

НАТАЛИЈА БЛАГОЈЕВИЋ

ИЗМЕЂУ ЛИБРЕТА И ФИЛМА: АВАНГАРДНА ПОЕТИКА ГОСПОЋИЦЕ И ХУЛИГАНА

Сажетак

Рад полази од анализе реконструисаног либрета за филм *Госпођица и хулиган* (1918) Владимира Мајаковског, објављеног у оквиру сабраних дела аутора, и испитује начине на које се у њему могу препознати трагови филмске организације који се, у ширем контексту стваралаштва Мајаковског и руске авангарде, доводе у везу са авангардном поетиком. Полазећи од поетике руске авангарде и ране кинематографије, рад разматра однос између текстуалног записа, филмске реализације и визуелне логике која се у либрету очувава као траг монтажног и ритмичког обликовања. Посебна пажња посвећена је фигури хулигана као авангардног субјекта чија се позиција конституише кроз гест, простор и конфликт, као и начинима на које визуелни и ритмички елементи учествују у обликовању трагичног искуства. Циљ рада је да се покаже како се у либрету преплићу елементи филмског језика и поетике Мајаковског, отварајући простор за интермедијално читање између поезије и филма.

Кључне речи: *либрето, интермедијалност, авангарда, монтажна логика, Мајаковски*

1. УВОД

Потреба за новим средствима уметничке артикулације, у својој намери и циљу, снажно се испојила појавом футуризма с почетка XX века. Футуризам негује заинтересованост за ново, будуће, па су тако и филм видели као уметност будућности, а један од првих представника футуризма који се окушао у писању сценарија, као и на филмском платну је Владимир Мајаковски. Филм *Госпођица и хулиган* (1918)

заузима значајно место у оквиру историје руске авангарде као један од његових најранијих и веома значајних филмских пројеката. Настао у периоду интензивног преиспитивања граница између различитих уметничких медија, сведочи о настојању авангардних стваралаца да филм афирмишу као равноправно средство уметничког изражавања. Иако се Мајаковски најчешће проучава као песник и драмски писац, његов рад на филму представља важан аспект разумевања начина на који је авангарда повезивала поетски, драмски и визуелни израз. Текст је настао на основу приче италијанског писца Едмонда де Амичиса *Учитељица*, али са радњом у револуционарној Русији и прати однос између хулигана (Мајаковски) и учитељице (Александра Ребикова). Приказан је за првوماјски празник 1919. године, а реконструисани либрето бележи радњу филма која обједињује мотиве љубави и маргиналности са трагичним исходом.

Анализа се заснива на постхумно реконструисаном либрету објављеном у једанаестом тому Сабраних дела Владимира Мајаковског (1947), који је, према напоменама приређивача, накнадно састављен на основу сачуваног филма и расположиве документације. Стога се реконструисани либрето у овом раду посматра као посредни документ који омогућава анализу односа између филма и његове текстуалне реконструкције. Полазиште рада заснива се на интермедијалном приступу, који омогућава испитивање начина на који се филмска структура преводи у текстуални облик и како се у реконструисаном либрету могу препознати поступци карактеристични за авангардни филмски израз. При томе се закључци о поетици Мајаковског не изводе из реконструисаног либрета, већ се он анализира у односу према сачуваном филму и релевантним теоријским и историјским изворима. Такав приступ омогућава да се реконструисани либрето сагледа као значајан материјал за проучавање начина на који је филмско дело текстуално забележено и накнадно интерпретирано.

Основни циљ рада јесте да се покаже на који начин реконструисани либрето, као посредни текстуални запис филма, доприноси разумевању

интермедијалних односа између књижевности и филма у контексту руске авангарде. Посебна пажња посвећена је анализи организације сцена, односу текста и визуелног израза, као и могућностима и ограничењима које реконструисани либрето има као истраживачки извор. У време развоја кинематографије, појам сценарија није се третирао на исти начин на који се данас третира, већ се појављује као самосталан књижевни и поетички облик, у којем се укрштају елементи поезије и драме. Управо такав један интермедијални простор представљао је важан контекст за разматрање филма *Госпођица и хулиган* (1918) Владимира Мајаковског, у режији Јевгенија Славинског.

Рад се ослања на претпоставку да реконструисани либрето *Госпођица и хулиган* функционише као текстуални траг филма, трансформисан у визуелно-наративну структуру и тиме захтева читање изван оквира класичне филмске теорије, а анализа је усмерена ка начинима на које се у реконструисаном либрету уочавају трагови визуелне и ритмичке организације филма, док се монтажни и визуелни поступци самог филма могу довести у везу с поетиком Мајаковског. Тако је поетски израз Мајаковског радикализован путем филмског језика у виду ритма монтаже, фрагментарности сцена, наглих прелаза и визуелне експресије које су замениле линеарно приповедање и традиционалну психолошку мотивацију. Реконструисани либрето чита се као “монтирани текст” у оној мери у којој његова редакцијски обликована структура прати редослед сцена сачуваног филма, па се тврдња односи на текст какав налазимо у *Сабраним делима* Мајаковског. У прилог томе иде и чињеница да је филм нем, па можемо рећи да поезија проговара преко покрета глумаца и ситуација које реципијент замишља као говор у реалном времену које би лирски субјекат, тј. песник изговорио. Имајући у виду да је реч о постхумно реконструисаном тексту, заснованом на сачуваном филму, у анализи се доследно разликују два нивоа: текстуалне особине реконструисаног либрета и визуелни поступци који су видљиви у сачуваном филму. Закључци који се односе на поетику филма заснивају се на самој

анализи филма, док се закључци о текстури и организацији текста односе искључиво на реконструисани либрето.

Иако је филм *Госпођица и хулиган* често анализиран у контексту односа Мајаковског према филму или као допуна његовој поезији, мање пажње је посвећено самом либрету, у овом случају жанру који може довести у питање поделе на “текст” и “графичко дело” (филм). Иако је реч о постхумно реконструисаном либрету, он представља значајан извор за анализу начина на који су у сачуваном филму и у редакцијски обликованом тексту очувани поједини поступци карактеристични за авангардну поетику. Његова вредност не произлази из тога што је сам по себи изворни авангардни текст, већ из чињенице да омогућава реконструкцију односа између текстуалне организације и филмске структуре. Управо је зато либрето посредни документ који омогућава испитивање начина на који се авангардни принципи – фрагментарност, доминација геста и визуелна организација сцена – могу препознати у текстуалној реконструкцији филмског дела.

Програм футуризма с почетка XX века подразумева промену схватања уметничког дела као аутономне, затворене целине. На тај начин сценарио постаје пригодна форма авангардног експеримента, будући да по својој природи нарушава традиционалну хијерархију између текста и извођења, књижевности и нове визуелне уметности, па затим постаје место испољавања такве логике с обзиром на то да припада и филму и књижевности. Форма у којој се користи језик као средство за пројекцију покрета, слике и ритма твори поетичко поље у које су сливени драма, приповедни текст и техничка документарност. У том процесу посебан значај има однос авангарде према филму. Филм се у раним деценијама XX века доживљава као савремен због своје техничке новине и способности да изрази убрзани ритам урбаног живота. За авангардне уметнике филм као такав није представљао миметичку стварност, већ нови облик становишта заснован на монтажи, дисконтинуитету и визуелној експресији, па

сценарио постаје место у којем се нова логика артикулише на нивоу језика. Овакав вид тенденције добија посебну оштрину у руском културном простору. Футуристи, међу којима Мајаковски заузима централно место, одбацују идеју књижевности као самодовољног језичког система и теже синтези различитих уметности. Песма, плакат, позориште и филм заједно улазе у експеримент, при чему се језик третира као материјал подложен монтажи, деформацији и динамичкој организацији. Сценарио постаје текстуални еквивалент авангардне монтаже структуриран као ново средство које конструише нови свет кроз визуелно и ритмички организоване сегменте. Важно је нагласити да таква уметничка конструкција не тежи наративној заокружености. У први план долази низ сцена које функционишу као визуелни семантички акценти, при чему значење настаје у самом судару елемената, а развој радње остаје затамњен. Такав приступ укида видљиву границу између поетског и визуелног јер реч у сценарију произлази из описа филмске слике, филмска слика (у конкретном случају – коју преноси либрето) задржава поетску информацију. Реч је о сцени у учioniци када хулиган, иначе агресиван и циничан, први пут спушта поглед пред учитељицом. Тај мали гест спуштања погледа функционише као семантички акценат. Он није драматичан “удар” у радњи (ништа се споља спектакуларно не дешава), али у судару претходне слике хулиганске грубости и овог тренутка унутрашњег лома настаје ново значење: појављује се могућност преображаја. Тако семантички ефекат произлази из супротстављања (колективни простор разреда наспрам интимног, крупног плана лица), а развој радње је минималан док се значење концентрише у гесту. Тај тренутак је акценат јер у једном покрету тела (промени израза лица) сабира целу идеју филма – да је испод социјалне маске могућа етичка и емотивна трансформација.

Теоријски посматрано, сценарио као појава у авангарди може бити сагледан као облик интермедијалности¹ који претходи каснијим

¹ О томе говори: Anna Lowton: *Cinema and the Russian Avant-Garde: Aesthetic and Politics*.

концептуализацијама тог појма. Истовремено припадајући сферама књижевности и филма, он не посредује међу њима и тиме нарушава њихову аутономију. У реконструисаном либрету могу се препознати елементи филмске логике и визуелне организације. Сценарио *Госпођица и хулиган*, написан у тренутку када се филм у Русији интензивно развија као уметничко-идеолошка пракса, одражава све противречности и потенцијале авангардног односа према медију. С једне стране, користи елементе филмског језика – сцене, покрет, динамика, монтажа, визуелни контраст – а са друге задржава изразито лирску интонацију посредством лика хулигана и визуелне организације филма, блиску поезији Мајаковског. Разматрање реконструисаног либрета у контексту руске авангарде омогућава да се филм *Госпођица и хулиган* и његова текстуална реконструкција сагледају као значајан материјал за испитивање односа Мајаковског према филму и авангардној поетици. Будући да објављени либрето није изворни ауторски текст, већ постхумна реконструкција заснована на сачуваном филму и редакцијском раду приређивача, он се не може сматрати кључним текстом за разумевање поетике Мајаковског у строгом смислу. Његова вредност лежи у томе што омогућава да се, у спречи са сачуваним филмом и другим текстовима Мајаковског, анализирају поједини поступци карактеристични за његово разумевање филма, визуелне организације и авангардног експеримента. Стога либрето у овом раду третиран је као посредни документ који омогућава реконструкцију појединих аспеката његовог односа према филмском медију. Реконструисани либрето омогућава да се ондашње тежње ка укидању границе између живота и уметности, речи и слике, сагледају посредством сачуваног филма. Његов значај није у томе што сам реализује авангардни програм, већ у томе што, као текстуална реконструкција филмског дела, омогућава анализу начина на који су поједини авангардни поступци – попут фрагментарне организације сцена, наглашене визуелности и доминације геста – очувани и пренети у писани облик. У том смислу, реконструисани либрето представља посредника у тумачењу односа између текста и

филма, уместо самосталне потврде авангардног настојања да се укину границе између различитих уметничких медија. Таква перспектива омогућава детаљну анализу осталих трагова филмске поетике, без његовог редуковања на припрему за филмско дело. Тако, предмет анализе у овом раду јесте *Госпођица и хулиган* као писани текст у оквиру сабраних дела Владимира Мајаковског, накнадно реконструисан, а не његова филмска реализација.

2. ГЕНЕЗА ЛИБРЕТА И ОДНОС ПРЕМА ФИЛМСКОЈ РЕАЛИЗАЦИЈИ

Филм *Госпођица и хулиган* настао је 1918. године, у периоду интензивног експериментисања новим уметничким медијима и преиспитивања друштвене и естетске функције уметности у оквиру руске авангарде. У том историјском тренутку Мајаковски се окреће филму као једном од простора у којима се његова уметничка пракса развија изван оквира лирике, плаката и позоришта. Према приређивачком контексту, објављени текст који анализирамо у раду састављен је накнадно на основу сачуваног филма и расположиве документације. Из тог разлога, реконструисани либрето представља текстуални документ који посредује између сачуваног филмског дела и његовог каснијег читања, чија разлика је од пресудног значаја за методологију рада: када се говори о авангардној поетици, филмској организацији, гесту или монтажи, потребно је разликовати оно што припада филму као оствареном делу од онога што реконструисани текст накнадно бележи. Историјски контекст 1918. године служи као оквир за разумевање настанка филма и односа Мајаковског према новом медију, док се сам реконструисани либрето анализира као посредни текстуални запис. Такав положај текста обрће уобичајени однос између сценарија и филма. У класичном производном процесу сценарио претходи филмској реализацији и представља један од текстуалних темеља из којих филм настаје. У овом случају, међутим, сачувани текст има обрнуту генезу: он настаје после

филмске реализације и према њој. Због тога његова редукованост, краткоћа сцена и одсуство детаљних техничких инструкција не треба аутоматски тумачити као оригиналну ауторску замисао филмске форме. Те особине могу бити последица саме природе накнадне реконструкције, чији је циљ да у сажетом облику забележи ток већ постојећег филмског дела.

Управо у односу реконструисаног текста према филму могу се уочити важни трагови филмске организације. Кратке сценске целине, наглашавање појединих гестова и смењивање различитих ситуација омогућавају да се прати начин на који је филмска композиција преведена у писани облик. Тако се о монтажи не говори као о аутономном својству реконструисаног либрета, већ као о принципу који текст посредно одражава. Слично томе, о ритму се може говорити условно, у смислу распореда сцена, њиховог смењивања и издвајања појединих радњи и гестова. У том смислу, анализа реконструисаног либрета има вредност пре свега као допуна анализи сачуваног филма. Она омогућава да се испита начин на који су филмска композиција, визуелне ситуације и гестови накнадно преточени у текстуални облик.

3. ОДНОС РЕКОНСТРУИСАНОГ ЛИБРЕТА И ФИЛМСКЕ РЕАЛИЗАЦИЈЕ

Посебно је важно разликовати три нивоа: изгубљени изворни сценарио, сачувани филм и постхумно реконструисани либрето. Изворни сценарио не може бити непосредни предмет анализе, јер није сачуван. Сачувани филм представља примарно уметничко дело из 1918. године, док реконструисани либрето представља каснији текстуални запис његове радње и композиције. Такав однос захтева опрез и приликом употребе појма “монтажа”. Монтажна организација може се непосредно анализирати у филму, док се у реконструисаном либрету може пратити само у мери у којој је његова текстуална структура сачувала или посредно репродуковала редослед и контраст филмских ситуација. Краткоћа појединих

сцена сама по себи није доказ монтажног поступка, јер може бити условљена синоптичким карактером реконструкције. Тек у поређењу са филмском композицијом могуће је говорити о посредно реконструисаном монтажном принципу. Исто важи и за поетичност текста. У реконструисаном либрету не постоји довољно основа да се успостави аутономна лирска структура која би била независна од филма. Међутим, начин на који се поједине визуелне ситуације, гестови и односи међу сценама преносе у писани облик отвара могућност за интермедијално читање. Уместо да се тврди да је филмски језик “интернализован” у аутономну поетику либрета, прецизније је рећи да реконструисани текст чува трагове филмске организације и тиме омогућава да се испитају додирне тачке филмског и књижевног начина обликовања значења.

На пример, наизменично смењивање сцена сукоба и сцена емоционалног приближавања, као и издвајање појединих гестова (подметање сакоа, одбрана учитељице, визија учитељице у парку), производе ритмичку организацију читања. Међутим, тај ритам не треба схватити као аутономно својство либрета, већ као текстуални одраз композиције сачуваног филма. Посебно је значајно и то што се не инсистира на психолошкој разради ликова. Дефинисани су кроз акцију, гест и позицију у простору, што одговара заоштреном схватању субјекта као нестабилне категорије. Ликови хулигана и госпођице (учитељице) не делују као индивидуални психолошки карактери већ као поетске фигуре утопљене у социјални конфликт. Редукована психолошка продубљеност у корист саме експресивности омогућава да се у реконструисаном либрету препознају поступци који су у складу са авангардним поимањем филмског израза. Историја реконструисаног либрета указује на сложеност односа између сачуваног филма, изгубљеног сценарија и касније редакцијске реконструкције. Питање односа Мајаковског према филмском медију сагледава се у ширем контексту његових теоријских ставова и уметничке праксе, а реконструисани либрето представља један

од материјала који омогућава анализу начина на који су поједини поступци сачувани у текстуалном запису филма. Речи, покрети и описи визуелних ситуација јављају се као различити слојеви текстуалног записа филма. Њихов међусобни однос омогућава анализу начина на који је филмска структура преведена у писани облик.

Анализа реконструисаног либрета има смисла утолико што допуњује анализу сачуваног филма, омогућавајући увид у начин на који је његова композиција пренета у текстуални облик. Стога реконструисани либрето није примарни доказ поетике Мајаковског нити његовог односа према филму, већ посредни документ који, у комбинацији са филмом и другим текстовима Мајаковског, доприноси разумевању његовог авангардног стваралаштва.

4. ВИЗУЕЛНА И МОНТАЖНА ОРГАНИЗАЦИЈА ЛИБРЕТА: РИТАМ И МЕТАФОРИКА

Реконструисани либрето *Госпођица и хулиган* организован је као низ кратких сцена које прате ток радње сачуваног филма. Та структура омогућава да се уочи одређена логика смењивања ситуација, али је неопходно разликовати оно што произлази из саме природе накнадне реконструкције од онога што представља траг филмске организације. Краткоћа сцена и редукованост описа пре свега одговарају синоптичком карактеру текста, док се монтажни принцип може анализирати само посредно, у односу према сачуваном филму. У том смислу, реконструисани либрето може бити посматран као текстуални запис који омогућава аналитичко праћење филмске композиције. Смењивање сцена сукоба, кретања, емотивног приближавања и појединих гестова ствара одређену динамику читања, али та динамика не мора бити схваћена као самостални ритам текста. Прецизније је говорити о текстуалном одразу ритма филмске композиције.

Један од упечатљивих примера представља сцена у којој се учитељица појављује у хулигановој перцепцији и “појављује иза

три дрвета” (Мајаковски, 1947, стр. 439). У самом реконструисаном тексту ова формулација има функцију сажетог бележења визуелне ситуације. У филмској реализацији она може бити посматрана као део начина на који се љубав и унутрашње стање јунака визуализују, док реконструисани либрето ту ситуацију накнадно преводи у вербални запис. Зато је оправдано говорити о поетском потенцијалу овог мотива, али не и аутоматски о доказу аутономне поетске структуре реконструисаног текста. Слично важи и за сцене у којима су гестови носиоци значења. Подметање сакоа на земљу, заштита учитељице и други поступци хулигана у филму добијају значење кроз тело, покрет и визуелни контекст. У реконструисаном либрету они су сажети у вербалне ознаке радње. Управо та разлика омогућава продуктивно интермедијално читање: може се испитати шта се дешава са визуелним значењем када се оно преведе у текст. Структура реконструисаног либрета одражава односе међу филмским сценама. Контраст између хулиганског понашања и тренутака његове емотивне рањивости тако се може анализирати као начин на који филмска композиција организује значење, док текст омогућава да се тај однос накнадно реконструише у вербалном облику. На тај начин појмови ритма и монтаже остају релевантни за анализу, али њихов статус мора бити прецизно одређен. Они нису аутономна својства реконструисаног либрета, већ аналитички појмови помоћу којих се описује начин на који текстуални запис одражава организацију сачуваног филма. Поређење са поезијом Мајаковског може бити корисно на другом нивоу, јер може се указати на сродност у начину на који се значење концентрише у појединачним сликама, гестовима и контрастима. Та сродност, међутим, представља интерпретативну могућност, а не доказ директне генетске или ауторске везе између сваког поступка у реконструисаном тексту и поезије Мајаковског.

5. ИЗМЕЋУ СУБЈЕКТА И КАМЕРЕ

Једно од централних питања у анализи *Госпођице и хулигана* јесте обликовање главног јунака. Хулиган није представљен кроз опширну психолошку експозицију, већ пре свега кроз поступке, гестове и односе са другим ликовима. Такав начин обликовања посебно је погодан за филмски медиј, у којем се карактер може конституисати кроз покрет, мимику, телесну експресију и просторни однос према другим фигурама. Међутим, овде је неопходно поново успоставити разлику између филма и реконструисаног либрета. Оно што је у филму остварено као телесна и визуелна експресија у реконструисаном тексту појављује се као сажета вербална белешка. Одсуство унутрашњег монолога у тексту зато не треба само по себи тумачити као доказ неке специфичне авангардне поетике реконструисаног либрета. Оно пре свега показује да текст у великој мери бележи радњу и визуелне ситуације филмског дела. Ипак, начин на који се хулиганова трансформација бележи у тексту отвара важно питање односа између акције и субјективности. Његова промена није представљена кроз развијено психолошко објашњење, већ кроз низ поступака: од хулиганског понашања и сукоба до покушаја да заштити учитељицу. Тако се у самом тексту субјективна промена појављује посредно, преко промене понашања. Тај поступак може се довести у везу са ширим авангардним интересовањем за тело, покрет и спољашњу манифестацију субјекта, али ту везу треба успостављати првенствено на нивоу филма и Мајаковске уметничке праксе, а не приписивати је без остатка каснијој редакцијској реконструкцији. У том погледу, хулиган се може посматрати као фигура акције. Његов идентитет није изграђен кроз биографско или психолошко објашњење, већ кроз низ поступака који га доводе у однос са учитељицом, ученицима и ширим социјалним окружењем. Реконструисани либрето нам омогућава да тај низ поступака пратимо у његовом сажетом текстуалном облику, док филм показује како су исти поступци добили конкретну телесну и визуелну форму. Зато је прецизније говорити о хулигану као о

фигури која се на различит начин конституише у филму и у његовом текстуалном запису. У филму је његова субјективност повезана са гестом, мимиком, покретом и просторним односима, док је у реконструисаном либрету та сложена визуелна информација сведена на избор и распоред вербално описаних поступака.

6. ХУЛИГАН И УЧИТЕЉИЦА

Однос хулигана и учитељице представља основни носилац његове трансформације. У реконструисаном тексту та промена се не развија као опширно психолошко објашњење, већ кроз конкретне ситуације и поступке. Мајка ученика долази код учитељице са захтевом да утиче на његово понашање, али се већ на почетку указује да је он “већ промењен – учитељица је оставила дубок траг на њега” (Majakovski, 1947, стр. 439). Овај исказ представља важан пример начина на који реконструисани текст сажима унутрашњу промену кроз спољашњу радњу. Уместо да се детаљно описује процес заљубљивања, промена се региструје као чињеница која се потом потврђује поступцима јунака. Његова заштита учитељице, подметање сакоа на земљу и други гестови показују да се његов однос према њој мења. Сам филм и реконструисани либрето пружају сигурнију основу за тумачење његовог поступка као израза љубави, моралне промене, заштите конкретне особе или промене његовог односа према заједници. Шири друштвено-политички контекст може бити укључен као могући интерпретативни оквир. Управо у тој неодређености лежи продуктивност лика. Хулигана није могуће свести на једну политичку или психолошку функцију. Његова промена остаје истовремено лична, телесна и социјална. Филм ту промену реализује кроз гест и ситуацију, док реконструисани либрето омогућава да се тај низ ситуација текстуално прати.

7. ТРАГИЧНОСТ СУБЈЕКТА: ХУЛИГАН ИЗМЕЂУ ПОГЛЕДА И ГЕСТА

Трагичност хулигана може се разумети као последица несразмере између његове промене и могућности да ту промену интегрише у свет у којем живи. Овај аспект посебно долази до изражаја у односу између његове почетне позиције хулигана и каснијег односа према учитељици. При томе је важно разликовати филмску представу од реконструисаног текста. У филму се хулиганова трагичност остварује кроз визуелну експресију: његов гест, кретање, мимику и однос према простору и другим ликовима. Реконструисани либрето те елементе накнадно своди на вербални запис. Зато се не може рећи да га сам текст “излаже погледу” у истом смислу у којем то чини камера. С тим у вези, реконструисани текст бележи ситуације у којима је лик у филму изложен погледу и визуелно издвојен. Тако, сцена у којој се учитељица појављује “иза три дрвета” представља занимљив пример односа између перцепције и текстуалног записа. У филму се њено појављивање може тумачити као визуелизација хулигановог доживљаја, док реконструисани либрето ту ситуацију бележи кратком вербалном формулацијом. Њен је значај за анализу, дакле, у томе што показује како се визуелни догађај филма преводи у текст. Хулиганова трансформација постепено се развија кроз поступке. Он штити учитељицу од других ученика, мења однос према сопственом окружењу и све више се удаљава од ранијег обрасца понашања. Мајаковски као глумац истовремено учествује у обликовању лика кроз телесну експресију, док реконструисани либрето накнадно бележи део тих радњи. Управо та разлика између филмске изведбе и текстуалног записа омогућава да се интермедијалност посматра не као једноставно “прожимање” два медија, већ као процес превођења једног облика израза у други.

Кулминација трагичности налази се у сцени умирања. Хулиган је смртно рањен, лежи у кревету и чека учитељицу, која долази и даје му пољубац. Реконструисани либрето ову сцену своди на релативно

кратак низ радњи. Та редукција омогућава да се трагични ефекат анализира кроз однос између радње и њеног текстуалног бележења, док трагичност произлази из судара између промене коју љубав покреће у лику и његовог коначног исхода. Хулиган, који је на почетку дефинисан кроз насиље и маргиналност, до краја постаје способан за заштиту, приврженост и нежност, али се та промена не завршава његовим укључивањем у стабилан нови идентитет. Његова смрт зато прекида процес преображаја. Управо је тај прекид важан за тумачење трагичности. Хулиган не постаје једноставно “нови човек”, нити се враћа у потпуности свом старом идентитету. Он остаје у међупростору између старог начина живота и новог односа према себи и другима. Та амбивалентност може се довести у везу са ширим авангардним интересовањем за нестабилан субјект, кризу традиционалних идентитета и преобликовање односа између појединца и колектива. Ипак, ту везу треба заснивати на историјском и поетичком контексту Мајаковсковог рада. На тај начин трагичност хулигана постаје једно од места на којима се најјасније види интермедијални карактер материјала. Филм производи значење кроз слику, тело, покрет и монтажну организацију, док реконструисани либрето омогућава да се ти елементи накнадно прате у текстуалном облику. Њихов однос зато није однос оригиналног текста и његове филмске адаптације, већ однос филмског дела и његове касније текстуалне реконструкције.

8. ЗАКЉУЧАК

Анализа *Госпођице и хулигана* показује да је неопходно јасно разликовати три нивоа: сачувани филм из 1918. године, изгубљени изворни сценарио и постхумно реконструисани либрето објављен 1947. године. Пошто оригинални сценарио није сачуван, реконструисани либрето не може бити посматран као његов непосредни еквивалент нити као аутономни текст на основу којег би се без посредовања реконструисала ауторска намера Мајаковског. Његов значај лежи пре свега у посредничкој функцији.

Реконструисани либрето омогућава да се у текстуалном облику прате поједини елементи сачуваног филма: редослед сцена, наглашени гестови, визуелне ситуације и промене у поступцима ликова. Због тога он представља драгоцен истраживачки извор за проучавање односа између филмског дела и његове писане репрезентације.

Такође, анализа је показала да се појмови монтаже, ритма и визуелне организације могу применити на реконструисани либрето само уз одговарајућу методолошку ограду. Они нису нужно аутономна својства самог текста, већ се у њему појављују као трагови композиције сачуваног филма. Краткоћа сцена и редукованост описа, на пример, могу бити последица синоптичке природе реконструкције, док њихов распоред и контраст добијају додатни значај тек у односу према филмској реализацији. Посебно место у том односу заузима обликовање хулигана. Филм његов карактер гради кроз гест, мимику, кретање и просторну организацију, док реконструисани либрето те елементе накнадно преводи у вербални облик. Његова трансформација зато може бити анализирана као процес који се различито манифестује у два медија: у филму кроз телесну и визуелну изведбу, а у реконструисаном тексту кроз избор и распоред описаних поступака. У том смислу, реконструисани либрето може бити важан за интермедијално проучавање руске авангарде, јер његова специфичност управо произлази из сложеног статуса посредног документа који он омогућава да се сачувано филмско дело чита кроз текст, али истовремено захтева свест о томе да је тај текст настао накнадном реконструкцијом.

Стога се однос поезије и филма у овом случају не мора дефинисати као директно прожимање које је остварено у структури реконструисаног либрета, већ као могућност да се, кроз поређење филма, реконструисаног текста и других дела Мајаковског, испитају сродности између авангардних поступака у различитим медијима. На тај начин реконструисани либрето постаје посредни истраживачки материјал за разумевање ширег интермедијалног поља у којем се

сусрећу књижевност, филм и визуелна уметност. Тако постављена анализа не умањује значај реконструисаног либрета. Напротив, његов значај произлази управо из сложеног односа према филмском делу: он представља текстуални траг филма и истовремено показује шта се дешава када се визуелна и телесна организација филма накнадно пренесе у писани облик. У том смислу, *Госпођица и хулиган* представља подстицајан пример за проучавање интермедијалности руске авангарде, под условом да се јасно разликују историјски филмски артефакт, изгубљени сценарио и каснија редакцијска реконструкција. На концу свега, може се поставити питање које је у својим делима поставио још Сергеј Ајзенштајн: “која уметност није сродна филму?” (Ajzenštajn, 1964, стр. 33).

ЛИТЕРАТУРА

- Ajzenštajn, S., 1964. *Montaža i atrakcija*. Beograd: Nolit.
- Birger, P., 1987. *Teorija avangarde*. Beograd: Nolit.
- Burke, M., 2019. "Mayakovsky: Film: Futurism". U: Graf, A., Scheunemann, D. ur. *A History of Futurism*. Leiden, Boston: Brill, str. 471–486.
- Lowton, A., 1986. *Cinema and the Russian Avant-Garde: Aesthetic and Politics*. Washington DC: Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- Majakovski, V. V., 1947. *Sobranije sočinenij v 12 tomah*, t. 11. Moskva: Goslitizdat.
- Podoli, R., 1975. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Stojanović, D., 1978. *Teorija filma*. Beograd: Nolit.

BETWEEN LIBRETTO AND FILM: THE AVANT-GARDE POETICS OF *THE YOUNG LADY* AND *THE HOOLIGAN*

Abstract

This paper focuses on the analysis of the reconstructed libretto for the film *Miss and the Hooligan* (1918) by Vladimir Mayakovsky, published within the collected works of the author. It examines the ways in which traces of cinematic organization can be identified connected to the avant-garde poetics within the broader context of Mayakovsky's oeuvre and the Russian avant-garde. Drawing on the poetics of the Russian avant-garde and early cinematography, the paper considers the relationship between textual record, film realization, and visual logic preserved in the libretto as a trace of montage and rhythmic structuring. Particular attention is devoted to the figure of the hooligan as an avant-garde subject whose position is constituted through gesture, space, and conflict, as well as to the ways in which visual and rhythmic elements participate in shaping the tragic experience. The aim of the paper is to demonstrate how elements of film language and Mayakovsky's poetics intertwine within the libretto, opening a space for an intermedial reading between poetry and film.

Keywords: *libretto, intermediality, avant-garde, montage logic, Mayakovsky*