

Сергеј Мацура

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

sergej.macura@fil.bg.ac.rs

ПОУЗДАНОСТ ПАМЋЕЊА И БРАЧНОГ МОРАЛА У ФИЛМУ *ДАЛЕКО ОД ЊЕ* И ПРИЧИ АЛИС МАНРО „ДОЋЕ МЕДВЈЕД ПРЕКО БРДА”

Апстракт: Рад анализира односе између приче Алис Манро „Дође медвјед преко брда” (2001) и филмску адаптацију Саре Поли Далеко од ње (2006), са акцентом на начинима организације сјжеа кроз главног јунака и фокализатора Гранта. Док у причи Грант пада у искушење да отпочне љубавну везу са женом пацијента из старачког дома у који одлази и његова дементна жена Фиона, али томе одоли, у филму се управо дешава таква кулминација. Оваквом завршетку значајно доприноси јукстапонирана монтажа разговора који води са дотад непознатом Маријан, и његови фрагменти стављени напореда са другим секвенцама знатно појачавају динамику драмског сукоба. Иако већи дио сјжеа филма одговара оригиналном и по структури и по атмосфери, адаптација се може више сматрати традиционалном него дословном.

Кључне ријечи: фокализатор, сјже, јукстапонирана монтажа, слободни индиректни дискурс, аналепса, Алцхајмерова болест, лакуне у памћењу.

Abstract: The paper analyses the relations between Alice Munro's short story "The Bear Came over the Mountain" (2001) and Sarah Polley's film adaptation *Away from Her* (2006), with emphasis on the techniques of plot construction through the focaliser and main character Grant. While in the short story Grant falls into temptation to start an affair with the wife of a patient from the nursing home where his demented wife Fiona leaves, but resists it, that very culmination takes place in the film. This ending is considerably assisted by the juxtaposed editing of the talk he has with the hitherto unfamiliar Marian, and its fragments set side by side with other sequences greatly increase the dynamic of the dramatic conflict. Although the major part of the film plot corresponds to the original both in terms of structure and atmosphere, the adaptation can be considered traditional rather than literal.

Keywords: focaliser, plot, juxtaposed editing, free indirect discourse, analepsis, Alzheimer's disease, gaps in memory.

Приче Алис Манро (Alice Munro), од којих су скоро све смјештене у малом граду у Канади, приказују обичне људе који живе обичним животом. Међутим, саме приче су све само не обичне. Манроина прецизна и непоко-

лебљива запажања разоткривају њене ликове на начин који је истовремено неугодан и умирујући – неугодан јер се Манроином рендгенском визијом чини као да би лако могао разоткрити читаоца као и ликове, али охрабрујући јер њено писање даје веома мало судова. Како запажа Кетрин Састина (Catherine Sustana), тешко је изаћи из ових прича о „обичним” животима, а да се читалац не осјећа као да је научио нешто о свом.¹

Приповијетка „Дође медвјед преко брда” (“The Bear Came over the Mountain”) првобитно је објављена у *Њујоркеру* од 27. децембра 1999. и 3. јануара 2000. године. Прича је године 2006. адаптирана у филм под називом *Далеко од ње (Away from Her)* у режији Саре Поли (Sarah Polley). Сиже на први поглед не обећава изузетну занимљивост дешавања, али симптоми танане људске драме примјећују се када напрсне копрена рутине: Грант и Фиона су у браку четрдесет пет година. Када Фиона покаже знаке погоршања памћења, они схватају да треба да живи у старачком дому. Током својих првих 30 дана тамо – када Гранту није дозвољено да је посјећује – изгледа да Фиона заборавља свој брак са Грантом и развија снажну приврженост пацијенту по имену Обри. Он је само привремено у установи, док његова супруга одлази на преко потребан одмор. Када се жена врати и Обри напусти старачки дом, Фиона је скрхана. Медицинске сестре кажу Гранту да ће вјероватно ускоро заборавити Обрија, али она наставља да тугује и губи когницију. Грант проналази Обријеву жену, Маријан, и покушава да је убиједи да се Обри трајно пресели у установу. Она то не може себи приуштити без продаје куће, што у почетку одбија. До краја приче, вјероватно кроз романтичну везу, коју успостави са Маријан, Грант може да врати Обрија Фиони. Али у овом тренутку, изгледа да се Фиона не сјећа Обрија, већ да је обновила наклоност према Гранту.

Читалац може претпоставити да ће се дијелови младости и старости смјењивати. Читаћемо о безбрижним млађим животима, па о старијим животима, па опет, и све би било уравнотежено и пријатно, али то се не дешава. Оно што се дешава је да се остатак приче фокусира на старачки дом, са повременим реминисценцијама на Грантове невјере или на Фионине најраније знакове губитка памћења. Највећи дио приче се, дакле, одвија на фигуративној „оној страни планине”.

На први поглед, тема би се чинила досадном, а читаоцу навикнутом на већа наративна узбуђења, и мало маргиналном, имајући у виду фокус на чланове породица станара старачких домова. Ипак, савремени западни контекст даје дубоку подлогу за конструкцију управо оваквог дијегетичког свијета. Како су пролазиле последње деценије XX вијека, тако се непрекидно повећавао број пацијената обољелих од старачке деменције, од којих је

¹ Catherine Sustana, “Analysis of ‘The Bear Came Over the Mountain’ by Alice Munro”, *ThoughtCo.*, 19 July 2019, par. 2. <https://www.thoughtco.com/analysis-bear-came-over-the-mountain-2990517>

међу најчешћима Алцхајмерова болест, описана још прије Првог свјетског рата. Ради се о дегенеративној болести мозга која обично почиње благом заборавношћу. Некада је тешко разликовати ране стадијуме Алцхајмерове болести од нормалних омашки у памћењу. Неуролози дијагностикују ову врсту деменције тек након што примите образац све горих когнитивних проблема, који се на крају претворе у немогућност размишљања.²

Управо овако и почиње сиже приче, детаљом трага од пауча на поду које је Фиона носила читав дан, а није примијетила. Баш тога дана спрема-ла се да оде у дом за ментално обољеле, под брижним мужевљевим оком. Приповијетка се састоји од безмало тридесет бјелинама одвојених секција које временски алтернирају између садашњости (с обзиром на вријеме објављивања, може се претпоставити да се ради о касним деведесетим) и прошлости, која варира од годину дана па до неколико деценија раније, тј. од појаве првих Фиониних симптома до најранијих студентских дана и њених и Грантових младалачких састанака. Када прође првих мјесец дана њеног прилагођавања на дом, Грант је посјећује и бива затечен губитком памћења које показује, прво по заборављању нераздвојне другарице са студија, Фиби, а затим по интензитету дружења са дементним старцем Обријем – наводно га је знала у младости, али никад није смогао храбрости да је позове на излазак.³ У истом разговору, нажалост, показује да се не сјећа у којој кући живи, што Гранту не пада најпријатније. Један њен гест показује колико слабо памти и сопственог мужа: „Спустила се поново на столицу и рекла нешто Обрију у уво. Прстима га је дирнула по надланици.”⁴ Видно збуњен, Грант запада у дилему да ли Фиона симулира или се понаша искрено, па му болничарка Кристи објашњава да се такве наклоности као међу најбољим другарима могу јавити у почетној фази, и да га тога дана вјероватно није ни препознала као свог мужа.⁵ Ову болест, по клиничким истраживањима, карактеришу три групе симптома: когнитивна дисфункција (губитак памћења и потешкоће са језиком), психијатријски симптоми и поремећаји понашања (депресија, халуцинације, раздражљивост) и лошије извођење инструменталних функција (вожња, куповина, самостално храњење).⁶ Како приповијетка одмиче, тако се Фионино умно стање све више погоршава, те емоционалну пажњу видљиво усмјерава на Обрија, говорећи му чак и

² Kathleen Fackelmann, “Forecasting Alzheimer’s Disease”, *Science News*, No. 20, 18 May 1996, стр. 312.

³ Alice Munro, “The Bear Came over the Mountain”, у: *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, Toronto, McClelland & Stewart, 2001, стр. 288.

⁴ Исто, стр. 289.

⁵ Исто, стр. 290.

⁶ Alistair Burns and Steve Iliffe, “Alzheimer’s Disease”, *British Medical Journal*, No. 7692, 21 February 2009, стр. 467.

„срцуленце”.⁷ По Обријевом одласку, пацијенткиња показује и примјетније симптоме деменције:

Фiona није превазишла тугу. Није јела кад је вријеме за оброке, иако се претварала, сакривајући храну у салвету. Преписали су јој пиће са додацима двапут дневно – неко би остајао и гледао док га не испије. Устајала је из кревета и облачила се, али једино је жељела да сједи у соби.⁸

Готово све вријеме кроз сиже догађаје посматрамо уз Гранта као фокализатора, врло често у слободном индиректном дискурсу, па тако мање сазнајемо о перспективи саме Фione, иако је Манро позната као списатељица која примарни глас даје женским ликовима и у први план ставља њихове утиске, чувства, искуства и надања. Док гледа Фиону како пати и копни, пада му на памет идеја да је ободри тако што ће наговорити Обријеву супругу да га врати у дом; у разговору који се завршава неуспјехом, Маријан износи аргумент да би Обрију возикање тамо и натраг само пореметило рутину, а Грант наивно претпоставља:

„Али зар не би разумио да је то само посјета? Зар не би ушао у њен шаблон?”

„Разумије он све.” Изговорила је ово као да је Обрију упутио увреду. „Али то је опет ометање [...]”⁹

Један од скривених аспеката Алцхајмерове болести налази се у перспективи самих пацијената, која готово да не излази на видјело ни у причи Алис Манро ни у стварној медицинској пракси. У негативне стране двојаке болести спадају медиализација, обиљежавање и постваривање дементне особе, а и „губитак” сопства. Кроз медицинске дефиниције, управљање и лијечење постиже се друштвена контрола старијих људи, а поред овога, контрола над пацијентом се оправдава тврдњом да се обавља за добро пацијента. Тако особље често говори члановима породице да се пацијент понаша „недолично” и да је за то крива болест, а не појединац. На тај начин се кроз дијагностичко етикетирање појачава контрола над особом и брисање њене субјективности.¹⁰ У Манроиној причи – вјероватно из стратешких етичких разлога – не долазимо скоро ни у какав контакт са мислима и осјећањима које гаји Фiona, него се већином налазимо један степен даље, у роју опажања и недовољно формираних закључака са Грантове тачке гледишта. На тај начин не сазнајемо како изгледа процес постајања пацијента по саопштавању

⁷ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 303.

⁸ *Исто*, стр. 305.

⁹ *Исто*, стр. 311.

¹⁰ Elizabeth Herskovits, “Struggling over Subjectivity, Debates about the ‘Self’ and Alzheimer’s Disease”, *Medical Anthropology Quarterly*, No. 2, June 1995, стр. 152.

дијагнозе. Током њега појединци ће испунити статус болесне особе након што их медицински означе. Сходно томе, обољеле особе не прихватају ознаку одмах, него умјесто тога имају да науче како да постану пацијенти у складу са дијагнозом.¹¹ У савременој прози из развијених земаља, које се суочавају са изазовима све старијег становништва, а довољно имућног да приушти домски боравак, постоје описи многих установа који одступају од модела дехуманизујућег и застрашујућег мјеста, а ова приповијетка свакако спада у такав модернији дискурс, те њега пружена у њима омогућава нове облике живљења и за старије и њихове потомке. Јасно се види да је Манро напустила стереотипни викторијански модел дома као сиротишта и замјенила га сликом неопходног скровишта од спољног свијета. По схватању Патрише Лајф (Patricia Life), некакво заборављање повезано са деменцијом може се искусити као позитивно, у тој мјери да оно што је заборављено може да се повеже са трауматским искуствима у прошлости, као што је мужевљево невјерство.¹²

Сам наслов је преиначење дјечје пјесмице “The Bear Went over the Mountain”, чија је главна тема бесмислица и неоткривање ничег изванредног, осим пуке промјене перспективе. Међутим, док у пјесмици медвјед просто иде (*go*), код Манро тај фигуративни медвјед (Грант) користи дубље когнитивне моћи (*come*), као знак намјерног прилажења. Један од главних мотивационих фактора налази се у Грантовом живом (и Фионином мање детаљном) сјећању на прељубе које је чинио дужи низ година, дјелимично у контексту еманципације шездесетих. Умјесто да оде од Фионе, која га на махове потпуно заборавља, одлучује ипак да се потруди и остане јој емоционално близак.¹³

У приповијетки догађаји из садашњости алтернирају са слободним хронолошким присјећањима на прошла збивања, са различитом густином распоређености – на примјер, Грант се на пуних пет узастопних страница присјећа живота деценијама раније у провинцијској кући, путовања са Фионом, сна о писму остављене студенткиње, лицемјерних колега заводника и одласка у пензију.¹⁴ У једној реминисценцији на брачни живот, напомиње себи: „Никад није престао да води љубав са Фионом упркос ометајућих

¹¹ Renée L. Beard, *Living with Alzheimer's: Managing Memory Loss, Identity, and Illness*, New York and London, New York University Press, 2016. стр. 137–138.

¹² Peter Simonsen, “Who Cares? The Terror of Dementia in Ian McEwan’s *Saturday*”, у: *Care Home Stories, Aging, Disability, and Long-Term Residential Care*, eds. Sally Chivers and Ulla Kriebner, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, стр. 179.

¹³ Katrin Berndt and Jennifer Henke, “Love, Age, and Loyalty in Alice Munro’s ‘The Bear Came over the Mountain’ and Sarah Polley’s *Away from Her*”, у: *Care Home Stories: Aging, Disability, and Long-Term Residential Care*, eds. Sally Chivers and Ulla Kriebner, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, стр. 207.

¹⁴ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 281–285.

захтјева са других мјеста. Није био *далеко од ње* нити једну једину ноћ.”¹⁵ Очито је ова синтагма послужила за назив филма *Away from Her* и дала двосмислен призвук његовом цјелокупном сижеу, према томе да ли гледалац има у виду сам наслов или контекстуалну негацију коју испрва не види. Касније слиједи још једна серија присјећања на млађе дане, можда покренута поражавајућим стањем у које Фиона прогресивно упада. У вријеме када је предавао англосаксонску и нордијску књижевност, на наставу су долазиле и младе супруге да би разбиле рутину домаћичког живота, и показивале висок ниво дисциплине и послушности. Тако је „одабрао жену по имену Џеки Адамс. Била је супротност Фиони – ниска, меко попуњена, црноока, издашна”.¹⁶ Када су се растали због премјештаја њеног мужа, није желио ни да јој одговара док није (по његовом мишљењу) прошло довољно времена да се уплете са новом дјевојком, „довољно младом да јој буде кћерка”.¹⁷ Послије овог сегмента нема скоро ниједног позивања на прошлост, пошто се потом одвија разговор Гранта са Маријан, па му се јавља пожуада за овом женом: „Била би довољно примамљива, са изврним грудима”,¹⁸ и послије њеног телефонског позива: „Тен боје ораха – вјеровало је сада да је у питању тен – на њеном лицу и врату наставиће се највјероватније у размеће, које ће бити дубоко, од коже налик на креп, мирисно и врело”.¹⁹

Можда се најпримјетнија разлика у сижеу филма види у Грантовом разговору са Маријан, који је фрагментисан на неколико секвенци у Полином дјелу: 1) почетак разговора, у коме она брани Обрија (12:31–13:25), 2) њено помињање спортског канала спасоносног за мужа (18:56–19:30), 3) помињање сина, који их не посјећује, а има времена за Хаваје (43:20–44:30), 4) Грантов предлог да Обрија врати у дом (1:02:21–1:04:55), 5) наставак разговора о Обријевој болести (1:11:16–1:13:48) и 6) питање о Обријевом запослењу у гвожђари, и увид да је то Фионино погрешно сјећање (1:21:24–1:22:33). Доказ да су неки дијелови разговора пролептичког карактера види се у тренутку упознавања Гранта и Маријан унутар сижеа – први пут ју је заиста срео у 27. минуту филма, током једне од посјета Фиони. Дијалог се углавном вјерно репродукује у филму, а психонарација са Грантове тачке гледишта среће се само у прози:

И тако је била својеврсна побједа само што је ушао. Није очекивао да ће бити овако тешко. Очекивао је другачију врсту супруге. Пометену покућарку, почаствовану неочекиваном посјетом и поласкану повјерљивим тоном.²⁰

¹⁵ Исто, стр. 284, курзив С. М.

¹⁶ Исто, стр. 299.

¹⁷ Исто, стр. 300.

¹⁸ Исто, стр. 316.

¹⁹ Исто, стр. 320.

²⁰ Исто, стр. 309.

У филму се оваква осјећања и утисци дочаравају гестовима, мимиком, дисањем, интонацијом и наравно, одређеним растојањима камере; фотограф Гранта за столом дочарава нервозу примјетну по лупкању прстима о кухињски сто и обореном погледу (слика 1), док Маријан доминира линијом вида и има довољно одлучности да управља разговором, не само зато што је у својој кући (слика 2):



Сл. 1. *Away from Her* 19:20

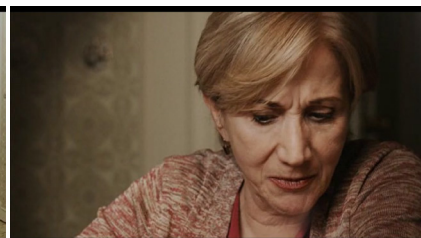


Сл. 2. *Away from Her* 1:02:50

У наставку разговора Грант предлаже да Обрија некада довозе у Медоулејк, што Маријан не прихвата из више разлога, а први је могуће збуњивање обољелог. Филм вјерно прати и гест руковања (слика 3), који је очито закаснио због Грантове збуњености:



Сл. 3. *Away from Her* 1:11:29



Сл. 4. *Away from Her* 1:12:09

Приповијетка овај покрет дочарава такође изненадно:

Неочекивано испружи руку преко стола.
„Здраво, Гранте. Ја сам Маријан.”²¹

Поли је с разлогом у коначну верзију филма монтирала кадар у крупном плану када Маријан одбија да Обрија врати у дом (слика 4), гдје се, поред вербалне грађе, запажа и намргођени израз њеног лица, уз окретање главе које у прози није истакнуто: „Не”, рече. „Задржаћу га овдје.”²² Када

²¹ Исто, стр. 312.

²² Исто, стр. 313.

га испрати на врата, причека неколико тренутака и полугласно каже: „Какав кретен...” (1:22:15), док се тај исказ у причи рађа само у Грантовим мислима док вози кући. За филмска средства подражавања, Маријанина реплика је прихватљива, и у сижеу ближа разговору на који реагује, будући да се са Грантовог забринутог лица у кадру не може децидно прочитати о чему заиста размишља.

Што се тиче транзиција у Манроиној причи, бјелине између секција функционишу као прелази са једне временске оси на другу, било аналептички било пролептички, а каткад се могу схватати и као елипсе (као када се Грант враћа од Маријан и Обрија). У филму се многе транзиције погодно обављају у кадровима снимљеним унутар Грантовог аутомобила, свеприсутног превозног средства у Сјеверној Америци, а први кадар сижеа могли бисмо сматрати и оквиром иако дјелује пролептички, пошто су прве информације које гледалац сазнаје о Гранту потекле управо из погледа на њега из профила док држи Маријанину и Обријеву адресу и вози ка њима (слика 5). Аналепса на чин када га је Фиона давно запросила дата је у зрнастој графици (слика 6), и таква техника ће се користити још неколико пута у сврху обиљежавања важнијих догађаја из Грантове и њене прошлости:



Сл. 5. *Away from Her* 00:23



Сл. 6. *Away from Her* 00:37

На некој врсти метанивоа, Сара Поли се мора удаљити од свог предмета као што се и лик пензионера удаљава од своје жене како би јој угоднио и побољшао стање (довођењем другог мушкарца у њену близину, а и својим приближавањем другој жени, барем изричито видљивим у филму). Тако је Полијева додала сцене којих у причи нема, и уз широк спектар кинематографских поступака, сачинила адаптацију коју нико не би могао назвати дословном.

Манроина дисруптивна хронологија огледа се у Грантовим сјећањима, што се у претакању на филмско платно миметички види у материјализованим сјећањима која су постала слике у том дводимензионалном простору. Може се тврдити да је Поли за филм аналогна оном што је Грант за Манроину причу: медвјед који мора „доћи преко брда”.²³ Већ у другом минуту филма

²³ Katrin Berndt and Jennifer Henke, *нав. дјело*, стр. 216.

приказује се давније скијање по природи на које иду и Грант и Фиона, а затим његово привремено обилажење/раздвајање од Фионе, па поновно упоредно скијање њих двоје (слика 7, 8 и 9):



Сл. 7. *Away from Her* 01:14



Сл. 8. *Away from Her* 01:24



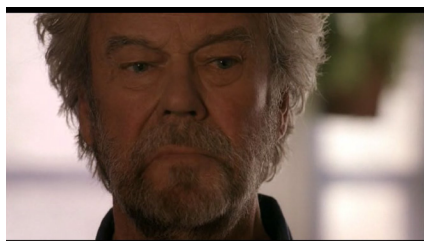
Сл. 9. *Away from Her* 01:36

На симболичан начин, Грант ће се одвојити од Фионе (као што се претходним аферама већ одвајао), поново ће починити фигуративно и реално невјерство, па ће јој се кроз тај процес вратити, на утабану брачну стазу.

Џеки Адамс се у филму не помиње, а уместо ње фигурира студенткиња Вероника, која потиче из Чешке Републике; у причи је Џеки први пут јукстапонирана поред Фионе када Грант размишља о дугих мјесец дана које ће морати да проведе без ње када буде отишла у дом – реминисценција одаје инстинктивну динамику мушког либида: „...Дуже него мјесец дана који је Џеки Адамс провела на одмору са породицом, при почетку њихове љубавничке везе.”²⁴ Једначење супруге и љубавнице по интензитету осјећаја њиховог одсуства код углавном резервисаног пензионера Гранта може се читовати јасније у прози, а на филму остаје слабије исказано, осим можда гестовима нелагодности, који се опет могу тумачити вишеструко и остају без децидног вербалног корелата. С друге стране, визуелни медиј нуди увјерљиве асоцијативне структуре у форми графичких поклапања, па када

²⁴ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 280.

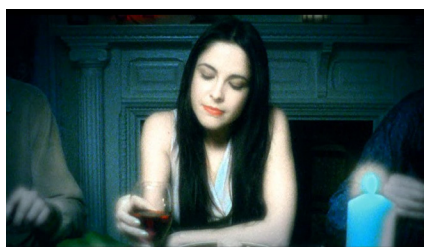
Фиона помене Веронику и изазове непријатност код Гранта (слика 10), поново се користи зрнаста техника са затамњеним угловима за присјећање на давно прошлу епоху; тада видимо Веронику која пије вино за вечером уз свијеће, што је добра прилика за почетак прељубе (слика 11), и спушта чашу на сто (слика 12). Наредна секвенца приказује поклапање Грантове руке за вечером код њене другарице са студија Фиби и њеног мужа (слика 13). Наравно, перспектива камере док посматрамо Веронику потпуно одговара Грантовом погледу, док се у друга два случаја може говорити о Фиони и екстрадијегетичком наратору понаособ.



Сл. 10. *Away from Her* 07:37



Сл. 11. *Away from Her* 08:17



Сл. 12. *Away from Her* 08:19



Сл. 13. *Away from Her* 08:20

Кроз Манроин текст провлачи се ћутљиво признање самог фокализатора Гранта да је долазило до прељуба у њиховом брачном животу, судећи по детаљима о другој прељубничкој половини, са његове стране. Тако се у првом дијелу приче сјећа смиривања страсти и спокојнијег живота у сеоској кући: „Више није било грозничавих флертовања. Није било голих женских прстију који се мушкарцу подвлаче под ногавицу за вечером. Више није било распуштених супруга”.²⁵ На овај начин је Грант сачувао брак са Фионом, а тај успјех многе његове колеге нису постигле. Иако са видљивим симптомима Алцхајмерове болести, Фиона се добро присјећа догађаја старих неколико деценија, а у филму добија знатно више дијалогског простора:

²⁵ Исто, стр. 285.

Никад ме ниси оставио. Још си са мном водио љубав [...] Али све оне сандале, Гранте. Сви они голи женски прсти. Шта си могао осим да будеш дио времена кога си дио? Све оне лијепе дјевојке. Изгледа да нико није желио да буде занемарен.²⁶

Поново видимо Фиону у разговору са Грантом, овог пута у аутомобилу, и зрнасти снимак којим се дочарава реминисценција:



Сл. 14. *Away from Her* 31:14



Сл. 15 *Away from Her* 31:39



Сл. 16 *Away from Her* 31:47



Сл. 17. *Away from Her* 31:54

Док у причи можемо само претпостављати шта је Фиона осјећала према мужевљевим невјерствима, у филму њен глас не остаје затомљен, те му отворено напомиње: „Мислим да си радио добро, у поређењу са неким својим колегама. Онима који су напустили жене. И женама које то нису хтјеле да трпе.”²⁷ У самом мизансцену аутомобила (сл. 14 и 17) видимо Фиону како узрокује Грантову аналепсу и држи главу углавном окренуту од њега, тако га индиректно боцкајући у вези са показаним дуготрајним неморалом. Зрнаста графика (сл. 15 и 16) нас преноси у прошлост, а горњи угао камере и видно поље тако упадљиво одударују од стандарда екстрадијегетичког приповиједања да гледалац пластично сагледава студенткиње из Грантове перспективе. С друге стране, проза омогућава технички изводљивије прелазе из једне секције у другу, и тако се у приповијетки налази Грантов увјерљив сан о

²⁶ *Away from Her*, 32:53–33:21.

²⁷ *Исто*, 33:23–33:36.

писму остављене студенткиње која пријети да ће починити самоубиство, а у истом сну му Фиона каже да је то карактеристично за дјевојке у таквој доби.²⁸ У савременом филму драмског жанра овакви онирички дијелови не би били тако подесни, тако да можемо сматрати мудрог режисеркину одлуку да одломак изостави и трансформише га у неколико Фиониних примједби.

Једна од најупадљивијих разлика између текста и филма види се у Грантовом односу са Маријан, у смислу испрекидане хронологије и дијелова разговора распоређених по важним тачкама сижеа, а и по афери у коју њих двоје ступају на крају филма. Док се у причи она појављује сасвим узгредно: „На паркиралишту је нека жена у тартан комплету са панталонама извлачила преклопљена инвалидска колица из пртљажника аутомобила”,²⁹ па се Грант у тренутку очајања због Фионине одмакле деменције присјети Обријевог супруге управо по тартан дезену панталона, а и по обимној задњици на коју је обратио пажњу,³⁰ дотле у сижеу филма прво разговара са Маријан у њеној кући (7. минут), а касније је упознаје у дому (27. минут). Обраћање пажње на физичке детаље код жена припада Гранту као фокализатору и може служити као дискретно упозорење читаоцу на његову карактерну особину која је утицала на конкретан ток брака и обећање Фиони да ће се примирити, вјероватно после деценија варања супруге. Даље од ових непријатних детаља он не иде, и готово никад не обавља критичку интроспекцију своје улоге у њиховом дуготрајном односу, а када затекне Фиону у погоршаном умном стању док се све више дружи са Обријем, наратор нам саопштава: „Сада није видио пуно сврхе у помињању њиховог брака”.³¹ Слободни индиректни дискурс у филму није прости бинаризам између субјективне тачке гледишта и објективног приказа на екрану, него се служи и мизансценом да прикаже мисли неког лика док је он у мизансцену присутан. Ова стилска техника наговјештава могућност изражавања фокализације у првом лицу, тј. изнутра, док наставља да представља лик у трећем лицу, тј. споља.³²

Испрекидани разговор Гранта и Маријан у филму разбија монотонију која би се свакако јавила да је сиже организован око Фиониног одласка у дом и повремених аналепси на претходне године у брачном животу. Док се у дијегетичком свијету филма Фиона и Маријан ниједном не налазе у истом простору, монтажном јукстапозицијом секвенци са једном, односно другом женом у кадру знатно се јасније виде силе којима ове жене појединачно дјелују на Гранта, а и потреба да се у његовом присуству никада не затекну њих троје. Тиме се имплицира да он прелази сличан пут онеме за који је

²⁸ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 283.

²⁹ *Исто*, стр. 304.

³⁰ *Исто*, стр. 307.

³¹ *Исто*, стр. 306.

³² Colin Gardner, “Some Stylistic Considerations of Free Indirect Discourse in Film Adaptations of Flaubert’s *Madame Bovary*”, *Criticism*, No. 4, Fall 2017, стр. 587.

рекао да је оставио за собом, тј. да поново крочи ка невјерству. Режиерка је повисила узбуђење код гледалаца тако што је појачала наративну динамику кроз монтажу супротстављених, али одсутних жена, које утицај на Гранта губе или оснажују током филма. У оваквој конструкцији сижеа, логична веза између Фионе и Маријан не може бити нико други осим Гранта, који независно од монтаже доноси одлуке сам и тако покреће радњу ка даљим компликацијама и дилемама. Монтажа ипак доприноси битним разликама у гледаочевој етичкој оријентацији, пошто филмска камера дозвољава и Фиони и Маријан да кажу мишљење, у оним секвенцама када се Грантова тачка гледишта не подразумијева, будући да га врло често видимо из перспективе саговорника или трећег лица. Први прелаз са једне жене на другу дешава се у узастопним секвенцама у 7. минути филма: Грант долази на Маријанина врата, а она држи у руци букет цвијећа; послје реза, слушамо Гранта како раније у својој кући хвали Фионин цвјетни аранжман. Нови прелази дешавају се реципрочно: наредни пут са Фионе на Маријан, тј. док вози Фиону од љекара, а потом разговара са Маријан о Обрију (11:30–12:50), па са Маријан на Фиону (Фиона чита приручнике о Алцхајмеровој болести, 13:20–13:45), са Фионе на Маријан (када Фиона пристане на дом, 18:45–18:57), са Маријан на Фиону (Фиона се шали да не зна шта је старачки дом, 19:25–19:45), док Грант у дому не упозна Маријан и њеног мужа (26:45–27:30). Значајна измјена у мотивацији Грантовог лика дешава се када му Фиона више не буде доступна (и ту увиђамо адаптацију на дјелу у вези са насловом филма, јер сада се не може рећи да никада није био далеко од ње, него да су се управо удаљили). После секвенце разговора са Маријан, о Фиони прима индиректне информације преко телефона, које му саопштава марљива болничарка Кристи. У самој причи она има плаву косу као коктел конобарица или стриптизета, коју Грант сматра луксузом за такво занимање и радничко лице и тијело,³³ а читалац добија нови увид у његову пожудну машту. Следи својеврсни блок од три посјете дому, да би се Грант у посљедњој разочарао у Фионино слабо стање до те мјере да каже: „Ја сам ти муж” (1:02:53–1:02:55). Наративна противсила која Гранта све више приближава Маријан, поред Фионине погоршане когниције, дјелимично се налази и у све приснијем дружењу његове жене и Маријаниног мужа Обрија. Када се његов очај због супругиног слабљења нађе наредо са новом секвенцом разговора са Маријан (иако се не дешавају узастопно ни у фабули филма ни приповијетке), изграђује се темељна мотивација за подсиже у коме се зближавају Грант и Маријан. Кадрови гдје видимо супружничко понашање Фионе и Обрија замијенили су оне са Грантом и Фионом, колико год су малобројни или реминисцентни били, и то би могао с једне стране бити основ за Грантову будућу прељубу, а ако посматрамо из угла саосјећајног према Фиони, може се тврдити да

³³ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 286.

му са ишчезлом краткорочном меморијом, а вјероватно функционалном дугорочном, сада наплаћује за невјерства из прошлости. Када Обри крене кући уплакан, Фиона то тешко подноси, а Грант дословно излази из њене собе унатрашке (1:09:49–1:10:16). У наредној секвенци мијења се однос ликова, поред друге локације, па затичемо Гранта у разговору са Маријан док је Обри код куће – Грантов први покушај да олакша Фиони тако што ће јој вратити сурогатног мужа одмах је пропао. У првом случају, недостаје Маријан, а у другом Фиона, што и не зачуђује, јер ако је Грант поново на путу прељубе, ту радњу има да обави иза Фиониних леђа. За Маријан Обри уопште неће представљати проблем, јер су његове умне и вербалне способности опале још примјетније. Како Фиона све мање зна ко је Грант, чак не памти ни кућу у којој су провели двадесет година (1:17:58–1:20:27), тако Грант долази до коначне одлуке да је смјесте на одјељење тежих пацијената. Потресни кадар када Фиона иде сама кроз ходник дома (1:21:05–1:21:18) може се графички поклопити са ранијим догађајем када она гура Обрија у колицима и одише еланом задовољније жене (53:14–53:20), из чега се види дубина њене менталне промјене. Када га Маријан испрати из куће (1:22:30), пропада и други сижејни покушај да је приволи да Обрија врати у дом. У дворишту дома Грант се ускоро повјерава болничарки, која наслућује да би Фионино понашање могло бити врста казне за његове раније поступке, а сигуран знак удаљавања супружника види се у завршном кадру сцене, када их Фиона посматра кроз прозор попут силуете (1:25:20–1:25:31).

У наредној секвенци чујемо Маријанин позив на Грантову телефонску секретарицу, а њен монолог звучи мало збуњено, очито због треме што позива Гранта на плес, уз ограду да је то само излазак. Види се Грант за столом окренут леђима камери (1:25:41), што се донекле поклапа са Маријан док сједи за својим столом лицем према камери и пије жестоки алкохол (1:26:28–1:26:54). Постоји и звучни мост између овог кадра и наредног, и састоји се из пјесме коју Грант чита Фиони, „Одјек смрти” од Вистана Хјуа Одена (“Death’s Echo”, Wystan Hugh Auden). Персона Смрти поручује обичним људима да плешу док могу, па и да промијене партнере. Док се још чује Грантов глас у звучном мосту, на екрану се појављују два брачна пара у два узастопна кадра (1:27:45–1:27:55), оба у очајном емотивном стању.

Када се у сижеу монтира оваква доња критична тачка, разумљиво је што ће Грант прихватити Маријанин позив и унијети живости у њен и свој живот; од овог тренутка, ствари постају и компликованије због престапа, али и оптимистичније у смислу расположења двоје његователја болесних људи. Овдје се очитују најпримјетније разлике између Манроиног текста и Полиног филма, јер у причи Грант дуго и задовољно размишља о томе како је успио да потакне Маријан, али ипак не прихвата позив и не јавља јој се: „Изнад свега је разборита жена. Отићи ће у кревет у уобичајено вријеме мислећи да ионако не изгледа

као да би био пристојан плесач. Сувише круто, сувише професорски.³⁴ У својеврсном извртању тренутка одласка на разговор код Маријан при почетку филма, сада цвијеће држи Грант док Маријан отвара врата (1:28:10–1:28:29), у потпуно истом мизансцену, али он је одјевен свечаније, док је она у свечанијој блузи и обоје се смијеше са неком дозом искрености, а и треме. То што је вече, а не дан, само доприноси другачијем утиску код гледалаца, поред тога што се на плес управо тада и излази. У наредном кадру виде се Грант и Маријан како лагано плешу, што је уочљиво графичко поклапање са ранијим плесом уз Фиону у наручју (29:28–29:48). Може се закључити да Грант није успио да обузда нагон за тражењем женског загрљаја мимо брачне партнерке, и да његови обзир према Фиони нису толико јаки да би остао моногаман. Филм у овом сегменту знатно пластичније приказује – иако Манроина прича само наговјештава да је ново невјерство на помолу („...Док је укуцавао број који је већ записао...“³⁵) – колико је Грант подложен пожуди и како својим радњама, не увијек посредством слободног индиректног дискурса, јасно показује да је спреман на варање Фионе и у дубокој старости. Што је она у тежем стању, то је Грант подложнији очају и авантури са све спремнијом Маријан, која је сада вољна да Обрија одвезу у дом; убрзо потом нови пар је приказан у пост-коиталним моментима (1:33:16–1:33:41), и чини се да веселом Гранту прија тјелесна наслада са новом партнерком. Готово паралелно се одвијају Маријанино уселење код Гранта и Обријев повратак у дом (1:35:50–1:37:12), а филм простору аутомобила на овај начин даје значајнију димензију него прича, јер Грант тако добија улогу возача сва три друга главна лика у радњи, вожња се снажније уклапа са другим мотивским кодом, а гради и коначну симетрију од Грантове несигурности због Фионине деменције (у првим кадровима) до самодовољне прорачунатости у новој вези (близу завршетка филма).

На самом крају филма Фиона изговара реплику које у причи нема, када помиње да се сјећа како јој је Грант читао: „Диван си мушкарац, знаш? Ја сам врло сретна жена“ (1:39:06–1:39:11). Могуће је да сценариста овако дочарава утисак да је у мање лошем стању него што мислимо док читамо приповијетку, а на помен Обрија (као у причи) Фиона се узбуди и каже да јој имена измичу. Тада се обрати мужу тако да се јавља трачак наде да га препознаје, поред граматичких грешака: „Могао си се тек тако одвести. Тек тако одвести без бриге и остави ме. Оставиш ме. Оставити ме.“³⁶ Кружење камере око њих двоје док се грле имплицира већу присност и дужи проток времена него што то даје приповијетка, па се гледаоцима оставља могућност тумачења да је до побољшања њеног стања ипак дошло, али то нас оставља у утолико већој дилеми како Грант усклађује супругину болест са новоформираном везом и заједничким животом са Маријан. На завршетку

³⁴ Исто, стр. 319.

³⁵ Исто, стр. 320.

³⁶ Исто, стр. 321; *Away from Her*, 1:40:10–1:40:28.

се опет реминисцентно виде трагови два пара скија у снијегу, и поново се помаља зрнасти крупни план младе Фионе за коначно потврђено затварање круга минуле брачне среће.

У Манроином оригиналу Грантова етичка димензија остаје досљеднија нормама које се из аналепси очитују, и на самом крају приче чини се да долази до повратка вољеној жени, колико год била у дементном стању. То што га грли могао би бити знак да га препознаје, како су Гранту и рекли на почетку њеног домског живота, пошто пацијентима од Алцхајмерове болести памћење заиста широко флукуира. Сара Поли је кључни разговор између Гранта и Маријан фрагментисала у неколико краћих сцена и монтажом их довела у чвршћу везу са динамиком радње филма, а увела је и јасан мотив нове Грантове ванбрачне везе, која постаје његово трајније опредјељење, док је код Манро она само наслућена у наративној лакуни. У овом случају отварају се и додатна питања о његовој моралној несигурности и дволичности према супрузи, а посебно се Грантова посљедња реплика: „Нема шансе“³⁷ доводи у амбивалентан контекст, имајући у виду логичне хипотезе о различитом постсижејном развоју догађаја у свијету приче и филма.

ЛИТЕРАТУРА

Away from Her, dir. Sarah Polley, performers Julie Christie, Gordon Pinsent, Olympia Dukakis, Michael Murphy, produced by Foundry Films, 2006.

Beard, Renée L., *Living with Alzheimer's: Managing Memory Loss, Identity, and Illness*, New York and London, New York University Press, 2016.

Berndt, Katrin and Jennifer Henke, “Love, Age, and Loyalty in Alice Munro’s ‘The Bear Came over the Mountain’ and Sarah Polley’s *Away from Her*”, у: *Care Home Stories: Aging, Disability, and Long-Term Residential Care*, eds. Sally Chivers and Ulla Kriebner, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, стр. 203–224.

Burns, Alistair and Steve Iliffe, “Alzheimer’s Disease”, *British Medical Journal*, No. 7692, 21 February 2009, стр. 467–471.

Fackelmann, Kathleen, “Forecasting Alzheimer’s Disease”, *Science News*, No. 20, 18 May 1996, стр. 312–313.

Gardner, Colin, “Some Stylistic Considerations of Free Indirect Discourse in Film Adaptations of Flaubert’s *Madame Bovary*”, *Criticism*, No. 4, Fall 2017, стр. 587–618.

Herskovits, Elizabeth, “Struggling over Subjectivity: Debates about the ‘Self’ and Alzheimer’s Disease”, *Medical Anthropology Quarterly*, No. 2, June 1995, стр. 146–164.

³⁷ Alice Munro, *нав. дјело*, стр. 321.

Munro, Alice, "The Bear Came over the Mountain", у: Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, Toronto, McClelland & Stewart, 2001, стр. 273–321.

Simonsen, Peter, "Who Cares? The Terror of Dementia in Ian McEwan's *Saturday*", у: *Care Home Stories: Aging, Disability, and Long-Term Residential Care*, eds. Sally Chivers and Ulla Kriebner, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, стр. 175–190.

Sustana, Catherine, "Analysis of 'The Bear Came Over the Mountain' by Alice Munro", *ThoughtCo.*, 19 July 2019, <https://www.thoughtco.com/analysis-bear-came-over-the-mountain-2990517>. Приступљено 16. маја 2022.

Sergej Macura

THE RELIABILITY OF MEMORY AND MARITAL MORALS IN THE FILM
AWAY FROM HER AND ALICE MUNRO'S SHORT STORY
(Summary)

The plot which is studied in this paper is initiated by the main character's wife demonstrating certain signs of Alzheimer's disease and its progress throughout Alice Munro's short story "The Bear Came over the Mountain" (2001). The text positions her husband Grant, a retired university professor, as the focaliser through whose lens the reader learns about the events and sensations in the diegetic world. The most pertinent narrative and ethical property of Munro's story is the constant alternation of present- and past-time events in Grant's mind, given through free indirect discourse. Many of these recollections now come to haunt him, as they revolve around his numerous past affairs with younger women, predominantly students in his literary courses, and his wife Fiona seems to be able to remember those events, but not the details of recent common household life, which is amply attested in Alzheimer's patients.

The encounter with the wife of a patient who begins imagining Fiona as his own wife in the nursing home motivates Grant to ask her if she would take him there permanently, which she refuses at first. In her film adaptation *Away from Her* (2006), Sarah Polley fragments Grant and Marian's conversation in order to produce the plot-changing effect of these deftly juxtaposed sequences, since they regularly include Grant and necessarily exclude one of the women, fluctuating from Fiona to Marian and vice versa. The more infirm Fiona becomes, the more resolute Grant gets in his plan to form two new "married" couples and commit new adultery. While Munro's short story only hints at the emerging affair, Polley's film shows the motif clearly, with Grant succumbing to his sexual urge again, after all the promises of settling down he had made to his wife. The film also features numerous graphic matches, which serve as powerful devices for temporal shifts from present to past, and Fiona gets much more dialogue and screen time than in the story, which is perceptually dominated by Grant's covetous mind and rare flashes of true remorse.

Keywords: focaliser, plot, juxtaposed editing, free indirect discourse, analepsis, Alzheimer's disease, gaps in memory.

Примљено 28. септембра 2022, прихваћено за објављивање 2. децембра 2022. године.