



# Problemi recepcije filmskih adaptacija dva romana Kormaka Makartija

(Kormak Makarti, *Nema zemlje za starce*, Beobok, Beograd 2008; *Put*, BeoBook, Beograd, 2007.)

## I

Dva romana Kormaka Makartija, *Nema zemlje za starce* (2005) i *Put* (2006), pokazali su se kao veoma izazovni, ali i kvalitetni tekstovi za filmsku adaptaciju. Međutim, dok je adaptacija prvog romana iz 2007. godine, u režiji braće Džoela i Itana Koen, naišla na skoro nepodeljenu, pozitivnu reakciju kod filmske publike i kritike, adaptacija drugog romana iz 2009, u režiji Džona Hilkouta i po scenariju Džoa Penhala, kao da je izazvala neke probleme u recepciji<sup>1</sup>. Rasvetljavanje ovih problema može da posluži kao dobar primer za analizu odnosa književnosti i filma, i iz takve komparacije, da otkrije nešto i o samoj poetici Makartijevih romana.

Na početku, važno je istaći da stil Makartijeve proze, sam po sebi, predstavlja netipični izazov za filmskog scenaristu i režisera. Kod filmskih adaptacija, kao nezaobilazni problem, postavlja se odnos prema originalnom tekstu. Scenarista i režiser, s jedne strane, moraju da računaju ne samo na očekivanja „podrazumevanog gledaoca” (filmsku publiku i kritiku) već i na jedan deo te publike koji neizbežno poredi novo filmsko ostvarenje sa prethodno pročitanim književnim delom, zahtevajući najčešće da ono ostane „verno” originalu, dok s druge strane, moraju da uvažavaju i razlike između ova dva umetnička medijuma.

---

<sup>1</sup> Ovaj zaključak je izveden na osnovu ocena i recenzija na sajtovima: Internet Movie Database – IMDb (*No Country for Old Men*: 8.2, *The Road*: 7.3); Metacritic (*No Country for Old Men*: 91, *The Road*: 64); Rotten Tomatoes (*No Country for Old Men*: 94%, *The Road*: 75%); pristupljeno 19. II 2014.

Tako, Simur Četmen, jedan od najistaknutijih američkih naratologa i filmskih kritičara, na primeru filmske adaptacije romana *Ženska francuskog poručnika* (1981) ističe upravo tu razliku: „uspešna adaptacija bi podrazumevala transformaciju narativnih elemenata književnog dela u film kao medijum koji operiše u realnom vremenu i čiji je fokus površinska pojavnost stvari”<sup>2</sup>.

Na prvi pogled, proza Kormaka Makartija deluje kao vrlo pogodan tekst za ovakav postupak. Pripovedač ne ispunjava tekst komentarima, digresijama i opširnim, razvijenim opisima, već kod čitaoca stvara utisak kao da se „povlači” iza radnje, nastojeći da svedoči o događajima kao pred „nezainteresovanim” okom kamere, ili kroz fokalizaciju usmerenu na lika, što se u filmskoj umetnosti može predstaviti subjektivnim kadrom (engl. *point of view shot*). Ali Makartijev pripovedač, u svojoj tendenciji da potpuno neutralno, objektivno pripoveda, odlazi još korak dalje.

Najkarakterističnija stilska odlika Makartijeve proze, svakako, jeste upotreba kratkih, telegrafskih rečenica kojima se dodatno pojačava čitalački utisak o neprekidnom, sukcesivnom odvijanju događaja. Međutim, ovakve kratke rečenice se koriste i u dijalozima koji su isto tako jednostavni, jezgroviti, i budući da upadljivo nisu izdvojeni navodnicima od ostatka teksta, stvaraju utisak kao da i sami likovi postaju „uvučeni” u radnju, odnosno, kao da postaju deo tako oneobičeno svedenog imaginativniog sveta književnog dela.

Tako, paradoksalno, rediteljima i scenaristima proza Kormaka Makartija ne stvara uobičajene probleme vezane za figuru pripovedača i oblike naracije, o čemu govori Četmen, već ih na neki način opterećuje nizanjem događaja kojima zbog nedostatka komentara ne mogu jasno da se uoči motivacija. Pritom, od glumaca se očekuje da likove,

---

<sup>2</sup> Simur Četmen, *Nova vrsta adaptacije: „Ženska francuskog poručnika”, „Reč”* br. 35-36, 1997.

koji nisu direktno karakterizovani (najčešće su dati bez očekivane „predistorije“) učine uverljivim i prijemčivim filmskoj publici, ali bez odstupanja od tih svedenih dijaloških partija koje, kao što je navedeno, imaju i stilsko-semantičku funkciju u tekstu jer čine likove neraskidivo povezanim sa prostorom, odnosno sa svetom dela.

Otud, uspešna adaptacija Makartijevog teksta ne zahteva samo da se narativno prevede u vizuelno, već i da se otkrije motivacija u tekstu, odnosno, da se otkrije cilj iza upotrebe navedenih stilskih postupaka, i tek nakon toga, pronade način kojim će se sve to predstaviti „podrazumevanom gledaocu“.

## II

Kada se govori o razumevanju književnog teksta neizbežno se zalazi u oblast interpretacije književnosti, ali ovde, kao što je prethodno napomenuto, ona dobija i jedan novi, uslovno rečeno, praktičan cilj – da interpretirani tekst učini podesnim za novu recepciju.

U tom smislu, ovde nam može pomoći studija Džonatana Kalera *Strukturalistička poetika* (1975) u kojoj autor nastoji da otkrije kako naša svest interpretira, odnosno asimiluje određeni tekst. Pojmom *vraingsamblance* on opisuje proces po kome naša svest jedan tekst čini razumljivim dovodeći ga u vezu sa drugim, već poznatim tekstovima, i uopšte sa iskustvom i kulturom, za koje takođe smatra da se mogu uporediti sa nekim tekstualnim diskursom, odnosno „rasplinutim tekstom koji bi se mogao nazvati 'javno mnjenje'“<sup>3</sup>. Mesto u ovoj studiji koje bi korespondiralo sa težnjom scenariste i režisera, ticalo bi se odnosa žanra i recipijenta: „Funkcija žanrovskih konvencija u suštini treba da utvrdi ugovor između pisca i čitaoca kako bi izvesna relativna

---

<sup>3</sup> Džonatan Kaler, *Strukturalistička poetika*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1990, str. 208.

očekivanja postala delotvorna”<sup>4</sup>. I zaista, o recepciji Makartijevih romana kao filmskih adaptacija može se govoriti dovođenjem u odnos književnog dela sa sistemom filmskih žanrova.

U adaptaciji braće Koen (koji, očekivano, dele ulogu scenariste i reditelja), svedeni dijalozi, prostor (ambijent) u kome se odvija radnja, i „revolveraško” nadmetanje protagoniste i antagoniste postaju žanrovske konvencije na osnovu kojih se originalni tekst recipira kao moderni vestern, a težnja za stvaranjem napetih situacija (engl. *suspense*) u kojima likove progoni tipično nadmoćni negativac – kao triler. Tako se filmska adaptacija recipira kao novo delo koje ima svoju predistoriju u umetnosti filma, pa filmska publika na taj način može da ga asimiluje.

Isto tako, odstupanje od žanrovskih konvencija i iznevereno očekivanje recipijenta može imati svoju ulogu. U stvari, moguće je da upravo u toj otežanosti recepcije u Makartijevom tekstu, scenarista i reditelji pronalaze ono što poetici filma može ponuditi nešto novo. Od takvih izneverenih očekivanja, u prvom romanu, bilo bi naročito zahvalno istaći jedno.

Za primer možemo uzeti motivaciju lika Levelina Mosa koji odlučuje da se vrati na poprište krijumčarskog obračuna i pomogne nepoznatom, ranjenom čoveku. On se odlučuje na taj čin sledećeg dana, dakle svesno, iako je takođe svestan da okolnosti ne garantuju da će njegova pomoć čoveka spasiti, dok s druge strane, svoj život, kao i život svoje (nedužne) žene izlaže opasnosti.

Ako pretpostavimo da ovaj postupak lika nema dublju motivaciju, ili da motivacija nije relevantna, zaključićemo da se javlja s ciljem da pokrene zaplet – kao umetnički postupak gradiranja napetosti koji karakteriše triler. Međutim, ako ovaj postupak lika dovedemo u vezu sa uvodim monologom šerifa Bela o nadolazećem novom zlu, on će

---

<sup>4</sup> Isto, str. 220.

dobiti motivaciju kao delo dobročinstva u novom dehumanizovanom svetu, iako to isprva ne deluje kao relevantno.

Jedna od konvecija vesterna svakako jeste da uvek postoji jaka oprečnost između protagoniste i antagoniste. U tom smislu tradicionalni protagonista, junak vesterna, Levelin Mos, mora da se suprotstavi Antonu Čiguru dok ga po logici žanra ne eliminiše. Ali uz to, ovim se na sukob dva junaka simbolički preslikava sukob dva načela. Jedva primetno, scena sa ranjenikom nam sugerise da Levelin Mos ipak nije u tolikoj meri proračunat, već i da postupa ljudski iracionalno ali po sopstvenoj, slobodnoj volji, nasuprot liku Antona Čigura koji moralno problematične odluke donosi bacajući novčić.

Ono što je inovatino, tj. ono što osim datiranosti može biti i kvalitativna odrednica koju režiseri žele da dodaju žanru modernog vesterna, jeste preokret u tom sukobu koju nagoveštava uvodni monolog šerifa Bela. Ovaj monolog nas upozorava da nešto sa novim (mladim) svetom nije u redu. Ako se uzme u obzir da je naslov romana (i filma) preuzet iz jednog stiha, pesme „Jedrenje za Carigrad“ Vilijema Batlera Jajtsa, šerifov monolog dobija još izrazitiju simboliku i poistovećuje se sa nemoćnim glasom mudre starosti koja ne uspeva da se uhvati u koštac sa nadolazećim, nezaustavljivim zlom novog sveta, personifikovanim u liku Antona Čigura.

Tim preokretom izneverava se očekivanje gledaoca, odnosno, narušava se konvencija žanra klasičnog vesterna (ili trilera), čime se konsekventno problematizuje sadžaj radnje, koja više nije sama sebi cilj. Iako je u filmu, u skladu sa Četmenovim zahtevom za vizuelizacijom narativnog, veći deo ovih šerifovih monologa uključen u radnju, poslednji monolog (poslednje iznevereno očekivanje u odnosu na žanr) je zadržan. U filmu, ovaj monolog je uključen u scenu gde šerif prepričava svojoj ženi san od prošle noći. U ovom neobičnom snu, šerif ponovo jaše sa svojim pokojnim ocem, takođe nekadašnjim

šerifom, koji tada u ruci nosi rog iz koga svetli plamen i obasjava mrak.

### III

Ovaj nerazrešeni kraj filma (i romana), na vrlo efektan način uvodi nas u roman *Put*. Isticanjem i razumevanjem simbolike ovog sna, postaje očigledno da podtekst romana *Nema zemlje za starce* zapravo tekst romana *Put*, odnosno, da u njemu simbolika oca i sina koji (pre) nose oganj kroz post-apokaliptični svet postaje „postvarena”. Ali simbolika ovog sna ne vraća nas unatrag samo do nerazrešenog kraja prethodnog romana, već nas upućuje na jednu dalekosežnu književnu tradiciju.

Od antike, pa do srednjeg veka kada se posredstvom starozavetnih i novozavetnih tekstova uključila u kulturni kanon, apokaliptična književnost se nadalje osamostaljuje i postaje „zajednički naziv za književna dela koja predviđaju mračnu budućnost ili kraj sveta po ugledu na novozavetnu apokalipsu”<sup>5</sup>, opstajući sve do modernije literature u žanrovima kakvi su naučna fantastika i antiutopija.

Kada to imamo u vidu, postaje nam uočljivo da šerifove parafraze biblijskih tekstova proročki upućuju na apokalipsu, i da njegov san, kao u novozavetnom Otkrovenju Jovanovom, može da se tumači kao vizija. I upravo, vizija je ključna reč jer nam ona ukazuje na ključni problem u recepciji ovog filma.

Svest o postojanju ovakve tradicije apokaliptične književnosti omogućava nam da na nov način posmatramo njen status u modernijoj umetnosti, kada, uglavnom kroz adaptacije književnih dela postaje zastupljena i na filmu. Ali u tom procesu, ona prolazi i kroz neke značajne promene.

Ono što je bila jedna od najprivlačnijih mogućnosti naučno-

---

<sup>5</sup> Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, Logos Art, Beograd, 2007, str. 51.

fantastične književnosti, jeste razmišljanje o mogućim svetovima koji u svetu umetničkog dela, u prenesenom smislu, dobijaju svoju realizaciju. Ali ovakva realizacija je, koliko god plauzibilna, i dalje ostajala vizija, fantazija. Filmska umetnost omogućila je da upravo ovakvi zamišljeni čitalački svetovi iz domena fantazije dobiju nov, „uverljiviji“ oblik. Paradoksalno, zahtev koji se postavljao realističkim piscima da „realno“ predstavljaju stvarnost u fikciji, ponovio se na neki način i u filmu – od filmske adaptacije se očekivalo da svet književnog dela predstavi što uverljivije, da omogući publici da „vidi“ ove drugačije, fantastične svetove. I upravo tom radoznom očekivanju, Makartijev drugi roman ne izlazi u susret. U romanu, sam opis apokalipse dat je kroz refleksiju lika oca u svega dve rečnice:

*Satovi su stali u 01:17. Dugo sečivo svetlosti i onda niz potmulih potresa.*<sup>6</sup>

Makartijev svet je očigledno potpuno lišen fantastičnog, zapravo, predstavljen je kao razrušeni ostatak nekadašnjeg sveta. Vizuelizacija ovog sveta predstavlja izazov koji režiser Džon Hilkout vrlo uspešno razrešava birajući prave lokacije za snimanje i izbegavajući kompjuterske animacije gde to nije neophodno, ali rezultat nije očekivano estetski, vizuelno lep, već gledaocu otkriva jedan mračan i monoton novi svet. Osim toga, perspektiva iz koje se u romanu pripoveda o novonastalom svetu nije očekivano epska, opštečovečanska, već je ograničena i usmerena (fokalizovana) na dva preostala člana porodice. Ali upravo ovakvom izmenom perspektive postaje vidljivo ono što u tekstu nastoji da nam se istakne kao važno, i što, opet, pruža jednu drugačiju viziju apokalipse savremenoj filmskoj publici.

Vizija apokalipse ovde je data kroz sudbinu porodice koja sada

---

<sup>6</sup> Kormak Makarti, *Put*, BeoBook, Beograd, 2007 str. 53.

opstaje kao arhaični oblik zajednice u svetu u kome je ljudsko društvo degradiralo do čopora, s tom bitnom razlikom, da je odumiranjem prirode izgubilo mogućnost da se obnovi i regeneriše.<sup>7</sup> Urušavanjem civilizacijskih i moralnih tekovina u ovim okolnostima krađa, ropstvo, ubistva, kanibalizam, čedomorstvo i drugi zločini, javljaju se kao preduslov za opstanak, a zločinci, pritom, nisu predstavljeni kao bića iz naučnofantastičnih ili horor filmova, već se otkrivaju kao izgladneli, podivljali, u suštini, beznadežni ljudi.

Tako svaki susret oca i sina sa nekim od preostalih pripadnika ljudskog roda, osim što predstavlja opasnost, uvek iznova problematizuje međuljudske odnose kroz moralnu dilemu: šta je neophodno a šta dozvoljeno učiniti kako bi se preživelo?

U ovim okolnostima, otac ponovo preuzima svoju arhaičnu ulogu: zadatak mu je da zaštiti sina, nabavlja hranu i postara se da bezbedno stignu do svog odredišta. Njegova motivacija stoga deluje vrlo uverljivo, ali u postupcima sina prepoznamo nešto što nas vrlo upadljivo podseća na prethodno analizirani primer sa ranjenim robijašem. Sin postupa nelogično, jer se suprotstavlja očevoj proračunatosti svojim insistiranjem da postupaju humano, čak i u situacijama kada to može da ugrozi njihov opstanak. Ponašanje dečaka u određenim situacijama može izgledati infantilno, kao da zaista nije svestan okolnosti u kojima se nalaze, ali u pojedinim dijalozima, što naročito postaje upadljivo na filmu kada pred sobom vidimo glumca, on paradoksalno zvuči neobično mudro za svoje godine, naročito kada odgovara ocu:

---

<sup>7</sup> Dženifer Egan (Jennyfer Egan, „Man at work – the literary masculinity of Cormac McCarthy”, Slate Magazine, [http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/book\\_blink/2006/10/men\\_at\\_work.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/book_blink/2006/10/men_at_work.html); pristupljeno 19. II 2014.) uočava zanimljivu paralelu između zagonetnog završetka Makartijevog romana i Hemingvejeve pripovetke „Reka sa dva srca”, smatrajući da Makartijev post-apokaliptični svet daje viziju čovekovog života u svetu odumiruće prirode.



OTAC: „Nisi ti onaj koji mora o svemu da brine.”

(...)

SIN: „Jesam, reče. Ja sam taj.”<sup>8</sup>

U tom smislu interesantna je epizoda u kome se oni susreću sa starim, skoro slepim čovekom. Na nagovor sina, otac pristaje da mu pomogne i daju svoju teško stečenu hranu, i sedeći kraj vatre zapodeva sa njim jedan neobičan razgovor. U rečima starca ponovo se čuje glas nemoćne mudrosti suočene sa propadanjem starog sveta. Kao neka vrsta anti-proroka on govori o trenutku kada će smrću poslednjeg čoveka nestati i same smrti. Ali dete vidi kao nešto što se ne uklapa u takav svet, kao nekakvog malog boga (u filmu Robert Duval, koji tumači lik starca, improvizuje unoseći u svoj dijalog priču o svom izgubljenom sinu, kako bi produbio to značenje).

I upravo u tom svetlu postaje jasna simbolika deteta nagoveštena na početku romana kada otac izgovara reči:

*„Ako on nije reč Božja, Bog nikad nije ni progovorio.”<sup>9</sup>*

Zapravo, otac poslednje uporište svoje volje za opstankom pronalazi u mogućnosti da zameni svoj život za život svog sina, jer je svestan da jedini on u novom svetu može svojim milosrdnošću da stvara smisao – jedini on može da pronese plamen kroz beskrajni mrak. Na taj način, ova epizoda posredno rasvetljava i motivaciju Levelina Mosa iz prethodne adaptacije i gledaocu otkriva jedan dublji sloj značenja ostvaren „hotimičnim” ogrešenjem o konvencije žanra.

---

<sup>8</sup> Put, str. 267; imena u zagradama koja upućuju na likove koji izgovaraju reči dodate su u originalni tekst radi raspoznavanja govornika.

<sup>9</sup> Put, str. 3

I konačno, ovim komparativnim pristupom možemo istaknuti ono po čemu adaptacije romana Kormaka Makartija značajno doprinose opusu filmske umetnosti pružajući joj ne samo izazovne literarne tekstove za vizuelizaciju već i neke nove mogućnosti za eksperimentisanje sa žanrovskim konvencijama. Stvaranje otežane recepcije, kao što smo videli, ne mora nužno da umanjuje kvalitet filmske adaptacije, već može i da prenese i ostvari neka značenja literarnog teksta, u novom umetničkom medijumu. Tako, adaptacija romana *Nema zemlje za starce* omogućava nov odnos prema žanru vestern filma, dok adaptacija romana *Put*, vraćajući apokaliptičnu književnost njenim počecima, na nov i vrlo upečatljiv način daje viziju apokalipse i obogaćuje njenu simboliku. Pritom, pomeranjem fokusa od naučno-fantastične priče ka antiutopiji, ona u svetu *Put*a posredno problematizuje (kritikuje) i neke referencijalne, odnosno moralne vrednosti naše civilizacije.