



часопис за књижевност, уметност,
науку и културу



Издавач

Центар за културу, образовање
и информисање „Градац“, Рашка

За издавача

Дејан КОТУРАНОВИЋ, директор

Главни и одговорни уредник

Милојко МИЛИЋЕВИЋ

Редакција

Ана Стишовић Миловановић, Александар Б.
Лаковић, Соња Милићевић, Соња Шљивић
и Магда Миликић

Ликовни прилози у овом броју:

фотографије студената Факултета уметности
(Департман за примењене уметности)

Универзитета у Нишу (ментор: Миљан
Недељковић)

На корицама: фотографија *Сенке*

Саре Стојановић

Адреса

36350 Рашка, Ибарска б

тел. 036 736-273

E-mail: ckgradac@gmail.com

Штампа

СГР „Грамис“ Рашка

Тираж 300

ISSN 0351-0719

Часопис излази два пута годишње.

Цена примерка 400,00 дин.

Рукописе слати на адресу издавача,
са назнаком „за часопис“.

Рукописи се не враћају.

Први број часописа „Рашка“ објављен је 1971. године, у издању Књижевног клуба „Рашка школа“. Имао је прекиде у излажењу од 1973. до 1977. и од 1990. до 1996. године. Од 1982. (број 18) часопис издаје Самоуправна интересна заједница културе Општине Рашка, а од 1996. (број 29) Центар за културу, образовање и информисање „Градац“. Први уредник био је Ново Шћекић, од осмог броја часопис је уређивао Драган Барлов, а од 32. до 41. броја др Мирољуб Јоковић.

РАЦНА

ГОДИНА LI □ БРОЈ 44 □ 2021.

КИНО "ПРВИ МАЈ"

Магда Миликић Увод	5
Јован Л. Гавриловић Филм у раним делима Давида Албахарија	7
Магда Г. Миликић „Мора доскојајши шо мјесто између мене и моје свакидашњице“: ка њојшици филма Понедељак или уторак Вајрослава Мимице	17
Јована Б. Сувајић Повлашћено чишање краја романа Лелејска гора Михаила Лалића у истоименом филму Здравка Велимировића	30
Огњен Т. Аксентијевић Билдунис-нарација у филму Штићеник Владана Слијепчевића	44
Милица Ј. Колоски Функција музике у филму Ко то тамо пева Слободана Шијана	56
Урош З. Ђурковић Крајска, најкраћа историја исландског филма: мојиносши	71

ПЕВАЊЕ О ПИСАЊУ

Александар Б. Лаковић Слово о маскама	79
--	----

ПИСАЊЕ О ПИСАЊУ

Стојан Богдановић La sans Pareille	82
Дарка Деретић Књижевни доскојајци у романима Радослава Брајшића	96

ПЕВАЊА

Александра Мишић	105
Небојша Гајтановић	106
Жељко Сарих	107

ПИСАЊЕ О ПЕВАЊУ И ПИСАЊУ

Љиљана Дугалић Мала бреча о великој Жичи из бера и кичице посвећених уметника, јесника и сликара	109
Маја Белегишанин Чискоша лурског певања	110

Тихана Тица	
<i>Кораџи ка сну</i>	112
Милоје Радовић	
<i>Расџричане џесме и расџеване џриче Милојка Милићевића</i>	114
Милоје Радовић	
<i>Прича о џричи која расџе</i>	114

ЧИТАЊЕ ПРОШЛОСТИ

Милован Р. Филимоновић	
<i>Раџџни сџрадалници из Плешина, Носољина, Врџина и Трнавe у Друјом срџско-џурском раџу</i>	118

Јована Б. Сувајџић¹

ПОВЛАШЋЕНО ЧИТАЊЕ РОМАНА ЛЕЛЕЈСКА ГОРА МИХАИЛА ЛАЛИЋА У ИСТОИМЕНОМ ФИЛМУ ЗДРАВКА ВЕЛИМИРОВИЋА

Апстракт: У овом раду посветићемо се упоредном проучавању романа *Лелејска гора* Михаила Лалића и истоимене екранизације, коју је режирао Здравко Велимировић. Размотрићемо чињеницу да су књижевни предлогачки и његов филмски пандан „изникли“ из сродне књижевне и културне традиције, али и указати на разлоге због којих су се, упркос том заједничком именителу, поетички и идеолошки вектори двојице стваралаца разлики у погледу разрешења судбине главног јунака романа и филма, Пада Тајовића. Кључне тачке за тумачење Велимировићеве *Лелејске горе* ће нам, притом, представљати уводни и завршни сегмент овог филмског дела.

Кључне речи: Михаило Лалић, Здравко Велимировић, *Лелејска гора*, Петар II Петровић Његош, *Горски вијенац*, епиграф, екранизација.



Михаило Петровић

¹ jovana.suvajdzic@gmail.com

Као што је познато, Михаило Лалић је свој роман *Лелејска гора* најпре објавио 1957. године, а потом је, 1962. године, уз знатније измене, објавио и другу верзију овог дела (Поповић 1972: 17). О сличностима и разликама које постоје између две верзије исцрпно је писао Бранко Поповић у књизи *Романсијерска уметност Михаила Лалића*, постављајући тезу да је управо процес дописивања, преправљања и продуженог стварања након првобитне рецепције дела иманентан Лалићевом списатељском поступку (уп. Поповић 1972: 9–14). У том смислу, поред *Лелејске горе*, која је „претрпела“ најзнатније прераде, Поповић истиче и роман *Раскид* (прва верзија била је објављена 1955. године, друга 1969) (Поповић 1972: 139), као и роман *Прамен шуме* (1970), написан на основу истоимене приповетке (Поповић 1972: 195). Мада је, како наводи овај критичар, „и [роман, Ј. С.] *Хајка*, према ауторовој изјави, писана у две верзије, њена прва верзија није објављена“ (Поповић 1972: 9).

Предмет научног интереса Поповићеве монографије јесу најпре елементи (мотиви, сижејне линије, аспекти карактеризације ликова, стилске одлике, наративне епизоде, па чак и поглавља²) који су били суштински преобликовани, уклањани из првобитне верзије *Лелејске горе* или јој додавани. Нама је пак овде важније да истакнемо да је строгу ауторову ревизију „преживела“ окосница структуре романа, представљена, између осталог, и прстенастом симетријом почетка и краја овог дела. Наиме, Лалић је већином тежио да у познијој верзији *Лелејске горе* задржи првом верзијом дела предодређен хармоничан распоред и једнак број поглавља у пет глава романа (Поповић 1972: 79–81). Наведена нумеричка схема одражена је и „тематск[ом] симетриј[ом]“ (Поповић 1972:

² „Десет нових поглавља, интерполираних по два у сваку од пет глава романа, чине 90 страница. Преосталих 170 повећаних страница добијено је ширењем обима ранијих поглавља. [...] *Тешко би било пронаћи развијену спомену реченицу у којој није било иншеревиција*“ (Поповић 1972: 38, курсив Ј. С.).

84) представљеног фабуларног садржаја у првој и у другој половини романа (у обе верзије) у односу на успостављену осу симетрије – трећу главу романа, чији наслов гласи *С ђаволом* (Поповић 1972: 84). У односу на ту „тачк(у) најнижег нивоа у процесу јунакове алијенације“ (Поповић 1972: 84) у симболичном простору Лелејске горе, претходна и наредна поглавља доследно се – у развијању сижејних линија, у увођењу ликова и мотива – повезују као полазиште и циљ, узрок и последица, „као најављивање и припремање, или одзив на најављено, односно окончање припремљеног“ (Поповић 1972: 86)³.

Та је појава најочљивија у деловима који се налазе на највећој симетричној удаљености од средишње главе романа – на његовом почетку и крају, што и не треба да нас чуди, будући да је „[о]рганизација оквира, односно граница једног књижевног дела, веома [...] битан композициони проблем јер оквир сигнализује улазак у фиктивни свет романа“ (Бечановић 2007: 37). У поглављу посвећеном композицији *Лелејске горе*, у монографији *Поезија Лалићеве шрилоије*, Татјана Бечановић упоређује прво и последње поглавље овог Лалићевог романа и проналази сродности у заступљености и развијању мотива магле, ватре, изгубљености и потраге за путем (Бечановић 2007: 92). Док три средишње главе истражују егзистенцијалну ситуацију угрожености и усамљености, на ободу романа главни јунак, Ладо Тајовић, налази се у заједници, с мањом групом сабораца – с Васиљем и Иваном, а потом с Јакшом и Васиљем. Ипак, иако почетна нарративна ситуација и визија предела онеобиченог и расточеног маглом проналазе свој одјек на самом крају романа, прво и последње поглавље суштински су обележени – а тиме и диференцирани – супротним предзнаком (Бечановић 2007: 92): губљењу ослонца с почетка романа одговара његов поновни проналазак на последњим страницама *Лелејске горе* (Бечановић 2007: 93); дезоријентисаности и

³ Истим се принципом, да нагласимо, водио Лалић и при додавању нових поглавља: „Овај поступак [обнављања тема и проблема, Ј. С.] није нов, у ствари то је композициона навика из прве верзије дела. Ми га истичемо као *сасиловани део* и *поезијске групе Лелејске горе*, а и да укажемо на чињеницу да је и поглавље грађено на истим принципима (симетрије) као и дело у целини“ (Поповић 1972: 90; курзив Ј. С.).

пометености јунака противставља се јунаково осећање сигурности на пронађеном путу. Насупрот првобитном силаску Ладове јединице у „лелејски простор“⁴, упечатљива последња слика романа представља панорамски поглед на (и даље) неумирену Лелејску гору – проживљеним искуством које чини сам садржај романа Ладо стиче привилегију тог погледа, сада упућеног из превазиђене лелејске позиције:

Зинуше и друге пукотине с изобличеним предјелима; једна се испуни нередом дрвећа погнутог, жутог, с по којим зеленим листом рад' заклетве – машу гране, гребу к небу, праћакају се и стресају прамење са себе. Застадосмо да гледамо како се грдна хоботница бори с душом и распада у комаде – то је скоро као да гледамо оно друго распадање које нам можда неће бити досуђено да видимо. Остали су скидани краци и репови да тумарају тражећи се – од њиховог тумбања изгледа да се планине таласају: изроне зелени валови стрмина с ребрима негдашњих откоса по њима, *појаве се сивијене обасјане невидљивим сунцем, златине и црвене* (Лалић 1967: 561–562; курзив Ј. С.).

Тачка пробоја сунчевих зрака и боја у „мек и лепљив сиви свемир [...] без граница и без облика“ (Лалић 1967: 559) засигурно је најдаље превагнуће светлих тонова и ведрине која на последњој страници романа истовремено указује на мали корак у преображају предела услед измењености оног који тај предео посматра и, у оптимистичном кључу⁵, остаје снажан наговештај онога што би након последње реченице романа могло уследити. Упитна, међутим, остаје мотивисаност оптимистичног краја у светлу тмурних порука средишњих глава романа – *Сам, С ђаволом и Ђаво лично*.

⁴ „У композиционом склопу романа *Лелејска гора* издвајају се три целине које се подударују са прелејским, лелејским и постлелејским простором: уводна, у којој се гради несижејно, дозвољено семантичко поље и успоставља одређени поредак, затим централна, која развија лајтмотив самоће и моделује границу, и завршна, у којој се обликује семантичко антипоље“ (Бечановић 2007: 88).

⁵ „Прва и последња глава романа грађене су на принципу аналогije по готово идентичној мотивској схеми, али су успостављена значења, као и унутрашња стања главног јунака с почетка и краја романа супротстављена, па на оквирима, као вид допунског уређења, делује принцип опонирања, што доводи до успостављања бинарне опозиције: песимизам – оптимизам“ (Бечановић 2007: 92).

оквиру партизанске групе на крају *Лелејске јоре* најавио је и прерастање „роман(а)-личности” (Ивановић 1974: 137) у „роман-јрује личности” (Ивановић 1974: 137) – Лалићев роман *Хајка* (1960). Превазилазећи сумње поколебаног појединца (Лада Тајовића) у *Лелејској јори*, Лалић, према речима Татјане Бечановић, *Хајком* ствара „моћну апотеозу чојства, јунаштва, храбрости и револуције” (Бечановић 2007: 127).

Било како било, несразмера доминантних мрачних тонова и крајњег озарења нарочито се осећала у првој верзији *Лелејске јоре*. Суочена с предодређеношћу краја романа, она је у верзији из 1962. године морала бити донекле ублажена накнадним дописивањем и гушћим премрежавањем текста сегментима који би се, према већ установљеној динамици – „композиционом” и „стилском” маниру карактеристичном и за издање из 1957. године (Поповић 1972: 90) – међусобно најављивали и проналазили одјека једни у другима. Најснажнији читалачки путокази (Поповић 1972: 31) кроз маглу и изван ње у *Лелејској јори* јесу, међутим, они који остају непромењени у обе верзије: епиграфи који претходе свакој од пет глава романа (Поповић 1972: 89) – цитати из Његошевог *Горској вијенца*, одломци из посланица владике Петра I Петровића, стихови из песама Радосава Љумовића и Марка Миљанова. У овом осетљивом међупростору романа, на његовом „праг[у] [...] који свима [читаоцима, Ј. С.] нуди могућност да уђу унутра или да се окрену” (Genette 1997: 2)⁸ од дела, епиграфи најављују тон приповедања и атмосферу која се развија у поглављима, сажето представљају мотиве и теме које постају идејне преокупације ликовна и опсесивне мисли приповедне свести посредством које се обликује фикционални свет *Лелејске јоре*. Примерице, глава *Ђаво лично* отпочиње одабраним реченицама из *Посланице Црнојорцима и Брђанима*, у којој владика Петар I прекоревачки Црногорце због срамне неслоге и крвопролића⁹; иста глава романа развија мотив Ладове освете сународницима који су наудили претходним

партизанским агентима. Епиграфску основу главе *Сам чини* реплика сердара Вукоте о проклетству земље Црне Горе – жељне живота и храбрости младих јунака¹⁰ – док ће управо у овој глави сижерна линија која се тиче потраге за Ником Сајковим доживети нагли крај у светлу сазнања да је и овог „чојка за човјество” (Његош 1978: 49) „прогутала” *Лелејска гора*.

Истовремено, избором епиграфа Лалићев роман обзнањује своју повезаност с једном линијом књижевног стваралаштва Црне Горе, у којој се „успоставља херојско-патриотски модел света и мишљења” (Бечановић 2007: 92). Поред дела Петра II Петровића Његоша, у чијем писању Лалић препознаје себи сродну „слободољубивост”¹¹ и који је био један од Лалићевих књижевних и животних узора¹², то су песме Радосава Љумовића, песника који је изгубио живот у Шпанском грађанском рату (Бечановић 2007: 96), и дела Марка Миљанова, црногорског војводе и писца *Примијера чојства и јунаштва* (Деретић 2002: 828).

Специфичне прагматичне функције у књижевном делу као и сви паратекстуални елементи (Genette 1997: 2) – преносници „коментара који је ауторски или који у већој или мањој мери носи ауторски легитимитет” (Genette 1997: 2) – први и последњи епиграф *Лелејске јоре* нарочито се истичу лајтмотивом сунца. Како смо споменули, овај је мотив у првој и нарочито у другој верзији романа прерастао у знак ишчекивања поновне интеграције главног јунака у друштвену заједницу, чувајући, истовремено, своју

⁸ „О проклета земљо, пропала се! // Име ти је страшно и опако. // Или имам младога витеза, // уграбиш га у првој младости; // или имам чојка за човјество, // сваног ми узме прије рока” (Његош 1978: 49).

⁹ Снажан утицај Његошеве слободарске мисли Лалић образлаже на следећи начин: „Поетском ријечју велике снаге борио се Његош *Ирошћин ројства и издаје, ирошћин насиља и шираније у свом времену*; под утицајем његове поезије, а и других слободољубивих *цјесника*, ја сам своје скромне снаге ставио у службу борбе против ропства и издаје, против насиља и тираније у свом времену” (Лалић 1997: 64, Бечановић 2007: 29; курсив Ј. С.).

¹² Уз Иву Андрића, Светозара Марковића, Марка Миљанова и писце социјалне литературе – Јована Поповића, Ђорђа Јовановића, Војислава Вучковића... (Ивановић 2015: 478–492) Лалић је био добитник Његошеве награде за 1963. годину, као и аутор три важна есеја о Његошу: „Вријеме настанка *Горској вијенца* (По писмима Његошевим и његових сарадника)”, „Његошеви поклонци младог сунца”, „Иво Андрић о Његошевој поезији” (Ивановић 2015: 480).

⁸ Уколико није другачије назначено, цитате с енглеског и француског језика превео је аутор рада, искључиво за потребе рада.

⁹ Уп. „Поуке из посланица Св. Петра”, *Свети Петар Цетински: Живље, гјело, молишва*, https://www.rastko.rs/bogoslovlje/sv_petar_cetinjski.html#pouke, приступљено 1. 2. 2021.

асоцијативну везу с другим делима „социјалне литературе чији писци често користе соларну симболику” (Бечановић 2007: 93). Повезаност епиграфа додатно учвршћује кохеренцију представљеног приповедног садржаја као целине, охрабрујући притом читаоце да истрају у читању и да, заједно с Ладом, „освану” с друге стране „лелејске” територије, убирући плодове свог читалачког стрпљења.

Ипак, као што је заокруженост и завршеност романа довело у питање његово поновно писање и објављивање 1962. године (Поповић 1972: 11), тако и поменута развојност сижеа искушавања, која гарантује оптимистичан крај *Лелејске горе*, суштински остаје у напетом односу са сугестивношћу и заступљеношћу порука о немогућности човека да се издигне изнад основних инстинката. У наставку рада истражићемо како се екранизација *Лелејске горе* из 1968. године, режирана од стране Здравка Велимировића, суочила с овом значењском тензијом и како је на њу одговорила.

Екранизација *Лелејске горе*

Када размишљамо о филмској адаптацији књижевног дела, нужно постављамо питање о природи интерпретације тог остварења у новом, филмском изразу, као и о степену сличности и разлика између књижевног предлошка и филма, који мора остати – у рецепцији првобитних читалаца, а потом гледалаца – у вези с оригиналним књижевним делом. Како запажа Бранко Поповић, специфичност настанка *Лелејске горе* лежала је, између осталог, у чињеници да је Лалић вишеструким верзијама романа сам покренуо „машинерију” реинтерпретирања: „Опредељујући се за нова решења, аутор је нећирао претходна. Тиме је иницирао дискусију како о ваљаности појединих структурних потеза, тако и о уметничкој успелости дела у целини. Дело је изгубило штит *неповредивости*. [...] Кад постоји више него један пут ка уметничком савршенству, зашто би се број могућности завршио са две *алтернативе*?” (Поповић 1972: 11) Не треба да нас чуди, стога, што је, пробојем „штита неповредивости” и целисти романа отворен простор за његово ново имагинирање – за филм *Лелејска гора*, чије је снимање завршено 1968. године, као

копродукција „Филмског студија Титоград” и „Космет филма” из Приштине, у режији Здравка Велимировића (Volk 1986: 357–358). И други романи Михаила Лалића привукли су сличну пажњу филмских стваралаца, па је, само пет година касније, поново у продукцији „Филмског студија Титоград”, Радомир Шарановић режирао филм *Свадба* (1973), према истоименом Лалићевом роману из 1950. године, док је „црногорски филм”¹³ *Хајка* Живојина Павловића (1977) настао на основу наставка приче о партизанској групи Лада Тајовића – роману *Хајка*, из 1960. године (Гаврић 2013: 36).

Поред *Лелејске горе*, Велимировић је остао упамћен по екранизацијама романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића и *Дорошјеј Добрила* Ненадића, што је и у критичкој литератури означено као „кључна тачка његовог стваралаштва” (Гаврић 2013: 24). Могуће је да је Велимировићевом стваралачком темпераменту одговарао Лалићев стил, на средокраћу модерних наративних поступака (као што су заступљеност унутрашњег монолога у Лалићевим романима и интерполација ирационалног садржаја халуцинација) и традиционалних књижевних узора (како смо већ напоменули – народне епске поезије, локалних легенди и других облика црногорског фолклора, Његошевих спева *Луча микрокозма* и *Горски вијенац*, поезије Марка Миљанова итд.) (Пелеш 1966: 221, Бечановић 2007: 10). Сам Велимировић био је принципијелан противник „црног таласа” у југословенском филму, сматрајући да је овај критички покрет поништио „све што се до тада сматрало за успешно и лијепо у домаћој кинематографији, а нарочито то што је било у складу са традиционалним културним вриједностима нашег народа: естетска долазишћа, етичке константе, њеменића емоција, мисао, боја и ријам на овим просторима” (Гаврић 2013: 112; курзив Ј. С.). Истовремено, као студент познате париске филмске школе IDHEC (Спом. 2008: 9), Велимировић је био у најближем контакту са савременим токовима европске кинематографије и у својим остварењима показивао и, како је већ поводом његовог првог филма (*Дан чејрнаесџи*, 1960) у критичким записима примећено, „тежњу за новијим, савременијим изражавањем,

¹³ Како је сам Павловић описао филм *Хајка* (Гаврић 2013: 36).

кондензованост и експресивност слике” (Милутин Чолић, *Полиџика*, 22. 2. 1961, Гаврић 2013: 172).

Заједничка одлика романа које ће током своје каријере Велимировић екранизовати (*Лелејска јора*, *Дервиш и смрт*, *Дорошеј*) јесте њихова упитна адаптабилност за „велики екран”. Наиме, ове романе најпре обележавају усмереност на испитивање етичких дилема, рефлексивност, камерност наративног простора, сложеност и умноженост исказаних перспектива, строгост интроспекције и интимност разговора са собом и с хартијом. Велимировић није „бежао” од измене књижевног предлошка, напротив – био је свестан различитости „медијума”¹⁴ литературе и филма и опасности које може доживети статична, апсолутно верна филмска адаптација: „Има [...] књижевних дела пренесених на филм и телевизију незанимљивом фофографијом ствари. То није стваралачки чин” (Гаврић 2013: 103; курзив Ј. С.). Филм је, дакле, према Велимировићу, морао настати из аутентичног стваралачког напора ка преобликовању грађе према природи и могућностима филмског израза, али и у складу са сопственом визијом која се жели донети гледаоцима:

Истина је да ја морам да се обраћам гледалишту које је пре тога већ било читалиште. Сваки читалац формирао је своју слику о роману, о његовим сазнајним, спознајним и емоционалним структурама, нијансама и читавој градњи. Он је направио свој закључак и створио, како би се казало, сопствени филм у глави о том делу. Ја долазим сада, као повлашћени читалац, да дам своју визију ствари. [...] Промени ти човеков закључак, то је доста тешко. Стога сам се скрупулозно обраћао свим књижевним делима, знајући да се не може и не треба ратовати ни са писцем, ни са читаоцем, али се моју инџеријолирају своја *педишја* и своје емоције” (Гаврић 2013: 103; курзив Ј. С.).

На скрупулозно читање „повлашћеног читаоца” настављао се, у Велимировићевом

¹⁴ Како је Велимировић писао Меши Селимовићу у једном писму: „Правим филм који је моја креација. Па сходно томе и главом и душом одговарам за њега. Уз најдубље поштовање за Вас и Ваш роман, ја сам обавезан према кинематографској публици, да материју транспонујем из медијума литературе у медијум филма” (Гаврић 2013: 27–28).

стваралаштву, минуциозан, дисциплинован рад током фаза планирања, снимања и монтаже филма (Гаврић 2013: 27). Озбиљан приступ првобитној визуелизацији филма у књизи снимања (Гаврић 2013: 27) осигуравао је сигуран след кадрова, уз мало или нимало места за случајност и импровизацију. Неки од кључних појмова који су описивали Велимировићев приступ филмском стварању били су, према речима самог режисера: „Склад делова и целине. Равнотежа – Стабилност – Симфониичност – Хармонија. [...] *Равношежа и симешрија*” (Гаврић 2013: 104; курзив Ј. С.).

Управо су симетричност и постизање наративне равнотеже били од необичне важности Михаилу Лалићу, о чему смо понешто рекли на почетку овог рада. Стога нам се чини занимљивом могућност да упоредимо и сагледамо како су се две строго и пажљиво обликоване – али значењски различите – уметничке визије сусреле над истом наративном грађом.

Први кадар *Лелејске јоре* и његове импликације за упоредно тумачење филма и књижевног предлошка

Филм *Лелејска јора* такође почиње својеврсним епиграфом. Текстуални се натпис, истакнут белим словима на тамној позадини – у овом случају цитат из Његошевог *Горској вијенца* – смешта у прави „егзерг” (Genette 1997: 144), тачку „на ивици дела” (Genette 1997: 144). Подједнаког значаја за доживљај и разумевање филма као уводни епиграф романа,¹⁵ овај наративни „цеп” најпре „нас” – гледаоце – суочава с текстом. Других визуелних надражаја, сем контраста између белине натписа и затамњености позадине, на самом почетку не можемо наћи; звук такође изостаје. Очигледно је да се сва наша пажња усмерава на препознавање, читање, разумевање приказаног текста, а његов садржај снажно нам сугерише да долазимо у сусрет с аутономним филмским делом, другачијим од књижевног предлошка. Одабир цитата из *Горској вијенца* ту није споран – исто дело „дочекује” и читаоце *Лелејске јоре*. И Лалић и Велимировић

¹⁵ Роже Оден наглашава да „први кадрови филма нарочито су важни: правећи прелаз између нашег света (простора биоскопске сале) и света филма (дијегезе), они имају улогу да гледаоцу пружи читалачка улутства која ће му дозволити да прихвати један прилагођени начин производње смисла и афеката” (Oudin 2000: 76).

препознавали су и признавали утицај који су на њихово стваралаштво оставили живот и дело Петра II Петровића Његоша. Ипак, они се не одлучују за исти цитат из *Горској вијенца*, и то је важна тачка диференцијације романа и филма.

Велимировић се, барем на нивоу уводног епиграфа, не обазире на симетрију коју Лалић успоставља развијањем мотива заласка сунца у цитату из *Горској вијенца*¹⁶ (из шире целине песме Кола у прославу отпочете истраге потурица, где се некадашњој атмосфери таме и застрашености супротстављају празнични дух и јунаштво Црногораца) и одговарајућим завршним „одазивањем“ мотива зоре у цитираној песми Марка Миљанова. Режиер се радије одлучује за двостих из другог монолога игумана Стефана: „Св’јет је овај тиран тиранину, // а камоли души блајородној!“ (Његош 1978: 122; курзив Ј. С.)¹⁷ Након наведених стихова, у истом монологу следи ближе одређење антагонизама који владају у оваквом свету:

*Он је сосѣав ѡаклене неслоје:
у њ раѡује душа са ѡијелом,
у њ раѡује море с брејовима,
у њ раѡује зима и ѡојлина,
у њ раѡују вјешѡри с вјешѡровима,
у њ раѡује живина с живином,
у њ раѡује народ са народом
у њ раѡује човјек са човјekom,
у њ раѡују дневи са ноћима,
у њ раѡују дуси с небесима* (Његош 1978: 122).

Индикативна је чињеница (уза сву свест о практичности и већој сугестивности краћег натписа) да Велимировић за уводни кадар филма не бира стихове који доносе визију општег сукоба као утемељујућег принципа у свету. Сродну замишљеност над вечним стањем зараћености проналазимо у Лалићевом роману, где се појава „паклене не-

слоге“ формулише као законитост која важи у Лелејској гори – у простору угрожености који поприма све шире димензије¹⁸. Најјаснију формулацију овог закона у роману Ладу саопштава његов двојник – његова „прерушена мора или сумња, или [...] болест воље“ (Лалић 1967: 173), у традицији тумачења *Лелејске јоре* препозната и као критичка свест (Бечановић 2007: 101), а у роману најчешће именована као ђаво:

Да се поштују правила игре. Неки је зову „Мачке и миша“, други скраћено „Јачи-тлачи“, али није важно како се игра зове него да се правилно распореде снаге. На врху су прождрљиви, што се не могу заситити. Испод њих су улизице да им се диве, кардинали, гувернери, предсједници и пословође свакојаке. Испод тога је војска да то брани, а на дну су поштене будале што аргатују и понекад се буне и стално се надају у промјене, те тако и они имају чиме да се забаве (Лалић 1967: 277).

Снажно је, у више наврата, у роману сугерисано да је ова хијерархија својствена природи, као општи принцип природне селекције, а да су је отуд усвојили и људи. Тако су „од ствари и од природе људи научили да људе хладно ѡлегају и намјерно заборавају“ (Лалић 1967: 56; курзив Ј. С.). Лето које Ладо проводи у принудној самоћи у исто време је, а ово је веома важно за мотивисање степена његове угрожености, део једне „гладн[е] годин[е]“ (Лалић 1967: 130): „Љето је, као намјерно, закаснило – да продужи гладну годину. Овдје често љета закасне, а зиме вазда прерано дођу“ (Лалић 1967: 130). У таквој атмосфери глади и опште немаштине основни проблем постаје проблем преживљавања – како у природи, тако и међу људима. Огољеност земље и обест природних сила условљавају и отуђеност људи. Метафорично речено, „[Д]руго сјеме ту се не би примило – или ѡа ѡле не би хѡјело, или би ѡа ѡрема својој ѡуди у нешѡо јоре ѡромешнуло“ (Лалић 1967: 44; курзив Ј. С.). Кључно питање у *Лелејској јори*, стога,

¹⁶ У питању је следећи цитат: „Бјежу мушка прса охладњела, // а у њима умрла слобода // ка кад зраке умру на планину // кад утоне сунце у пучину“ (Његош 1978: 127–128).

¹⁷ Важно је напоменути, додуше, да Лалићев роман *Хајка* остварује још чвршћу интертекстуалну повезаност с *Горским вијенцем*, између осталог и посредством овог цитата. Тако се може рећи да, иако овог цитата нема у *Лелејској јори*, он постоји у херојском „искуству“ Лалићеве „неформалне“ трилогије (Деретић 2002: 1192) коју чине романи *Зло ѡрођење*, *Лелејска јора* и *Хајка* (Бечановић 2007: 161).

¹⁸ Ладов разговор с Вуколом Таслачем доноси и следећу Таслачеву мисао: „Баш и ја мислим да су заједно [Лелејске горе, Ј. С.] – једнаке су по томе. [...] По лелеку и проклетству. И оно доље, села и долине с пристранцима – тамо се чешће лелече. Овдје само кад је вјетар гора лелече, а доље народ лелече и од вјетра и без вјетра. Све би ово шребало да се зове Лелејска земља“ (Лалић 1967: 201; курзив Ј. С.).

постаје: Да ли је могуће кренути „изван тога и даље од ње [природе]“ (Лалић 1967: 278)?¹⁹

Коментаришући особену усамљеничку позицију свог јунака у роману *Лелејска јора*, Лалић, у разговору с Миодрагом Максимовићем насловљеном „Од човјека до ђавола и обратно“, суровим законима природе супротставља еманципованост и узвишење тежње човека у друштвеној заједници:

Кад остане сам, човјек је принуђен да прихвати закон природе, закон Лелејске горе. А закони природе мора да су нешто друкчији од закона људских. Принципи природних сила 'јачи њлачи' људско друштво модификује, јер човјек њежи једној већој слободи, а не само борби да ојсијане. Поставио сам проблем како да се човјек у датом моменту препусти законима природе и остане независан од закона друштва и Партије (Лалић 1997: 32–33, Бечановић 69; курзив Ј. С.).

Управо је то становиште које се Ладовом поновном интеграцијом у друштво и партију заузима на крају *Лелејске јоре*. Када се, међутим, сагледа учесталост и сугестивност Ладових рефлексија које постављају тезу да је човекова огољена анималност управо оно природно и непроменљиво стање ствари²⁰, крај романа делује неуверљиво.

Велимировићев филм пак људско зверство тумачи као изопачење, деградацију некадашње (митске) јуначке заједнице. У том смислу, Велимировића заиста најпре интересује питање опстанка „благодарне душе“ у неблагодарном времену, при чему се то време може опонирати блиставој прошлости. Представник такве прошлости управо је, за Велимировића, владарска и свештеничка династија Петровића Његоша.

¹⁹ Младен Весковић примећује да запитаност исте врсте можемо пронаћи већ у најранијим Лалићевим приповеткама, те да „већ у првим збиркама приповедака *Извидница* (1948) и *Први снучеј* (1951) почиње да се наслућује сумња у могућност остваривања револуционарног идеала, сумња у човекове моћи, моћи једног слабог и крхког бића које се споро мења и које, због некај дубоко ушиснутој ојсијаности, анималној наслеђу у себи, неке промене никада и неће успети да изведе“ (Весковић 2014: 519; курзив Ј. С.).

²⁰ Значајна је чињеница да, већ у првом поглављу романа, Ладо долази до нејасне спознаје о свом „правом“ бићу, обележеном анималним: „[К]ао у сну кад се изненада измијени приказ – кад потрчиш за лептиром а сучиш се с ђаволом – преизнајем себе какав јесам, скоро ђавол: брада, ваљана, коси и кожа, омражено нешито, јанена, усјомене на неке мршве и уз њо само јамила драњка...“ (Лалић 1967: 12; курзив Ј. С.)

У свом чланку „О моралу и речи: Допринос Петровића – Његоша Врлини“, Велимировић утврђује значај који су Петровићи имали за одржање моралне крепкости црногорског народа и истиче да је у свом кинематографском раду покушавао да нађе „одзиве духу петровићком, његошевском, а посебно у актуелној турбулентној стварности“ (Велимировић 2001: V). Непролазан дуг црногорском народу чланови ове династије, према Велимировићу, оставили су сопственим животом и деловањем, свешћу да „им је, уз одбрану [црногорске, Ј. С.] земље, први и најважнији задатак изградња и морално учвршћење тог човека [Црногорца, Ј. С.] – браниоца, свеснога борца и градитеља здравога поретка“ (Велимировић 2001: V). Хаотично стање које собом повлачи губитак „здрога поретка“ у херојској патријархалној заједници Велимировић у свом „читању“ проналази у егзистенцијалној ситуацији донетој романом *Лелејска јора*.

Велимировић је сматрао да филм мора имати одређену васпитну, дидактичку функцију, нарочито када су у питању очување и оснажење врлине гледалаца²¹: „Никада нисам желео да шокирам своју публику, психички је разбијам и деморалишем. По мом мишљењу, уметност има задатак да оплемењује људе и припитомљава их. Лако је човека учиниши дивљаком. Нисам заборављао њу своју одговорност и зашто су њраведност, исјинишност и људскост кључни мошиви свих мојих филмова“ (интервју „Одупрети се судбини“, *НИН*, 7. 12. 2000, Гаврић 2013: 223; курзив Ј. С.). Док кохерентност Лалићевог романа остаје суштински подривена снажним сликама човекове анималности, Велимировићев филм ту тезу о детерминисаности (људске) природе априори одбацује. Друга верзија романа *Лелејска јора* у великој је мери тежила да ублажи Ладове ставове који би се могли сматрати неприхватљивим из аспекта револуционарног морала (Поповић 1972: 50–51). Филм даље развија ову тенденцију изостављајући, на

²¹ У том смислу Велимировић се крајем XX века осврће на историју југословенског филма и закључује да је он у својим почецима био усмерен на проналажење и овековечење на филмском платну „примјера човјештва у човјеку, племенитости и храбрости“ (Велимировић 1998, Гаврић 2013: 110), што је у међувремену, према Велимировићевом виђењу, нестало услед губљења моралног и културног идентитета домаћег филма (Велимировић 1998, Гаврић 2013: 110–112).

пример, у потпуности питање Ладовог учешћа у пропасти Ника Сајкова – лика који би, у фикционалном свету *Лелејске горе*, најпре био пример „благодарне душе“ и чија би предаја и смрт, према Бранку Поповићу, могла „означити крај извесних ауторских илузија о могућности ‘безгрешног’ зачећа револуције и могућности светачког чистунства у остварењу револуције“ (Поповић 2014: 517–518). Велимировић ревалоризује Ладова непочинства не лишавајући, како ћемо показати, Лада оптужби партијских другова, али га ослобађајући хипотетичке осуде будућих генерација за издају борбене и бранилачке црногорске традиције. Другим речима, Ладово поступање у филму постаје залог опстанка другачије, архаичније херојске етике и опстанка заједнице која се на тој етици заснива. Као и код Лалића, место „пробоја“ ствараоачеве идеологије јесте завршница дела, најављена већ његовим уводним сегментом.

Уводна и завршна секвенца филма *Лелејска гора*

Видели смо с каквом смо се лакоћом нашли у простору тумачења, а још нисмо, у правом смислу те речи, „ушли“²² у свет филма. Уводна секвенца *Лелејске горе*, која траје три минута и тридесет четири секунде – до завршетка одложене уводне шплице филма – помоћи ће нам у томе: она ће на изузетно ефикасан начин сажети наративни материјал који се у делу експозиције треба саопштити гледаоцима и, што је најважније, побудиће интересовање гледалаца.

Управо, како истиче Роже Оден, „проблем с којим се сусреће филм, у овој фази пројекције, јесте питање мог одвајања од свега што ме и даље повезује с биоскопском салом“ (Odin 2000: 76). Цитат у уводном кадру већ је повукао одређене асоцијативне нити између филма и јуначке патријархалне традиције Црне Горе, као и дела Петра II Петровића Његоша. Тек ће кадар који ће уследити након одтамњења, међутим, у потпуности ангажовати нашу визуелну перцепцију. У питању је тотал замагљеног планинског

врха окруженог растињем. Монументалност слике наглашена је контрастом између њених тамних и светлих делова; *Лелејска гора* снимљена је као црно-бели филм. Овим кадром успоставља се основни простор филма.²³ Ипак, кадар је у великој мери статичан, наглашава се његова ликовна композиција, а извесној дводимензионалности виђеног доприноси и одсуство звука.²⁴ Све то делује веома сугестивно и узима учешћа у стварању утиска издвојености, неприступачности представљеног предела. Већ на основу овог кадра наслућујемо оно што је филмска критика након првих пројекција *Лелејске горе* обзнанила као најмодернији аспект Велимировићеве режије: спој реалистичног стила и експресионистичког колорита (Мића Милошевић, *Борба*, 6. 5. 1968, Гаврић 2013: 172) који врхуни „у једном ирационалнијем квалитету пејзажа“ (Мића Милошевић, *Борба*, 6. 5. 1968, Гаврић 2013: 172).

Прелаз на следећи кадар најављује музичка секвенца – звук гусала, чија појава учвршћује претходно створене везе филма с епском јуначком традицијом, додатно одређује хронотоп фикционалног света филма, сигнализира да он полако задобија своју природну пуноћу, уз карактеристичну преплављеност музиком на коју не можемо наићи у не-филмској реалности (Surio 1970: 46). Нешто крупнији, општи план нас, потом, из неконкретизоване перспективе „лебдења“ ситуира у оголелу равницу у подножју планинског венца. Камера је и даље статична, али значајна је чињеница да се филм у овом кадру обогаћује покретом људске фигуре која се примиче камери. Пејзаж задржава одређен симболичан квалитет захваљујући својој огољености, слабој оштрини слике која умекшава границе између донетих облика и усамљености људског лика у приказаном пространству.

Упоредо с овим покретом, чујемо глас који можемо, али и не морамо повезати с усамљеником, и тај глас изговара следећу

²² Уобичајено је да гледалац, после затамњења-одтамњења треба поново одредити ново место (простор) и време радње, као и ново значење садржаја. Због тога први кадар с одтамњењем најчешће има информативну функцију и обично је снимљен у ширем плану и дужијем трајању“ (Babac 2014: 225).

²⁴ Наиме, „[а]ко филмској слици на час одузмемо звук [...] она губи волуминозност, постаје плоска“ (Babac 2014: 107).

²³ Уп. Roger Odin, „Lecture fictionnalisante de Partie de campagne (Jean Renoir). L'entrée du spectateur dans la fiction“. De la fiction, 1ère édition, Collection Arts et Cinéma, Editions De Boeck Université, De Boeck & Larcier, Bruxelles.

тажа, пажљиво повезана музичком линијом и графичком уједначеношћу приказаних горских врлети²⁶, сасвим нам јасно указује на чињеницу да у филму постоји основна подељеност актера на оне који прогоне и на оне који су прогоњени, обавештава нас о природи њиховог конфликта и наговештава неизбежну конфронтацију. До ње заиста и долази и она се завршава протеривањем партизанске групе (Лада, Ивана, Васиља и још неколицине партизана) у гору, чија се злокобност наглашава кратким снимком замагљене шуме, праћеним завијањем вукова. Тек када се група нађе у гори, где се потом растају и сваки креће својим путем, појављује се суперпониран графички натпис с називом филма и информацијом да је филм снимљен по мотивима истоименог романа Михаила Лалића.

Слично овој експозицији, завршетак филма најављује се поновним издвајањем профетске фигуре која нас је била довела до спознаје о постојању Лелејске горе. Овога пута, њен монолог, говор за себе и за гледаоце, састоји се из молитве за душу свих жртава које су страдале у сукобу партизана и њихових гонилаца, али и за душу живог Лада Тајовића. Блискост мртвих и живих нарочито се потенцира у следећој сцени, када се сабор мртвих Ладових предака, хероја Мојковачке битке и старих бораца против Турака, предвођених Ладовим оцем и дедом, спушта низ планински крш како би охрабрили²⁷ Лада за коначну борбу с хајкашима која му предстоји. Сцена је донекле аналогна сцени првобитног спуштања Ладове партизанске групе с почетка филма, док се Ладово осветничко похођење оних који су наудили њему и осталим партизанима успоставља као еквивалентно првом сукобу у филму. У овој су, међутим, секвенци улоге ловца и ловине преокренуте – сада

је Ладо тај који активно дела и угрожава своје непријатеље. Још један паралелизам између уводне и завршне секвенце уочава се у избору музичке теме – препознатљиве мелодије гусала, на чијој подлози пратимо Ладов пут одмазде. Мотив магле, веома важан за формирање кружне структуре у роману, Велимировић задржава и на почетку и на крају филма. Усамљена фигура која нам се у последњим кадровима филма приближава више није непозната, већ је то управо Ладо, на белом коњу, с пушком око врата. Ладов поглед сусреће се с погледима Ивана и Васиља, другова од којих се растао на почетку филма. Ипак, делује као да се они с гнушањем окрећу од њега и потом се поново удаљавају и нестају, најпре постепено у магли, а потом и потпуно, из кадра и филма. Кратак флешбек подсећа нас на Лада, онаквог какав је био током крвавих ратних дана у Београду. У следећем кадру, као одговор на уводну панораму дато нам је панорамско кретање камере у приказу замагљених планинских врхова. Тада поново чујемо и злослутну басму, дословно поновљену. Последњи кадар филма фокусира се на слабо сунце које се само назире иза облака, док у туробну музичку тему привремено „просијава“ мелодијска линија коју доживљавамо као светлију, оптимистичнију.

Шта то све може значити? Уочавамо да је Велимировић сачувао рефлексе кружне структуре која је одликовала роман *Лелејска јора* – ту је чак и далека референца на мотив сунца²⁸ – али и да се у најважнијој појединости, по питању Ладове реинтеграције у партију, филмска интерпретација удаљава од предлошка. На први поглед, чини нам се да завршетак филма поручује управо да „достојанство онако осенченог амбијента изнебуха засути сунчаном плимом – може се само на сцени, не у животу“ (Поповић 1972: 77). Поновљени садржај басме уверава нас у одржање свеопштег царства Лелејске горе. Па ипак, чак и ако се филмом напослетку сугерише да се из „лелејског“ простора не може побећи, у истом се сегменту подједнако снажно обликује визија повлашћеног времена у прошлости које Ладо, као његов наследник, може

²⁶ У филму *Лелејска јора* уочавамо монтажни поступак да „[п]оред спајања садржаја, кадрови се повезују помоћу графичког или динамичког склопа између суседних кадрова“ (Ваџас 2014: 284).

²⁷ Преци предају Ладу мач, завештају му дух борбености као наслеђе херојске заједнице којој припадају. Занимљиво је да ће се и у другом Велимировићевом филму – *Дервиш и смрт* – инспирација на одважност и активност одбрани од неправде оспољити завршном сценом у којој дервиш Ахмед Нурудин на послате крвнике потеже сабљу. Иста је сцена, притом, такође најављена самим почетком филма *Дервиш и смрт*. У том смислу, могу се пронаћи бројне сличности између структуре, тона и порука ова два филма, о чему ће више речи бити у закључку рада.

²⁸ Крајњи кадар може се донекле појаснити и Велимировићевим поступком да филм треба завршити „(привидно) мирним кадрovima који носе знак питања целе приче и њене идеје“ (Гаврић 2013: 102).

у себи обновити и тако пронаћи жељени излаз. Наиме, када пажљивије „читамо“ крај филма, Ладо заправо бива укључен у посве другачију заједницу – заједницу херојских предака; он наставља бранилачку, ратничку традицију чији је темељ поставио Његошев *Горски вијенац*. Издајници ове традиције доследно су кажњени; тако гледано, филм нема деморалишући крај. Велимировићев Ладо – према речима самог Велимировића, „човек црногорске етике“ (Гаврић 2013: 40) – супротставља се Лалићевом јунаку, вођеном, напослетку, револуционарним телосом.

Закључак

Петар Волк у својој монографији *Историја југословенског филма* даје, према нашем мишљењу, одличне увиде у проблеме на које Велимировићев филм *Лелејска јора* наилази у пољу кохеренције:

„Према роману *Лелејска јора*, који је за филм приредио Бранимир Шћепановић, Здравко Велимировић је 1968. године створио истоимени филм. Пројекат је био озбиљан, с обзиром на специфичну, тешко ломљиву структуру овог сложеног романа, у коме кроз лик студента илегалца Лада Тајовића, писац продире у средиште ратних прилика и кроз дубинске пројекције људске психе открива суровост искушења пред која је доведен овај млади револуционар. [...] У роману је то претворено у јединствен доживљај, и зато је Велимировић био пред дилемом: *рејродуковајши верно оно што је јошово неизводљиво или се задовољиши само литерарним оквиром. Цео шок филма у знаку је ње велике неизвесности*, па смо добили *више есеј* у коме наративност смењују коментари а те коментаре експресивне и романтичне сцене“ (Volk 1986: 357; курзив Ј. С.).

Оклевање у односу на избор између верности књижевној грађи и децидираног отклона од ње уочавамо управо у поступцима о којима смо писали у претходним деловима рада. Задржавајући садржај басме о Лелејској гори на структурно најнаглашенијим тачкама филма, Велимировић је чак амплификовао атмосферу злокобности „лелејског“ простора у односу на Лалићев роман, а потом је ту

атмосферу довео у питање снимцима сунца и сценама које наглашавају Ладову борбеност и претрајавање јуначке лозе. Много ће јасније Велимировић посредовати поруке свог филма у *Дервишу и смрти*, где – будући да се у овом филмском остварењу такође инсистира на одважности и бунту главног јунака – оквир који у Селимовићевом роману потенцира детерминисаност човековог неуспеха и несреће изостаје.

Разлика у Лалићевом и Велимировићевом сензибилитету, о којој такође говори Волк,²⁹ заправо је, према нашем мишљењу, последица различитих интенција двојице стваралаца поводом истог дела и њихових дивергентних схватања коначне позиције Лада Тајовића у *Лелејској јори*.

Иако су и Лалић и Велимировић баштинили слободарске тековине Његошевог лика и дела, Лалић је наставак тих тековина препознавао у комунистичким револуционарним циљевима, док је Велимировић тежио да у савременим околностима оживи епски херојски етос утемељен током владавине династије Петровића. Крај Лалићевог романа био је двоструко антиципаторски, окренут истовремено ка далекој будућности друштва која ће уследити захваљујући трансформативном потенцијалу комунистичке револуције, али и ка блиској будућности Лалићевог писања – ка роману *Хајка*. Насупрот томе, Тајовићева издвојеност била је у филму *Лелејска јора* мотивисана читавањем трагичног подтекста³⁰ и Велимировићевим настојањем да, по цену револуционарног идеализма, активира одбрамбени дух угроженог појединца његовим проналажењем непролазног упоришта у јуначком етосу предака.

Говорећи, у специфично „лалићевском“ стилу, о проблему хајке и хајкаштва уопште – једном од централних мотива *Лелејске јоре* – Велимировић је истицао да „[к]ада се врлина појави у кругу особа или друштва без

²⁹ „Велимировић се у потпуности не подудару у сензибилитету са аутором и зато упорно инсистира на неким својим ставовима, [...] покушава чак и оно подсвесно да учини јасним, прецизним и убедљивим“ (Volk 1986: 357).

³⁰ У својим *Необјављеним рукописима* Велимировић је истакао да у Лалићевом роману уочава „једну својеврну античку стају, усамљеног јојединца, хероја Лада Тајовића, храброг и часног човека нашег јаднебља и менишалишешта који долази у ситуацију да се свађа с богом и ђаволом“ (Гаврић 2013: 40; курзив Ј. С.).

врлина, тада се сви окоме на њих и одмах почиње хајка, одмах почиње упоређење. Човјек са врлином и круг људи и, ето, хајка на врлину. *То је њ правило ипре, њо је њ правило живојиа*“ (Гаврић, 2013: 107; курзив Ј. С.). То је и правило, или игра сама, којој одбија да се подреди Ладова врлина у филму *Лелејска јора*. Важна разлика између два дела лежи и у том одабиру „игре“ – док Велимировићев избор претпоставља постојање врлине која се може, и мора, одбранити, игра „јачи-тлачи“ у Лалићевом роману, и поред његовог оптимистичног завршетка, остаје упечатљива илустрација свевремене борбе за опстанак, лишене цивилизацијских маски и обзира.

Извори и литература

- Лалић 1957: Михаило Лалић, *Лелејска гора*, Београд: Нолит.
- Лалић 1967: Михаило Лалић, *Лелејска гора*, Београд: Нолит.
- Бандић 1993: Милош И. Бандић, „Знање добра и зла: Михаило Лалић, 1914–1992“, *Књижевности: месечни часопис*, Год. 48, књ. 98, св. 3/4 (1993), стр. 313–318.
- Бечановић 2007: Татјана Бечановић, *Поетика Лалићеве џрилоије*, Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности.
- Велимировић 2001: Здравко Велимировић, „О моралу и речи: Допринос Петровића – Његоша Врлини“, *Полиџик*, 1. 12. 2001, стр. V.
- Весковић 2014: Младен Весковић, „Антрополошки песимизам Михаила Лалића“, у: *Михило Лалић, приредила Лидија Томић*, Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности“, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 519–527.
- Гаврић 2013: Томислав Гаврић, *Здравко Велимировић: Живој и филм*, Подгорица: Књижевна задруга српског националног вијећа.
- Деретић 2002: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, 3. проширено издање, Београд: Просвета.
- Ивановић 1974: Радомир В. Ивановић, *Романи Михаила Лалића*, Београд: Народна књига.
- Ивановић 1993: Радомир В. Ивановић, „Етска синтеза стољећа: Над књижевним делом Михаила Лалића“, *Књижевности: месечни часопис*, Год. 48, књ. 98, св. 3/4 (1993), стр. 324–330.
- Ивановић 2015: Радомир В. Ивановић, „Његош као животна и стваралачка инспирација Михаила Лалића (у критици и белетристици)“, *Лешоис: Мајице српске*, год. 191, књ. 495, св. 4 (април 2015), стр. 478–492.
- Лалић 2019: Михаило Лалић, *Прујом њо води (љешоис књије)*, приредио Радомир В. Ивановић, Подгорица: ЦАНУ, Посебна издања (Монографије и студије), Књига 155.
- Његош 1978: Петар Петровић Његош, *Горски вјеценац*, критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић, друго издање, Београд: СКЗ.
- Поповић 1972: Бранко Поповић, *Романсијерска умешности Михаила Лалића*, Београд: ИП „Вук Караџић“.
- Поповић 2014: Бранко Поповић, „Лалићев опус као јединствена уметничка структура“, у: *Михило Лалић, приредила Лидија Томић*, Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности“, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 517–518.
- Слом. 2008: *Здравко Велимировић: 1930–2005*, Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности, Споменица преминулим члановима академије, св. 40.
- Babac 2014: Marko Babac, *Prostor-vreme filma*, Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Genette 1997: Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, translated by Jane E. Lewin, foreword by Richard Macksey, Cambridge University Press, Cambridge, New York.
- Odin 2000: Roger Odin, „Lecture fictionnalisante de Partie de campagne (Jean Renoir). L'entrée du spectateur dans la fiction“,

De la fiction, 1ère édition, Collection Arts et Cinéma, Éditions De Boeck Université, De Boeck & Larcier, Bruxelles.

- Omon-Mari 2007: Žak Omon, Mišel Mari, *Analiza film(ova)*, prevela s francuskog Jasna Vidić, Beograd: Clio.
- Surio 1970: Etjen Surio, „Osnovne osobine filmskog sveta“, *Filmske sveske: časopis za teoriju filma i filmologiju*, sv. 3, br. 1, str. 38–52.
- Volk 1986: Petar Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, Beograd: Institut za film – Partizanska knjiga.
- David Bordwell, “Three Dimensions of Film Narrative”, *Poetics of Cinema*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2008, https://www.davidbordwell.net/books/poetics_03narrative.pdf, pristupljeno 10. 2. 2021.
- „Поуке из посланица Св. Петра“, *Свети Петар Цетински: Житије, дјело, молитва*, https://www.rastko.rs/bogoslovlje/sv_petar_cetinjski.html#pouke, pristupljeno 1. 2. 2021.

Филмски извори

- *Lelejska gora*, 1968, Z. Velimirović, SFRJ
- *Derviš i smrt*, 1974, Z. Velimirović, SFRJ

Jovana B. Suvajdžić

Privileged Reading of the Ending of Mihailo Lalić's Novel Lelejska gora in the Homonymous Film by Zdravko Velimirović

Summary: The subject of this paper is a reading of the instances of resolution in Mihailo Lalić's novel *Lelejska gora* and the film *Lelejska gora*, based on the aforementioned novel and directed by Zdravko Velimirović. In light of the changes that Lalić introduced in his rewriting of *Lelejska gora* in 1962. and the discrepancies between the novel's ominous subject matter and its optimistic denouement, our attention was drawn to the final scenes of Velimirović's film. This ending departs considerably from the original narrative material in leaving the main character ostracized from his partisan group. Therefore, the aim of this paper was to examine possible reasons for such alterations in the film. Despite the strong shared background in epic literary tradition and patriarchal cultural heritage of Montenegro, epitomized by the oeuvre of Petar II Petrović Njegoš, the points of disagreement for Lalić and Velimirović became the questions of man's inherent malevolency and the importance of preserving heroic virtues at the cost of overarching revolutionary goals.

Keywords: Mihailo Lalić, Zdravko Velimirović, *Lelejska gora*, Petar II Petrović Njegoš, *Gorski vijenac*, epigraph, ecranisation.