

# Ekranizacija života i autobiografskoga eseja Iosifa Brodskoga

## KRATKI UVOD U INTERSEMIOTIČKO PREVOĐENJE

Kada je Roman Jakobson 1959. godine objavio članak „O lingvističkim aspektima prevođenja“ („On Linguistic Aspects of Translation“), nisu izostale polemičke reakcije brojnih lingvista i drugih stručnjaka koji su 1950-ih godina pisali temeljne teorijske radove o prevođenju. U članku Jakobson tvrdi da je značenje jednoga jezičnog znaka zapravo prijevod u drugi jezični znak. Polazeći od te tvrdnje, Jakobson određuje tri tipa prijevoda. Prvi tip nazvao je unutarjezičnim prijevodom (*intra-lingual translation*), a on odgovara prijevodu verbalnih znakova u druge znakove istoga jezika. Međujezični prijevod (*inter-lingual translation*) je drugi tip prijevoda kojim se „verbalni znak jednoga jezika prevodi verbalnim znakom drugog jezika“ (Jakobson 1959: 233). Zadnji tip prijevoda jest intersemiotički prijevod (*inter-semiotic translation*), tj. prijevod znaka iz verbalnog sustava u neverbalni sustav kao što su glazba, ples, film ili slikarstvo (Jakobson 1959: 238). Umberto Eco u knjizi *Otprilike isto. Iskustva prevođenja* (2006) izrazio je skepsu prema Jakobsonovoj klasifikaciji po kojoj je ekranizacija vrsta prevođenja (on drži da je u pitanju apstraktno poimanje prijevoda). Eco smatra da se u svakoj ekranizaciji mogu uočiti elementi radnje iz originalnoga teksta, psihološke odrednice pojedinih likova te djelić atmosfere iz književnoga izvornika, no ne i ekvivalent autorova jezika.

Svoju „skeptičnost“ prema intersemiotičkom prijevodu (a s njime se slaže i translatolog Siri Nergaard) Eco obrazlaže tvrdnjom da ekranizacija nije prijevod – ona je, prije svega, prerada, interpretacija književnoga teksta (Eco 2006). Valerij Mil'don drži da u svakoj vrsti umjetnosti postoje aspekti koji su svojstveni samo toj konkretnoj umjetnosti, odnosno elementi koji nisu dostupni ostalim umjetnostima. Drugim riječima, svaka vrsta umjetnosti u sebi sadrži neki element koji se ne može prevesti na „jezik druge vrste umjetnosti“ (Mil'don 2011: 10). Međutim, opravdanje za prijevod s jezika jedne umjetnosti na jezik druge umjetnosti Mil'don pronalazi u slučajevima kada jezikom jedne umjetnosti postaje vidljivo i jasno ono što je u jeziku druge

umjetnosti ostalo skriveno, pritajeno. Upravo zbog toga on ne smatra ekranizaciju tek filmskom interpretacijom, već mogućnošću da se u poznatom materijalu uoči ono što se ranije nije moglo uočiti, a možda čak ni naslutiti. Razliku između interpretacije i ekranizacije Mil'don objašnjava ovako – ekranizacija otkriva gledateljima nepoznata značenja pojedinoga književnog teksta, a interpretacija upoznaje čovjeka s redateljevim mišljenjem i stavom o književnom djelu (Mil'don 2011). U članku „Sukob ekranizacija“ („Stolknovenie ekranizacij“, 2002) Oleg Aronson zamjećuje dva jezika koja se pojavljuju u ekranizaciji – jezik književnog djela i vizualni jezik, odnosno kinematografski jezik. Stoga filmski jezik Aronson određuje kao svojevrsnu inačicu književnoga jezika, tj. kao neku vrstu „drugoga jezika“.

Aronson podsjeća da se u procesu ekranizacije može pojaviti „treći jezik“, i to tada kada gledatelji osvještavaju povezanost, točnije ovisnost filma o književnom predlošku. Drugim riječima, može se zaključiti da ekranizacija priznaje svoju ovisnost o književnom tekstu, no unatoč tome ona također podrazumijeva udaljenost od izvornika i njegove dominacije (Aronson 2002). Aronson upozorava na određene pretpostavke koje samo otežavaju razumijevanje ekranizacije kao specifičnoga fenomena. On prije svega naglašava da poimanje i definiranje ekranizacije kao filmske inačice književnoga izvornika automatski daje prednost književnom djelu, tj. originalu, a ne njegovoj „kopiji“ koja se smatra drugorazrednom. Nadalje, komparacija književnog izvornika i njegove kinematografske inačice potiče stvaranje sustava sličnosti i razlika, što uzrokuje vrednovanje ekranizacije s obzirom na sličnost, vjernost originalu ili s obzirom na razlike, tj. slobodu interpretacije ekranizacije (Aronson 2002). Vjernost originalu ostvaruje se tako što će filmska inačica prenijeti duh originala ili konkretan tekst književnoga izvornika, a slobodna interpretacija težit će ka udaljavanju od originala, odnosno ona će neminovno podrazumijevati razmimoilaženje između književnog izvornika i filma.

Međutim, u takvom sustavu sličnosti i razlika kinematografski jezik biva neminovno sporednim, drugorazrednim jer takvo poimanje implicira da film

nužno ostvari bar nekakvu sličnost s originalom. Aronson utvrđuje da je o ekranizaciji kao vrsti prijevoda poželjno i potrebno govoriti samo onda kada imamo posla s očiglednom neprevodivošću, odnosno kada se film ne podudara s originalom. U tom slučaju filmska ekranizacija više nije ni kopija ni imitacija originalnoga teksta, već pokušaj ostvarivanja *potencijalnoga prijevoda* koji nudi ono što se ne da uočiti u originalu, tj. ono što je skriveno (Aronson 2002). Upravo takvo što omogućuje da književno djelo nastavi svoje postojanje u nekoj drugoj sferi i u nekom drugom vremenu. S druge strane, Leonid Nehorošev određuje ekranizaciju kao *prikaz* književnog izvornika – ne kao kopiju ili reprodukciju, već kao prikaz (Nehorošev 2009). To znači da autori ekranizacije shvaćaju srž izvornika, ali je rekonstruiraju sredstvima druge vrste umjetnosti. U prilog tome govore i istraživanja ruske filmske teoretičarke Neje Zorkaje koja tvrdi da adekvatno (kao ni ekvivalentno) ne postoji. Postoji samo drugo, odnosno novo čitanje teksta koje i jest filmska verzija drugoga autora (Zorkaja 2006).

#### EKRANIZACIJA ESEJA *SOBA I POL (IN A ROOM AND A HALF)*, 1986) IOSIFA BRODSKOGA

Esej *Soba i pol (Poltory komnaty)*<sup>1</sup> Iosif Brodskij napisao je u Sjedinjenim Američkim Državama 1985. godine, gdje je boravio već trinaest godina, a „poticaj za pisanje bila je smrt njegovih roditelja s kojima se pjesnik nije susreo od svoga odlaska“ (Bibina 2017: 465). Prema riječima Brodskoga, esej je napisan na engleskom jeziku jer je svojim roditeljima na taj način želio podariti „dašak slobode“ koja će samo rasti, odnosno širiti se svakim novim čitanjem (Brodski 2008: 333).<sup>2</sup> Drugim riječima, zadaća autobiografskoga eseja Brodskoga jest sačuvati uspomenu na pokojne roditelje te im odati počast. No, postoji još jedan mogući razlog pisanja eseja na engleskom jeziku. Naime, neki aspekti sjećanja mogu se izreći, odnosno napisati, samo na stranom/ tuđem jeziku, čime „ne samo da se oni neće izgubiti u prijevodu, već će prijevod doprinijeti njihovu razumijevanju“ (Bojm 2001: 307). Brodskij u eseju iznosi tvrdnju da jezik ne valja poistovjećivati s državom, no ističe da o svojim roditeljima ne može pisati na jeziku zabrana i cenzure, na jeziku na kojemu je njegovim roditeljima opetovano zabranjivana mogućnost da posjete sina jedinca u Sjedinjenim Američkim Državama. Osim toga, Brodskij shvaća

engleski jezik kao nastavak zagrobnoga života svojih roditelja, što na neki način potvrđuje i Svetlana Bojm, naglašavajući činjenicu da je strani jezik sličan umjetnosti jer omogućava alternativnu stvarnost, neki mogući svijet (Bojm 2001).

Film *Soba i pol, ili Sentimentalno putovanje u domovinu (Poltory komnaty, ili Sentimental'noe putešestvie na rodinu)* redatelja Andreja Hržanovskoga snimljen je 2009. godine. Temelji se većim dijelom na motivima istoimenog autobiografskog eseja *Soba i pol*, kao i na brojnim biografskim i pjesničkim izvorima koje je redatelj na različite načine upotrijebio i prenio na ekran, „a oni su doprinijeli složenosti narativne strukture filma“ (Bibina 2017: 465). Treba smjesta reći da je siže filma siromašan, malo je konkretnih događanja, kroz vrijeme i prostor vodi nas pripovijedanje u prvom licu, točnije sam Brodskij kao narator filma (Bedina, Egorova, Oderij 2019). Pri pokušaju određivanja kojoj bi vrsti ekranizacije pripao film Hržanovskoga, najpravednije bi ga bilo odrediti kao *ново čitanje* (rus. *novoe pročtenie*), no potrebno je također imati na umu da je posrijedi i svojevrsna ekranizacija biografije, odnosno „prevođenja biografskog teksta na jezik filma“ (Bibina 2017: 465). Opisi događaja ostvaruju se uprizorenjem, a tekstualni motivi, tropi i opisi predmeta vizualizacijom, pri čemu dobivaju simboličko značenje (Bibina 2017). Leonin Nehorošev opisuje *ново čitanje* kao vrstu autorske ekranizacije u kojoj redatelja ne zanima doslovno prenošenje originala, nego ga više zanima prenijeti duh književnog predloška te dodati vlastitu autorsku viziju (Nehorošev 2009). Ipak, film Hržanovskoga itekako vodi računa o podudaranju ekraniziranoga narativa s duhom eseja Brodskog, ali i s ostalim (biografskim) izvorima, o čemu svjedoči i činjenica da esej Brodskoga i film Hržanovskoga pripovijedaju o istom – „o odnosu roditelja i djeteta, o osamljenosti, stvaralaštvu, životu prije i poslije emigracije“ (Bedina, Egorova, Oderij 2019: 68). Za razliku od eseja u kojem su sjećanja Brodskoga nizala nelinearno, u filmu su sjećanja na one događaje koji su važni za priču linearna, tj. poredana kronološki. Film prikazuje proces odrastanja Brodskoga.

Dopunski naziv filma (*Sentimentalno putovanje u domovinu/Sentimental'noe putešestvie na rodinu*) itekako je logično te je u skladu s osnovnom idejom eseja. Naime, radnje eseja i filma izgrađene na „sentimentalnim“ sjećanjima pjesnika (riječ je o specifičnoj vrsti sentimentalnosti), čime se otvoreno aludira na *Sentimentalno putovanje* Laurencea Sternea, odnosno *Putovanja iz Peterburga u Moskvu* Aleksandra Radiščeva i *Sentimentalnoga putovanja* Viktora Šklovskoga. Hržanovskij utjelovljuje pjesnikova sjećanja prikazom pjesnikova fizičkoga povratka u domovinu, iako se to u stvarnosti nikada nije dogodilo. Bibina taj povratak smatra hipotetskim, odnosno imaginarnim te tvrdi da je time redatelj unio dodatnu narativnu liniju u film (Bibina

<sup>1</sup> Esej je Brodskij napisao na engleskom jeziku (*In a Room and a Half*) 1985. godine, a tek je 1995. godine preveden na ruski jezik – *Poltory komnaty*, prijevod Dmitrija Čekalova, časopis *Novyj mir*.

<sup>2</sup> Budući da ne postoji prijevod eseja na hrvatski jezik, za potrebe ovoga rada poslužio je prijevod na srpski jezik.

2017). Moglo bi se reći da je na taj način Hrzanovskij ostvario pjesnikov san (o povratku), pa čak i razriješio Brodskog osjećaja krivnje prema svojim roditeljima. Tijekom putovanja brodom prema suvremenome Sankt-Peterburgu Brodskij se prisjeća svoga djetinjstva, vlastitih roditelja i života u sovjetskom Leningradu. Filmska adaptacija izvrsno oslikava ideju Brodskog da je „voda slika vremena“ (Brodski 1995: 34). Zahvaljujući dvostrukoj ekspoziciji, neke scene iz njegova života s roditeljima odražavaju se na površini vode. Takav prijenos misli potvrđuje poetičnost filma.<sup>3</sup>

Andrej Hrzanovskij 2002. godine snimio je kratkometražni animirani film *Mačak i pol* (*Poltora kota*), odnosno svojevrsnu skicu za igrani film utemeljen na književnim djelima i crtežima Iosifa Brodskoga. S obzirom na to da je mačak *alter ego* Brodskoga, ne čudi što je glavni lik animiranog filma upravo mačak. Drugim riječima, u filmu *Mačak i pol* zoomorfni kod igra središnju ulogu. Sedam godina nakon snimanja kratkometražnoga animiranog filma Hrzanovskij je snimio dugometražni igrani film *Soba i pol, ili Sentimentalno putovanje u domovinu* čiji je prolog bio spomenuti animirani film. U igranom filmu o životu i eseju Brodskoga pojavljuju se elementi autoreferencijalnosti jer Hrzanovskij izravno aludira na svoj animirani film. Naime, neke scene iz animiranoga filma korištene su u igranom filmu, dok su druge donekle izmijenjene. Ti animirani umetci u igranome filmu tipični su za poetiku Hrzanovskoga. Štoviše, njegov su zaštitni znak – riječ je o „svojevrsnoj kombinaciji različitih tehnika (animiranih, igranih i dokumentarnih) u jednom djelu“ (Kuznecova 2013: 61). U igranom filmu Hrzanovskoga postoje tri narativne linije, a jedna od njih je fantastična. Upravo su za njezino uprizorenje korištene animirane scene. Animirani umeci povremeno prekidaju naraciju filma i predstavljaju paralelni svijet u kojem je sve moguće: i letjeti i živjeti poslije smrti. Kuznecova je dobro primijetila da je uvođenjem narativne linije s jakim zoomorfnim metaforama redatelj ponudio vlastitu autorsku viziju, odnosno „svoju interpretaciju eseja, čime je stvorio poseban filmski jezik koji je utemeljen na zoomorfnom kodu“ (2013: 61–62).

Taj kod omogućuje rušenje granica između *ljudskoga* i *životinjskoga* jer mačak poprima ljudske osobine i usvaja ljudsko ponašanje. Osim toga, jedan od ključnih motiva eseja jest smrt, ali i antiteza *mrtvo – živo*. Motiv smrti ostvaren je u filmu zahvaljujući dvjema vranama.<sup>4</sup> Bibina primjećuje da se animirane vrane nikada ne pojavljuju u kadru same, one su uvijek u društvu knjige ili šalice kave –

„knjiga je metonimija poezije, a kava je bila najdraži napitak Brodskoga“ (Bibina 2017: 466). Ako je mačak u animiranome filmu Hrzanovskoga sam pjesnik i emigrant Brodskij, opravdano je pretpostaviti da su vrane u filmu *Soba i pol, ili Sentimentalno putovanje u domovinu* zapravo roditelji Brodskoga, a njihovim pojavljivanjem u nekim scenama ukazuje se na *nevidljivu* vezu na koju je, zbog okrutnosti sovjetske politike, bila osuđena obitelj Brodskoga.

## POVRATAK U SOVJETSKI SAVEZ

Prije svega, važno je naglasiti da ekranizacija Hrzanovskog nije *hommage* Sovjetskom Savezu. Međutim, sovjetski kozmos zauzima važno mjesto u filmu jer se sovjetske realije ne pojavljuju samo kao scenska kulisa, odnosno kao povijesni kontekst unutar kojega se kreću Brodskij i drugi junaci, već kao svojevrsni ključ za razumijevanje nekih njegovih stavova i promišljanja. Brojna razmišljanja Brodskog o slobodi i opetovano pojavljivanje motiva slobode (kako u tekstu, tako i u filmskoj adaptaciji) neizravno upućuju na njegov odnos prema SSSR-u. Neljudski odnos sovjetskih vlasti prema stanovnicima, u ovom slučaju prema ostarjelim roditeljima Brodskog, intenzivira negativne osjećaje pjesnika prema totalitarnoj domovini. Brodskij se u eseju ponosi time što se uspio oduprijeti tiraniji, što se nije podčinio sovjetskoj vlasti, odnosno što je odbio postati robom totalitarnog režima. Kako se to odrazilo u filmu? Brodskij pripovijeda da su upravo strani filmovi u SSSR-u bili prozor u svijet; odlazak u kino bio je za mladoga Brodskoga jedini način da on i njegovi sugrađani vide i okuse Zapad. Brodskij ironizira sovjetske realije, pa tako i slogan koji je visio u kinu: „Filmska umjetnost je najvažnija umjetnost.“ Ironija se postiže dodavanjem nastavka sloganu: „...a najvažnije u toj umjetnosti je to što se u kinu gase svjetla.“ Sovjetski Savez karakterizirala je tobožnja aseksualnost (intimni odnosi nisu bili prikazani u filmovima ni opisani u knjigama) kojoj je suprotstavljena izražena seksualna aluzija Brodskoga. U filmu je povijesni kontekst sovjetskoga doba ostvaren prikazom pasivnoga bunta mladega naraštaja (slušanjem zabranjenih pjesama *rock and rolla* i *jazza*, čitanjem zabranjene književnosti, pokazivanjem interesa za zapadnu kulturu) pazeći pritom da ih KGB ne čuje.

Brodskij se u eseju nije osvrtao na ondašnju politiku, no detaljno je opisao kako su izgledali njegovi razgovori s roditeljima. Uvijek se moralo govoriti o posve nebitnim temama jer nisu znali tko ih i kada prisluškuje: „Pisma nisu stizala, jedino je ostajao telefon: očigledno je bilo lakše prisluškivati telefonski razgovor nego pregledati pisma, a potom bi ih dostavljali na adresu“ (Brodskij 2008: 360). Sovjetski čovjek (*homo sovieticus*) jedan je od onih koji su kamen temeljac na kojem je izgrađena sovjets-

<sup>3</sup> Vidi: Šklovski, V. 2001. *Poezija i proza v kinematografii*.

<sup>4</sup> Izvor: <http://slaviy.ru/zhivotnye-v-slavyanskoj-kulture/vorona-v-slavyanskoj-yazycheskoj-mifologii/>. Pristup 11. listopada 2021.



Slika 1. Scena iz filma *Soba i pol, ili Sentimentalno putovanje u domovinu*

ska kultura, ali je potom postao i predmetom ironije. Ruski filozof Aleksandr Zinov'ev osmislio je neologizam *homo sovieticus*, izraz koji je postao naslov njegove knjige – *Homo Sovieticus (Gomo Sovieticus, 1982)*, posvećene ironičnoj analizi toga fenomena<sup>5</sup>. Sovjetskoga čovjeka karakterizirala je ljubav prema državi i požrtvovnost za *svijetlu budućnost*, a svojim udarničkim radom postao je simbol uspjeha i primjer drugima – ističe Zinov'ev. Za Brodskoga bi se moglo reći upravo suprotno; za njega gotovo da su vrijedila antisovjetska pravila. U filmu se često pojavljuje motiv lava, i to kao simbol imperija, bivšega Ruskog carstva. Međutim, zanimljivo je kako Brodskij u filmu razvija motiv mačka. On je za njega mala verzija lava (skraćeni lav) te kao takav, s jedne strane, ukazuje na gubitak moći, ali istovremeno, zoomorfna metafora u kojoj moćni lav postaje mačak aktualizira opoziciju *totalitarizam – sloboda*. Naime, mačke nisu podložne dresuri, kao što se i sam Brodskij nije želio predati „dresuri“ sovjetske vlasti. Na temelju toga može se zaključiti da mačak u filmu predstavlja slobodu „jer ga uopće ne zanima državni sustav te se tako odražava i ravnodušnost Brodskog prema sovjetskoj vlasti“ (Sokolov 2010: 131).

Isosif Brodskij rodio se u židovskoj obitelji 1940. godine, u doba kada je položaj Židova u društvu bio narušen zbog političkih previranja. Odnos sovjetske vlasti prema Židovima u eseju opisuje se odlukom o

preseljenju Židova na Daleki istok, a kako bi osigurala kolika-tolika novčana sredstva za novi život i put, obitelj Brodskij bila je prisiljena prodati pijanino. Taj je događaj poetski prikazan u filmu. Naime, prodani pijanino lebdi zrakom, a potom mu se pridružuju ostali instrumenti: violine, klaviri, harfe, puhački instrumenti, bubnjevi. Oni su lebdjeli nad Sankt-Peterburgom prema istoku simbolizirajući židovske umjetnike (velemajstore, skladatelje i pisce) koje je sovjetska vlast na koncu protjerala na Daleki istok. U pozadini scene sjetno svira tradicionalna instrumentalna glazba ukrajinskih Židova – prva od *Petnaest varijacija na temu života* talijanskog kvarteta Klezmerata fiorentina. Na taj način Hrzanovskij je izrazio poetičnost filma i naglasio važnost Židova u umjetnosti. Film Hrzanovskoga dobar je primjera onoga što Tomaševskij naziva kompozicijskom motivacijom. Načelo kompozicijske motivacije temelji se na ekonomičnosti i svrsishodnosti motiva, odnosno tome da „nijedna popratna pojedinost ne treba ostati neiskorištenom u fabuli, nijedna epizoda ne treba ostati bez utjecaja na fabularnu situaciju“ (Tomaševski 1998: 24).

U filmu takva pojedinost postaje Stalinova bista koju nose dvojica učenika. Isprva nije posve jasno zašto to čine, no to se mijenja njihovim ulaskom u dvoranu, gdje drugi učenici pjevaju sovjetsku pjesmu *Domovina čuje (Rodina slyšit)*. Posrijedi je jasna aluzija na kult ličnosti, a pomoću biste i glazbe Hrzanovskij stvara svečanu atmosferu, odnosno scenu u kojoj dominira svečano štovanje. Nju narušavaju djeca. Djeca u zboru pokušavaju pjevati, no ne znaju točan tekst pjesme. Jedan dječak obraća se dječaku-Brodskome te mu predlaže da samo mijauče

<sup>5</sup> Njime se, primjerice, u svojim sociološkim istraživanjima od 1989. godine nadalje studiozno bavio i čuveni sovjetski sociolog Jurij Levada (projekt *Sovjetski čovjek/Čelovek sovetskij*).

tekst. To je izuzetno važan trenutak u filmu jer se njime snižava svečanost i ukazuje na dječje (ne)razumijevanje cijeloga događaja, odnosno na oskvrnjivanje ideologije i politike. Stalinova bista ponovno se pojavljuje u kadru, ali zbog svoje težine učenicima ispada iz ruku na pod. Svi su potreseni, no kulminacija događaja nastupa kada ravnateljica škole ulazi u dvoranu vrišteći: „Na koljena! Drug Stalin je... umro!“ Iako se u opisanoj sceni naglašava važnost kulta ličnosti, on se preuveličava i karikira. Može se zaključiti da je uveden motiv – razbijena Stalinova bista – ispunio svoju zadaću proričući smrt sovjetskog vođe i kraj staljinističkog Sovjetskog Saveza. Nakon Stalinove smrti došlo je do promjene u državi, pa tako i u kulturi. U filmu je to prikazano zamjenom Staljinove biste antičkom bustom. Zanimljivo je i važno naglasiti način na koji je snimljena konkretna scena. Stalin nemoćno gleda antičkoga muškarca – simbol carstva koje je sovjetska vlast nastojala uništiti. Štoviše, antičke motive Hržanovskij ugrađuje u film jer su mramorni kipovi u Ljetnom vrtu itekako važni za razumijevanje poezije mladoga Brodskog. Naime, Brodskij je izgrađivao privatnu utopiju o imperiju „čije su slava i moć na nevjerovatan način odvojene od nasilja i smrti, gdje je život utemeljen na načelima proporcionalnosti, harmonije“ (Losev 2012: 32).

Komunalni stan, jedna od važnijih sovjetskih realija, naziv je za stan koji se dijelio na brojne malene sobe u kojima su stanovale obitelji radnika i službenika sovjetskih ustanova (Kružnov 2021). Takozvane *kommunalke* trebale su biti samo privremeno rješenje stambenog pitanja, no postale su trajno rješenje, čime je započelo „gotovo stoljeće dugo razdoblje komunalne nacionalne traume“ (Lugarić Vukas 2013: 83). U filmu se posebna pažnja posvećuje povijesti i interijeru komunalnog stana, odnosno *sobe i pol* u kojoj je s roditeljima živio Brodskij:

Pored viška od trinaest kvadratnih metara, imali smo izuzetnu sreću, jer je zajednički stan u koji smo se uselili bio izuzetno mali; deo anfilade sastojao se od šest soba koje su bile tako raspoređene da je moglo da se smesti svega četiri porodice. Zajedno sa nama tamo je živelo samo jedanaest ljudi. U drugim komunalnima broj stanara mogao je dostići i stotinu. Prosek je, međutim, bio negde između dvadeset pet i pedeset. U odnosu na to, naša je bila gotovo sićušna. (Brodski 2008: 329)

Navedeni citat ima ulogu svjedoka vremena jer je, za razliku od ostalih opisa komunalnog stana, objektivan. Drugim riječima, opisivanjem razloga pojave komunalnih stanova, tj. procesa dobivanja stana i samoga interijera Brodskij kao da pokušava objasniti sovjetsko stambeno pitanje neruskim čitateljima. Naravno, Brodskij opisuje samo one značajke komunalnog stana koje su za njega važne i pritom ti opisi nisu lišeni ironije:

Razume se da smo svi delili jedan toalet, jedno kupatilo i jednu kuhinju. (...) Osim jedne komšinice niko drugi nije bio policijski doušnik, što je bila retkost za takve prilike. (...) Pored svih neprivlačnih strana takvog načina života, u zajedničkom stanu dobija se nešto i zauzvrat. Ogoļjava se sama suština života i ruši svaka iluzija o ljudskoj prirodi. Po jačini nećijih vetrova čovek može znati ko se nalazi u toaletu, može prepoznati šta je ručao i šta je doručkovao. Znali smo kakve zvukove puštaju u krevetu, i kada žene imaju menstruaciju. Neretko bi sused upravo tebi poverio svoju tugu, i on bi (ili ona) pozivao „hitnu pomoć“ ako bi te spopao srčani napad ili nešto gore. (...) Postoji nešto plemenito [plemensko] u toj mutno osvetljenoj pećini, nešto izvorno, evolucionarno, ako hoćete: i šerpe i lonci što su visili iznad šporeta na gas, kao da su želeli da postanu doboši [bubnjevi] za tam-tam. (Brodski 2008: 329–330)

Hržanovskij je uspio animiranim umecima prenijeti atmosferu komunalnog stanovanja obitelji Brodskij. Osim opisa atmosfere, Hržanovskij je animiranim scenama večeri u enfiladi ukratko ispričivao povijest nastanka komunalnih stanova. Naime, u enfiladi su se okupljali umjetnici, pisci, glumci, glazbenici... Ukratko, ona je bila dom umjetnosti i kulture. Nakon Oktobarske revolucije sve se promijenilo: buržoazija je iseljena, započeo je rat među kulturama – sve što je podsjećalo na bivšu kulturu moralo je biti ili izmijenjeno ili uništeno. Nekada veličanstven prostor u filmu postaje komunalni stan koji dvojnomo ekspozicijom prelazi iz animirane scene u igrani film. Jednostavna estetika nekoć bogata prostora naglašava se prikazom žoharâ, ljudi koji u redu čekaju da uđu u kupaonicu, svadama susjeda, prislušivanjem i sl. Kamera se kreće po stanu pokazujući njegove stanovnike i interijer. U prilog ironičnom prikazu komunalnog stana ide i opis kuhinje kao mjesta susreta članova neciviliziranog plemena, točnije kanibala koji plešu s loncima kao bubnjevima u rukama.

## NOSTALGIJA, ILI ROMANSA S VLASTITOM MAŠTOM

Za Svetlanu Bojm nostalgija je čežnja za domom koji više ne postoji ili koji nikada nije niti postojao; ona je također osjećaj gubitka i prognanstva. Ipak, ona je istovremeno romansa s vlastitom maštom (Bojm 2003). Bojm razlikuje dva tipa nostalgije s obzirom na odnos prema prošlosti: *restauracijsku* i *refleksivnu* nostalgiju. U eseju *Soba i pol* dominira refleksivna nostalgija koja melankolično, ironično i očajnički odgađa povratak u domovinu, dovodi istinu u sumnju i pojavljuje se u obliku detalja (Bojm 2003). Nostalgija Brodskog refleksivna je nostalgija zbog toga što ju karakterizira sumnja u (sovjetsku) istinu, kao i brojni detalji koji se propitkuju i, napokon, odgađanje povratka u domovinu. Takva nostalgija može biti ironična i

humoristična jer „čežnja i kritičko mišljenje nisu suprotstavljeni jedno drugome“ (Bojm 2001: 49–50). Čežnja, odnosno sentimentalnost, istaknuta je u detaljnim opisima predmeta i članova obitelji:

Soba i po (...) u kojoj smo živeli nas troje, imala je parketni pod i majka je strogo zabranjivala članovima svoje porodice, posebno meni, da hodaju u čarapama (...) Dok me je prekoravala, spominjala je staro rusko sujeverje: „To je loš znak – govorila je – priziva smrt u kuću“ (...) Ako danas ipak ne hodam u čarapama po daščanom podu od kanadskog javora, to nije zbog verovanja u tu razliku, niti zbog nagona za samoodržanjem, već zato što to moja majka ne bi odobrila. Verovatno želim da sačuvam navike naše porodice sada, kada sam ja jedino što je od nje ostalo. (Brodski 2008: 324–325)

U filmu se mogu čuti i druge izjave (naredbe, savjeti) roditelja, posebno majke, za koje je Brodskij u eseju napisao da su „samo fragmenti, detalji. Pamćenje nas izdaje, posebno kad je vezano za one koje najbolje poznajemo. Pamćenje je saveznik zaborava, saveznik smrti“ (2008: 357–358). Bojm zaključuje da je esej Brodskoga tekst koji govori o nostalgiji prema izgubljenim ritualima svakodnevnog života pjesnika i njegovih roditelja (Bojm 2001). Pjesniku ne nedostaje komunalni stan, već ono što ga veže uz njega – djetinjstvo i mladost. Hržanovskij je prenio taj osjećaj u svoj film: odrastao Brodskij vraća se u opustjeli komunalni stan koji pjesnik „ispunjava“ svim zamišljenim predmetima koji su pripadali njegovoj obitelji. Sergej Sokolov primjećuje da je sjećanje na prošli život i povijest čovječanstva glavna tema cjelokupnoga stvaralaštva Brodskoga (Sokolov 2010). Bibina pak smatra da tema sjećanja nije jasno izražena u filmu, no to nipošto nije tako. Problem sjećanja jedna je od osnovnih tema filma. Evo tek jednoga od brojnih primjera (sjećanje na povratak oca iz Kine):

(...) i ponovo vidim tu scenu neprirodno jasno, kao kroz jak objektiv, mada svi njeni učesnici, izuzev mene, nisu više živi. Vidim je tako jasno da mogu da namignem kapetanu F. M. u odgovor... (Brodski 2008: 337)

U filmu je ta scena prikazana kao crno-bijela scena, no ona postepeno dobiva boju – kada odrastao Brodskij iskaže svoje misli o tom jasnom sjećanju. Na taj način Hržanovskij materijalizira sliku koju čitatelj može vidjeti u svojoj glavi. Naime, prošlost ne smije pokazivati nikakve znakove propadanja; ona treba biti svježe naslikana u svome „izvornom obliku i zauvijek ostati mlada“ (Bojm 2001: 49).

Cilj filma nije bio ilustrirati evoluciju poetskog jezika Brodskog pa je u njemu narušen kronološki slijed nastanka pojedinih stihova koji se pojavljuju u ekranizaciji (Bedina, Egorova, Oderij 2019). Stihovi Brodskog najčešće se pojavljuju kao pozadinski recital, a njihova je funkcija pojačavanje atmosfere, naglašavanje biografskih podataka ili isticanje najčešćih motiva u poetici Brodskoga (npr. sloboda, sjećanje i sl.)<sup>6</sup>. Motiv muzeja u filmu ima funkciju naglašavanja razlike između svijeta u kojemu je živio Brodskij i svjetova koje muzej skriva. Jedan od tih svjetova bilo je već spomenuto Rimsko Carstvo, kojega simboliziraju antički kipovi. U sceni kada Brodskij posjećuje rođakov atelijer mladi pjesnik hoda po muzeju i promatra antičke skulpture dok u pozadini odzvanjaju njegovi čuveni stihovi *Pisma rimskom prijatelju* (*Pis'ma rimskomu drugu. Iz Marciala*, 1972). U filmu se mogu čuti samo posljednje dvije strofe pjesme koje tematiziraju intimno oprastanje staroga Plinija s prijateljem Postumom. Glavna funkcija citiranih stihova jest ukazati na ljubav Brodskog prema antici:

Zelen lovora od kog se ježi koža,  
vrata otvorena, prozor sjajem sijeva,  
napušteni stolac, napuštena loža,  
tkanina što sunce upija podneva.

Huči Pont za crnom živicom pinije,  
neki brod na vjetru kraj rta se stresa.  
Na klupici suhoj – Stariji Plinije,  
cvrkutanje drozda iz gustih čempresa.

(Brodski 2012: 129)

Nit koja objedinjuje esej i ekranizaciju jest čežnja za slobodom, štovanje slobode kao svetinje. U eseju je motiv slobode dan preko njegova antonima – neslobode, zarobljenosti. Naime, u eseju je detaljno opisana zarobljenost roditelja Brodskoga koje je država lišila prava na slobodu misli, na kretanje, odnosno na putovanje u inozemstvo, u konačnici na sina. S druge strane, u filmu se motiv slobode pojavljuje u animiranim umecima i odnosi se na stvaralačku slobodu pjesnika. Međutim, prva misao na slobodu u filmu javlja se u trenutku kada je maleni Brodskij ugledao figuricu anđela na božićnom drvcu u logoru njemačkih vojnika gdje je njegova majka radila kao prevoditeljica. U pozadini narator, odnosno odrastao Brodskij, komentira: „Vidio sam božićno drveće i na njemu igračke. Među njima bilo je i malo dijete s krilima. Mama je rekla da je to anđeo. Od onda strašno želim letjeti.“ Odmah nakon te misli započinje animirani umetak u kojem se s malenim Brodskim pojavljuje i mačak.

<sup>6</sup> U ovom radu bit će citirane tek dvije pjesme Brodskog koje su prevedene i na hrvatski jezik.

Zajedno sjede na sanjkama i lete iznad Sankt-Peterburga i njegovih najčuvenijih spomenika. Iako je isprva atmosfera scene bila ugodna, ona postaje napeta nakon što se mačak zabija u Leninov spomenik. Takva izmjenjena atmosfere ukazuje na ugrozu slobode. Zatim su se dječaku i mačku pridružili anđeli, Pegaz i simbol Venecije – lav svetog Marka. Drugim riječima, „vizualizacijom su prikazani najvažniji motivi poezije Brodskog i konkretni znakovi prostora koji su obilježili njegov život“ (Bibina 2017: 467). Opisane scenu prate stihovi Brodskog iz pjesme 25. *XII. 1993*.

Što treba za čudo? Kožuh pastira,  
prstovet danas, krupica od jučer  
i pregršt sutra, dodajuć oku odmah  
odgrizak prostora i nebesa komad.

(Brodski 2012: 201)

Film Hržanovskoga *Soba i pol, ili Sentimentalno putovanje u domovinu* obiluje animiranim umecima koji su zaštitni znak kinematografije Hržanovskog i njegova omiljena tehnika. Uostalom, spomenuti animirani umeci svojom živopisnom simbolikom mogu se smatrati i svojevrsnom poezijom redatelja koja nastavlja ili čak utjelovljuje poeziju samoga Brodskog. Dakako, motiv slobode ne bježi od političkih konotacija, točnije sovjetskoga političkoga konteksta. Brodskij gradi esej upravo na opoziciji *ropstvo – sloboda* (to posebno dolazi do izražaja kada piše o svojim roditeljima), dok se Hržanovskij usredotočio na problem slobode u biografiji samoga Brodskog. Tako je scena u kojoj se Brodskij vozi kroz noćni Sankt-Peterburg popraćena stihovima *Stance gradu (Stansy gorodu)* iz 1962. godine te simbolizira intimno opraštanje pjesnika s voljenim gradom u koji se u stvarnosti nikada nije mogao vratiti. Svetlana Bojm ističe da je nostalgija Brodskog bila odveć snažna, a uz to i refleksivna, a „sintaksa njegova jezika previše složena da bi mu se dopustio povratak u domovinu ili samo turistički posjet“ (Bojm 2001: 306). Oleg Aronson ispravno je naglasio da je prevođenje u drugo vrijeme te u sasvim drugo društvo jedan od najtežih zadataka filmske adaptacije. Hržanovskij je ispunio jednako težak zadatak – preveo je složeni splet književnih (proznih i pjesničkih) i stvarnih (biografskih) sjećanja Brodskoga o intimnoj (obiteljskoj) i društvenoj (sovjetskoj) prošlosti na vlastiti (autorski) filmski jezik.

## IZVORI

Brodsky, J. 1972. „Says poet Brodsky, ex of the Soviet Union: 'A writer is a lonely traveler, and no one is his helper'“, u: *The New York Times*. Dostupno na: <https://www.nytimes.com/1972/10/01/archives/says-poet-brodsky-ex-of-the-soviet-union-a-writer-is-a-lonely.html>, pristup 29. lipnja 2023.

Brodski, I. 1995. *Vodeni žig*. Zagreb: Znanje.

Brodski, J. 2008. *Soba i po*. Beograd: Russika.

Brodski, J. 2012. *Postaja u pustinji: izabrane pjesme*. Zagreb: Litteris.

Hržanovskij, A. 2002. *Poltora kota (Полтора kota)*. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=uxNlryK1214&t=323s>, pristup 30. lipnja 2023.

Hržanovskij, A. 2009. *Poltory komnaty (Полторы комнаты)*. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=s04WzwEH3xc&t=5207s>, pristup 30. lipnja 2023.

## LITERATURA

Aronson, O. 2002. „Stolknovenie ekranizacij“, u: *Kinovedčeskie zapiski*, br. 61. Dostupno na: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/>, pristup 10. rujna 2021.

Aronson, O. 2002a. „Ekranizacija: perevod i opyt“, u: *Sinij Divan*, vr. 3. Dostupno na: <https://studylib.ru/doc/3726065/e-kranizaciya--perevod-i-opyt>, pristup 10. rujna 2021.

Bedina, N. N., Egorova, E. N., Oderij, D. G. 2019. „Поэтика фильма Андрея Хржановского 'Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на Родину'“, u: *Kul'tura i civilizacija*, vol. 9, br. 6A, str. 66–78.

Bibina, I. V. 2017. „Биографический текст в литературе и кино: 'Полторы комнаты И. Бродского и А. Хржановского'“, u: *Izvestija Saratovskogo universiteta. Novaja serija. Serija Filologija. Žurnalistika*, str. 465–468.

Bojm, S. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Bojm, S. 2003. „Budućnost nostalgije (skraćena verzija)“, u: *Kolo: časopis Matice hrvatske*, god. 13, 2, str. 17–74. Dostupno na: <https://www.matica.hr/kolo/292/buducnost-nostalgije-20091/>, pristup 28. lipnja 2023.

Eco, U. 2006. *Otrpilike isto. Iskustva prevođenja*. Zagreb: Algoritam.

Jakobson, R. 1959. „On Linguistic Aspects of Translation“, u: Brower, R. A. (ur.) *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, str. 232–239.

Kružnov, Jurij Nikolaevič. *Sankt-Peterburg enciklopedija*. Dostupno na: <http://encspb.ru/object/2804025141>, pristup 4. listopada 2021.

Kuznecova, L. V. 2013. „Зооморфный код в кинематографе Андрея Хржановского“, u: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, vol. 15, 1, str. 61–67.

Losev, L. 2012. *Josif Brodski. Pokušaj literarne biografije*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

Lugarić Vukas, D. 2013. „Komunalni pakleni šund: sjećanja na komunalni stan u postsovjetskoj Rusiji“, u: Kolanović, M. (ur.), *Komparativni postsocijalizam. Slavonska iskustva*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, str. 81–103.

Lukšić, I. 2007. „Josif Brodskij: kronologija života i rada“, u: Lukšić, I. (ur.), *Brodskij! Život i djelo (1940–1996)*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 271–283.

Mil'don, V. I. 2011. „Čto že takoe ekranizacija?“, u: *Mir russkogo slova*, br. 3, str. 9–14.

Neorošev, L. N. 2009. „Ekranizacija“, u: *Dramaturgija fil'ma*. Dostupno na: <https://studfile.net/preview/5913102/page:7/>, pristup 13. rujna 2021.

Serov, V. 2003. *Enciklopedičeskij slovar' krylatyh slov i vyraženij*. Dostupno na: <https://dic.academic.ru/dic>.

nsf/dic\_wingwords/635/%D0%93%D0%BE%D0%BC%D0%BE, pristup 1. listopada 2021.

Sokolov, S. V. 2010. „Filosofskie vzgljady I. Brodskogo“, u: *Cennosti i smysly*, br. 6, str. 125–140.

Tomaševski. B. 1998. *Teorija književnosti. Tematika*. Zagreb: Matica hrvatska.

Zorkaja, N. M. 2006. *Istorija sovetškogo kino*. Sankt-Peterburg: Aletejja.

## SUMMARY

### THE ADAPTATION OF JOSEPH BRODSKY'S LIFE AND AUTOBIOGRAPHICAL ESSAY

The movie *Room and a Half* (*Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину*), directed by Andrei Khrzhanovsky, is based on the eponymous essay (*Room and a Half*), but also on the biography and poetry of Joseph Brodsky – one of the most famous Russian poets and one of the representative Russian emigrants of the second half of the 20th century. Although Brodsky

was primarily a poet, while he was in the United States of America he wrote prose as well, particularly essays that contained substantial autobiographical elements. In one of these essays, *Room and a Half* (*Полторы комнаты*), Brodsky remembers his parents, his childhood, and his city. In the essay and in the movie of the same title appear the key motifs of Brodsky's creativity, such as freedom, remembrance, life, and death. The director Khrzhanovsky first revived the above-mentioned motifs in the scenes of his animated movie *A Cat and a Half*. This enabled him to create his own poetry, i.e. the poetic language of a movie. Further analysis of the film adaptation brings up the question of Khrzhanovsky's type of film adaptation. Starting from Jakobson's intersemiotic translation, this essay points out the complexity of non-traditional film adaptation by Khrzhanovsky, which can be defined as a specific mosaic of an essay, a biography, and Brodsky's literary style.

Key words: Joseph Brodsky, Andrei Khrzhanovsky, *Room and a Half*, translation, film adaptation, USSR