

Филмско читање романа *Нечиста крв* Борисава Станковића: Филм *Софка* Радоша Новаковића у настави

Николина Шурјанац Мићановић*

Универзитет у Београду, Факултет за образовање учитеља и васпитача

Апстракт: У раду ће бити представљене сличности и разлике између природе две уметности – књижевности и филма, на примеру романа *Нечиста крв* Борисава Станковића и његовог филмског пандана – филма *Софка* Радоша Новаковића. Биће анализирано композиционо устројство филма по утледу на језичку организацију књижевног дела на основу теорије руског семиотичара Јурија Лотмана. Нагласак ће у раду све време бити на кључним сличностима између филмског и књижевног медија, а то су: њихова наративност, монтажа, тј. композиција, стилске фигуре, тачка гледишта, потом и ликови као конститутивни елементи фабуле. У главном делу рада ће бити приказано на који начин се филм *Софка* може дидактички обрадити и интегрисати у наставу Српског језика и књижевности за трећи разред средње школе. Бројни резултати истраживања су показали да аудио-визуелни медији, као што су филмови и серије, највише мотивишу ученике за учење, остварујући преко њих не само образовну, већ и васпитну функцију. На примеру филма о роману *Нечиста крв*, показаћемо како се код ученика поступним, индуктивним, као и аналитичко-синтетичким поступком усађују основна сазнања о друштвено-историјским околностима у којима се одвија радња романа/филма, потом основни појмови о реалистичкој/натуралистичкој поезији са елементима модернистичке, о наративним техникама итд. Поред образовне, филм има и васпитну функцију у виду развијања ученичке емпатије, а самим тим и етике и осталих видова хуманистичког и просоцијалног деловања.

Кључне речи: филмска наративност, екранизација романа, упоредна анализа, филм као наставно средство, образовни и васпитни циљеви.

* nikolina.surjanac@uf.bg.ac.rs, <https://orcid.org/0000-0002-8731-8315>

Филмско читање романа

За читање филма, као што и сама реч сугерише, неопходно је поћи, по мишљењу руских семиотичара, од нивоа организације филма по угледу на организацију језика, који чини основу једног књижевног дела. На пример, оно што је реч у језику, у филму је кадар. Поред своје „граматике“, филм поседује и многе елементе који се у њему анализирају, а истоветни су са онима у књижевности: тачка гледишта, сиже, фабула, ликови, мотивација, стилске фигуре, дигресије, хоризонт очекивања и сл. На пример, када је реч о тачки гледишта, у уметности новог времена она је покретна у вербалним делима (нарочито у романима) и релативно је стабилна у сликарству и позоришту. На филму (и у томе се испољава његова природа као приповедачког жанра) тачка гледишта није истог типа као у сликарству, позоришту или фотографији, већ је истог типа као у роману. При том, док је вербални дијалог на филму паралелан дијалогу у роману или драми, и у том смислу мање специфичан, дотле ће ауторском приповедању у роману бити у филму адекватна филмска прича која се ствара низом кадрова (Lotman, 1976: 45). Филм у дијалозима ликова, за разлику од књижевних дела, не трпи преопширна објашњења прошлих и оних догађаја који тек треба да уследе. Сам процес стварања филма у својој првој етапи има чисто књижевни карактер, због тога се, од свих уметности, књижевне вредности најчешће преносе на филм. Филм не трпи монологе, филм не трпи да писац зна шта мисле поједина лица, не подноси да људи својим изјавама објашњавају ко су, одакле су, не подноси декор као такав, не подноси никаква прећутна подразумевања са гледаоцима (Novaković, 1946: 31). Филм се схвата као перспективна уметност. Роман поседује „око камере“; романописац не личи на сликара, већ на филмског ствараоца. Стога је у миметичкој традицији нарације поређење књижевне и филмске нарације постало врло уобичајено. По Лубоковој (Lubokov) теорији, роман је синтеза две уметности виђења, перспективног сликарства с његовом постојаношћу и позоришне игре с њеним временским одвијањем (Bordwell, 2013: 19). Књижевна дела су од самих почетака равноја седме уметности била захвална за екранизацију и адаптацију. Додуше, у зависности од карактеристика жанра, нека лакше, а нека теже (није исто представити описну лирску песму и роман изузетно драматичне фабу-

ле). Књижевно дело често буде, уз извесна скраћења и прераду, одлична основа за филмски сценарио, на основу којег се даље прави књига снимања. У модерном уметничком филму посебан изазов представља приказивање унутрашњег света јунака, што ћемо покушати да прикажемо у даљем раду, пре свега, кроз анализу Софкиног лика, који поседује изузетну психолошку мотивацију. Видећемо како филм користи решења у виду симбола за карактеризацију лика, за разлику од романа у којем се то постиже ураћањем у ток свести јунака.

Поред свих побројаних аспеката који припадају и филмском и књижевном медију, због самог простора у раду, акценат ће нам бити на протагонисткињи романа *Нечиста крв* и филма *Софка* – Софки, док ћемо се због места у раду само у цртама осврнути на лик газда-Марка, који је, поред Софке, кључна фигура за разумевање свих осталих аспеката романа и филма – друштвених, историјских, породичних, психолошких, симболичких и др. Како Бордвел (Bordwell) сматра, фигура филмског лика збир је свих кадрова у којима се он појављује (Bordwell, 2013: 268). На пример, у историји филма совјетски филм је карактеристичан по томе што се од редитеља очекивало не да лику подари индивидуалност, већ да помоћу филмске форме оживотвори одређени тип. Овакав принцип би у књижевности одговарао реалистичкој поетици, док би индивидуалност, пре свега, била везана за модерну књижевност. Ми ћемо покушати да одредимо типско и индивидуално у ликовима Софке и газда-Марка, са посебним акцентом на модерности у приказивању њиховог како књижевног, тако и филмског лика. А да бисмо то одредили, неопходно је да сагледамо да ли је и колико у филму *Софка* редитељ успео да прикаже модернистичке тенденције које су у самом стваралаштву Борисава Станковића оно што га неминовно одваја од реалистичке поетике, која ће остати за њим, и оно што је од великог значаја за даљу генезу модерне српске књижевности.

Наравно, поред овог образовно-сазнајног аспекта књижевног дела, који ће бити приказан у даљем делу рада у методичком кључу као пример вођења једног школског часа на којем је тема наставне јединице *Нечиста крв*, биће показан и модел постизања васпитног наставног циља, посебно преко емпатијске реакције ученика/гледалаца филма *Софка*.

Филмска адаптација *Нечисте крви* – филм Софка Радоша Новаковића

Филмска адаптација је креативно-стручни поступак израде филмског сценарија на основу књижевног дела, преношењем књижевног језика у изражајни језик филма. То не значи само стварање плана за његово сликовно извођење (поделу на сцену и кадрове), већ потпуно претапање изворних књижевних области (романа, приповетке, новеле и драме) у оне филмске (Milinković, 1998: 37). На тај начин се добија специфични сценарио као драмски облик који је намењен за филмску реализацију, односно екранизацију одабраног књижевног дела. За разлику од оригиналног сценарија, успешност сценарија-адаптације зависи од прикладности књижевног дела које треба превести на филмски језик, а потом и од способности сценаристе-адаптатора да филмским језиком замени књижевни, а да тиме не наруши оне вредности књижевноуметничког текста које су инспирација за дату адаптацију. Фимон, цитирјући Жан-Клод Каријера (Jean-Claude Carrière), наводи неколико етапа филмске адаптације: „Прва је затвор. Текст је посвећен, заробљен. Онда се одлучује да се отвори, да се од њега одвоји, да се заборави. Али остаје увек једно етичко питање, које је утолико израженије што је текст славнији. Ако је Пруст (Proust) написао да је Грофица од Германта била плавуша, да је имала бурбонски нос и да је говорила на посебан начин, има ли се права (пошто се служи њеним именом), да се она замисли као бринета која говори на други начин?” (Milinković, 1998: 37). Ово питање је, чини нам се, суштинско када је у питању однос између књижевности и филма, између њихових предности и недостатака. Будући да се филм сматра „библијом за неписмене”, могуће је наслутити да за његово разумевање није неопходно бити посебно образован¹. Стога, док се образо-

¹ У прилог овој чињеници иде и истраживање Стрејера (Strayer) које је Мартин Л. Хофман (Martin L. Hoffman) представио у својој књизи *Емпатија и морални развој*: наиме, „деци старој пет, седам, осам и тринаест година су приказали кратке филмове о другој деци у веома тешким ситуацијама: дете које је неправедно кажњено од стране родитеља, затим, хендикепирано дете које учи да се попне уз степенице уз помоћ штапа, дете насилно одвојено од своје породице. Након приказивања филмова, деца су питана да ли су било шта осећала током посматрања ових филмова и зашто су се тако осећала. Већина седмогодишњака и старијих и само неколико петогодишњака је рекло да су осећали тугу због жртвиних осећања или њене ситуације, указујући на то да су

вање развија и стиче, филмови су као врста медија изизетно погодни и пријемчиви за развијање не само сазнајних аспеката ученика, већ и њиховог емпатијског и моралног, односно васпитног. То исто важи и за књижевна дела, с тим што је за њихово разумевање неретко неопходна нека врста припремљености и стечене читалачке културе, за шта је потребно време и неговање читалачких навика. Неопходно је и за филмску анализу познавање подтекста уколико га има, потом способност тумачења симбола итд., али оно што непосредно може утицати на ученичку рецепцију, а да се не уложи неки већи напор, јесу сцене које се подударају са свакодневним, искуственим ситуацијама, што повећава њихову мотивацију за обрађивање наставне јединице. Али, да би се било које уметничко дело у потпуности схватило на дубљем нивоу, неопходно је, ипак, претходном анализом доћи до бољег разумевања, а самим тим и доживљавања. Књижевност је, пре свега, уметност речи, а филм уметност слика. Стога је незахвално говорити о предностима једне уметности над другом. Дијалоге, опширне описе и психологију јунака лакше је описати речима, тј. представити у књижевном делу, док је на филму лакше исказати асоцијативне, неповезане слике снова (што је посебно истакнуто у надреалистичком филму). Оно што пак повезује филм и књижевност јесте чињеница да је филм наративна уметност, која прича причу у сликама, да (попут књижевног дела) има своју композицију/сиже у виду монтажног поступка, да користи стилске фигуре и сугестивност и сл. Филм тражи, за разлику од позоришне и књижевне уметности, не наратију и фабулирање, већ филмско-драмску радњу, акцију. А као друга битна разлика ова два медија може се издвојити континуираност. Наиме, читалац увек има могућност да се врати уназад и себи додатно појасни поједине делове књижевног дела, док је то на филму немогуће (наравно, мисли се на филм који се гледа у биоскопу). Стога филмска наратија мора бити „савршено разумљива на први поглед”. Отуда потреба за великом јасноћом која се постиже поједностављивањем (Milinković, 1998: 38). Онда је јасно зашто су неки проучаваоци сматрали филм „библијом за неписмене”. Адаптација романа односи се на његову драматизацију, и стога су најзахвалнији за екранизовање они који имају највише драмског, динамичног у себи. Стога, мо-

разумели да је њихова сопствена туга била емпатијска реакција на оно што се десило другој деци” (Strayer 1993, према: Hoffman, 2003: 73–74).

жда и није било тако једноставно адаптирати роман *Нечиста крв*, а да се битно не одступи од оригиналног дела, јер кључно место у роману заузимају управо сегменти који су најтежи за филмско представљање – унутрашња превирања јунака.

У првих петнаест година од настанка српског филма само су два настала као производ сценарија писаца који су адаптирали друге писце. То су филмови *Софка* (1948) и *Циганка* (1953) настали као адаптације романа *Нечиста крв* и драме *Коштан* Борисава Станковића. Филм *Софка* заузима изузетно значајно место у развоју домаће кинематографије, будући да представља нашу прву филмску екранизацију романа (Milinković, 1998: 64). Са појавом „потпуно говорног филма“ било је могуће приказати „унутрашње трептаје душе“, што је врхунски остварено у овом филму. Настао као адаптација предратног романа, са својом „идеолошком неутралношћу“ био је идеалан за афирмисање стваралачких слобода после дотадашњих претежно програмских филмских остварења, што је Вучу посебно одговарало, будући да се залагао за аутономни филмски израз. Стога се његов сценарио за филм *Софка* веома разликује од оригиналног Станковићевог романа. И Радош Новаковић, редитељ *Софке*, заступао је исто антиутилитаристичко гледиште на филмску уметност, те је, сходно томе, настојао да режира једну филмску творевину прилично самосталну у односу на друштвене околности, али и литерарни предлог. Због поједностављивања које треба да води ка јасноћи, а која је једна од битнијих карактеристика филмског медија, претило је да филм изгуби сваку везу са књижевним предлошком, што је даље водило ка крају „миленијума књиге“ и превласти „медијске приче“, филмској верзији која се битно разликује од почетне писане. На пример, Вучо и Новаковић су дописали неке сцене везане за ратне сукобе приликом ослобађања Србије, као и неке особености традиционалног начина живота на југу Србије крајем деветнаестог века. Један од ставова тадашње публике о филму био је и тај да „Софке у филму најмање има“, има је само у наслову – „тамо је сва прешла“ (Milinković, 1998: 86). Да ли је баш тако, и колике су и какве сличности и разлике између књижевног дела и његове филмске адаптације, покушаћемо да прикажемо у наставку рада кроз методички приступ наставној јединици *Нечиста крв* уз помоћ филма *Софка* Радоша Новаковића. На наставницима је избор да ли би од ученика захтевали да филм погледају пре него што пређу на анализу романа, да ли би тај процес текао напоре

(на часу се решавају методичка питања уз гледање кључних секвенци из филма) или би пак организовали заједничко гледање филма у школи после редовне наставе, или код куће, па на наредном часу да изнесу своје утиске о упоредној анализи филма и романа, дакле, након читања дела². Будући да је овај роман Борисава Станковића у књижевној критици одређен превасходно као друштвени и роман лика, у анализи филма ћемо покушати да се највише овим двама аспектима и бавимо.

Софка у истоименом филму

„Ћути као Софка“ (Milinković, 1998: 86) речи су којима се међу филмским радницима шаљиво говорило о лику Софке из истоименог филма Радослава Новаковића. Иако прва екранизација романа у југословенском филму, ово остварење, по Фимону, више има историјски него естетички значај. Овај цитат бисмо могли да ставимо на почетак питања на наставном листићу, а у наставку задатак:

– Издвој делове текста у којима је описан Софкин унутрашњи и спољашњи портрет, као и понашање према другима. Како је виде остали ликови, а на који начин она доживљава себе? Како је њен лик представљен на филму? Зашто је представљена као „ћутљива“? Да ли је таква и у роману?

Наиме, тадашња филмска критика се слагала у томе да је Софка на филму приказана као хладна фигура која ћути. Овај исказ се донекле може оправдати самом природом филмског медија, у коме је много захтевније у то време, на самим зачецима српског играног филма, представити унутрашња превирања и поноре јунакове душе. Камера је унутрашњу перспективу Софке покушала да прикаже крупним планом њених израза лица, и то је најдаље докле се дошло у овом филму са приказивањем унутрашњег портрета јунакиње. „Место брижљиво описане главне јунакиње романа, ми имамо једну заиста лепу протагонисткињу, али потпуно туђу – и физички и биолошки“ (Milinković, 1998: 86).

² Исто питање поставља и Антонија Гроздановић у свом раду „Филм као мотивација за читање и као средство у настави филма“, закључивши да „то питање није разјашњено до краја, јер ту постоје двострукости.

Филм је с једне стране потицај за читање књига, а с друге стране, лакши начин да се усвоје потребна знања па за оним тежим начином, читањем, ученици не желе ни посезати“ (<https://hrcak.srce.hr/file/350531>, посећено 10. 5. 2025. у 13.40).

Тадашњи филмски стручњаци лепо су запазили да на филму нема оне Софке која се сва стреса од телесне насладе у чулној игри саме са собом, оне Софке која у чину аутоеротизације доживљава неку врсту екстазе, којој груди горе док се сва предаје маштаријама о идеалном мушкарцу. „Јер када нема Софке, онда нема ни њене опчињавајуће чулности, а без тога нема ни оног пуног и правог духа Боре Станковића (Milinković, 1998: 86)”. У сваком случају, сама природа филма који захтева одређено скраћење у односу на роман не дозвољава преопширне уводе и објашњења. Милан Предић, дајући своје мишљење о главној јунакињи Софки, каже: „[...] Она [Софка – Н. Ш. М.] је у том свету једна незнана лепотица. Око ње су се, очигледно, много трудили и поносе се њоме. Брижљиво су је маскирали и пажљиво обукли, у скупоцено одело, сасвим ново, без бора, неношено, и пажљиво је донели на позорницу да нам је показују пуна два часа. Она није смела – тако опремљена – да крене са места, гледала је у себе, у манекенском нарцизму. Савршено хладна и безлична, музејска. Кад је добила још онај украс на глави за венчање, сва бела и витка, одвела нас је далеко од Врања, далеко” (Milinković, 1998: 86). И заиста, Софка на филму оставља утисак више безличне фигуре, него путеног створења. Њена лепота је неспорна, али глумици Вери Греговић, која је играла Софку, недостаје филмски говор, па је редитељ одлучио да се драматургија Софкиног лика током целог филма заснива на ћутању. Једини моменти када она нешто више говори јесу: када разговара са дедом – свештеником који им долази у кућу на Ускрс, потом у дијалогу са мајком Тодором када јој саопштава да се мора удати због пара и у дијалогу са оцем, који јој показује подеран капут и на тај начин у њој изазива осећај кривице и жељу за жртвовањем за најближе. Софка ће се још огласити у кратком дијалогу са газда-Марком, када јој он тражи да му каже да их све воли, а она додаје: „Највише тебе”, чиме наслућујемо могућу обострану привлачност између свекра и снаје. Као што можемо видети, Софка током читавог филма једва проговара, што је редитељу посебно замерано. Али ако погледамо и роман, видећемо да и у њему Софка не прича много више. О њој сазнајемо више од других, од самог приповедача кроз технику доживљеног говора, захваљујући којој имамо целовит увид у њена душевна превирања и богат унутрашњи свет. Циљ овог сета питања у вези са Софкиним унутрашњим представљањем јесте да ученици, пре свега, уоче на конкретном примеру разлику између филмског и књижевног

медија, сазнају о техникама приповедања попут доживљеног говора, као једном од репрезентативних у модерној нарацији, а потом и да се полако упознају са ликом Софке, како би касније њихова емпатијска реакција према њеној судбини била израженија, те заиста довела до неке врсте катарзе, као врховне васпитно-естетске функције уметности.

– Објасните Софкину „двогубост“. Издвојте одговарајуће описе из романа. Да ли је Софкино еротско удајање представљено и на филму?

Писац је то стање назвао „двогубим“, када „јунакиња не осећа да је она сама, једна Софка, већ као да је од две Софке. Једна Софка је сама она, а друга Софка је изван ње, ту, око ње. И онда она друга почиње да је теши, тепа јој и милује [...]“. Она би једва чекала ноћ, када ће лећи и предавати се тој другој Софки. Она би је дубоко љубила у уста, рукама јој гладила косу, знала је за њене најлуђе жеље и страсти, да би се јунакиња након таквог сна ујутру будила „са загрљеним јастуком а сва ознојена“ (Stanković, 1980: 49). Али ноћ је за Софку идеално време, јер тада остаје сама са собом, не постоји опасност да ће је ико видети и да ће случајно бити откривено њено уживање у слатком греху. Својим дељењем личности, као механизмом одбране, она је некако успевала да изађе на крај са грижом савести која јој се јављала, будући да је једна изузетно морална и пожртвована особа, која је зарад најближих спремна да жртвује своју младост и срећу. Будући да је овакве сцене изузетно тешко представити језиком филма, јер се односе на крајње интиман, унутрашњи чин аутоеротизације, режисер га није приказао.

Потом бисмо обратили пажњу на кључна места у свакој композицији дела, а то су почетак и крај. Ученицима бисмо поставили следећа питања:

– На који начин писац започиње роман, а како почиње филм о Софки? Шта сазнајемо о Софкиним прецима на филму? Повежите овај део романа са поетиком натурализма.

Сам почетак филма као битно место у сижеу, најављује нам тему друштвених односа у тек ослобођеном Врању, за разлику од романа у којем се Софка помиње већ у првој реченици: „Више се знало и причало о њеним чукундедама и прамдедама, него о њима самим: о оцу јој, матери, па чак, и о њој – Софки“ (Stanković, 1983: 33). О генеалошком

стаблу које заузима читава прва два поглавља романа у филму нема ни помена. Једино се, при средини филма, у сцени Ускрса, појављује свештеник, који прича Софки о њеном деди Кавароли и прадеди хаџи-Трифуну. Разумљиво је да је на филму породично стабло теже приказати, али би то било неопходно ако се жели ваљано приказати мотив „нечисте крви”. Преношење гена наслеђем у директној је вези са овим мотивом, који је чест у делима натуралистичке поетике, те је посебно важно са ученицима анализирати и овај аспект романа који у филму недостаје.

Критичари су од редитеља и сценаристе очекивали да више драматизују Софкин лик, да га „дораде”, допуне, а можда помало и измене, како би га боље прилагодили филмском језику, који тражи динамику, акцију. Међутим, као својеврсна надокнада Софкиној већ поменутој „ћутљивости” могу послужити бројни симболи и сугестије у филму, који су у служби карактеризације њеног лика.

– Обратите пажњу на симболику која увек прати Софкин лик на филму (часовник, мост, невреме, кавез са птицама, речни вир). Шта нам они говоре о судбини јунакиње?

Бројни су примери: часовник, који се појављује неколико пута у филму, без икакве мотивације. Вероватно се ти кадрови могу тумачити као сугестија протока времена, али и откуцавања последњих тренутака Софкиног безбрижног живота до почетка њеног пропадања. Потом симбол моста, који се приказује у сцени свадбе и асоцира на обред иницијације, када се млада не налази ни на чијој земљи и када је највише изложена дејству хтонских сила. Затим, након сазнања о удаји за недрагог посматра кавез са птицама, који очигледно симболизује њен будући ропски положај; након њега јавља се симбол реке која тече, а која се у одвојеним кадровима показује чак два пута на филму (након смрти газда-Марка и након сцене у којој је Томча удара јер сазнаје да је она, заправо, продата), а у једном тренутку ће се појавити и вир. Познато је у нашој народној религији и митологији да постоје бројни демони вода који траже своје жртве. Стога вода, поред своје позитивне симболике (очишћење од греха нпр. обредом крштења, започињање новог живота у хришћанству) симболизује, још од паганских времена, нечисте силе – нпр. ђаво се јавља као водени демон (Ћајкановић, 2003: 193). Водени де-

мон, који на сувом оживљава уз гутљај воде, познат је мотив из наше народне бајке Баш-Челик. Такође, о Ђурђевдану су се приносиле жртве рекама (Ћајкановић, 2003: 210). Појаве кратких кадрова који у тоталу приказују набујалу реку после кључних догађаја у Софкином животу, а као један од њих је и смрт њеног заштитника газда-Марка, када она губи сваки ослонац и сигурност у овоме свету и предаје се на милост и немилост мужу алкохоличару који је злоставља, симболизују њен жртвени положај наговештен већ од самог почетка дела. Симболика невремена које се јавља на почетку филма, наговештавајући неповољне догађаје који ће неповратно утицати на судбину главне јунакиње, јавља се на још једном месту у делу. Наиме, као означитељ прелаза из стања спокоја и безбрижности у стање унутрашњег хаоса хаџијске ћерке јединице, која гледа са прозора, са висине, на обичан свет, јавља се кадар који приказује изненадну олују и кишу, да бисмо убрзо након тога сазнали да „Све зло долази од тих пара“.

– Протумачите како Софка доживљава нову, младожењину кућу у роману, а како је то приказано на филму. Како бисте објаснили чињеницу да је кућа неодвојив део Софке и да се она у роману само три пута налази ван ње? Које су то ситуације? Како бисте, уз помоћ симбола куће и прозора, објаснили Софкин првобитан положај, а потом и њен „силазак“?

Када дође у младожењину кућу, дочекаће је свекрва и пољубити „у руку, а на својим образима осетила је њене усне, хладне, уздрхтале [...]“ (Petković, 1988: 178). У овом фином детаљу који нам писац сутерише, можемо препознати самртничку хладноћу којом Софка опет осећа своју „смрт“. Удајом она силази у туђу средину у којој се осећа незаштићено, препуштена себи, свесна да више нико неће бринути о њој као некада у породичном дому. За њу је нови дом попут логора, где се осећа изгубљено и заробљено. Занимљив је сам опис куће у коју Софка долази као тек венчана: по дворишту су запаљени многи огњеви „чија је светлост особито ноћу толико блештала да се и сам кров кућни прозирао (Petković, 1988: 109)“. Показали смо већ колико је кућа као предмет уско повезана са Софком, толико да се кроз сам њен опис може продрети у Софкину душу и њено тренутно психичко стање. Насупрот кући из које је потекла и у којој се осећала слободно и заштићено све док није сазнала за своју удају, нови дом ће јој се претворити у хладне просторије самртничког задаха, у још веће отуђење, осећање

неприпадања. Кућа без крова, из које се поглед шири у недоглед, оли-
чава Софкин, и не само њен, већ и најелементарнији страх сваког човека
– губитак заштите коју нам даје ограђени простор.

Софка се, готово по правилу, увек налази крај прозора, са којег
посматра околину и људе. Занимљиво је да када год се у филму јави
њена тачка гледишта, посматрани кадар буде дат из горњег ракурса.
Висину и успон симболизују и степенице, којима се Софка пење у собу
свог оца од којег сазнаје за њихово осиромашење, али и њена улога
газдарице чак и у новој, туђој кући, након смрти газда-Марка, када је
комшије замоле да одлучи да ли ће им дати брашно за жену чије је дете
болесно, а она радо пристаје. Овај чин је, свакако, у функцији истицања
Софкиних и унутрашњих врлина, племенитости, пре свега. На овај на-
чин трагичност њеног лика још више добија на снази, као и речи једног
од слуга из куће покојног Марка када прича другом слуги како је Томча
злоставља, а она све трпи и ћути. Након привидног успона, креће Соф-
кин „силазак“, до завршне сцене у којој она седи на поду и шара по
пепелу, сишавши са ума. Она је особа изузетно везана за своју породицу
и родну кућу. Једино се ту осећа сигурно и заштићено, слободно. Стога
и не чуди што се она само три пута у роману налази ван куће: први пут
када јој се саопштава да је испрошена и када одлази код тетке у сусед-
ство, други пут када одлази у хамам на ритуално купање пре вен-
чања и трећи пут када је отишла до суседне куће како би посматрала
венчање (Petković, 1988: 78).

– *Какав је однос између Софке и Томче? Како се завршава филм, а како ро-
ман? Издвојите те описе.*

Убедљиво најпотреснија сцена у филму јесте његов завршетак,
када Томча улази у кућу и игра се са децом, док Софка, са црном мара-
мом обмотаном око главе, одсутно, изгубљеног погледа, шара по пепе-
лу, жалећи над својом тешком судбином, сахрањеном младосћу, сно-
вима и жељама. Она на крају филма, као и на крају романа, изгледа
попут особе која само дише, али не живи. Она је „сахрањена“ још оног
тренутка када су други уместо ње одлучивали о њеном животу. Није
случајно што је редитељ саму сцену Софкине удаје приказао тако да
више личи на сахрану него на свадбу. Јер на симболичком плану, то и
јесте. Ипак, чиниће се да за Софку долазе и бољи дани, дани када је

почела да ужива у браку са дупло млађим мужем, јер се међу њима изградио један однос испуњен блискошћу и поверењем. Када је Томча већ одрастао, Софка је могла са њим да ради шта год пожели. Он је уживао у томе што му она наређује и што говори са њим. „И видећи како није лепо опасао појас, није се добро закопчао, почела би га сама дотеривати, и то више из сажаљења” (Stanković, 1980: 221). Она је Томчу увела у свет одраслих, васпитала га, неговала, била му и жена, и мајка и пријатељ. Она је са њим могла да задовољи и најлуђе девојачке жеље. У роману ће након описаног склада у брачној заједници са Томчом, опис Софкиног доживљаја куће опет одиграти значајну улогу у самом тумачењу њеног душевног стања – „Кућа јој постаде топла [...] није јој се више чинила хладна, онако разграђена” (Stanković, 1980: 224). Топлина новог породичног дома и брак испуњен љубављу и разумевањем представља идеал сваке удате жене. Али нажалост, то није било дугог века у Софкином случају. Обрт у роману наступа са доласком Софкиног оца у њену кућу, који је наговештавао неко зло. Софку је подсмех њеног оца скаменио, следио. Ефенди-Мита ће пребацивати ћерки да је заборавила на њега и своју мајку, да ужива у свом новом животу. Потом ће уследити дефинитиван слом Софкин, када чује очев глас који тражи од Томче новац у замену за њу, који му је још газда-Марко обећао. Ефенди-Мита ће и увредити Томчу, назвавши га „керпичом”, на шта ће се овај још више разбеснети, а што ће из корена променити и његов доскорашњи складан однос са Софком. „Јер после овога, за Софку се све свршавало. Ништа више није помагало [...]. Она је сасвим пропада, умирала. После ових пара, куповине, она је у Томчиним очима постајала друга, обична, нека ствар, која се као свака ствар може новцем купити” (Stanković, 1980: 232). Томча ће почети да одлази од куће, да се одаје алкохолизму, малтретираће Софку до изнемоглости. Она ће уживати у том мучењу јер се помирила са чињеницом да њен живот више нема смисла и да јој је свеједно како ће га проживљавати. Томча би је раздражену остављао, са свим њеним телесним жудњама и нагонима, а она би се таква предавала неким слугама и задовољавала своје сексуалне потребе. На самом крају романа, доћи ће до већ поменутог увенућа Софке и њеног дефинитивног животног суноврата. Кључ Софкине пропасти, лепо је, у једној реченици, истакао Владимир Ђоровић: „У тој похотној куповини с једне, а циничком пазару с друге стране лежи тежиште свој невољи Софкине

судбине и Маркове куће; отуд овај носи грех за почетак расула свог дома" (Ćorović, 1980: 323).

– Какав је однос газда-Марка према Софки? Како је свадба представљена на филму? Обратите пажњу на сцену рачвања сватова после кадра у којем су Софка и газда-Марко. Шта би то могло да симболизује ако узмемо у обзир њихов друштвени статус?

Софка је у њему пробудила животну енергију, полетност, радост, опијајући га својом јединошћом и лепотом. Од првог тренутка када ју је угледао, знао је да је спреман „све да јој да“, не слутећи да ће то бити и сопствени живот. У сцени свадбе видимо раздраганог Марка, који се заштитнички, очински поставља према Софки, говорећи јој да се не боји, да ће он „све“. Међутим, одман након тог кадра, уследиће слика сватова који се рачвају на две стране, дата из горње, птичје перспективе, која симболизује непомирљиви раскол између та два света – хаџијског и сељачког. Та сцена ће антиципирати трагедију која ће касније уништити два главна представника тих светова – Софку и газда-Марка.

– Анализирајте мотив дуката који се више пута јавља у роману, али и на филму, а који је пратећи симбол Марковог, али и ефенди-Митиног односа према Софки.

Одман након свадбе, када долази у своју нову кућу и очима пуним суза љуби свекрви руку и разгледа сељачки амбијент у коме ће одсад морати да живи, Софку Марко подсећа зашто је она ту превасходно, просипајући пуну кесу дуката испред ње, понављајући екстатично да ће јој све дати. Мотив дуката који се на неколико места појављује у филму, завређује посебну пажњу. Наиме, први пут ће се појавити када их ефенди-Мита буде просипао, пребројавајући последње новчане залихе које су му остале када је пропао. Тада симболизују сиромаштво и најављују Софкину будућу жртву за материјални и друштвени спас породице. Када их на другом месту у филму Марко буде изручио пред њене ноге, сав раздражен њеном лепотом и младошћу, тада они симболизују богатство и смену двају друштвених поредака, што је готово опште место реалистичке поетике. Марко ће наставити да се весели након свадбе, док ће Софка деловати снужено, изгубљено. Такво њено стање сасвим је оправдано јер је свесна да је она у туђој, а притом и сељачкој

кући, да ју је отац буквално продао, да је удата за дванаестогодишњег дечака и да ће вероватно морати да буде суложница своме свекру, по обичајима њиховог света. Марко је грли, даје јој кључеве од куће, ханова, и тражи јој да каже да их све воли. Она не само да ће то рећи, већ и „тебе највише, тебе“. Понављајући два пута да највише воли свога свекра, чежњивим погледом, можемо претпоставити да и она није равнодушна према Марку. Да ли је у питању телесна привлачност, будући да су били приближно истих година, или чиста захвалност на бризи и заштитничкој улози, не знамо тачно, али Софка је у Марку видела једини излаз и уточиште, сигурну луку и заштиту, будући да је сва рањива и уплашена дошла у непознату кућу. Управо ће због неиспуњења тадашњег обичаја са југа Србије, по којем свекар прву брачну ноћ проводи са својом снајом, а тек потом је преда свом сину, доћи и до незадовољења Маркове еротске жеље према Софки, те ће главом без обзира отићи у село из којег је побегао због крвне освете, а самим тим директно и отићи у смрт. Колико је њему Софка значила примећује се и из кршења поменутог обичаја снохачења, јер тиме није желео да јој додатно укаља углед и отежа већ довољно тежак прелазак из једног друштвеног слоја у други.

Закључак

Упоредном анализом романа који је послужио као основа за сценарио филма *Софка* и самог филма, увидели смо бројне различитости, које се огледају у самој природи књижевности и филма као двеју засебних уметности. Напоменули смо да филмска нарација, за разлику од књижевне, прибегава поједностављивању, повећаној драматичности радње, мању дигресију и претераних објашњења. Видели смо да се у филму *Софка* карактеризација главне јунакиње, којој смо и посветили највише пажње, заснива на приказивању лица у крупном плану, понекој речи и дијалозима између других ликова који коментаришу судбине осталих јунака. Најавили смо у уводу да ћемо покушати да сагледамо реалистичко и индивидуално у Софкином лику, како у роману, тако и на филму. Суштина се у оба медија испојила на исти начин: приказани лик Софке, али и газда-Марка (чијом се детаљнијом анализом нисмо бавили због самог простора у раду, већ смо се његових особина дотакли овлаш, анализирајући у цртицама Софкин однос према њему), најбољи

су пример страдања због мимоилажења између етичких, моралних норми и неиздрживог, разарајућег полног нагона. Та жеља се на крају извргава у своју супротност, у психичко и физичко Софкино пропадање и Маркову смрт. Дакле, изразито трагична судбина ликова и драматични преокрети у роману били су одличан материјал за екранизацију, а за оно што је на филму теже приказати, редитељ је нашао друга решења, између осталог и ефектне симболе.

Поред наведених различитости, ипак постоји додирна тачка између књижевног и филмског медија, а она се огледа у њиховој наративно-сти. Обе уметности нам причају неку причу, само што једна то чини речима, а друга сликама, уз мноштво истоветних поступака као што су монтажа, тј. композиција, стилске фигуре, тачка гледишта, ликови као конститутивни елементи фабуле. Управо смо на примеру анализе ликова у роману и филму указали на сличност ове две уметности.

У раду смо, сходно томе, указали на сугестивну позадину самог лика Софке, а узгред и газда-Марка, преко којих је описана и разлика два друштва: са једне стране богатство вароши, људи који се придржавају етичког кодекса, који су смирени, достојанствени, а са друге стране скоројевићки, сељачки свет, чији је представник газда-Марко као сирова и силовита снага, свет у коме владају потпуно другачија правила, где су људи слободни, и где влада неограничени сексуални промискуитет. И када дође до споја та два света, оличеног у Софкиној удаји и преласку из једне средине у другу, катастрофалан исход је неизбежан по оба лика који су симбол своје средине – и Софку и газда-Марка. Као што се може видети из самог рада, све наведено стављено је у дидактичко-методички контекст поступног вођења ученика кроз роман, низом методичких захтева и питања, којима се подстиче њихов истраживачки дух, доживљајно читање, низ сазнања о разлици између филмског и књижевног медија, о поетици реализма/натурализма, приповедачким техникама; развија се и наративна и гледалачка емпатија, а све то на један, за њих, неоптерећујућ и крајње занимљив начин, што је и био циљ овог рада.

Извори

- Stanković, B. (1980). *Nečista krv*. Beograd: Prosveta.
- Stanković, B. (1983). *Nečista krv*. Beograd: Prosveta – NOLIT – Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Литература

- Bordwell, D. (2013). *Naracija u igranom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Čajkanović, V. (2003). *Stara srpska religija i mitologija*. Niš: Prosveta.
- Ćorović, V. (1980). O nečistoj krvi. U Ž. Stojković (ur.): *Nečista krv* (str. 311–343). Beograd: Prosveta.
- Grozdanović, A. (2019). Film kao motivacija za čitanje i kao sredstvo u nastavi filma. *Foo2rama – časopis za odgojne i obrazovne znanosti*, 3(3), 23–32. Retrieved May 10, 2025 from <https://hrcak.srce.hr/file/350531>
- Hoffman, M. (2003). *Empatija i moralni razvoj: značaj za brigu i pravdu*. Beograd: Dereta.
- Lotman, J. (1976). *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, tom 21. Beograd: Institut za film.
- Milinković, D. (1998). *Roman u jugoslovenskom filmu*. Beograd: Čigoja štampa.
- Novaković, R. (1946). Nešto o odnosu filma prema drugim umetnostima. *Film*, 1, 30–33.
- Petković, N. (1988). *Dva srpska romana: studije o Nečistoj krvi i Seobama*. Beograd: Narodna knjiga.

Nikolina Šurjanac Mićanović

University of Belgrade, Faculty of Education

**FILM READING OF THE NOVEL *IMPURE BLOOD* BY BORISAV
STANKOVIĆ: THE FILM *SOFKA* BY RADOŠ NOVAKOVIĆ
IN TEACHING**

Summary: The paper presents the similarities and differences between two artistic forms – literature and film, using the novel *Impure Blood* by Borisav Stanković and its film counterpart – the film *Sofka* by Radoš Novaković. The compositional structure of the film will be analyzed based on the linguistic organization of the literary work itself, according to the theory of Russian semiotician Yuri Lotman. The focus of the paper will be on the key similarities between the film and literary media, which are: their narrativity, editing, i.e., composition, stylistic figures, point of view and characters as constitutive elements of the plot. The main part of the paper will show how the film *Sofka* can be didactically processed and integrated into the teaching of Serbian language and literature for the third grade of high school. Numerous research results have shown that audio-visual media, such as films and series, most motivate students to learn, fulfilling not only an educational, but also a formative function. We will demonstrate how, through a gradual, inductive, as well as analytical-synthetic approach, students can acquire basic knowledge about the socio-historical circumstances in which the action of the novel/film takes place, as well as fundamental concepts about realism and elements of modernist poetics, narrative techniques, etc. In addition to its educational role, the film also has a formative function in terms of developing students' empathy, and thus ethics and other forms of humanistic and prosocial action.

Keywords: *film narration, novel adaptation, comparative analysis, film as a teaching tool, educational and formative goals.*