

Тематски зборник

„СТРАХ У НАУЧНОМ И УМЕТНИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ“

Тематски зборник
„СТРАХ У НАУЧНОМ И УМЕТНИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ“

Издавач

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

За издавача

Проф. др Драган Танчић, директор

Уредили и приредили:

Проф. др Драган Танчић

Др Јасмина Ахметагић, научни саветник

Проф. др Далибор Елезовић

Лектура

Проф. др Јелена Војиновић Костић

Муниба М. Дрековић

Припрема за штампу

Миодраг Панић

Штампа

ГИД „Рi-press“, Пирот

Тираж

150

ISBN 978-86-89025-80-4

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

Тематски зборник

**„СТРАХ У НАУЧНОМ И УМЕТНИЧКОМ
СТВАРАЛАШТВУ“**

Лепосавић, 2022.

САДРЖАЈ

КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ПРЕДГОВОР	13
Јасмина М. Ахметагић Страх од женског „Аникина времена“	17
Ана М. Мумовић Исконски и ововремени страхови од будућности (прилог тумачењу прозе Страх од сутра Аца Ракочевића)	31
Ана Р. Стишовић Миловановић Страх од завршетка приче	45
Мирјана М. Бечејски „Кратка историја једног дугог и великог страха“: приповетка „Књига“ Иве Андрића	55
Јасмина П. Кнежевић Дервиш и страх (наратив страха у роману Дервиш и смрт Меше Селимовића)	69
Милена М. Видосављевић Појава страха код ученика при учењу и усвајању страних језика	81
Ивана М. Раловић Памћење страха: Други светски рат од књижевности до филма	93
Урош З. Ђурковић Појам еколошке анксиозности и страх од нуклеарне катастрофе у српској књижевности: преглед проблема	115
Зорана З. Ђушић Страх у драмама Душана Ковачевића	127
Магда Г. Миликић Страх у роману „Дан шести“ Растка Петровића	143
Драгана Р. Рајовић Хришћанска деонтологија и страх у приповеци „Злате из Слатине“ Григорија Божовића	157

**ПОЛИТИКОЛОГИЈА, СОЦИОЛОГИЈА, ПРАВО,
ЕКОНОМИЈА, КОМУНИКОЛОГИЈА**

Андрей Владимирович Баранов Методы преодоления страха в насильственном конфликте (на метериалах республик Донбасса)	167
Драган Љ. Танчић, Ванда Б. Божић Страх у политичким и кривичноправним наукама	175
Брацо Ковачевић Политика, интелектуалци и страх	187
Мирослав Д. Стевановић, Драган Ж. Ђурђевић Ширење страха као елемент међународноправног наступа запада против Републике Србије	193
Срђан Ж. Словић Страх као елеменат односа између стратегије и политике у доба хладног рата	215
Радослав В. Балтезаревић Ново оружје политичког маркетинга: Системско одржавање осећаја страха eWOM комуникацијом	223
Маја С. Димић, Светислав С. Пауновић Програм економских мера за ублажавање негативних ефеката проузрокованих КОВИД-19 пандемијом у Републици Србији	239
Марјан Д. Марјановић, Милан Ж. Милошевић, Неџад С. Коралић Страх од демонополизације државе у војној безбједности	255
Невена Д. Красуља, Дејан Т. Илић, Гордана Ђуретић Појава страха услед економске кризе и немогућности планирања каријере	273
Перица Б. Милетић Страх запослених у организацији као механизам изградње свести о безбедности	291
Милан Д. Живојиновић, Сања З. Стошић Хибридни рат као генератор кризе и страха	305
Анђелка Р. Рачић Страх – кочница за пријаву насилника у породици	327
Винко Ј. Пандуревић Страх од рата и страхови у рату	343
Живана Р. Крејић, Јелена Д. Палић Сигурност туристиче дестинације као основа њеног развоја	389

Оља М. Арсенијевић, Јасмина М. Арсенијевић, Ненад Н. Перић Неуобичајене стратегије које стварају подршку промени	399
Марија С. Лугоњић, Драго Д. Орчић, Амела А. Хајдаревић Управљање променама у здравству у кризи изазваној пандемијом COVID-19 Котеровим осмофазним моделом	419
Боривоје В. Балтезаревић Анатомија страха – мултидисциплинарна интерпретација значења и вишеструке функције страха у друштву и култури	443
Бојан С. Драшковић Страх од смеха као основа тоталитарног поретка	451
Милица Р. Васиљевић Благојевић, Горан Р. Стојановић, Верица Г. Трбовић Перцепција страхова студената здравствених студија	473

ИСТОРИЈА, ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ, ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈА

Далибор М. Елезовић Феномен страха у историографском делу Жана Делима (1923-2020)	487
Ратко Љ. Љубојевић, Јелена В. Радовић-Стојановић Терор османских власти над српским народом	495
Дејан Р. Дашић Страх од интервенције са истока и наставка наоружања за потребе ЈНА 1951–1958. године	511
Звездана М. Елезовић Тема страха у савременој ликовној уметности	535
Петар Р. Ристановић Улоге феномена страха у разбуктавању косовске кризе 1981-1989. – прилог истраживању	541
Ена С. Мирковић Страх од револуционарног терора у Србији после Другог светског рата	553
Невена С. Петковић Превазилажење колективне трауме: Антрополошка анализа усмених историја интерно расељених Срба са Косова и Метохије	575
Марија М. Савић, Небојша Д. Ђокић Утицај страха од спољног и унутрашњег непријатеља на дислокацију римских војних једница на тлу Дарданије	595

Верица Р. Михајловић

Страх од временских неприлика као повод и инспирација
српских народних обичаја и песама 625

Милена Б. Шљивић

Уметност као начин превазилажења страха избеглица
са Косова и Метохије 637

CONTENT

LANGUAGE AND LITERATURE

FOREWORD	13
Jasmina M. Ahmetagić The fear of the feminine: „Anika's times“	17
Ana M. Mumović Primordial and contemporary fears of the future (contribution of the interpretation of prose „Fear of tomorrow“ by Aca Rakočević)	31
Ana R. Stišović Milovanović Fear of the end of the story	45
Mirjana M. Bečejski A short history of a long and big fear: A short story „The book“ by Ivo Andrić	55
Jasmina P. Knežević Dervish and fear, the fear narrative in the novel „Dervish and death“ by Meša Selimović	69
Milena M. Vidosavljević The appearance of students' fear in learning and acquiring foreign languages	81
Ivana M. Ralović Memory of fear: The Second World War from literature to film	93
Uroš Z. Đurković Eco-anxiety and fear of nuclear disasters in serbian literature: an overview ...	115
Zorana Z. Ćupić Fear in dramas of Dušan Kovačević	127
Magda G. Milikić Fear in Rastko Perović's novel „The sixth day“	143
Dragana R. Rajović Christian deontology and fear in the story „Zlata from Slatina“ by Grigorije Božić	157

**POLITICAL SCIENCE, SOCIOLOGY, LAW,
ECONOMICS, COMMUNICATION SCIENCE**

Andrej Vladimirovič Baranov	
Methods of overcoming fear in violent conflict... (by the materials of The republic of Donbass)	167
Dragan Lj. Tančić, Vanda B. Božić	
Fear in political and criminal law sciences	175
Braco Kovačević	
Politics, intellectuals and fear	187
Miroslav D. Stevanović, Dragan Ž. Đurđević	
Spreading the fear as an element of The West's actions in International law againts The Republic of Serbia	193
Srđan Ž. Slović	
Fear as the element of relationship between strategy in the era of Cold War	215
Radoslav V. Baltezarević	
New weapons of political marketing: systematic maintance of feeling of fear throught eWOM communication	223
Maja S. Dimić, Svetislav S. Paunović	
The program of economic measures for reducing the negative effects caused by COVID-19 pandemic in The Republic of Serbia	239
Marjan D. Marjanović, Milan Ž. Milošević, Nedžad S. Korajlić	
Fear of demonopolization of the state military security	255
Nevena D. Krasulja, Dejan T. Ilić, Gordana Đuretić	
The appearance of fear due the economical crisis of career planning	273
Perica B. Miletić	
Fear of employees in organization of mechanism of building security awareness	291
Milan D. Živojinović, Sanja Z. Stošić	
Hybrid warfare as a generator od crisis and fear	305
Anđelka R. Račić	
Fear-reporting Domestic violence barrier	327
Vinko J. Pandurević	
Fear of war and fears in war	343
Živana R. Krejić, Jelena D. Palić	
Security of a tourist destination as the basis of its development	389

Olja M. Aarsenijević, Jasmina M. Arsenijević, Nenad N. Perić Unusual strategies that create support for changes	399
Marija S. Lugonjić, Drago D. Orčić, Amela A. Hajdarević Managing changes in health care in crisis caused by COVID-19 pandemic with Koter's Eight-phase model	419
Borivoje V. Baltezarević The anatomy of fear- a multidisciplinary interpretation of meaning and multiple functions of fear in society and culture	443
Bojan S. Drašković Fear of laughter as the basis of the totalitarian order	451
Milica R. Vasiljević Blagojević, Goran R. Stojanović, Verica G. Trbojević Perception of fears of medical studies students	473

HISTORY, HISTORY OF ART, ETHNOMUSICOLOGY

Dalibor M. Elezović The phenomenon of fear in the historiographic work of Jean Delumeau (1923-2020)	487
Ratko LJ. Lubojević, Jelena V. Radović Stojanović The terror of the Ottoman authorities over Serbian people	495
Dejan R. Dašić Fear of intervention from The East and procurement of arms for the needs of the JNA 1951 - 1958.	511
Zvezdana M. Elezović Theme of fear in contemporary art	535
Petar R. Ristanović The role of the phenomenon of fear in the outbreak of the Kosovo crisis 1981-1989 – contribution of the research	541
Ena S. Mirković Fear of revolutionary terror in Serbia after The Second World War	553
Nevena S. Petković Overcoming collective trauma: anthropological analyses of oral history of internally displaced Serbs	575
Marija M. Savić, Nebojša D. Đokić The influence of fear of external and internal enemies on the deployment of Roman military units in Dardania	595

Verica M. Mihajlović

Fear of weather disadvantages as the reason and inspiration
of Serbian folk customs and songs 625

Milena B. Šljivić

Art as a overcome the fear refugees from
Kosovo and Metohia experience 637

Ивана М. РАЛОВИЋ*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

ПАМЋЕЊЕ СТРАХА: ДРУГИ СВЕТСКИ РАТ ОД КЊИЖЕВНОСТИ ДО ФИЛМА

Ајсџракт: У фокусу рада наша су се два филма, *Три* (1965) и *Групи и њорџреџ с дамом* (1977), из опуса редитеља Александра Саше Петровића. Петровић (1929–1994) је био сведок великих ратних страха, бомбардовања, умирања, у том је смислу Исаковићева, као и Белова проза била податна као предложак за филмове. Пратећи мотив страха, рад показује које су трансформације Исаковићеве приповетке и Белов роман прошли на путу за екран.

Кључне речи: *Пајраџ и вајџра*, *Три*, *Групи и њорџреџ с дамом* / *Gruppenbild mit Dame*, Антоније Исаковић, Хајнрих Бел / Heinrich Böll, Александар Саша Петровић.

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Рат је онима мио који га искусили нису. Али они који су га пропатили са зебњом у срцу дршћу кад виде да се приближује.

Пиндар, из фрагмента *Пјесник о рају*, 1952: 298

Просторима Петровићевог опуса заснованог на литератури као предлошку, да кажемо речима Дејвида Норриса (David A. Norris), шеткају се аветињске сени историје и рата. „Трагови историјског насиља сувише су сложени и дубоки да би били заувек потиснути. [...] Они су двосмислени јер су неопходни за обнову везе са обелодањеном прошлошћу, али су и извор страха због трауматичних успомена које чувају” (Норрис 2018: 204), а Петровић на различите начине, понекад и прилично узнемирујуће показује како је домаћа или страна књижевност призивала духове из прошлости како би говорила о трауми, која је њему била добро позната, а нарочито ћемо лако (премда поједностављено) разумети Петровићев избор предлошка ако прихватимо тезу Дејвида Норриса да сви ратови поседују извесна заједничка својства и уметности о рату

* Стручни сарадник, ralovic@gmail.com

** Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-68/2022-14 од 17. јануара 2022. године.

(Норис каже књижевности) такође поседују извесна заједничка својства. Он је литературу бирао по блискости, како каже Драшко Ређећ „у славним књигама и песмама проналазио пре свега опцију сродности, незаменљивости, непосредности, дах живота” (Ређећ 2011: 17). Као и проза на коју се позива, Петровићева филмска ратна приповест (и проза *Све моје љубави, слији иерискоји*) суочава нас са двоструким изазовом: са представом ужаса рата и са истицањем његове апсурдности. У трагању за смислом, Петровић се сукобљава са апсурдом, нелогичношћу и бесмислом рата те његови филмови израстају као антиратне приче. За Петровића поетска и уметничка истина важнија је и дубља од политичке, а у сваком случају трајнија (Petrović 1988: 160).

Петровић је био сведок великих ратних страхота, бомбардовања, умирања, у том је смислу Исаковићева, као и Белова, али и проза Милоша Црњанског била податна као предложак. Са непуних шеснаест година отишао је у партизане. „Zagreb i stigao Ушао сам са војском у до Римских Топлица. Ту сам присуствовао страшним сценама стрељања црногорских четника који су покушали да се домогну Италије. Партизани су их заробили, а онда их је стрељао стрељачки вод у коме су били црногорски партизани.” О томе је писао у текстовима који су деведесетих година излазили у листу *Борба*. „Када сам се вратио у Београд осетио сам колико је трагично и драматично било и то поратно време.” Време између 1941. и 1950. године, сматрао је пресудним у свом животу. „Оно раније, време оног дубка, играња 'ношки' у савиначкој цркви, летовања у Селцу, то су слике које су стварале основу за даље посматрање, које су осветлиле долазеће време, одблесцима детињства. Али, права њива на којој је нарасла представа о животу и човеку, о друштву, то је оно време од 1941. до 1950. године” (*Azbučnik Aleksandra Petrovića* 2011: 240). Петровића, са писцима литерарних предложака за два филма о којима овде говоримо сврставамо у ред моралних сведока (Asman 2011: 107), то су сведоци који су злочин и насиље искусили на сопственој кожи и, преживевши, посветили свој живот приповедању о том искуству, сведоци који, како пише Алаида Асман, нису само „posuda za poruku, nego je sama posuda ovde poruka”, те да је „otelovljena istina svedoka u krajnjoj liniji važnija od savršene tačnosti njegovog izveštaja” јер тело сведока носи, пише Асман позивајући се на Винтера (Jay Winter) „nevidljivi vodeni žig u imaginarnom pasošu koji je pečatirala sama povest” (Asman 2011: 110). Морални сведок не даје своје сведочење унутар суда, „него у много општијој јавној арени моралне заједнице. [...] Тиме што изван суднице налазе слушаоце за своје сведочење, сведок и сведокиња перформативно стварају моралну заједницу која сама нема никакав конкретан облик или институцију. Она настаје једино тако што се на њу апелује. Тек преко овог трећег, неучесничког адресата, настаје она апелациона инстанца која ће саслушати повест жртве и оверити њено сведочење” (2011, 111)

„Ћудно је”, мисли Дејвид Норис, „што управо она људска делатност која у стварности има најдеструктивнији карактер заузима тако истакнуто место у уметничком стваралаштву, нарочито од почетка двадесетог века, који је више од било којег другог у историји испуњен насиљем” (2018, 114). Најекстремнији облик

људског искуства, тема је која се код Саше Петровића провлачи од *Три* (1965) до *Сеоба* (1994). Представљајући рат кроз лични план малог човека (Мирка, Лени Пфајфер, Леополда Трепера, Вука Исаковича и њихових савременика и сабораца) који није повезан са организацијом сукоба, али осећа његов утицај у свим сферама свог постојања, кроз лик малог човека који обзнањује неразумевање развоја сукоба, несхватање властите улоге у општем току ствари, тескобу и страву због страховитих искустава, Петровић, да се изразимо речима Адама Пјета (Adam Piette) „хуманизује један географски простран свет, испуњен масовним људским страдањем, са огромним бројем мртвих и прогнаних, где долази до преокрета свих успостављених вредности” (Пјет према Норис 2018: 118–119). Кејт Меклохлин (Кате МцЛоугхлин) сматра да управо зато што је рат тема тешка за обраду неопходно ту тему и обрадити:

Разлози зашто је представљање рата императив једнако су бројни као и разлози који то представљање чине немогућим: наметнути дискурзивни поредак хаосу сукоба и тако га учинити схватљивијим; начинити хронику догађаја за себе и за друге (оне који су били тамо и више нису у могућности да говоре у своје име, као и оне који нису били тамо и којима треба испричати); дати неки смисао масовном умирању, сачувати сећање; обавестити цивиле о природи битке да би се олакшала поновна интеграција ветерана у мирно-допско друштво; обезбедити катарктичко олакшање; упозорити, па се чак, путем тог упозорења, и заложити за мир (Меклохлин према Норис 2018: 119).

Литерарни предлошци били су подлога и уз искуство Другог светског рата Петровићу су послужили да изрази своју визију рата, визију малог човека, учесника. Мале ратне приче, какве су оне које Петровић адаптира, смештају се, речима Дејвида Нориса, унутар и око митских структура рата, „подривајући њихов прослављачки статус свођењем квазиисторијског плана на план учесника, појединачних људи и жена захваћених сукобом и принуђених да проживљавају његове апсурдности.” Норис се позива на *Имагинацију у рају* (*Imagination at War: British Fiction and Poetry 1939–1945*), у којој Адам Пјет (Adam Piette) детектује два опречна одзива на изазов приповедања о рату и успоставља разлику између јавних и приватних прича. Док „глас историје обзнањује велике победе и поразе који обележавају ток националне ратне среће”, глас малог човека „обзнањује неразумевање развоја сукоба, несхватање властите улоге у општем току ствари, тескобу и страву због реализације најстрашнијих потенцијала људскости” (2018: 118). „Као стање афекта” објашњава Фројд, „страх је репродукција неког старог догађаја у којем је претила опасност. Он служи самоодржању и представља сигнал за неку нову опасност” (Фројд 1979: 177). У том контексту посматраћемо приказе страхова изазваних ратом, пратићемо мотив страха који је из ратне прозе прешао на филмску платформу, са намером да укажемо да је реч о тежњи да се мотив чије је порекло очито (доказиво) аутобиографско уклопи у неку целину која то није.¹

1 Премда се о страху у контексту стваралаштва овог редитеља може говорити са више аспеката од којих је основна и углавном прва асоцијација цензура, државна репресија,

ТРИ

Захваљујући чињеници да је по његовом делу урађено више екранизација, Антоније Исаковић (1923–2002) заузима значајно место у српском и југословенском филму. Михајло Пантић, хвалио је код писца „и оне компоненте уметничког изражавања које подстичу читалачку и интерпретативну имагинацију, а, посебно, и 'реакцију' других уметника и других уметности” (Пантић 1997: 13–14).

Исаковић је припадао књижевном таласу који је у данашњој српској књижевној историографији и критици означен као „модернизам 50-их година”, таласу који допушта књижевности да се врати логици своје иманентне еволуције и одрекне се наметнутог настојања да буде пука функција идеологије (Пантић 1997: 14, 8). Своје приповедачко дело исписао је у кругу „оног временског и историјског периода који захвата његов живот и искуство” (Михајловић 1972: 16). Највидљивија заједничка особина свих Исаковићевих приповедака јесте визија рата и његов драматични рефлекс у људској природи (Jeremić 1978: 85; Jurišević 1993: 196). Јеремић пише да је рат најчешће присутан у самој фабули, која се углавном може препричати као ратна анегдота (Jeremić 1978: 85). Пантић, пак, објашњава да би било површно рећи да је Исаковић превасходно ратни приповедач јер оваква оцена, иако се често чује и није погрешна, остаје на површини тематског препознавања: „рат је, метафорички речено, као неки велики, неантропоморфни лик, као сенка, сила, хир историје, заиста протагониста већине Исаковићевих прича”, а да важнија од тог препознавања јесте „људска драма – и то, по правилу, драма појединца, малог, безначајног, често безименог, баченог у вртлог” (Пантић 1997: 12). „У причама с мотивима из Другог светског рата [...] историјско утемељење у партизанском ратовању је врло јасно и чврсто, али људска драма излази из тих оквира и успоставља се као етичка и метафизичка драма човека, његове природе и колоплета историјског окружења” (Кољевић 2007: 75).

Исаковићева збирка *Пајраћ и вајра*, објављена 1962, нудила је Петровићу готов репертоар ратних ситуација за филм. Петровића је свакако привукло оно својство Исаковићеве поетике које су неки истраживачи ове прозе проучавали из перспективе појма „граничне ситуације” (Кољевић 2007, Гордић Петковић 2016) којим је Карл Јасперс (Karl Jaspers) именовao ситуације животне угрожености и – тренутке кад етичко деловање бива стављено на пробу – смрт, патња, борба, кривица и непоузданост, несигурност света (Јасперс у Гордић Петковић 2016: 13). И код Петровића је рат она гранична ситуација која проверава хуманост и честитост, која носи опасност да се у близини смрти у тренутку може постати лош човек, деструктиван и зао, несаосећајан и хладан, безобзиран, те су и филмски парњаџи Исаковићевих јунака доведени пред етички избор између правде и огрешења, али још важније – између верности

заstraшивања, забране, прогон и остракизација којима је током живота био изложен, овде смо се определили за његов приказ ратних страхота сходно историјском моменту у коме се налазимо.

себи и „верности отуђеном систему вредновања” (Гордић Петковић 2016: 14). И у случајевима осталих адаптација, ма колико литерарни предлошци нудили Петровићу шаренолик историјски и друштвени декор, увек је реч о егзистенцијалној суштини човековог постојања.

Спољашњу композицију филма *Три* (1965)² чине три дела која у једну целину спаја новоуведени лик Милоша Бојанића. Ова три дела или три приче настале су по мотивима четири Исаковићеве приповетке („У знаку априла”, „Змај”, „Папрат и ватра” и „Диње”). Како се Петровић изразио, из тих приповедака извукао је један роман који тамо, иначе, не постоји и уобличио три сусрета са смрћу (ТВ интервју 1994).

Самим насловом *Три* се као трећи играни филм аутора (и последњи снимљен у црно-белој техници) уклопио у породицу наслова какви су *Двоје* и *Дани*, а смрт је прећутно подразумевана мисао у наслову, јер осим што филм представља (три) приче о (три) смрти, он као трећи целовечерњи играни филм потврђује Петровићево бављење једном (смрт) од две доминантне теме (друга је љубав) које су наставиле да се провлаче кроз читав његов опус. Број три поседује изузетан симболички потенцијал и нуминозну, архетипску природу, израз је божанског реда у универзуму, у микро (дух, душа и тело) и макрокосмосу (небо, земља и подземље), број који је у митологији, религији и фолклору свих народа света представљен као магичан и свети. Аристотел је сматрао да три означава целину зато што има почетак, средину и крај. Време има троделну структуру (прошлост, садашњост и будућност), човеков живот (рођење, живот и смрт). По Јунгу, три указује на доминацију мисли, активности и воље (према Трџеџанин 2008: 419). Он симболизује логику, ред, поредак, ограничења, као и практично искуство. Тројство је „искључиво мушког карактера” (Jung 1984: 152), „Tri, kao muški broj” (Jung 2017: 52). Али, могуће је овај филм посматрати као оквир унутар кога не само да су се нашле три велике приче, већ и уводна шпица која представља кратки филм који нас уводи у причу која следи (Судар 2017: 169). Ова шпица анимација је документарних, експресивних статичних фотографија који приказују ужасе ратних разарања које су начинили немачки војници током окупације Југославије априла 1941. или величања моћи немачке армије, са текстом преко.

Чему продуцирати нове документе кад их о ратним страдањима има и превише? У трагању за сопственим персоналитетом нужно је укључити време без локалних ограничења, као једну од битних компонената креације. О рату и страдању – помоћу рата и страдања. Тиме се Петровић ослободио многих ограничења, посебно потребе да се аутентичност доказује фактографијом (Волк 1999: 126).

Преко фотографије на којој су приказане обешене патриоте, стоји Петровићево име као редитеља, уз гласан звук сирене за ваздушну опасност. Сугестивна шпица намеће основно расположење и атмосферу, приметио је Слободан Новаковић.

2 Овај филм био је 1966. године југословенски кандидат за награду Оскар.

Права тема филма ТРИ је рат и трагедија чина умирања у рату. Кроз 'шпицу' се, у низу статичних фотоса, приказују опште страхоте рата, а тиме се посредно сугерира и општи карактер трагичности умирања у рату. Смрт је у рату (онако како је доживљава један револуционар у моме филму), подједнако трагична и кад се умире, и кад нас околности нагоне да сами убијемо. Пошто није једноставно убити, чак ни онда кад си у праву, на свој начин је страшно и бити кажњен и кажњавати. Овако схваћена смрт у рату, постаје општа страхота рата, а 'шпица' је само једна од компоненти које формулишу ту тему (Новаковић 1970: 113).

Три дела односно три приче овог филма поглед су на рат из три пер-спективе, повезане у хронолошки и градацијски низ. У првом од три дела филмске приче, базираном на приповеци „У знаку априла”, протагонисту Милоша Бојанића (Велимир Бата Живојиновић) упознајемо као студента из Београда који стиже на малу железничку станицу негде у провинцији. Тај нови лик делом је измишљен а делом комбинација постојећих ликова из приповедака које су ушле у овај филм (док две од четири заступљене Исаковићеве приче не укључује и опис некога ко би одговарао овом јунаку, дотле у Максиму („Папрат и ватра”) или Јанку („Диње”) препознајемо протагонисту филма *Три*). Нови лик је повезао три Исаковићеве приче у једно „дугачко ратно искуство, учинивши цјелину важном колико су важни и њени индивидуални дијелови [...] оријентишући тако сценарио ка једном [главном] протагонисти који води цијелу радњу” (Судар 2017: 166).

На железничкој станици на коју пристиже, већ се налази већа група нестрпљивих људи, то је свет Исаковићеве приче: „Било је ту кратко подшишаних глава, качкета, жирадо-шешира и обичних црносивих са масним пантљикама; понека светла и тамна марама и покоји филцани шешир” (10),³ ту је и „гомила сељака, [н]еодлучна, напита и збуњена”, „станичне мачке и куси пси, док сељаци певају у два гласа 'Садим цвеће, садим бостан, садим белу ружу”” (11), ту „препознајемо цивиле жедне крви и присуствовања јавним погубљењима, људе спремне да откажу, да оптуже невиног, да се наругају, или у оптимистичком светлу сагледају смрт као 'оно' што им се још увек није догодило. Становништво је поткупљиво, лицемерно, а масе као да чекају гладијаторе у арени” (Лазаревић Радак 2016: 42–43). Полицајац покушава да одржи ред и мир, забрањује да се било ко укрца у воз који наилази и који је препун војске Краљевине Југославије у повлачењу и маса на силу проваљује у паркиран вагон са намирницама. Ове сцене, преузете из Исаковићеве приче, приказују заправо друштво које се распада и „општу моралну ерозију која је резултат тог распада” (Судар 2017: 172), кроз слике просипања и уништавања робе из вагона, где се нико није окористио. Кроз бесмисао сцене са цистернама и роба у теретним вагонима, режија је, сматра Волк

3 Исаковић, Антоније. „У знаку априла”. *Папрат и вайра*: приповетке. Београд: Нолит, 1962, 10. У даљим наводима бројеви страница према овом издању дати су у заградама у тексту.

успела да покаже како се у свему томе губи људска индивидуалност, расте страх, неизвесност, како нестаје самопоуздања и подлеже тутњави која долази из масе и која експлодира увек на неочекиван и трагичан начин. Драма је захватила сваког човека. Њихов унутарњи живот је потпуно уништен и сведен на биолошке факторе или драматичне импULSE које психологија више нити може да обједињује, усмерава или исказује. чини се даје сваки прави живот заустављен у овој атмосфери страха и незнања. Све то прате тупи ударци у дубањ и циганска мечка испред масе. Асоцијације на вашариште, пустош, пролазност и смрт се повезују. Ништа није до краја конкретизовано, али се трагичност осећа у ваздуху (Волк 1999: 123).

Провалу прекида долазак војне патроле која пуца у ваздух да поврати ред и почиње са провером личних докумената присутних. У том моменту на станицу стиже човек који необично говори, чија говорна мана разулареној маси заличи на говор странца, сумњивог лица, а утиску доприноси и његова необична појава: са фотоапаратом, беретком, без икаквих исправа за легитимацију. То што човек каже да у маси тражи сина и супругу, маси жедној крви и погубљења не говори много, бива називан шпијуном. Једини који се успротиви оваквом поступању је Бојанић, али због могућности да постане мета гомиле, и он се повлачи. Војници човека одмах издвајају на страну, стрељају наочиглед скупине, а потом одвлаче његов леш. Убрзо затим на станици се појављује жена са дететом која се распитује да ли је неко видео њеног мужа: „Мој муж, носи беретку, има фотографски апарат, ту је требало да ме чека” (00:22:58). Петровић доводи своје ликове „у позицију да се суоче са својом трагично погрешном процјеном и моралним промашајем” (Судар 2017: 172), али он даље причу не развија у правцу у коме она тече код Исаковића. „Светина се плашила да ће бити крива”, пише Исаковић (23) и то је оно што осећамо и видимо у филму и ту се прича о погубљењу зауставља, људи тихо улазе у воз.

„У средини филма, блистава у својој огољености, стоји насловна приповетка збирке *Пајрај и вайра*, прича из саме средине, из самог срца рата” (Михајловић 1972: 17), која је укомпонована у другу целину са приповетком „Змај”. Друга ратна епизода прати Бојанићев бег од јединице добро обучених и наоружаних немачких војника преко беспућа. Ове филмске сцене виђене су у приповеци „Змај”: „изгледа: човек привезао авион за себе. Играју се змаја: човек је дечак, змај је горе у небу. И као на покретној шини друма – вуку се они међусобно” (139). Пасионирани филмски гледалац, иако је реч о адаптацији, пре ће указати на корелације са филмовима *Иваново дејство* (*Иваново дејство*, 1962) Андреја Тарковског (Андрей Арсеньевич Тарковский) или са Хичкоковим (Alfred Hitchcock) филмом *Север-северозапад* (*North by Northwest*, 1959), него на аналогију са литерарним предлошком, а бег кроз мочвару можда је инспирисан и седмом епизодом *Паузе* (*Paisà* 1946, р. Roberto Rossellini) и утицао касније на решење средишње приче филма *На млечном њују* (2016, р. Емир Кустурица).

Аутор литерарног предлошка 1987. године присећао се:

она средња прича у филму, она је у књизи била нешто кроз папратиште, кроз папрат. Међутим, док се склопила та финансијска конструкција, оде лето, дође зима, нема више папрати. И онда, ајде, смишљај. Оде Саша тамо у долину Неретве, и онда нам је Бата Живојиновић ишао кроз ону воду, мочвару, ону траву, што је било много занимљивије него папрат. Ето, тако те неке условности учине да се помери и од сценарија и књиге. Рецимо, они Немци са псима који траже човека у мочвари, она трска која пуца, и вода. Човек који се крије и прави онај шешир од трске да би се камуфлирао. Све то подсећа некако на Вијетнам, Американце. Тако се скоро случајно ухватио контекст европске и светске ситуације, иако не личи на пиринчана поља, да постане универзална прича. То је по мом мишљењу филму пуно помогло и имао је успеха у свету (Милинковић 1999: 182).

„Извесна решења као да су виђена, али им то не умањује вредност и садржину”, алудира и Петар Волк (1999, 125). Али, у контексту поетике аутора вредна помена је корелација са *Лейтом над мочваром* (1959), смртоносно кружење немачког авиона над двојицом партизана изгубљених у непрегледној мочвари приказано је као кружење птице над мртвим другом и Петровић је овде доследан и у избору угла снимања. Новаковић препознаје још и емоционалне покрете, „и неке сталне тематско-филозофске опсесије Александра Петровића: оно вечито додиривање егзалтације и смрти”, и покрете камере кроз пејзаж, „којима се интимна драма јунака идентификује с драмом амбијента, налазећи у њима свој пуни емоционални одсјај” (1970: 109).

У игри мачке и миша протагониста има мало изгледа, али успева да измакне најезди непријатељских војника. У покушају да се сакрије, наилази на другог усамљеног, од страха избезумљеног партизана, који је, скривајући се испод надгробне плоче, такође покушавао да спаси свој живот. Кроз овај сусрет, како каже Судар, разматра се мит о легендарној партизанској неустрашивости те „истраживање партизанских емоција и страхова постаје окосница друге приче” (Судар 2017: 175). Овај је јунак у Исаковићевом предлошку био скривен у рупи на дну реке, где „врбине жиле смрде” и где се осећао као да је „у некој жаби што се распада”, он шепта, бауља, скакуће и иде као птица јер му је пету однео бацач (154). Суочени са ужасима рата који их доводе у тешке ситуације и моралне дилеме, ови ликови су жртве, кукавице, а понајмање хероји. Други партизан поверава Милошу свој страх, говори о стању у коме се налази.

Следећи Исаковићеву прозу, редитељ је обавио дискредитовање митова о партизанском хероизму (који је био успостављен претходном литературом и филмовима, а негован и касније у овим уметностима и упадљиво на филму). Данијел Гоулдинг (Daniel J. Goulding) налази да уобичајен опис партизана инаугурисан од првог ратног филма *Славица* (1947, р. Вјекослав Афрића), подразумева да су храбри, поштени, пуни ентузијазма, увек побеђују, док су њихови команданти насмејани, саосећајни. Петровићев опис је другачији и његов партизан не уклапа се у овај рам (Goulding 2004: 18).

Три као „лирска поема о округлости” како је забележио Анри Шапије (1968, 405), појавио се после бројних домаћих партизанских филмова који су били једнодимензионални, одликовани „незграпношћу, наивношћу и претераним

патосом” (Lim 2006: 126), као „суштински различито од политички коректних стереотипа којима су приказивани славни партизански борци” (Судар 2010: 80).⁴ Да је Петровићев јунак лишен једнодимензионалности, бележи и Александар С. Јанковић, кроз запажање да „ратна разарања и глобални губитак главном јунаку одузимају ореол безгрешног једнодимензионалног хероја, дајући му тужни плашт опште пролазности и порозности, и приближавајући га људскости у свим пежоративним значењима” (Јанковић 2017: 32). И пре и после *Три* настајали су филмови који величају херојску борбу увек праведних и безгрешних комуниста-партизана насупрот злих окупатора и њима привржених издајника.⁵ Судар уочава и занимљиво запажање Мајкла Стојла (Мицхаел Стоил) по коме би овом филму могло бити ускраћено место у канону југословенског партизанског филма јер је његово представљање рата другачија од нормe прихваћене у таквим делима (2017: 181), а *Три* сврстава у традицију филмова који су рат приказивали „достојанствено, али истинито” какви су *Ждралови лејте* (*Лейтяй журавли*, Михаил Калатозов, СССР, 1957), *Иваново дејство* (дебитански филм А. Тарковски СССР, 1962), пољска ратна трилогија Анджеја Вајде *Поколење* (*Поколение*, 1955), *Канал* (*Канал*, 1956) и *Пејео и дијаманти* (Попиоћ и диамент, 1958); *Ероика* Анджеја Мунка (*Ероика*, Андрзеј Мунк, 1957); мађарски филм *Хладни дани* Андраша Ковача (*Хидеј Найок*, Андрас Ковач, 1966), источнонемачки *Имао сам 19*, Конрада Вулфа (*Ицх вар неунзехн*, Конрад Волф, 1967); *Иди и иледај* (*Иди и смойри*, Елем Климов, 1985) (2010: 80).

Преплашени и изгладнели партизани, бег ка мору настављају заједно и спријатеље се. У *Danse Macabre*-у, пробијању кроз мочвару потпуно окружени немачким јединицама и са копна и из ваздуха, други партизан предложи Милошу да се раздвоје, ради лакшег скривања. Пошто Немци ухвате партизана, без имало милости, сурово га убијају. Као и у првој причи, свака Бојанићева интервенција значила би сигурну смрт и за њега, зато је само сведок језиве егзекуције другог бегунца. Ова смрт омогућава протагонисти да преживи, а кад опасност прође, он вришти у очају.

И на крају филма препознаје се једна од, како Михиз каже, „најзамешљенијих Исаковићевих прича”. „Диње” је „прича о уморном ратнику који пред капијом победе има да упозна страшну цену тријумфа, суров зупчаник казне којим победоносна револуција мрви све што јој под точкове дође и коме на крају хронолошки последње Исаковићеве приче из рата преостаје само да ’траје од овим небом” (1972: 17). Петровић, како су проучаваоци забележили, овом причом поставља своје последње упозорење може ли човек повратити своју хуманост после искуства рата (Судар 2017: 179), односно поставља дилему

4 После приказивања на фестивалу у Пули Макавејевљевог филма *Човек није тица*, било је „покушаја да се филм забрани за дечју публику због ’неморала’ младе фризерке. Милена Дравић која је играла Рајку била је оваплоћење ’храбре и чедне’ партизанке, па се сматрало да овај филм уништава имиџ ’недужене Милене” (Мортимер: 2011, 136).

5 Судар наводи *Нерешиву* (Булајић, 1969), *Сушјеску* (Делић, 1973), *Партизанску ескадрилу* (Шибе Крвавц 1979) (2010, 80).

„убити или опростити?“ како су други видели овај проблем (Lim 2006: 426) и додаћемо питање шта бива кад онај који је осећао страх постане онај кога се боје. Прогоњени револуционар је партизански командант на крају рата, чији је штаб стационаран на спрату велике сеоске куће, у којој детаљи попут породичних слика на зиду, диње на тањиру остављају утисак порозности, пролазности, привремености. У дворишту се налази група заробљеника, локалних колаборатора („Све је то наш свет”, каже у приповеци сељанка у чијој се кући налазе (175)), међу њима и једна млада и привлачна жена. На делу „није обичан епилог ни унапред припремљено финале без кога су раније били незамисливи наши ратни филмови” (Волк 1999: 118). Милош одлаже писање извештаја јер сада као командир треба да донесе још важну одлуку, да нареди ликвидацију. Иако радикално мења позицију, од члана скупине до оног коме је поверена команда, од посматраног до посматрача, од уплашеног до оног од чије одлуке други страхују, он не дела, остаје у положају хипнотичке паралисаности пред смрћу. Страх је прешао на другога, на девојку која чека пресуду.

Кад запази да ће млада жена бити погубљена, видимо његово суосјећање, можда и сексуалну жудњу – поновно је суочен с апсурдношћу рата. Та етичка, или радије егзистенцијалистичка, медитација о рату остварена је тако што причу проматрамо унутар изразито особне перспективе на рат, где су границе добра и зла, правог и кривог, нејасне. То доводи до изједначавања све три власти (предратне, међуратне, послјератне), све су исте, док Петровићев заплет доводи на исту разину и жртве: странца, партизана и издајника, сви су исти, пате у ратном времену (Кирић 2012: 257).

Да је смрт заробљених неминовна, сугерише нам и музичка тема која доприноси атмосфери страха. Петровић је рекао да у музичка пратња у овом филму дубањ, „онај који прати играње циганске мечке у првој причи” а да се тиме „асоцира на оно анимално што и јесте узрок убијања у прве две епизоде филма”. Варирана тугованка из шпице, у трећој причи по намери аутора требало је да покаже да та смрт није иницирана анималним, „већ је одраз опште трагичности рата, оне трагичности фиксираних фотосима из ’шпице’”. Трећу смрт у филму сматрао је најтрагичнијом „јер је трагична и за онога који кажњава, и за онога који подноси казну” (Новаковић 1970: 112–113). Одесмшљена је прошлост кроз још гору садашњост, послератни хаос донео је инверзију предратних очекивања, а страх од окупатора сменио је страх од ослободилаца.

ГРУПНИ ПОРТРЕТ С ДАМОМ

Коментаришући своје искуство у адаптирању романа *Талентиовани мистар Рипли* (*The Talented Mister Ripley*) Патрише Хајсмит (Patricia Highsmith), Ентони Мингела (Anthony Minghella) навео је: „Попили сте пиће, а укус који вам остаје у устима оно је чиме се руководите“ (Abot 2009: 186). Занимљиво је замислити „укус” и ниво горчине који је морао осетити Петровић после

читања *Грујној њорџрејџа с дамом* (*Gruppenbild mit Dame*) јер имао је и сопствена, дубоко урезана ратна искуства⁶ и филмско искуство с друге стране нишана, из филма *Три*. Анализа ова два филма представља најбољи, и уз аутобиографске забелешке једини материјал за упознавање Сашиних ставова не само о Другом светском рату већ и о рату уопште. *Три* је донео трагедију победника, а главно замисао *Порџрејџа* јесте да се трагедија од 1939. до 1945. године сагледа са становишта побеђених. Показало се да у рату обе стране губе, зато га је привукла „antiratna knjiga sa izuzetnom socijalno-mističnom persiflažom”, а то је и разлог зашто је направио овај филм („Intervju s Hajnrihom Belom i Aleksandrom Petrovićem 1977” 2010: 156).

Хајнрих Бел (Heinrich Böll 1917–1985) добио је Нобелову награду за књижевност. 1972. године и управо је *Грујни њорџрејџ с дамом* (*Gruppenbild mit Dame*), објављен 1971. године, према општем ставу, био одлучујући фактор за доделу овог признања писцу и сматра се врхунцем његовог стваралаштва. Овај роман у потпуности се уклапа у поетику и формалну технику коју је развијао од првих прича: „napuštenost, ironična gorčina, naizgled beznađna čežnja one omladine koja je, ne dočekavši nijedan trenutak za sopstveni život o kome je sanjala, bila gurnuta u paklene grozote rata i posleratnih godina” (Martini 2019: 763). Ту је литерарно оживео онај сегмент апокалипсе Другог светског рата који је писца нарочито мучио и који је још 1959. године у тексту *Ујозорење на јосјодина X*, описао на следећи начин:

Збиља, да ли је то истина да је човек стављао живот на коцку ако би прогоњеном у склониште донео комад хлеба, ако би као пољски ратни заробљеник у хаустору пољубио немачку девојку, или ако би као Немац међу Немцима, све самим добрим суседима с којима се зна већ годинама, изрекао политички суд који није истоветан са насловима новина? (Бел 2008: 11).

Историчар немачке књижевности Фриц Мартини (Fritz Martini) уочава да је очигледан Белов афинитет према конзервативном реализму, „а у исти мах и напор да се тај реализам превазиђе” (Martini 2019: 763). Његови савременици били су свесни да је читати Бела

за многе из [...] генерације значило ближе се упознати са сопственим стањем. Својим начином причања постигао је да се одређени бол осећа силовитије него раније, да се схвате разлози извесне малодушности, да огорченост буде оправдана. Од нас је направио саучеснике – што смо ми, додуше, већ и били, али то из равнодушности или плашљивости нисмо признавали – ортаке у меморијалном фонду, који нас више оптерећује него што нас ослобађа (Ленц 1985: 196)

6 „Храбар сусрет двоје људи, прозаичан, али ипак лирски говор, бруталност рата у његовом најстрашнијем облику, све то унео је Петровић у овај филм. Не знамо, да ли је он и очевитац тих времена. По свој прилици не, јер му се сигурно у том случају не би поткрале неке мале грешке. Међутим, остаје чињеница да је он проучио та времена накнадно, и то очима уметника.” После премијерног канског приказивања, један од критичара (Peter Ausmeir) записао је ове реченице, не наводећи који су то Петровићеви пропусти у питању (*Braunschweiger zeitung* 5. 6. 1977).

Белови јунаци не живе сигурним животом већ их срећемо по болницама, перонима, чекаоницама, прљавим возовима, празним гробницама. Перманентно оспоравани класик у својој земљи, кроз реч је бранио и чувао достојанство човека, деловао је као савест нације (Кривокапић 2011: 623–624).

Филм је сниман у јесен и зиму 1976,⁷ „у тада још непробојним зидом ограђеном западном Берлину”. Разлог за снимање у Берлину, уместо у Келну где се догађа радња романа налазио се у чињеници да се Келн „као центар индустријске рајнске области, после Другог светског рата веома променио, док је Берлин, барем својим већим делом, због своје изолованости у дубини Источне Немачке, остао као што је био у време које описује Хајнрих Бел”, али и у посебним повластицама које је берлински Сенат давао филмским екипама (Петровић С. 1996: 24). У Берлину тога времена могли су се видети ожиљци тешких борби између војске трећег Рајха и СССР-а, еминентни немачки глумци и сарадници ангажовани на филму, добро су познавали период који је описивао Бел.

И овог пута, Петровићев филм је варијација мотива љубави и смрти. Основна нит филмске приче прати Лени Грејтен која је, када је њен брат убијен као дезертер из немачке војске, а њен отац одведен у радни логор јер је откривено да је својим пословањем намерно оштетио немачку нацистичку државу, којој је умрла мајка, нашла посао у стакленој башти на великом берлинском гробљу. На послу је упознала совјетског ратног заробљеника који је довођен сваки дан на рад. Покушавајући да пред крај рата спасе човека кога воли, Лени му набавља војну књижицу немачког војника. Са уласком окупационих снага у Немачку сви немачки војници који су били заробљени, завршавали су у савезничким логорима. Тако је прошао и Борис. Иако Рус, он је због немачких докумената одведен у логор, тамо је и умро, а сахрањен је под именом немачког војника чију је војну књижицу имао. Родитељи тог немачког војника донели су букет црвених ружа на његов гроб над којим Лени оплакује своју изгубљену љубав.

Говорећи о теми рата и о по његовом виђењу прилично инертним, дескриптивним и дидактичним домаћим филмовима рађеним на тему НОБ-а, који описују спољне догађаје, редитељ је изрекао мисао која је веома битна за његову теорију филма, али и за теорију филма и уметности уопште. Петровић каже:

По мом мишљењу, морало би се почети од унутрашњих људских драмских димензија. Уметност мора бити субјективна визија историје. Попут античке драме, да би се говорило о суштини ствари, филм из нашег рата мора бити слободно интерпретиран (*Дуја* 23. 7. 1977).

Попут јунака Беловог романа, Петровић доживљава страхоте разарања током рата, расипајући искуство по мемоарима, интервјуима, налазећи исте ожиљке и у литератури по којој је снимао. „Да, ми нисмо тек додирнули ужас, моја генерација је стварно била на неки начин крваво тело тога рата...”,

7 *Групи и портрет с дамом (Gruppenbild mit Dame/ Portrait de groupe avec dame)*, једини Петровићев нејугословенски филм (Судар 2017: 391) био је званични Немачки представник на фестивалу у Кану 1977. године.

„[т]о се види и у филмовима” (Петровић у Драшковић 2010: 219). Сумирајући стваралачко искуство, Петровић је открио да је читање било посебно стање и ескапизам: „књиге су ме опчињавале... *Рајн и мир* сам прочитао као десетогодишњак. Одмах сам почео да читам Достојевског... Након читања био сам одсутан... Као да је моја личност била подељена читањем. Нешто чак шизофрено се стварало. Углавном ту је почела опчињеност уметношћу: читање, биоскопи, стварност... Амалгам Мишкина, Ставрогина, Карамазових, Жоржа Жубиеа, Безухова... Све то праћено сиренама⁸... Склоништа и трчање кроз дим и рушевине, језиви звук бомби и људског страха... Нешто од тога може да се види у *Грујном њоршретшу са дамом*...” (Драшковић 2010: 27). Сред тих ратних страха дечаца су „читали књиге, ишли у биоскоп, слушали музику и радио Лондон”. „То је била једина веза са светом. Тако смо ми дочекали ослобођење...” (Драшковић 2010: 219). Не можемо а да на овом месту не приметимо још неколико упадљивих сличности из Петровићевог опуса са догађајима у Беловом роману. Наиме, његови протагонисти део ратног периода проводе у гробници као склоништу, а на тај начин скрива се и партизан у филму *Три*. Петровић се у мемоарима сећа друга из детињства Јуре Руса „Његов отац је радио у Гестапоу; у Јајинцима се бавио скидањем златних зуба са лешева стреланих затвореника” (Петровић 2010: 134). То је део исте страхоте коју описује и Бел: „а мени је исприповедао неки Валтерков друг, тај ни пред чиме не би устукнуо, чак ни пред златним зубима, сасвим свеједно какве народности ти зуби били – а коначно су се тада по први пут и Американци појављивали по европским бојиштима – а наш Валтерко је на лешевима по први пут доказао то што он сам назива пословним духом” (Бöll 1973: 194).⁹ Ратно искуство које су одвојено бележили приповедач и редитељ, поклопило се у многим сликама, илуструјући универзалност патње коју такво стање доноси, те су спојена, ова искуства прерасла у један, истински критички документ. Осим што је, како је један од тумача његових филмова запазио, Петровић у овом филму понављао теме коју су се већ нашле у његовим филмовима и које је налазио и у свом животном искуству (Судар 2017: 395), он их је препознао и у ратној Беловој хроници те није случајно начинио избор предлошка. Осим тога, „Белова склоност да оштро критикује државне структуре у својој земљи, поредећи их са најмрачнијим периодом њихове прошлости, у свом приступу блиска је Петровићевој, који је управо критиковао друштво из кога и сам долази, поредећи га са ’најмрачнијим’ периодом социјалистичке повијести – стаљинистичким чисткама и репресијом” (Судар 2017: 394).

Портретиста Петровић у рам смешта основну наративну нит романа, уз немилосрдну редукцију ликова и догађаја. „Петровићев циљ је исти као

8 Бел описује живот своје јунакиње сред ратних разарања: „Она плеше док сви други умиру херојском смрћу, иде у кино док бомбе падају, пушта да је зеведе и њоме се ожени неки младић, који, благо рекавши, баш нимало не дјелује импозантно, иде у канцеларију, свира клавир, одбија унапређење за директорицу и док све више и више људи пада, она и даље иде у кино и гледа филмове као што су *Велики краљ* и *Недески њси*” (130).

9 Heinrich Böll. *Grupna slika s damom*. S njemačkog preveo Zlatko Gorjan, Zagreb: Zora, 1973. У даљим наводима бројеви страница према овом издању дати су у заградама у тексту.

и у његовим југословенским филмовима: да конфронтира слику коју ствара идеологија са оном која је вјероватно ближа 'стварности' [...] Са *Грујним йорџрејом* „донио је искуства једног система у којем је живио у један сасвим други систем, у процесу филтрирајући оно што је у том искуству битно и заједничко, тако да на крају остаје оно што је универзално”. Беда, угњетавање, експлоатација, дискриминација, неправда, рат, страх, глад, болести, усамљеност, част и достојанство не познају границе. „[У] комплетној слици овог филма доминирају потези који сликају догму као друштвено зло које више није лоцирано временски или просторно, већ се открива као универзални проблем који кодира сва друштва, прошла и будућа” (Судар 2017: 411).

Многи аспекти и слојеви Ленине личности нису могли да оживе у временским оквирима које задаје филм. Петровић транспонује само поједине епизоде из живота Лени, прећуткујући многе светове и њихове рукавце и остављајући их по страни. У филму се није нашао ни миље у којем су се по доласку Американаца нашли „њемачки војници, бегунци, скривени Руси, Југословени, Пољаци, руске раднице, одбјегли концлагораши, неколико скривених Жидова – па како да они сада установе тко је био колаборационист, а тко није и у који логор тко спада” (247). Али, јасно се помиње постојање логора у рату највише кроз лик совјетског заробљеника Бориса и кроз информацију о боравку Хуберта Грејтена у једном од радних логора, а и кроз сцену логора без чувара. Ни писац ни редитељ не улази у логоре, али у односу на Петровића, аутор романа даје детаљнију слику смрти која се у њима дешавала описујући размере преживљавања у некима од њих, следовања и казне, кроз сећање једног од јунака романа. Овог табуа Бел се дотакао, као и Петровић, по моделу који је изгледа био уобичајен у послератним наративима, а који Кристијан фон Кроко у својој студији дефинише на следећи начин: „Постојање логора била је јавна тајна. Свако је знао за њих, иако нико, сем стражарских одреда, није знао шта се у њима дешава. Али само сазнање о постојању тих логора било је важан чинилац у смислу застрашивања могућих противника режима. Оно је казивало да су се људи помирили са крајњим или-или између моћи и немоћи, пријатеља и непријатеља, живота и смрти. При томе бројке уопште нису важне, колико год да могу да буду депримирајуће. Тамо где је само један једини човек изручен самовољи, ту убрзо више нико није безбедан” (Кроко 2001: 110). Даље од таквог осећаја ни писац ни редитељ, нису ишли. Алаида Асман у књизи *Дуја сенка прошлости* позива се на закључке Зебалдових (Sebald W. G. (Winfred Georg Maximilian)) циришких предавања. Бавећи се послератном књижевношћу Хајнриха Бела, Алфреда Андерша и Петера де Менделсона, он је трагао „за отиском који су сећање и бол због домбашког рата оставили у памћењу Немаца и закључио да ово трауматско искуство које је, како он пише, са својим стотинама хиљада мртвих забетонирано у темељима Савезне Републике Немачке, није нашло никакав истински књижевни израз [...] покушавао да открије трагове ове 'породичне тајне прекривене табуом', Зебалд је нашао да ниједан од њих ни изблиза није одговорио захтевима трауматског садржаја овог искуства” (Асман 2011: 238). Иако Зебалдова

истраживања нису била целовита и његовој пажњи измакли су многи романи, те Асман његове заслуге мање види у тези а више у искораку који је начинио, којим је „поцепао вео табуа којим су била прекривена сећања на немачке жртве. Та су сећања била стигматизована као анатема, јер је постојао страх да би тематизација искуства немачких жртава могла да потисне искуство жртава холокауста, које је немачко друштво коначно признало и дало им одговарајуће место (шлагворт: изједначавање)”. Премда Асман наглашава да о теми искуства немачких жртава „постоји дискурс оптерећен јаким десничарским ресантиманом” (2011: 239), њена теза о асиметријама у немачком памћењу, „која је у немачкој повести сећања давала повода за непрестане тензије, ерупције, скандале и узбуђења” (2011: 233), задовољавајуће објашњава гнев немачке критике, публице, јавности која се обрушила на овај филм и његовог аутора.

У основи, из панораме богате ликовима и епизодама, Петровић за екранизацију бира делове који сликају пут „којим је ишла она друга Немачка, она о којој се, у доба Хитлера, морало ћутати јер је била против Хитлера и у његовој лудости није хтела да учествује. О оној Немачкој која не жели да има удела у стварању такозваног 'послератног привредног чуда', једноставно о оној Немачкој која је Белу блиска и у коју верује” (Петровић С. 1996: 24) и неколико одабраних сцена из романа верно су транспоновале Белове приче, психологије ликова и атмосфере средине. Овде пре свега мислимо на сцену са шољицом кафе као најиндикативнијом за тему, како романа тако и филма. У разговору који су Бел и Петровић водили пред камерама Другог програма немачке телевизије (ЗДФ), Бел је изјавио да је најупечатљивији утисак на њега оставио приказ рата у једном у једном врту, не на фронту. Према мишљењу писца, приказивање језгра и суштине романа налази се управо у тој баштенској сцени, сцени са шољицом за црну кафу. Уз ову сцену, писац је издвојио и снажан утисак који је на њега оставио редитељев приказ једне споредне личности, војника-стражара који прати руског заробљеника. Бел каже: „приказ рата, терора, политичког, унутрашње-политичког, унутар тако идиличног места као што је врт, то ме је у књижи изазвало и то ми се у филму највише допало” („Интервју с Хајнрихом Белом и Александром Петровићем 1977” 2010: 155). Немачки војник о коме Бел говори је ксенофобни Кремп који „скине са чалва протезу са зида [...] и избије потпуно збуњеном Русу шалицу из руке” (178) и који ако већ мора да гледа Русе, онда воли да их види мртве. Њему супротстављени није Борис, већ лик помирљивог војника Болдига. Он ће одиграти важну улогу у Борисовом и Ленином животу, јер ће успети да на црном тржишту за њега купи документа на име немачког војника, а Петровићу ће овај једнооки војник који сардонично гледа смрти у очи, бити погодан да кроз њега да један важан ауторски коментар. Три пута у филму, немачки војник Болдиг понавља реченицу „Уживај, [друзе,] у рату, јер мир ће страшно бити”. Иако је слоган извучен из романа, употребљен као својеврсни рефрен функционише као Петровићев потпис, део његовог филмског рукописа и имао је пророчки карактер као и остали текстови-рефрени које срећемо у Петровићевој поетици. Музички рефрен овог филма је руска

романса *Славуј (Соловей мой, соловей)*, о идиличном животу, песми славуја и одласку на посао после буђења. Чује се на почетку филма и у моментима када Пјотр Петровић Богаков излази из логора који је без чувара и у обе сцене илуструје слободу и лепоту живљења. Премда су звуци рата: сирене за узбуну, бомбардовање доминантнији, филм је испуњен и звуцима клавира који свира Лени. Мање присуство музичких сегмената у овом филму, не лишава га мелодрамских карактеристика. Ипак, као најимпозантније, најупечатљивије и најзначаније сцене критика је најчешће издвајала сцене бомбардовања. Петровић направио „најимпозантније нападе из ваздуха који су икада виђени на филмском платну: прави пакао...” (*Ди Велџи* 26. 05. 1977). *Ла Суиссе* је дан касније објавио да су сцене бомбардовања достојне Апокалипсе, да је Петровић у филму достигао скоро шекспировске вредности. „Слика коју нам даје често је чудесна у својим сажимањима и начином на који је аутор оцртава, путем најпрецизнијих детаља”, а његови глумци знају да у потпуности очувају звук аутентичне трагедије. Роберт Сазал (Роберт Цхазал) за *Франце соир* такође издваја спектакуларност сцене бомбардовања (27. 05. 1977). Забележено је и да Александар Петровић пружа један комад праве велике бравуре, „никада се на филму нису виделе тако халуцинантне сцене бомбардовања, а историја филма је, међутим, тако богата у експлозијама и свим могућим катастрофама”. Но, можда највећу похвалу налазимо у *Трибуне де Геве*, где Жорж Браћи (Георге Братцхи) *Порџреџи* доводи у контекст филма *Три*. Он сумира како „никада страхоте рата нису тако снажно разобличене”. „Бомбардовање Берлина нарочито снажно делује. Снага тог бомбардовања је чак и у тишини која настаје после силаска у пакао. Та тишина претходи механичком, скоро роботовском кретању једног тенка који као слеђено чудовиште пролази усред запањених рушевина. То је као филм *Три*, само у петој брзини. Петровић је створио ремек дело” (*Трибуне де Геве* 25. 05. 1977). „У филму *Три* Петровић је снимео трагедију рата у Југославији. Сада, десет година касније, Петровић снима трагедију побеђеног”, портрети у овим сценама право су откривење, а емоционалне промене израза на екрану јединствено су Петровићево обележје”, доноси критички приказ у часопису *Вариетју* (18. 05. 1977, 51). Клара Менк (Цлара Менцк) 1980. године издваја је сцену када из рушевина града, један за другим излазе људи у мртвачком праскосорју, препознајући у њој „нулто време” (*Франкфурџер аллемеине зейџуні* 21. 05. 1980). Сликама разрушеног града, осећањем беде и очаја јунака јунака, *Грујни њорџреџи* се приближио Роселинијевим филмовима *Немачка, њодина нулџа (Германиа анно зеро, 1948)* и *Рим оџворени ѣрад (Рома цџџџџа аџерџа, 1945)* и аутобиографским забелешкама (видети Петровић 2010). Главни ликови у Петровићевом *Грујном њорџреџи* углавном проналазе начине да се пркосно, скривајући страх испод наслага проблема, носе са тескобама и непријатностима рата. Отуда као најупадљивији приказ уплашености неког од ликова остаје љубавни акт у склоништу за време бомбардовања. Уз призоре ратних страдања, умирање, сузе Лени Грејтен на гробу, израстају као антиратна опомена. Уметнички израз на упечатљив начин пренео је осећање зебње и очаја, страха и беспомоћности

пред разноврсним формама катастрофе која је сатирала читаве генерације људских бића. Филмови *Три и Грујни њорџрејс с дамом* Петровићев су поглед у неугледну, неугодну прошлост; поглед којим је обликовао сећања, изразио их, материјализовао. Културно памћење незамисливо је без медија, штавише, почива на медијима који то памаћење обликују и дефинишу (Асман 2018: 194).

КА ЗАКЉУЧКУ

Велики део европске књижевности од Хомера бави се ратом и његовим инхерентним лудилом. У студији о ратној књижевности, Кејт Маклохлин (Кате МцЛоугхлин) указује на једноставну чињеницу када тврди: „мада је неоспорно да су сви ратови различити, сви ратови, истовремено, имају и извесне заједничке елементе”, од *Илијаде* до Ирака, да парафразирамо поднаслов њене познате студије (према Норис 2018: 115). Заједнички елементи најекстремнијег од свих људских искустава представљају и неке од препознатљивих преокупација ратне књижевности уопште, и оне коју Петровић сврстава у своју лектиру, а неки од елемената које Норис у својој студији издваја су: ратне активности немају за учесника збивања никакав логичан нити рационалан ток, војник на ратишту и цивил у свом дому нису упућени у спровођење општих стратегија војних и политичких вођа, ратови се никада не воде искључиво на испражњеној територији ничије земље, а Пол Фасел (Паул Фусселл), на кога се Норис позива, примећује да је сваки рат ироничан „зато што је сваки рат гори него што се очекује”. „Сваки рат представља иронију ситуације јер су његова средства тако мелодраматично несразмерна његовим очекиваним циљевима” (према Норис 2018: 116). „Нема логичне везе између циљева и средстава, између лидерских изјава о намерама због којих се иде у рат и онога што ће се показати као резултат крвопролића”. То објашњава сталност извесних тема, мотива и заплета које налазимо у приказима рата, који заједно образују својеврсну „ратну топику”, богату ризницу општих места о ратним сукобима, на коју су се ослањали сви који су писали о рату (Норис 2018: 115–116).

Петровић за адаптације узима она дела која артикулишу, како их Дејвид Норис именује – „мале приче” из рата, о појединачним људским судбинама у конкретним сукобима, страдање оних који су захваћени узнемирујућим збивањима изван властите контроле, које је у супротности са историјом ратне „велике приче”, а за које је упориште налазио и у личној биографији, проживљеном и памћењу. Куриозитет ова два филма у целокупном стваралачком опусу Саше Петровића остаје и у чињеници да су на сценарију заједно са њим, радили и аутори литерарних предлогака, Исаковић и Бел, који су као и он на својој кожи осетили страхоте Другог светског рата. Отуда је у овим филмовима страх не произведен (историја уметности препуна је жанрова који за основу имају производњу страха и језе у контролисаним условима), већ репродукован из искуства. Можда је страх, како је Барт (Роланд Бартхес) говорио – осредње и недостојно осећање (Барт 1975, 64), али ми видимо да је нашем и свим будућим временима, овако репродукован, остављен као упозорење на неку нову опасност.

ЛИТЕРАТУРА

- Абот 2009: Портер Абот. *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник.
- Азбучник Александра Пејровића 2011: *Азбучник Александра Пејровића*. УУ филм данас: југословенски филмски часопис / главни и одговорни уредник Северин М. Франић, Год. 24, бр. 1/2.
- Асман 2011: Алаида Асман. *Дуја сенка прошлости*. Превела с немачког Дринка Гојковић. Београд: XX век.
- Асман 2018: Алаида Асман. *Облици заборава*. С немачког превела Александра Бајазетов. Београд: Библиотека XX век.
- Барт 1975: Ролан Барт. *Задовољство у тексту*. С француског превео Јовица Аћин. Ниш: Градина.
- Бел 2008: Хајнрих Бел. *Цена помирења*. Бөлл, Хеинрицх. *Дер преис дер версöхнуні*. Фондација Хеинрицх Бөлл, Хеинрицх Бөлл Стифтунг. Превод са немачког Драгослав Дедовић, Нови Сад: Артпринт. Доступно на [хттп://рс.боелл.орг/ситес/дефалт/филес/дооклет_финал_билингуал.пдф](http://рс.боелл.орг/ситес/дефалт/филес/дооклет_финал_билингуал.пдф)
- Бөлл 1973: Хеинрицх Бөлл. *Грујна слика с дамом*. С њемачког превео Златко Горјан, Загреб: Зора.
- Волк 1999: Петар Волк. *Лей над мочваром. Александар Пејровић, својим живојом, делом и филмовима*. Београд: Институт за филм; Нови Сад: Прометеј.
- Гоулдинг 2004: Даниел Ј. Гоулдинг. *Југославенско филмско искуство, 1945–2001: ослобођени филм*. С енглескога превео Лука Бекавац, Загреб: В.Б.З.
- Драшковић 2010: Драшковић, Боро. *Филм о филму*. Нови Сад: Прометеј, 2010.
- „Интервју с Хајнрихом Белом и Александром Петровићем за ЗДФ (Други програм немачке телевизије) 1977” 2010: *Великани филмске режије, Александар Саша Пејровић, Филмолошки зборник*. Приредио Радослав Лазић. Београд. 155–161.
- Исаковић 1962: Антоније Исаковић. *Паирај и вајра*: приповетке. Београд: Нолит.
- Јанковић 2017: Александар С. Јанковић, *Редефинисање идентитетa: историје, задуге, идеологије у српском филму*. Београд: Филмски центар Србије, Факултет драмских уметности.
- Јермић 1978: Љубиша Јермић. „Рат и мир Антонија Исаковића”. *Проза новој сцили*. Просвета, Београд, 85–98.
- Јунг 2017: Карл Г. Јунг. *Дух дајке*. Нови Сад: Издавачка кућа КИША.
- Јунг 1984: Карл Г. Јунг. „Психологија и религија”. *Психолошке расправе*, Нови Сад: Матица српска, 1984.
- Јуришевић 1993: Миодраг Јуришевић. „Уметност приповедања”. *На врху йера*: критички написи / Миодраг Јуришевић; избор и предговор Владислава Рибникар, БИГЗ. 194–197.
- Кирн 2012: Гал Кирн. „Критика хуманистичке хипотезе или, о пропуштеном сусрету ‘прахис’ филозофије и црног таласа”. Превео са енглеског Томислав Брлек. *ПРАХИС: Друштвена кришка и хуманистички социјализам, Зборник радова са међународне конференције о југославенској љевизи: прахис филозофија и корчуланска љевина школа (1963–1973)* (ур.) Драгомир Олујић Олуја и Крунослав Стојаковић. Београд: Роса Лухембург Стихтунг, Регионална канцеларија за Источну Европу.
- Кољевић 2007: Светозар Кољевић. „Граничне ситуације” у приповедању Антонија Исаковића”. *Митолошки зборник 17, Тема: Академик Антоније Исаковић*. Уредник Миодраг Стојановић; приређивач Живојин Андрејић. Рача: Центар за митолошке студије Србије. 65–75.

- Кривокапић 2011: Мирко Кривокапић. *Немачка књижевност: чланци и расправе*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Кроко 2001: Кристијан фон Кроко. *О немачким митовима: рејросекција и иерсејекција*. Превео с немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.
- Лазаревић Радак 2016: Сања Лазаревић Радак. *Филм и њолијички контекст: о јујословенском и срјском филму*. Панчево: Мали Немо.
- Ленц 1985: Зигфрид. „Велики другар”. С немачког превео Божидар Зеџ. У *Писмо: часопис за савремену свејску књижевност*. Земун: Народна бидлиотека Јован Поповић. Бр. 1. 196–197.
- Лим 2006: Мира и Антоњин Ј. Лим. *Најважнија уметност: источноевројски филм у двадесетом веку*. Превела с енглеског Маја Илић. Београд: Цлио.
- Мартини 2019: Фриџ Мартини. *Историја немачке књижевности*; приредио Слободан Грубачић; с немачког превели Вера Стојић, Бранимир Живојиновић, Слободан Грубачић, Београд: Службени гласник.
- Милинковић 1999: Драган Милинковић. *Роман у јујословенском филму 1945–1990*. Београд: Институт за филм.
- Мортимер 2011: Лорејн Мортимер. *Терор и радост: филмови Душана Макавејева*. Београд: ФДУ, ЦЛИО.
- Норис 2018: Дејвид А. Норис. *Духови круже Србијом: књижевно ѡресјтављање историје и рајта*. Превели са енглеског Владислава Ридникар и Дејвид А. Норис, Београд: Геопоетика издаваштво.
- Новаковић 1970: Слободан Новаковић. „Реч има Александар Петровић”. *Време ојва-рања: ојпеди и зајиси о новом филму*. Нови Сад: Културни центар Нови Сад.
- Пантић 1997: Михајло Пантић. „Пријовейке Анјонија Исаковића”. У: Антоније Исаковић, *Подне: изабране приповетке; избор и пропатни текстови Михајло Пантић*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 7–14.
- Петровић 1988: Александар Петровић. *Нови филм 2: Црни филм 1965–1970*, Београд: Научна књига.
- Петровић 2010: Александар Петровић. *Све моје љубави – слеји иерискоји*. Нови Сад: Прометеј.
- Петровић С. 1996: Стеван Ђ. Петровић. „Србин и мала Аустријанка: Моја сећања поводом века филма у Србији”. *Илустирована њолијика*. Број 1963, 31. 8. 24–25.
- Пиндар 1952: Пиндар. *Оде и фрајментии*. Загреб: Матица хрватска.
- Ређеп 2011: Драшко Ређеп. „Трка са препонама”. Петровић Александар. *Соко*. Зрењанин: Агора. 191–201.
- Судар 2010: Властимир Судар. „ТРИ: филм Александра Петровића”. *Призор: часопис за културну историју Јадра*. Лозница: Центар за културу „Вук Караџић”. бр. 9. 75–84.
- Судар 2017: Властимир Судар. *Порјретј уметника као њолијичкој дисидентја: живој и дјело Александра Пејровића*. Превео с енглеског Властимир Судар. Београд: Филмски центар Србије.
- Тредјешанин 2008: Жарко Тредјешанин. *Речник Јунјових њојмова и симбола*. Београд: ХЕСПЕРИАеду.
- Фројд 1979: Сигмунд Фројд. *Аујобиојрафија; Нова ѡредавања за увођење у ѡсихоанализу*. Превели с немачког Владета Јеротић, Никола Волф. Нови Сад: Матица српска.
- Шапије 1968: Анре Шапије. „Три”. *Филмске свеске*. Београд, вол. 1, број 6. 405–380.

ВЕБОГРАФИЈА

Гордић Петковић, Владислава. „Етички избор и граничне ситуације у прози Антонија Исаковића”. *Култура*, бр. 153, 2016, 11–20, 13. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.5937/kultura1653011G>.

Михајловић 1972: Борислав Михајловић. „Антоније Исаковић приповедач”, предговор књизи *Велика деца* (приповетке) / Антоније Исаковић; [избор и предговор Борислав Михајловић], Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1972. http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Knjige/Srpska_knjizevnost_u_100knjiga/II-153244-097#page/9/mode/1up

ШТАМПА И ТВ

ТВ интервју 1994: Ранко Мунитић интервјуише Александра Петровића. Март, 1994. (Архив Фондације)

Дуја 23. 7. 1977: „Зашто не снима у нашој земљи”. Интервју: Жика Лазић је питао Сашу Петровића. *Дуја*: илустрована ревија, бр. 89, 23. 7. 1977. Београд, 20.

ПРЕСКЛИПИНГ ИЗ АРХИВА ФОНДАЦИЈЕ

Di Welt 26. 05. 1977.

France soir 27. 05. 1977.

Tribune de Geneve 25. 05. 1977, 31.

Variety 18. 05. 1977, 51.

Frankfurter allgemeine zeitung 21. 05. 1980.

Braunschweiger zeitung 5. 6. 1977

ФИЛМОГРАФИЈА

Три, р. Александар Петровић, Београд: Авала филм, 1965.

Групи́ни њорџреј с дамом (*Gruppenbild mit Dame/ Portrait de groupe avec dame*), р. Александар Петровић, München: Stella-Film, Paris: Les Artistes Associés, Cinéma 77, 1977.

Ivana M. RALOVIC

MEMORY OF FEAR: THE SECOND WORLD WAR
FROM LITERATURE TO FILM*Summary*

The director Aleksandar Sasa Petrovic takes as the basis of his two war films, as David Norris defines them, the “small stories” from the war, about individual human destinies, for which he found a foothold in his personal biography, in the lived and the remembered experience. Two films were in the focus of this paper, *Three (Tri)* (1965) and *Group Portrait*

with a Lady (*Gruppenbild mit Dame* (1977)). The film *Three* is based on four short stories (“In the Sign of April” (“U znaku aprila”), “Dragon” (“Zmaj”), “Fern and Fire” (“Paprat i vatra”) and “Melons” (“Dinje”) by Antonije Isaković from the collection *Fern and Fire*, published in 1962. The film *Group Portrait with a Lady* (*Gruppenbild mit Dame*) is a film adaptation of the novel of the same name (1971) by the German Nobel laureate Heinrich Böll. Following the motif of fear, the work shows what transformations Isaković’s short stories and Böll’s novel went through on the way to the screen. The curiosity of these two films in the entire creative opus of Sasa Petrovic remains in the fact that the authors of literary specimens worked on the script together with him, who, like him, felt the horrors of the Second World War on their own skin. Hence, in these films, fear is not produced, but reproduced from experience. Fear, as Bart (Roland Barthes) said, may be a mediocre and unworthy feeling, but we see that in our and all future times, reproduced in this way, it is left as a warning of a new danger.

Key words: *Three / Три, Group Portrait with a Lady / Gruppenbild mit Dame*, Antonije Isaković, Heinrich Böll, Aleksandar Saša Petrović.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09"19/20"(082)

159.942:316(082)

159.942:32(082)

ТЕМАТСКИ зборник „Страх у научном и уметничком стваралаштву“ / [уредили и приредили Драган Танчић, Јасмина Ахметагић, Далибор Елезовић]. - Лепосавић : Институт за српску културу Приштина, 2022 (Пирот : Pi-press). - 644 стр. : илустр. ; 25 cm

Радови на срп. енгл. и рус. језику. - Текст ћир. и лат.
- Тираж 150. - Стр. 13-14: Предговор / приређивачи зборника. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-89025-80-4

а) Српска књижевност -- Мотиви -- Страх -- Зборници

б) Страх -- Друштвени аспект -- Зборници

в) Страх -- Политички аспект -- Зборници

COBISS.SR-ID 72177673