

ЗЕМЉА ЈЕ ЗАВИЧАЈ ЗВЕЗДА

(Комуникативност „Star Sistem“-а у контексту мултимедијалне
рецепције књижевног сижеа)

БУДИМИР ПОТОЧАН

Факултет за културу и медије, Београд

Резиме: Планетарна комуникација књижевног сижеа открива понекад сасвим недокучиве рецепциоестетичке вредности. Ово је покушај да се на примеру романа *Ана Карењина* Лава Толстоја провере ти информацијско-комуникацијски домети и могућности њихових продора у друге уметности или уметничке дисциплине. Посебан осврт учињен је према упливу књижевног сижеа у филмски медиј, а затим је анализиран „Star Sistem“ у контексту мултимедијалне рецепције. Дакако, указано је и на занимљиву симболику галактичких и планетарних астрономске појава у уметности посматраних у њиховим денотативним и конотативним значењима.

1. УВОД

Примат визуелних комуникација у 20. веку, столећу слике, обележиле су испрва фотографија и нарочито филм, толико и чак дотле да је кинематрографија сврстана у новоустановљену, „седму уметност“. Управо уметност *покретних слика*, која их је и оживела покрећући их, заслужна је што је прихваћена и усвојена међу милионима гледалаца, реципијената, који нужно не морају ни припадати Гутемберговој галаксији. Али, галаксија покретних слика на планети Земљи, ако би се и тако могла дефинисати, посредством „Star Sistem“-а, законито се кандидовала да постане завичај звезда.

Издвојићемо само једну, вероватно најсјајнију, која потиче из књижевности. Њен сјај је свакако чудесан ако не и само чудо. И сјајни златни прах што потиче из пера Лава Толстоја...

2. КЊИЖЕВНИ ЈУНАК КАО ФИЛМСКА ЗВЕЗДА

Чудо се зове Ана Карењина. *То је дивна жена у коју је заљубљен не само Вронски него и писац и ми, читаоци.*¹ На страну ове прве две заљубљености, које су препуштене књижевним критичарима и књижевним историчарима, али ова трећа, ипак највећа, која се односи на читаоца, рецепциоестетички јасно потврђује зашто је књижевна јунакиња предмет рецепције дуже од сто тридесет година и зашто је, и данас на пример, могуће да се Толстојев роман *Ана Карењина* прода у готово милион примерака и нађе се на врху листе као бестселер.

Велика уметничка дела изгледа да поседују и неку посебну врсту виталности. Личност у литератури, како Андре Малро назива књижевног јунака третирајући га као живо биће, по његовом је мишљењу чудовиште, али које је способно за живот.² Ако је и у томе витална снага велике књижевности, онда то несумњиво важи и за књижевног јунака или јунакињу. И заиста, за Малроа је Толстојева Ана Карењина *једна од најтрагичнијих (јунакиња) у целој књижевности,*³ док је Владимир Набоков, алудирајући на читаоца, сматра *једном од најпривлачнијих јунакиња светске прозе,*⁴ дотле Томас Ман, посматрајући дело у целини, истиче да је роман, који носи њено име, *уметнички најлепше дело Лава Толстоја.*⁵ Рецепциона естетика је у својој доследности сасвим наприкосновена: главно мерило вредности јој је, увек и првенствено, читаност и читалац.

Образлажући својим студентима зашто је Ана Карењина једна од најпривлачнијих јунакиња светске књижевности, Владимир Набоков је то учинио следећим речима: *...Ана, млада је, лепа и у основи добра жена, и у основи жена осуђена на пропаст. Добронамерна тетка ју је још као врло младу, готово девојчицу, удала за државника у успону, са сјајном бирократском каријером. Ана живи мирно и задовољно у високом друштву Санкт Петербурга. Обожава свог синчића, поштује мужа који је двадесет година старији од ње, а њена жива, оптимистичка природа ужива у површним задовољствима која јој живот нуди. Када сретне Вронског у Москви, дубоко се заљубљује у њега. Ова љубав мења све око ње; на све гледа потпуно другим очима. Ту је и она позната сцена на железничкој станици у Санкт Петербургу, у којој Карењин долази на станицу да је дочека из Москве, а она одједном постаје свесна величине и пуне заокружености његових огромних простачких ушију. Никада раније није*

¹ Недељковић, Драган: 1973, *Универзалне поруке руске књижевности*, „Матица српска“, Нови Сад, стр. 243.

² Малро, Андре: 1979, *Неизвесност човјекове авантуре и књижевност*, „Напријед“, Загреб, стр. 81.

³ Малро, наведено дело, стр. 80.

⁴ Набоков, Владимир: 2006, *Есеји*, „ННК интернационал“, Београд, стр.19.

⁵ Ман, Томас: 1952, *Ствараоци и дела, есеји*, „Матица српска“, Нови Сад, стр. 137.

*приметила те уши зато што га никада није критички посматрала; он је био једна од прихваћених животних чињеница од којих се састојао њен прихваћен живот. Сада се све променило. Страст према Вронском је као млаз јаке беле светлости под којом цео њен дотадашњи свет она види као мртав пејсаж на мртој планети.*⁶

Анализирајући структуру овог Толстојевог романа, однос Ане и Вронског у њему, професор Недељковић образлагао је студентима принципом теза – антитеза – синтеза: *Ана и Вронски представљају антитезу. Они руше прозаични брак у име љубави. Али антитеза има чудан, ефемеран положај и у животу и у роману. Њој је суђено да умре. Она је заводничка, она је лирски напрегнута, она узбуђује јер иде ивицом понора, она је као „СИ“ у музичкој скали које мора да се обруши, да се изгуби, да нестане у победничком, синтетичком „ДО“.*⁷ И тим суптилним поређењем књижевне јунакиње с музичком скалом сугестивно је указано на њен трагичан положај. Трагичан је и Вронски. Можда и трагичнији него Ана, сматра Недељковић и појашњава: *Леп, богат, племенит, он је – ипак – био недорастао за Анин идеал љубави. Није му било лако крај те жене у којој је без престанка буктала страст и мучиле је сумње. Хтела га је целог. Он више није могао да припада ни пријатељима, ни мајци, ни друштву, ни позиву. Требало је да се свега одрекне и у себи уједини великог љубавника и свеца, да непрестано служи њој и она њему, да буду једно, независно, само себи потпуно довољно биће, оно биће пре освете богова – цело, нерасечено.*⁸ Али, и богови са Олимпа смислили су освету пре него што су расекли и раздвојили мушко од женског како би од људи одагнали идеал љубави. Тако и у овом роману Вронском, а не Ани, недостају оне споне које би га приближиле том идеалу: *Није он био спрам ње, буктиње. Није могао да гаси њен пожар. Она га је сагорела. Тај великосветски „лаф“, освајач женских срца, у ствари је „агнец“, жртва вучицине страсти. Али и Вронски, заједно са Аном, има извесну моралну сатисфакцију: служио је истинитој и слободној љубави.*⁹

Још две важне смернице видокруга очекивања Толстојевог дела, које је Томас Ман назвао *највећим друштвеним романом светске литературе*,¹⁰ представљају два мота на почетку књиге. Први, у понеким преводима узет и као прва реченица у роману, гласи: *Све срећне породице личе једна на другу, свака несрећна породица несрећна је на свој начин.*¹¹ Други, из Светог писма, каже: *Освета је моја: ја ћу се наплатити* (рече Господ) (Римљани, XII, стих 19). Док би се за први мото могло казати да се упечатљивим исказом лакше саглашава с читаочевим видокругом очекивања, дотле други, којем је

⁶ Набоков, наведено дело, стр. 19.

⁷ Недељковић, наведено дело, стр. 230.

⁸ Недељковић, стр. 252.

⁹ Недељковић, стр. 253.

¹⁰ Ман, наведено дело, стр. 145.

¹¹ Толстој, Лав Н.: 1964, *Ана Карењина*, „Просвета“, Београд, стр. 37.

неопходан комуниколошки дијалог са читаоцем, просто захтева тумачења и разјашњења.

На тој тачки заправо отварају се многобројна првенствено етичка и морална питања: зашто је једна у основи добра, лепа, паметна, племенита жена ипак осуђена на пропаст?

Томас Ман, први који је смело тврдио да Толстој није написао љубавни него друштвени роман, прецизира да је заправо реч о роману против друштва, јер управо на то упућују речи Господње у мотоу: *Морални подстрек делу био је несумњиво да казни друштво због хладне, нетрпељиве свирепости којом кажњава телесни преступ једне у основи благородне и поносне жене, уместо да одмазду за њене грехе препусти Богу – што се потпуно мирно могло учинити, јер, напослетку, ипак се Бог, да би извршио одмазду, служи друштвом и његовим необоривим законима...*¹²

Тумачење професора Драгана Недељковића призива у помоћ класика књижевности који је најубедљивије писао о преступу и о греху: *Достојевски сугерира мисао да се зло скрива дубоко у човеку, па се не може избећи ни у једној друштвеној формацији. Људска душа је увек иста – из ње извиру ненормалност и грех; закони људског духа су толико неодређени и толико тајанствени да нема, нити засад може бити, лекара, па ни судија „крајњих“. Зато је све препуштено Господу, а на људима је да из ове дубоке трагедије нешто науче, да се оплеме и не суде нечовечно.*¹³

Свакако да је важно етичко питање колико се обичаји и морал разликују, али и колико се поклапају у ма ком друштву. Сам Толстој оставља недореченим, као празно место, да одговор лебди пред сваким читаоцем и да га сваки налази за себе. И њега опомиње мото који је одабрао: само је Господња реч последња. А над тим питањима покушао је да продуби моралну поуку дела Владимир Набоков: *Друштвена правила су само привремена; Толстој је био заокупљен вечним питањима људске моралности. А сада долази права морална поука: љубав не може да буде само телесна, зато што је, као таква, себична, а пошто је себична, она уништава уместо да ствара. Зато је грешна. А да ову поуку учини уметнички до краја јасном, Толстој у низу изванредних слика дочарава и смешта једну поред друге, у живом контрасту, две љубави: телесну пара Ана – Вронски (који се боре са својим богатим, сензуалним, али кобним и духовно празним осећањима) и, са друге стране, аутентичну, хришћанску љубав како је Толстој зове, пара Љевин – Кити, са свим богатством сензуалне природе, али уравнотежену и хармоничну у чистом окружењу одговорности, нежности, истине и породичних радости.*¹⁴ И у овом снажном контрасту је функционално, дијалошки, ипак само наговештај моралне поуке. Недореченост се у овом случају не може сматрати

¹² Ман, стр. 145.

¹³ Недељковић, 253.

¹⁴ Набоков, стр. 25.

недостатком, него супротно, врлином, оном у којој је реципијент, у непрестаној комуникацији с делом, довршава дијалог налазећи, самостално и само за себе, одговоре на постављена питања.

Нема сумње да ту непрестану и толико изазовну комуникацију с делом, ту честу запитаност и потребу за дијалогом, на чудовишан начин, како би рекао Малро, отварају и провоцирају књижевни јунаци. Иако они највише, ипак не само они. Покушаћемо да наведемо упечатљиве слике из романа *Ана Карењина*, које понекад, само полуреченицом, осветле много тога дотад невиђеног и насагледаног. Ево примера: у исказу – *Вронски никад није имао прави породични живот* – извучена је на светло дана чињеница која објашњава његову можда најзапретенију карактерну црту; или, информација – *Облонски је лако учио у школи*, експлицира да тај жовијални тип хедонисте лако, радосно и веселе нарави пролази кроз живот, јер је од рођења под снажном заштитом планете Јупитер; или, параболнично, Толстој осећања младе девојке, пре бала, пореди са осећањима младића, пре битке; или, величанствена слика младе мајке што враћа прстење на танке прсте, које беше скинула док је купала бебу; или, слика лепљивих уста старог, заспалог пса, у којој се открива толико недокучивог и згрушаног искуства пишневог...

Племић Толстој је и модеран и монден и при грађењу слика. Јан Вјежбицки би приметио да писац уводи у књижевност и моду, као још један нови семиотски систем, који је опет у функцији рецепције.¹⁵ Ана и Вронски играју тенис на пољском имању знатно пре него што је ту моду промовисао Вимблдон; опет слика спиритистичке сеансе, као забаве у моди тога времена, где је Вронски расположен да опроба и ту отмену будалаштину; трке коња за Ану и Вронског нису само помодност и забава отмених него, деликатним сликама, имају за њих и судбоносних реперкусија... Али, две слике, које Набоков назива Толстојевим моралним метафорама или поређењима, посебно су упечатљиве. Приликом трке коња, у којој је као кавалеријски официр учествовао и Вронски, и увелико предњачио, једним недовољно пажљивим покретом изазвао је трагедију: сломио је кичму своје кобиле Фру-Фру. Та јединствена слика подударна се са Аниним признањем неверства мужу. И опет изванредна подударност у јединственим сликама: Вронском на истоветан начин игра доња вилица – док после Аниног метафизичког пада стоји над њеним прељубничким телом и, у сцени физичког пада с коња, док

¹⁵ Вјежбицки, Ј.: 2003, Разговор о књижевности као категорија рецепције и питања књижевноисторијског процеса, „Народна књига“ / „Алфа“, Београд, стр. 110 указује на међуоднос књижевне комуникације и моде: *Али, мислим, такођер због тога што је прелазила ужи оквир једног чисто књижевног, стилског семиотског система умјетности ријечи и укључивањем барем још једног семиотског система – моде – смјештала је књижевност у цијелокупни контекст друштвене комуникације. Јер – и ово је најбитније – књижевност постоји увјек с обзиром на цијелокупност комуникације, у многим релацијама с другим семиотским системима. Она нас и занима прије свега због своје улоге у цијелокупном систему споразумевања.*

стоји изнад омиљене кобиле на умору.¹⁶ Уз те незаборавне слике може се придружити и неколико појава Анине мале црвене торбице у различитим функцијама.¹⁷ Међутим, све су то тек припремне слике за ону кад је, у додиру с точковима воза, мала црвена торбица оно последње што Ану придржава на страни живота.

У наведеним сликама је мноштво чињеница и још више информација. Дакле, и те јединствене, невиђене и непоновљиве слике, које се штавише лако и памте, доприносе оним врхунским уживањима читалаца, што није ништа друго него опет врхунски рецепциоестетички квалитет. Напомињемо да ће и те слике и те чињенице о рецепцији овог књижевног дела имати прворазредан значај приликом многобројних адаптација романа *Ана Карењина* за филм.

Да на овом месту уведемо једну књижевну и филмску аналогију из српске културне средине. Стеван Сремац (1855 – 1906) је, иако нешто млађи, савременик Лава Толстоја и обојица су припадали правцу који се у историји књижевности назива реализмом. И један и други писац изградили су упечатљиве књижевне ликове који се памте; такође, обојица су у свом уметничком поступку потврђивали и данас важеће научно становиште да је слика, више него идеје, права сврха књижевности. Толико од поређења јер би даља била сасвим излишна. Међутим, ако се погледају Сремчеви књижевни ликови – Зона Замфорова, Ивко и његова сабраћа на слави или поп Ћира и поп Спира – уочљиво је и после читавог века од смрти њиховог творца да се при реципирању тих ликова и тог књижевног дела готово брише категорија времена. Они реципијенту изгледају као дан-данашњи, мада нешто архаичнији рођаци. А што се тиче Сремчевог поступка у грађењу слика, толико су тачна запажања Јована Скерлића да плене својом далековидошћу: *И каквим брзим и овлашним цртама насликани су у „Зони Замфоровој“ типови који пред осам часова ујутру пролазе улицом у Нишу. То је прави биоскоп који ради пред читаочевим очима...*¹⁸ Скерлић нас уверава још 1913. године да су те Сремчеве слике и његова књижевна јунакиња – биоскоп! А филм, поготово онај дугометражни играни, у то доба био је тек у пеленама. Далековидо Скерлићево око сагледало је на почетку 20. века у књижевним сликама будуће филмске слике Сремчевих јунака које ће сачекати на остварење тек крај тога столећа. Сви поменути Сремчеви јунаци доживели су филмску екранизацију после нешто мање од столећа, а филм *Зона Замфорова* у режији Здравка Шотре постао је најгледанији српски филм свих времена. Тако су се рецепција Сремчевог књижевног дела и Шотриног филма сасвим и усаглашено поклопиле као висока рецепциоестетичка вредност.

¹⁶ Набоков, стр. 66.

¹⁷ Набоков, стр. 74.

¹⁸ Скерлић, Ј.: 1964, *Писци и књиге*, III књига, „Просвета“, Београд, стр. 310.

Поређење с примером из српске културне средине потребно је таман толико да би се, посредством познатог и локалног, још јасније нагласило неупоредиво познатије и планетарно. Свакако је рецепција једне од најпревођенијих књига на свету, што је несумњиво Толстојева *Ана Карењина*, условила да у 20. веку то име понесу три култна филма који се у историји „седме уметности“ сматрају међу најгледанијим на планети. И три највеће филмске звезде, вероватно и најлепше жене, што се најчешће поклапало, свака у свом времену, тумачиле су насловну улогу у ондашњим мега-филмским пројектима: Грета Гарбо, Вивијен Ли и Татјана Самојлова. На равни рецепције ових филмова, сасвим је оправдано уверење Јана Вјежбицког који је тврдио да књижевни лик, попут Ане Карењине, јест легитиман кандидат за холивудску, али не само холивудску, каријеру звезде које су се наметнуле светској публици.¹⁹

Ако се узме да је филм, као уметност која је обележила прошли век, постао и једна од највећих индустрија, онда је одатле проистекао такозвани „Stars System“ који је имао за циљ да привлачи публику и пуни биоскопске дворане. Одакле је потекао „Stars System“ и шта је значио? Синтагма „систем звезда“ настала је још пре појаве филма, заправо у позоришту, од којег је и позајмљена. У основи једноставна, подразумевала је стварање публицитета око кључних глумаца, „звезда“, управљање публицитетом у медијима што је подстицало тражњу баш одређених, њихових нових филмова.²⁰ И филмске звезде су се изнова и изнова рађале, додуше, испрва само на страницама штампе. Ти нови јунаци и јунакиње, ти идоли што измамљују уздахе и сузе, ти полубогови чак изборили су готово неприкосновен положај у филмској индустрији: *Филмске звезде у савременим условима све више потискују остале факторе филма. Њихова имена и ликови пуне све филмске огласе и рекламе. Имена самих филмова једва да се узимају у обзир, а и режисер излази из анонимности само изузетно. Кад се данас говори о неком филму, он се чешће идентификује са главним филмских звездама него са било којим другим творцима његовим. Обично се говори о Гретиним, Софијиним, Фернанделовим, Мастројанијевим итд. филмовима, а мање о филмовима према именима њихових сценариста, па чак и режисера.*²¹ Очигледно, такав култ филмских звезда још од времена божанствене Грете Гарбо и од времена немог, па потом и звучног филма, у којима је учествовала, остао је готово истоветно важан и углавном је само унапређиван уз помоћ деловања новијих моћнијих медија. И још нешто је било пресудно: *Продукцијске компаније су сада одједном изложиле своју публику сјају публицитета фотографијама, плакатима, разгледницама и часописима за љубитеље филма, у којима су представљене њихове омиљене филмске звезде; и тако је популарност*

¹⁹ Вјежбицки, наведено дело, стр. 111.

²⁰ Кук, Дејвид А.: 2005, *Историја филма*, књига I, „Клио“, Београд, стр. 69.

²¹ Илић, др Миодраг: 1970, *Социологија културе и уметности*, „Научна књига“, Београд, стр. 291.

звезда брзо попримила димензије мита...²² Дакле, за тим новим митовима поводили су се милиони који попуњавају толико привлачан мрак биоскопских дворана, филмска публика, постајући тако најважнија, јер без ње не би ни постојала омиљена филмска чаролија. На тај начин је филмски гледалац, реципијент, доспео у средиште прихватања и усвајања, односно оног суштинског комуникационог односа у рецепцији филма.

3. ИСКОРАК КЊИЖЕВНОГ СИЖЕА У НОВИ ФИЛМСКИ МЕДИЈ

Као што су нови техничко-технолошки проналасци - телеграф (од 1839), телефон (од 1876) и радио (од 1900) – помогли да основни журналистички производ каква је вест, посредством новинских агенција, постане глобална, нешто слично се догодило између књижевности и филма, и то филма схваћеног комуникационо, као новог изразито моћног медија. Иако је све до почетка 19. века књижевна рецепција, а онда и књижевна комуникација била углавном локална, а нове књиге у туђим књижевностима могли су да прате само ређи зналци више страних језика, од почетка периода романтизма снажније је проширено поље комуникационог деловања захваљујући новој ери у књижевном превођењу. Па и поред тога, на једну међународну књижевну комуникацију требало је сачекати још готово читав век.

То стање је објаснио Јан Вјежбицки на следећи начин: *Ради се, наиме, о опису једног стања међународне књижевне комуникације, а не о вредновању „малих“ и „великих“ књижевности. Почетком нашег столећа (20. века) ово се стање почело мењати. Поред затворене унутрашње комуникације у оквиру појединих националних целина, све више долази до изражаја међународна књижевна комуникација. Модерна (од последње деценије 19. века до Првог светског рата) је први степен у тој интернационализацији књижевне комуникације, која започиње у оним „мањим“, периферним књижевностима у процесу достизања водећих токова „великих“ књижевних метропола. То је уједно и прави корак према укидању повлашћеног положаја ових књижевних метропола.*²³

Интернационализација књижевне комуникације на почетку 20. века долази баш онда када су се пионири неких покретних слика спремали да створе филм као нову „седму уметност“. Упркос томе што су и у том најранијем периоду немог филма створена дела непролазне вредности, попут оних *Улазак воза у станицу* или *Оклопњача Потемкин*, убрзо су се ти први синеасти суочили с наглашеном потребом за осмишљенијим сижеима, као теми, предмету, садржају или фабули.²⁴ Између писања сценарија као нових садржаја за филм или посезања за готовим сижеима из већ популарних и од читалаца прихваћених књижевних дела, филмски ствараоци су се често

²² Кук, наведено дело, стр. 70/71.

²³ Вјежбицки, стр. 25.

²⁴ *Речник књижевних термина*: 1992, друго, допуњено издање, „Нолит“, Београд, стр. 782.

опредељивали за ово друго, проверено и већ прихваћено. Иако је књижевно дело тек требало адаптирати и прилагодити за покретне слике, у томе је било очигледне предности јер је такво дело посредством књижевне утирало пут и рецепцији филма.

Адаптацијом романа за филм и, адаптацијом Толстојевог дела *Ана Карењина*, посебно се бавио Андре Малро. Подсећајући најпре да, док позоришна адаптација није публику ничему научила, дотле је пренос романа на филм открио тајну романа, као што је пре тога фотографија открила тајну сликарства. Малро даље објашњава да се и роман и филм позивају на живот, или у најмању руку алудирају на њега, али не на исти живот: *Не постоји истоветност између романа и филма, него између приче што је привидно приповједа роман и оне коју приповједа филм.*²⁵

Колика је сличност или разлика између тих двеју прича, филмске и књижевне, илустративно показује следећи пример. Ако филм, настао на основу литерарног ремек-дела, постигне велики успех, онда произвођачи филма објављују тај такозвани филмски роман. Зашто филмски роман? Зато што објављују дело које је роман „према филму“, а не оно ремек-дело које су првобитно имали у виду као основицу за филм. Оваква пракса је веома позната у свету, а својремено је и у нашој средини била покренута едиција ФЕСТ романа који су представљали филмове на Међународном филмском фестивалу у Београду. Разумљиво је да су такозвани филмски романи подупирали популаризацију, па тако и рецепцију филма, свесно и сасвим незахвално пренебрегавајући дуг који имају према књижевним ремек-делима од којих су настали.

Наспрам овакве праксе, у којој се све подређује филму и профиту, Андре Малро упућује да се, пошто се погледају филмови с Гретом Гарбо и с Татјаном Самојловом у насловним улогама, обавезно поново прочита Толстојев роман *Ана Карењина: И најнеинвентивнија адаптација истиче оно што је непобитно искуство читаоца прикривало: тај је роман прича о љубави, испричана кроз биографију главне јунакиње. Кад бисмо хтјели да неки наш сугворник који није читао „Ану Карењину“ добије предоцбу о њој, ми бисмо му на тај начин резимирали. Па ипак, ако не бисмо ништа додавали, наш би сугворник упознао животну причу госпође Карењине, али не би имао никакве предоцбе ни о Толстојевом генију, ни о својствима његове књиге. Љубитељ филма, који би прочитао вјеран приказ сижеса тог филма и који би видео неколико других филмова Кларенса Брауна и Александра Заркија и Грету Гарбо и (Татјану) Самојлову у неколико других улога, добио би о филму јаснију предоцбу: језик може испричати приповјест али не и симфонију.*²⁶

Симбол ограничења карактеристичан за сваку адаптацију је понешто што једноставно не може бити пренесено. За Малроа је то чувени Толстојев мото

²⁵ Малро, стр. 82.

²⁶ Малро, стр. 83.

– *Освета је моја, и ја ћу се наплатити* (рече Господ) – јер он прети Ани од прве до последње странице. Узалуд се редитељи Браун и Зарки надају да ће снагу Толстојевих описа моћи да пренесе на филмско платно сва даровитост Грете Гарбо или Татјане Самојлове. Узрочност и последичност Аниног незнања, склад или несклад њених поступака и осећања, све је то дубоко засновано као конститутивни елемент романа. А управо се то не може пренети у покретне слике. На питање – шта недостаје и најбољој адаптацији – Малро духовито одговара – Толстој.²⁷

После књижевне рецепције, њених комуниколошких вредности једног од најпревођенијих романа светске књижевности уверили смо се да је и рецепција поменутих филмова отворила нову, модернију и дотад незамисливо широку, глобалну комуникативност класичног сижера. Филм је са своје стране унео у комуникацију и неке нове семиотске системе. Вероватно је најизразитији систем филмских звезда које магнетном привлачношћу обезбеђују успех код публике. И заиста, док су књижевни рецепијенти представљени повлашћено као хиљаде с књигом у руци, дотле су филмски рецепијенти милиони који су управо изишли из биоскопских дворана.

4. МУЛТИМЕДИЈАЛНОСТ И ЗВЕЗДА КАО БРЕНД

Уколико бисмо се запитали – шта је значило и шта данас значи име – Ана Карењина, онда би се одговор могао сажети у само једну реч – бренд.²⁸ Заиста, управо заштитни знак, да се приклонимо том основном значењу ове речи пореклом из енглеског језика, и то утиснут у милионе примерака књига на готово свим језицима света, најпре, а затим и на мега-филмска остварења која су, свако у своје времену, постала култни садржај у глобалној комуникацији.

Прихватање тога имена као бренда подстицало је глобалну комуникацију којој је постала тесна и само рецепција у књижевности или само рецепција филмова. Све новији и новији дијалог нису отварали само нови облици друштвене рецепције, у које би се могли прибројати и нови медији – штампа, радио, телевизија, интернет, а затим и наука и публицистика о књижевности и о филму, него и Толстој и његове идеје, што не би никако требало заборавити, па онда и рецепција која је потицала баш одатле. Као што је „Горостас из Јасне Пољане“ један од најпревођенијих писаца на планети, сразмерно је обимна и литература о његовом животу и делу. Тако би се могло закључити да је све то заједно подстицало нов интерес за мултимедијалну комуникативност брендираног имена.

²⁷ Малро, стр. 84.

²⁸ Павловић, Миливоје: 2004, *Односи с јавношћу*, друго допуњено издање, „Мегатренд универзитет примењених наука“, Београд, стр. 106 – 116.

Већ и само један преглед са интернета то увелико потврђује. Име Ане Карењине понело је више оперских дела, затим немих, па звучних филмова, балети, мјузикли, адаптације за радио, адаптације за телевизију, закључно с небројеним прегледима на интернету. Ево тог делимичног прегледа као илустрације:

1 ОПЕРЕ: с предлошком у роману *Ана Карењина* компоновао је Сашано (Sassano), Напуљ, 1905; Лео Јаначек је компоновао оперу 1907. године и остала је незавршена; Гранели (Granelli) 1912. године; Е. Малерб (E. Malherbe) неизведена опера 1914. године; Јено Хубаи, Будимпешта 1915. године; Робјани (Robbiani), Рим 1924. година; Голдбах (Goldbach) 1930. година; Дејвид Карлсон (David Carlson), Мајами, 2007. године.

2 НЕМИ ФИЛМ: под називом *Љубав* према роману снимњен је 1927. године. Главне улоге тумачили су Грета Гарбо и Џон Џилберт.

3 ЗВУЧНИ ФИЛМ: под називом *Ана Карењина* режирао је 1935. године Кларенс Браун. Филм је снимњен према роману Лава Толстоја. У главним улогама Грета Гарбо, Фредерик Мерч и Морин Осаливен.

4 ЗВУЧНИ ФИЛМ: *Ана Карењина* режирао је 1948. године Жулиан Дивајвер; у главним улогама Вивијен Ли, Ралф Ричардсон и Кирон Мур.

5 МГМ ОТВОРЕНО ПОЗОРИШТЕ: радио адаптација *Ане Карењине* емитована на Америчком радију 12. 9. 1949. године с Марленом Дитрих у главној улози.

6 ЕГИПАТСКИ ФИЛМ: под називом *Река љубави* снимњен 1960. године, у главним улогама Омар Шариф и Фатен Хамама.

7 РУСКА ВЕРЗИЈА: филм је режирао Александар Зарки 1967. године. У главним улогама Татјана Самојлова, Николај Гришченко и Василиј Лановој.

8 БАЛЕТ: под називом *Ана Карењина* компоновао је 1968. Родион Шчедрин.

9 ТЕЛЕВИЗИЈСКА ВЕРЗИЈА У 10 ЕПИЗОДА: у продукцији Би-Би-Си 1977. године серију је режирао Бејсил Колеман.

10 ТЕЛЕВИЗИЈСКИ ФИЛМ: *Ана Карењина* режирао је Симон Лантон 1985. године са Жаклин Бисе, Полом Скофилдом и Кристофером Ривом у главним улогама.

11 МЈУЗИКЛ НА БРОДВЕЈУ: *Ана Карењина* 1992. године с протагонистима Ен Крамб и Џоном Канингамом.

12 БРИТАНСКО-АМЕРИЧКА ФИЛМСКА ПРОДУКЦИЈА ФИЛМА: *Ана Карењина* снимљена у Петрограду 1997. године у режији Бернарда Роса са Софи Марсо у улози Ане Карењине.

13 ТЕЛЕВИЗИЈСКА ВЕРЗИЈА У 4 ЕПИЗОДЕ: *Ана Карењина* снимљена 2000. године у режији Дејвида Блера с Хелен Меккрори, Стефаном Дилејном и Кевином Меккидом у главним улогама.

14 БАЛЕТ: *Ана Карењина* настао 2005. године према музичким мотивима композитора Петра Иљича Чајковског.²⁹

Очигледно да је име књижевне и филмске јунакиње Ана Карењина, као бренд, безмало читав век привлачило највеће звезде филма. На врху те листе је „божанствена“ Грета Гарбо, затим Вивијен Ли, па Марлен Дитрих, Татјана Самојлова, Жаклин Бисе, Софи Марсо и Хелен Меккрори. Импресивна су и имена оних који су режирали филмове са овим звездама у лику Ане Карењине: Кларенс Браун, Жулијан Дивајвер, Александар Зарки, Симон Лантон, Бернард Рос и Дејвид Блер. Ни звезде међу глумцима нису заостајале, по свом рејтингу, за улогу достојног партнера госпође Карењин, грофа Вронског, јер су те улоге остваривали Фредерик Мерч, Ралф Ричардсон, Омар Шариф, Николај Гришченко, Пол Скофилд и Стефан Данијел. Филмове које су заједнички остварили ови протагонисти видело је милионско гледалиште широм планете. За разлику од књижевне рецепције, само за повлашћене реципијенте с књигом у руци, рецепција филмова, безрезервно популистичка и отуд лако доступна до најширих слојева, планетарно је проширила комуникацију чак и са оним реципијентима који нису нужно поседовали ни елементарну писменост.

Информација о филму тако се могла ширити и од уста до уста. Међутим, филмска индустрија уздала се у најмоћнија средства комуникације својски се трудећи да се што више информација о филму и уз филм пренесе посредством штампе, радија и телевизије. Верујемо да је на таласу филмске популарности основног Толстојевог сижеа и медијски тако проширеног комуникацијског поља деловања био олакшан продор и у друге уметности. Ана Карењина постаје јунакињом осам оперских дела, више балетских представа, радијских и телевизијских адаптација за још шири аудиторијум, па, најзад, и веома популарног мјузикла на Бродвеју. Можда би се и Толстоју насмешио брк пред његовом мултимедијском јунакињом, за коју је пробијен најсмелији и најшири видокруг очекивања рецепционе теорије. А ако би се

²⁹ www from Wikipedia, Adaptations of Anna Karenina

неко најзад запитао – где је ту Вронски – верујемо да би се Толстојев велики поштовалац Андре Малро истиха досетио. Вронски је увек ту, уз Ану.

Нема сумње да је међународна књижевна комуникација тек у 20. веку установљавана као планетарна појава. У исто време Лава Толстоја (1828 – 1910) сматрали су другим царем у Русији а у светској књижевности царем међу уметницима и мислиоцима. Његово најпознатије дело, *Ана Карењина*, постало је најпревођенији роман на свету. Стиче се утисак да се књижевна комуникација и књижевна рецепција тога романа преливала као бујица из тесног корита. Традиционалним уметностима, као што су опера и балет, или новоустановљеним, као што су мјузикл и нарочито филм, књижевна рецепција Толстојевог дела указивала се као изазов, инспирација и подстицај за нове самосвојне уметничке надградње.

Филмске покретне слике не би се вероватно ни лако нити тако брзо сврстале у новоустановљену „седму уметност“ да њихови протагонисти нису схватили оно што су убрзо и прихватили, а то је да сижее ремек-дела књижевности пренесу у кинематографију. И филм је, као наглашено популистичка уметност у настајању, учинио баш оно што се од њега очекивало – привукао је милионе гледалаца у примамљив мрак биоскопских дворана.

Само ту је и могла настати галаксија покретних слика на планети Земљи и у њој, закономерно и законито, сјај звезда. Семиотски подсистеми какав је „систем звезда“ на филму, или мода уз филм, на пример, ширили су видокруге за све веће прихватање и усвајање нових прича и нових звезда. Усавршена глобална комуникација на планети снажно је отварала нове, стварне и симболичне, могућности да Земља уистину постане завичај звезда и, врх тога, да свако људско биће може чезнути за једном, само својом.

Литература

- Вјежбицки, Јан: 2003, *Разговор о књижевности као категорија рецепције и питања књижевноисторијског процеса*, „Народна књига“ / „Алфа“, Београд.
- Илић, др Миодраг: 1970, *Социологија културе и уметности*, „Научна књига“, Београд.
- Кук, Дејвид А.: 2005, *Историја филма*, књига I, „Клио“, Београд.
- Кулишић, Ш., Петровић, П.Ж., Пантелић, Н.: 1970, *Српски митолошки речник*, „Нолит“, Београд.
- Малро, Андре: 1979, *Неизвјесност човјекове авантуре и књижевност*, „Напријед“, Загреб.
- Ман, Томас: 1952, *Ствараоци и дела*, есеји, „Матица српска“, Нови Сад.
- Набоков, Владимир: 2006, *Есеји*, „ННК интернационал“, Београд.
- Недељковић, Драган: 1973, *Универзалне поруке руске књижевности*, „Матица српска“, Нови Сад.
- Речник књижевних термина*: 1992, друго, допуњено издање, „Нолит“, Београд.
- Речник симбола*: 1994, приредили Крсто Миловановић, Томислав Гаврић, „Народно дело“, Београд.

Скерлић, Јован: 1964, *Писци и књиге*, III књига, „Просвета“, Београд.
Толстој, Лав Н.: 1964, *Ана Карењина*, „Просвета“, Београд.
www from Wikipedia, Adaptations of Anna Karenina.

EARTH IS THE HOMELAND OF STARS
(Communicativity of "Star System" in the context of multimedial reception of literary topics)

Planetary communication of literary topics reveals sometimes quite incomprehensible receptional and aesthetical values. This is an attempt to check on the example of the novel "Anna Karenina" by Leo Tolstoy such informational and communicative achievements and the possibilities of their advancements in other arts or artistic disciplines. Particular reference was made to the influx of a literary topics on the movie medium, and then is analyzed the "Stars System" in the context of multimedia reception. Of course, it is pointed to the interesting symbolism of galactic and planetary astronomical phenomena in the art, considered in their denotative and connotative meanings.