

**Милан Д. Вурдеља\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 6. 10. 2017.  
Прихваћен: 23. 10. 2017.

ТРИ ЛИЦА КРЧМЕ: О АДАПТАЦИЈИ КЊИЖЕВНИХ  
МОТИВА АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ У ФИЛМУ  
*ЖИВОТ ЈЕ ЛЕП* БОРЕ ДРАШКОВИЋА

Окосница је овог рада интердисциплинарно промишљање изабраних текстова Александра Тишме у вези са филмом *Живот је леп* Боре Драшковића – и обратно. Без намере да се игноришу преимућства књижевног извора, а с освртом на сродне, али аутономне стваралачке осећајности, истовремено се обраћа пажња на спецификуме режисерске обраде. У том смислу, у раду се нарочито рачуна на обједињујући фактор *крчмарске* визије света и истражује се његова културолошка залеђина.

**Кључне речи:** насиље, концептуализација насиља, репетитивност, песимизам, политичка побуна, злочин

Једна уметничка истинитост – уколико се, бар начелно, не доводи у питање њена вероватноћа – може бити варирана унедоглед, а остати релевантна сама по себи. Александар Тишма је, што можемо претпоставити на основу немалог опуса и аутопоетике<sup>1</sup> коју је за собом оставио, неко ко би нарочито инсистирао на наведеној *истинитости* одређеног уметничког предмета, иако је истовремено врло тачно антиципирао ентропију која угрожава савремени хуманизам и расипа његове некада стабилне вредности, између осталих и тезу о аутентичности фикционалних светова.

---

\* milan.vurdelja93@gmail.com

<sup>1</sup> По овом питању су нам необично важни интервјуи које је Тишма радо давао, доживљавајући их, по свој прилици, као поље непосредне експликације литерарних проблема. Истакнути међу њима сакупљени су у књизи *Шта сам говорио* (1996), којом се и овде користимо.

Тишмин романсијерски и приповедачки свет проговорио је о архетипском циклизму у људском бивствовању, о константи кризе као првом обележју свих цивилизацијских тековина на ветрометини сваковрсног насиља. Његово скоро филозофско (не због постојања система, већ због нарочитог сагледавања апстрактног и појавног) раскринкавање употребних односа који задржавају човека у близини метафизичког зла, представља изузетан случај у српској књижевности. Тишма, несумњиво, стоји међу најревноснијим изучаваоцима насиља у нашој култури.

Његов случај се, не без разлога, огледа и у нашој кинематографији, такође „инфицираној” проблематиком насиља још од црноталасне естетике у чијој презрелој фази остварење *Живот је леп* Боре Драшковића из 1985. године по много чему јесте ненадмашна вивисекција насиља на великом платну, а рађена према Тишминим књижевним мотивима.

Истинитост која је споменута на почетку овог рада представља главну копчу филма са Тишминим текстом, односно текстовима које је Драшковић у сарадњи с аутором преточио у сценаристичку форму. Филм *Живот је леп* примеран је за необичан вид адаптације књижевног текста.

У уводној шпици, наиме, стоји одређење „према прози Александра Тишме”. Без конкретног навода о којој прози је реч, може се рећи да је по среди оно што се, у традицији америчке продукције објашњава конструкцијом „loosely based on” – тако рећи слободном и креативном интерпретацијом. Филмска визија је, овако одређена, ослобођена од императивног потчињавања књижевном предлошку, али су њени ауторски слојеви и даље њиме условљени. Управо је то случај са Драшковићевим филмом, али необичност ове адаптације ту не престаје. Проза на коју се алудира у шпици јесте „Насиље: петом” из приповедног венца *Насиље*, иначе првог правога Тишминог прозног остварења. У тексту „Рецепција књижевног дела Александра Тишме у Италији”, Персида Лазаревић ди Ђакомо дигресивно наводи да је филм *Живот је леп* „рађен према Тишминој поетској књизи *Крчма*” (Лазаревић ди Ђакомо 2005: 271).

Друга збирка поезије овог аутора несумњиво корелира са осећајношћу и стилском спољашњошћу филма, што је можда и битније интермедиално комуницирање у односу на сужејну окосницу која је пронађена у „Насиљу: петом”. „Прећутана” подударност са Тишмином поезијом биће у овом раду образложена с намером да се критички стави у први план премиса *крчмарског*, другим речима свега оног што, полазећи од просторне метафорике, крчма као књижевни хронотоп, али и као древни и постојани цивилизацијски феномен, уноси у свет Тишмине поезије и Драшковићевог филма. Притом неће бити изгубљена из вида превасходност адаптације

„Насиља: петог”, као ни све консеквенце ове приповетке. Напоследку, овако мапирани метод требало би да истакне најкрупнију интервенцију коју Драшковићев филм прави над указаним Тишминим текстовима, а то је изражени аспект политичке сатире.

Сижејни темељ који је садржан у мучном удесу кафанске певачице, градираним злостављањима која јој претходе те аутсајдерском прснућу „васкрслог” музичара и новопронађеног убице Вите, а који је за певачицу једини извор алтруизма, води порекло из приповетке „Насиље, пето”. Гледајући филм, одмах се издваја незанемарљива разлика у наративном поступку за који се определио Драшковић, поступку који у многоме проузрокује активацију *крчмарске* амбијенталности.

Док је Тишмина приповетка исписана у чврстом модернистичком маниру и дата из врло интериоризованог угла Витиних доживљаја и искустава – док је, дакле, хомодијегетички укореењена – дотле филм фаворизује распршену или децентрирану фокализацију. Витин лик (Раде Шербеџија) одиста бива делом свих збивања, али она нису преломљења кроз његов поглед и његову свест, већ су генерисана из много више фокализација. И поред огромног броја актера, више или мање успутних у једном пакленом кафанском дану који односи читав низ жртава, филм као и приповетка истиче већ споменутог Виту, затим кафанску певачицу (Ана коју тумачи Соња Савић) са њеним двочланим оркестром и лик, за Тишму типичног, изузетног насилника – Гаре (Драган Николић). Догађајност којом филм надопуњава камерну атмосферу приповетке долази од Крушића (Павле Вујисић) и Валентина (Љубиша Самарџић) – власника кафане, односно келнера, чији је удео у радњи знатно појачан у односу на ситуацију из приповетке.

Ипак, узрочник најочигледнијег сижејног рачвања у филму јесте машиновођа (Предраг Пеџи Лаковић), резигнирани радник који зауставља воз у некој панонској забити не би ли надређене опоменуо, а друштво подсетио на патњу скрајнутог човека. На композиционом плану, филм овом иновацијом отвара могућност за синтагматско уланчавање бројних жанр-сцена, гротескно-карикатуралних дигресија са плејадом упечатљивих улога (Снежана Савић, Милан Пузић, Светислав Буле Гонџић, Мирјана Карановић итд.), с обзиром на то да заустављање воза служи, аналогно олуји у приповеци, као мотивација за претрпавање кафане непланираним гостима, а што, опет, на семантичком плану призива Тишмину поетску збирку, те преображава кафану у *крчму*, у један симболички снажно афициран простор нагонског.

Да би се у целини растумачио овај физички, менталитетски, али и метафизички простор, неопходно је наизменично опсервирати најзначај-

није компоненте три уметничка дела која се овде преплићу – приповетке, поетске збирке и филма. За „Насиље: пето” ову повлашћену улогу игра однос између Вите и кафанске певачице, однос који је болно притешњен деловањем Гаре као зликовца. У збирци *Крчма* постоји читав један корпус песама које тематизују и демаскирају отужност кафанских људи, као и различите видове душевног или неког другог, баналнијег озлеђивања које такву отужност прати, тако да би се рефлексивно-дескриптивна појавност ових песама могла издвојити као њихова примарна одлика. Што се Драшковићевог филма тиче, за окосницу овог компаративног разматрања могуће је узети његову полифоничност која, како на стилском тако и на семантичком плану, прелази у застрашујућу какофонију. Ова три аналитичка пункта синтетисаће се, најзад, у симболу крчме.

„Насиље: пето” последње је и најрезонантије насиље из истоименог приповедног венца. Прича прати исповест негдашњег врло талентованог хармоникаша, искреног музичара и по неколиким атрибутима осујећеног уметника – Вите. Приморан да, услед проблематичне прошлости, борави код стрица кафанице, у једном собичку који је овај за њега наменио (некадашњој просторији за служинчад), Вита се одриче свог заната и своје пасије те, како се то ишчитава у позадини његове исповести, опстаје као несрећан али трпељив човек.

У доба панонских вашара, он у стричеву кафану доводи једну музичку трупу, са чијом певачицом отпочетка успоставља однос немушти, сензуалан и поетски. Њих двоје ће, кроз сва дешавања у приповеци и тек са неколицином размењених реплика, непрестано облетати око тренутка фаталног сједињења у музици, тренутка који поседује набој модерног хибриса. Тишма ову поставку богати идејом саучесништва будући да Вита с напором настоји ослободити преплашену и духовно поништену певачицу која проговара само кроз махиналност кафанске песме. Кроз суптилну идентификацију с певачицом, Вита ће с предумишљајем да јој открије магичност музике и надахњујућу снагу гласа, тако ослобађајући и сопствено биће. Карактеристичним обртом за Тишмину новелистику, ово саучесништво биће первертовано и разобличено у буђење болесног девојчиног Id-а, оног који ће је, после низа Гариних малтретирања и бујања лудила у крчмарској гомили, одвести у силовање. Само је силовање, с аспекта приповедачевог (Витиног) преиспитивања антиципирано као грозна иницијација у оно што је најгоре у свету крчме: потонуће песме, функционализација инструмента у алат за прибављање новца и бласфемизацију музике.

По обичају, Тишма спроводи свој песимизам беспрекорно, тако да се исти обрушава на судбине свих ликова и показује право лице провинцијал-

них никоговића: лице нагонског пандемонијума. Инверзија је доследно и болно неумитна: настојећи да оплемени угрожену људскост једне девојке, да притом испољи и своју растућу љубав, Вита заправо, заједно с њом, срља у пропаст, ухваћен као у каквом tango macabre-у. Промашеност његових жеља поприма трагичку димензију, имајући на уму како би без заједничке, катартичке свирке којом је обелоданио девојчину неисказану нутрину – лишивши је њене „недораслости”, али јој тело неочекивано претворивши у плен – Гарино дивљаштво остало без последица. Овако је, међутим, трагички замајац неповратно покренут. Шта је то, претходно, разбуктало очигледно сузбијане нагоне гомиле и окинуло прекидач којим је метафизика насиља показала своју моћ? Трећи фрагмент приче отвара се сугестивним описом:

Али око једанаест сати грунула је олуја. Небо се смрачило, у двориште је провалио ветар; оборио је и закотрљао кофу коју сам био оставио за капијом. Дигла се прашина, негде је севнуло, почеле су да звече ретке велике капи... (Тишма 1965: 164).

Олуја, како приповедач вели, „тог дана као да је управљала свим нашим поступцима” (Тишма 1965: 164). Тензичност Тишминог поетичког обрасца овде се оцртава у пробоју ирационалне, али и поетске, иконички романтичарске мотивације за натуралистички интензивне приказе насиља који ће уследити, упорним и реалистички знатижељним оком Вите као приповедача дочаране.

Светина се скупља у кафану и тек у заштићености овог заједничког и свачијег простора изражава своју есенцију – свако појединачно понашање се поништава и постоји само заједничко деловање светине. Па ипак, искрсава „коловођа”. Јавља се за Тишму омиљена фигура индивидуализованог насилника, изузетног по својим „способностима”. То је Гара, у многоме недоречен лик, осорни моћник који функционише као шаман који покреће ритуал светине, који јој удахњује живот. Када, узмимо за пример, буде малтретирао музичаре терајући их да свирају увек нове, фаличне, сулудо надовезане и произвољне песме, Витина проницљивост изрећи ће прави разлог оваквог понашања:

Чему чинити нешто што нико неће знати, спомињати? Чему певати и тражити песму ако нема никог да то исприча и препричава, данас, сутра, у кроз годину и две дана: како је Гара онда о вашару лумповао! (Тишма 1965: 173).

Шаман не управља просто гомилом, већ је поседнички третман реверзибилан – и Гара постаје заробљен гомилом, и он се повинује њеним правилима. Насилност његове личности тако постаје још опскурнија и ужаснија. Права опасност по јунакињу ове приповетке долази, међутим,

не од Гаре – премда он јесте перјаница кафанског хаоса и први међу насилцима – него од песме. Није то било каква песма. Реч је о оном судбоносном предавању моћима којима се уметност одељује од живота и преводи у смрт. „Насиље: пето” искрсло је управо из распуштених и необузданих ефеката песме.

Одатле, није случајно што се Вита, након што светина одведе певачицу не би ли удовољила своме телу а како другачије него ли кроз присилни секс, ћутке повлачи и, притиснут свеукупном кривицом, симболички сахрањује своју хармонику. У тренутку у ком делује како је тензија између омаме апстрактног (музика) и крхкости материјалног (тело) достигла врхунац, Вита се налази затечен пред сликом групног силовања девојке у његовом собичку (који јој је претходно био једино уточиште), и чини крвопролиће. Двосмисленост Витиног поступања лежи у питању до које мере је оно рационализовано, то јест: да ли је убиство Гаре, а затим и насумично пуцање по гостима, само последица несузбијеног афекта и растројености или је такође свој удео у овом чину нашла и освета? Дефинитиван одговор није могућ, али Тишма инсистира на нагонским токовима којима је инфичиран и сам Вита. Последње реченице приповетке гласе:

[...] изашао сам на двориште, клецајући додуше, с муком држећи чак и малени пиштољ у руци; али *изнутра* лак, као да више ни ја не живим. Пуцао сам још и у дворишту, на сенке које су се распршавале у тамне углове; пуцао све до последњег метка (Тишма 1965: 225; курзив: М. В.).

Оспољена траума, преиначена у ново насиље, код Вите изазива осећај лакоће, испражњене нутрине.<sup>2</sup> Као и целокупан карневал из крчме, и њега самог је поништио нагон, без обзира на рационалистичку усредсређеност са којом саопштава све догађаје и захваљујући којој се, у крајњој линији, одлучује за насиље. Closure приповетке наговештава да је нагон претрајао чак и последњи пуцањ, чак и последњу реченицу.

У поговору за поновно издање Тишминих песничких збирки *Насељени свет* (1957) и *Крчма* (1961), Јован Делић пише:

Лако је данас, последице читалачког искуства Тишмине прозе, видјети у његовим пјесмама наговештаје доцнијег Тишме, прознога писца. Дobar број његових пјесама може бити развијен према новелистици. Као да свугдје постоји нека „прича”,

<sup>2</sup>Пренесено значење које пуцава из пиштоља задобија у Витиној причи, у филму *Живот је леп* је, по свој прилици, латентно присутно у једној врло знаковитој Гариној реплици. Иживљавајући се над крадљивцима којекаквих огледала и седишта из заустављене локомотиве, он ће Шербедијином лику казати: „Пуцањем доказујеш да си жив”. Успешна деконтекстуализација маркираног места из завршетка приповетке говори у прилог промишљености Драшковићевог и Тишминог сценаристичког преобликовања.

стиснута и сведена на своје језгро, а гдјегдје су чак наговијештени и ликови, па чак и могући сижејни рукавци (Тишма 1987: 94).

Без намере да продубљујемо доказе ове тврдње, што их је Делић у истом предговору изводио тумачењем појединачних песама, задржаћемо на уму „приповедачки” импулс у Тишминој поезији, тим више што његови песнички радови антиципирају централни сензибилитет и поглед на свет какви су иманентни његовој прози. Поетски императив, међутим, двема збиркама даје и битну рефлексивну димензију, која, како Делић илуструје, код Тишме почива на обрасцу наизменичности песничке слике и сажете опсервације која такву слику прати, неретко је доводећи до поенте. Речени образац уочљив је у песмама из круга „крчмарске” тематике. Правећи обрт карактеристичан за деконструкцијске методске потезе, можемо рећи како, док читамо песме какве су „Инкарнација”, „Панонија”, „Србин”, „Прецветале девојке”, „Подлаци”, „Жене” и „Крчма”, пред собом видимо вињете из Драшковићевог филма.

Насловна песма из збирке нуди неколико идејних матрица филма, као и једну крупну мотивску аналогију према њему. Тишмин је лирски субјект, по обичају, претворен у једно скривено око које рефлектује панораму крчме. У њој све „пуца” од здравља, које се третира парадоксално, јер је у крчми здравље синоним за прекомерност. Певачица је према томе „гојазна”, гости су гегави и „наливени”, егзалтација је толика да се претвара у „тврђаву тамбуравог весеља”. Иронично је, затим, и спомињање захода у близини овог и оваквог здравља. Не само што су се сви ови елементи нашли и у естетској свеукупности Драшковићевог филма која производи исту врсту мучнине и страха при приказивању „здраве” крчме, већ се и нож месара, као део поређења из друге строфе, директно појавио у лику кољача перади (Стеван Гардиновачки). Штавише, изузетно натуралистичка секвенца у којој овај кољач с куварицама черечи кокошије удове, а претходно откидајући живинске вратове устврђује како „свира на живо месо”, с Тишминим стихом остварује и идејни паралелизам по ком смрт у крчми „губи на значају”, постаје предмет напрасног олакшања или пошалице. Овиме је дотакнута метафизичка раван насиља које у својој позадини има и неодређени, свакако на дискурсу тешко сводиви, ничеански порив за надилажењем смрти.

С песмом „Крчма” у најтешњој вези је песма „Подлаци”, која се такође ванредно огледа и у Драшковићевом филму. Она отпочиње типском представом кафанског расула, са пијанцима који лепе новчанице о чела свирача, са тапкањем жена и сл. Једини се из тог нереда издвајају подлаци, сујетници и мрзители који након фајронта преузимају жене

за себе, које затим „светећи се/ унижењу унижењем/ насилно / узимају” (Тишма 1987: 10).

Ова минијатура у слободном стиху, као узгред изречена, представља сужејни нуклеус и за „Насиље: пето” и за каснији филм. У вези са филмом, семантички јако одзвања тренутак „опште посусталости” (Тишма 1987: 10), онај који допушта подлацима да се размашу. Драшковић је очигледно увидео уметничку разорност тог наизглед тихог угаснућа кафанског лудила, јер једну од најјезивијих сцена у филму представља не само помахнитала инфантилност пијане гомиле заигране у „возићу”, вучене злокобним чу-чу-чу ритмом, већ и порив да се након посустајања у алкохолном и музичком фантазму, телесни одушак изнађе у најгорем чину – силовању. У склопу исте сцене обазривом гледаоцу не може да промакне паралелизам по супротности којим режисер као да врло отворено каже: једино овакав накарадни воз бесловесне забаве властодржаца може да постоји у друштву које игнорише онај стварни, машиновођин воз укопан у блато.

Поједине песме из корпуса којим се овде бавимо не рачунају на компримовану сужејност и у целости представљају дескриптивне филозофеме. Тако је са песмом „Жене”, коју је могуће читати као претекст за изградњу лика певачице, како у „Насиљу: петом”, тако и у филму. У њој наилазимо на прецизан, премда лирски завијен разлог женске податности, разлог који је толико видљив у унезверености улоге коју је Соња Савић одлично изнела. Тишмин лирски глас каже: „оне налазе утеху / у складној погибелној / преобуци / и / ретко / кад не дворе” (Тишма 1997: 9). Округлост „мушког света стицања” из последње строфе чини од жена о којима Тишма пише угрожена и дубоко несрећна бића чија се „преобука”, односно сагласна податност, не може једноставно осудити. Њу прате комплекси немости, другоразрениости и, највише од свега, усађеног страха.

Егземпларност само ове три песме, заснована на њиховим веома конкретним мотивима и визијама, доказује поетску жицу филма, као што употпуњује слику крчме, у све три њене варијанте.

Филм *Живот је леп* исходиште насиља показује у политички удељеној моћи, док форму насиља налази у ономе што је механичко, што је репетитивно. У вези са наглашенијом политичком димензијом насилног чина коју садржи филм, а ради теоријског покрића, даље се ваља обратити разматрањима Хане Арент из есеја *О насиљу*. С потпуном свешћу да се насиље као предмет изучавања или промишљања са становишта хуманистичког ума исувише често објашњава биолошком датомашћу нагона, филозофиња образлаже и рационални аспект насилног деловања (не, дакле,



само понашања), онај који функционализује агресију, који јој удахњује далеко перфиднији садржај: „Будући да је по природи инструментално, насиље је рационално у оној мери у којој је ефикасно у достизању циља који мора да га оправда” (Арент 2002: 99–100).

Арент овиме људском насиљу претпоставља концептуализацију која му обавезно претходи, ма како банална та концептуализација била. Није ли наведена мисао сасвим применљива на Гарино злостављање певачице из филма? Циљ који он настоји да досегне опипљив је и нимало узвишен: потребно је, наиме, додворити се онима који премашују његову позицију на социјално-политичкој лествици, показати сервилност и тако извојевати своје удео у „мушком свету стицања”, како се то каже у Тишминој песми. Гара прилично безобзирно спроводи у дело своје намере, те му спорадични псеудоморализаторски коментари пред светином ничему не служе. О камуфлираном насиљу Славој Жижек пише следеће:

Искуство које стјечемо о нашем животу изнутра, приче које приповиједамо сами себи о нама самима да бисмо си објаснили што чинимо представљају истинску лаж – истина се налази извана, у ономе што чинимо (Жижек 2008: 45).

Спрегу насиља са врло ригидном хијерархизацијом унутар једног декадентног друштва филм дочарава, између осталог, и у изврсној улози Милана Ерака, у једном бесловесном полтрону лишеном сваког достојанства који у корак прати Гару као свог надређеног, својевољно се, и без икакве фрустрације, срозавајући до дна анималности, што је истакнуто од пилотирања над слуђеном светином из воза, преко разуздане вожње ципом и ритуалног „штројења” сеоског мангупа (Светислав Буле Гонцић), све до буквалног претварања у пса, када узврпољено лиже Гарину шаку која га храни. У овој и оваквим секвенцама назиру се елементи политичког театра, који Драшковићу свакако није био стран, а о чему сведочи и његов последњи дугометражни играни филм – *Вуковар, једна прича*.

Политички је, у ширем смислу, и повод због ког се машиновођа одлучује да у војвођанским атарима заустави воз. Ситуација коју је произвео неће, међутим, ојачати његову побуну већ ће, парадоксално, показати како су, речима самог машиновође, ствари „још горе”. Посматрано у глобалу, филм се често ослања на алузивност потпомогнуту вишезначним репликама, ону која демаскира политичко расуло читавог једног друштва. Алузија се понекад и заобилази. Тако Вита једанпут отворено, уз осмех на лицу који га штити, пита Гару: „Реци, ко је богатији: ти, или држава?”

Цела палета професија, класираних или декласираних појединаца, дефиљује кроз крчму и у вињетама које синтагматски сачињавају структуру овог филма осликавају пропаст једног политичког, конкретно со-

цијалистичког модела стварности. Драшковићева сатирична оштрица је најубоитија након појаве високо позиционираног „друга” (Велимир Бата Живојиновић). Њему локални моћници и криминалци, заједно с Гаром, у крчми приређују вечеру која атмосфером неодољиво подсећа на Узловићево и Сармашевићево свечарско гошћење из „Главе шећера” Милована Глишића, само што овде није жртва један сељак, већ машиновођа и, заједно с њим, читав свет поштених и радиних људи. Поменути „возић” у ком властодршци плешу након што певачица заврши с репертоаром, ефектно упућује на узалудност заустављања стварне локомотиве – оно никога није опоменуло.

Но, без обзира на ове драстичне иновације, Драшковић Тишминој приповеци остаје веран пре свега при третману мотива кафанске песме, па тако и главних ликова које та песма спаја и упропашћује. Филм понавља злокобну инверзију из приповетке: песма која би требало да буде позив на племенитост и радост с ближњим, сада постаје или инструмент самовоље (Гарин случај), или катализатор потиснутих, болесних и смртоносних нагона (случај певачице Ане). Између ова два пола налази се Витина отуђеност и гађење толико снажно да се објављује само једанпут и тада бива фатално по учеснике пира. При изградњи његовог лика режисер поступа другачије од писца. Улога Радета Шербеџија еманира већу горчину и смркнутост, па тако и крвопролиће са краја филма делује као одлучнија освета, за разлику од приповетке где је оно почињено у својеврсном екстатичном растројству. Разлику је могуће нагласити специфичном интелектуалном мучнином кроз коју пролази филмски јунак, док је онај књижевни превасходно осујећени уметник, како смо то већ устврдили. Лик којег тумачи Раде Шербеџија, наимае, с правом се може доживети и као политички побуњеник, што није тако лако закључити поводом Вите из приповетке. У сваком случају, ни један ни други не могу се одупрети песми.

Свесни семантичке дубине до које добацује мотив песме, обратићемо пажњу на саму музичку подлогу филма. Она је дело Војкана Вокија Костића и претежно је компонована у традицији кафанске поскочице, староградске или фолклорне песме. Ласцивне поскочице *Мој човек добар није* и *Ајде село да селимо* одлично проговарају о атмосфери крчмарске фамилијарности којом се Тишма бави и у *Крчми*, и у „Насиљу: петом”. Текст *Ајде село да селимо* долази из, ни мање ни више, *Црвеног бана* Вука Стефановића Карацића, најреферентнијег српског фолклорног еротикона.

Међутим, у филмској интерпретацији се простодушна еротичност ових стихова потиरे у контексту сцене у којој се певачица, као у каквом

трансу, певајући је предаје у руке злостављача. Генерише се, дакле, оксиморонско дејство које постаје услов језовитости. Ово је још осетније у значењу песме пуштене са телевизора, а у току Витине паљбе по гостима. Реч је о овдашњој публици непознатој нумери *Hjá Þér*, исландског музичара *Guðmundur Naukur*-а, која звони просторијом у склопу инсерта из некаквог документарног филма о лову на китове. Њена лирска интонација, сабрана у стилу поп и диско музике, увеличава ужас који камера прати с друге стране, бележећи Витино пуцање. Захваљујући овом контрастивном паралелизму, Драшковић свој филмски језик богати симболичношћу која долази од његове две недискурзивне компоненте: аудитивног и визуелног садржаја.

Однос о којем овде говоримо производи чист ефекат ужаса у централној сцени филма, намерно пролонгираној до границе сношљивости, оној у којој Гара бесомучно тера музичаре да свирају једну те исту песму – староградску баладу „Живот је леп”. Једна, у својој простодушности неутрална песма, преображена је глумом Соње Савић у израз горке ироније, чак и потцртаног политичког коментара. У спреси са репетитивношћу, сладуњава мелодијска линија прати стихове без трунке песничке претенциозности, опет и опет. Само што живот који врви у крчми није леп, није ни сигуран ни срчан, напротив – предодређен је непроменљивим односом силника и послушника. У таквом свету искључена је чак и побуна, препречен је пут за било какву измену позиција. Руска теоретичарка Наталија Њаголова у тексту „Жанровый коллаж как средство киноязыка 1980-е годы” („Живот је леп” Б. Драшковича и „Асса” С. Соловьёва) песимизам којим филм у целини резонира овако описује: „В фильме Драшковича такой светлой надежды нет – в самом конце вы-плывает красное, кровавое солнце, которое, хотя и зловеще, но все-таки возвещает о начале нового дня”<sup>3</sup> (Њаголова 2008: 224).

Није нетачно, према томе, приметити да масакр над властодршцима између осталог означава и својеврсно искупљење тихе већине понижених, искупљење вођено руком јединог побуњеника – Вите. Ипак, не би се смела превидети нихилистичка примарност овог чина. Филмски Вита оном књижевном дугује готово све, али га премашује у одважности којом свесно свој пасивни нихилизам преводи о онај активни, ничеански говорени. Обрачун са Гарином кликом је превасходно његов обрачун са

<sup>3</sup> „У Драшковићевом филму такве светле наде нема – на самом крају израња црвено, крваво сунце које, иако злокобно, ипак наговештава почетак новог дана”. (превод: М. В; искључиво за потребе овог рада)

баналношћу зла<sup>4</sup>, са представницима оног света у којем не постоји чак ни изузетност песме.

Филм као медијум истовременошћу својих семантичких садржаја окупира свест гледаоца више него читање књиге, макар ако се разматра иницијални сусрет са рецепијентом. Нешто слично се види и на примеру Драшковићеве адаптације. Поводом синтетичке природе филмског сижеа Јуриј Лотман закључује како је разлог томе прича „чија се веза између елемената прима као максимално веродостојна: ми верујемо да уметник није имао избора, да је све одредио сам живот – и, истовремено, иста та прича пружа такву ширину избора ситуација, такву количину могућних варијанти какве нема ниједна друга уметност” (Лотман 1976: 73). Искључиво филмски прерогативи Драшковићевог дела, функционалној (тишминским језиком казано *употребној*) природи насиља придају оно значење актуелног које измиче Тишминој приповетки, или не представља део њеног наративног интереса. Без обзира на ово, тоталност филмског језика заслужна је за успешно интегрисање тростране аутентичности – оне која полази од *Крчме*, од „Насиља: петог” и, ништа мање, од Драшковићевог ауторског рада, како сценаристичког тако и режисерског. Овај срећан спој који је остварен у филму даје нам за право да феномен крчме доживимо у његовој универзалности и дубоком симболичком покрићу, да крчму доживимо као Крчму.

Тада смо у позицији да укратко сведемо *филозофију* Крчме и тиме одмеримо њен ужас: у Крчми се пауново месо и бесмртност коју оно доноси продаје навелико и купује из хира, док се тело жене, у ствари, нити продаје, нити купује: оно се једноставно искоришћава.

#### ЛИТЕРАТУРА

Арент 2002: Х. Арент, *О насиљу*, Београд: Нова српска политичка мисао.

Арент 2000: Н. Аrent, *Ајхман и Јерусалиму*, Београд: Samizdat B92.

Ди Ђакомо 2005: П. Л. Ди Ђакомо, Рецепција књижевног дела Александра Тишме у Италији, у: Јован Делић (ур.), *Повратак миру Александра Тишме*, Нови Сад: Магица српска.

Жижек 2008: S. Žižek, *О насилју*, Zagreb: Naklada Ljevak.

<sup>4</sup> Синтагма потиче из поднасловa чувене књиге Хане Арент – *Ајхман у Јерусалиму* (1963), по много чему и даље референтне студије за филозофски проблем оног људског зла које, парадоксално, не искрсава ни са каквим метафизичким покрићем, већ проистиче из простог конформизма, повиновања реду и изостајања критичке мисли.

Карацић: V. S. Karadžić, *Crven Van*, Prosveta: Beograd.

Лотман 1976: Ј. Лотман, *Семиотика филма и проблеми филмске естетике*, Београд: Институт за филм.

Няголова 2008: Н. Няголова, Жанровый коллаж как средство киноязыка 1980-е годы („Живот је леп” Б. Драшковича и „Асса” С. Соловьёва), у: др Ениса Успенски (ур.), *Зборник радова факултета драмских уметности 13–14*, Београд.

Тишма 1965: А. Тишма, *Насиље*, Београд: Просвета.

Тишма 1987: А. Тишма, *Насељени свет, крчма и остало*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Тишма 1997: А. Тишма, *Песме и записи*, Београд: Просвета.

Тишма 1996: А. Тишма, *Шта сам говорио*, Нови Сад: Прометеј.

Milan D. Vurdelja

THREE FACES OF THE INN: ON THE ADAPTATION OF ALEKSANDAR  
TIŠMA'S LITERARY MOTIFS IN BORO DRAŠKOVIĆ'S FILM  
*LIFE IS BEAUTIFUL*

Summary

Syncretism can certainly be spotted in the process of screenplay adaptation of Aleksandar Tišma's literary originals, so Boro Drašković's film peculiarly complements the awful, publican shattering of the world, not only at the level of individual psychology, but also across a political system. Therefore, we can emphasise a certain *politicisation* (in a purely epistemological sense of the word and without value implications) of "Violence No. 5" and *The Pub*, i.e. a category of social commitment that Drašković's film intensified and thus became a sort of document-allegory.

**Keywords:** violence, conceptualisation of violence, repetitiveness, pessimism, political rebellion, crime