

ПЕСМЕ ОСКАРА ДАВИЧА И ЖИВОЈИНА ЖИКЕ ПАВЛОВИЋА

Факултет драмских уметности
Универзитет уметности
у Београду

Апстракт: Циљ рада је да испита одлике адаптације романа *Песма* (1952) Оскара Давича у истоимену ТВ серију у режији Живојина Жике Павловића (РТБ, 1975). У анализи су најпре, из богате и разноврсне теоријске литературе из области адаптације и трансмедијалности, издвојене и са студијом случаја контекстуализоване оне теоретизације које су препознате у стваралачком поступку примењеном у овој екранизацији. Затим су размотрени односи ових дела и историјске фактографије (укључујући коришћење документарних снимака у серији), као и релације с другим остварењима фикције, те специфичности медијских и стилских израза романа и серије. Овако постављена анализа треба да доведе до закључака о карактеристикама ових текстова (књижевног, односно екранског) у медијским и поетичким ауторским опусима Давича и Павловића, у покушају дефинисања два *писања* и читања текста, света приче *Песме/Песам* ових аутора.

Кључне речи: *Песма*, Оскар Давичо, Живојин Жика Павловић, роман, ТВ серија, адаптација, трансмедијалност, свет приче, ауторска поетика

Увод

Роман *Песма* Оскара Давича објављен је први пут 1952. године (издавач Ново поколење), а пре тога је неколико одломака штампано у новинама и књижевним часописима. Роман је затим објављиван више пута, у различитим скраћеним и редигованим верзијама, с поговорима различитих аутора (видети детаљније у „Напомена о тексту и библиографски подаци“ у Нолитовом издању 1982: 623–625). Филмска адаптација – једноипочасовни ТВ филм – снимљена је 1961. године у режији Радоша Новаковића. У продукцији Телевизије Београд, 1975. године емитована је истоимена ТВ серија од шест епизода, чији сценарио потписују Ђорђе Лебовић, Живојин – Жика Павловић и Бојана Андрић, а режију Живојин Павловић. У циљу контекстуализације овог остварења с ТВ продукцијом свог времена, те темама, визуелним и другим стилским одликама филмских, односно телевизијских текстова, треба имати у виду да је практично у исто време (годину дана пре и у наредним годинама по емитовању *Песме*) Телевизија Београд продуцирала и емитовала познатију серију с тематиком живота и револуционарног деловања београдских илегалца у Другом светском рату – *Ошћисани* (1974) и наставак, *Повраћајак ошћисаних* (1978).

У пољу тумачења дела и теоријских разматрања, ова анализа надовезује се на текст „Шест строфа једне песме: између документа и уметничке имагинације“ (Александра Миловановић, Вања Шибалић и Биљана Митровић, 2022), чије је тежиште на продукционим аспектима и контексту телевизијских остварења, те екранских дела Живојина Павловића. Ова анализа, међутим, има други фокус – разматрање адаптације и трансмедијалности као поступка и приступа у превођењу овог дела из једног у други медиј, као и анализу стилских особености аутора у оба медија.

ТВ серија преноси причу из романа, о животу и раду илгалаца у окупираном Београду, њихове идеолошке, филозофске, моралне, емотивне идеје, дилеме и недоумице, истовремено захватајући широки контекст живота у окупираном граду, односа према породици, пријатељима, власти (предратној, затим окупационој, као и могућој, будућој), загладаност у (недостижну) слободну територију и друге аспекте великог историјског вртлога немачке окупације и грађанске/народне револуције. *Песма* – постављена с овако широким опсегом тема и идеја, који су реализовали аутори изражених стилских и идејних особености (Давичов лиризам и надреализам, Павловићев црноталасни идејни и поетички израз) – прошла је кроз низ поступака адаптације и трансмедијалних пракси како би била поново испевана у другом медију.

Адаптација, свет приче и трансмедијалност у контексту ТВ серија

Теорије трансмедијалности, адаптације и фикционалних светова (светова приче) бројне су и разнорodne, а прати их неуједначеност и разноврсност терминологије. Овде ћемо покушати да успоставимо везу и континуитет између теорија књижевности, филма и медија којима се ови појмови надовезују, преплићу и препознају у стваралачким поступцима којима се бави ова анализа – на нивоу садржаја и стила с једне и медијских карактеристика с друге стране, свесно ризикујући мешање и преплитање ових области, које додатно усложњава и уплив когнитивне наратологије.

Како адаптација и трансмедијалност подразумевају везу два текста или више њих, прво треба одредити њихове називе и међупозиције. Израз текст за књижевни и филмски садржај користимо према Лотмановим (Юриј Михайлович Лотман) и Бартовим (Roland Barthes) тумачењима: од функције текста у преносу информација, генерисању нових порука у уметничким текстовима и чувању информација у оквиру културе (Lotman 1997, 2004) до Бартовог помака ка постструктурализму кроз схватање настанка текста као производње значења (1971/1986а), као и плуралности значења текста у којој читалац (аутор адаптације у овом случају) има могућност

бројних тумачења и заузимања нових перспектива (1968/19866). Ова схватања усмеравају нас ка Женетовом (*Gerard Genette 1997*) схватању палимпсестних слојева значења и садржаја у основном тексту и накнадно надовезаним текстовима. Текст од кога се полази, у коме је првобитно исказан мотив, лик, идеја и др. који се затим адаптирају – преводе у други медиј, назива се извор, грађа, материјал или често оригинал или полазни текст. Треба поменути и називе „архетипска партитура“ Умберта Ека (*Umberto Eco 2002: 14*) и првостепени текст према терминологији Жерара Женета (*Genette 1997*). У овом раду, користиће се пре свега изрази „полазни“ и „првобитни“ текстови јер се чине вредносно и значењски неутралнији од осталих.

У погледу пракси адаптације и трансмедијалности, Хенри Џенкинс (*Henry Jenkins*) популаризовао је термин трансмедијалност, повезујући га с појмовима трансмедијалног приповедања и грађења трансмедијалних светова (*Jenkins 2006, 2007, 2013*) у контексту причања прича, односно приказивања светова прича у различитим медијима. Област Џенкинсове теоретизације пре свега се односи на савремене појаве франшиза и новомедијске праксе, у којима проучава конвергенцију медија. За ову анализу, међутим, применљивија су промишљања трансмедијалности у значењу преношења, коришћења и прилагођавања ликова, заплета, места радње из дела насталог у једном медију (овде је у питању „класичан“, литерарни извор – роман) у други медиј (филмски, односно телевизијски – серијски). Треба поменути и друге, сродне термине које теоретичари различито дефинишу, а који се користе да опишу односе прожимања, стилских и садржинских преношења или трансформација између текстова, као што су интертекстуалност, транстекстуалност и хипертекстуалност – под којом се подразумева све што један текст ставља у односе с другим текстовима (видети *Genette 1997: 1–4*). Међу овим теоријско-терминолошким концептима истичу се Женетова промишљања о књижевности другог степена – односно хипертекстуалним праксама, које подразумевају везе „хипертекста“ с претходним текстом, „хипотекстом“, који хипертекст трансформише и проширује (исто).

Корпусу теоријских концепата на овом месту треба додати теорију трансфикционалности (*Dena 2009: 109; 113*), за коју Мери-Лор Рајан (*Marie-Laure Ryan*), позивајући се на Ришара Сен-Желеа (*Richard Saint-Gelais*), каже да је назив за миграцију фикционалних ентитета кроз различите текстове (*Ryan 2013: 365*). На овај концепт надовезује се појам света приче, који представља менталну слику изграђену током читања, гледања, слушања наратива (Исто: 363). Овакви светови, наставља ауторка, конструишу се применом експанзије, модификације и транспозиције, ступајући с оригиналним светом у релације преклапања, интегрисања и проширивања истог света (Исто: 367).

Овај метод повезивања, надограђивања и обогаћивања светова приче/фикционалних светова, води ка Долежеловим (Lubomir Doležel) могућим световима и начинима њихове конструкције у различитим медијима: фикционални светови су, као и сви људски конструкти, непотпуни, некомплетни, а њихово попуњавање изводи се имагинацијом (Doležel 2008: 179). Долежел такође истиче да би конструисање целовитог могућег света захтевало текст бесконачне дужине (Исто: 177) у чему се може одредити простор за попуњавање, допуњавање, давање нових веза и смисла – управо оно што пружа екранска адаптација, која подразумева звук и слику. Ово потврђује и Рајан, указујући да су различити медији посредовани различитим средствима, што им даје различиту експресивну снагу (и, додали бисмо, квалитет), тако да је практично немогуће да два различита медија пројектују исти свет. У филму добијамо „фиксирану“, готову представу о изгледу лика и то нам омогућава да доносимо закључке о његовим другим особинама, каже Рајан, док у роману то није случај, опис долази део по део и оставља многе празнине да буду попуњене читањем, односно имагинацијом (Ryan 2013: 368).

Поступак екранске адаптације Роберт Стем (Robert Stam) надовезује на Женетову транстекстуалност (Stam 1992, 2005) описујући екранску „верзију“ дела као „хипертекст који потиче од већ постојећих хипотекстова трансформисаних селекцијом, појачавањем, конкретизацијом и актуализацијом“ (Stam 2005: 31). Стем такође, позивајући се на Бахтинов (Михаил Михайлович Бахтин) концепт дијалогизма и интертекстуалности Јулије Кристеве (Юлија Крџтева), адаптације назива „интертекстуалним дијалогизмом“ због активног односа и сталне размене изворног текста и адаптације: „филм постаје место укрштања безбројних интертекстова“, док „оригиналност филма, парадоксално, лежи у смелости имитације, цитирања и апсорпције других текстова, ироничној хибридикацији традиционално супротстављених дискурса“ (Stem 1992: 210). Аутор истиче оно што се адаптацијом добија, начин на који се текст обогаћује променом медија и неминовним модификацијама (Stam 2000: 54), уместо наглашавања изневеравања, пропуштања детаља, и скрнављења оригинала (исто). Адаптација се, тако, не односи осиромашење већ на „умножавање регистара“, времена и простора, и обогаћивање ликова (Stam 2005: 23). Стем такође сматра да је верност адаптације немогућа и непожељна због разлика (вербални медиј наспрам оног који користи речи, звук и покретне фотографске слике; затим то што је књижевност индивидуалан, а филм колективни пројекат, који подразумева сложени процес снимања, инфраструктуре, те вануметничка ограничења буџета, људства и опреме). Филмско стваралаштво, и адаптација посебно, резултат је многобројних избора које редитељ мора да направи, почев од глумаца, реквизита, формата, локација (Stam 2005: 17).

Значајан теоријски допринос схватању адаптације даје Линда Хачен (Linda Hutcheon) указујући да познавање претходног текста засењује адаптацију – ауторка ту потврђује Женетову одредницу „другог степена“ (у овом случају на асоцијативном, па и на вредносном нивоу), сматрајући да су адаптације палимпсестна, вишеслојна дела, која „прогањају“ дела на којима су заснована (Hutcheon 2006: 6). Ауторка, афирмативно одређујући адаптације, сматра да нису у питању (или не би требало да буду, прим. Б. М.) ригидне копије већ креативна интерпретација (Hutcheon 2006: 18); то је двоструки процес тумачења и стварања нечега новог – кроз присвајање и интерпретацију, а потом креирање, филтрирање тог дела, кроз сензибилитет, интересовања и таленат аутора који ствара адаптацију (Hutcheon 2006: 18–20).

За ову анализу, у пољу стилских обележја аутора, драгоцено је и становиште Саре Кардвел (Sarah Cardwell) да о одликама адаптације много више од изворног дела говори претходни опус аутора, који доноси извесна очекивања за публику; код оцене и анализе телевизијске адаптације треба узети у обзир жанровске, ауторске и телевизијске контексте, затим естетске карактеристике адаптације и претходни опус аутора (Cardwell 2007: 55–56).

Конечно, адаптација у телевизијском медију, посебно у формату серијског драмског програма, протумачена је у писању Василија Поповића, из угла редитеља, драматурга и дугогодишњег уредника драмског и серијског програма Телевизије Београд. Овај исказ истовремено је сведочанство о домаћој телевизијској пракси (Телевизија Београд) и као индиректна теоријска концептуализацији адаптације књижевног дела у формат ТВ серије:

[T]elevizija, za razliku od filma, otvara nove mogućnosti scenskog predstavljanja značajnih romana. Naime, dok je film bio prinuđen da jedno opsežno literarno delo „sažima“ [...] televizija je otvorila mogućnost prikazivanja potpunog sadržaja romana putem višebrojnih nastavaka. Ovu mogućnost nismo odmah uočili, već smo u adaptiranju tzv. literarne baštine pošli putem kojim je išao film. (Popović 1977/1984: 24)

Давичово певање *Песме*: роман

Следећи представљена теоријска разматрања, анализа *Песме* у књижевном и филмском, односно телевизијском медију почиње освртом на књижевни поступак Оскара Давича. Најпре, избор наслова *Песма* упућује на више испреплетаних значења: довођење у везу различитих књижевних родова и врста, у складу с надреалистичким опредељењем аутора, надовезује се на лирски стил писања и асоцијативни распоред излагања догађаја и мисли у виду унутрашњих монолога, дијалога, сећања, описа догађаја из позиције

свезнајућег приповедача. Како Јован Делић примећује, аутор је успео да „у роман угради искуство лирике и драме [...] с намјером да је [целину, прим. Б. М.] очува, обогати и оплемени” (Делић 1980: 148). На делу је „амбивалентни приповједач, који покушава истовремено да задржи и унутрашње и спољашње гледиште“ (Делић 1980: 159). Давичо на овај начин повремено грозничаво испреплетано и скоковито, повремено лирски споро и дескриптивно читаоцу пружа расправе о револуцији и судбини друштва (песник Вековић, млади илгалац Мића, Мићини саборци-илгалци Петар и Ђорђе, немачки официр Клаус), о поезији (Вековић, Ана – која је у љубавном троуглу с Мићом и Вековићем), значају и значењу љубави и породице (Мића, Мићин отац Жика, Ана, Вековић), сећања на прошле догађаје (нпр. почетак рата и судбина београдских Јевреја; смрт Мићине мајке, неразрешена мелодрамска могућност да је Вековић Мићин отац; Анина предисторија с Вековићем, Дачини покушаји да помогне пријатељу – Мићином оцу итд.).

Мотив песме садржан је и у побудама Андрије Вековића за прикључивање партизанима и одлазак на слободну територију, где ће, нада се, написати своју најбољу, свеобухватну, последњу песму. Његове књиге песама поседују и читају други ликови (Мића, Ана), песме су искази душевних стања и упитаности над егзистенцијом (нпр. у Вековићевом сну: „Песме су изгубиле сваку своју вредност, нема више жена, нестали су људи који ће песме читати“ /Давичо 1982: 86/).

Павловићево певање *Песме*: ТВ серија

Приступајући Давичовом књижевном тексту, Павловић је са сценаристима у адаптацију увео одређени број промена, ауторских интервенција: Жика, Мићин отац, није пензионер већ машиновођа, велики број сцена дешава се у локомотиви, у близини возова и железничке пруге. Возови су ауторски печат и незаобилазан мотив Павловићевих филмских и књижевних дела (један критичар је запазио да би аутор, када би за то имао прилику, снимео филм само о возовима / (Павловић 1996: 343). Мића умире на возу којим управља његов отац; с воза, из Жикине перспективе, виде се последње сцене у серији, акција спасавања Вековића и Саше с бебом из болнице, воз изгледа као заклон и могућност за Мићин бег из акције, да би на крају само у даљине однео Мићино смртно рањено тело, које одвози и тако чува његов отац, а визуелно „покрива“ текст песме, рефрена и лајтомотива серије, стихови преузети из Давичове збирке. У серији Саша, једна од вођа илгалаца, уопште не говори, чак ни суочена с избором да задржи бебу и врати се својим немачко-словеначким коренима или да буде стрељана, а беба одведена у немачко сиротиште, где ће бити одгајана у нацистичком духу. Анина сећања на предат-

ни живот, смрт њеног мужа, као и грађански живот Београда током окупације у коме Ана учествује – позоришта, представе, изложбе, сцене у Природњачком музеју, на тренинзима мачевања – у екранској *Песми* доносе нови слој значења, шире и допуњавају свет приче, живота окупираног Београда и грађанске свакодневице, различите од предратне, али у одређеном континуитету с мирнодопским навикама, у контрасту, али и везама – директним и дискретним, једва видљивим или претпостављеним – с револуцијом и пролетеријатом.

Песма између документа и фикције

У серији, сценаристи и редитељ преносе у други медиј формалне и поетске одлике песме – епизоде се могу тумачити као строфе у смислу понављања исте структуре: свака епизода почиње документарним снимком нацистичког видео-журнала, наставља се монолошким исказом у камеру, који изговара један од ликова (редом: песника Вековића /Љуба Тадић/, Мићиног оца Жике /Драгомир Фелба/, илегалца Миће /Раде Шербедија/, Жикиног пријатеља Даче /Павле Вујисић/, Клауса, немачког официра који испитује Вековића /Бранко Плеша/, Ане /Душица Жегарац/). Ови монолози уједно су и представљање ликова и спона радње документарног материјала и фикционалног света дела, те прелаз из архивских снимака у псеудо-документарни монолошки исказ, који се наставља у фикцију. Свака од епизода завршава се цитатом из романа, исписаним текстом преко последњег кадра, што доприноси ритмичности, мешању писаног и филмског медија и спони с књижевним делом. Последња епизода завршава се „Вековићевом песмом“, коју више пута у серији говоре ликови, попут рефрена (Вековић, Мића, Ана). Ради се заправо о првој строфи песме „Кажем смрт, а љубим“ Оскара Давича, објављеној у збирци *Суноврати* (прво издање 1963). На овај начин у серији се успоставља веза с другим делима – песмом Оскара Давича, која се приписује лику из света *Песме*, чиме се реализује још један ниво прелаза фактографије у свет фикције. Истовремено, Павловићева *Песма* остварује „строфичност“ и прерасподелом догађаја из романа тако да су епизоде тематско-мотивски оријентисане на по један лик, који се указује као фокализатор сваке од шест целина.

На плану конструисања света приче и условно схваћене трансфикционалности, уплив стварности у фикцију користи и Давичо у роману како би контекстуализовао ликове, посебно Вековића, с интелектуалним, уметничким и политичким мислима четрдесетих година 20. века (нпр. „успорено[ст] с којом је тек у XX веку почело да се реагира на мисаоне надражаје из XIX” /Давичо 1982: 62/, конструира Вековићеве ставове о ангажованој књижевности, о делу Светозара Марковића, Јована Скерлића, Пашићевој политици, југословенству итд.). Присутни су и описи живота у граду током ратних година:

болнице, складишта, занатских радионица у којима раде и састају се илегалци, предграђа и центра града око Калемегдана (у згради у којој станују Вековић и Мића са оцем приказан је миље београдских станара и подстанара – европске буржоазије, скоројевића, радника и сељака), свакодневице у граду (гужва у трамвајима, грађани размењују покућство и луксузне предмете за храну, немачки војници у везама с локалним девојкама итд.).

Овај поступак преузет је у ТВ серији и проширен могућности-ма филмског (телевизијског) медија – звуком и сликом (и повезаним кадрирањем). Поводом архивских снимака, Павловић је објаснио су неки „[...] kompletни, neki su kraćeni, a negde sam ih pravio sâm u kombinacijama drugih žurnala. Sviranje nemačkog orkestra [...] pušteno je kako je i snimljeno.“ (Pavlović 2001: 154). На истом месту, Павловић указује на свој стилски концепт *Песме*: „То је planski rađeno i kadrirano, knjiga snimanja je rađena prema poznavanju dokumentarne građe koja će ući u film. Tačno se vodila briga o tome da se što bezbolnije veže jedno sa drugim. U tome je bio razlog što sam tražio da se Pesma snima crno-belo.“ (исто).

Нацистички видео-журнали повезани су тематски с догађајима који следе у серији (нпр. први инсерт – нацистичко заузимање Пољске – претходи Вековићевим сећањима на јеврејске пријатеље и самоубиство Јеврејке Реје, с којом је био у љубавној вези; инсерт којим почиње пета епизода показује живот ратне сирочади који су организовали окупатори и колаборационисти и претходи питању судбине Сашине тек рођене бебе у *Песми* после најављеног, а осујећеног стрељања мајке-револуционарке; последња епизода почиње, између осталог, архивским извештајем с турнира у мачевању у окупираном Београду и наставља се Аниним учешћем на таквом турниру у свету *Песме*). Музика (пре свега Вагнерове композиције) и техника гласа преко слике (voice over) спаја, односно прекрива крај документарног и почетак играног материјала, спајајући тако документ и фикцију, већ доведене у исту визуелну раван коришћењем црно-беле технике.

Аудио-визуелни медиј омогућио је Павловићу да „[р]едитељским поступком раздвајања првог и другог плана директно развија мотив класног сукоба током рата и друштвене раслојености“ (Миловановић, Шибалић, Митровић 2022: 97) – у дубини кадра, надовезујући се на архивски материјал, приказана је београдска окупациона свакодневица у којој теку радња и промишљања јунака: немачки војници и њихова возила, запрете, заробљени Јевреји, погребне поворке, гужве на трамвајској станици, препуни трамваји и скеле/бродови, као и позоришна публика, представе, музеји (видети исто: 98).

Песма Телевизије Београд: између адаптација и Ошйисаних

Коначно, треба се осврнути и на позицију серије *Песма* у тренутку настанка, у околностима продукције ТВ Београд, које се могу посматрати у два тока: један се односи на екранизације драмских дела, а други на стварање ТВ серија које се баве ратним темама, конкретније животом и радом илегалца у окупираном Београду.

Прва тема, питање континуитета драмског програма ТВ Београд, садржана је у сведочанству уредника Василија Поповића:

Primer adaptacije (ekranizacije) romana „Pesma” Oskara Daviča karakterističan je za put kojim smo dospeli do serija rađenih prema literarnim delima. U početku, u repertoaru nismo imali dramske serije, niti smo imali iskustva na koji način se ostvaruju. Strane serije su ukazale da su klasična literarna dela veoma zahvalan materijal za televiziju [...] A na adaptiranje literarnih dela gonio nas je i nedostatak originalnih jednočasovnih drama. [...] Ipak, možda zbog neosposobljenosti kadrova (scenarista, reditelja, snimatelja, montažera itd.), a možda i zbog nedovoljnih finansijskih sredstava, prvu seriju načinjenu po jednom literarnom tekstu, Televizija Beograd emitovala je tek 1971. godine. [...] reč je o adaptaciji romana „Čedomir Ilić” Milutina Uskokovića. (Popović 1977/1984: 23–24)

Песма је, дакле, други адаптирани роман у ТВ серију у продукцији Телевизије Београд, и тек четврто књижевно дело српске књижевности екранизовано у виду ТВ серије (између *Чегомира Илића* и *Песме*, снимљене су две серије према истоименим збиркама приповедака: Исидоре Секулић *Хроника љаланацкој љробља*, емитована 1971. године и Вељка Петровића *Изданци из ојлањеној љрма*, емитована 1972. године /исто: 324–326/).

У корпусу дела Телевизије Београд треба поменути још једну релацију – аспект који позиционира *Песму* у односу на друге серије исте телевизијске продукције: у техничко-стилском погледу комбиновања архивског и драмског материјала, те контекстуализације радње серије с историјским тренутком, Павловићево остварење дели стваралачки приступ са серијом *Грлом у јајоге* (1976), емитованом годину дана после *Песме* (видети Миловановић, Шибалић, Митровић 2022: 90, упоредити Delač 2014).

Међутим, посебно значајна за ову анализу је релација са серијом *Ошйисани* и њеним наставком *Повраћак ошйисаних*, између којих је *Песма* емитована. Серије су готово исте тематике – живота и борбе илегалца у окупираном Београду. Осим тематске сличности, слични догађаји описани су у по две епизоде обе серије (спасавање мајке и бебе из болнице коју контролишу окупаторске власти, те диверзија на немачку станицу), затим делови радње обе серије одвијају се у салонским становима, позориштима и на свечаностима, где се окупационе власти укључују у београдски грађански живот; у обе

серије игра неколико истих глумаца (поред Павла Вуисића, који у обе серије тумачи по једног од главних јунака, у епизодним улогама појављују се Аљоша Вучковић, Ирфан Менсур, Драгомор Фелба). Међутим, серије се значајно разликују – док су *Ошћисани* фокусирали на акционе сцене с елементима ратног трилера, а јунаци показују одлучност, решеност, полет и ведрину у пркошењу опасностима, диверзијама, обавештајним операцијама, готово лакоћу револуције, пријатељства и романтичне љубави, јунаци у *Песми* боре се са сумњама, хамлетовским оклевањима и преиспитивањима свог сопства, других људи, револуције, судбине света, односа с ближњима, могућности и остварења блискости и амбивалентних наклоности. Јунаци *Песме* у сталним су унутрашњим немирима, противречностима и парадоксима, док су ратне акције спољни резултат тих никад до краја дефинисаних и решених унутрашњих борби. Ове разлике потврђују се и избором музике: док меланхолију и свечану трагичност атмосфере *Песме* прати Вагнерова музика, *Ошћисани* користе оригиналну, динамичну музичку тему.

Закључак

Телевизијска адаптација Давичовог романа, дела изражене жанровске, стилске и идејне особености, пренела је у други медиј идеје и стил прозног дела, надоградивши их медијским и ауторским особеностима коценаристе и редитеља Живојина Жике Павловића. Оба аутора мотив песме искористила су као поље уписа значења у свим сферама које прожимају и потресају јунаке (и свет приче): револуције, љубави, места појединца у свету, градског наспрам руралног окружења, пролазности живота и сврсисходности деловања – борбеног или свакодневног, међуљудског. Песма је формално и стилски примењена, накалемљена и органски прихваћена у два дела, која не припадају поезији – једном књижевном, прозном, и другом из другог медија – екранском, филмском/телевизијском. Сваки у свом медију и са својим ауторским сензибилитетима – према „stvaralački[m] nužnosti[ma] autora“ (Pavlović 2002: 100), Давичо и Павловић осим (успелог) експеримента с формом, преиспитали су садржај и стилско-идејне конвенција писања, певања и филмовања револуције, поезије и љубави.

Надоградње и модификације у свету приче у ТВ серији не мењају значења, али обогаћују, проширују фикционални свет, посебно употребом архивског материјала и његовим глатким, неприметним уклапањем у драмски садржај. На овај начин историјски догађаји контекстуализовани су с фикцијом тако да подједнако фикција обогаћује, објашњава и продубљује фактографију (дајући слику живота малих људи, појединаца у замајцу великог историјског потреса), колико и историјски догађаји пружају повод и смисао свету уметнич-

ког дела (разлоге и окружење унутрашњих борби, тензија, немира и спољних деловања главних ликова).

Потврђујући запажање Линде Хачен о адаптацијама и интертекстуалним везама да „постоји мало драгоцених прича које нису ‘с љубављу отргнуте’ од других“ (Hutcheon 2006: 177), ауторски печати у грађењу два остварења, у испевавању две песме: Давичови, који припадају лирици, току свести и надреалистичкој асоцијативности, као и Павловићеви визуелни и динамички, симболички, попут возова, машиновођа, локомотива и пруга, те акцената остварених музиком, светлом и њиховим одсуством, створили су на истим мотивима две *песме* које певају (натпевавају се) о јединственом фикционалном и историјском свету.

ЛИТЕРАТУРА

- Давичо, Оскар. *Песма*. Београд: Нолит, 1982.
- Давичо, Оскар. *Суноврајти: изабране песме*, Београд: Просвета, 1968.
- Делић, Јован. *Српски надреализам и роман*. Београд: Српска књижевна задруга, 1980.
- Миловановић, Александра, Шибалић, Вања, Митровић, Биљана. „Шест строфа једне песме: између документа и уметничке фикције“. Јовић, Бојан, Даковић, Невена (ур.) *Уметности Живојина Павловића: приче, свейови, медији*. Београд: ИКУМ и ФДУ (2022): 87–100.
- Павловић, Живојин. *Ђавољи филм: ојледи и разјовори*, Нови Сад: Прометеј, Београд: Југословенска кинотека, 1996.
- Barthes, Roland. „Od dela do teksta. Beker, Miroslav“. *Suvremene književne teorije*. Zagreb, SNL, 1986a.
- Barthes, Roland. „Smrt autora. Beker, Miroslav. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986b.
- Cardwell, Sarah. “Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration”. *The Literature / Film Reader: Issues of Adaptation*. Eds. P. Lev, & J. M. Welsh. Plymouth: The Scarecrow Press (2007): 51–63.
- Delač, Nataša. „Grlom u jagode: pseudo ili doživljena utopija“. Nikolić, Mirjana (ur.) *Zbornik radova sa naučnog skupa Menadžment dramskih umetnosti i medija – izazovi XXI veka*. Beograd: FDU (2014): 29–40.
- Dena, Christy. *Transmedia practice: theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments*. Doktorska disertacija. Sydney: University of Sydney, 2009.
- Doležel, Ljubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogućí svetovi*. Prevela s engleskog Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Eko, Umberto. *O književnosti*. Prevela s italijanskog Milana Piletić. Beograd: ALFA Narodna knjiga, 2002.

- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Hutcheon, Linda. *A theory of Adaptation*. New York, London: Routledge, 2006.
- Jenkins, Henry; Ford, Sam; Green, Joshua. *Spreadable Media: Creating Meaning and Value in a Networked Culture*. New York: New York University Press, 2013.
- Jenkins, Henry. *Convergence culture where old and new media collide*. NY University Press, 2006.
- Jenkins, Henry. „Transmedia Storytelling 101” March 21, 2007 Henry Jenkins https://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
- Lotman, Jurij. *Semiosfera: u svetu mišljenja. Čovek, tekst, semiofera, istorija*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Pavlović, Živojin. *Jahač na lokomotivi – Razgovori sa Živojinom Pavlovićem*. Priredio Nebojša Pakić. Beograd: Studentski kulturni centar, 2001.
- Pavlović, Živojin. *Planeta filma (sećanje)*. Beograd: Zepther book world, 2002.
- Popović, Vasilije. „Dvadeset godina dramskog programa televizije Beograd (1958–1978 godine)“. *Iz istorije televizije Beograd*. Miroslav Savićević (ur.) Beograd: Televizija Beograd, (1977/1984), 1–33.
- Ryan, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- Ryan, Marie-Laure (ed.). “Transmedial Storytelling and Transfictionality”. *Poetics Today* 34, 3 (2013): 361–388.
- Ryan, Marie-Laure (ed.). “Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology”. Ryan, Marie-Laure; Thon, Jan-Noel (Eds.). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press (2014): 25–49.
- Stam, Robert; Burgoune, Sandy, Flitterman-Lewis, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge, 1992.
- Stam, Robert. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”. *Film Adaptation*. Naremore, J. (Ed.). New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- Stam, Robert. “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Stam, Robert; Raengo, Alessandra (Eds.). Oxford: Blackwell Publishing (2005): 1–52.

ФИЛМОГРАФИЈА

- Песма* (ТВ серија 1975, р. Живојин Павловић)
Ошћисани (ТВ серија 1974–1975, р. Александар Ђорђевић)
Повраћак ошћисаних (ТВ серија 1976–1977, р. Александар Ђорђевић)
Грлом у јајоде (ТВ серија 1976, р. Срђан Карановић)

Biljana Mitrović

The Poem(s) by Oskar Davičo And Živojin Žika Pavlović

Summary

This paper examines the characteristics of the adaptation of Oskar Davičo's novel *Poem* (serbian *Pesma*, 1952) into an TV series directed by Živojin Žika Pavlović (RTB, 1975). The analysis primarily highlights and contextualizes with a case study those theorizations that are recognized in the course of this adaptations, based on the rich and diverse theoretical literature in the areas of adaptation and transmediality. It next considers the relationships of these works and historical factography (including the use of documentary videos in the TV series – German movie journals, which introduce each episode, and the way that other documentary videos of occupied Belgrade were integrated and interweaved with the narrative of the TV series). This is followed by relations with other fictional works covering the themes of life and work of freedom fighters in Belgrade during World War II (*The Written Offs*, serbian *Otpisani*, 1974 and *The Written Off Return*, serbian *Povratak otpisanih*, 1978), and the specificities of media and style expressions of the novel and the TV series. Thus established analysis led to conclusions about the manner of acting upon a literary template (the basic/original work), wherein the manner of the exposition of the plot and the themes show the poetic and surrealistic style of Oskar Davičo (stream-of-consciousness novel; the dominant use of fast-paced and concise dialogs; the view of philosophical, moral and poetic issues and dilemmas and the highly stylized poetic style). On the other hand, the principle of adaptation (the combination and the manner in which the documentary material and fiction are integrated, the exposition order change, the choice of black and white film technique, the changes of certain places and circumstances of the plot, as well as the fictional biographies of characters) indicates the studious and skilful fitting of the original text into the style and poetics of the screen works of Živojin Pavlović. The TV series, in another medium compared to the original text, succeeded to convey and maintain the poetic rhythm and manner of expressing the literary work (by applying other means of expression – documentary material, monologs-confessions spoken towards the camera, quotations resembling choruses that frame every episode). In this way, Pavlović stayed consistent to the title *Poem* in both theme and style, building it in another medium an in accordance with his poetics.

Keywords: *The Poem (Pesma)*, Oskar Davičo, Živojin Žika Pavlović, novel, TV series, adaptation, transmediality, story world, author's poetics

Примљено: 22. 12. 2022.

Прихваћено: 29. 5. 2023.