

ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ МАЈСТОРА И МАРГАРИТЕ: СЛУЧАЈ ПЕТРОВИЋ²

791.633-051 Петровић А.
791.632:792.0261;821.161.1-31
792.2.091(497.11)¹⁹⁸²
COBISS.SR-ID 120077065

Апстракт

Преинантна, фонофонијска схема Булаковљевог романа Мајстор и Маргарита учинила се јојодном за јрејушићање актуелизовању и варирању у разним конкретним друштвеним приликама, уметностима и медијима и омоћућава нам да трансмедијално приповедање сагледамо у његовом ексклузивном ширем значењу јроширења светова јриче. У овом раду, реч је о оном аспектју трансмедијалног приповедања дела који зајичемо у ојусу редијеља Александра Саше Петровића. Хронолошки најјарија Петровићева адајијација неког Булаковљевог дела, јлаћена једним од најскујљих искуства у чиијавој јенерацији синеаста којој је јријадао. Педесет јодина јосле забране филма и четрдесет јодина јосле скидања са рејеријоара, јоворимо о филму Мајстор и Маргарита (1972) и истоименој јредјави коју је Петровић јосјавио у Народном јозоришћју у Беојраду (1982).

Кључне речи

Александар Саша Петровић, Михаил Булгаков, *Мајстор и Марјарија*, филм, позориште

Prave su režije izvan filma.
(Stojanović i drugi 1969: 21)

Адаптацијама дела Михаила Булгакова (Михаил Афанасјевич Булгаков 1891–1940), Петровић се озбиљно и дуго бавио, у оквирима различитих пројеката, од којих су неки имали мање или више успешан самостални живот, неки мењали првобитну намену (сценарио *Псеће срца / Собачье*

1 ralovic@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО, по Уговору склопљеним са Министарством науке РС број: 451-03-47/2023-01/ 200020 од 3.2.2023. године.

сердце првобитно намењен за филм, драматизован је за поставку у Атељеу 212 крајем седамдесетих година), а неки никада нису реализовани (драматизација *Пуриурној осџрва/Бајрџвџј осџрв*). „Pola života sam posvetio ne bih li uhvatio neuhvatljivu nit meštra sa Patrijarši[j]skih ribnjaka”, записао је Петровић у писмима из Русије и Грузије (Petrović 2007: 125). Сачинио је читав паноптикум заснован на слободним мотивима дела великог руског писца (Ređer 2007:12) и готово да је био надамак пуноћи трансмедиијалног приповедања.³ Између питања да ли је по среди био покушај да преко ових дела каже наглас оно што је годинама онемогуђаван да каже, или сродство по сличности, један од великих тумача Петровићевих стваралачких светова бележи: „veliko i neokončano putovanje našeg Petrovića u kosmogoniji Bulgakova (pre)ostaje kao jedna od najkrvavijih i najbolnijih autobiografija” (Ređer 2007: 11, 9).

Од свих дела које је Петровић преводио у други медиј⁴, ван његовог опуса, највећи, можда и пун, потенцијал трансмедиијалног приповедања остварио је Булгаковљев тестаментарни роман.⁵ Иако забрањиван у земљи порекла, роман је од почетака појављивања у преводима лако освајао приврженике, генерисао бројне трансмедиијалне наставке и проширења,

3 Теријску основу трансмедиијалног приповедања чине првенствено радови Хенрија Џенкинса (Henry Jenkins 2007, 2009, 2011), Мери-Лор Рајан (Ryan 2013, 2014, 2016) и Марше Киндер (Marsha Kinder), Александре Миловановић (2019), али и бројних изучавалаца који трансмедиијалност виде у Џенкинсовим оквирима као репрезентацију једног света приче кроз више медија, али претечу овој врсти приповедања експлицитно препознају у адаптацији.

4 Петровић је редитељ у великој мери надахнут књижевношћу. За потребе преношења у други медиј посегнуо је и за литературом Антонија Исаковића (филм *Три*), Хајнриха Бела (*Грујни џорџреј с дамом*), Михаила Булгакова (филм и позоришна представа *Мајсџор и Марџаријџа*, поставка *Псећеј срца* у Атељеу 212, 1979. године), Милоша Црњанског (*Сеобе*), а на путу ка другом медију заустављени су бројни други литерарни предлошци.

5 Прва, цензурисана верзија романа *Мајсџор и Марџаријџа* (*Масџер и Марџаријџа*) објављена је у Москви 1966. године, две године касније штампа се интегрална верзија у Италији. За овај роман речено је да је „потресао свет” (Чолић 1980: 283), вишеструко је припремљен претходним Булгаковљевим опусом, своју прву варијанту има у новели *Понџије Пилаџи*, коју је Булгаков написао 1928. године, али је за живота није објавио, а Милан Чолић бележи да је она управо онај *рукойс који не џори*, а који је још тада, тих далеких двадесетих година, Булгаков спалио (Чолић 1980: 283). Тај текст постао је Мајсторов уништени рукопис, одигравши средишњу улогу у фабули последње Булгаковљеве књиге. У контексту трансмедиијалног приповедања, та новела представља хипотекст, док је роман централни текст који функционише као заједнички референтни оквир за остале текстове. У највећем броју текстова о роману наглашен је утисак о контакту с ремек-делом, са остварењем новог типа које се није очекивало (Јовановић 1975: 9). Писало се и да је у питању роман идеја, а не конвенционални роман карактера (Јовановић, 1975: 203), те не чуди да су се Петровићеве тумачи изјаснили да се чини да га у *Мајсџору и Марџаријџи* више занимају идеје него судбине (Stojanović 2010: 71).

преливања, скретања и рачвања, пренамене, прилагођавања, умножавања и мигрирања, гранања и ширења.⁶

Прве филмске адаптације овог дела припадају словенском свету (бар ако узмемо у обзир порекло редитеља, премда су оба дела имала иностране продуценте). Истини за вољу, године 1970. фински редитељ Сепо Валин (Seppo Nuuro Wallin) замољен је да режира епизоду ТВ серије *Позоришне сесије* (*Teatterituokio*). Ова серија приказивана је на финској телевизији од 1962. до 1982. године, у преко 102 епизоде. Валинов *Пилај* (*Pilatus*) у оквиру ове ТВ серије емитован 28. марта 1970. године, заснован је на библијским поглављима *Мајсјора* и *Мариарише*, што га чини првом нама познатом екранизацијом Булгаковљевог крунског дела. Пре Петровића, филмску адаптацију начинио је пољски режисер Анджеј Вајда (Andrzej Witold Wajda), реч је о филму *Пилај и гпуји* (*Pilatus und andere/Pilat i inni*, 1971), снимљеном на немачком језику у Нирнбергу и околини, на рушевинама Трећег рајха. Посматран као критички коментар на ране седамдесете овај филм дели неке особине са Петровићевим.⁷

6 Међу првим музичарима који су инспирацију за своја дела црпили из *Мајсјора* и *Мариарише* био је Мик Џеџер (Mick Jagger), који је 1968. године на основу романа који се појавио годину дана раније у енглеском преводу, направио песму „Sympathy for the devil”. Иако је било и изјава да је настала инспирисана Бодлеровом поезијом, ова нумера *The Rolling Stones*-а експлицитно открива трагове Булгаковљевог утицаја. Започиње стиховима „Молим вас, дозволите ми да се представим, ја сам човек раскоши и укуса”, што је снажна паралела са сусретом Воланда и Ивана и Берлиоза на Патријаршијским риђњацима, а читава атмосфера и конструкција песме савршено се уклапају у књигу. Објављена као А1 на албуму *Beggars Banquet* из 1968, налази се на бројним листама најбољих песама свих времена. Певач Мик Џеџер потврдио је у документарцу *Crossfire Hurricane* (2012, p. Brett Morgen) да је роман *Мајсјор* и *Мариариша* Михаила Булгакова послужио као инспирација за њу. Годар (Jean-Luc Godard) је забележио процес настанка и снимања песме у студију камером. Реч је о снимцима које је редитељ употребио у музичком документарцу који носи наслов ове песме и објављен је 1968. године, али је познат и по називу *One Plus One*. Да се песма темељи на Булгаковљевом роману читамо и у академским изворима (видети Coelho & Covach 2019). *Pearl Jam* има песму „Pilate”, *The Tea Party* песму „The Master and Margarita”, *Franz Ferdinand* „Love and Destroy” (<https://www.masterandmargarita.eu/ru/05media/filmwallin.html>). Покушај систематизације екранизација, позоришних поставки (представе, мјузикли, опере, балети и други облици извођења, инсценација) и других облика уметности, који су користили различите сижетне линије (Сатанин бал, догађаје у стану број 50, јерусалимску или московску линију догађаја) или били инспирисани светом Булгаковљевог најпознатијег дела (и насловне стране различитих издања романа, бројне илустрације, фотоилустрације, модне поставке, стрипови, графичке новеле и други облици трансмедиалног живота дела од уличних графита до музеја који се доводе у везу са делом) видети на <https://www.masterandmargarita.eu/en/index.html>.

7 Све у вези са Петровићевим филмом обележено је снажним отпорима у земљи, а на тешкоће у реализацији и продукцији филма по овом роману, наилазили су и други редитељи који су се латили овог дела и та судбина прва је њихова заједничка особина. Вајдин филм је у Пољској у целисти приказан тек након политичких превирања крајем 1980-их

Чини се да су се укрштале и стваралачка судбина и судбина дела Булгакова и Петровића. Читави делови Булгаковљевог дневника, као да су писани руком самог Петровића: „Ако ико, Saša Petrović је драматизацијата оних слободних мотива Милаила Афанасијевића, као и читавом вишедеценијском позорношћу на случај славног руског апатрида у властитој земљи, написао своју аутобиографију” (Реџер 2007: 13). Има ли, додаћемо, неког унутрашњег законодавства и које су матрице у избору баш овог романа после филма *Биће скоро њројасиј светиа, нек њројадне није шийеија*, за који слови да је инспирисан романом *Зли дуси (Бѣсы)*, ако знамо да су и озбиљна интертекстуална истраживања утврдила да су *Зли дуси* послужили као књижевни извор Булгакову за *Мајсџора и Марјарију* на неколико планова (Јовановић 1993: 45). Управо у радној соби Петровићевог маистра, виси слика Достојевског.⁸

Филм *Мајсџор и Марјарија* Александра Петровића од настанка⁹ до данас подбуђује различите импресије, у распону од изразито негативних, до веома

(<http://www.wajda.pl/en/filmy/film16.html>; Майер-Фраатц 2017: 235), Петровићев филм у редитељевој домовини после 1972. године поново је приказан крајем осамдесетих у СКЦ-у у Београду. У априлу 2011, у Москви је одржана званична премијера филма *Мајсџор и Марјарија* Јурија Каре (Юрий Викторович Кара) снимљеног 1994. године, који се због конфликта насталог између редитеља и продуцента, а потом и око ауторских права која је потраживао унук Јелене Булгаков, скоро седамнаест година налазио се у ролнама на полицама. За више видети: <https://www.masterandmargarita.eu/ru/05media/filmkara.html>

8 Не само овај, мада је за наше истраживање свакако најзанимљивији, регистровани су и бројни књижевно-филозофски извори Булгаковљевог романа. За предлог свог филма, Петровић бира роман који је пример вероватно најсложенијег „романа тајни” у светској књижевности (Јовановић 1975: 167), чији су културноисторијски подтекст и разграната мрежа интертекстуалних игара привлачили пажњу интерпретатора од појављивања до данас, који је обележен духом конфронтације са одређеном књижевно-филозофском традицијом (Јовановић 1975: 185, Јовановић 1989: 81), која је детаљно разрађивана у оквиру разгранате и богате булгакологије. Широког мисаоног замаха, ово дело ухватило се у коштац са проблемима поезике, филозофије, (анти)утопије, митологије, религије, дантеологије, фаустологије, театрологије, натприродним и гротескним, средњовековљем и карневализацијом, влашћу и политиком, витештвом... а Булгаковљева остала дела довођена су у везу са, за редитеља из наслова овог рада индикативно – Црњанским (видети Стојнић 1996). За портрет Достојевског у радној соби Максудова „а у Петровићевом филму ништа није случајно”, речено је да означава традицију, на чијем почетку стоји Гогољ, а која преко Достојевског води до Булгакова и Солжењицина, а у вези са Гогољем, индикативно је запажање да Петровићево „целокупно стварање које је у филмској уметности Југославије у неколико махова поставило по неки камен темељац и отворило развојне путеве, стоји у традицији оне стваралачке воље и оног дубоког критичког реализма, које је у руској литератури отворио Гогољев *Шинел*” (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975).

9 Сценарио је носио име романа и означио је нову фазу у стваралаштву Александра Петровића, чија ће основна одлика бити књижевне адаптације и грађење светова приче на основу већ постојећих и од филма насталог према опроштајном Булгаковљевом роману остали у његовом стваралачком опусу биће именовани управо делом којим су инспирисани.

похвалних. Овај филм адаптација је познатог хипотекста; задржани су основни оквири Булгаковљевог света приче, а нови свет укључује различите врсте цитата, транстекстуалност, обogaћен је учећавањем духа доба те стога испуњава и услов наративног ширења уклапајући се у дефиницију трансмедијалног приповедања (видети Scolari et al. 2014, 4). Речима Линде Хачион (Linda Hutcheon), ово је еволуција и мутација приче кроз селекцију и прилагођавање новом времену и месту (2006: 176). И у првим годинама приказивања, указивало се на „тежак подухват” (*Le Canard enchaîné* 10.10.1973), веома „амбициозан задатак” (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975), те да је роман *Мајстор и Марјарија* „дело толико значајно и згуснуто да унапред доводи у сумњу сваку филмску адаптацију. И сам Фелини је одустао (*La Croix* 4.5.1973). Жика Лазић истиче да је Петровић „prvi [...] naslutio bogat scenski materijal koji sadrži Bulgakovljev roman [...]”. I u ovom teškom poslu Petrović je izašao kao pobednik. [...] dobili smo jedan od najboljih naših domaćih filmova” (*Duga* 23. 7. 1977: 20).

Са *Мајстором* и *Марјаријом*, редитељ је закорачио у простор који не разматра само интимне историје, већ и велике друштвене преокрете, преломне тренутке историје, у епоху, у друго време. Такви су *Мајстор* и *Марјарија*, али и *Групи портрети с дамом* и *Сеобе*. Уочио је да су његови филмови настали по Булгаковљевом и Беловом прототексту, другачији и за његов редитељски развој значајни јер су – синтетичнији и синеастичнији. Почетком 1979. године, после почетних успеха представе *Псеће срце* у Атељеу 212, казао је да му ни у филму ни у представи није била намера да дословно интерпретира оно што је Булгаков говорио и да он није гласни читач његових књига.¹⁰

Из композиционе структуре вишезначног романа састављене из неколико центара или мотивационих токова и више прича које творе складну целину, Петровић бира два кључна тока (московску и јерусалимску линија догађаја) и саображава их потребама своје креације. Тако је богата и разграната Булгаковљева материја прегруписана и сажета, обимни делови романа су испуштени, линеарна московска прича очувала је мали део оригиналне фантастике, али, како су и први гледаоци учили, новостворено дело полази од целокупног утиска књиге, „Петровић није

10 „Kad sam prvi put susreo Hajnriha Bela, po čijem sam delu *Grupni portret sa Damom* snimio film, on me je zamolio da vidi *Majstora i Margaritu*. Posle projekcije je rekao: film mi se sviđa, ali imali ste sreće što Bulgakov nije živ. Da ste sa mnom ovako uradili, otkinuo bih vam glavu! U tome se otprilike sastoji moj način rada i upravo tim odnosom se trudim da ne izneverim literaturu. Čak i kad bi čovek listao stranicu po stranicu, dobio bi nešto što uopšte ne liči na tu knjigu” (*Duga* 6. 1. 1979: 20).

издао основне идеје Булгакова него их је филмским средствима наново формулисао, на начин који одговара садржају, штимунгу и богатству идеја тога дела” (*Zürcher Zeitung* 15. 6. 1974).

Код Булгакова се првенствено именовањем јунака указује на глобалну европску културну традицију (јудео-хришћанску; књижевну, музичку, филозофску), на интермедијални панхронијски подтекст европске културе (Rister 1995: 76), и управо су имена интертекстуални сигнали који указују на дијалог Булгаковљевог текста и одређеног подтекста. Главни, насловни јунак појављује се безмало у средини романа, у тринаестом поглављу, сасвим неочекивано, нелогично, ако се, како пише Шиндељ имају у виду закони композиције који делују у прозним жанровима, „[а]ли ствар је у томе што је овај роман конструисан не по законима композиције прозе већ драматургије” (Шиндељ 1999: 72) и све је „или скоро све засновано на максималном умећу коришћења моћи сликовитог приказивања” (Шиндељ 1999: 61). У улози мајстора у Петровићевој причи налази се Николај Максудов (Ugo Tognazzi), непоткупљиви писац који верује у ирационално, у благотворну моћ нереда, чији се комад о Понтију Пилату припрема у позоришту и ускоро би требало да има премијеру. У роману, мајстор пише свој роман о Понтију Пилату и његови делови саставни су део романа, чинећи тако форму романа у роману. Уводећи позоришни комад у филм, он ствара форму паралелну Булгаковљевој. Именовање главног јунака филма, осим што представља новину у односу на протосвет, није била случајност. *Позоришни роман* (односно *Покојникове делешке/Зайиски њокойника*) – недовршени роман Михаила Афанасјевича Булгакова, написан у првом лицу, у име извесног писца Сергеја Леонтјевича Максудова, говори о позоришном закулису и свету писања. Турбин Николај јунак је *Беле њарде* (*Белая њардия* и *Дана Турбиних / Дни Турбиных*) односно, како Д. Горбов (Горбов Дмитрий Александрович), који подвлачи аутобиографски карактер самог романа – Николка Турбин је сам Булгаков (Јовановићу Булгаков 1985: 565). Избором имена за главног јунака, мајстора, Петровић подвлачи важност читавог Булгаковљевог опуса, али и пишчеве биографије. Ако узмемо да је 22. септембра 1926. године, дан пред заказану генералну пробу *Дана Турбиних* у МХАТ-у, Булгаков саслушаван и да су непријатељи Булгакова предузели и последњи покушај да спрече представу; да је аутор био примораван да се одрекне дела сцена; да су се за саслушање у ОГПУ бржљиво припремали; да је још од раније било ухођења (Bulgakov 2012: 538), онда не изненађује редитељев одабир имена за јунака који се код Булгакова одрекао и имена и презимена. Петровићев мајстор има намеру да напише роман о ђаволу у Москви, пише писмо

Влади и оставља Маргарити да га пошаље. Стога је чак и логично да је патроним Петровићевог насловног јунака (Берлиоз му се обраћа са: Николаје Афанасјевићу) Булгаковљев патроним.¹¹

Главни јунак филма припрема комад за премијерно извођење у позоришту. Тешкоће настају када Берлиоз (Фабијан Шоваговић), председник Савеза пролетерских писаца нареди да премијера Маестровог комада буде одложена, а да се са пробама настави. С наступањем проблема, Маестру пристиже помоћ са две стране. Једна је отелотворена у лику младе и лепе жене, Маргарите, која саосећа, разуме, воли га и улази у љубавну везу са писцем нарушеног угледа; друга далеко мистериознија појава која се представља као Воланд („Људи су ме различито звали, као Белиал, [...], Самаел, Луцифер, чак и Сатана, али за Вас, за Вас ја сам Воланд, професор Воланд, специјалиста за црну мађију”, обратиће се он Маргарити крај кремаљских зидина, док она са удаљености посматра Берлиозову погребну поворку), инострани уметник, како каже Бобов, долази у пратњи црне мачке и два помоћника, како би кроз помоћ да се комад ипак постави, просветио и христијанизовао Москву, не из верских побуда, већ зато што се грози материјализма. Професор црне магије Воланд (Alain Cuny) са својим помоћницима – „ленчугом” Коровјевим (Велимир Бата Живојиновић) и „дебелом наказом” Азазелом (Павле Вујисић) код Петровића је директни делилац (поетске) правде свима који су уплетени у спречавање извођења мајсторове представе и спутавање уметности – председнику Савеза пролетерских писаца другу Берлиозу, секретару Савеза пролетерских писаца Оскару Даниловићу (Златко Мадунић), директору позоришта Римском (Ташко Начић), драматургу Бобову (Данило Стојковић), критичарима Лавровићу (Фахрудин Фахро Коњхоцић) и Латунском (Јанез Врховец) који су написали критику представе која није изведена. Овај анђеол зла осуђује и кажњава зле у корист добрих (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973), он је извршилац милости Христове (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975). У том смислу потврдиће се мисао из цитата који нас уводи у роман, преузет из Гетеовог *Фауста* и то из оне сцене у којој Мефисто одговара Фаусту да је део оне силе која вечно тежи злу а вечно ствара добро. Тако се код Булгакова и код Петровића дословно понашају Воланд и његова пратња, лакрдијаши спремни на шалу, карневалски ликови спремни да се окове на зле и ограничене и да иду наруку несрећнима.

11 Овај Петровићев поступак наилази на симпатије код савремених критичара: „[д]а не спомињем употребу другог дела Булгакова (*Позоришни роман*) и неке елементе ауторове биографије. Генерално, не знам за вас, али могао сам очекивати да би и сам Михаил Афанасјевић, да му се десило да напише сценарио по свом роману на прелазу шездесетих и седамдесетих, управо то учинио” (Царев).

Маестрова изабраница Маргарита Николајевна (Mimsy Farmer) улази у Петровићеву филмску причу, са жутом маргаритом у руци, неоптерећена наслеђем из романа, без кућне помоћнице и „пет соба на горњем спрату виле” на чему би јој „у Москви позавиделе десетине хиљада људи” (Булгаков 1988: 250). Она у филм улази са теретом посве нове природе, по њеном признању муж јој је полицајац, а пијани Бобов (Воландовој скупини познат по опсежним извештајима полицији) назива је Маестровом метресом. Ова Петровићева интервенција, дозвола да јој се измени друштвени и социјални статус, није умањила утисак праве, верне и вечне љубави која нам је позната из романа. Прибећи ће се у филму и преношењу Булгаковљевог текста о љубави која их је покосила као муња, као нож. Она припада повлашћеном кругу московске линије дешавања која се нашла у филму, у који није закорачио један Иван Николајевич Понирјов, познат под псеудонимом Бездомни, нити Никанор Иванович Босој, председник савета станара зграде број 302-б у Садовој улици у Москви и шеф мензе за дијеталну исхрану. Многи јунаци Булгаковљевог романа, који су заузимали од почетка до самог краја романа, или уносили пометњу својим епизодним појављивањем, живописни и пуни догледовштина, иако захвални за преношење на екран, као и многи догађаји, нису се нашли у овој адаптацији.¹² Па ипак, то не мења чињеницу да је ово прва адаптација у свету која је обухватила роман у целости, претходници су у екранизацијама били фокусирани на јеванђеоске епизоде романа, а Петровић је и овде, инспиришући се изворником, у складу са властитом поетиком, градио властито дело, пробијајући се кроз разгранату материју, *крчећи* и *илевећи* роман Булгакова, како су први инострани критичари описали (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973). Оно што су потоњи тумачи филма забележили јесте да је реч о адаптацији колективног доживљаја сећања на историјски тренутак и да се може посматрати као дубоко лични и аутобиографски филм у коме је, између осталог, испричана судбина прогоњених уметника и либералних интелектуалаца у Југославији након 1968. године (Vučinić 2009: 99), да је роман био прототекст аутору „*da se na svoj, umetnički način, obračuna sa mehanizmom dogmatske presije na individualne ljudske slobode i na slobodu stvaralaštva*” (Stojanović 2010: 70), да „*razvija kako sopstvenu aluzivnost tako i aluzivnost istorijskog trenutka literarnog dela*” (Đaković 2015: 431) и „*povlači implicitne paralele između ranog staljinističkog razdoblja Sovjetskog Saveza te ideološke kampanje koja se tada događala u Jugoslaviji protiv marksista izvan*

12 Њих ће све, у свим детаљима, са страница романа 2005. године на екран пренети Владимир Бортко (Владимир Владимирович Бортко) у десетоделној серији, а њему ће и технолошки напредак с почетка трећег миленијума ићи на руку тако да ће и фантастични елементи оживети у свој пуноћи коју је Булгаков описао.

establišmenta, članova nemarksističke 'humanističke inteligencije', radikalnih studentskih vođa, te umjetnika, a dosegla najveći intenzitet upravo dok je Petrović snimao svoj film" (Goulding 2004: 139).

Сатиричној и трагичној московској свакодневици тридесетих година XX века, придодата је петровићевска естетика поетског реализма кроз снимке такозване дрвене Москве,¹³ реализоване као цитатни сусрет филма и живота, препознајемо као интервербални цитат документарног материјала (Oraić Tolić 1990: 26), односно упис првог хронотопа, документарног текста који представља историју (Vice 1997: 202). Запажено је да је за Петровића филм био или сведочанство или сан те да је најсрећнији „spoj upravo dokumentarnog i fiktivnog, realnog i košmarnog, činjeničnog i imaginarnog”, да на тој „razini borhesovog domišljanja” налази прва и најважнија „linija prepoznavanja dvojice martira moderne evropske umetnosti, Bulgakova i Petrovića” (Ređep 2007: 13).

Николај Максудов с правом закључује да је циљ одлагања премијере његове представе „уништити дело пре него што је приказано” јер се појавила критика представе коју нико није видео. „Зар је потребно видети неке ствари да би их човек осудио. Ми смо инжењери душа, ми морамо да водимо рачуна о народним масама” каже критичар Лавровић. Састанак пролетерских писаца оригиналан је и аутентичан Петровићев додатак ткиву Булгаковљевог протосвета. У погледу Лавровићевог говора, поступком пастиширања/пародирања, Петровић је увео у филм нову мрежу текстова и аутора који су довођени у везу са изразом инжењери душа¹⁴ и нескривену алузију на Стаљина који је увео ове речи у круг народних израза свог времена, популаризовао их и образлагао током тридесетих.¹⁵ Но, још значајније је то што се чини да овај израз доводи до нових закључака, реч је о томе да преко њега овај филм ипак лоцирамо у тридесете године двадесетог века,¹⁶ у руском речнику крилатица и израза стоји да га је Стаљин употребио дана 26. октобра 1932. године у кући Максима Горког, на неформалном састанку са совјетским писцима. Од тада се

13 За више видети Судар 2017: 344–345.

14 Мајаковски (Владимир Владимирович Маяковский), Ољеша (Юрий Карлович Олеша), о пореклу израза и његовој употреби видети Серов 2005, Архипова и Мельниченко 2009; Файбышенко 2018.

15 Видети Максименков 2005: 444.

16 Критика Петровићевог времена филм је смештала у двадесете године. Писало се да је филм историјска евокација Москве двадесетих година (*L'Express* 29. 10. 1973), или краја двадесетих (Volk 1999: 236, 303), а тумачећи окружење, костиме и присуство авангардне естетике и Андреа Мејер Фрац сматра да се радња одвија крајем исте деценије (Мајер-Фраатц 2017: 240).

алегоријски односи на писце совјетског доба у шаљиво-иронијском тону. Булгаков, писац максимално-горке¹⁷ епохе руске историје, детронизовао је лажне идоле и њихове следбенике, који су зарад илузије вечног опстанка на власти, поткупљени ситним привилегијама као што су собе, станови, викендице, до краја и без остатка прода(ва)ли душу ђаволу. „А сада је на Кљазми лепо [...] Сада већ сигурно и славују певају. Ја, лично, много лакше стварам ван града, нарочито у пролеће [...] Викендица има само двадесет и две, гради се још седам, а нас је у МАССОЛИТ-у три хиљаде [...] Природно је да су викендице добили најталентованији међу нама...”, подбадаће присутне Булгаковљева Настасја Лукинишна Непремснова (Булгаков 1988: 66). Ту дезоријентисаност, корумпираност и кукавичлук, лако видљиву по целој социјалној вертикали тадашње Москве, Петровић је представио као универзалну и лако препознатљиву чињеницу у ауторитарним системима. „Он нема никакве везе са политиком, он говори о сасвим неким другим стварима и тиче се свих средина и свих времена!”, инсистирао је редитељ („Не сасвим одбијен”).

И Мајсторова представа концентрисана око суђења Исусу и његовог погубљења и унутрашња драма Понтија Пилата, као и суђење мајстору као писцу, сугишу се у истој равни и отварају питања проблема зла у свету и питања о људској природи, кукавичлуку као највећем пороку од Пилата до Берлиоза, оглед су о вечној и непроменљивој технологији владања у репресивним системима. А народне масе, по бризи коју је исказао Берлиоз, не би требало на сцени да виде оптуженог јуродивог Јешуу Ха Нозрија (Радомир Рељић) који се са петим прокуратором Јудеје, хегемоном Понтијем Пилатом (Љубомир Тадић), кроз чија уста говори римска власт, сусреће на суђењу како би се решила његова судбина и потврдила смртна пресуда за изговорене речи. Пилатовска линија догађаја веома је сведено дата у односу на предложак. Петровић је у интервјуу за француски часопис *Télérama* објаснио да је за личност Христа коју видимо на сцени, који отежано и успорено говори, инспирацију нашао у православној и митологији словенских земаља, да је такву визију препознао и у делу Достојевског где нема јасне границе између нишчег духом и генија. Христ из *Мајстора и Маргарите* је двојник *Идиота*, каже Петровић, а Достојевски је сигурно мислио на Христа када је стварао тај лик (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973).

У току припрема за једну од проба, док Пилат тражи пса, Максудов се умеша и затражи од редитеља Павлова озбиљнији приступ припремама

17 О ауторству израза видети Архипова 2009: 124.

за премијеру. То је моменат кад ауторски иступи сам Петровић, чујемо његов глас: „Друже пишче, ви мислите на писање а на режију мислим ја... и на псе”. Била је то својеврсна парабаса, Деридијанским речником „trenutak u kojem se izvestan samosvestan pripovedač, ili autor sam, javlja unutar naracije (ili pesnik unutar stiha) kako bi svojim rečima podvukao – ne realizam ili stvarnost svoje fikcije – već njenu iluzivnost, virtualnost, fiktionalnost” (Milić 1998:60), или аутореференцијални коментар, поступак у коме аутор и његова поетика постају предмет властитог текста. „Ако metatekstualnost shvatimo као свјест о тексту у широком смислу riječi, тада autoreferencijalnost možemo одредити као autometatekstualnost, тј. свјест о властитом тексту, односно самосвјест текста”, пише Ораић Толић (1993: 135–136). Став изречен истицањем свести о властитој позицији и разјашњењем те позиције кроз аутореференцијални иступ, није се разликовао од Петровићевих аутопоетских ставова о односу филма и књижевности. Теоретски ставови, најчешће изрицани као аутопоетски искази, углавном уочљиви на маргинама Петровићевог стваралаштва (интервјуи, есеји, говори), настајали су паралелно са главним током његове (превасходно редитељске) каријере и ишли ка заједничком току тако да данас неодвојиво можемо говорити о теоретичару и синеасти Петровићу.

Берлиоз ће живот окончати онако како му Воланд у кафани и најави, чему ће сведочити Максудов (у роману овом догађају присуствовао је Иван Бездомни). На Јалти ће, волшебном интервенцијом Воландових помоћника завршити управо Оскар Даниловић (што је судбина која је у роману намењена Степану Богдановичу Лиходејеву), уз доказ да ни тамо није увек топло и сунчано, а цену властитим животом платиће Бобов и Лавровић у мајсторовом стану који је заузео драматург (овде ће бити инкорпориране неке сцене које у роману у стану број 50 доживљава бифеција *Варијеттеа* Андреј Фокич Соков). Премијера забрањене представе на сцени московског позоришта ипак ће се одржати, а у режији Воландовој, можда само у машти умирућег мајстора, интерпретативна мрежа је многолика. Наиме, док полиција коју је неко позвао гура у полицијска кола наге људе који излазе из позоришта после Воландове представе, у ложи, у пустој позоришној сали, седи Маргарита. У ложу улази маестро, кога је Воланд ослободио лудачке кошуље, отворио врата његове болничке собе и упутио у позориште. Иза маестра и Маргарите, у ложи се појављује Воланд и његови асистенти. Док се на позорници појављује Исус, Воланд говори: „Он је читао Ваш комад. Рекао је: нажалост, комад није завршен. Ви немате право, дакле, на светлост, поклонили Вам је мир”. За чаше црвеног вина које се стварају крај њих, Воланд изјављује: „То је Пилатово

вино, *Фалерно*... он вам га шаље”, чују се речи Јешуе Ха Нозрија: „Свака власт је насиље над људима”. Поново смо у маестровој болничкој соби, у лудници. Маестро је мртав.

Додир са оностраним, са нечистом силом (као и у случају претходног филма) лишен је некакве разигране фантастике, биће то Петровићев манир до краја каријере. Његов начин, решивши се фантастичних елемената које у роману симболизује антропоморфна велика мачка Бехемот која се понаша као људско биће, да разреши овај захтеван елемент романа, били су екстремно крупни планови уста и оштрих зуба, веома гласни и претећи звук мјаукања.¹⁸ Иако у филму умањује улогу који Бехемот има у роману, фантастике се дотакао у оквиру сцене у позоришту, где професор Воланд изводи мађионичарску представу пре најављене премијере *Понџија Пилајиа*. У роману се позоришни комад не изводи, већ само црна магија професора Воланда, и премда има разлике, перформанс Воланда и његових помоћника веома је близак у роману описаним догађајима.

Свет *Мајстора* и *Марјарише* Петровић допуњује и метафоричким мотивима које је раније обилато разбацивао по својим филмовима. Овакве мотиве назвали смо трансмедиаљним и навешћемо илустративан пример из стране штампе:

Ако се доведу у међусобну везу три последња филма Александра Петровића, онда се види да је њрвенствена жеља овој уметника да 'јоруку' којом је обузет њовери њроџаионистији који није јунак у њаџеџичном смислу ње речи, већ који је њре сиромашак духом; он је њоверава њониженом и увређеном, ња био он циџанин, свињар, или у Маестру и Маргарити, Исус. А њихов брајџ у духу – Маестро – јуродиви

18 У интервјуу за *Tribune de Genève*, новембра 1974. године, Петровић је објаснио да је црни мачак реинкарнација ђавола, те да је дуго оклевао да у филму репродукује литерарну креацију која се метаморфозира, мења лик и да му се учинило да ће мачак бити импресивнији у свом природном облику (*Tribune de Genève* 24. 11. 1974). „У роману је то била огромна мачка која се понашала као човек. Уго Тоњаци [...] желео је да то буде човек маскиран као мачка. Петровић се бојао да се филм не скотрља у бурлеску[...] И тако смо нашли ову необичну мачку, правога тигра”. Петровић је још у документарном филму *Пушеви Шумановићевог црног пса* уздигао до симбола црних слутњи и смрти (Volk 1999: 59). На питања која је тих година добијао – да ли се мислило на Стаљина, Петровић је давао позитиван одговор, позивајући се на Окудавину (Булат Шалвович Окуджава) песму „Црни мачак”/„Черный кот”, која се чује у филму, која је спевана у Стаљиново време, на чињеницу да су Стаљина звали „мачак” због његових бркова. „Што се тиче Стаљина, хтео сам да останем веома дискретан. Хтео сам само да направим алузију да бих ситуирао свој филм, што је неопходно ако хоћете да дате општи смисао једном прецизном детаљу. Стаљин је инкарнација власти” (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973).

у Христїу – завршава свој живої. Вршећи ову иденїїфикацију, само на друїи начин, Петїровић йоново сусїїиже роман који му је йослужио као узор; йри йоме одриче аналоїїје са фаусїїовским елементїиима које је Булїаков увео у своје дело. (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975)

Тумачећи овај Петровићев филм, интерпретатори су га називали и слободном филмском адаптацијом романа (Goulding 2004: 139) и узорним примером успеле адаптације литерарног дела (*Zürcher Zeitung* 15. 6. 1974), филмом високе класе, достојним романа којим је инспирисан (*Le Canard enchaîné* 10.10.1973). О Петровићу се писало као о идеалном илустратору Булгакова, али у позитивном смислу (све што је битно у књизи налази се у *йречишићеном* Петровићевом тексту – филму (*La Croix* 4.5.1973), али и да се редитељ није задовољио илустрацијом. Није, наравно, Петровићу било могуће да пренесе у целини роман Булгакова.¹⁹ Морао је да бира, да крчи, да пробија свој пут у једној богатој, разгранатој материји. Он је извукао линеарну причу која је очувала мали део оригиналне фантастике и која у многим тачкама додирује стварну биографију писца... (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973). Антиципирао је, показаће се, како судбину самог филма тако и своју биографију. „*Мајсїор и Марїариїа* је филм који говори о [...] личности која је страдала због свог уметничког рада. И тај филм је страдао баш зато што је о томе говорио”, казао је Петровић у разговору за *Полиїику Ексїрес*.²⁰

Мајсїор и Марїариїа су пропаст света најављена насловом претходног филма (Даковић). Петровићева хофманијада²¹ започела је биоскопским пројекцијама филма насталог по Булгаковљевом најчувенијем делу. И

19 Познате су и друге екранизације, адаптације, коришћења сижетних линија романа, на пример, филм *Фуеїе* (*Fueiie*, 1986) редитеља и сценаристе Бориса Јермолајева (Борис Владимирович Ермолаев) и редитеља-кореографа Владимира Васиљева (Владїмир Вікторович Васиљев), према сценарију укључује постављање балета *Мајсїор и Марїариїа* у позоришту; радња филма *После револуције* Мађара Андраша Ширтеса (*Forradalom után*, András Szirtes, 1990) догађа се у Њујорку где главни јунак пише роман са тачке гледишта мачке. Филм Шарлот Валигоре (Charlotte Waligora, *Le Maître et Marguerite*) ширење је, у трансмедјалном кључу, и наративно и медијски, света приче коју је успоставио Булгаков. Филм почиње тамо где се роман завршава, Маргарита се буди у савременом свету, у Паризу 2017. године, у Воландовом стану у коме се настанио тридесетих година са Бехемотом, пошто је кренуо пут руске имиграције. Постоје и други облици умножавања, као што су порнографски садржаји. <https://www.masterandmargarita.eu/>

20 Тај интервју није у целости објављен, укључујући део који наводимо. Видети: Документ „Разговор за *Ексїрес* Јелена Јововић разговара са Александром Петровићем”.

21 О Булгакову двадесетих година, писао је Валентин Катајев, те забележио да је управо Булгаков био тај који је „пустио у промет” речцу *хофманијада*, којом је дефинисао сваки невероватан догађај, чији смо сведоци, или чак и учесници, били и ми (Чолић 1980:271).

поред великог почетног успеха и освајања главних награда 1972. године у Пули (и потом бројних других на фестивалима широм света, између осталог италијанска верзија филма добила је интернационалну награду за промоцију литературе на филму односно за најбољу адаптацију књижевног дела), судбина Петровићевог филма у Југославији, није се много разликовала од судбине мајсторове представе (Goulding 2004: 142), а и деценију касније потврдиће се да је овај филм непожељан, ма у ком облику да се приказује. Званичне забране није било, филм је убрзо по приказивању у Београду повучен из домаће дистрибуције, нестao „kao kamen bačen u mračnu dubinu” (Drašković у Petrović 1988: 346). Не може се рећи да је филм *Мајстор и Маргарита* забрањен, али се и не приказује, записао је Валкроз (Jacques Doniol-Valcroze) за *L'Express* 29. 10. 1973, а то се годинама касније правдало одлуком радничког колектива задуженог за кино приказивање, „na temelju optužbe [...] da je film društveno nekoristan” (Goulding 2004: 141).

Приповедањем о бруталној судбини писца и његовог дела у тоталитарном систему, и о власти као насиљу, Петровић посредно пледира и за грађански храбру акцију при сусрету са свим видовима насиља. Петровићево, као и оно Булгаковљево, време, изискивало је необичну личну храброст. С тим у вези, Михаило Илић сврстао је овај филм међу оне рађене методом *serbian cutting*-а, називане самоубилачким „zato što su autori tih filmova, drastičnim akcijama vlasti oterani iz srpske kinematografije” (Ilić 2008: 109). Обрушавање на филм *Мајстор и Маргарита* обележио је прелазак из „мекше” у „тврђу” епоху (Vučetić 2016: 341), а у уметничком смислу такозвани црни талас, уступио је место црвеном таласу (Судар 2017:315, Munitić 2005: 229), а ми и у филму од жуте маргарите с почетка љубавне приче долазимо до црвене руже која претходи мајсторовој пропасти, смрти, катастрофи. Југословенска кинематографија и каријера Александра Петровића после почетних приказивања и успеха филма *Мајстор и Маргарита* разишли су се на неко време. Његов наредни играни филм наступаће под заставом друге земље на фестивалу у Кану. И биће адаптација, такође. А у међувремену, Петровић ће бити принуђен да свој таленат стави на располагање продуцентима и пројектима ван уметничке сфере.²²

У интервјуу из 1979, Петровић наводи: „baš sad se u Njujorku igra pozorišna verzija *Majstora i Margarite* i u jednom trenutku, u ludnici, Majstor kaže: Ja

22 Током седамдесетих и забране рада у земљи, Петровић је Француској, по наруџбини, писао сценарија за филмове *Емануела 2* (анонимно), *Банкар – Вампир* и сиже за целовечерњи документарни филм о Џ. Ф. Кенедију.

sam iz Beograda, sa Balkana. To u knjizi nije tako i verovatno su adaptatori bili inspirisani mojim filmom, a možda i njegovom sudbinom” (*Duga* 6. 1. 1979: 20). Петровић је вероватно мислио на серију од 24 представе у Њујоршком јавном театру од 15. новембра до 3. децембра 1978. године у режији румунско-америчког редитеља Андреја Шербана (*Andrei Șerban*).

Петровић је изјављивао да је у њему после филма остала празнина која се односила на библијски део који је желео да попуни позориштем. Био је то основни разлог поновног враћања теми коју је сматрао изузетно податном за театар, будући да је изразито дијалогска („Не сасвим одбијен”). У трагању за новим формама уметничког израза, дошао је на замисао да укључи фрагменте из свог филма и комбинује их са сценским решењима режије где ће глумци учинити мостове визуелног спектакла. За драмску окосницу представе за Народно позориште, на којој је био потписан као аутор драматизације и као редитељ, Петровић ће узети такозвани роман у роману, како се у књижевној терминологији најчешће именују четири поглавља о Понтију Пилату (2, 16, 25 и 26) у *Мајсијору* и *Марјаријии*. Још прецизније, у контексту Петровићеве филмске приче из 1972. године, требало би рећи да се сцене позоришних проба одигравају на сцени, а московске епизоде и „зајудна и црно магијска московска збивања” интерполирани су кроз пројекцију инсерата из филма на платно које се спуштало на позорницу. Тако је у Народном позоришту настала мултимедијална представа (*Daković* 2015: 431), око које је све, и онда и данас, обавијено гвозденом и тешком завесом и са ове удаљености тешко је говорити о овом сложенем примеру аутоцитатности, метатекстуалности (позориште у позоришту предочено кроз сцене из филма) и медијској самосвести – када редитељ у поставци мајсторовог позоришног комада користи сцене из сопственог филмског остварења.

Ова Петровићева режија пружила је доказ да иако маргинализована, интелигенција није била укроћена и да, Булгаковљевим речима, рукописи не горе. Од првих и штурих најава у медијима (а тек су *Вечерње новости* и *Борба* фебруара 1982. пренеле кратку информацију да „Саша Петровић у Народном позоришту припрема драму”), са посебном скепсом се гледало баш на ову епизоду у Петровићевом раду јер је „случај маестро” још увек био отворен. Премијерно извођење 6. априла 1982. године, као ни потоња, није снимљено и ослањамо се на доступну театрографску грађу. Судећи по драматизацији, у представу је инкорпорирано пет одломака његовог филма, који су емитовани на великом платну/екрану као додатак сценском спектаклу коме окосницу чини сусрет Понтија Пилата (Бранислав

Јеринић) и Јешуе Ха Нозрија (Чедомир Петровић), четрнаестог дана месеца Нисана у Јерусалиму. Пети прокуратор Јудеје у представу најпре улази кроз глас са мегафона који прати прву филмску пројекцију која почиње шпицом филма и призорима завејаних улица старе Москве, а потом, кад се подигне екран и открије позорница, присуствујемо сценама суђења Исусу, које су већ виђене и у филму. Као и у филму, на позорници се одигравају само пробе представе. Она је пак, у односу на филм проширена новим ликовима и новим сегментима Булгаковљеве приче. Оваква идеја одговара савременим концепцијама трансмедијалног приповедања и распршивању делова фикције кроз различите медије.

Ако је позоришна представа *Мајстџор и Марјариша* деловала као бунт Александра Петровића на забрану филма како је хорски критика тврдила, треба приметити да међу критичарима готово да није било оних који би у представи препознали Петровићев покушај да „[k]roz ovaj praktičan primer iznosi[m] svoje stanovište o interdiciplinarnosti režije” (Petrović 1984: 372). Једино Јован Ђирилов у својој похвали представу препознаје као неубичајен и јединствен подухват, као у позоришту приказану Петровићеву визију романа, као нови уметнички медиј, комбинацију филма и позоришта у пуној равноправности (*Полиџика* 9. 4. 1982).

Петровић је отворено изражавао незадовољство што је код позоришне критике наишао на потпуно неразумевање, „[k]ritika kao da je sprečila razvitak intermedijalnosti u režiji [...] [m]ene su gotovo ismejali što sam stavio film u pozorište. Kritičari su smatrali da ja to radim iz nekih koristoljubivih razloga – da bih jedan film prikazao u Beogradu koji nije mogao da se prikazuje. Beograd je video taj film, a video ga je i ceo svet” (Petrović 1984: 372). Представа је живела тек две сезоне и укупно имала дванаест извођења после премијерног. Стога ћемо данас моћи да оценимо величину и значај уметника само ако смо у стању да замислимо концентрацију друштвене нетолеранције према другачијем или критичком мишљењу у то време. У том смислу, Петровић је делио судбину својих писаца, а понајвише Булгакова и Црњанског.

Литература

- Архипова, Александра; Мельниченко, Михаил (2009) *Анекдоты о Сталине тексты, комментарии, исследования*. О.Г.И Москва.

- Булгаков, Михаил (1985) *Драме I*. Приредили Миливоје Јовановић и Милан Чолић. Превео Милан Чолић, Београд: Српска књижевна задруга; Народна књига.
- Булгаков, Михаил (1988) *Мајстор и Маргарита*, превео Милан Чолић, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Bulgakov, Jelena i Mihail (2012) *Dnevnik Majstora i Margarite: sa pismima Majstora*, prevela Nada Uzelac, Beograd: Bukfal E. O. N.
- Vice, Sue (1997) *Introducing Bakhtin*, Manchester&New York: Manchester University Press.
- Volk, Petar (1999) *Let nad močvarom Aleksandar Petrović, svojim životom, delom i filmovima*. Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej.
- Vučetić, Radina (2016) *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Beograd: Clio.
- Vučinić, Srđan (2009) *Radanje kentaura*, Beograd: Arhipelag.
- Goulding, Daniel J. (2004) *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001: oslobođeni film*. S engleskoga preveo Luka Bekavac, Zagreb: V.B.Z.
- Daković, Nevena (2015) „Priča koje nema: Moderna i modernizam u srpskom filmu”, *Medijski dijalozi*, No 21, Podgorica: Istraživački medijski centar, 419–434.
- Plić, Mihailo P. (2008) *Serbian cutting*. Filmski centar Srbije, Beograd.
- Jenkins, Henry (2007) *Transmedia Storytelling 101*, доступно на: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html 2007 [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Jenkins, Henry (2009) *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)* доступно на: http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html; *Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling* http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html. [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Jenkins, Henry (2011) *Transmedia 202: Further Reflections*, доступно на: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Jovanović, Milivoje (1975) *Utopija Mihaila Bulgakova*, Institut za književnost i umetnost, Beograd.
- Jovanović, Milivoje (1989) *Mihail Bulgakov druga knjiga*, Beograd: Novo delo.
- Јовановић, Миливоје (1993) „Бесы Достоевского как Литературниј источник Мастера и Маргариты”, *Зборник Мајице српске за слави-сѝику*. Бр. 44/45, 33–45.

- Kinder, Marsha, *Transmedia Networks*, доступно на: <http://www.marshakinder.com/concepts/o11.html> [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Майер-Фраатц, Андреа (2017) „Экранизации романа 'Мастер и Маргарита' польского режиссера А. Вайды и югославского режиссера А. Петровича как критические комментарии к современности начала 1970-х годов”, *Михаил Булгаков и славянская культура*, Совпадение Москва, 234–254, доступно на: https://inslav.ru/sites/default/files/editions/2017_bulgakov_i_slavjanskaja_kultura.pdf [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Максименков, Леонид (составитель) (2005) *Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов 1917–1956*, Москва: Международный фонд Демократия.
- Master and Margarita (n.d.) доступно на: <https://www.masterandmargarita.eu/en/index.html> [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Milić, Novica (1998) *ABC dekonstrukcije*, Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- Milovanović, Aleksandra (2019) *Ka novim medijima: transmedijalni narativi između filma i televizije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti: Filmski centar Srbije.
- Munitić, Ranko (2005) *Adio, jugo-film!*, Beograd: Srpski kulturni klub: Centar film; Kragujevac: Prizma.
- Petrović, Aleksandar (1984) „Intermedijalna režija – jedinstvena umetnost”, *Polja*, broj 306–307, 371–2.
- Petrović, Aleksandar (1988) *Novi film 2: Crni film 1965–1970*, Beograd: Naučna knjiga.
- Petrović, Aleksandar (2007) *Pseće srce: dramatisacija po romanu Pseće srce; Majstor i Margarita: dramatisacija po romanu Majstor i Margarita; Purpurno ostrvo: adaptacija i dijalozi po dramskom pamfletu Purpurno ostrvo Mihaila Afanasjeviča Bulgakova*, Beograd: Paideia.
- Pilatus und andere [Pilat and Other] (n.d.) доступно на: <http://www.wajda.pl/en/filmy/film16.html> [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Ryan, Marie-Laure (2014) “Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology”. Ryan, Marie-Laure; Thon, Jan-Noel (Eds.). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 25–49.
- Ryan, Marie-Laure (2013) “Transmedial Storytelling and Transfictionality”, *Poetics Today* 34, 3, 361–388.
- Ryan, Marie-Laure (2016) “Transmedia narratology and transmedia storytelling”. *Artnodes18*, <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3049>

- Redep, Draško (2007) „Slobodni motivi Bulgakova i Petrovića”. Petrović, Aleksandar. *Pseće srce: dramatizacija po romanu Pseće srce; Majstor i Margarita: dramatizacija po romanu Majstor i Margarita; Purpurno ostrvo: adaptacija i dijalози po dramskom pamfletu Purpurno ostrvo Mihaila Afanasijeviča Bulgakova*, Paideia, Beograd, 9–16.
- Scolari, Carlos A., Bertetti Paolo, Freeman, Matthew (2014) “Introduction: Towards an Archaeology of Transmedia Storytelling”, Scolari, Carlos Alberto; Bertetti, Paolo; Freeman, Matthew. *Transmedia archaeology: storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*, Houndsmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- Stojanović, Dušan i drugi (1969) *Pozdrav snagama koje grle našu kinematografiju*, Polja, br. 131/132, godina XV avgust-septembar, str. 21.
- Stojanović, Nikola (2010) „Obrisi jednog opusa – Filmsko delo Aleksandra Saše Petrovića (1929–1994)”, *Aleksandar Saša Petrović, klasik filmske režije: filmološki zbornik*. Beograd: Foto futura, 66–73.
- Серов, Вадим Васильевич (2005) *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*, Москва: ООО Издательство Локид-Пресс.
- Стојнић, Мила (1996) „Сусрет Милоша Црњанског и Михаила Булгакова на истој теми”. *Књижевна историја*. Год. 28, бр. 100, 495–509.
- Судар, Властимир (2017) *Портрет уметника као политичког дисидента: животи и дело Александра Петровића*, Београд: Филмски центар Србије.
- Tolić, Dubravka Oraić (1990) *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Tolić, Dubravka Oraić (1993) „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst”. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, uredili Tolić Dubravka Oraić i Žmegač Viktor, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 135–136.
- Царев, Андрей(n.d.) „’Мастер и Маргарита’ А. Петровича, (1972) почему именно этот фильм”, доступно на: http://lit.lib.ru/c/carew_a/master_i.shtml [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Coelho, Victor & Covach, John (Editors) (2019) *The Cambridge Companion to the Rolling Stones*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Чолић, Милан (1980) „Необјављена књига приповедака Михаила Булгакова”. Булгаков, Михаило. *Својолава*, Београд: Просвета.
- Файбышенко, Виктория (2018) „От инженера души к инженерам душ: история одного производства”, *Новое литературное обозрение*, No 152, доступно на: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20026/ [Приступљено 10. фебруара 2022].

- Hutcheon, Linda (2006) *A theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Шиндељ, Александар (1999) „*Пеџа димензија*”. Превео са рус. Добрило Аранитовић. *Градина*: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања, Год. 34, бр. 7/8/9/10, 60–87.

Шџамџа

- *Duga* 23. 7. 1977: „Zašto ne snima u našoj zemlji”. Intervju: Žika Lazić je pitao Sašu Petrovića. *Duga*: ilustrovana revija, br. 89, 23. 7. 1977. Beograd.
- *Duga* 6. 1. 1979: Marić, Milomir, „Vreme relaksacije”. *Duga*, Beograd, 6. 1. 1979, 19–21.
- *Полиџика* 9. 4. 1982: Ђирилов, Јован, „Лаки и тешки Булгаков”. *Полиџика*, Београд, 9. 4. 1982.

Архив Фондације Александар Саша Петровић

- *Le Canard enchaîné* 10.10.1973: Michel Duran, *Le Canard enchaîné*, 10.10.1973. MAJSTOR I MARGARITA (Film koji treba zasuti cvećem”).
- *Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973: *Télérama* od 20. avgusta do 26. oktobra 1973.
- *L'Express* 29. 10. 1973: Jacques Donio Valcroze, *Le Diable et la Pouvoir*, *L'Express*, 29. 10. 1973.
- *Zürcher Zeitung* 15. 6. 1974
- *Tribune de Genève* 24. 11. 1974: *Tribune de Genève* 24. 11. 1974 za subotu i nedelju 24-og novembra 1974.
- *Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975: *Neue Zürcher Zeitung* 15 JUNI 1975.
- *La Croix* 4.5.1973: Jean Rochreau *LE JOURNAL DE CROIX*, 04.5.1973. *La Croix*
- Документ „Не сасвим одбијен”, недатиран интервју са Александром Петровићем.
- Документ „Разговор за *Експрес* Јелена Јововић разговара са Александром Петровићем”, извор: Фондација Александра Саше Петровића

TRANSMEDIA STORYTELLING OF THE MASTER AND MARGARITA: THE CASE OF PETROVIĆ

Abstract

The charged and polyphonic scheme of Bulgakov's novel The Master and Margarita appears to be fitting for further actualization and variation in a variety of specific social circumstances, arts and media thus allowing us to see transmedia storytelling in its broader meaning i.e. the widening of the worlds of the story. In this paper we look at transmedia storytelling aspects in the work of the director Aleksandar Saša Petrović. Chronologically, The Master and Margarita is Petrović's oldest adaptation of Bulgakov's work, for which Petrović, along with the entire generation of filmmakers to which he belonged, paid a high price. Fifty years after the film was banned and forty years after being removed from the repertoire, we take a closer look at the film The Master and Margarita (1972) and the play of the same name that Petrovic staged at the National Theatre in Belgrade (1982).

Keywords

Aleksandar Saša Petrović, Mikhail Bulgakov, The Master and Margarita, film, theatre

Примљено: 15. априла 2023.

Прихваћено: 4. маја 2023.