





часопис за књижевност, уметност,
науку и културу



Издавач

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

За издавача

Дејан КОТУРАНОВИЋ, директор

Главни и одговорни уредник

Милојко МИЛИЋЕВИЋ

Редакција

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

Ликовни прилози у овом броју:

фотографије студената Факултета уметности
(Департман за примењене уметности)
Универзитета у Нишу (ментор: Миљан
Недељковић)

На корицама: фотографија *Сенке*
Саре Стојановић

Адреса

36350 Рашка, Ибарска 6
тел. 036 736-273
E-mail: ckgradac@gmail.com

Штампа

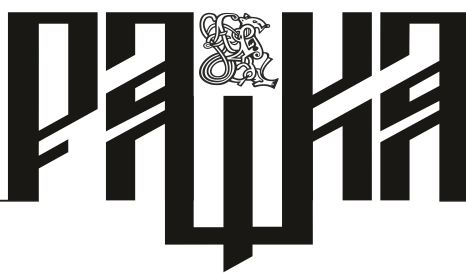
СГР „Грамис“ Рашка

Тираж 300

ISSN 0351-0719

Часопис излази два пута годишње.
Цена примерка 400,00 дин.
Рукописе слати на адресу издавача,
са назнаком „за часопис“.
Рукописи се не враћају.

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



ГОДИНА LI ✕ БРОЈ 44 ✕ 2021.

КИНО "ПРВИ МАЈ"

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

ПЕВАЊЕ О ПИСАЊУ

Александар Б. Лаковић	
Слово о маскама	79

ПИСАЊЕ О ПИСАЊУ

Стојан Богдановић	
La sans Pareille	82
Дарка Деретић	
Књижевни постојанци у романима Радослава Брајића	96

ПЕВАЊА

Александра Мишић	105
Небојша Гајтановић	106
Жељко Сарић	107

ПИСАЊЕ О ПЕВАЊУ И ПИСАЊУ

Љиљана Дугалић	
Мала прича о великој Жичи из ђера и кичице посвећених уметника,	
јесника и сликара	109
Маја Белегишанин	
Чистота лирског певања	110

Тихана Тица	
<i>Кораџи ка сну</i>	112
Милоје Радовић	
<i>Расџричане ђесме и расџеване ђриче Милојка Милићевића</i>	114
Милоје Радовић	
<i>Прича о ђричи која расџе</i>	114

ЧИТАЊЕ ПРОШЛОСТИ

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

Магда Г. Миликић¹

Институт за српску културу
Приштина–Лепосавић

"МОРА ПОСТОЈАТИ ТО МЈЕСТО ИЗМЕЂУ МЕНЕ И МОЈЕ СВАКИДАШЊИЦЕ": КА ПОЕТИЦИ ФИЛМА ПОНЕДЕЉАК ИЛИ УТОРАК ВАТРОСЛАВА МИМИЦЕ²

Медицини сам врло захвалан што ме је научила дисциплини. Као борац, морам да ујошребим скалпел на живом људском месоу, да режем живо људско месо, и шај осећај ојерешера, и што осећање живој реза, остало ми је љресудно у мом редатељском искуству.

(„Режија филмског реза: Разговор са режисером Ватрославом Мимицом“, Радослав Лазић, стр. 141)

Ајсџпракџ: У раду анализирамо филм *Понедељак или уторак* (*Ponedjeljak ili utorak*) Ватрослава Мимице, који је снимљен 1966. године. Циљ нашег истраживања јесте да укажемо на основне поетичке одлике овог дела новог југословенског филма. Теоријски увиди о филму на која се ослањамо долазе од различитих аутора, попут Едгара Морена, Јурија Лотмана, Кристијана Меца и Хрвоја Турковића. Хипотеза на којој се заснива наша анализа јесте да је у основи остварења *Понедељак или уторак* дијалектика разарања и стварања која је у чврстој вези са (културалном) траумом.

Кључне речи: *Понедељак или уторак*, Ватрослав Мимица, филм, југословенски филм, модернизам, културална траума, стварање, разарање.



Михаило Голубовић

Ватрослав Мимица (1923–2020) спада у најзначајније југословенске и хрватске филмске редитеље и сценаристе. Студирао је медицину на Загребачком универзитету и упоредо се бавио литературом, али се убрзо определио за филм (Lazić 2013: 137). Један је од ретких синеаста који се остварио у области и анимираног и играног филма, при чему спада у круг аутора анимираног филма који нису ни цртачи ни аниматори (Peterlić 1990: 151–152). Био је међу кључним личностима прве генерације антидизнијевски усмерене „Загребачке школе цртаног филма“, која је извршила пробој на светску сцену. Сматра се првим аутором ове школе који уводи модерне сликарске и графичке вредности (Peterlić 1990: 151), попут троугла, квадрата и других форми (Poročić 2020). Неки од његових истакнутих анимираних филмова су *Сџрашило* (1957), *Самац* (1958), *Код фоџоирафа* (1959), *Инсџекџор се враџио кући* (1959) и *Мала кроника* (1962). Основне Мимичине преокупације у анимираним остварењима – али и касније у играним – јесу усамљеност и отуђеност човека у амбијентима савремене цивилизације (Peterlić 1990: 151).

Када је реч о играном филму, из прве фазе Мимичиног стваралаштва није се, чини се, нарочито истакло ниједно дело. Шездесетих година снима тзв. „модернистичку“ трилогију³, коју чине *Промеџеј* с *оџока Вишевице*

¹ magdamilic95@gmail.com

² Рад је настао на основу излагања на 59. скупу слависта Србије (28–29. јануар 2021. године), који организује Славистичко друштво Србије, на Филолошком факултету у Београду.

³ Наше истраживање заснива се на подели наративних стилова у филму на примитивни, класични и модернистички стил, који су најдоминантнији у историји филма (према: Turković 2012); овој подели неретко се додаје и постмодернистички стил, који се каткад назива „фазом касног модернизма“ (према: Turković 2012: 236).

(1964), *Понедељак или уторак* (1966) и *Каја, убић ћу те!* (1967); ова трилогија сматра се класичним високим модернизмом у југословенској кинематографији (Vukašinić 2016), захваљујући којој Мимица „постаје први аутор с тадашњих југословенских простора који суставно и конзистентно гради свој опус у најближој релацији с актуалним струјањима у свјетском филму” (Radić 2020). Из последње фазе стваралаштва барда хрватског филма, која се често назива (псеудо) историјском, истиче се *Сељачка буна 1573* (1975), као и филм *Бановић Сџрахџа* (1983), по ком српска публика Мимичин рад најпре и познаје.

Понедељак или уторак у југословенском и европском контексту

Понедељак или уторак (Ponedjeljak ili utorak) дугометражни је играни филм, снимљен у Загребу, у оквиру „Јадран филма”, 1966. године. Ова година је, треба истаћи, од великог значаја за филмски модернизам. Током 1966. снимљени су и филмови *Персона* Ингмара Бергмана, *Увећање* (Blow-Up) Микеланђела Антонионија и *Андреј Рубљов* Андреја Тарковског. Мимица је за *Понедељак или уторак* добио Велику златну арену, као и Златну арену за режију (Peterlić 1990: 152). Француски режисер Марсел Мартин за ово дело рекао је да је „чист драги камен” (према: Boglić 1980: 128). Настао је на основу сценарија Федона Видаса, који је наслов за филм преузео из есеја Вирџиније Вулф (Radić 2000: 23); на сценарију је са Видасом радио и сам режисер. Сниматељ је Томислав Пинтер (Голдинг 2003: 260), док главне улоге тумаче Слободан Димитријевић и Павле Вуисић. У једном од интервјуа поводом овог филма Мимица је истакао: „Снимали смо с лакоћом и у врло кратком року смо били готови. Све је било прецизно предвиђено и ништа није настало случајно. С Пинтером као сниматељем било је задовољство радити, а глумци су, на челу са Слободаном Димитријевићем Лобијем, изванредно схватили да треба глумити без глуме” (Radić 2000: 23).

Амерички историчар филма Дејвид Кук у другом тому *Историје филма* Ватрослава Мимицу назива „најзначајнијом личношћу новој филма у Загребу” (Кук 2018: 559). Кук, између осталог, објашњава да је назив „нови

филм” 1969. године – како би се „осудила негативна критика друштва коју су спроводили” бројни ствараоци оног времена – замењен појмовима „црни филм” и „црни талас” (Кук 2018: 561). На тај начин се и Мимичино стваралаштво, погрешно, смешта у оквиру црног таласа, који је, чини се, најпре карактеристичан за ондашњу филмску продукцију у Београду⁴.

На такво становиште упућује и рад Невене Даковић, „Прича које нема: модерна и модернизам у српском филму”, који, поред тога што показује да је кинематографско⁵ стварање шездесетих година у Југославији децентрализовано, открива и разлике у сензибилитету београдских, загребачких и словеначких „филмаша”. Нови (југословенски) филм „обухвата разнолике и у дугом времену присутне и активне ауторе као што су: Александар Петровић, Боштјан Хладњац, Живојин Павловић, Душан Макавејев, Анте Бабаја, Ватрослав Мимица, Кокан Ракоњац, Крсто Папић, Матјаж Клопчић, Бато Ченгић, Желимир Жилник, али и Пуриша Ђорђевић, Фадил Хаџић, Јоца Јовановић или Лазар Стојановић. У ствараоце тзв. интимистичког филма ауторка сврстава Петровића и Хладника; у „уже појмљен ауторски филм” Хладника, Бабају, Мимицу и Ракоњаца; у круг режисера црног таласа, који је обележен политичко-критичким ангажманом, према Невени Даковић, спадају Петровић, Павловић, Макавејев и Жилник (Daković 2015: 425). Ауторка при томе југословенску кинематографију сагледава и у контексту европског филма, истичући да је југословенски нови филм изниклао из идеја и поетичких претпоставки француског новог таласа, који је био доминантан крајем педесетих и шездесетих

⁴ Куково поистовећивање црног филма и модернизма – које у књижевности може имати пандан у, условно речено, дихотомији између тзв. стварносне прозе и модернизма – указује и на то да ове две поетичке концепције нису потпуно супротне, што је, свакако, у критици већ примећено (на пример, в. Ђурић, Шуваковић 2003: 477). Филм Пурише Ђорђевића *Јумро* (1967) често се, примерице, сврстава у остварења црног таласа, премда је очигледна његова модернистички фрагментарна структура. О томе колико граница између ове две поетичке линије може бити порозна говори и то што Грег де Кјур поменуто Мимичино остварење *Каја, убић ћу те!* сврстава у црни талас (Де Кјур 2011: 97).

⁵ Жилбер Коен-Сеа појам „кинематографског” посматра као шири од „филмског”, који је њиме обухваћен: кинематографија је и оно што „иде пре филма” (производња и технологија), затим после њега (публика и утицај), поред њега (рад у пројекционој сали) (према: Mez 1975: 35).

година: „Инспириран максимом Нове кри- тике да нам нису потребни авантуристички списи већ авантура писања, Годар (Jean-Luc Godard) изјављује како не треба правити револуционарне филмове, већ да треба снимати филмове револуционарно у смислу да је суштина радикална измена филмског језика” (према: Daković 2015: 426). Код Хр- воја Турковића пак читамо да је „појава мо- дернистичке алтернативе” смештена већ у трећу деценију двадесетог века. Иако су ови „прамодернисти” – да их тако провизорно назовемо – до тридесетих година, како каже Турковић, „замрли”, класичан филм преузео је од њих „технике дочаравања субјективних стања и реторичког коментирања наратив- ног тока” (Turković 2012: 231):

[...] у вријеме дефиницијивне стандардиза- ције класичне наратије и њене доминације у свијету, јавиле су се – њод ушјецајем модернизма што је у то вријеме преу- зимао њрвенство у сликарству, музици и литератури образоване Европе – стру- је које су се одуирале даноме тииу на- ратије и њроналазиле нешто друиачије нараџивне моућности. У њрвом реду, ѡриѡвједном усредѡточавању на фабулу суѡроѡсѡавиле су усредѡточавање на инѡерѡреѡацију збивања (на „ѡоезију”, односно на ѡѡћи доживљај свијета – у француском имѡресионистичком филму; или су му суѡроѡсѡавиле „инѡелектѡ”, „идеју”, „ѡојам”, ѡј. идеолошки сѡав ѡрема збивањима – у склопу совјеѡској револу- ционарној филма). У неких аванѡрдистѡа ѡаково усмјерење је чак изазвало и одба- цивање нараџивне ѡрганизације филма уѡѡће (Turković 2012: 230–231).

Дијалекѡика сѡварања и разарања и кулѡурална ѡраума

Може ли се кроз успомене на све куће у којима смо на- лазили уточиште, из свих кућа које су у сновима биле наше, издвојити интимна и конкретна суштина која би била оправдање необичног валера свих наших слика заштићене интимности?

(Поетика простора, Гастон Башлар, стр. 27)

Понедељак или уѡторак тематизује један дан у животу Марка Пожгаја, загребачког новинара и писца: „Све оно што се дого- дило у понедељак могуће је да се деси и у

уторак или среду или било који други дан у недељи. Овде је битно да је то један дан, сасвим обичан дан у животу Марка Пожгаја, новинара запосленог у једној од загребач- ких редакција” (Volk 1972: 57). Мимичино остварење нема заплет у традиционалном смислу, што га на том плану чини „репре- зентативним” модернистичким филмом; Жил Делез ову одлику модернистичког филма објашњава променом „доминанте”, која је узрокована Другим светским ратом: *слика акције* предратног доба замењена је *сликом времена* („времена високе менталности”), која је отелотворење изгубљене везе човека и света (према: Daković 2015: 421). У модер- нистичком филму акценат је на мисаоном животу јунака, на његовом интимном свету, „густом ткању” филмског текста, вишеслој- ности, вишезначности итд.

Марко Пожгај опседнут је сликама Другог светског рата, као и сећањима на детињство, које је за њега једини период радости, али и страхотâ; кад је био дечак, његовог оца од- веле су усташе. Уз то, јунак често размишља о својим пређашњим љубавним односима, а понајвише о својој девојци Рајки, са којом има нестабилан однос. Марко је меланхоличан, летаргичан, без нарочите воље да учествује у спољашњем свету. Његов мисаони живот приказан је посредством технике тока све- сти (Gilić 2010: 78). Ако бисмо употребили термине „класичне” наратологије (Штанцл 1987), казали бисмо да се у филму преплићу аукторијална и персонална приповедна ситуација, чиме се твори двосмисленост, с обзиром на то да не можемо бити сигурни из чије перспективе се казују појединачни сегменти. Амерички наратолог Сејмор Чет- мен ублажава дистинкцију о којој говори Шланцл, тако што уводи разлику између тачке гледишта и наративног гласа. Пре- ма овом аутору, перспектива и експреси- ја не морају бити смештени у истој особи (Chatman; према: Коруновић 2017: 66). Тачка гледишта обезбеђује просторно-временске координате и у одређеној мери поглед на свет наративног гласа (Коруновић 2017: 66). Наративни глас у Мимичином остварењу најчешће припада протагонисти, Марку Пожгају. Коначно, умножена дијегеза, као и одсуство узрочно-последичних односа у наратији неке су од одлика модернистичког филма (Kovács 2007: 56–57).

У основи Мимичиног филма је дијалектика разарања и стварања. Разарање се односи најпре на деструкцију оног живота пре рата, односно на убијање, страдање и уништавање света у Другом светском рату, затим на мотиве развода и абортуса, али и на покушај да се разори јунакова траума, која се тиче Другог светског рата. Мотив стварања огледа се у изградњи сећања на предратни живот, затим у тежњи да се створи и осмисли живот у новом хронотопу, у мотивима уметничког стварања, те прокреације и производње енергије у хидроелектрани. Дијалектика о којој говоримо, видимо, у вези је и са појединачним, животом јунака, али и са општим, планом цивилизације. Такође, ова дијалектика заступљена је и у метафоричко-симболичком слоју Мимичиног дела. Коначно, дијалектика стварања и разарања уочљива је и на структуралном плану *Понедељка или ушорка*, с обзиром на то да филмски текст каткад у извесном смислу „трепери“ између ова два пола.

У јунаковом сну с почетка филма дечак Марко шета шумом са својом баком. Раздраган је, поскакује, игра се. Почиње да пева бројалицу тј. разбрајалицу: „Ен ден дини саварака тини, саварака тика така бија баја буф“. Фолклорни елементи су, подсећамо, неретко заступљени у модернистичким филмовима; повезани су са тежњом стваралаца да се врате изворима уметности као такве (Kovács 2007: 176). Текст разбрајалице коју јунак пева је неразуман, загонетан; у њему има „чарања и бајања“, услед тога што овај фолклорни облик често садржи остатке магијских игара (Терзић 2004: 282). Разбрајалицама се по правилу отпочиње игра; када треба да се одабере неки од учесника (који ће, на пример, да „жмури“), да би бирање било непристрасно, прибегава се разбрајалицама (Терзић 2004: 287). Марко пева разбрајалицу, при чему није посредни отпочињање игре са више учесника и на тај начин се изневерава функција бројалице. Овим детаљем се, може бити, суптилно антиципира принудни завршетак јунаковог детињства: Маркова игра, као метонимија за детињство, биће онемогућена оним што ће бити приказано у наредном сну – ратом.

Да у овом сегменту Марковог сна има нечег фолклорног и паганског, сведочи и додолска песма, која представља (ониричну)

недијегетичку⁶ звуковну допуну кадру који приказује анимирано надреално стабло јабуке са неприродно великим плодовима. Поред огромне јабуке је јунакова породична кућа. Док је стабло у кадру, у позадини се чује додолска песма: „Наша дода моли бога / Да киша пада / Да киша пада“. Симболика плодности, која је, може бити, оличена у овом стаблу, огледа се и у обредној песми којом се призива киша, односно стимулише плодност. Стога јабука из кадра може представљати „исконско обиље бића куће“ (Башлар 2005: 31), али и, чини се, Осу света (*Axis mundi*), која је неретко приказана у виду дрвета, а која „истовремено повезује и подупиरे Небо и Земљу, и чија се основа налази учвршћена у доњем свету“; „такав један космички стуб увек се налази у центру самога Универзума, јер се целокупан настањени свет пружа око њега“ (Eliade 2004: 56). Религијско осећање у међувремену ће из филма ишчезнути. Нема га, дакле, у послератном, урбанизованом Загребу, у ком Марко живи. Религијски поглед на свет иманентан је детињству, које је ситуирано у рурални, пасторални миље. Стога се чини да овај сан приказује јунакову чежњу за детињством и породичним домом, у складу са Башларевим уверењем да „се осећамо мирнијим и безбеднијим у старој кући, у родном дому, неголи у градској кући и улици у којима само привремено станујемо“ (Башлар 2005: 59), при чему је, такође, сећање на кућу где смо одрасли по правилу улепшано и поетизовано (Башлар 2005: 33). У сегментима које смо анализирали заступљена је дијалектика разарања Марковог детињства и стварања његових успомена на овај период.

У сну с почетка филма сугерише се да оног тренутка када усташе одведу Марковог оца, бива разорена Маркова породица, те и читав јунаков пређашњи живот. На ово упућују најпре упечатљиви надреалистички интонирани кадрови у којима се зидови „топе“, „растачу“, односно кадрови у којим војници наказних лица руше зидове породичне куће. Све што ће остати од Марковог дома, породице, детињства

⁶ Примењујемо поделу филмске музике америчке теоретичарке Клаудије Горбман – на дијегетичку и недијегетичку. Дијегетичка је „музика из кадра“, док је недијегетичка „бекграунд“ партитура (према: Ђирић 2011: 203). Захвалност за упућивање на рад Марије Ђирић дугујемо колегиници Милицы Колоски.

јесте непрегледна пустош на којој се могу назрети неколики детаљи који сведоче о „пређашњем” животу: изокренута столица која виси у ваздуху, затим врата, покоји човек који је анимализован, те се унезвереног погледа батрга четвороношке, али и понеки цвет – мушкатла.

Кућна врата стоје усправно на пустом пољу: она више не симболизују прелаз између два стања, света, између непознатог и познатог (Гербран, Шевалије 2013: 677). Кућа је „једна од највећих сила интеграције за мисли, за сећања и снове човека” (Башлар 2005: 30); она је „први свет”, космос људског бића (Башлар 2005: 30), те је без ње биће „разбијено, расуто” (Башлар 2005: 30). Након трагичног ратног догађаја, Марко остаје „ван бића куће – што је околност у којој се акумулирају непријатељство људи и непријатељство света” (Башлар 2005: 30). Од „сигурног”, „домаћег” простора куће, није остало готово ништа. Предочена ситуација, свакако, у великој мери мотивише Марков суморан поглед на свет, као и његов меланхоличан темперамент.

Како смо већ рекли, ратне страхоте „преживела је” и мушкатла, која је бујна, олистала, уцветала, те је у контрасту са приказом пустоши. Пре овог приказа могли смо је видети у кући, у кадру који приказује Марка и његову баку док она покушава да га склони, да не би гледао како му одводе оца. Бака је, претпостављамо, гајила мушкатлу. Њена брига и љубав за породицу претрајали су кроз ово цвеће – кроз естетско. Уз то, мушкатла је култивисана, „урбана” биљка, која у том смислу може представљати припадност урбанитету⁷. А урбанитет ће се испоставити као значајна тема *Понедељка или уџорка*, јер ће се на њему заснивати „нови”, послератни свет.

Поред тога што се доводи у везу са породичном трагедијом јунака, принцип деструкције у филму односи се и на општије слике ратног страдања, које бивају предочене посредством Маркове свести. Ватрослав Мимица је дело које анализирамо компоновао у складу са уверењем о антропокосмоморфизму, који је, како истиче француски филозоф и културолог Едгар

Морен, иманентан филму као медију; према овом схватању, ментална слика, као битна структура свести, не може се раздвојити „од присуства света у човеку, од присуства човека у свету” (Moren 1978: 379). Призори у филму који приказују „општије” слике рата углавном су натуралистички и предочавају масовна изгинућа. Такође, документарног су карактера и, важно је истаћи, не представљају доживљено искуство јунака, због чега се у критици неретко истиче да нису срасли са остатком филма, те да су „накалемљени”. Волк пише да је „документарност појединих снимака [...] ту оно објективно што ниједног тренутка не противречи креацији, мада се свуда испољава као тешкоћа у компоновању или као ограничење у постулирању општег смисла” (Volk 1972: 57). Уклапање, како каже Волк, „објективног” документарног материјала у субјективну перцепцију јунака, тј. наративног гласа, гледаоцу делује механички нарочито када је реч о инкорпорираним фотографијама, које су статичне и стога у извесном смислу супротне динамичкој природи филма. Документарни видео-снимци рата, чини се, успешније су укомпоновани у структуру *Понедељка или уџорка*. Ове натуралистичке, документарне сцене – којима се ретко спочитава и церебралност – управо су сегменти филма који у највећој мери подстичу емоционални део активности гледаоца⁸, с обзиром на то да садрже одређену дозу гнусног. Документарни материјал је конкретан, ако баш хоћемо, „доказ” за бројна злочинства и, самим тим, представља „оправдање” за Маркову индеспонираност и наглашену рефлексивност. У том смислу, „субјективна” и „објективна” перспектива се допуњују. Такође, иако је реч о документарном, „објективном” материјалу, треба имати у виду да је Марков избор ових

⁸ Размишљајући о *Понедељку или уџорку* на трагу чувеног есеја Валтера Бенјамина „Уметничко дело у доба техничке репродукције” (1936), можемо увидети да „конзумирање” филма у савремености може подразумевати извесне гледаочеве „састваралачке” активности. Наиме, аутор ове студије анализира ону верзију филма која је доступна на сајту Јутјуб. На тој платформи гледалац може да подеси величину „платна”, затим може паузирати видео, „премотавати” и, што нам се чини најсимптоматичнијим, може подешавати брзину видеа. Када бисмо брзину репродуковања повећали, овај филм би, уместо трагике и меланхолије, произвео ефекат комике, пародије, карикатуре итд. У том смислу и гледалац има могућност да учествује у разарању смисла дела *Понедељка или уџорка*, преко наведених „састваралачких” активности које, заправо, деградирају ауру Мимициног остварења.

⁷ Мушкатле су се на овим просторима до пре неколико деценија могле видети искључиво у градској средини.

фотографија и снимака субјективан, јер се заснива на неухватљивој логици индивидуалног сећања. Коначно, из свега до сада наведеног можемо увидети да Мимичин филм – као и бројни други модернистички филмови – тематизује ментална путовања јунака (Kovács 2007: 103). Посредством ове теме исприповедано време умногоме је проширено приказивањем различитих врста сећања јунака, као и његовог маштања (Kovács 2007: 103)⁹.

Док тог јутра путује на посао, призори из Марковог видокруга у његову свест призивају ратне реминисценције, које су – као и остале јунакове рефлексије о рату – облик посттрауматског стреса. Када у трамвају угледа дете које седи у крилу родитеља, сетиће се призора дечака у рату који је сам, незаштићен, беспомоћан, који, у знак предаје, диже руке увис. Реч је, заправо, о сегменту једне од најпознатијих фотографија из Холокауста. На њој је и Јевреј, дечак у тзв. „варшавском гету“. Треба истаћи и да је у сећањима протагонисте која се тичу Холокауста имплицирана његова идентификација са Јеврејима као жртвама. Коначно, сећања на рат у овом делу Мимичиног остварења су (експлицитно) мотивисана, што није случај са свим реминисценцијама тог типа у филму.

Занимљиво је што потпуно исти сегмент чувене фотографије налазимо и у Бергмановом филму *Персона*. Како су се режисери овог периода опсесивно бавили темом Другог светског рата и Холокауста¹⁰, не можемо бити сигурни да ли је Мимица овај кадар „преузео“ од Бергмана, с обзиром и на то да је *Персона* премијерно приказана тек крајем 1966. године, односно да је дело *Понедељак или ујорак* представљено јавности исте године. Глумица Елизабет, која је, уз болничарку Алму, главна јунакиња Бергмановог остварења, у једном тренутку посматра ову фотографију. Да подсетимо, заплет у филму настаје када

глумица свесно престане да говори; убрзо се потпуно изолује од света који је окружује и, између осталог, престаје на глуми. Сценом у којој посматра ову фотографију као да се сугерише да је један од разлога њеног „протеста“ ћутањем управо немирење са бестијалним ратним разарањима, са нехуманом цивилизацијом. Како вокација Елизабет подразумева уметнички израз и уметничко *сћиварање*, њен отпор према друштву може се посматрати и као једна врста еквивалента Адорновом ставу да се после Аушвица поезија не може писати.

Док се вози трамвајем ка послу, Марко ће се сетити и речу уредника: „Ја не знам, гос'н Марко, али, за мој укус, Ви превише мислите и пишете о рату! А људи би хтјели заборавити злочинства и разарања! Треба им дати ведрине!“. Чини се да јунакове рефлексије о ратном *разарању* – које се односе како на документарну грађу, тако и на Марково искуство – треба посматрати и у контексту Пожгајевог књижевног *сћиварања*, чиме се, на изванредан начин, релативизује (искључива) деструктивност рата. У складу са тим, у филму се неретко појављују анимирани сегменти – који, свакако, „долазе“ из Мимичиног бављења анимираним филмовима – а који могу упућивати и на Маркову веома карактеристичну, онеобичену, „ликовну“, а, пре свега, уметничку перцепцију света. Кадрови у *Понедељку или ујорку* често имају ликовни потенцијал, а он се огледа у специфичној употреби сенке, затим у надреалистичким призорима, потенцирању посматрања ствари „из профила“ и слично.

У *Понедељку или ујорку* важна је и семантика боја: Мимица комбинује колор и црно-белу фотографију. Режисер истиче да су „можда [...] у колору лирске партије, можда су то неки више лирски емоционални акценти у једном отуђеном свијету без емоција, хладном, празном“ (према: Radić 2000). Иако се у литератури често истиче да је у овом остварењу заступљена црно-бела техника, било би прецизније назвати је „двобојном“, с обзиром на то да су уместо беле најчешће присутне нијансе плаве и црвене боје. „Црно-бела“ фотографија даје филму „хладне“ тонове; њоме се сугерише неухватљивост, флуидност сећања, пре свега трауме. Такође, „црно-бела“ фотографија интензивира утисак временске „дистанце“

⁹ Међу истакнутим филмовима у којима је заступљено ментално путовање налазе се *Дивље јагоде* (1957) Ингмара Бергмана, *Хирошима, љубави моја* (1959) Алена Ренеа, *Иваново дејство* (1962) и *Ојледало* (1975) Тарковског итд.

¹⁰ Неки од првих запажених филмова о Холокаусту су *Звезде* (1959) источњонемачког режисера јеврејског порекла Конрада Волфа и југословенски филм *Девећи круи* (1960), који је режирао Франце Штиглиц.

између гледаоца и света филма. Црвена боја се, затим, традиционално повезује са крвљу, ватром, принципом живота, а плава, која је умногоме заступљенија у филму, са меланхолијом, рефлексijом, сновним. У том смислу ове две боје указују на конфликт у јунаку који се тиче, аристотеловски речено, принципа *vita activa*, односно *vita contemplativa*.

И Бергманов филм *Персона*, и Антонионијев *Увећање*, и *Андреј Рубљов* Тарковског, и Мимичин *Понедељак или ујорак* тематизују однос између уметника и друштва¹¹. Код Тарковског реч је о Андреју Рубљову, истакнутом руском иконописцу који је живео у 14. и 15. веку, код Антонионија о фотографу Томасу, у *Персони* о глумици Елизабет, код Мимице о писцу Марку Пожгају. Сви ови уметници су у неком облику кризе. Чини се да *Персона*, *Андреј Рубљов* и *Понедељак или ујорак* најпре поручују да уметник мора да прихвати да је крајње усамљен и отуђен од спољашњег, „стварног” света. Док је проблематизовање морала уметника (и ангажованости његовог дела) на експлицитан начин присутно у Антонионијевом *Увећању*, у Мимичином остварењу је пре имплицирано.

Посттрауматски стрес услед ратних разарања, асоцијативна монтажа, асоцијативне реминисценције (које су често натуралистички интониране) и нелинеарност фабуле, неке су од сличности Мимичиног дела са једним од најутицајнијих филмова француског новог таласа, Ренеовог *Хирошима, љубави моја* (1959), на који се Мимица највероватније – било посредно, било непосредно – и угледао. Марко Пожгај ће, док путује на посао, кроз прозор трамваја угледати мноштво људи на пијаци. Оно ће га подсетити на масовна страдања у рату, те ће уследити фотографије које приказују гомиле лешева. Недијегетичка музичка позадина ових кадрова је Моцартов *Реквијем*, класична миса за мртве којом се у филму изражава пијетет према страдалима. Пре него што је почео да размишља о рату, Марко је, чини се, на моменте и уживао у слици града коју је видео кроз прозор, што се, на извештајан начин, сугерише „полетном” песмом коју изводи Арсен Дедић, а која је такође облик

недијегетичке музике. Опседнутост Мимичиног, Бергмановог и Ренеовог јунака темом Другог светског рата и Холокауста може се посматрати кроз призму културалне трауме, о којој говори савремени амерички социолог Џефри Александар. У својој интердисциплинарној дефиницији, која полази управо од Холокауста, Александар културалну трауму посматра као ону врсту сећања која се кроз медијатизоване нарative компулсивно враћа у свест субјекта; у њеној сржи је немогућност субјекта да асимилиује конкретну трауму у сећање (Alexander 2004: 16–20).

Монтажа је у *Понедељку или ујорку*, како смо већ истакли, дисконтинуирана и заснива се на асоцијацијама (Radić 2000), али и на тенденцији ка оштрим семантичким зближавањима, која су, према Лотману, карактеристична за филмове са „скоковитим” прелазима, тј. са кратким кадровима (Lotman 1976: 61). Стога су слике у филму „у нервозном ритму и у врло експресивном поретку” (Volk 1986: 251). Управо овај аспект Мимичиног дела омогућава да се Маркова траума изрази на веома сугестиван начин, а да јунак при томе готово и не говори о рату. Тако је контемплативност протагонисте приказана на „економичан” начин, јер не оптерећује филмски језик. Такође, предоченим динамизмом у монтажи, који на вишим структуралним плановима филма твори поменути „нервозни” ритам дела у целости, уједно и донекле надомешћује одсуство развијеније фабуле.

Никица Гилић истиче да јунака градска гужва подсећа на Холокауст и Други светски рат због тога што је његов отац страдао од усташа (Gilić 2010: 78). Чини се пак да Маркова опсесија ратом не долази само од породичне трагедије већ у њој има и нечега од хуманитета као таквог, који се огледа најпре у Марковој готово филозофској запитаности над историјом. Иако је антиратном идејом прожет филм у целости, у једном сегменту се и експлицира. Наиме, јунак се, при крају Мимичиног остварења, у тренутку сновиђења сусреће са својим оцем, те са њим на телевизији гледа приказе из Вијетнамског рата¹². Марко ће казати

¹¹ Упоредно тумачење наведених филмова могло би да буде предмет неког од наредних истраживања.

¹² У *Персони* запажамо сцену која је паралелна овој: док лежи у болници, Елизабет на телевизији гледа приказе из Вијетнамског рата од којих се престрављује.

оцу да су то „сцене из прошлог рата“ и да их „емитирају“ „да људи не забораве“, на шта ће отац пренеражено одговорити следећим речима, које наглашавају важност културе памћења: „Зар могу да забораве? Па, страшније и од самих логора било би кад би заборавили!“. Заборављање жртава, уништавање сећања на њих, представљало би победу насиља и деструкције.

Музика у филму *Понедељак или улорак* прати расположења главног јунака, који је, као што смо већ истакли, најчешће и фокализатор. Приказивање града (трамваја, улица, људи) с почетка Мимичиног дела неретко је праћено звуковима који подсећају на ратне сирене. Ти звуци нису део дијегезе, већ произилазе из Марковог размишљања о рату. Њима се, између осталог, антиципира јунаков сан који приказује породичну трагедију. Дубље у филму, један од кадрова у ком Марко посматра зграде – да будемо прецизнији – новоградњу, биће праћен звуком сирена. И у овој сцени се огледа дијалектика стварања и разарања у филму, тако што се ствара семантично „трење“ између визуелног и звучног аспекта кадра. Наиме, зграде у конкретним сценама представљају синегдоху за осмишљавање живота после рата, у новом хронотопу. Поглед на њих у Марку буди мисао на ратне сирене. Та мисао је унеколико неодређена: може означавати јунаково сећање на претходни рат, може бити манифестација страха од поновних ратних разарања итд. У једном од кадрова из друге половине филма, протагониста лута градским улицама, посматра свет око себе и тако покушава да пронађе, изгради спону између себе и света. Недијегетичка музичка секвенца овог кадра је песма коју пева Арсен Делић и у којој се каже: „Мора постојати то мјесто између мене и моје свакидашњице“.

Када јунак, док је на радном месту, маказамаче папир, у његовим мислима поново су ратна разарања, те ће уследити кадрови са документарним снимцима у којим експлодирају бомбе, тону погођени бродови итд. Сечење папира – као дезинтеграција материје – сећа га на рат. Подсећамо да Морта (грч. Атропа), једна од три Парке, богиња судбине, држи управо маказе и сече линију живота и на тај начин одлучује о тренутку смрти људи. Тако сечење маказамаче на овом

месту може симболизовати „могућност нагле смрти и чињенице да живот зависи од богова“ (Гербран, Шевалије 2013: 539). У том смислу ови кадрови могу указивати и на Марков фаталистички поглед на Други светски рат.

Након приказивања бројних ратних сцена које се преплићу са јунаковим листањем новинских чланака и фотографија, протагониста се на тренутак усредсређује на фотографију Јурија Гагарина, совјетског pilota и космонаута који се сматра првим човеком који је летео у свемир. Указаћемо на нека од потенцијалних значења ових кадрова. С једне стране, десило се ратно разарање, обухватало је читаву цивилизацију и разорило њен велики део. Насупрот те (ратне) деструкције стоји (послератно) креирање „новог“ света. Као вид стварања „новог“ света појављује се и подухват Јурија Гагарина, и то у виду проширења наше перцепције о могућностима човека у универзуму: људско биће може летети и у свемир. Међутим, чињеницу да је Гагарин био у свемиру сенчи један од главних мотива за то, а треба га тражити у хладноратовским сукобима. Ако са овим знањем приступимо анализи конкретних кадрова, њихова значења била би унеколико другачија: рат, који је однео велики број живота, наставио се, али другим, суптилнијим средствима. Рат добија нове форме, које могу имати и, условно речено, позитивну, конструктивну страну. Дакле, Марко Пожгај овде као да размишља о мотивима човека за велике подухвате и као да поручује да је и овако значајан пројекат, као што је одлазак човека у свемир, мотивисан на погрешан начин, компететивношћу, тј. антагонизмом између великих сила. Ипак, може бити и да је фотографија Јурија Гагарина у Мимичин филм инкорпорирана најпре као временски „маркер“, односно као детаљ који ће више-мање прецизно упућивати на историјски тренутак у који је смештена радња. Коначно, на овом месту, али и бројним другим, можемо запазити још једну типичну одлику модернистичког филма, а то је отвореност, и то пре свега у интерпретативном смислу.

Крупним кадровима у *Понедељку или ушорку* веома често се предочава монотон, механички и репетитивни рад машинских постројења у новинском предузећу у ком

Марко ради, чиме се акцентује мањак људског, хуманог аспекта у индустријализованом свету. Обављајући овакав посао, у ком не мора нужно да се ангажује интелектуално нити духовно, на ком је често сам, јунак је, дакле, све време суочен са собом и својим мислима. Стога се чини да је природа Марковог радног окружења таква да га не подстиче да се ослободи траума и страхова. Приликом приказивања јунака док ради у новинском предузећу, неретко су у крупном плану оловне плоче које ће се *расшочити* у слова, у текст. У сегментима филма који приказују рат олово је имплицирано – све време у ваздуху лете меци. Овај тешки метал у рату је средство разарања света, док у другом контексту, у штампарији, оно задобија нови, потпуно другачији смисао: олово је овде у вези са стварањем, са изградњом света (текста), са његовим значењем и смислом. На основу наведеног можемо увидети да се у *Понедељку или ушорку* и на метафоричко-симболичком плану указује на „трење” између стварања и разарања.

Негде при крају филма, док шета градом, Марко ће угледати људе који су се окупиле око коња. Власник туче животињу, због тога што ова одбија да се покрене. У томе га окупљени посматрачи повицима подстичу. Само ће једна жена бранити коња, тако што ће узвикнути: „Па, зашто мучите ту животињу? Можда је болестан!”. Овај приказ умногоме подсећа на сан Родиона Раскољникова у *Злочину и казни* који је ситуиран у време његовог колебања у вези са убијањем Аљоне Ивановне. У сну ће дечак Раскољников, док са оцем шета градом, угледати људе који туку коња који услед превеликог терета нема снаге да се покрене. Родион је јако узнемирен овим приказом: „ – Татице, татице – виче Раскољников оцу – татице, шта они то раде? Тата, бију јадно коњче!” (Достојевски 2003: 67). Отац му објашњава како су ови људи „пијани”, да „лудују” (Достојевски 2003: 68). Док туку животињу, они се смеју и уживају у томе. Кљусе ће убрзо угинути: „А јадни дечко већ не зна за себе. Са вриском се пробија кроза светину до кобилице, загрли њену мртву окрвављену главу и љуби је, љуби је у очи, у губицу...” (Достојевски 2003: 70). Раскољников се тада буди и захваљује Богу што је то био „само сан” (Достојевски

2003: 70). Зашто Мимица овде алудира на Достојевског? У констелацији филма *Понедељак или ушорак*, сцена у којој власник туче коња – нарочито у дијалогу са сном Раскољникова – акцентује универзалну потребу човека да управља нечим, да буде надмоћан; он, видимо, туче животињу, биће са којим не може да комуницира на истој равни, те не може да је у потпуности разуме. Стога је његов једини метод сила, репресија, на којој се, свакако, заснива и деловање у рату. Такође, примећујемо да ће, у Мимичином филму, власник тек на подстицај окупљених људи почети да удара коња још жешће. Као што је и за феномен рата важна тзв. психологија масе – којом се у одређеној мери умањује одговорност појединца – тако и овде, на микроплану, маса „диригује” судбину (недужне) животиње.

Чест мотив модернистичког филма јесте и истицање границе између света филма и реалности (Дакović 2015: 428). Ову одлику у *Понедељку или ушорку* запажамо у томе што се кадрови каткад нагло заустављају, паузирају. Тиме се наглашава да су (накнадно) повезани посредством монтаже¹³. Такође, овај поступак можемо интерпретирати и као одраз дијалектике стварања и деструкције, и то на структуралном плану: „замрзавањем” снимка акцентују се „копче” између два кадра, те би се могло рећи да се филм на тај начин и разара и ствара. У контексту промишљања о ондашњој југословенској кинематографији, треба истаћи да акцентоване границе између фикције и стварности није *differentia specifica* модернизма. Исти поступак можемо запазити и у остварењима црног таласа. Примерице, главни јунак филма *Млад и здрав као ружа* (1971) Јована Јовановића неретко „говори у камеру”, обраћа се гледаоцима, чиме се открива метафикционални карактер дела у целисти.

Ако бисмо из *Понедељка или ушорка* издвојили заплет, вероватно бисмо истакли да се тиче најпре трудноће јунакове девојке Рајке. Она „не жели” дете, док се Марко, како сазнајемо на основу његовог разговора са колегом, због финансијске оскудице у којој живи, залаже за абортус: „Јеси луд?

¹³ Сличан поступак налазимо и у Бергмановом филму *Персона*.

Одакле нам стан?"¹⁴. Протагониста током целог филма покушава да пронађе Рајку, која не долази на договорено место и тако избегава сусрет са Марком. Стога остаје нејасно и недоречено на који начин ће се окончати њена трудноћа. Након поменутог разговора са колегом, јунак се присећа тренутака из детињства када је са својим другаром прелиставао анатомски атлас и у њему са нарочитим интересовањем посматрао слику детета у материци. Онда му у мисли долази моменат када га је учитељ грдио јер под клупом има географски атлас, тј. зато што, уместо да ради задатак на часу, он машта како путује. Оваквим редоследом кадрова, као и контрастирањем анатомског и географског атласа, сугерише се да јунак води унутрашњу борбу, да је распет између жеље да, с једне стране, добије дете и, с друге, да путује – да побегне од проблема који га притискају. Пожгај, уз то, из претходног брака¹⁵ има сина, Давора. Неко време ће провести са њим. Чини се да је син једини који му може измамити искрен осмех. Време са Давором проводи онако како је његов отац проводио са њим, те Марко и на тај начин оживљава тренутке радости из детињства.

У раду смо већ поменули да као противтежаратном страдању којим је јунак опседнут стоји и мотив изградње града. Чести су кадрови у којима су грађевински радови које јунак посматра. На почетку филма Марко, чим се пробуди, узима камеру и кроз објектив посматра околину¹⁶. На једном градили-

шту угледаће велику дизалицу иза које је излазеће сунце. Ова сцена, која је у колору, може представљати послератни препород света. Каткад се нова, недовршена зграда снима одоздо на горе, чиме се симулира Марков поглед на њу, односно чиме се указује на њен „раст” – на симболичком плану се „подражава” процес изградње. При крају филма јунак „са кнедлом у грлу” посматра како група људи руши једну од градских кућа, вероватно како би се на том месту подигла модернија кућа или зграда, као простори урбанитета. Док гледа како руше кућу, Марко се, претпостављамо, присећа и тренутка када је срушен његов породични дом. Чини се да јунак жали за траговима „пређашњег”, предратног света, јер су они, из његове перспективе, сведочили о некој хуманијој цивилизацији.

Мотив стварања се у филму односи и на производњу енергије. Протагониста се у једном тренутку присећа и свог одласка у хидроелектрану. Она се састоји из великог броја машинских постројења која, чини се, застрашују јунака. Један од радника му објашњава како је технолошки напредак убрзао процес производње енергије, односно да се данас све ради „екипно”, те да „појединац не значи ништа”. У његовим речима огледа се друштвено-политичка парадигма у ондашњој Југославији, која се (барем декларативно) заснивала на принципу тзв. радничког самоуправљања. Марко на то одговара: „А ипак, за самога себе, појединац значи све. Разум’јете? И Ви и ја, ми смо појединци”. Филозофски одговор јунака указује на непрагматизам у његовом погледу на свет. Уз то, у овим речима можемо назрети пре одсуство интересовања за актуелну идеологију него бунтовнички отклон према њој.

У окружењу протагонисте каткад можемо препознати тзв. неместа, о којим говори француски антрополог Марк Оже у истоименој студији. Према овом аутору, неместо је „простор који се не може

¹⁴ У овом Мимичином филму заступљени су и социјални мотиви. На пример, на почетку сазнајемо да Марко нема довољно новца да плати кирију. Такође, јунак у једном тренутку замишља своју сахрану; док га спуштају у гроб, дотрчава његов станодавац и узвикује: „Станите! Ја га не пуштам! Није ми платио станарину!”. Мада је станодавчевом исказу иманентна хиперболизација, овај приказ показује да су у Марковој околини доминантни нехумани односи међу људима. Тако се и преко социјалних мотива мотивишу незадовољство и индиспонираност главног јунака.

¹⁵ Интересантно је што Маркова бивша супруга, Милада, личи на његову актуелну девојку, Рајку, а обе физички подсећају на јунакову мајку када је била млада. У том смислу би психоаналитичко тумачење овог филма могло допринети његовоме потпунијем разумевању.

¹⁶ Могло би се говорити о утицају филмског жанра који се назива ‘градска симфонија’ на *Понедељак или ушорак*. Филмови овог жанра приказују градски живот, те су њихови кадрови испуњени документарним и псеудодokumentарним приказима улица, пијаца, занатлија који раде на улици, продаваца, ужурбаних људи, аутомобила, трамваја итд. Ови филмови начелно немају заплет

нити главне јунаке. Међу истакнутим остварењима у овом жанру су филмови *Берлин: симфонија мејсройоле* (1927) Валтера Рутмана, *Човек са филмском камером* (1929) Дзиге Вертова, *Прича једног дана* (1941) Макса Калмића и други. Ево и једног куриозитета: у филму *Марајџонци ширче њочасни круј* (1982) Слободана Шијана, Мирко Топаловић и Кристина у биоскопу гледају управо *Причу једног дана*, краткометражну градску симфонију о Београду.

дефинисати ни као идентитетски, ни као релациони, ни као историјски" (Оже 2005: 75). Неместа су карактеристика надмодерности и не укључују елементе старине. Означавају просторе створене за потребе транспорта, транзита, трговине, забаве (Оже 2005: 89). Неместа се могу посматрати као одраз дехуманизованог света: „Опседнут мноштвом слика које види свуда око себе – у превозним средствима, тржним центрима или просторима саобраћаја – корисник ових неместа стиче двоструко искуство: искуство живљења у непрекидној садашњици и искуство сусрета са самим собом" (Оже 2005: 100). Неместа у овом филму односила би се на трамвај у ком се Марко вози, на улице којим хода (а на којим најчешће не среће њему познате људе, већ се мимоилази са безобличном масом), на кафић у ком купује кафу „за понети", на семафор који му „говори" када треба да пређе улицу, саобраћајне знакове и бројне друге натписе на улици који га о нечему обавештавају. Сва ова места ту су само како би јунак пребродио неку врсту мини-транзиције, те се не може говорити о Марковој суштинској повезаности са њима.

При крају филма, док шета градом, јунак ће угледати постере на којима су тада актуелни (махом џез¹⁷) музичари и њихови албуми. Постер Еле Фицџералд открива назив *Get Happy!*, док назив албума Реја Чарлса гласи *Have a Smile With Me*. У песми коју Арсен Дедић пева при крају филма, а коју смо већ цитирали, каже се и следеће: „Мора постојати то мјесто између мене и моје свакидашњице [...] Мора постојати то мјесто, за које се зна из *Њосекџа* [...] (курзив М. М.)". Наведени називи албума и истакнути сегмент песме представљају веома суптилне и луцидне наговештаје савременог тренутка, који карактерише тзв. „индустрија среће". Овакве и сличне појединости у филму, као и оне које смо тумачили као неместа, могу се посматрати као постмодерни елементи Мимичиног дела.

Одјеке дијалектике стварања и деструкције у *Понедељку или уџорку* можемо запазити и на микроплану, у неким, условно речено, споредним детаљима. У том смислу се знаковитим чини то што у многим сценама

видимо Марка како пуши цигарету. Каткад је у крупном кадру цигарета која гори, на којој је „зумиран" пепео који треба отрести и слично. Чести су и крупни кадрови у чијем је средишту опушак, згужвани филтер. Цигарета је, подсећамо, шездесетих година, али и у деценијама које им претходе, на филмском платну била нека врста тренда¹⁸. Међутим, тиме што се у *Понедељку или уџорку* на различите начине наглашава да је Марко „страствени пушач", указује се и на његову неуротичност, контемплативност, па и аутодеструктивност. Даље, док једе на радном месту, присећа се лепих тренутака са Рајком (или машта о њима): њих двоје шетају по снегу, а у позадини је кућа која је у изградњи. Сугерише се, чини се, да та кућа представља њихов будући дом. Следе призори леденица које се топе, а затим су у крупном плану античке статуе које прекрива снег, међу којима се истиче статуа Јулија Цезара. Призори са леденицама које се отапају, као и статуа које су под снегом, могу указивати на мотив пролазности, на неумитност времена. Све пролази, размишља Марко, и његова и Рајкина љубав, и ратови, и империје, у складу са Башларовим уверењем да „у свету изван куће снег брише трагове, мрси путеве, гуши шумове, покрива боје. У универзалној белини осећа се дејство једне космичке негације" (Башлар 2005: 57). Башлар истиче и да снег који прекрива кућу доприноси утиску њене веће старине (Башлар 2005: 58), што на психолошком плану твори још већу дистанцу између јунака и призора о ком размишља.

Насупрот Марковим бригама и траумама стоји и мотив путовања, којим је прожет читав филм, те и живот протагонисте. У свим сновима и присећањима на детињство он је у морнарском оделу. Његов отац је – судећи по капи коју носи, односно по макети воза која стоји пред њим док га усташе одводе – био или отправник возова или машиновођа. Маркова љубав према путовањима долази, видимо, најпре од очеве професије. Поред тога, у мизансцену на тренутке можемо видети да дечак Марко на зиду своје собе има

¹⁷ Недијегетичке музичке партије у овом филму најчешће припадају жанру џеза.

¹⁸ Можемо ли, уопште, без ње замислити Хемфрија Богарта или Белмонда?

постере на којим су ваздухопловни балони. Док буде радио за машином у новинској агенцији, признаће свом колеги: „Превише сам се запетљао. Најрадије бих некуд отпутао“. Дечак Марко чезне за непознатим, за даљинама и авантурама, за разлику од одраслог Пожгаја, који би, видимо, евентуалним дислоцирањем пре свега да побегне од прошлости, садашњости, одговорности, од себе; јер човек „на путовању“ по правилу је „обузет сањарењем“ (Башлар 2005: 74); на путовању се пред нама „одвија читав филм сањаних кућа, прихваћених кућа, одбијених кућа...“ (Башлар 2005: 74). Путовања човеку дају (барем) илузију слободе. Једна од упечатљивијих маштарија, при крају филма, приказује јунака док упознаје девојку у коју се заљубљује, те они заједно седају у балон и лете. Чак и док машта о овом романтичном тренутку, његове мисли не успевају да надиђу трауму, те је размишљање о девојци праћено Марковим рецитовањем првих стихова песме *Барбара Жака* Превера, која у другом свом делу открива ратну тематику.

Након вечере, уз коју једе и јабуку, Пожгај одлази на спавање, са мишљу о јабуци, плоду с оног огромног стабла из сна с почетка *Понедељка или уторка*. Тако се филм завршава.

Литература

- Alexander 2004: J. Alexander, „Toward a Theory of Cultural Trauma“, in: J. Alexander, *Cultural Trauma and Collective Identity*, California: University of California Press, pp. 1–30.
- Башлар 2005: Г. Башлар, *Поеџика ђосџора*, са француског превела Фрида Филиповић, Чачак: Градац.
- Benjamin 1974: V. Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, u: V. Benjamin, *Eseji*, preveo Milan Tabaković, redakcija prevoda Branimir Živojinović, Beograd: Nolit, str. 114–149.
- Boglić 1980: M. Boglić, *Mit i antimit: povijesno kritičke bilješke o jugoslavenskome filmu*, Zagreb: Spektar.
- Volk 1972: P. Volk, „Vatroslav Mimica i mogućnost forme“, u: P. Volk, *Moć krize*, Beograd: Institut za film, str. 51–69.
- Volk 1986: P. Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, Beograd–Ljubljana: Institut za film, Partizanska knjiga.
- Vukašinović 2016: V. Vukašinović, *Utvare puste zemlje: Ponedjeljak ili utorak, Vatroslav Mimica, 1966*, http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=34582#.X_43d-hKhPa, последњи пут приступљено 10. 01. 2021.
- Gilić 2010: N. Gilić, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international.
- Гербран, Шевалије 2013: J. Chevalier, A. Cheerbrant, *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad: Kiša, Stylos art.
- Голдинг 2003: D. J. Goulding, *The Yugoslav Experience 1945–2001*, Revised and Expanded Edition, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Daković 2015: N. Daković, „Priča koje nema: moderna i modernizam u srpskom filmu“, *Medijski dijalozi*, godina VIII, broj 21 (mart 2015), str. 419–434.
- Де Кјуп 2011: G. D. Cuir (Jr.), „Estetika crnog talasa“, u: G. D. Cuir, *Jugoslovenski crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 81–118.
- Достојевски 2003: Ф. М. Достојевски, *Злочин и казна*, превео Милосав Бабовић, Београд: Ленто.
- Ђурић, Шуваковић 2013: D. Đurić, M. Šuvaković (ed.), *Impossible Histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avantgardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge: The MIT Press.
- Elijade 2004: M. Elijade, *Sveto i profano: priroda religije*, sa francuskog preveo Zoran Stojanović, Beograd: Alnari.
- Коруновић 2017: Г. Коруновић, Статус лирског субјекта у јужнословенским књижевностима (1970–1980): докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.
- Kuk 2018: D. A. Kuk, *Istorija filma II*, drugo, izmenjeno i dopunjeno izdanje, sa engleskog prevela Jelena Petrović, Beograd: Klio.
- Kovács 2007: A. Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lazić 2013: R. Lazić, „Režija filmskog reza: Razgovor sa režiserom Vatroslavom Mimicom“, u: *Režiseri o filmskoj režiji: dijalozi sa filmskim režiserima*: Beograd: Autorsko izdanje. Samizdat, str. 137–143.
- Lotman 1976: J. Lotman, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, sa ruskog preveo Mitar Popović, Beograd: Institut za film.

- Mez 1975: K. Mez, *Jezik i kinematografski medijum*, sa francuskog prevela Gordana Velmar Janković, Beograd: Institut za film.
- Moren 1978: E. Moren, „Čovek ili film iz mašte”, u: D. Stojanović (priredio), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 379–386.
- Ože 2005: M. Ože, *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti*, sa francuskog prevela Ana A. Jovanović, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Popović 2020: D. Popović, „In Memoriam: Vatroslav Mimica”, http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=5389#.X_48--hKhPY, последњи пут приступљено 13. 01. 2021.
- Peterlić 1990: A. Peterlić (ur.), *Filmska enciklopedija 2* (L–Ž), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”.
- Radić 2020: D. Radić, „In Memoriam Vatroslavu Mimici (1923–2020): Odlazak velikog umjetnika i crtanog i igranog filma”, http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=5390#.X_zaluhKhPY, последњи пут приступљено 12. 01. 2021.
- Radić 2000: D. Radić, „Razgovor s Vatroslavom Mimicom”, *Hrvatski filmski ljetopis*, broj 23, god. 6 (2000), str. 3–38.
- Терзић 2004: Е. Терзић, „Бројалице као наставно средство у музичком васпитању”: у: Шпијуновић, К. Шпијуновић (ур.), *Зборник радова 5, Ужице: Учитељски факултет*, стр. 277–292.
- Turković 2012: H. Turković, *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Akademija dramske umetnosti.
- Ћирић 2011: М. Ћирић, „Музика у филму: теоријски модел Клаудије Горбман”, у: Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (29–30. X 2010). *Књ. 3, Женско писмо – српска музика у европском контексту*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 199–207.
- Штанцл 1987: Ф. Штанцл, Типичне форме романа, са немачког превела Дринка Гојковић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Филмски извори

- *Андреј Рубљов (Андрей Рублёв)*, 1966, Андреј Тарковски, СССР;
- *Јутро*, 1967, Пуриша Ђорђевић, Југославија;
- *Млад и здрав као ружа*, 1971, Јован Јовановић, Југославија;
- *Персона (Persona)*, 1966, Ингмар Бергман, Шведска;
- *Понедељак или уторак (Ponedjeljak ili utorak)*, 1966, Ватрослав Мимица, Југославија;
- *Увећање (Blow-Up)*, 1966, Микелађело Антониони, Италија – Велика Британија;
- *Хирошима, љубави моја (Hiroshima mon amour)*, 1959, Ален Рене, Француска.

Magda G. Milikić

„There Must Be a Place Between Me and My Everyday Life”: Toward a Poetics of Vatroslav Mimica’s Movie *Monday or Tuesday*

Summary: In the paper we analyzed Vatroslav Mimica’s movie *Monday or Tuesday* (1966). Our analysis was based on the hypothesis that the core of the movie is dialectic of creation and destruction. This dialectic is represented in different layers of the movie: primarily in its thematic aspect, then stylistic, structural etc. We pointed out and interpreted main topic of the movie as well, protagonist’s posttraumatic, postwar stress and implications of this kind of stress on his everyday life. We strived to analyze the movie keeping in mind context of European film from that period, so we depicted some of similarities and parallels with other movies, in the first place modernistic movies, e.g. Bergman’s *Persona*, Antionioni’s *Blow-Up*, Resnais’s *Hiroshima mon amour* etc. Also, some segments of Mimica’s work were analyzed from the perspective of folklore and anthropology.

Key words: *Monday or Tuesday*, Vatroslav Mimica, movie, Yugoslav film, modernism, cultural trauma, creation, destruction.