: Вагриус.
- Михайлова, М. В. (2019) „Особенности рецепции творчества Ф. М. Достоевского в европейском кинематографе первой трети XX века (на примере немецкого и итальянского фильма)”, *Язык и текст*, том 6, № 4, стр. 24–31.
- Орлова Н. Х. (2017) „Достоевский во французском кино к началу традиции”, *Праξιμα*. 4 (14), стр. 90–104.
- Майоров, Н. (2019) „’Петербургская ночь’ (1934)” *Первые в кино*, доступно на: <http://cinemafirst.ru/peterburgskaya-noch-1934> [Приступлено 01.09. 2021].
- Романова О. (2010) „Великий гражданин 2 серия”, *Уроки истории XX века*, доступно на: <https://urokiistorii.ru/articles/velikij-grazhdanin-2-serija> [Приступлено 03.09.2021].
- Семенов-Тянь-Шанский, П.П. (2019) *Мемуары*: в 5 т. Москва: Кучково поле.
- Суворин, А. С. (1923) *Дневник*. Москва-Петроград.
- Успенски Е. (2021) „Почеци адаптација романа Достоевског у филму и позоришту”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 39. стр. 71–88.

DOSTOEVSKY IN THE MOVIES OF THE 1930S

Abstract

In this paper, we analyse films based on the works of Dostoevsky, made during the 1930s, i.e. during the first decades of sound film. While during the silent-film era there were no significant ideological differences between the Western and Russian interpretations of Dostoevsky's work, the onset of sound film and particular socio-historical circumstances mark the beginning of sharply opposed interpretations. In the West, the attitude towards Dostoevsky remains unchanged, and the melodramatic criminal genre approach still dominates the film screens, guided by the dictates of the film industry market. On the other hand, in Soviet Russia, after a period of complete neglect, Dostoevsky experiences an ideological transformation in the film, dominated by the aesthetic and political demands of the new social order. The paper presents an overview and synthesis of available material discovered in scientific papers and reviews, as well as in selected films.

Keywords

Dostoevsky, sound film, thirties, West, Soviet Union

Primljeno: 12.8.2021.

Prihvaćeno: 5.9.2021.