

ФИЛМ НА СПИСАТЕЉСКОМ ГРОБЉУ (Наратолошка анализа романа и филма „Велики Гетсби“)

*„Када ти дође да некоме судиш, сети се да није свим људима на овом свету живот ишао наруку као теби.“
(Ф. Скот Фицџералд, „Велики Гетсби“)*

Сажетак: Када је 1925. године објавио своје најпознатије дело „Велики Гетсби“, Френсис Скот Фицџералд вероватно није могао ни да претпостави да ће управо овај роман постати једно од најзначајнијих уметничких сведочанстава двадесетих година XX века. Као прави модернистички роман, „Велики Гетсби“ својом фабулом од почетка до самог краја наглашава сву лепоту ишчекивања, корачања ка циљу, али и пораз који прати процес досезања „треперавог зеленог светла у даљини“, централне тачке овог романа. Управо је та неизвесност ишчекивања неузвраћене и давно изгубљене љубави, али и драматичност тога доба, била привлачна и филмским ствараоцима који су одлучили да по овом роману сниме филм – један 1974, а други 2013. године. У овом раду, осим наратолошкој анализи романа „Велики Гетсби“, посебна пажња биће посвећена компаративном приступу једном од највећих романа светске књижевности и његовој филмској адаптацији, снимљеној 2013. године, и скицирању „мапе читања“ у којој се филмска и књижевна димензија дела додирују и преплићу.

Кључне речи: Велики Гетсби, Ф. Скот Фицџералд, наратологија, интертекстуалност, филм, књижевност, роман

Мало која реченица може да опише суштину једног романа на начин на који је то у делу „Велики Гетсби“ Фицџералд (F. Scott Fitzgerald) учинио саветом који је наратор добио од оца, а који је наведен у уводном делу књиге. Управо ће ова, на први поглед једна у низу порука које је аутор уткао у роман „Велики Гетсби“, обележити његову радњу од почетка до самог краја. Уколико се осврнемо на комплетну фабулу, можемо рећи да Фицџералд не би погрешно ни да је исту поруку уврстио у завршни део романа који је обележио светску књижевност и који се сматра веродостојним портретом бурних двадесетих година прошлог века.

* j.djordjevic@naisbitt.edu.rs; 062/36-88-76

Као припадник тзв. изгубљене генерације, заједно са Хемингвејем (Hemingway), Фокнером (Faulkner) и Елиотом (Elliott), Фицџералд је целог свог живота био сањар, али је упркос томе поседовао несвакидашњу способност не само да буде припадник високог друштва које је описивао, већ и пажљиви посматрач и његов притајени критичар. И сам сведок бурног историјског периода окарактерисаног као „Доба цеза“, Фицџералд је у свом најпознатијем роману веродостојно приказао декаденцију америчког друштва у послератном периоду, али и трагичан живот главног јунака Џеја Гетсбија (Jay Gatsby), који су обележили сиромаштво, жеља за богатством – која ће му се и остварити – и велика љубав због које ће, на крају, настрадати.

Своју прву филмску адаптацију Фицџералдов роман добија 1974. године захваљујући Џеку Клејтону (Jack Clayton) и Френсису Форду Кополи (Francis Ford Coppola). Главне улоге тумачили су Роберт Редфорд (Robert Redford), Мија Фароу (Mia Farrow) и Брус Дерн (Bruce Dern). Скоро 40 година касније, гламур, раскош, разврат и критика „Доба цеза“ добили су још једну филмску адаптацију. Потписује је редитељ Баз Лурман (Baz Luhrmann), док је улога „главног губитника“, Џеја Гетсбија, припала глумцу Леонарду Дикаприју (Leonardo DiCaprio).¹

Кроз наратолошки приступ, ослањајући се на методе теорије приповедних текстова, интертекстуалности, односа између уметности, тј. односа књижевности и филма, овај рад бавиће се упоредном анализом романа „Велики Гетсби“ и истоименог филмског остварења снимљеног 2013. године.

Текст, прича и фабула – три нивоа наратолошке основе текста

Да бисмо могли говорити о структури романа „Велики Гетсби“, неопходно је да на почетку компаративно приступимо појмовима *текст*, *прича* и *фабула*, и да их што прецизније одредимо.

Наратологија је грана науке о књижевности која је произашла из структурализма. Можемо је одредити као дисциплину засновану на структуралистичкој анализи текста који о нечему приповеда, а која настоји да открије неку врсту граматике књижевних поступака у наративном тексту (Речник књижевних термина, 2001: 499).

Наратологија проучава приповедне текстове. Ако се узме у обзир да се под појмом *текст* подразумева једна, структурално гледано, завршена целина

¹ Једно од најзначајнијих дела америчке и светске књижевности преточено је, 2015. године, и у позоришну форму, захваљујући Христу Бојчевом. Познати бугарски драматичар пронашао је театарски кључ за причање велике приче, који је притом дијаметрално супротан оном који имају поменути филмски сценарији. Бојчев у позоришној представи, која се налази на репертоару земунског театра и опере „Мадленијанум“, разгрће атрактивност масовних и скуких забава које је Гетсби приређивао у време прохибиције, и долази до снажног упоришта за своју драму у Фицџералдовој, пре свега, антиратној љубавној причи о вези између Гетсбија и његове Дејзи. Глумачку екипу у „Мадленијануму“ предводи Иван Босиљчић као Џеј Гетсби, док остале улоге тумаче Тамара Алексић, Љубомир Булајић, Милош Тимотијевић и др. Редитељ је Ана Радивојевић.

језичких знакова, коју треба разликовати од реченице (фразе, синтагме) и параграфа (типографске јединице која се састоји од више јединица), *приповедни текст* можемо окарактерисати као „текст у којем једна инстанца прича причу“ (Бал, 2000: 11). Он може бити истоветан са записом једне речи, реченицом или књигом. Стога и предмет проучавања наратологије може бити роман, новела, репортажа, историографски текст, тј. „сваки текст, усмени или писани, уколико се у њему прича нека прича“ (Лешић, 2008: 250). Другим речима, наратологију занима само причање, и то као врста дискурса, а не као облик људског понашања (Исто).

У наратологији можемо разликовати три слоја наративних текстова: фабулу, наратив и текст или дискурс.

Фабула се може дефинисати као ток догађаја поређаних по одређеном редоследу. Фабула је оно о чему се прича, дакле „низ догађаја у које су уплемене неке личности и који у том низу имају почетак и крај“ (Лешић, 2008: 252). Стога је време од неизмерне важности за ток фабуле и мора се описати. Догађаји се увек негде одигравају, без обзира на то да ли је то место стварно или измишљено. Из тога произилази да су догађаји, актери, време и место главни материјал који сачињава сваку фабулу.

Фабула је, другим речима, апстракт који можемо извести из наративног текста и препричати, „наративна схема која се налази у основи наративног текста, али која у њему доживљава различите трансформације“ (Исто).

Прича је на одређени начин презентована фабула, односно на одређени начин презентована серија логично и хронолошки међусобно повезаних догађаја, који су проузроковани или трпе од стране актера. *Догађај* је прелаз из једног у друго стање, док су *актери* инстанце које усмеравају радњу. *Вршити радњу* значи проузроковати неки догађај. Самим тим, тврдња да је приповедни текст онај у коме се прича прича води нас до закључка да текст није прича. Разлика између *приче* и *фабуле* заснована је на „разлици између следа догађаја и начина на који су ти догађаји представљени“ (Бал, 2000: 12).

Када је фабула конституисана у причу, она још увек не представља текст. Приповедни текст је прича исказана језичким знацима, док језичке знакове производи личност која приповеда. Међутим, то није писац, већ фиктивни говорник којем писац даје реч, односно *приповедач* или *наратор*. Зато је у сваком тексту неопходно утврдити ко има реч.

Приповедач или *наратор* се у „Речнику књижевних термина“ дефинише као писац наративних прозних дела – новела, романа и приповетки; лик који излаже радњу у целини (2001: 648). Ипак, у наратологији се наратор строго разликује од оног који пише причу, тј. од аутора. За разлику од аутора, који претходи тексту, наратор је саставни део текста.

Важан аспект у сваком приповедном тексту јесу и делови који не износе догађаје, већ мишљење о нечему. Реч је о деловима који се односе на оно што није у директној вези са догађајима – опис неког лица, места. Тако се може посматрати *шта* је изречено у тексту, а онда остаје питање *како* се то исказује.

Наратив представља посебну конструкцију засновану на фабуларној схеми (Лешић, 2008: 252) То је преуређена и другачије структурисана фабула, па су му самим тим својствени различити поступци „временског премјештања“. Најједноставније речено, наратив подразумева начин на који неко (наратор) некоме (читаоцу или слушаоцу) излаже причу.

Текст је, још од античких времена, од Аристотелове (Aristotle) „Поетике“, деоница писаног (али и изговореног) језика с одређеном комуникативном функцијом. Многи теоретичари бавили су се тражењем одговора на питање од којих је елемената састављен текст; према Лешићу, реч је о „цјеловитом, потпуном и кохерентном скупу језичких знакова којим је реализован наратив“ (2008: 254). У текстологији се текст дефинише као „графичка фиксација језичко-акустичког слоја дела“, последњи важећи језички облик који је делу дао аутор у резултату стваралачког процеса. Одређујући текст као „језички израз мисли аутора“, Лихачов (Likhachov) је наглашавао свестан однос аутора према тексту (Речник књижевних термина, 2001: 844).

Неки савремени теоретичари, попут Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov), језичку структуру наратива називају *дискурс*. Међутим, за разлику од *приче*, која подразумева догађаје, личности, амбијент, као и њихов распоред, *дискурс* је „средство којим се та садржина (тј. оно о чему се прича) комуницира“ (Лешић, 2008: 254). За чувеног лингвисту Дејвида Кристала (David Crystal), *дискурс* означава непрекинути одломак језика који је већи од реченице (1999:69). У најширем значењу, *дискурс* означава разговор или конверзацију, односно језик у употреби, социјално конституализовани језик (Социолошки речник, 2007: 86). Посматрано из угла структурализма, постструктурализма и социолингвистике, дискурс можемо схватити као један од кључних операционалних појмова у интерпретирању друштвеног живота. Тиме се пажња посвећује не само наратору, већ и ономе коме се наратор обраћа, а који је на различите начине укључен у наративни текст.

Интертекстуални односи и значења

Термин *интертекстуалност* означава однос између два текста, тј. приступ или модел обликовања текста тако да његова суштина кореспондира са другим текстовима и упућује читаоца на њих. Прожимање текстова се може одвијати у два правца: може означавати мотиве које је у свој текст неки аутор *свесно унео* из неког другог дела, или цитате и мотиве неког другог текста које у тексту који перципира и анализира *препознаје* читалац (Петровић, 2007: 13).

Термин потиче од постструктуралистичке теоретичарке Јулије Кристеве (Julia Kristeva), за коју је интертекстуални карактер једног текста на делу „сваки пут када уочимо да одређено значење у тексту не долази директно од аутора и бива упућено читаоцу, већ је аутор само медијатор (проводник) одређеног кода који долази из простора ван самог дела и ван самог аутора“ (Исто). Интертекстуалност се, дакле, заснива на претпоставци да се можемо изражавати једино користећи речи и облике који су нам већ доступни. Зато и дела најори-

гиналнијих аутора настају ослањајући се на стваралаштво њихових претходника.

Стога, када говоримо о интертекстуалности као оквиру кроз који анализирамо неко дело, можемо прихватити идеју Ролана Барта (Roland Barthes) да значење у књижевном делу не треба тражити у њему колико у реципијенту дела и његовом асоцијативном хоризонту.

За Ајвона Ричардса (Yvonne Richardson) уметничко дело представља низ међусобно повезаних знакова који своје значење и вредност остварују тек у процесу нашег реаговања на њих. Дакле, природа и вредност уметности су непосредно зависни од човекове свести, његове имагинације и способности да уметност оживи као облик људске акције и деловања.

Успенски (Uspensky), с друге стране, истиче да ако разматрамо – са становишта процеса комуникације – уметничко дело као неко саопштење, аутора као пошиљаоца тога саопштења и читаоца (гледаоца) као адресата коме се саопштење шаље, можемо разликовати тачку гледања аутора (пошиљаоца), тачку гледања читаоца или слушаоца (адресата) и тачку гледања описаног лика или представљене фигуре (Велек, 1978: 192).

Стога, текст који се поима као интертекст није „пасивни медиј комуникације“ нити (прозно, неутрално, невино) место презентације садржаја (приче). Реч је о „значањском процесу чији су елементи, ефекти и функције (а не претходећи извори): означања, субјекти, аутори, интерпретације, читаоци, други текстови“ (Петровић, 2010: 480).

Интертекстуалним се, дакле, назива значењски однос два текста или више текстова, однос текста и визуелног уметничког дела или било ког људског продукта и језичких и семиотичких система (природног језика, књижевности, филозофије, идеологије, сликарства).

Према структуралистичким теоријама, текст је значењски склоп фиксиран знацима, супротстављен вантекстуалним структурама. Дакле, тексту је својствена „унутрашња организација која га преображава у структуралну целину надређену појединачним знацима“. Њега, по Шуваковићу, одређују „значањска аутономија, структурална целовитост и затвореност у односу на друге облике изражавања“ (1999: 129).

На основу Деридине (Derrida) тезе да један текст настаје из других текстова (концепт интертекстуалности) и из става да елемент-знак смештањем у текст добија другачија значења од оних која је примарно или у другим текстовима имао, може се истаћи да текст представља облик отвореног продуковања значења.

Проширењем појма на визуелна уметничка дела, текст се не дефинише као објект, већ као отворени простор трансформације, реинтерпретације, продукције и размене значења између визуелног објекта (слике, фотографије, скулптуре, филма) и читаоца или посматрача. У интертекстуално-визуелна уметничка дела спадају слике, колажи, фотографије, филмови, објекти и амбијенти настали интертекстуалним повезивањем речи и слика у интегралну визуелну и значењску целину.

Када је реч о интертекстуалности филмских жанрова, а самим тим и питању жанровских односа, не може се изоставити приступ Жерара Женета (G rard Genette), који он назива транстекстуалност. Појмом транстекстуалност Женет обухвата све што један текст доводи у везу са другим текстовима.

У склопу транстекстуалних односа Женет издваја *паратекстуалност* (однос текста према његовом спољном контексту – наслов, предговор...), *интертекстуалност* (присуство једног текста у другом помоћу цитата и алузија), *хипертекстуалност* (односе подражавања и обрада између два текста или између неког текста и неког стила), *метатекстуалност* (однос текста и коментара тога текста) и *архитекстуалност* (однос укључења који спаја сваки текст са његовим архитектстом). Ови односи се међусобно не искључују (Моан, 2006: 48).

Међутим, у анализи филмских жанрова преовлађује проучавање интертекстуалних односа, о чему сведоче одређења филмских жанрова која нуде Ален и Гомери (Allen and Gomery). Они жанр сагледавају као „филмски интертекстуални систем“, „интертекстуалну позадину која одређује гледаочева очекивања“ (Исто, 49).

С друге стране, Кристијан Мец (Christian Metz), који филм види као „језик без језика“, у коме владају кодови чији изражај замењује језик који се не може наћи, приликом жанровског одређења разликује три врсте кодова:

- неспецифичне, тематске и културне кодове који нису типично кинематографски јер постоје и у другим означитељским производима;
- опште кинематографске кодове, који припадају кинематографији и који су заиста или практично заједнички за све филмове (кодови монтаже, кодови покрета камере, кодови интерпункције, итд.);
- појединачне кинематографске кодове који припадају кинематографији али се јављају само у неким групама филмова.

Важно је истаћи и то да, иако филм најчешће користи све три врсте кодова, његову припадност некој врсти одређују „појединачни кинематографски кодови“ (Metz, 1964. према Моан, 2006: 50).

Односи међу уметностима: књижевност и филм

Као што свако појединачно уметничко дело не постоји само за себе, већ се налази у окружењу других уметничких дела, и као што, како је утврдио још Аристотел, све уметности подражавају, тако се многа уметничка дела налазе у некој, мањој или удаљеној вези са делима свих других уметности. Недавно преминули романсијер и теоретичар Умберто Еко (Umberto Eco), у делу „Не надајте се да ћете се ускоро решити књига“ (2011), каже како „нема ничег оригиналнијег од оног што је већ било објављено“, док Фредерик Џејмсон (Frederic Jameson), у књизи „Политичко несвесно: приповедач као друштвено-симболички чин“ (1984), пише како „текстови готово увек излазе пред нас као нешто већ прочитано; ми их примамо као наталожене слојеве ранијих интер-

претација“. Тако се једно уметничко дело може формално појавити као повод, подстицај или непосредни покретач за настанак уметничког дела друге врсте. Та врста узајамног односа међу уметностима може помоћи рецепцију и успех једног уметничког дела, јер се тиме већ обликован садржај нуди пажњи другог уметника. Управо је познатост и признатост једног дела подстицај за стварање дела неке друге уметности исте или сродне тематике, у истој или различитој грани стваралаштва.

Када говоримо о односу филма и књижевности, можемо приметити да се управо у књижевности најчешће тражи и налази основа, повод или материјал за стварање једног филма. „Филм тражи материјал да би искористио своја *језичка* својства и могућности. Књижевност је за њега најбогатији извор тога материјала“ (Ејхенбаум, 1972: 148).

Термин књижевност (од речи *књига*, која је и сама метонимијски употребљавана у значењу изведенице *књижевност*) код нас на снагу ступа средином XIX века, као превод стране речи *литература*, која до данас остаје њен најближи синоним. На питање „Шта је књижевност?“, сликовито објашњење дао је Стојан Новаковић 1870. године: „Она је фотограф и филозоф времена свога. И докле год то није – није књижевност. А докле год је својина једне класе – не може потпуно постати ни фотограф ни филозоф времена свога. Она је, даље, пророк будућих стаза живота, као што је приповедач прошастих, она је трудбеник око послова наших, као што нас не оставља ни у слободне часе наше“ (Речник књижевних термина).

Уколико ову мисао Стојана Новаковића посматрамо из другог угла, можемо рећи да књижевност, као један облик уметности, представља „чаробно огледало кроз које човек ускаче у један други свет – свет снова“ (Бабац, 2009: 7).

Она, истиче Бабац, не поставља питања, нити понавља оно што је у стварности. Она је створена да збуњује и потврђује све оно што је у човеку најгоре и најбоље, његове снове и надања.

Филмски спектакл, с друге стране, представља форму естетске поруке која је својствена филму као масовном медију, и његовим експресивним могућностима које су засноване на коришћењу „језика филма“, али и „језика“ свих шест уметности које су претходиле филмској уметности, између осталих и књижевности. „Догађај, био он стваран или измишљен, интерпретира се у просторно-временској равни у којој га је у реалном животу немогуће сагледати, а семиотички спектар обогаћује његово семантичко поље и чини да филм буде првенствено естетска порука“ (Милетић, 2012: 367).

У складу са претходно наведеним, а говорећи о односу књижевности и филма, не можемо не уважити мисао Бориса Ејхенбаума (Boris Eikhenbaum) који у свом делу „Књижевност“ наводи да „пред лицем филма, књижевности предстоји да поново упозна своја средства“ (1972: 152). С тим у везу можемо довести и опаску Милана Дамњановића који истиче да је „филм постао оно што се као идеал звало *целокупно уметничко дело*“ (1985: 9). Дамњановић сматра да филм формално може обухватати многе друге уметничке феномене,

посебно књижевне, музичке и ликовне. Међутим, филм је још више постао „тотална уметност“ због тога што, осим уметничких феномена, обухвата и научне и филозофске идеје, али и друге вредности нашег живота у култури.

Разлика између филма и књижевности је у томе што се у књижевности реч налази и у зачетку, и у исходишту, али и између њих. „Приповедач је тај који прави битан корак ка приближавању радње читаоцу, једном роману који ће се непосредно одвијати пред његовим очима“ (Штерлеман, 2015: 106). С друге стране, приповедање „исте“ приче књижевним и језиком филма може бити другачије схваћено управо због интенције редитеља филма која, макар и ненамерно, може бити потпуно другачија од оне коју је имао сам аутор дела. Стога је књижевност у биоскопу појава сасвим другог реда.

Сваки редитељ, стварајући филм на основу неког романа, мора знати које је елементе могуће успешно пренети из књижевног дела у филм. С друге стране, он мора имати на уму и факторе који нису условљени романом, а који свакако имају утицај на филмски сценарио. Том приликом, редитељ се сусреће са правим изазовом, јер елементи које он „преноси“ из књижевног у филмски језик трпе промене током читавог процеса трансформације. Чак су и дијалози – неизоставни како у књижевном, тако и у филмском делу – склони промени, а на њих највећи утицај имају глумци који својом интонацијом, брзином говорења, паузама, умногоме утичу на коначни резултат и утисак који ће оставити код публике.

Борис Ејхенбаум сматра да се тајна крије у томе што „биоскоп није просто фотографија која се креће, већ нарочити језик фотогеничности“. Тај језик, каже он, не материјализује књижевност, већ се добија нешто што је веома приближно сну: „приближава се лице, ви видите неке очи, затим неке руке, све нестаје, друго лице, прозор, улица, итд.“ (1972: 146).

Разлику између филмског и књижевног дела треба видети и у начину на који читаоци односно гледаоци перципирају одређено дело. Док литература захтева садејство читаоца, живи рад његове фантазије, и притом читалац сам одређује ритам читања, у филму нема места за такву активност гледаоца, јер је он сам „подређен ритму филмског тока ствари и нема праву слободу фантазирања“ (Дамњановић, 1985: 46).

Стога, када говоримо о филмском језику, односно о језику филма као уметности, исти можемо посматрати са два различита аспекта. Први приступ односи се на језик као систем знакова у свакодневном ваннаучном, научном и уметничком говору. Реч је о језику као о човековој природи која се вишеструко и на различите начине изражава у филму. С друге стране, можемо говорити о језику самих филмских слика, у ком је првобитно схваћен језик саставни део целине која сама по себи није језичка, или која представља језик у другом смислу те речи (Исто, 10).

Уколико посматрамо филм као уметност (новије комуниколошке теорије третирају филм и као снажно средство комуникације, односно медиј масовног комуницирања), можемо рећи да је он, у суштини, „низ парчади динамичног простор/времена, организованих по одређеним условностима специфичног

језика медијума“ (Бабац, 2009: 9). Он се састоји од организованих кадрова који су измонтирани, а чији су ликовно-динамички и садржински квалитети у стварности међусобно неспојиви. И Сергеј Ајзенштајн (Sergei Eisenstein) истиче да је тачно да се у пракси један филм разбија на посебне епизоде, али и да су све те епизоде само делови једне идејне, композиционе и стилске целине. „Уметност филма се не састоји у 'чудном' кадрирању или у снимању из неочекиваног угла. Уметност настаје када је сваки фрагмент филма органски део једне органски смишљене целине“ (Ајзенштајн, 1964: 100).

Међутим, постоје и аутори који нису с одобравањем гледали на однос између књижевне и филмске уметности.

Жак Буржоа (Jacques Bourgeois) је, на пример, анализирајући сродност романа „У трагању за изгубљеним временом“ са филмским изражајним средствима, истакао да праве препреке у филмским адаптацијама нису естетске природе. Како истиче, оне се не односе на филм као уметност, већ на филм као социолошку чињеницу и индустрију. „Драма адаптације је у ствари драма вулгаризације“, истиче Буржоа.

Андре Базен (André Bazin) такође истиче да је апсурдно згражавати се над деградацијом књижевних ремек-дела на екрану, бар у име књижевности. Он сматра да „ма како приближне биле адаптације, оне не могу да науде оригиналу код оне мањине која га познаје и цени; а што се тиче незналица, они ће се или задовољити филмом, који сигурно није гори од других, или ће пожелети да упознају и оригинал, а то је само добитак за књижевност“ (1967: 11). Базен, томе у прилог, истиче и статистику издавача по којој је примећен нагли скок продаје књижевних дела после појаве филмске адаптације.

Роман, сматра он, има језик а не слику као сопствено средство изражавања, и његово *усамљеничко дејство* није исто као и дејство филма на масу у биоскопским дворанама. Међутим, управо те разлике у естетским структурама Базен истиче као додатни мотив за већу инвентивност и машту филмског ствараоца који тежи успостављању сличности. "Из истих оних разлога због којих буквални превод ништа не вреди и због којих нам сувише слободан превод изгледа за осуду, добра адаптација треба да да суштину и слова и духа дела“, закључује Базен (Исто, 13).

Симор Четмен (Seymour Chatman) је у својој књизи „Прича и обрада“ с правом констатовао да „филм може лако – а то рутински и чини – да представи ликове а да не изрази садржину њихових мисли“ (Chatman, 1978. према Дојчиновић-Нешић, 2006: 65-66). Овим је он желео да укаже на чињеницу да се у филму ретко користи унутрашњи монолог као начин изражавања унутрашњег света ликова.

Управо из тог разлога Четмен преносивост дискурса – који сматра обликом наративног израза – из једног у други медиј (у овом случају из књижевности у филм), одваја од естетског доживљаја који се збива у самом посматрачу. Тиме се и питање о способности филма да пренесе унутрашња збивања „може поставити и као питање о томе како та веза делује у уму посматрача који је истовремено и читалац екранизованог дела“ (Исто, 66).

Ипак, на крају овог теоријског разматрања односа између филма и других уметности изгледа сасвим јасно да „филм има на дохват руке безбројне симболе за емоције које до сада нису успеле да буду изражене, ... /за/ некакав тајни језик који осећамо и видимо, али којим никад не говоримо“ (Вирџинија Вулф).

Прилог наратолошкој анализи романа „Велики Гетсби“

Године које је Френсис Скот Фицџералд описао у роману „Велики Гетсби“ и године у којима је и сам живео, познате су као „луде двадесете“, „бучне двадесете“ или, како их је сам назвао, „ера цеза“. Реч је о годинама које су, ма колико биле бурне, бучне, немарне, окренуте забави, лаком животу па и разврату, заправо биле године након Првог светског рата или Великог рата, како се ово раздобље често назива у историјским и белетристичким књигама, па тако и у роману Александра Гаталице, награђеном 2013. Ниновом наградом.

Једна од ауторки књиге „Америчко друштво између реалности и сна“, Светлана Велимирац, бавећи се елементима историјског у роману „Велики Гетсби“ исправно је приметила да је „Велики рат“, који је однео милионске жртве, донео „велике промене у послератном периоду и створио велике појединце, са најразличитијим значењима речи *велики*“. Један од тих великих свакако је и Гетсби (Велимирац – Мандић Ивковић, 2009: 7).

Учествовање Америке у Првом светском рату и његове последице оставиле су неизбрисив траг на послератно друштво. Обележиле су га разочарење које је владало међу грађанством, нове моралне норме, хедонизам, али и борба за права појединих друштвених група које су до пре рата биле маргинализоване, те не чуди што су писци тога доба имали много нових тема и нових циљева. Двадесете године двадесетог века биле су схватане као ера нових могућности, што је очигледно у Фицџералдовим књигама, па и у роману „Велики Гетсби“.

Радњу овог романа Фицџералд је сместио у 1922. годину и он представља критички осврт на друштво тога доба. Реч је о годинама које су обележили звук цеза помешан са звуком сирена тек купљених аутомобила. „Моралне норме су нестајале у диму цигарета тек стасалих дама, алкохол је био привлачнији него икад“ (Исто, 12), а након свега тога уследио је прави економски крах. Опијени жељом да живе живот пуним плућима, учесници овог доба нису били заинтересовани да се запитају о дубљем смислу таквог начина живота.

Зато и не чуди што је, када је 1925. године објављен, роман „Велики Гетсби“ изазвао оштре критике читалачке публике, док доминантан став критичара тога доба може да се ослика новинским насловом – „Фицџералдов најновији фијаско“. Међутим, то није умањило чињеницу коју је истакао Бруколи (Brucoli), а која овај роман чини великим остварењем америчке и светске књижевности. Та оцена изреком гласи да је „Велики Гетсби“ – „велико дело фикције са карактеристичним америчким квалитетом, и да је Џејмс Геџ/Џеј

Гетсби велики амерички лик“ (*Brucoli*, 1992. према Велимирац – Мандић Ивковић, 2009: 13).

Он је, истиче Бруколи, Американац који је самог себе створио. Американац који целог свог живота верује у амерички сан о успеху и на крају га остварује, али никада потпуно, јер га тај сан на крају изда. Стога и епитет *велики* у његовом имену звучи иронијски, јер се та величина мери само јачином његове спремности да постигне зацртане циљеве.

Иако је роман „Велики Гетсби“ својим садржајем у извесној мери мелодраматичан, он је, ироничним приступом аутора и избором наратора, добио своју праву форму. У причу о Великом Гетсбију уводи нас Ник Каравеј (*Nick Carraway*), наратор и један од главних актера овог романа који је сведок трагичне судбине његовог главног јунака. Реч је дакле о приповедачу везаном за лик, како се у наратологији назива приповедач чије је „ја“ идентично лику из приче коју приповеда. „Приповедно ја може искључиво приповедати; он или она може истовремено опајати; или се појавити као актер“ (Бал, 2000: 28).

Да је Ник Каравеј прави представник свога доба, види се већ на почетку романа, када нам се, кроз причу о својој породици, представља:

„Чланови моје породице, угледни и имућни људи, већ три генерације живе у граду на Средњем западу. Каравејеви су нешто попут клана; предање каже да потичемо од војвода од Баклуа, али истински родоначелник моје лозе био је дедин брат, који је дошао овамо 1851, послао заменика у Грађански рат и отворио велепродају гвожђарске робе, коју мој отац и данас води“ (Фиццералд, 2013: 9).

Причом о свом пореклу које је за многе дискутабилно, Ник нас уводи у причу о друштву које је обележило прве деценије двадесетог века.

И простор у коме се радња овог романа одвија има значајну симболику. Бал подсећа да простори у причама функционишу најчешће на два начина. На једној страни, они су само оквир, место дешавања. Ипак, у већини случајева простор бива функционализован, а неретко постаје објекат презентације. „Више него место дешавања, простор постаје *место које делује*. Има утицаја на фабулу и фабула постаје предодређена презентацији простора“ (Бал, 2000: 113).

Управо је то случај са Ист и Вест Егом, местима у којима се одвија радња овог романа, измишљеним њујоршким острвима која се у „Великом Гетсбију“ користе симболично, јер замењују места Грејт Нек Вилиц на Лонг Ајленду (Вест Ег) и отменији Порт Вашингтон, с друге стране теснаца Лонг Ајленда.

Најбољи опис Вест Ега у роману добијамо управо у сећањима Ника Каравеја:

„Вест Ег се још нарочито значајно истиче у неким мојим фатазмагоричним сновима. Видим га као ноћну сцену коју је могао насликати и Ел Греко; стотину кућа, у исти мах и обичних и гротескних, како згурене вребају под натмуреним небом и месецом без сјаја. У предњем плану четворица озбиљних мушкараца у свечаним оделима иду тротоаром с носилима на којима лежи пијана жена у вечерњој хаљи-

ни. Рука јој, пребачена преко ивице, светлуца леденим сјајем дијаманата. Мушкарци улазе у двориште једне куће, туробно као да улазе у гробље, али кућа је погрешна. И нико не зна име те жене, и нико за то не мари“ (Фиццералд, 2013: 130).

Дакле, Вест Ег представља симбол декадентности двадесетих година двадесетог века и стециште полусвета из шоу-бизниса, људи којима је стало само до јевтине забаве и који не гаје пријатељска осећања једни према другима. Још један опис, овога пута представљен као Дејзин утисак, може сликовито описати тадашњи друштвени миље:

„Била је ужаснута Вест Егом, тим нарочитим *местом* које је Бродвеј зачео у једном рибарском селу Лонг Ајленда – била је ужаснута његовом нескривеном сировом силом која је нагризала старе еуфемизме, и исувише наметљивом судбином која је гонила становнике на пречицу од ничега ка нечему. Она је управо у оној једноставности, коју није могла разумети, видела нешто страшно“ (Фиццералд, 2013: 130).

Још једно значајно место у роману „Велики Гетсби“, које у историјским списима заиста и постоји, назива се Долина пепела. Као јак симбол, она оличава праву моралну и друштвену пустош тога времена, а у исто време, границу старе и нове Америке. Оне Америке у којој с једне стране живе стари, а с друге нови богаташи.

Фиццералд нас, даље, уводи у перспективу из које ћемо посматрати целу причу, а која такође представља веома значајан елемент у књижевности. Реч је о начину манипулисања фабулом, који се не огледа само кроз конкретно претварање актера у ликове и места у специфичне просторе са симболичким значењима и односима. „Тачка гледишта са које се елементи фабуле презентују јесте од одлучујућег значаја за виђење које је читаоцу понуђено, као и за значење које ће читалац изабрати за фабулу“ (Бал, 2000: 60).

Осим атмосфером у којој ће се од почетка до краја одвијати сам роман, посредством Ника Каравеја, Фиццералд нас полако упознаје и са ликовима Тома и Дејзи Бјукенон (Tom and Daisy Buchanan) и госпођицом Бејкер (Mrs. Baker), захваљујући којој сазнајемо за мистериозног Гетсбија. У овом делу романа приметан је још један важан наратолошки елемент, а крије се у опису кућа у којима поменути актери живе.

Наиме, добро је познато да у наратологији примери односа између простора и ликова осликавају утицај околине на човека. „Нарочито је кућа, која припада лику, у вези са његовим карактером, начином живота и могућностима“, истиче Бал (Исто, 115). Самим тим, просторна позиција у којој се ликови налазе у одређеном моменту има утицаја и на њихово расположење. То се може видети у начину на који Дејзи, њена пријатељица, али и сам Том Бјукенон, доживљавају простор у ком обитавају. Он је раскошан, уређен по последњој моди, препун послуге и наизглед потпуно величанствен, али у својој суштини дубоко празан, опустошен, стерилан, испуњен самоћом. Баш таква је и кућа Џеја Гетсбија, чији нам опис Фиццералд даје нешто касније у роману, и он најбоље осликава дубоку празнину коју главни јунак носи у срцу.

Књижевност пишу људи, и она је написана о људима и за људе. Међутим, ликови у књижевности само личе на људе, јер су они заправо имитације, фантазије, направљени, папирни људи који имају карактеристике које омогућавају стварање различитих психолошких или идеолошких описа. Зато и не чуди што наратор у једном тренутку истиче: „ја сам један од оних малобројних поштених људи које сам до сада срео“ (Исто, 96).

Управо се такви психолошки описи ликова могу приметити током даљег читања романа, а Фиццералд их је „сакрио“ у именима званица које су редовни посетиоци Гетсбијевих гламурозних забава: Личови – *leeches*, крвопије, пијавице; Честер-Бекерови – *chester beckers*, војска удворица; Ети – *etty*, у сленгу млада глумица-почетница, врло слободног понашања; итд. (Фиццералд, 2013: 75-76).

Баш као и многе приче и романи који су оставили траг у светској књижевности, и роман „Велики Гетсби“ може се донекле сматрати аутобиографским. С обзиром на то да су писци често убедљивији кад пишу о ономе што добро познају², тако је и Френсис Скот Фиццералд у овај роман унео неколико преломних догађаја из свог животописа, који се највише осликавају кроз живот његовог главног јунака Џеја Гетсбија, о ком више сазнајемо на свакој следећој страници романа.

Баш као и Гетсби, и Фиццералд је одлучио да учествује у рату као војник, али не из патриотских разлога, већ због бегача од проблема и саме чињенице да је у то време било центлменски бити добровољац.

И његова љубавна прича умногоме подсећа на љубавну причу Џеја Гетсбија и Дејзи Бјукенон, која је „опевана“ у овом роману. Наиме, док је био у кампу за обуку у Алабами, Фиццералд је упознао Зејду Сејр (*Zelda Sayre*), кћер истакнутог локалног судије, најлепшу и најатрактивнију девојку у граду. Заљубили су се и верили, али услед несрећног следа догађаја, њихова веридба бива раскинута. Баш као и Гетсби, Фиццералд одлучује да успе у материјалном свету и на тај начин освоји њену љубав, што му, за разлику од Гетсбија, полази за руком. Фиццералд се Зејдом оженио 1920. године.

Посматрано са историјског аспекта, Фиццералд у овом роману у великој мери пише и о својим савременицима, али и о историјском тренутку чији је сведок и сам био.

Сједињене Америчке Државе се током двадесетих година двадесетог века суочавају са проблемом претеране имиграције, због чега је убрзо завладала ксенофобија, материјализована доношењем оштрог закона о имиграцији. Изолационизам који је владао у америчком друштву овог доба може се приметити и у роману. Имена која се редовно појављују на Гетсбијевим забавама – Ауербах, Шредер, Исмај, Белуга – заправо су гости који нису само непозвани дошли на забаву, већ су непозвани дошли и у Америку. С друге стране, на Менхетну, Ник и Џордан чују „грају неразумљивог језика који узнемирује“. Ако томе додамо и европско презиме *Getz*, које Џеј мења у амерички прихватљивије,

² У „Знаковима поред пута“ (2012) Андрић пише да „само пребољене болести могу бити описане и уметнички обрађене“.

Гетсби (Велимирац – Мандић Ивковић, 2009: 17), онда нам до краја постаје јасно зашто се овај роман сматра једним од најбољих уметничких сведочанстава овога доба.

Још један симбол америчког начина живота двадесетих година – мобилност – своју потпуну форму задобија у тренутку када аутомобилска индустрија стиче свог мага – индустријалца Хенрија Форда. За неколико стотина долара, сваки Американац могао је да купи чувени модел Т, а са њим слободу и скоро неограничене могућности да буде бржи од других, па и од живота. Стога је и Гетсбијев аутомобил статусни симбол материјалног богатства који је постигао, а да иронија буде већа, када допусти Дејзи да управља њиме, његов амерички сан постаје главни узрок смрти једне жене. Управо ће та смрт запечатити и судбину главног јунака.

После ратних тензија и напетости, „обрасци понашања су се променили; викторијански морал и уздржаност више нису имали смисла“. Нови начин живота, али и просперитет, омогућили су младима који припадају средњем сталезу да до краја испуне све своје прохтеве, „од слободног изражавања сексуалних жеља до уживања у лудом ритму цеза, који је постао заштитни знак деценије“ (Исто, 19).

Као супротност оваквом стању у друштву, на сцену ступа осамнаести амандман америчког Устава, којим се у САД забрањује производња, продаја и транспорт алкохолних пића (период познатији као „Прохибиција“). Управо је овај амандман широм отворио врата хиљадама тајних барова, тзв. „спикизија“, у којима се алкохол пио више него икада раније. Чак су и жене постале сталне муштерије ових кафића. Оне су, по први пут, без икакве бојазни да ће бити осуђиване, могле да пију и пуше у јавности. Самим тим створено је погодно тле за разне врсте криминалних активности, од кријумчарења алкохола до рекетирања и проституције, које и Фиццералд описује у свом роману. И Гетсбијев новац је очигледно сумњивог порекла, његове криминалне активности држе се под велом тајне, али је сасвим јасно да је он шверцер пића, а можда и много више и горе од тога.

Песимизам и удаљавање од онога што је било типично америчко приметни су у овом роману. Они се најбоље осликавају кроз женске ликове који се ни не труде да мењају тренутно стање ствари, већ га прихватају онаквим какво јесте. Једини изузетак је Џордан Бејкер, прави пример нове, еманциповане жене двадесетих година која је веома самостална, има став и спремна је да се бори за сопствене жеље. Она је спортисткиња која има своју каријеру, љубавнице, популарност; никада се не ослања на мушкарца. Она чак ни својим изгледом не подсећа на крхке жене тога доба, већ одаје утисак особе са снажним карактером.

Насупрот њој стоји Дејзи Бјукенон, главни женски лик, којој је потребан неко ко ће водити рачуна о њој, док јој је једини циљ да се потруди да уз себе има некога ко је у стању да то и чини. Зато не чуди што она, на крају, ипак одлучује да остане са Томом Бјукеноном, човеком који је прави припадник старе аристократије, а који је притом спреман на све само да његов углед не буде нарушен и он не буде стављен на стуб срама.

Љубавна прича Џеја Гетсбија заузима централно место у овом роману. Његов живот обележен је сећањем на Дејзи Бјукенон, док је његов животни пут био усмерен ка томе да је на крају освоји. Зато купује кућу која гледа на њену, посматра са свог дока „трепераву зелену светлост“ која допире одатле, и организује спектакуларне и гламурозне забаве са само једним циљем – да Дејзи доведе у свој дом. На крају ипак бива разочаран када схвати да је сав његов труд пао у воду. Чак и када се одрекне сјаја живота који је због ње живео, до краја остаје незадовољан, у илузији да ће му се Дејзи на крају вратити. У тој илузији трагично страда.

Радећи на роману „Велики Гетсби“, Фицџералд је 1925. године записао: „У томе и јесте сва тежина овог романа – у губитку илузија које дају свету такву боју да Вас није брига да ли су ствари истините или лажне, све док доприносе магичном заносу“ (Bruccoli, 1992. према Велимирац – Мандић Ивковић, 2009: 45). Управо љубав Гетсбија према Дејзи потврђује ову тезу.

Покушај анализе филма „Велики Гетсби“ База Лурмана

Прва филмска адаптација романа „Велики Гетсби“ настала је 1974. године. Рађена по сценарију Френсиса Форда Кополе, у режији Џека Клејтона, радња једног од најпопуларнијих америчких романа пренета је на велико платно, док су улоге биле поверене најпознатијим глумачким именима тога доба – Роберту Редфорду, Мији Фароу и Брусу Дерну. Тридесет девет година касније, 2013. године, роман Скота Фицџералда добија нову, модернију филмску адаптацију, рађену у 3Д техници.

Окарактерисан као романтична драма коју је режирао Баз Лурман, овај филм из 2013. пажњу гледалаца привукао је због звучних имена којима су поверене главне улоге – међу њима предњачи име Леонарда Дикаприја – али и због грандиозних најава овог филмског спектакла. Међутим, иако је наишао на позитивне коментаре гледалаца, критика није била благонаклона према овој, модернијој адаптацији чувеног романа, истичући као главне недостатке поклањање пажње тривијалностима и недоследност у праћењу тока радње оригиналног књижевног дела.

Међутим, овакав приступ не треба да чуди, с обзиром на то да је још Андре Базен истакао да је „за жаљење начин на који филм тако често приступа према књижевном благу; али још више из поштовања литературе, јер филмски стваралац може само да добије верношћу“ (Базен, 1967: 11). Базен сматра да, пошто је на много већем ступњу и пошто се обраћа једној релативно образованој публици, роман пружа много сложенију карактеризацију личности, строгост и тананост у релацији садржина-форма, на коју екран није навикао (Исто).

И Рафаела Моан истиче да су у Холивуду „жанрови уједно резултат рационализације производње и ефикасно средство за производњу успешних филмова“, али да упркос томе холивудска рекламна пракса показује да жанровска одредница није увек пожељан маркетиншки аргумент (Моан, 2006: 72).

Она истиче да, као јавно добро, жанр неоспорно олакшава производњу продуценту који треба да жанровски одреди свој филм, али не омогућује и студију да успостави маркетиншку стратегију која ће овај филм издвојити у маси нових филмских продуката. Зато ће приликом рекламирања неког филма студио радије истицати оно што је у филму јединствено, као што су звезде везане уговором, филмски циклуси или ликови који су заштићени ауторским правом.

Управо је оваква логика примењена и на примеру филма „Велики Гетсби“, чији се основни циљ више огледа у жељи за зарадом, него у настојању да се што аутентичније представи велико дело светске књижевности. Акцент је стављен на грандиозност, приказивање разврата и лудости тога доба, а знатно мање на представљање целокупне мизерности „ере цеза“, деградације америчког друштва, а са њом и главног јунака овог романа, Џеја Гетсбија. У прилог томе говори и чињеница да је централни лик филма Ник Каравеј, који се у роману доиста појављује као наратор, али није у првом плану у оној мери у којој је то случај у филмској верзији. Сценариста Крег Пирс (Craig Pearce) дозволио је себи слободу да Каравеја смести у санаторијум у коме му је писање вид терапије, што је аспект на који не можемо наићи у оригиналном делу.

С обзиром на то да „жанр представља простор искуства на коме се граде очекивања гледаоца и на коме се заснива његово разумевање филма“, он увек одређује референтни оквир на коме се неки филм сагледава. Уколико жанровски сагледамо филм „Велики Гетсби“, можемо рећи да је готово сва пажња усмерена ка љубавној причи Џеја Гетсбија и Дејзи Бјукенон, због чега је и сврстан у категорију љубавне драме.

Ако, пак, осветлимо остале аспекте овог филма, који је награђен наградом Оскар, можемо рећи да је Баз Лурман успео да пренесе атмосферу која је владала Њујорком двадесетих година прошлог века, али и да је у неким сегментима претерао. Ипак, не може му се оспорити доследност у приказивању фабуле романа, баш као што се ни глумцима не може замерити начин на који су представили његове главне јунаке. Оно што му се свакако може приговорити јесте недостатак драме која је у роману присутна и готово опипљива у свим кључним сегментима, баш као и изостанак Гетсбијевог оца на крају филма – кључне фигуре којом је Фиццералд, на самом крају романа, показао да је, упркос раскоши у којој је живео, Гетсби у дубини душе био мали, покадшто сасвим обичан, празан и дубоко несрећан човек.

Иако филм не може увек детаљно да описује као књижевност, он ипак може да „сугерише, учини видљивим кроз кадрирање, покрете, камере, глас из позадине или преко симболичких представа“ (Дојчиновић-Нешић, 2006: 67), што је свакако приметно у овом делу, али није довољно уверљиво ни психолошки изнијансирано.

С друге стране, задатак филма јесте да натера публику да се „послужи“, а не да је „разаноћује“. Разонода, тврди Ајзенштајн, није сасвим безопасан појам, јер се иза њега крије конкретан и активан процес. Њу треба схватити као „квантитативног опуномоћеника саме унутарње тематске грађе, а не као квалитативну снагу у ма којем смислу“ (Ајзенштајн, 1964: 93).

Зато он с правом истиче да, док су се производили филмови који су „држали“ гледаоца, није било места разоноди, нити је било времена за досађивање. Данас је, међутим, негде погубљена та „способност хватанја“. „Изгубљена је вештина прављења филмова који *држе*“ (Исто, 93).

На крају можемо закључити да је преплитање књижевности и филмске уметности у претходном периоду донело много повољних уметничких резултата, важних и за једну и за другу грану стваралаштва; међутим, тај учинак се не може навести као главна одлика филмске адаптације дела „Велики Гетсби“. Холивудски ствараоци су њоме још једном показали да је филм као уметност често изгубљен у вулгарним комерцијалним потребама тржишта, које су му надређене, те да се знатно мање пажње посвећује критичкој анализи историјских и друштвених прилика које су биле главни повод за настанак дела.

Чини се да редитељ Баз Лурман није успео да до краја на велико платно пренесе богатство романа који је екранизовао. Иако филм одликује овом редитељу својствена, неки би казали китњаста естетика, можемо рећи да је Лурман својим стваралаштвом успео да потврди тезу Жака Буржоа по коме је драма адаптације заправо – драма вулгаризације. У процесу прилагођавања или преобликовања једног медија изражавања у други, који није двосмеран, појављује се низ суштинских и техничких ограничења. И сам Ф. С. Фиццералд је, у једној другој прилици, говорио како је холивудска филмска индустрија право – „списатељско гробље“ (Пантовић, 2011: 14). Оно што се, с друге стране, може приписати као заслуга овом филмском остварењу јесте пораст броја читалаца који су купили или барем позајмили роман по коме је филм настао. Они који су роман раније већ читали вероватно су, са жељом да се подсети заборављених детаља, своје старе примерке поново узели у руке.

Насупрот филмском, стоји књижевно стваралаштво, које многи аутори у вредносном смислу стављају изнад других уметности, посебно изнад филма – пре свега због динамичне, наративне природе литературе, која се остварује у медију језика. Техникама монтаже, кадрирањем, зумирањем крупних планова, избором глумаца, фотографијом и другим изванлитерарним и нетекстуалним елементима не могу увек да се изразе сва богатства књижевног дискурса и предности миметичког приповедања, било традиционалног било модернистичког. Роман Скота Фиццералда ће стога бити актуелан и у деценијама које су пред нама, јер је, читаоцима који не морају бити и биоскопски гледаоци, непоновљиво дочарао један део америчке историје и друштва.

Фиццералд је успео да тему о лепоти, новцу и љубави представи у строгом, повремено и у дубоко симболичком оквиру. Новац је у роману, заправо, извор све лепоте и свег зла, док је прича о непоновљивом сањару и варалици Џеју Гетсбију приказ неславног краја заводљивог америчког сна.

Испреплетеност са историјским чињеницама, као и живописне слике друштва тога доба, осветљене тим редоследом (са страница романа на биоскопско платно), приближавају време коме садашњи читалац није био сведок, али му барем омогућавају да на тренутак прошета улицама Њујорка двадесетих година прошлог века. Јер, као што је то сам Фиццералд 1931. године запи-

сао - „Било је то доба чуда, било је то доба уметности, било је то доба претеривања и било је то доба сатире“. А то доба као да није могло добити боље сведочанство од романа „Велики Гетсби“. Истовремено, ова сарадња књижевности и филма даје повода за дубља истраживања интердисциплинарних, естетичких и теоријских аспеката, за утврђивање листе општих и диференцирајућих класификација и типологија, кључних за даљи развој кинематографске и књижевне уметности, које су некад у кооперативном, а често и у конкурентском односу.

Литература:

1. Ajzenštajn, Sergej Mihailovič (1964) *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit
2. Andrić, Ivo (2012) *Znakovi pored puta*, peto izdanje, Zrenjanin: SEZAM BOOK
3. Babac, Marko (2009) *Iza montaže*, Beograd: Megatrend univerzitet
4. Bazen, Andre (1967) *Šta je film? Film i ostale umetnosti*, Beograd: Institut za film
5. Bal, Mieke (2000) *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa
6. Bašić, Sonja (1982) *Povijest svjetske književnosti*, knjiga VI, Zagreb: Mladost
7. Velek, Rene, u zborniku *Odnosi među umetnostima – teorijska razmatranja* (1978) Beograd: Nolit
8. Velimirac, Svetlana – Mandić Ivković, Ana (2009) *Američko društvo između realnosti i sna*, Beograd: Student
9. Damjanović, Milan (1985) *Fenomen film*, Institut za film, Beograd: Univerzitet umetnosti
10. Derrida, Jacques (2007) *Pisanje i razlika*, Sarajevo/Zagreb: TKD Šahinpašić
11. Dojčinović-Nešić, Biljana (2006) *Gradovi, sobe, portreti*, Beograd: Književno društvo „Sveti Sava“
12. Ejhenbaum, Boris (1972) *Književnost*, Beograd: Nolit
13. Karijer, Žan-Klod – Eko, Umberto (2011) *Ne nadajte se da ćete se rešiti knjiga*, Kraljevo: Gradac
14. Kristal, Dejvid (1999) *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Beograd: Nolit
15. Lešić, Zdenko (2008) *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik
16. McFarlane, Brian (1996), *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, London: Oxford University Press
17. Miletić, Mirko i Nevena (2012), *Komunikološki leksikon*, Beograd: Megatrend univerzitet
18. Moan, Rafaela (2006), *Filmski žanrovi*, Beograd: Clio
19. Pantović-Stojanović, Bojana (2011), *Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i umetnosti*, Novi Sad: Akademska knjiga
20. Petrović, Miomir (2007/08), *Mitska matrica u medijskim i umetničkim tekstovima (roman, film, drama i slika)*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd
21. Petrović, Miomir (2010), Intertekstualnost i skriveno pismo, *Godišnjak Fakulteta za kulturu i medije* broj 2, god. II, Beograd: Megatrend univerzitet (str. 475-494).
22. *Rečnik književnih termina* (2001), II izdanje, Banjaluka: Romanov
23. *Sociološki rečnik* (2007), Beograd: Zavod za udžbenike
24. Ficdžerald, F. Skot (2013), *Veliki Getsbi*, Beograd: Vulkan

25. Džejmson, Frederik (1984), *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Beograd: Rad
26. Šterleman, Ivan (2015): Roman-kinematograf – Francuski novi roman i film, *Godišnjak Fakulteta za kulturu i medije* broj 7, god. VII, Beograd: Megatrend univerzitet, (str. 103-120).
27. Šuvaković, Miško (1999): *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti – Prome-
teј

Вебографија:

1. Podaci o filmu „Veliki Getsbi“, 24. april 2016, <http://www.warnerbros.com/great-gatsby>;
2. Link za gledanje filma „Veliki Getsbi“, 12. april 2016, <http://putlocker.is/watch-the-great-gatsby-2013-online-free-putlocker.html>;
3. Podaci o filmu „Veliki Getsbi“ snimljenom 1974. godine, 15. april 2016, <http://www.imdb.com/title/tt0071577/>;
4. Kritika filma „Veliki Getsbi“, 24. april 2016, <http://www.theguardian.com/film/2013/may/19/great-gatsby-review-philip-french>;
5. Podaci o predstavi „Veliki Getsbi“, 15. maj 2016, <http://operatheatremadlenianum.com/veliki-getsbi-0>.

THE MOVIE ON THE NOVELISTS CEMETERY

(Narratological analysis of the novel and movie „The Great Gatsby“)

Summary: In 1925, when one of the greatest novels of the american literature, „The Great Gatsby“ was published, his author Francis Scott Fitzgerald probably couldn't even guess that this novel is going to become one of the greatest artistic testimonies of the 1920s. As a realistic, modern novel, „The Great Gatsby“ and its story are presenting the beauty of expecting, pushing the goals, but also the dissapointment after the failure of outreaching „the green light at the end of the dock“ – the main point of the book. Dramatic 1920s and uncertainty of the lost and years ago unrequited love were the main reasons for movie creators to make films based on this novel – one in 1974, and another in 2013. After narratological analysis of the novel „The Great Gatsby“, this work is also going to compare different approaches in analysing one of the greatest novels in the history of the literature and its movie adaptation made in 2013. That's the way to reach the point of connections between movies and literature.

Key words: The Great Gatsby, F. Scott Fitzgerald, narratology, intertextuality, movie, literature, novel