

**Срђан П. Гагић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 14. 09. 2018.  
Прихваћен: 15. 10. 2018.

## ФАНТАСТИЧНИ СВЕТ НАРОДНЕ БАЈКЕ У ФИЛМУ *ЧУДОТВОРНИ МАЧ*

У раду се анализира филм *Чудотворни мач* који се у литератури углавном помиње као први српски и југословенски дугометражни филм фантастике и то једног посебног поджанра, који се ни више од пола века касније није развио у српској кинематографији – епске фантастике. Размотрићемо појам и место фантастике у контексту усмене прозе и српске кинематографије, бавићемо се односом филма и књижевности, кроз упоредна тумачења кључних наративних елемената у народним бајкама и филму, с аспекта филмске и књижевне наратологије, а пажњу ћемо посветити и феномену адаптације и могућностима адаптирања усмене прозе у филм као медиј. Циљ нам је да у коначници утврдимо значај и разумемо усамљено место које у нашој филмској традицији припада *Чудотворном мачу*.

**Кључне речи:** фантастика, филм, бајка, *Чудотворни мач*, Баш-челик, наратологија, адаптација.

### 1. Увод

Оба речника књижевних термина – *Речник* Тање Поповић и НОЛИТ-ов *Речник* који је приредио Драгиша Живковић – фантастику дефинишу на сличан начин; она је „представа или визија која је плод маште, па у себе укључује чудесне, надстварне и иреалне елементе” (Поповић 2007: 210), односно подразумева „представе, мисли, слике створене уобразиљом, у којима се стварност појављује у преувеличаном, тајанственом или натпри-

---

\* [srdjangagic@gmail.com](mailto:srdjangagic@gmail.com)

родном виду, као чудо или чаролија, мора или ужас” (Живковић 1985: 200). У различитим дефиницијама фантастичног углавном се користе појмови као што су натприродно, необично, чудесно, зачудно, халуцинантно, али пажњу привлачи чињеница да су сви они – као уосталом и сам појам фантастичног – непрецизни и тешко их је одредити прецизном дефиницијом. То не значи, пак, да фантастика није привукла довољну пажњу озбиљних проучавалаца и да су истраживања овог феномена изостала, већ напротив, да је њена комплексност условила бројна тумачења, приступе и широк корпус литературе унутар које је немогуће доћи до сасвим јединствене дефиниције. Већина тумача слаже се око тога да фантастика у наратив укључује садржаје који се за читаоце јављају као натприродни, необјашњиви или немогући, који их узнемиравају и доводе у сумњу поводом природе онога што читају/гледају.

Као једно од најпознатијих и у науци најутицајнијих одређења и тумачења фантастичног наводи се оно Цветана Тодорова из студије *Увод у фантастичну књижевност*. Студија је први пут објављена 1970. године, а на српскохрватски преведена 1987. године и означава почетак интензивног интересовања књижевних теоретичара за питања књижевне, а даље и филмске фантастике. Фантастика према Тодорову није суштина неког књижевног текста, већ само тематско-литерарна конкретизација жанра која се открива читаоцу – фантастика је неодлучност коју осећа човек који познаје само законе природе када се нађе пред догађајем који се тим законима опире или који подразумева законитости некакве надприроде. Тодоров (2010: 149) говори о неодлучности читаоца или гледаоца у односу на природу догађаја представљеном у делу фантастичне садржине. У том случају, читалац односно гледалац своју неодлучност може разрешити на један од два могућа начина: први подразумева прихватање догађаја као стварног, док други подразумева одбацивање компонентне стварности, односно идентификовање догађаја као производа маште. Простор фантастичног се, према Тодорову, напушта онда када се читалац или гледалац одлуче за неки од ових одговора, односно кад категоризују фантастично.

Снежана Самарџија искључује посматрање фантастичне књижевности као жанра, наводећи за то два разлога: први је тај што је фантастична књижевност појам ужи од појма фантастике, а други то што ова књижевност нема толико издиференциране структурно-семантичке елементе да би могла да означи јединствен жанр (Самарџија 1997: 175). Када говоримо о жанровима у филмској уметности, заправо уочавамо и класификујемо сличности наративних елемената, садржаја, тема или врсте реакција које

гледалац има на филм. Док једни проучаваоци сматрају жанр скупом истоврсних филмова, за друге жанр је надструктура у коју се филм уклапа. У филмској терминологији фантастика се често третира као наджанр у оквиру којег се окупљају и повезују филмови који припадају различитим жанровима а којима је заједничко својство то што приказују светове чије се законитости супротстављају онима које припадају свету гледаоца.

Фантастика се у српском филму појавила релативно касно, ако узмемо у обзир време појављивања првих фантастичних филмова у историји филма, који су реализовани још у последњој деценији деветнаестог века. Разлози се углавном тичу (не)популарности фантастике у српској традицији, односно иронијског и хумористичког односа са којим јој је приступано, а као један од разлога често се истиче и суровост историјског искуства у Југославији, које је пажњу стваралаца скретало ка конкретним, реалним темама и проблемима који су доминирали у југословенском филму – било да је реч о партизанском филму или о филмовима црног таласа.

Од почетка филмске уметности у Југославији, највећу пажњу публике привлачили су историјски и ратни филмови и филмови базирани на књижевним делима, као и комедије и документарни филмови, док је за фантастику било мало или нимало места. Као први југословенски филм фантастике помиње се *Фаун* Ернеста Бошњака из 1924. године, који није сачуван у целости, а који је тематизовао свет вила и шумског бога Фауна. У својој студији *Епска фантастика у српском играном филму* Драган Стојменовић ће тумачити елементе фантастике већ у првом српском филму *Живот и дела бесмртног војска Карађорђа*, истичући како су ликови у овом филму, у главним цртама, конститутивним за смисао филма, обликовани управо на простору фантастике, која је посредована религијским тематским подручјем у којем се филм у једној од равни креће (Стојменовић 2011: 24–25). Фантастика у кинематографији не постоји, дакле, само као жанр – фантастични елементи присутни су у трансжанровским оквирима; у нашој кинематографији фантастика се јавља у најразличитијим видовима – од фантастичних мотива у филмским комедијама, преко хорора, до филмских бајки, фантазија и апокалиптичних визија, али најчешће без адекватних (под)жанровских претходника или следбеника.

## 2. О могућностима филмске адаптације

Међусобна сличност филмског језика и језика књижевности уочљива је између осталог и по томе што теорија филма користи терминологију која одговара терминологији књижевне теорије и теорије прозе. У *Естетици*

*филма* аутори истичу како филм, међутим, иницијално није био везан за наративну и у време његовог настанка, није било извесно да ће постати наративан. Филм је могао остати научно или документаристичко средство, продужетак сликарства или чак, како истичу, пука вашарска забава (Омон, Вергала и др. 2006: 83). За сусрет филма и наративне аутори налазе више цивилизацијских узрока, а један од најважнијих је оно што зову „жеља за признавањем”, односно потреба филма да од техничког средства и атракције, прерасте у признату уметност. Стога је филм, на искуству пре свега књижевности (прозе) и позоришта, развио наративну компоненту. Када је 1908. године основано прво Друштво за уметнички филм у Француској, њихов први захтев био је управо да се филмски ствараоци усмере ка адаптацији књижевних дела. Данас је, свакако, и за саму филмску теорију немогуће повући јасну границу између наративног и ненаративног филма, јер се елементи наративне преоплићу са непредстављачким елементима.

Адаптација према Аботу не представља обраду неког књижевног текста, већ подразумева највећи могући степен ауторске слободе (Абот 2009: 186), при чему се од предлошка узима само оно што одговара замисли филмског или позоришног аутора. Џорџ Блустон, као један од првих критичара који су се бавили питањем адаптације у својој студији *Novels into Film* наглашавао је да оно што режисер ради када почне да се бави адаптацијом неког књижевног дела није прилагођавање тог дела – он га парафразира, сагледава га као сиров материјал за филм. Режисер овде није „преводио” неког признатог аутора, већ постаје нови аутор у правом смислу те речи (Блустон 1957: 62). Утолико можемо говорити о адаптацији као коришћењу грађе на сличан начин на који се грађа користи и код ауторских дела која нису адаптације – само што извор грађе није искуствена, већ фикционална стварност. Многи, дакле, настоје да истакну разлике између ових медија, међутим, постоје и теоретичари који су истом питању приступили с друге стране – кроз посматрање могућности њиховог повезивања и међусобног креативног утицаја.

Дадли Ендру издваја три врсте филмских екранизација које именује као позајмљивање, укрштање и трансформација (Ендру 1980: 30). Позајмљивање се огледа у спонтаном преузимању прича, идеја, ситуација што је неизбежно у било којем стваралачком чину – тада говоримо о филму који је настао по мотивима преузетим из књижевног дела. Укрштање је коришћење филмских метода да би се што верније приказао свет књижевног дела. Трансформација је врста адаптације која користи сав потенцијал кинематографских техника како би претворила оригинал у нешто ново, у новом медију. На сличан начин се односом епског и драм-

ског, односно адаптацијом наше народне епике у драмске текстове, која улази у саму основу разумевања историје и развоја српске драме бавио у својој студији *Епика и драма* Миодраг Станисављевић. Станисављевић је издвојио неколико начина на које драмски текстови приступају епској грађи као основи из које израстају. Продирање епске поезије у драму као другачији медиј, омогућиле су сличности композиционих принципа, односно конструктивне архитектонике које постоје између ових књижевних врста. Станисављевић говори о три начина тзв. „драмског превођења”. Први начин огледа се у верном, доследном превођењу епике у драму, а карактеристично је за сценске адаптације које су у већој мери дословне и преносе радњу дату у песми у потпуности, те неретко уносе у драму оригиналне реплике из епске поезије. Други се заснива на структурној верности, где се драма конструктивно поистовећује с главним конструктивним принципима епике – понављањем и вишеструким понављањем са преокретом. Трећи начин је, према Станисављевићу, најуспелији, а огледа се у припремним радовима и аналитичком приступу према материјалу епског текста у циљу преструктурирања епске песме по законима драмске композиције, тако да се акценат стави на онај део материјала који је подобан за драмску композицију. Уколико таквог материјала нема у епском предлошку, аутор га производи и уноси у текст. Сличну систематизацију можемо применити и на филм, нарочито ако имамо у виду да филмски сценарио у својој основи јесте, заправо, драмски текст, а да је адаптација народне бајке у филмски сценарио – трансформација епског у драмско.

Српску народну бајку карактерише већи уплив реалија, етничких и регионалних обележја, различитих елемената народног живота који говоре о националним особинама те прозе, у односу на бајке неких других народа. Истовремено се јавља и питање аутентичности и изворности записа, имајући на уму да су бајке приликом записивања пролазиле редактуру и стилизацију својих записивача – у којој мери су реалије биле заступљене у аутентичним, изворним варијантама. Слој реалија у још већој мери присутан је на филму – он проистиче из чињенице да предмет филма гледалац препознаје као тродимензионални свет на основу назнака које сам филм нуди. Наративни филм конструисан је тако да подстиче гледаоца на активност слагања приче, нудећи му назнаке, обрасце и празнине (Бордвел 2013: 45). Гледалац већ у самом процесу гледања перципира виђено као део тродимензионалне стварности, а да би се остварио тај ефекат, потребно је да приказана стварност има све значајне елементе да би могла бити схваћена као таква. У том смислу редитељи посежу за оним елементима свакодневног који ће филмској слици дати потребну уверљивост која ће



на нивоу когнитивних процеса помоћи гледаоцу да синтетише причу из понуђених елемената. Оно што се у бајци само именује, на филму се експлицира: ако се јунак жени девојком, онда свадба мора да има све оне садржаје који ће код гледаоца активирати адекватну асоцијацију (у филму *Чудотворни мач* свадба која се у бајци обично само помиње или имплицитно подразумева, приказује се у филму масовним сценама које дочаравају прославу садржећи све оне елементе који су гледаоцу искуствено блиски: на њој се неумерено једе, пије, људи играју, певају).

Већ нам наслов филма *Чудотворни мач* сугерише да се крећемо у простору фантастичног и то епске фантастике, као њеног посебног типа. Из наслова сазнајемо да је чудотворни предмет тај око кога ће се обликовати радња филма. Док епитет чудотворно евоцира појам чуда, који означава натприродну интервенцију што превазилази законе природе и у вези је са магијским веровањима која имају важну улогу у свету народне бајке, мач је карактеристичан епски елемент, повезан са принципом мушког; он је обавезан део опреме епског јунака. Иако се у бајкама чешће јављају нож или сабља, мач можемо сматрати делом епског света, који је карактеристичан за шири корпус интернационалних мотива и који у контексту културе остварује потребну жанровску импликацију и пружа филмском гледаоцу довољно уводних информација о ономе што га очекује.

У скромном броју текстова који се баве Нановићевим филмом, филм се углавном одређује као филмска реализација бајки „Баш-Челик” и „Златна јабука и девет пауница” (Стојменовић 2011: 53), односно екранизација „Баш-Челика” и „Златне јабуке” (Ристић – Јовићевић 2014: 26). Дејан Огњановић у својој студији *У брдима, хорори* изоставља овај филм, не налазећи у њему елементе хорор жанра; сматрамо да би се о елементима хорора у *Чудотворном мачу* ипак могло говорити. *Чудотворни мач* се не спомиње ни у Голдинговом *Југославенском филмском искуству 1945–2001* (Голдинг 2004), иако би овакав филм – узимајући у обзир по много чему његово пионирско место у југословенској и српској кинематографији – морао наћи важно место у књизи која се бави социоекономским и политичким импликацијама једне националне кинематографије. Оно што аутори који се баве тумачењем Нановићевог филма пак занемарују јесте да филм, поред тога што у највећој мери садржи елементе поменутих бајки, интегрише мотиве и из других народних бајки, али и других епских, па и лирских народних и уметничких облика.

Тумачећи наслов бајке Стојменовић се бави симболиком мача, пре свега у хришћанском кључу, како би установио коју је симболику мача Нановић имао на уму, па тако предлаже неколико тумачења: мач као

симбол ватре која осветљава истину; симбол мучеништва и Христовог страдања; симбол говора и речитости; симбол луцидне снаге духа која се усуђује да засече срж проблема (Стојменовић 2011: 54). Чини нам се као логичнији и једноставнији одговор да Војислав Нановић, припремајући се за реализацију овог филма, није читао само две поменуте народне бајке које је потом адаптирао и претворио у филмски сценарио, на основу којег је реализовао филм. Напротив, анализирањем мотива које налазимо у Нановићевом филму, видимо да је аутор у свој филмски свет укључио елементе и других бајки као што су „Аждаја и царев син”, „Биберче” и „Чудотворни нож”, па и елементе који припадају широј литерарној и филмској традицији.

Поводом овог последњег, рекли бисмо да је мотив чудотворног оружја аутор преузео из самог корпуса традиције наше усмене приповетке, повезујући га са мотивом мача који је везан за интернационалну епiku. У бајци „Чудотворни нож” младић жели да ожени цареву кћерку, па му цар даје задатак да му доведе три коња натоварена благом како би му дао руку своје кћерке. Девојка краде од свог оца чудотворни нож, који поприма функцију чаробног средства које младићу помаже да изврши задатак. Након што га изврши, цар му даје своју кћерку за жену и поклања чудотворни нож. Ова бајка једноставне структуре спада у круг бајки о чаробном предмету. У бајци „Златна јабука и девет пауница” такође се појављује нож, који чаробна својства стиче захваљујући заклинању самог јунака; помоћу ножа најмлађи брат убија аждаје, али нож и даље нема чаробна својства: ова ће својства стећи када младић заклиње „да Бог да да се овај мој ножић не да ником извадити без моје руке”. Магијском снагом речи ножић постаје средство препознавања: само он може да извади нож из дувара.

### 3. Облици

„Бајка представља развијену, стилизовану причу фантастичне садржине, у чију се истинитост не верује” (Самарџија 1997: 107). Сличности између бајке и мита на нивоу мотива су бројне, али док мит тумачи, објашњава свет, настанак предмета и појава, уз покушај да утврди човеково место у свету, бајка је занимљива, авантуристичка прича. Њени јунаци нису хероји, не припадају вишим силама – обични су смртници који се налазе на животној прекретници (Самарџија 1997: 108).

Сталност композиционе схеме, мотивског корпуса, комбинације мотива, ограничен број делокруга ликова главне су карактеристике народ-

не бајке. Стабилна структура бајке уједно је и разлог зашто је филмски сценарио било могуће саставити од мотива различитих бајки, а да се притом не поремети смисао. Ако посматрамо бајку као структуру у којој препознајемо Пропове функције, уочавамо да су по броју, распореду и понављању функција обе бајке сложеније од филмске верзије.

Српске народне бајке које читамо у Вуковој збирци засноване су на три типа формула које се деле на: опште, локалне и формуле жанра (Самарџија 1997: 16). Под општим формулама подразумевамо оне које срећемо у различитим жанровима и различитим врстама усмене књижевности, под локалним формуле које су карактеристика само једног, одређеног књижевног текста, а формуле жанра су оне формуле које функционишу типично за један књижевни жанр. Најважније формуле жанра у бајци су уводна и завршна (финална) формула. Уводна формула даје нам три кључне информације о бајкама: време (далека прошлост), место (апстрактни простор) и носиоца радње и стога је неопходно да постоји хармонија на релацији уводна формула – сиже – завршна формула. Уводна формула у бајкама најављује носиоца радње око ког ће се конструисати сиже, чије ћемо авантуре, савладавање препрека и крајњу трансформацију пратити.

Обе бајке на којима је примарно заснован филм *Чудотворни мач* почињу типичним формулама „Бијаше један цар, и имађаше три сина и три ћерке” („Баш-челик”), односно „Био један цар, па имао три сина” („Златна јабука и девет пауница”). Како у својој студији истиче Самарџија (1997: 18), овај тип формула карактеристичан је управо за бајке које развијају сиже о трагању за отетом сестром, женом или несталом браћом и мотив борбе са натприродним бићем. Ако је уводна формула та која сигнализира жанр народне приповетке, која нам пре саме радње жанровски одређује причу и најављује тип сижеа – филмски стваралац нашао се пред задатком како да истим поступком – у случају филма уводном секвенцом – сугерише биоскопском гледаоцу какав га сиже очекује. У уводној секвенци филма приказани су младић и девојка у средњовековном костиму, на коњу. Оваквим приказом сигнализирају се време (далека прошлост), типични ликови као носиоци радње (младић и девојка) и жанр. Међутим, тако обликована секвенца уједно руши унутрашњу законитост времена бајке. Док је време у бајци линеарно и тече од једне тачке у времену до друге, чиме се време бајке завршава – приказивањем главног јунака на коњу са својом вереницом, режисер антиципира уједно и завршетак бајке, приказује нам јунаке у тренутку који следи по самом завршетку – када су јунак и отета девојка поново заједно. Овакво временско померање условљено је типом перцепције и врстом изражајних средстава којима се користи филм.



Такође, за разлику од бајке у којој је приказивање догађаја везано за јунака, и које прати догађај онако како се јунак креће кроз време и простор, на филму је могуће истовремено приказивање двеју радњи, пре свега захваљујући техници паралелне (симултане, истовремене) монтаже. Паралелна монтажа подразумева такав монтажни поступак који омогућује гледаоцу да наизменично прати две радње које се дешавају истовремено, а које су призорно одвојене, односно недоступне посматрачу за истовремено праћење. Понекад се две радње прате као равноправне, али најчешће је лако установити која је радња главна, а која пропратна.

У *Чудотворном мачу*, након отмице девојке, Небојша одлази у потрагу за чудотворним мачем, одакле се паралелно прате две радње: Небојшине згоде које заузимају већи део филма, и догађања која прате заточену Виду, која се у три наврата појављују и имају двоструку функцију: да прикажу шта се са девојком дешава док је Небојша одсутан, али и да допринесу динамици и филмској напетости. Први пут редитељ прелази на план приче који прати заточену девојку када Небојша одлази на пут; други пут када добија задатак од бабе, при чему се прави пауза између задатка и извршења. Ове секвенце имају, дакле, и функцију успоравања радње; оне секу главни наративни ток како би се постигла напетост и одложило разрешење. На делу је, дакле, техника одлагања, којом се одгађа потпуна изградња фабуле, као једна од кључних филмских техника. Мике Бал истиче како се управо распоредом наративних елемената постиже напетост (Бал 2000: 135), напомињући да се ефекат напетости најчешће постиже најављивањем (антиципацијом) догађаја који ће тек касније доћи, или прећуткивањем потребних података.

Филмска нарација, углавном, представља догађаје фабуле хронолошким редом – флешбекови и флешфорварди нису уобичајена средства (Бордвел 2013: 95) на начин на који то јесте случај у уметничкој прози. Утолико линеарни начин приказивања у бајци одговара филмском, јер је увек прогресиван. Фабула је према Бордвелу образац који посматрач филмског наратива ствара хватајући наративне знаке, а сиже начин на који се догађаји у филму састављају у целину, у складу са специфичним принципима (Бордвел 2013: 65). Сиже и фабула повезују се у једно према три принципа, а то су наративна логика, време и простор. Већу пажњу посветићемо времену и простору.

Поред елемената из народних бајки које Нановић преузима у свом филму, срећемо се такође и са елементима других усмених облика – пре свега народних предања, народне лирске песме и игре. У филм су укључена два народна веровања: једно предање и једно сновиђење. Оба веровања

саопштава девојка – једно Небојши, а друго Баш-Челику. Предање има функцију истинитог, у оквиру колектива валидног садржаја које садржи у себи магијску радњу која је делотворна у свету бајке, док је сан измишљен, а структурисан наративном логиком народних веровања и предања и њиховом веродостојношћу. Статус истинитости ових предања у унутрашњој логици фантастичног света зависи од њихове функције. Вида, која жели да се уда за Небојшу а не за Грицка, сина старешине племена, говори Небојши да у њиховом роду постоји предање да ће девојка умрети ако се уда пре осамнаестог рођендана. Првог часа после њеног навршавања осамнаесте године кад трећи петао запева, просац треба да закуца на невестина врата и затражи њену руку и отац је у том случају мора дати. Грицко прислушкује разговор и чини исто што и Небојша – оба просца доносе девојци јабуку на поклон. Грицкова јабука је златна, а Небојшина обична, али девојка бира Небојшину и отац је даје Небојши за жену. Смисао јабуке овде је другачији него у народној бајци. Јабука се овде јавља у складу са народним веровањима и обичајима, где се приноси као симболична жртва, симболизујући наду у срећан исход. Када је момак дарује девојци, то је израз његове љубави и жеље да је ожени. Због тога оба просца са собом носе јабуку. Златна јабука коју доноси Грицко у контексту света филма има обележја статусног симбола, те прави дистинкцију између Грицковог и Небојшиног социјалног положаја. Друго веровање произилази из измишљеног сна, а његова је функција добијање на времену. Вида говори Баш-челику како мушка рука не сме да додирне девојку док кошуљу не изведе младожењу на дар, или ће одмах пасти мртва. Тиме она одлаже удају за Баш-Челика, чиме се у филму истичу њена домишљатост, али и верност.

У филм је интегрисана и песма, скована по ритму и осмерачком стиху народне лирике („почуј драги из далека/ моју тугу неизмерну/ чуј шта драгу твоју чека/ спаси своју драгу верну”). Цео приказ у којем Вида пева песму подсећа на естетику Дизнијевих бајки – док девојка пева, око ње лете птице и чује се њихов цвркул. Уметнута између сцене у којој баба даје Небојши погодбу и оне у којој Небојша губи коња, сцена певања делује на првом нивоу као успаванка која је својом нежношћу „на даљину” успавала јунака, али истовремено и као опомена – да се уснули Небојша пробуди, искористи чаробно средство и настави пут ка спасењу своје драге која га дозива песмом. Нановић у своју филмску верзију бајке уводи комедији својствен мотив Луде. Многи аутори су користили ликове дворских луда како би се иза њиховог лика сакрили и искористили такву позицију да проговоре о забрањеним или табуизираним темама, без цензуре. Нановићева Луда прича причу о човеку који је постао цар

и кад је сва моћ коначно била у његовим рукама и кад је могао свиме да располаже – он је наредио да га обесе. Ова прича антиципира Небојшину одлуку – он се бори за чудотворни мач и поред мача нуди му се брак са царицом и могућност да постане цар, али он то, за разлику од јунака у народним бајкама, одбија.

Небојшин циљ и циљ ликова у бајци није мотивсан на исти начин, али је у основи идентичан и тиче се самоактуализације. Небојша је мотивисан љубављу и осећањем личне одговорности да помогне свом племену; јунак бајке пролази свој обред иницијације у којем су циљеви стицање жене и статуса и обично су та два циља у унутрашњој логици бајке удружена. У оба случаја – и у бајци и у филму – њихово деловање део је процеса афирмације, која је сагледана из различитих вредносних позиција.

#### 4. Време и простор

Појам хронотопа, што би у дословном преводу значио простор-време, долази од математике и физике, где је уведен као део Ајнштајнове теорије релативности. Наука о књижевности, како истиче Бахтин, позајмљује овај појам за потребе књижевних тумачења као метафору. Хронотопом се изражава неодвојивост простора и времена, односно уводи време као четврта димензија простора. Бахтин схвата хронотоп као конститутивну формалну категорију књижевности која одређује однос књижевног дела према стварности. У књижевном хронотопу просторни и временски индикатори спојени су у осмишљену и конкретну целину. Време постаје уметнички видљиво, а простор одговара кретању времена и – свако кретање кроз простор подразумева проток времена. Према Бахтину управо хронотоп дефинише жанр и разлике међу жанровима, јер је у литератури примарна категорија хронотопа време (Бахтин 1981: 84–85). Хронотоп као формално конститутивна категорија значајно одређује и слику човека у књижевности.

Х. Портер Абот сматра да је „наратив основни начин на који људска врста организује своје схватање времена” (Абот 2009: 27). Различите културе на различите начине доживљавају концепт времена. Основна разлика тиче се линеарног и цикличног поимања. Као феномен, време није било занимљиво само научницима – оно је једно од основних тема филозофије, религије, али и уметности. Време је углавном схваћено као линеарни континуум који се протеже у два правца – у прошлост и у будућност, а у зависности од концепције, оно је коначно или бесконачно. За бајке је карактеристична линеарна концепција времена, према којој време има

почетак, одређен ток и крај. Радња бајке почиње у неком тренутку, који је у односу на слушаоца уводном формулом смештен у неодређени део прошлости, без прецизног историјског ситуирања, и прогресивно се креће ка завршетку бајке – од првог ка последњем догађају на линеарној временској путањи. У унутрашњој временској логици бајке прошлост и будућност најчешће нису битни за развој сижеа, али постоје; Самарџија уочава како је однос прошлост – садашњост – будућност у бајци идентичан искуственом (Самарџија 1997: 89). Функција истицања прошлости у уводној формули подразумева однос приповедача према времену бајке – смештање времена у прошлост, али не само да би се фантастично дистанцирало од тренутка говорења већ да би му се, истовремено, дао легитимитет, доводећи у контекст временског континуума који слушаца препознаје као свој. У оквиру формула повремено постоји тенденција и да се време бајке које припада прошлости повеже са садашњошћу слушаца.

Унутар појединачних епизода бајке, јављају се ближе временске одреднице, које смештају догађаје у одређено доба дана – ноћу се углавном дешавају сусрети с фантастичним и хтонским бићима, док се по дану путује, стиже у град, сусреће с помоћницима итд. У бајци „Баш-Челик” браћа дању путују у потрази за сестрама, а ноћу логорују поред језера. Најмлађи брат остаје будан да стражари, како би се његов сусрет са дивовима одиграо под окриљем ноћи; за ноћ се везује активност хтонских бића и истовремено осигурава јунаку да несметано и непримећено изврши свој задатак. У овој бајци срећемо се с различитим временским одредницама: „свануло се”, „до бијеле зоре”, „кад се мрак почне приближавати”, „неко доба ноћи”, „дуго”. Употребом временских одредби причи се даје карактеристика трајања у времену, чиме се фантастична догађања приближавају реалистичким збивањима и природном протоку времена и његовом реалном догађају. У бајци такође препознајемо временске јединице које су везане за стварност заједнице у којој је бајка настала. Оне су доводиве у везу са народним обичајима, веровањима и навикама, али нису подредиве историјском времену. Простор бајке је линеаран, апстрактан простор, неодвојив од радње – не постоји опис простора нити је простор историјско-географски конкретизован. У свету бајке постоје типични простори чија учесталост и понављање, како истиче Немања Радуловић, говоре о семантици и структури бајке.

Време и простор су примарни структурни принципи филма будући да је захваљујући перцепцији времена и простора могућа и перцепција покрета, као главне карактеристике филмске слике. Према неким теоретичарима, један од основних и логичних узрока настанка филма као

уметности јесте потреба да се у визуелној уметности што верније прикаже време – које је у сликарству и вајарству приказивано посредством замрзнутог покрета. Тумачећи однос времена и наратива Абот говори управо о перцептивној потреби за стварањем наративне структуре. Према Аботу човеку је природна – аутоматска и слична рефлексу – тежња да статичним и непокретним сликама придодаје наративно време, те да све што види покушава да схвати не само у простору него и у времену (Абот 2009: 31). Без поимања наративне структуре, не можемо да разумемо смисао онога што видимо, јер не можемо да му нађемо значење. Сlike у покрету творе јасно дефинисан временски одсечак који се одвија у одређеном простору. Једна од темељних карактеристика филмске монтаже су филмски простор и време, који се најчешће разликују од реалног простора и времена, осим у случају филмова који су снимани из једног кадра.

У бајци се простор не описује – он се смењује кретањем јунака. Сlike простора су статичне, дате само у основним контурама и могу максимално да активирају пажњу слушаоца (Самарџија 1997: 96). У бајци „Златна јабuka и девет пауница” наилазимо на овакав пример динамичног приказивања времена и простора: „Идући тако задуго по свијету, дође једанпут на једно језеро, и онде нађе једне велике и богате дворе”. Бајка претпоставља проток времена који одређује прилогом *задуго*, јунаково кретање *по свијету*, да би дошао до *језера* и *двора* (а касније одатле наставио у планину, до града пауница, па потом до других локалитета: змајевог двора, бабине коњушнице и онда назад). У филму се простор не може приказати само једним кадром, те самим тим бајка не садржи довољно импликација за визуелно представљање простора на филму. За потпуни доживљај филмског простора потребно је снимити најмање два кадра. Простор на филму је нереалан, створен од фрагмената реалности који могу бити снимљени у различитим временским раздобљима и у различитим ентеријерима и екстеријерима, а касније, у процесу монтаже добијају ново просторно значење и квалитет новог простора. То значи да је захваљујући монтажи могуће да различити фрагменти реалног простора на филму делују као компактна јединица новог филмског простора. Да би филмски простор у перцепцији гледаоца створио утисак тродимензионалног, стварног простора, он мора да обухвати цео низ просторних назнака за предмете, објекте, дубину и дистанцу – све оне елементе који ће створити утисак изгледа који би претпостављени простор имао и у стварности. За произвођење уверљиве слике простора најважнији су изражајност елемената који тај простор конституишу и формална јасноћа (Бордвел 2013: 120).



Типични простори бајке: дворца, планина, шума, пећина, језеро – имају своја фиксна значења. Јунак увек полази од своје куће или дворца, што просторно кретање чини кружним или линеарним. То зависи од крајњег циља кретања: уколико је реч о мотиву отмице, јунак ће се вратити кући са освојеном девојком. Уколико јунак има недостатак као што је сиромаштво, он ће до краја постати царев зет и кретање ће се завршити у другој просторној тачки. Двор и кућа углавном имају исту функцију, а разлика коју праве тиче се социјалне карактеризације јунака. Уколико јунак није краљевског порекла онда је двор оно што треба да стекне на крају свог путовања. У јунгијанској психологији истиче се како двор представља симбол Сопства (Радуловић 2009: 38). Унутар простора двора постоји и неколико важних сегмената простора, а то су кула, чија архитектура подразумева одвојеност и недоступност и обично је у њој заробљена девојка; подрум, у којем је обично иза затворених врата забрањена соба – у њој се налази непријатељ којег јунак кршењем забране ослобађа.

У филму, међутим, Небојша Баш-Челика ослобађа још као дете. Претпостављено је дакле једно време *пре* у којем је Небојша прекршио неизречену забрану ослободивши Баш-Челика. Последице стижу годинама касније, и Небојша осећа одговорност да управо он буде тај који ће народ ослободити Баш-Челиковог угњетавања, прибављајући тиме не само руку жене којом је требало да се ожени, већ и статус унутар колектива. Тиме видимо да се финална иницијација, као циљ бајке, одржала и у семантици филма, али да је мотивација, како смо већ поменули, другачија. За разлику од јунака бајке који забрану крши из радозналости, отварајући врата проблемима „одраслог мушкарца”, које он потом треба да реши – Небојшу у филму води дечја добродушност. Он жели да помогне заробљеном Баш-Челику сматрајући да поступа исправно.

И формалне трансформације у односу на бајку видљиве су већ на почетку: док у бајци јунак добија три живота, у филму добија само један. Три живота јунаку бајке потребна су касније како би у три наврата могао да се сукоби са непријатељем. Те врсте понављања у филму има у много мањој мери јер би понављања неповољно утицала на ритам филмске наративе и непотребно је ретардирала. У сцени чувања бабине кобиле, време се сажима, те Небојша три ноћи чува кобилу, али је тек треће ноћи губи и враћа захваљујући чаробном предмету – за разлику од бајке у којој се иста радња понавља три пута. Број три присутан је у филму код оних радњи које заузимају мање функционалног филмског времена.

Неке елементе бајке редитељ директно преузима у грађењу филмског света као што је хучање ветра које прати долазак Баш-Челика, али

се то хучање, које се у бајци, с обзиром на одсуство описа, само именује, на филму актуализује у времену и простору и, кроз покретну слику која приказује ефекте ветра, додатно динамизује радњу. Простори у филму илуструју просторе из бајке, који се углавном у уводним сценама дају у тоталу. Осим технике монтаже за филмску нарацију важне су и различите просторне перспективе односно *планови*. План је оно што на филму одређује нашу представу о простору, односно просторним одредницама: велико–мало, близу–далеко, високо–ниско итд. Померањем камере добијају се слике различитих величина, удаљавањем или приближавањем у односу на објекат приказивања. Филм разликује неколико врста планова: тотал (далеки пејзаж и људске фигуре које се у њему налазе), општи план (реално растојање од мене, посматрача), први план (камера види горњи део човека онако како би га око видело да стоји испред мене), крупан план (лице), гро-план (детал – у видном пољу је само део лица) (Лотман – Цивјан 2014: 116). Као што је речено, просторе природе и ентеријере као што је онај замка, његових кула и подрума, Нановић углавном даје у тоталу. Креативно користи и општи план – када се Небојша нађе испред царице, клечећи пред њом, видећемо Небојшину фигуру у целини, док ће царици горњи део главе бити одсечен, иронизујући њен узвишен статус. У ретким кадровима који приказују природу или тотале уметничке игре, гозбе или масовних борби, а у којима се камера креће кроз простор користећи тотал или општи план, Нановић показује нарочит осећај за простор и његову композицију, у чему назиремо назнаке редитеља који је уз одговарајућа средства и интересовање тржишта, могао с успехом стварати још сложеније епске филмове.

## 5. Ликови

Као и у другим књижевним делима, како у усменој тако и у ауторској књижевности, јунаци се у бајци могу класификовати према позиционираниости на половима позитиван–негативан, главни–споредан, активан–пасиван, али им је свима заједничка особина да нису индивидуализовани те да се лако се сврставају у основне типове (Самарџија 1997: 146). У бајци добијамо основне податке о узрасту, полу и социјалном положају јунака, а дају се и назнаке о њиховом изгледу (нпр. царева кћи је у „Баш-Челику” описана као *врло лијена*, у „Златној јабуци и девет пауница” *да је није било лепше у свему царству*), али нема унутрашње карактеризације. У *Чудотворном мачу* се сусрећемо са трансформацијом главног јунака унутар парадигме социјалног статуса у односу на статус који јунак има

у бајкама – Небојша није најмлађи царев син, већ је пастир и сироче без родитеља. Његово име указује на његово главно својство – неустрашивост, односно храброст. Оно што га примарно карактерише јесте именовање, које уједно садржи и информацију о типу јунака и наговештава тип фабуле у оквиру које ће јунак деловати. Промена атрибуције или номенклатуре јунака утиче на жанровске трансформације и значења истог сижеа (Самарџија 1997: 150). Рекли бисмо да оваква промена главног јунака у Нановићевом филму у односу на предлошке, која је пре свега социјално маркирана, може бити схваћена и као друштвено-политички коментар, намењен савременом гледаоцу. Утолико се може говорити о ангажованој компоненти филма, на шта ћемо се додатно осврнути на крају рада.

Главни јунак бајке онај је који треба да прође обред иницијације како би након позитивно превазиђених препрека, ступио у сферу одраслих, што се углавном манифестује обредом венчања. Ван Генеп сматра да се живот појединца састоји из серије прелаза из једне животне фазе у другу, а структура обреда подразумева три фазе: фаза одвајања, лимиална фаза и фаза прикључења (Ван Генеп 2005: 25). Главна тема бајке и њено крајње исходиште тичу се судбине појединца, односно његове афирмације, проналажења начина да буде „срећан до краја живота”. Ако претпостављамо јунака који доноси одлуке и дела у интересу остатка свог живота, онда се као логичан изводи закључак да је јунак на путу одрастања и постизања зрелости, што се у бајци уобичајено идентификује статусно. Да би освојио девојку и богатство, јунак мора да савлада препреке, односно да неутралише недостатак који постоји. У филму *Чудотворни мач* главни јунак је сиромашни младић који живи са дедом – из идентитета унука он жели да пређе у идентитет мушкарца и мужа, односно главе породице – чиме наставља патријархалну матрицу којој припада и истовремено тежи ка стварању породице коју нема. Појава Баш-Челика и отмица његове веренице покрећу догађања и постављају пред Небојшу захтев да се афирмише као мушкарац. У свету бајке довољно је да уз подршку помагача и чаробних предмета савлада непријатеља и освоји награду. У свету филма неопходна је дубља мотивација: Небојша је одрастао онда када покаже мудрост, спознају виших истина, етичке вредности те способност да се наметне као одрасла особа, да остале мушкарце увери у исправност својих идеала и да их поведе у победничку борбу. Његова је афирмација сложенија и утолико ближе свету изван фантастичног.

Концепција света бајке подразумева људске ликове који функционишу на нивоу издвојених, наглашених особина – одређена својства јунака се истичу, док се друга у потпуности занемарују.

Јунак бајке припада људском свету, али је он увек у извесном степену надмоћан у односу на човека онаквог каквог га перципира читалац, који живи у свету природних закона. Ово је, према Нортону Фрају, један од шест могућих типова жанровског разврставања<sup>1</sup>.

Оно што је нарочито важно за јунаке бајке јесу физички изглед и старост (Радуловић 2009: 170). Јунак бајке је, као што смо већ утврдили, пре свега одређен својом физичком појавом и биолошким добом, што је индикативно утолико што се бајка често тумачи управо као прича о сазревању и животној иницијацији јунака. У бајкама „Баш-Челик” и „Златна јабука и девет пауница” главни јунак је „најмлађи царев син”.

Лепота је најважнији квалитет којим се одређује физичка појава јунака, иако њен опис, у складу са законитостима бајке, изостаје. Утолико се лепота јавља као апсолутна категорија. С друге стране, психолошко, унутрашње и емоционално, у бајци је потиснуто у други план. За свет бајке важни су етички кодекси, који у бајкама функционишу на два нивоа – први је експлицитни, на којем се непосредно могу уочити одређени морални кодекси уписани у делање јунака, а други имплицитни, који се уочава не из конкретног понашања јунака, већ се етички кодекси апстрахују из дубинских слојева бајке и њених иманентних законитости (Радуловић 2009: 67–68). Осим тога, у контексту јунака јављају се и његова осећања, која су присутна, али услед одсуства психологије, непродубљена. Радуловић истиче неколико кључних осећања која фигуришу у вези са јунаком бајке, а то су: чуђење, заљубљивање, страх, мржња, завист и љутња. Осећања јунака увек су реакција на дешавања и садржани су унутар мотивације за њихово даље деловање.

Филм захтева већу пажњу приликом креирања лика, који поред тога што претпоставља простор за изненађење или идентификацију, у основи мора, како истиче Енди Хортон, да буде *привлачан* (Хортон 2004: 46). Привлачност се не односи само на психолошке квалитете или пожељне етичке врлине које се приписују јунаку и по којима он делује. У историји филма постоје изразито негативни јунаци остварени тако да гледаоцу постају привлачни. Привлачност се стога понајпре огледа у могућности да јунак буде тај који привлачи гледаоца ка свом (филмском) свету, без обзира на вредносни оквир који је у том свету успостављен и у којем се јунак конституише; гледалац мора бити у могућности да се саживи са јунаком.

Хумор је једно од средстава на темељу којег се формира однос гледаоца према јунаку. За Небојшу се, иако је именован као неустрашив, везује

<sup>1</sup> Наведено према: Татјана Филиповић Радулашки, *Формалистичко и структуралистичко тумачење бајке*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1997, стр. 75.

и низ комичних епизода што иронизују и саму природу јунака и његовог јунаштва. Режиер постиже комични ефекат служећи се средствима како вербалног тако и физичког хумора и градећи цео систем хумористичких поступака који омогућавају да се у филму идентификују бројни елементи комичног жанра. У одређеним призорима он је и трапав и неспретан, углавном за физичке препреке, за коју је потребна нарочита снага. С друге стране, у задатку који подразумева умну снагу, Небојша је испред осталих: он успешно одговара на питања царице, декларативно идентификујући да су највише животне вредности слобода, љубав и истина. На царичин захтев да јој каже где је научио да говори тако мудро, Небојша одговара да га је невоља научила. Невоља је оно што покреће јунака *Чудотворног мача* – он осећа двоструку одговорност да ослободи своје сународнике од Баш-челика с обзиром на то да га је он ослободио. Друга врста одговорности тиче се љубави према заробљеној девојци. Невоља покреће и колектив да се уједини, кад схвати да једина чаролија коју мач има је заправо снага слоге и побуне очајних и обесправљених. На мачу стоји запис: „Мач је овај чудотворни каљен патњом тешком, сузама и знојем. Мач је овај сложних руку дело – у невољи сковаше га борци. На силника кад се пође смело сви су мачи чудотворни”, премештајући тако смисао бајке у самој коначници филма у сферу идеолошког.

## 6. Контекст

У својој књизи *Српски филм* Петар Волк истиче како је Вицко Распор, тадашњи секретар Савеза филмских радника Југославије, почетком педесете године прошлог века изражавао протест због црно-белог сликања стварности, претераног инсистирања на класним подвојеностима, шематизма у приказивању друштвених односа (Волк 1996: 81). Препорука Савеза била је да се филм у већој мери окрене домаћој литератури те да у њој потражи подстицаје за стварање аутентичног и оригиналног националног филмског стваралаштва. *Чудотворни мач* настаје управо по тој препоруци – ослања се на традиционалне књижевне облике, а у његово стварање улажу се велика средства, реализује се продукција која је била равна холивудским. Док Ристић и Јовићевић виде овај филм као „добродушни, пун наиве” (Ристић – Јовићевић 2014: 27), Стојменовић сматра да филм није смео да буде јасна иронија друштва, али да у скривеним симболима постоји друштвена порука (Стојменовић 2011: 54), коју он пре свега налази у скривеним симболима хришћанско-религијског кода који је тих година био забрањен. На бајке хришћанство нема одлучујући



утицај. Крајњи циљ јунака бајке је, поред освајања лепе жене, стицање богатства, док тежње ка некој загробној срећи и благостању нема. Једини његов сусрет са оностраним јесте сусрет са фантастичним бићима која се јављају или као помоћници или као непријатељи – он може да продре у свет фантастичног који постоји симултано и у преклопу са људским, али у том свету нема назнака више силе или провиденције хришћанског типа. Христијанизација је на филму била могућа ако узмемо у обзир време и културу у којој филм настаје, али ако занемаримо Стојменовићево тумачење појединих симбола у хришћанском кључу (који постоје у бајци, иако сматрамо да хришћанство за бајку није одлучујуће), не увиђамо елементе за које бисмо устврдили да су део религиозног бунта спрам владајуће идеологије.

Пре бисмо се одлучили на претпоставку да филм у себи крије другачију врсту ангажованости. Узмемо ли у обзир да су филмови који приказују класне разлике били непожељни почетком педесетих година прошлог века, Нановић је у форми филмоване бајке, представљајући борбу добра и зла, говорио о борби која је у својој основи класна – у његовој верзији ниједан јунак који припада владарским слојевима није приказан позитивно. За разлику од јунака адаптираних бајки који су цареви синови – Небојша је сироче. У послератној Југославији, 1950. године, феномен ратног сирочета био је близак ондашњем гледаоцу. Као једину могућност борбе са противником филм у коначници насупрот фантастичној моћи која припада неком натприродном свету, истиче чудотворно својство које проистиче из идеје о слози, братству и јединству, те тако са фантастичног нивоа прелази на ниво симбола. Деценију касније Нановић ће се, међутим, као редитељ, наћи у сукобу с редитељима црног таласа који ће га оптужити за припадање официјелној и идеолошкој кинематографији, што и Стојменовићево и наше читање може надаље довести у питање.

Друштвено-ангажовани коментар, ако и претпоставимо да фигурише као семантички слој филма – ипак је споредан и, рекло би се, присутан утолико што је неизбежан с обзиром на то да је реч о филму који израста у оквиру новог жанра, у младој, идеолошки још увек обојеној кинематографији. Филм на другим својим нивоима подразумева ведру забаву и хумор, као вредности које су га препоручиле не само тадашњим гледаоцима (и то и оним изван граница Југославије, будући да је био доступан иностраном тржишту), већ и онима који се са филмом срећу и након пола века: поједине сцене из овог филма стекле су и статус култних. Сам филм је, нажалост, остао једини покушај екранизације богате грађе српске усмене прозе, не успевши да покрене очекивани талас фантастике, која ће, за разлику од књижевности, у српском филму остати на нивоу изузетака.

## ЛИТЕРАТУРА

Абот 2009: Н. Р. Abot, *Uvod u teoriju proze*, prev. Milena Vladić, Beograd: Službeni glasnik.

Бал 2000: М. Bal, *Naratologija*, prev. Rastislava Mirković, Beograd: Narodna knjiga.

Бахтин 1981: М. Bakhtin, "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel", in: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin and London, 1981.

Блустон 1957: G. Bluestone, *Novels into Film*, Los Angeles: University of California Press.

Бордвел 2013: D. Bordvel, *Naracija u igranom filmu*, prev. Slavica Miletić, Beograd: Filmski centar Srbije.

Ван Генеп 2005: А. Ван Генеп, *Обреди прелаза*, прев. Јелена Лома, Београд: СКЗ.

Волк 1996: П. Волк, *Српски филм*, Београд: Институт за филм.

Голдинг 2004: D. J. Goulding, *Jugoslavenko filmsko iskustvo 1945–2001*, prev. Luka Bekavac, Zagreb: VBZ.

Дабровска Партика 1989: М. Дабровска Партика, Фолклорно и фантастично. Еволуција суодноса, у: *Српска фантастика. Неприродно и нестварно у српској књижевности*, ур. Предраг Палавестра, Београд: САНУ.

Ендрју 1980: D. Andrew, "The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory", in: *Narrative Strategies* ed. Cogner, Welsch, Macomb: West Illinois University Press.

Живковић 1985: D. Živković (ur.), *Rečnik književnih termina*, Beograd: NOLIT.

Крагић, Гилић 2003: *Filmski leksikon*, ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”.

Лотман, Цивјан 2014: J. Lotman, J. Civjan, *Dijalog sa ekranom*, prev. Zorislav Paunković, Beograd: Filmski centar Srbije.

Омон, Бергала, Мари, Верне 2006: Ž. Omon, A. Bergala, M. Mari, M. Verne, *Estetika filma*, Beograd: CLIO.

Палавестра 1989: П. Палавестра, „Одлике српске фантастике”, у: П. Палавестра (ур.), *Српска фантастика*, Београд: САНУ.

Поповић 2007: Т. Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.

Проп 2012: V. Prop, *Morfologija bajke*, prev. Petar Vujičić, Beograd: Biblioteka XX vek.

Радуловић 2009: Н. Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Ристић, Јовићевић 2014: Ј. Ristić, D. Jovićeвић, *Izgubljeni svetovi srpskog filma fantastike*, Београд: Filmski centar Srbije.

Самарџија 1997: С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига.

Станисављевић 2006: Miodrag Stanisavljeвић, *Epika i drama*, Београд: Res publica.

Стојменовић 2011: Д. Стојменовић, *Епска фантастика у српском играном филму*, Нови Сад: Прометеј.

Тодоров 2010: С. Todorov, *Uvod u fantastčnu književnost*, prev. Aleksandra Mančić, Београд: Službeni glasnik.

Филиповић Радулашки 1997: Т. Филиповић Радулашки, *Формалистичко и структуралистичко тумачење бајке*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Хортон 2004: Е. Horton, *Likovi – osnova scenarija*, prev. Aleksandar Luj Todorović, Београд: CLIO.

Srđan P. Gagić

## THE FANTASTIC WORLD OF A FOLK TALE IN THE MOVIE *THE MAGIC SWORD*

### Summary

This paper explores *The Magic Sword*, frequently cited as the first Serbian and Yugoslav feature-length fantasy film. More specifically, it belongs to a specific sub-genre that even half a century later didn't develop in Serbian cinematography – epic fantasy. We have investigated the meaning and position of fantasy within the context of oral prose forms and Serbian cinematography. Subsequently, we proceeded to explore the relation between film and literary narrative techniques by means of comparative reading of key narrative elements in Serbian folk tales and films. Special attention was paid to literary adaptation as a phenomenon and to the possibilities of adaptation of oral prose forms to film as a medium. Finally, we have attempted to establish the importance of *The Magic Sword* in our film industry as well as understand its unique place within it.

**Key words:** fantasy, film, folk tales, Baš-Čelik, *The Magic Sword*, narathology, adaptation.