

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са XVII научног скупа младих филолога Србије, одржаног
22. јуна 2025. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година XVII / Књ. 2

Издавач

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

Уређивачки одбор

Проф. др Милош Ковачевић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Драган Бошковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Владимир Поломац, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Никола Бубања, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Јелена Петковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Биљана Влашковић Илић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Анђелка Пејовић, Филолошки факултет, Београд

Проф. др Ала Татаренко, Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина

Проф. др Миланка Бабић, Филозофски факултет, Универзитет у Источном Сарајеву, Босна и Херцеговина

Проф. др Михај Радан, Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија

Проф. др Димка Савова, Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска

Проф. др Душан Маринковић, Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, Хрватска

Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо, Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија

Одговорни уредници

Проф. др Маја Анђелковић

Проф. др Мирјана Секулић

Рецензенти

Проф. др Марија Лојаница, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Часлав Николић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Биљана Тешановић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Јелена Арсенијевић Митрић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Јасмина Теодоровић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Данијела Јањић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Ана Живковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Милена Нешић Павковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Јована Павићевић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Ђорђе Радовановић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Светлана Стевановић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

др Александра Стевановић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

др Оља Василева, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

др Ана Нићифоровић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Секретар уредништва

Катарина Ђировић

Зборник радова са XVII научног скупа младих филолога Србије,
одржаног 22. јуна 2025.
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година XVII / Књ. 2

Крагујевац, 2026.

САДРЖАЈ

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА
ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ СА СЕДАМНАЕСТОГ
НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 5

Маша Љ. Петровић

ЕМОЦИЈЕ И БИОГРАФСКИ НАРАТИВ:
АФЕКТИВНО ЧИТАЊЕ ТЕЛЕВИЗИЈСКЕ СЕРИЈЕ *НОБЕЛОВАЦ* / 11

Јана Б. Бошковић

САЛО ИЛИ 120 ДАНА СОДОМЕ
– ПАЗОЛИНИЈЕВ ОГЛЕД ФУКООВЕ ФИЛОЗОФИЈЕ МОЋИ / 25

Невена Р. Миловановић

ПАНОПТИКОН У ИСТОРИЈИ СВЕТА У 10 ½
ПОГЛАВЉА ЏУЛИЈАНА БАРНСА / 35

Стефан С. Павић

ДРАМАТУРГИЈА ОТУЂЕЊА: РАТ У ДРАМАМА *РАТ СВЕТОВА*,
ЖЕНЕ ИЗ ТРОЈЕ И *РАТ И МИР* МАРКА РЕЈВЕНХИЛА / 51

Драгана Н. Рафаиловић

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНА ПРАЗНИНА У РОМАНУ *ПУКОВНИКУ*
НЕМА КО ДА ПИШЕ ГАБРИЈЕЛА ГАРСИЈЕ МАРКЕСА / 59

Нађалија С. Петронијевић

ЖЕЉА И ИДЕОЛОГИЈА: ШЕВЕКОВА ПОТРАГА ЗА СЛОБОДОМ
У РОМАНУ УРСУЛЕ К. ЛЕГВИН *ЧОВЕК ПРАЗНИХ ШАКА* / 75

Павле З. Зељић

ЗЛАТО, ТАМЈАН И ЕГЗИЛ: СОЦИЈАЛНИ ТИП ИНТЕЛЕКТУАЛЦА У
РОМАНИМА *ЂАКОН БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ* ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ
И *ПОРТРЕТ УМЕТНИКА У МЛАДОСТИ* ЏЕЈМСА ЏОЈСА / 89

Милица Р. Миланков

КЈАРОСКУРО, РЕМБРАНТОВСКА СВЕТОСТ И ИМПРЕСИОНИЗАМ:
ПИКТУРАЛНА ИМАГИНАЦИЈА У РОМАНУ *ЧОВЕК КОЈИ ЈЕ*
БИО ЧЕТВРТАК: КОШМАР (1908) Г. К. ЧЕСТЕРТОНА / 103

Сандра Р. Тешовић

ДЕКОНСТРУКЦИЈА ОПОЗИЦИЈЕ СТВАРНО – НЕСТВАРНО У
РОМАНУ *ЧАПАЈЕВ И ПРАЗНИНА* ВИКТОРА ПЕЉЕВИНА / 117

Каћарина С. Лазић

ПАТРИОТИЗАМ У РОМАНУ *РАТ И МИР*
ЛАВА НИКОЛАЈЕВИЧА ТОЛСТОЈА / 129

Милица М. Дамјановић

ИНТЕРТЕКСТУАЛНА АНАЛИЗА ПЕСМЕ „РЕШЕТКА
ЈЕЗИКА” ПАУЛА ЦЕЛАНА / 145

Елена Д. Павловић

ДНЕВНИК КАО МЕТАТЕКСТ: ВИРЏИНИЈА ВУЛФ И СИЛВИЈА ПЛАТ / 159

Арнела Ш. Лакоџа

ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ КИШОВЕ ЛЕГЕНДЕ О
СПАВАЧИМА И КУР'АНСКЕ СУРЕ ПЕЋИНА (ЕЛ-КЕХФ) / 171

Дарка С. Деретић

ТЕКСТУАЛНИ ЛАВИРИНТИ ИТАЛА КАЛВИНА И ГОРАНА
ПЕТРОВИЋА / МОГУЋНОСТИ КОМПАРАТИВНОГ ТУМАЧЕЊА
РОМАНА АКО ЈЕДНЕ ЗИМСКЕ НОЋИ НЕКИ ПУТНИК, ОПСАДА ЦРКВЕ
СВЕТОГ СПАСА И СИТНИЧАРНИЦА „КОД СРЕЋНЕ РУКЕ” / 183

Nikoleta G. Mihajlović

REIMAGINING BEAUTY AND THE BEAST: A COMPARATIVE ANALYSIS
OF VILLENEUVE'S AND BEAUMONT'S NARRATIVES / 201

Теодора Р. Ристиоски

ЉУБАВНА СТРАСТ ИЗМЕЂУ ЖОАШЕНА ДИ БЕЛА И
ЊЕГОВЕ ДРАГЕ У ДЕЛУ ФОСТИНИНЕ ЉУБАВИ, КРОЗ
ПРИЗМУ ЕЛЕМЕНАТА ЉУБАВНОГ ДИСКУРСА / 211

Кристијина Г. Кљајић

ОФЕЛИЈЕ НА ТИКТОКУ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ЖЕНСКЕ
ТУГЕ У ТРЕНДОВИМА НА ДРУШТВЕНИМ МРЕЖАМА
„ГУЖНА ДЕВОЈКА” (SAD GIRL) / 221

Дуња М. Вујовић

МОТИВ ГРАДИТЕЉСКЕ ЖРТВЕ У ПЕСМИ МОСТ ПРЕКО НЕРЕТВЕ
ИЗ ВРЕМЕНА НАРОДНООСЛОБОДИЛАЧКЕ БОРБЕ / 229

Ивана М. Нешовановић

СИМБОЛИКА ПРОЗОРА КАО ЛИМИНАЛНЕ ПРОСТОРНЕ ТАЧКЕ У
РОМАНУ ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 241

Јелена Н. Весић

ФЕНОМЕН СМРТИ У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА
ОПИС СМРТИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА / 253

Анђела З. Ђукић

ПРИРОДА ЖЕЉЕ И КОНФИГУРАЦИЈА ЉУБАВНОГ ГОВОРА
У КЊИЗИ ЕРОТИКОН РАДА ДРАИЊИЦА / 267

Ауторке и аутори

Маша Љ. Петровић¹

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић
ORCID 0009-0009-3446-5467

ЕМОЦИЈЕ И БИОГРАФСКИ НАРАТИВ: АФЕКТИВНО ЧИТАЊЕ ТЕЛЕВИЗИЈСКЕ СЕРИЈЕ *НОБЕЛОВАЦ*²

Телевизијска серија *Нобеловац* (2024) јесте актуелни пример трајне људске потраге за причама које осветљавају судбинске путеве појединаца, будући да истражује „мистерију” лика Иве Андрића кроз три преломна тренутка његовог живота, фокусирајући се на његову емоционалну уздржаност и унутрашње дилеме. Због тога је циљ овог рада био да, ослањањем на теоријске увиде афективне наратологије и теорије филма, анализира представу Андрићевих емоција страха, љубави, уздржаности и туге као кључних фактора у формирању његовог лика на „малом екрану”. Посредством аналитичко-синтетичког приступа, рад настоји да покаже како телевизија, као моћан медиј, пружа могућност интензивног осветљавања унутрашњих стања ликова, односно како серија *Нобеловац* успева да укрсти документарну прецизност са уметничком интерпретацијом, градећи нови наратив о српском нобеловцу. Анализирајући реплике јунака и употребу уметничких средстава попут крупног кадра, односа светла и мрака, позадинских звукова, симбола, у раду истичемо да кроз визуелни језик телевизије Андрићев живот постаје предмет интерактивног читања и афективног разумевања, пружајући гледаоцима увид у сложеност његовог психолошког портрета.

Кључне речи: *Нобеловац*, телевизијска серија, Иво Андрић, афективна наратологија, филмска теорија, страх, љубав, емоционална уздржаност

1. Уводна разматрања

„Увек ће људи тражити слике и приче, игре и призоре који говоре о људским судбинама. Мењаће се облик приказивања, већ према менама времена, укуса и техничких могућности, али људи неће никад престати да траже игру која им говори о судбинским путевима појединаца” (Андрић 2020: 269), записао је Иво Андрић у *Знаковима поред њуша*, изричући једну универзалну истину о људској природи и једно нехотично оправдање великог интересовања јавности за његову животну причу, интересовања које је поготову било очито у годинама непосредно након његове смрти. Да та људска потражња за наративом који говори о личној судбини не јењава ни до данашњег времена и да је „привлачност пишчеве личне мистерије присутна у јавности и данас, без обзира на пијетет према пишчевом ставу да живот славних треба оставити, апсолутно подредити уметничком делу” (Зеџ 2023: 84), потврда је биографско-психолошка серија *Нобеловац* (2024), која после више од тридесет година од последње екранизације Андрићевог дела и четири године након фестивалског филмског остварења *Пролеће на последњем језеру*, телевизијским гледаоцима у фокус враћа јединог српског добитника Нобелове награде.

Настало под редитељском палицом Тихомира Станића и Борише Симовића, ово привлачно телевизијско остварење доноси причу о животу и судбини Иве Андрића, која стреми, да се послужимо синтагмом Петра Зеџа, „откључавању

¹ masapetrovic01084@gmail.com

² Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број 451-03-136/2025-03 од 27. 1. 2025. године.

мистерије Андрићевог лика и дела” (Зеџ 2023: 5). Основна намера редитељског двојца јесте да посредством три преломна догађаја у пишчевом животу: приказивања његове одлуке да за време Другог светског рата не пребегне у војно-политички неутралну Швајцарску, да не потпише „Апел српском народу”, којим се осуђивао отпор немачком окупатору, и да новчани износ Нобелове награде поклони народу у Босни и Херцеговини за изградњу библиотека и обнову библиотечких фондова, широкој телевизијској публици приближи лик и дело Нобеловца, те да демонстрира да иза тог хладног и дистанцираног именовања стоји човек од крви и меса, који преживљава унутрашње дилеме блиске готово сваком гледаоцу.

Суштинско питање на које се серија труди да одговори јесте „шта се крије иза Андрићевог лица. Да ли је прави Андрић онај из сопственог стваралаштва, онај из писама, бележака или јавног живота. Шта се налази испод образине каријерног дипломате, а шта иза посвећеног књижевног делатника” (Зеџ 2023: 81). Оно се поставља као лајтмотив већ на крају прве епизоде, када у дијалогу његови пријатељи Катарина и Брана Миленковић, успостављајући паралелу између пијца и јунака Омер-паше Латаса, покушавају разумети ко је заправо Андрић, који је живео са њима, који се „чинио породицом, али је био тако далек и туђ. Баш тако како га и сада зову Нобеловац. Нема име”. Они апострофирају да је немогуће ухватити његов лик, јер је „таква нека личност. Неухватљива”, али је могуће схватити све оно што је преживљавао и са чиме се суочавао у, како историјски тако и интимно, изузетно изазовним околностима.

Будући да телевизија, као и филм, ако је веровати речима Ингмара Бергмана, „даје ужасну моћ која не само да потпуно осветљава људску душу, већ је и окрутно открива самој себи” (Бергман 1990: 46), ауторски тим се одлучио да у осам епизода серијске продукције, развијајући догађаје и дијалоге око поменуте три кључне тачке, одговори на „стваралачки изазов реинкарнације Андрићевог живота у новом наративу медијског формата” и да „допре до нове публике пружајући јој пуноћу менталног, чулног, емотивног и артифицијелног доживљаја у свеобухватном вишедимензионалном интерактивном приказу” (Зеџ 2023: 5). Тако је посебан акценат стављен на осликавање Андрићевог психолошког портрета и емоционалних реакција у мутним политичким временима, тренуцима одлучивања и живљења у складу с одлученим. Створена је особена биографско-уметничка фикција са елементима својеврсног психолошког трилера, обликована с циљем да утажи радозналост гледалаца, да скине вео тајне са пишчевог живота и да захваљујући потентности телевизијског медија, који је „за милионе гледалаца постао стална навика, арбитар укуса, прави извор демократске културе доступне свима” (Зеџ 2023: 139) пружи подстицај за упознавање писаних Андрићевих биографија, али и његовог књижевног стваралаштва.

Служећи се чињеницом да се сама унутрашња збивања у личностима могу најприродније изразити на телевизији, где се може описивати и прекинути спољна радња, па се задржати на душевном стању (в. Зеџ 2023: 68), редитељи су публици и критичарима омогућили да гледању, разумевању и проучавању серије приступе из перспективе емоционалних истраживања и да остваре њено афективно читање. Иако је на први поглед термин читања тешко повезати са телевизијским медијем, мада се он још од времена руских формалиста и структуралиста доводи у везу са филмом, све је више теоретичара који заговарају тезу да је наступило време у којем читамо не само филмове већ и телевизијске серије, видео игре и поједине продукте проширене стварности, као што су се некада читале књиге (в. Зеџ 2023: 6). Последишно томе, ове медије и проучавамо приме-

ном сличних теоријских апарата којима се служимо и приликом интерпретације књижевних дела, укрштајући достигнућа и терминологију карактеристичне за обе дисциплине. Како филмски и телевизијски режисери камером описују доживљаје и унутрашња стања јунака на близак начин на који то чини писац (нав. према Зеџ 2023: 10), развијајући маркантну технику коју Гвидо Астрик именује камера-стило, медијска остварења постају фотографије оног што је есенцијално у животу и у души лика који се представља на платну, односно екрану. Савремено доба и нова продукција откривају да су „филм и телевизија предиспонирани за уметност која одговара сензибилитету, стилу, ритму унутрашњег бића човека” (Зеџ 2023: 6), његовим размишљањима и емоцијама. С тиме у вези задатак проучаваоца је да протумачи тај калейдоскоп емотивних слика, односно да, у хајдегеријанском духу речено, савлада свет слика, који јесте најбитнија одлика модерног времена. У таквом афективном читању тежиште је на уочавању уметничких средстава која су била на располагању филмским и телевизијским ствараоцима и којима су се користили како би пружили увид гледаоцу у мисли и осећања ликова, те на потцртавању њихове функције у остваривању нарације на екрану или платну и преношењу одређених уметничких порука.

Нарочито је подстицајно истраживати начине на које телевизијски медиј користи емоције да илуструје емоционалну дубину и сложеност људске природе у биографским серијама, јер, како опажа британски филмски теоретичар Мари Смит, однос гледалаца према ликовима овог жанра јесте вишеслојан и заснива се на свести да је реч о фиктивним ликовима који су створени да наликују на одређену личност, а са којима се гледаоци идентификују, препознајући у њима оно што им је блиско и карактеристично за њих саме (в. Смит 1995: 74–83). Уживљавајући се у лик, гледаоци, али и проучаваоци, анализирају на који начин овај тип серија приказује унутрашње сукобе стварних личности. Настоје да уоче како се дочаравање емоција телевизијског лика (улоге) користи да би се исприповедао неки историјско-биографски наратив, изградио лик саобразан стварној личности и опцртао историјско-политички контекст.

Следствено томе да именовани концепт афективног читања филмског и телевизијског наратива и емоционални приступ телевизијском медију последњих деценија минулог века и током почетних деценија актуелног столећа завређују приметну пажњу теоретичара и бележе нарастајући успон у аналитичко-синтетичкој примени, као циљ овог рада поставили смо примену датог интерпретативног приступа у анализи телевизијске серије *Нобеловац*. Окосницу рада чини проучавање емоција страха, љубави и емоционалне уздржаности Андрића као телевизијског лика, интерпретација њиховог актуелизовања и транспонована на „мали екран”, као и указивање на њихову функционалност у моделирању нарације и преношењу естетско-уметничких порука. У раду се, узимајући у обзир особености жанра серије, афективним светлима осветљава у којој мери серија садржи „убедљив одраз света и узбудљив одсјај људског духа креативно исказан визуелним језиком телевизије и филма” (Зеџ 2002: 61).

2. „Страх нема пријатан мирис”: стилизиција емоције страха у серији *Нобеловац*

Понирање у Андрићев емотивни хоризонт у телевизијској серији *Нобеловац* и разоткривање емоција које се скривају иза маске хладног и уздржаног књижевника иницирано је већ у почетним минутима прве епизоде „Награда” прикази-

вањем осећања страха, за које Етјен Сурио тврди да је, поред жеље, једина велика страст која егзистира и која је кључ драмских ситуација (Сурио 1982: 33). Вест да је он добитник Нобелове награде за књижевност провоцира у Андрићу неповерљивост према новинарима Танјуга, који му је саопштавају док чита новине у Пионирском парку, и рађа страх. Захваљујући крупном кадру, „души филма и могућем приступу скривеним тајнама људи”, како су ово изражајно средство називали рани теоретичари филма попут Жана Епштајна, Беле Балаша и Валтера Бенјамина (в. Доан 2003: 89–111), наглашава се израз лица и поглед Тихомира Станића, глумца који на телевизијском екрану дочарава Андрићев лик. Гледалац уочава пишчеву неверицу и страх, те бива уведен у унутрашњу емотивну драму, насталу у самом тренутку спознаје ове важне вести. Опазиви су специфични мимички фацијални изрази: широм отворене очи и подигнуте обрве, који према Полу Екману карактеришу ову емоцију (в. Екман 2011: 213), али и покрет тела тј. заклањање лица дневним листом Борба. Символика овог геста је вишеслојна, јер он спада у ред „бескрајно ситних знакова који омогућавају да се назре духовна тајна бића” (Рансијер 2010: 19). Најпре, он кореспондира са Екмановим ставом да „када су уплашени, људи могу подићи руке испред лица или тела како би начинили гест заштите” (Екман 2011: 213) тј. потврђује идеју да људи инстинктивно користе руке за заштиту од перципиране потенцијалне претње, било да је она физички присутна или апстрактна. Осим тога, символика се везује и за сам новински лист, који због своје историје настанка и политичке ангажованости, треба да наговести узроке и провокаторе Андрићевог страха.

Наредна сцена разјасниће гледаоцима да је страх проузрокован пишчевом сложеном прошлошћу и бављењем дипломатским радом у историјски деликатним временима. Он се јавио као последица мисли да ће због добијања тако значајног признања пишчева прошлост бити истакнута и доступна свакоме да је интерпретира у складу са својим интересима и намерама. Режијерски двојац је ваљано поставио кадар у којем писац, спремајући се за сусрет са новинарима и фоторепортерима у свом дому, седа на брачни кревет, на место сигурности и породичне топлине, на интимно, фукоовски одређено топофилочно место (Фуко 1986: 22–27), које треба да контрастира осећању страха и истурености пред светом. Јунак ретроспективно сагледава значајне догађаје у свом животу у којима је осећао страх, а који се сада могу открити свету и деградирати га. То је место у серији где се јасно препознаје да је приказивање емоције у функцији развоја даље радње, односно да су емоције контекстуализоване као покретачи приче. Механизам емотивне (само)исповести и анализе сопствених емоционалних реакција даје посебан квалитет серијској фабули, а гледаоца усмерава да обрати пажњу на емоционални слој остварења и уметничко-естетске поруке које се њиме шаљу. У том асоцијативном ретроспективном току до изражаја долази вештина глумца, који демонстрира да је, како је то Константин Станиславски писао, глума уметност оживљавања. Глумац који преживљава заправо саображава сопствена осећања животу улоге, односно успоставља живу везу са психофизичким стањем личности коју игра (в. Станиславски 1982: 13–25). Он се идентификује са ликом који тумачи, осећа се потпуно у његовој кожи и оживљава тренутке у којима се Андрић бојао, али и у којима је настојао да те емоције превазиђе. И тако „играјући од срца”, глумац посредством емоција приповеда причу о дипломатској прошлости свога јунака и живо развија пред гледаоцима слике из различитих пишчевих доба.

Једно од таквих преломних и емотивно згуснутих временских раздобља је-сте живот у окупираном, ратом и бомбама захваћеном Београду. У *Медијском живоју Иве Андрића* Петар Зеџ истиче значај овог историјског периода у контексту разумевања пишчеве личности, али и у екранизацији и драматизацији његове животне приче, акцентујући емоцију страха, коју и Тихомир Станић и Бориша Симовић апострофирају у серији. „Други светски рат. Београд, бомбардовања, и непријатељска и савезничка. Разара. Страх је једна од најјачих сила, сила која паралише али и покреће. Иво Андрић, самоизолиран у четири зида подстанарске собе у Призренској улици, четири године истрајно пише своја четири романа ремек-дела” (Зеџ 2023: 14), то је телевизијска слика која приближава пишчеве емоције гледаоцу и производи специфична искуства конкретног, интимног и духовног оцртавања нутрине лика. Поред крупних кадрова Андрића како седи и пише при светлости свеће у дому адвоката Бране Миленковића и његове сестре Катарине, „који пружају гледаоцу увид у осећања и мисли и сматрају се најкарактеристичнијим средствима филма (и телевизије) као медија од времена немог филма” (Јелсвик 2021: 83), звучних музичких ефеката којима се наговештава надоласке бомбардовања, пишчева емоција сугерисана је дијалогом који води са Кајом Миленковић, односно комшиницом Лизом. Реплике „Слаби писци би рекли да је смрад неописив; страх нема пријатан мирис³” и „Ја кад се уплашим, кажем себи још вечерас буди храбар, не дрхти, не бој се, а већ сутра можда нам неће требати ни храбрости ни утехе” сведоче о томе да је јунак при-бегавао храбрости и когнитивној самоконтроли као стратегији преживљавања и превазилажења непријатне и тешке емоције страха од смрти. Ове изјаве нису само манифести личне храбрости и запитаности над оправданошћу егзистен-цијалног страха у тренутку када је сутрашњица неизвесна, било у позитивном смеру завршетка рата или негативном правцу окончања живота, већ их на алого-ријском нивоу треба разумети као одраз борбе за живот и смисао живота, „као слику заједничких, људских изазова који превазилазе границе конкретне приче и ликова” (Јелсвик 2021: 81), слику у којој себе препознаје и са којом се може поистоветити телевизијска публика.

Завршница прве епизоде продубљује узроке емоције страха и мотивише по-јаву овог осећања чињеницама да је писац почео своју дипломатску каријеру као краљев дипломата, да је био одликован од стране немачких власти и да је одбио да потпише „Апел српском народу” којим се осуђивао отпор немачком окупатору, због чега не зна како ће га прихватити нове комунистичке власти, односно не зна да ли ће, како у серији вели Исидора Секулић, „покушати да их побију или да их придобију”. Изнова је првим планом, умешном манипулацијом светлом и мра-ком, као и звучним ефектима назначена емотивна напетост коју лик осећа док чека одлуку Марка Врањешевећа, Родољуба Чолаковића, Радована Зоговића и Марка Ристића о томе да ли може постати члан председништва новооснова-ног Савеза књижевника Југославије. Тихомир Станић је, као је то описао Петар Зеџ, „смиреном микромимиком и узбудљиво верном пишчевом маском” (Зеџ 2023: 81), дочарао да се у тој сцени обједињују ситуациони страх, који је везан за непријатност ишчекивања одлуке, и егзистенцијални страх, који подразумева суочавање са питањима о смислу постојања, личној и идеолошкој оправданости сарадње са новим југословенским властима, о могућој осуди и смрти. У том све-тлу оживљавања емоција лика на „малом екрану” значајно изражајно средство

3 Овај цитат из серије, као и сви будући цитати из серије, наведен је у раду према: <https://rtsplaneta.rs/serial/4072996/nobelovac> 26.01.2025.

јесте и симбол, који би требало да означи физичку репрезентацију апстрактне емоције. Реч је о стеници, која се креће ходником, где Андрић ишчекује одлуку, а која јесте одраз пишчеве интимне борбе, осећања угрожености и напетости. Метафорички, сцена у којој се Милован Ђилас прикључује окупљеним друговима и покретом ноге убија стеницу, требало би да означи прекид емоције страха и повољно разрешење ситуације, али даљи ток серије потврдиће супротно.

Будући да су „телевизија и филм у својој природи темпоралне уметности у којима се време испољава као прогресија или регресија, преокретање временског тачка унапред или уназад” (Зеџ 2023: 80), у другој епизоди „Савез” гледалац сведочи фабулативном и наративном повратку у 1961. годину, у вече након пишчеве спознаје да је награђен. У интимном разговору са супругом Милицом Бабић, ситуираном у пријатном, затвореном и сигурном простору њихове дневне собе, он признаје да га је награда уплашила и да је његов унутрашњи доживљај накриљен емоцијом страха. „А мене неки страх обузео. Као да ми је рефлектор уперен у очи и читав мој живот извргнут пред светом као под лупом где се свака мрља и свака пукотина виде, као да се казна сручила на мене, а не награда”, речи су које одражавају дубоку психолошку узнемиреност писца који је изложен самом себи и свету. Иако би требало да осећа олакшање или радост због добијеног признања, он осећа да се суочава са истином, са свиме што је тежио да сакрије и од себе и од других и са потенцијалном друштвеном осудом, која може бити продукт површног познавања његових одлука, избора и мотива. За разумевање ове телевизијске епизоде и ових пишчевих осећања кључан је Метерлинков концепт паралелних дијалога, који имплицира да испод површинског, основног, дијалога који прати и објашњава радњу, постоји и онај упоредни, који дубоко дира душу, јер се једино он њој обраћа (в. Метерлинк 2015: 1–23). Такав, суштински, који комуницира са душом, јесте већ именовани дијалог између супружника, при чему је посебице знаковита прича о сарајевској затвореници и њеној кћерки Лејли, коју писац приповеда супрузи:

„У сарајевском затвору 1942. године једна комунисткиња је родила девојчицу. Дали су јој име Лејла, јер је једна затвореница тврдила да то на арапском значи светлост. И тек много касније, кад су изашле на слободу, сазнале су да Лејла уствари значи мрак, мрачна ноћ.”

Ова прича се првобитно чини сувишном, као да не припада дијалогу који воде, али даљи развој догађаја предочава да мора бити контекстуализована као неизоставан део пишчевог објашњења сопствене емоције страха. Наиме, њена функција је да пренесе поруку о томе како се писац плаши да ће сви боље од њега знати ко је био, шта је и зашто чинио, да ли је награду заслужио или је она требало припасти Крлежи. Узимајући у обзир сва појављивања емоције страха у различитим епизодама серије, доминантан утисак јесте да је ово осећање преваладавајуће и карактеришуће за Андрићев емотивни хоризонт. Услед тога Тихомир Станић и Бориша Симовић успели су да оживе пишчев лик, открију дубине његовог унутрашњег ја, али и да појединачном судбином исприповедају причу која је општељудска, причу која изазива саосећање гледалаца са фиктивним ликом и потиче промишљања о Андрићу као историјској личности.

3. „Постао си сентименталан од када си добио Нобелову награду”: стилизација емоције љубави у серији *Нобеловац*

У телевизијској серији *Нобеловац* доминантно приказаној емоцији страха, латентно и ненаметљиво, супротстављена је емоција љубави, што је и очекивано будући да је питање пишчевих интимних односа се женама често постављано за време његовог живота, а присутно је и данас у новијим биографским сведочанствима и списима, какве су публикације *У пожару светлова*, аутора Михаела Мартенса, или *Ко је био Иво Андрић*, приређивача Жанете Ђукић Перишић. Ослањајући се на интересовање које публика гаји према овој теми, али и на чињеницу да су љубавни и мелодрамски мотиви увек привлачни широком телевизијском аудиторијуму, редитељски двојац је одлучио да то питање веже и за Андрића као серијског лика и да његов унутрашњи емотивни хоризонт, обележен на екрану интензивним интрузивним и фобичним мислима, употпуни противтежном силом осећања љубави.

Љубав коју осећа Андрић и коју према њему испољавају Милица Бабић и Катарина Миленковић, чије ликове дочаравају глумице Селма Алиспахић и Бојана Зечевић, није превише удаљена од типизираних представе романтичне љубави и интригантног љубавног троугла, али се без обзира на то може сврстати у један од типова среће усмерене на друштвене објекте и односе (в. Хоган 2011: 126). За тај тип, који је надређен традиционалном поимању љубави, Патрик Хоган објашњава да представља јаку емотивну наклоност и ангажованост јединке, која се испољава у виду емоција које друштво препознаје као љубавну заједницу, романтичну, а каткад и еротску љубав (в. Хоган 2011: 126). Управо тако омеђена емоција, остварена разноликим глумачким средствима, јавља се у серији у својим два варијацијама, еротској љубави и пријатељској наклоности, које боје и премрежавају емотивни профил именованих ликова. Њихова репрезентација на телевизијском екрану ослања се на комплексну симбиозу визуелних, звучних и монтажних елемената који заједно граде емотивни интензитет и значењску дубину. Кроз употребу крупних кадрова, светлосних контраста, промена у експресији, глумци артикулишу љубав као искуство које надилаци вербалну комуникацију и постаје универзални језик препознатљив сваком гледаоцу.

Како је фабула серије устројена тако да се из временског тренутка вести о добијању Нобелове награде понире у поједине године из пишчеве прошлости, гледаоци на почетку заправо сведоче врхунцу емоције љубави између писца и Милице Бабић, унутар брачне заједнице, а онда из епизоде у епизоду ретроспективно прате како је приказан развој њихове љубави и како је разрешен љубавни троугао са Кајом Миленковић. До изражаја долазе модификације линеарности временске димензије, па се развој и промене у интензитету осећања љубави потцртавају флешбековима, паралелним монтажним низовима и камером која прати субјекта како би што верније омогућила посредан увид у његов унутрашњи свет. Међусобно ословљавање Милице и Андрића надимцима „Лепо” и „Мандарин”, разговори на каучу, загрљаји, пољупци у чело, планирања путовања у Стокхолм, нежност и брижност у његовом приступу њеној болести, реплике попут: „Мени је увек хладно кад ти ниси у близини, Лепо” и „Морам да приметим да си постао сентименталан од кад си добио Нобелову награду”, очигледни су индикатори постојања ове емоције и њеног квалитета. Звучни слој, посебно звучни ефекти који доносе смену тишине и музичких деоница, додатно потенци-

рају емоционалну експресију и истичу да је љубав која постоји између брачног пара у знаку разумевања, топлине и међусобне бриге.

У стилизацији љубави у серији *Нобеловац*, изузев поменутих изражајних средстава и вербалног саопштавања сопствених осећања, од пресудног значаја јесте и филмски покрет, којим се глумци служе како би одглумили емотивне, телесне и психолошке реакције својих улога и приближили их гледаоцима. Како то примећује Том Ганинг, теоретичар филмске феноменологије, покрет је пресудан јер омогућава да гледалац разуме и осети оно што осећа и лик којег посматра, односно сведочи о томе да „није да ми само видимо покрет, и није да смо само емотивно погођени његовом улогом у заплету; ми тај покрет осећамо у утроби и целим својим телом” (Ганинг 2010: 260–261). Ово средство присутније је у сценама које ретроспективно сагледавају почетке љубавног односа писца и његове супруге. Тело у покрету одражава на екрану љубав и наклоност које постоје између Милице Бабић и Иве Андрића када се 1944. године шетају Калемегданом под истим кишобраном. Суптилност покрета и растојање међу њиховим телима у кадру одаје утисак да њихов однос карактеришу емоције које превазилазе раван пријатељства и инклинирају ка љубави, али емоције које су суспрегнуте због тога што је она удата жена, што се њен супруг налази у нацистичком логору Дахау и што се крећу у јавном простору. Крупан кадар и звук аутентичног гласа приликом пишчеве здравице са Милицом у интимној атмосфери њеног стана, приближавају гледаоца њиховим мислима и осећањима и потврђују постојање емоције партнерске љубави, која је била наслућена у претходно анализираној сцени. Индикативни су и покушај пољупца и Миличине речи; „Ја бих волела када би ти понекад размишљао као да сутра не постоји, а у овим околностима то су сасвим реална размишљања”, којима јунакиња позива Андрића да занемари околности и препусти се сопственим осећањима. Сличне сцене које одражавају суздржаност емоције романтичне љубави присутне су и у осталих седам епизода, када, примерице, Милица и Иво на поду листају текст његовог сценарија за ТВ драму о Вуку Караџићу, а она изражава жаљење што није била на свечаности у Академији наука и уметности, или када испољавају тактилно блискост на железничкој станици док очекују повратак њеног супруга Ненада.

Трудећи се да овакве сцене не учине серијски наратив баналним и патетично сладуњавим, редитељи су пружили и другу перспективу, другачији поглед на њихов однос, осликавајући га из визуре Каје Миленковић, и саме заљубљене у писца. Тако се за емоцију љубави везује љубомора, која као драмски мотив има улогу катализатора у љубавном троуглу и која продубљује односе између ликовва, истичући нијансе њихових унутарњих стања. У оквиру серијске наративне структуре, Кајина љубомора, проузрокована чињеницом да Андрић не узвраћа емоцију љубави на жељени начин, гради динамичан однос међу ликовима, однос који варира од суптилне тензије до отвореног конфликта. Њена емоција се визуализује посредством филмских средстава, каква су дуготрајна размена погледа, дискретне, али и значајније промене у интонацији, контраст светлости и сенке, а на самом крају и изразито саркастичне реплике, попут оне; „Ја сам мислила да то цвеће неће никада увенути”, којом Катарина изражава негодовање што је Милица дошла у посету болесном Андрићу и донела цвеће, или следеће:

„Муж јој умире, а она теби пише писмо. И тако већ 20 година. Нико ништа не зна, а сви причају о томе [...] Тебе ионако прати глас да те привлаче жене најбољих пријатеља. Ти као да уживаш у томе. Да ли је истина оно за тебе и Крклецову жену?”

У наведеним сценама, из којих се јасно види да љубав и љубомора нису представљене као једнодимензионалне позитивно или негативно одређене емоције, већ као психолошки комплексне реакције које укључују рањивост, страх од неузвраћене емоције, страх од губитка контакта са особом која је предмет осећања, патњу, манипулацију и интригу, израженија је глума као уметност представљања, како Станиславски назива други стил у глумачкој вештини, супротан уметности оживљавања (в. Станиславски 1982: 13–25). Стиче се утисак да је наглашенија критичка свест глумице Бојане Зечевић којом она контролише своју игру и остварује начин глумљења који је дистанцира од лика Катарине Миленковић, те њене емоције не делују толико на душу гледалаца, већ су више адресиране за њихове очи и уши (в. Станиславски 1982: 13–25).

Разређење љубавног троугла Андрић – Миленковић – Бабић, повратак телевизијске нарације у 1961. годину и осликавање складног супружничког односа, потребе за свакодневном блискошћу, међусобном негом и разумевањем, демонстрирају блискост серије стварним особама, стварним телима и људским судбинама и производе помисао код гледалаца да се „ово могло десити” или „ово би могло бити истина” (Јелсвик 2021: 107). На тај начин се посредством стилизације емоције љубави показује како емоције на екрану нису само наративни елемент, већ и значајан рецептивни, семиотички и естетски конструкт, који одражава и обликује друштвене представе о интимности, пожуди, љубавном односу и емоционалној аутентичности. Ово осећање у серији *Нобеловац* поткрепљује тезу Жана Митрија да вредност филмског и телевизијског остварења директно зависи од слика које развијају конкретну стварност. Његова мисао да је „полазећи од стварности, потребно подизати слику на достојанство симбола, под условом да симбол не изгуби контакт са стварношћу из које је и настао” (Митри 1966: 117), реализована је последњом сценом осме епизоде у којој алудирајући на симбол ветра из приповетке Антона Павловича Чехова „Шала”, актери потврђују своју љубав. Стога реплике: „Не знам да ли бих опет дочекао тренутак да ти кажем колико те волим” и „Није ветар”, добијају статус симбола који љубав у серији повезује са љубављу у стварном животу и ствара емоционалну реакцију код публике, проговарајући о дубинама људског искуства и емоција.

4. „Некад само треба пустити да живот иде како мора”: стилизација емоционалне уздржаности и туге у серији *Нобеловац*

Емотивни хоризонти ликова серије *Нобеловац* преплављени су не само, претходно поменути, страхом и љубављу већ и другим и другачијим емоцијама, чије се постојање понекад и не може уочити током првог гледања самих епизода. Тек поновно враћање њиховој фабули скреће пажњу гледаоцу на присуство осећања туге и емоционалне уздржаности, сложене психолошке феномене, који се пре свега везују за Андрићев лик и који на телевизијском екрану обликују начине комуникације са осталим јунацима и сенче његове унутрашње монологе. Глумац Тихомир Станић, опризоравајући гледаоцу Андрићев лик и емоције, користи се једним од ефикаснијих начина приказивања емоционалне уздржаности на филмском платну и „малом екрану”, „унутрашњом глумом”. То је тип глуме, који како Станиславски описује, подразумева да се емоције лика не изражавају директно, него кроз минималне покрете, суптилне промене у мимици и контролисан тон гласа (в. Станиславски 1982: 25–27). Таква глума нарочито је евидентна у Станићевој интеракцији са глумицама Бојаном Зечевић и Александром

Плескоњић, односно у Андрићевом нереаговању на иронична приговарања и критике Катарине Миленковић и Исидоре Секулић. Обе јунакиње писцу замењају што се приклонио новим комунистичким властима, сматрајући да је прешао преко својих начела и да се при одлучивању повео за прагматизмом, а не идеалима. У првој епизоди „Награда” Катарина недвосмислено изражава своје негодовање што је након окончања рата он често у пратњи чиновника новог режима и што без обзира на измењене околности наставља да узима у најам собу код ње и њеног брата. На основну дијалога:

Катарина Миленковић: „Видим, црвени су те довели до куће у једном комаду ... А не смета им што живиш у кући њихових класних непријатеља.”

Иво Андрић: „Њима не смета, али теби смета”

уочава се да се одабиром речи, као и избегавањем контакта очима и крутим ставом тела преносе унутрашња стања лика и наглашава се пишчева емоционална уздржаност.

Дуготрајни, статични кадрови који задржавају његов лик у центру кадра, пригушено светло, амбијентални звук и тишина, средства су којима се у другој епизоди „Савез” потцртава пишчева уздржаност и емотивна изолованост приликом давања изјаве новинарима, односно приликом избора за председника Савеза књижевника Југославије. У тим кадровима долази до изражаја да је посреди пишчева емотивна маска, односно да он потискује своје емоције и држи их под строгим контролом са намером да делује прибрано, рационално и стабилно, а заправо се иза такве спољашње мирноће скривају дубоке унутрашње борбе. Емотивна затвореност у именованим ситуацијама јавља се резултатом свесног избора и потребе да се око себе изграде психолошки зидови који пружају одређену заштиту у изазовним друштвеним и личним околностима. Логика наратива у серији, да се послужимо синтагмом Жака Рансијера (2010: 78), конципирана је у овој епизоди тако да бојажљивост приликом гласања и закаснела реакција на догађаје, када писац последњи подиже руку и накнадно устаје да аплаузом поздравља оснивање Савеза, буду наративна места на којима „долази до откривања истине, која је истина о лажи на површини” (Рансијер 2010: 78). Тачније, да буду места где се разобличава да иза површинске маске човека који контролише своја осећања и избегава исказивање емоционалне рањивости стоји онај који страхује и осећа несигурност и збуњеност.

Слични образци понашања писца уочљиви су унутар исте епизоде и у разговору са Исидором Секулић, која за разлику од Катарине, иако се не слаже са Андрићевим изборима, похваљује његову виспреност и снажљивост:

„Ви мени прећуткујете оно најважније [...] Ви сте ђаволак, Андрићу. Ништа не кажете како сте постројили Зоговића и Ђиласа. Имате таленат за позориште. Јел’ сте тај играч спремили код куће? Па, наравно, спремили сте унапред чим сте понели оне њихове књижице. Ви сте их пребацили на поље књижевности, избили сте им све оружје из руку! Бриљантно, Андрићу!”

Цитирана реплика показује да Иво Андрић, перципиран као уздржан и ненаметљив, заправо поступа изузетно прорачунато, свесно обликујући своје деловање како би постигао одређени ефекат. Исидора му се обраћа иронично, посредством симбола „ђаволак” и метафоре „таленат за позориште”, истичући да он своја деловања заснива на намерном избегавању објашњења и указујући на његову прикривену домишљатост. Њихов разговор треба да сугерише гледаоцу да је Андрићева наизглед мирна и суздржана природа у ствари изузетно прорачуната стратегија, заснована на уверењу да човекова моћ није у жестоким

речима или експлицитним сукобима, већ у тишини, интелигенцији и прецизном манипулисању ситуацијама у своју корист.

Пишчева емоционална уздржаност прожима се са осећањем туге, јер оно, као природна и неизбежна реакција на губитак, разочарење или егзистенцијалну празнину, развија код човека механизме одбране од бола, страхова или непријатности. У трећој епизоди „Телеграм” преплет датих осећања опазив је у сцени која се везује за 1945. годину и Андрићев одлазак у Сарајево на мајчин гроб. Сходно културним и друштвеним нормама места на којем се налази, писац не дозвољава да се унутрашња туга и бол због губитка мајке испоје на површини. Редитељски дуо је у тој сцени маестрално дочарао недостатак емоционалне експресије, показујући гледаоцима да је „срећа режије што може да уметне неми крик бола или смирени поглед у потку мимезиса који је истовремено и парадигма функционисања целокупног друштва” (Рансијер 2010: 60). Тако је приказано да је туга суштински део људског искуства, а да начин на који се појединац носи са њом и у којој мери дозвољава себи да је проживи дефинише не само његов однос према свету, већ и дубљи осећај личне аутентичности и емотивне зрелости. Серијска публика реагује на овакав начин приказивања емоција, на монтажу, режију и глуму, које нису сведене на стереотипност, на одржавање система видљивости лика између оног што се од њега тражи и онога што он јесте, на представљање аутоматских гримаса лица (Рансијер 2010: 61), већ су фокусиране на што аутентичније и прецизније осликавање емоционалне унутрашњости субјекта.

И четврта епизода „Сведочанство”, ретроспективно осликавајући однос Андрића са Радованом Зоговићем, у сцени сусрета писаца 1949. године у Улици Вука Караџића у Београду, у тренутку када је Зоговић окарактерисан као државни непријатељ и приморан на кућни притвор, односно кретање у полицијској пратњи, доноси приказ пишчеве емоционалне уздржаности. У разговору са Исидором Секулић Андрић евоцира мисли на тај сусрет и недвосмислено признаје да је одглурио уздржаност како би прекрио оно што истински мисли и осећа поводом случаја Зоговић:

„Видео сам га на улици са пратњом, правио сам се да га не видим. Тај рефлекс да склоним поглед био је бржи од моје мисли. Али имам утисак да је он први склонио поглед, као да је хтео да ме сачува од непријатности. Барем ми се тако учинило.”

Ова искрена интроспективна исповест чини да Андрић на телевизијском екрану „од равне линије затегнуте између тачке гледања редитеља и тачке гледања гледаоца постане лик којег волимо и због којег страхујемо” (Рансијер 2010: 99). Стога се може рећи да је намера Тихомира Станића и Борише Симовића да, скицирајући психолошки профил писца и наглашавајући преломне догађаје у његовом животу, приближе гледаоцима пишчев лик и дело, да демистификују одређене стереотипе који се за њега везују, остварена. Њихов јунак доживео је успех који се може поистоветити са успехом саме серије.

5. Закључак

Телевизијска серија *Нобеловац* (2024) јесте један актуелан пример трајне људске потраге за причама које осветљавају судбинске путеве појединаца, будући да истражује „мистерију” лика Иве Андрића кроз три преломна тренутка његовог живота, фокусирајући се на његове емоције и унутрашње дилеме. Она поставља питање: Шта се налази иза Андрићевог лица, те да ли је његов прави идентитет садржан у књижевним делима, у писмима или у његовој уздржаности

у јавности? У том низу питања крије се суштина о телевизијској личности великог уметника која не постоји као затворена целина, већ јесте непрестано колебање између стварног и фиктивног, између онога што се документује и онога што се уметнички обликује. Стога не чуди да је, у случају Станићевог и Симовићевог серијског остварења, биографски жанр преплетен елементима психолошког трилера, који помажу ауторском двојцу да на екрану покажу како Андрић није био само писац и дипломата него човек од крви и меса, чије су одлуке и осећања обликовали његову јавну и приватну судбину.

Посебна вредност серије лежи у томе што успева да укрсти документарну прецизност са уметничком интерпретацијом, чиме се гради нови наратив о српском писцу. Његови страхови, љубави, туге и уздржаност у њој нису приказани као споредне психолошке сензације, него као конститутивни елементи идентитета и као кључни мотиви у обликовању уметничке и животне путање. Телевизија се на том емоциолошком пољу открива као медиј који омогућава интензивно осветљавање унутрашњих стања, претварајући Андрићев живот у предмет интерактивног читања и афективног разумевања. Тако његов психолошки портрет добија облик који није доступан ни у архивским документима, ни у књижевним текстовима, већ се рађа искључиво у језику кадра, утиску тишине и снази неизговорених речи. Оваквим приступом, *Нобеловац* успева да представи Андрића као lika са којим се гледалачка публика може поистоветити и којег може разумети.

У свој својој целини и пуноћи ова серија доказује да историјске личности нису статичне фигуре прошлости, те да се морају тумачити као комплексни идентитети који се стално изнова граде у процесу културне интерпретације. Захваљујући таквој интерпретацији, живот Иве Андрића за гледаоце крај малих екрана постаје уметничка призма кроз коју се промишља однос историје и фикције, јавног и интимног, страха и љубави. Управо тај динамични простор између архиве и уметности отвара могућност да гледаоци његову животну причу проживљавају као афективно искуство. У томе лежи истинска успешност серије *Нобеловац*, која је својим умећем не само надмашила раније покушаје екранизације живота и дела српског нобеловца већ и поставила нове стандарде у представљању књижевних великана на телевизијском екрану.

Литература

- Андрић 2020: И. Андрић, *Знакови поред пушта*, Београд: Лагуна.
- Бергман 1990: И. Бергман, *Мој живот*, Загреб: Графички завод.
- Ганинг 2010: Т. Gunning, Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality, in: М. Furstenau (ed.), *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*, London: Routledge, 255–269.
- Доан 2023: М. А. Doane, The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Volume 14, Number 3, 89–111.
- Екман 2011: П. Екман, *Разоткривање емоција*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Зеџ 2002: П. Зеџ, *Филмско – телевизијско читање Андрића*, Београд: Плато.
- Зеџ 2023: П. Зеџ, *Медијски живот Иве Андрића*, Београд: ННК Интернационал.
- Јелсвик 2021: А. Јелсвик, *Шта је филм*, Лозница: Карпос.

- Метерлинк 2015: М. Maeterlinck, *The Treasure of the Humble*, United States: Gutenberg eBook.
- Митри 1966: Ж. Митри, *Естетика и психологија филма I (структура)*, Београд: Институт за филм.
- Рансијер 2010: Ж. Рансијер, *Филмска фабула*, Београд: Клио.
- Смит 1995: М. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford: Calderon Press.
- Станиславски 1982: К. С. Станиславски, *Систем*, Београд: Београдско издавачко-графички завод.
- Сурио 1982: Е. Сурио, *Двеста хиљада драмских ситуација*, Београд: Нолит.
- Фуко 1986: М. Foucault, *Of Other Spaces, Diacritics*, Volume 16, Number 1, 22–27.
- Хоган 2011: Р. Hogan, *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*, Lincoln/London: University of Nebraska Press.

EMOTIONS AND BIOGRAPHICAL NARRATIVE: AN AFFECTIVE READING OF THE TELEVISION SERIES NOBELOVAC

Summary

The television series *Nobelovac* (2024) stands as a contemporary example of the enduring human pursuit of stories that illuminate the fateful trajectories of individuals. The series delves into the “mystery” of Ivo Andrić’s persona through three pivotal moments in his life, focusing on his emotional restraint and inner dilemmas. Accordingly, the aim of this paper is to analyze the representation of Andrić’s emotions—fear, love, restraint, and sorrow—as central factors in the construction of his screen character, drawing upon theoretical insights from affective narratology and film theory. Through an analytic-synthetic approach, the study seeks to demonstrate how television, as a powerful medium, enables a heightened exploration of the characters’ inner states. The series *Nobelovac* succeeds in intertwining documentary precision with artistic interpretation, thereby constructing a new narrative about the Serbian Nobel laureate. By analysing the characters’ dialogue and the use of artistic techniques such as close-up shots, contrasts between light and shadow, background sounds, and symbolic imagery, this paper argues that the visual language of television renders Andrić’s life a subject of interactive reading and affective comprehension. In doing so, the series offers viewers a nuanced insight into the complexity of his psychological portrait.

Keywords: *Nobelovac*, television series, Ivo Andrić, affective narratology, film theory, fear, love, emotional restraint

Maša Lj. Petrović

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са XVII научног скупа младих филолога Србије, одржаног
22. јуна 2025. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

Година XVII / Књ. 2

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

Одговорни уредници

Проф. др Маја Анђелковић

Проф. др Мирјана Секулић

Секретар уредништва

др Катарина Ћировић

Лектура и коректура

Милојка Рибач

Милица Баџић

Софија Мијовић

Ирена Селаковић Милутиновић

Издавач

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

За издавача

др Никола Бубања, редовни професор
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник

Стефан Секулић

Штампа

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

ИСБН

ISBN (низ) 978-86-6218-002-5

ISBN 978-86-6218-018-6

Тираж

40

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.09(082)
82:81'42(082)
82.0(082)

НАУЧНИ скуп младих филолога Србије Савремена проучавања језика и књижевности (17 ; 2025 ; Крагујевац)

Савремена проучавања језика и књижевности : зборник радова са XVII научног скупа младих филолога Србије, одржаног 22. јуна 2025. на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 2 / [одговорни уредници Маја Анђелковић, Мирјана Секулић]. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2026 (Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет). - 287 стр. ; 24 cm

На насл. стр.: Година XVII. - Тираж 40. - стр. 5: О другој књизи зборника Савремена проучавања језика и књижевности са седамнаестог научног скупа младих филолога Србије / Мирјана Секулић. - Аутори: стр. 279-286. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на страним језицима уз сваки рад.

ISBN 978-86-6218-018-6
ISBN 978-86-6218-002-5 (низ)

а) Компаративна књижевност -- Зборници б) Књижевност -- Дискурс анализа
-- Зборници в)
Књижевно дело -- Анализа -- Зборници