УДК 791.632-051 Петровић А.
791.2(497.11)
821.163.41.09
doi: 10.5937/bastina31-34295

Оригинални научни рад

*Ивана М. РАЛОВИЋ**
Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

БАНОВИЋ СТРАХИЊА ИЗМЕЂУ ПЕСМЕ И ФИЛМА**

Аиспракш: Рад доноси увид у садржај и анализу сценарија *Соко* Александра Саше Петровића насталог према народној песми „Бановић Страхиња". Иако новије теорије адаптацију за други медиј посматрају као аутономно дело једнаког статуса као изворно дело и одбацују верност оригиналу као критеријум оцене адаптације, компарација адаптиране верзије и литерарног предлошка неопходна је због сагледавања начина на који су наративни, тематски и естетски елементи створени за потребе новог медија. Две су кључне дистинкције које посматрамо: сцена у шатору и сцена са вуковима и обе одговарају поступку који у оквиру хипертекстуалне праксе Женет назива паралептичким продужавањем, а илуструју Петровићев стваралачки манир у поступку адаптације литерарног дела. Анализу литерарних сегмената, прати анализа филмских, интертекстуалних и контекстуалних елемената које смо сматрали релевантним за тумачење и оцену адаптације. И поред позитивних оцена које је сценарио добио, и поред тога што је у свету прославио кинематографију своје земље, Петровић није добио прилику да снима филм по овом сценарију.

Кључне речи: *Соко*, Александар Саша Петровић, народна песма, сценарио, адаптација.

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Пре него што се латио адаптације за филм једне од наших најлепших песама, Александар Саша Петровић (1929–1994) увелико је био афирмисан као стваралац који и је за потребе своје уметности посезао за литерарним предлошцима.[1] Он је изразио став: „у литерарну адаптацију, у буквалном

* Стручни сарадник, ralovic@gmail.com

** Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-9/2021-14/200020 од 5. фебруара 2021. године.

1 Филм *Три* (1965) Петровићева је адаптација четири приповетке Антонија Исаковића из збирке *Пайрай и вайра*; филм *Мајсшор и Марīарийа* (1972) екранизација је великог Булгаковљевог романа, на основу кога је режирао и позоришну представу у Народном позоришту 1982. године, а овом аутору вратио се и кроз адаптацију

смислу речи, уопште не верујем… Књижевно дело ми је увек служило само као предтекст за самостално филмско дело“ (Петровић 2011: 21), а објашњавајући поступак изградње овог сценарија, изрекао је мисао која је есенцијална за његову поетику адаптације. Наиме, Петровић каже да је: „и поред све слободе у конструкцији, избору ликова, па често и у њиховој концепцији“ увек као основни циљ имао да сачува „поетско-филозофско-морални нуклеус литерарног дела“ које га је инспирисало. И не само да сачува, Петровић преузима обавезу да се „тај нуклеус још и изразитије опажа него у литерарном делу“ сматрајући да то је природно јер је управо тај поетски, филозофско-морални садржај оно што га је и навело да се посвети том делу. „До њега ја на филму, међутим, никада не могу доћи листајући филмским техничким средствима књигу. До њега се долази једино путем стварања новог самосталног филмског дела […] – кроз разлику до идентичности“ (2011: 21–22).

Сценарио[2] *Соко* је само једна од адаптација мита о гласовитом јунаку који је имао и хоризонталне (у оквиру истог медија) и вертикалне интертекстуалне перспективе. У оквиру наше теме, Петровићева трансмедијалну интервенцију, иако је аутор говорио да је реч само о инспирацији делом, радије бисмо одредили као коментар, поновно наглашавање или реструктуру, у Вагнеровом смислу, под којима се подразумева намерна или ненамерна модификација оригинала, а да се при томе не ради о изневеравању оригиналног текста, него о другачијој намери редитеља, на начин да измене ликова или сцена служе да боље нагласе неке вредности литерарног предлошка (Wagner према Krebs 2014: 25). Критички приступи адаптацијама многобројни су и разноврсни, а у раду се ослањамо на новије теорије (Robert Stam, Linda Hutcheon, Dudley Andrew, David Krantz,

Псеће срца (Атеље 212, премијера 1979) и *Пурпурног острва*. Сценарио *Бења Краљ* адаптација је стваралаштва Исака Бабеља. На велики екран са страница књиге превео је и *Групни портрет с дамом* (1977), нобеловца Хајнриха Бела. Коначно, после сценарија о коме је овде реч, приступио је и превођењу *Сеоба* и *Друге књиге Сеоба* Милоша Црњанског у филм, односно серију. У његовим филмовима и у сценаристичком раду, видљив и утицај Достојевског, на кога се експлицитно позива у уводној шпици филма *Биће скоро пропаст света* (1969). У постхумно штампаним разговорима Александра Петровића и Драшка Ређепа, стоје Петровићеве речи да му је Душан Матић дао одобрење за екранизацију *Глухог доба*, које је написао са Александром Вучом, а на путу за екран у облику синопсиса и сценарија остали су бројни други текстови инспирисани литературом.

2 Оштро се противећи идеји о сценарију као „sirovini“, „poluproizvodu“, „stadijumu stanja materijala“, Валентин К. Туркин тражи да се филмски сценарио третира као „punovredan ideološki proizvod, umetničko književno delo“, али „može i mora biti ’kontrolni umetnički dokument’, kojim treba ’proveravati’ film“, на крају „on se može i mora objaviti, da se gledalac o njemu obavesti, da mu se pruži prilika da film uporedi sa scenariom, da pročita scenario bez obzira na film, kao što se može čitati pozorišni komad“ (Turkin у Imami 1978: 58).

Thomas Leitch, Sarah Cardwell ...) које адаптацију за други медиј посматрају као аутономно дело једнаког статуса као изворно дело и које одбацују верност оригиналу као критеријум оцене адаптације. Компаративни приступ у овом раду користимо како бисмо сагледали начин на који су наративни, тематски и естетски елементи створени за потребе новог медија. Поред анализе литерарних сегмената, укључићемо и анализу филмских, интертекстуалних и контекстуалних елемената који сматрамо релевантним за тумачење и оцену адаптације.

НЕТКО БЈЕШЕ СТРАХИНИЋУ БАНЕ ...

Петровић је ценио јединственост песме о јунаку крај малене Бањске на начин на који су то чинили и други њени приврженици од Гетеа и Геземана наовамо, и био је то један од два разлога за избор овог дела за адаптацију. Други разлог био је однос жене и мушкарца, односно у овом случају однос заснован „на тако сложеним и комплексним психолошко етичким премисама да достиже дубине тих односа у неким од најлепших романа Достојевског“ (Петровић 2011: 22). За наслов узима из народне песме описану позитивну карактеристику јунака,[3] сокола који је у српској митологији и епици симбол снаге, витештва, брзине, борбености, спретности, већ и као птица „животиња која због своје способности да лети, да се вине високо у небо, представља универзални симбол превазилажења граница, уздизања, духа и ослобађања од свега физичког, земаљског“ (Trebješanin 2008: 331). Очито је да је, дајући сценарију овај назив, Петровић имао намеру да акцентује, не само јунаштво, већ Страхињино уздизање духа и превазилажење граница, оно небеско и божанско у његовој земаљској природи.[4] Петровићев одабир наслова не изненађује, било да је реч о хотимичном и нехотимичном посезању за архетипом, јер је својим првим самосталним документарним филмом *Лет над мочваром* (1957) метафорички проговорио кроз приказ живота птице. Као и у *Соколу*, у *Лету над мочваром*, довољно је мало неба и самоће да се и љубав учини бескрајном, и у оба текста срећа је нестална, јер опасност вреба. С обзиром да је птица повезана са ваздухом, небом, да слободно лети у несагледиве висине, Јунг је у *Психологији и алкемији* сматрао да је архетипски, прастари и универзални симбол душе, човекових мисли, слутњи, маште, а у књизи *Синхроницитет као принцип аказалних веза*, забележио да окупљање јата птица на неком месту, по веровању народа „има злослутни пророчки значај, односно представља предзнак, знамење скоре

3 „Да таквога не има сокола“, „Ти соколе, Страхинићу бане!“, „Страхин-бане, ти соколе српски!“. Стихови песме дати су према: *Српске народне пјесме*. Књ. 2.

4 Ватрослав Мимица, редитељ филма (1981) по овом сценарију, за наслов узима име јунака.

смрти неке особе у близини тог места“ (према Trebješanin 2008: 332). О таквом схватању појаве и кретања птица читамо у самом сценарију: „У висини, у прозирном плаветнилу неба, као две црне слутње – два сокола отпочињу двобој: перје лети…“ (Петровић 2011: 29).

Као и у бројним варијацијама на тему, овај сценарио следи образац по коме женино неверство или издаја јесу она опомена да ће се догодити нешто што ће угрозити заједницу, да је поредак у опасности, да следе велике и кобне битке или десетогодишњи Тројански рат, „расап, пропаст света“ (Пешикан-Љуштановић 2017: 155). Петровић је задржао познати макронаратив, уносећи измене у микроструктуре. Он преузима већину композиционих мотива из Вукове песме и уграђује их структуру своје креације (одсуство јунака из куће, разарање дома, одвођење љубе, тражења помоћи од тазбине, мотив борбе јунака; мотив жениног деловања против јунака, мотив спасавања љубе) и уз њих и већину мотива нижег реда из Милијине песме, премда неке изоставља и убацује нове (јунак с почетка песме не борави у тазбини већ је у лову, спасава је од слуге њеног оца, од вукова, не одводи је оцу али она бежи од њега).

Петровић осликава сву хипокризију која око теме (и не само брачног) морала постоји у црквеним и патријархалним круговима. Он овде није оригиналан аутор ни по идеји, ни и по композицији и изразу, јер преузима готове обрасце, али је особито вредно то што је објективан према женама – у *Соколу* нема критике женске стране. Положај и функција женског лика и овде су, као и у епској поезији, условљени поетиком самог аутора. Петровића није привлачила тема издаје и праштања,[5] колико теме љубави и слободе.[6] Њега не занима мизогини мотив сексуалног морала, он је Анђу изградио начином на који је старац Милија, како каже Владан Недић,

5 Иако се чини да је тема невере, интимне издаје, можда посебно привлачила Петровића (његове филмске јунакиње, нису попут верних љуба наше епике, већ попут Анђе: и учитељица Реза, и Дафина, и Лени, повлађују својим потребама или осећањима; чак и девојка у филму *Три* плаћа цену слободе избора партнера; и Булгаковљева и Петровићева Маргарита, иако удата, има слободу да бира себи другог мушкарца), шире сагледано долази се до закључка да је пре реч о једном другом мотиву или теми. Окупљене на једном месту, ове јунакиње деле исту страст за слободом и потрагу за љубављу. Та својеврсна издаја Страхиње, Трише, Вука, или државе у филму *Три*, није ништа друго до женско право да буде слободна. И у Петровићевим филмовима који нису мотивисани књижевношћу, жена је, независно од осталих особина, „била она демонских или анђеоских црта“ (Harding 2004: 69), слободна да бира.

6 Јунакиње не гради као склоне неверству, несталне, нема „нељудског“ у њиховом понашању, оне имају једнака права као и мушкарци, уздигнуте су у његовом опусу изнад строгих патријархалних назора. Чак и кад су по свему различите, и госпожа Дафина из *Сеоба* и Евдокија из Петровићеве серије и Анђа и Лени *Групної портрета* и неименована девојка из филма *Три*, постоји заједничко искуство у њиховом разумевању живота, сведоче о празнини женског живота, о томе да, како је писао Црњански у *Другој књизи Сеоба* „[ж]ене, нарочито, ретко налазе срећу у животу“ (1987: 179).

градио ликове бана и дервиша– са „отвореном саосећајношћу“, од „многих тананости“ (Недић 1990: 90). Петровићев Страхиња жени не укида оно што је мушкарцу дозвољено – сексуалну слободу, а осим тога пред њим је и изузетно сложена улога до које се не долази биолошком чињеницом мужевности. Мушкарац је нешто што се мора постати, као у херојско доба, као у Хомеровим еповима. Док код Старца Милије симпатије нису на Анђиној страни, у сценарију она је не само једна од главних јунакиња већ јој Петровић отвара много већи простор. Готово да од, да се послужимо игром речи, *history* (his story) или његове приче, путем ауторове интервенције, добијамо *herstory* (her story) – њену или женску причу, како феминистичка теорија означава овај женски продор у традиционално. Код Старца Милије мушкарци су одређени личним именима (Страхиња, Југ-Богдан, Влах-Алија), а Страхињина жена је „љуба“, „шћера“ и „сестра“. У *Соколу* она заснива свој идентитет (који је у неким варијантама већ био познат као Анђелија у Главићевој, Анђа код Врчевића, Видосава, Иконија у *Летопису*[7] и код Граховца, лепа Јела у бугарштици код Богишића). Док се речи мушких ликова представљају и у директном говору, она ни једном у песми не проговара у присуству мужа, оца и браће, а једине њене речи које се наводе представљају упозорење Влах-Алији на Страхињин долазак, што је по мишљењу неких тумача двоструки преступ – кршење забране ћутања и кршење брачне лојалности. Не само што добија име, код Петровића она, што је још важније, прелази преко прага немости и активно, као конститутивни чинилац учествује у догађајима, показује своју самосталност и самосвојност, али и слабости.

И поред тога, светове које Петровић ствара, чак и кад их преиспитује и доводи у питање систем вредности као што је случај у *Соколу*, препознајемо као чврсто утемељене на патријархату. Средишње фигуре тако устројених светова су мушкарци, личности са именима (осим владике који проговара кроз своју функцију). Њено име у овом сценарију утолико је важније пошто имамо увид да једино када га изговара Страхиња оно се односи на чврст идентитет, а Влах Алија, слуга Тимотије и нарочито Југ Богдан изговарају га у контексту дестабилизованог идентитета. Тако, Страхиња одлази у Крушевац по помоћ и од Југ Богдана чује „Анђа ми је ћерка... или ми је била ћерка“, „нема више Анђе... Она је сад турска наложница“ (2011: 39); ако и кад изговара њено име, Тимотије га углавном користи уз реч мртва. За Влах Алију њен идентитет везује се за друге критеријуме, а не за лично име: она је, каже Алија, исувише лепа да је коњи растргну, што је један критеријум идентитета, а други је везан за припадност мужу – „Да ниси била Страхињина – не бих те волео“ (2011: 32, 56), а у целом сценарију нико

7 „Бановић Страхиња у тазбини“, 214 ст. *Летопис Матице српске*, књ. 47 (1839). Према Меденица: 1965, 6.

јој се не обраћа именом. „Она и из песме нема властите индивидуалности, мимо рода и мимо дома, све док не прекрши основне норме које јој и дом и род прописују“ (Пешикан-Љуштановић 2017: 159). Иако на сцену изводи и друге женске ликове, једино Анђа има име, а деперсонализованост тих ликова (калуђерице) управо је у функцији наглашавања Анђине позиције у друштву – и поред тога што има име, она је равноправна са безименим, покорним и ослепљеним представницама свог (женског) рода. Схватања: „жена мужу своме да буде верна“ како говори владика; „није ти никад ни била жена… иначе, на капији би те чекала њена глава, а не њена хаљина“ како виче Југ Богдан; да је замењива другим „Ето, даћу ти млађу кћер… лепа је као Анђа… и лепша“, откривају да не само да постоји консензус, већ и да постоји нескривени спрег између властеле и цркве, спрег по коме је жена ниског вредносног и друштвеног статуса и управо у те две структуре Петровић је уперио оштрицу.

Петровићева Анђа је више (полу)гола него обучена, и жртва и љубавница, и мучена и сензуална, и поробљена и моћна, у Алијином присуству заводљива и раскалашна; у патријархалном, мушком свету турска наложница, грешница, како за њу говори Југ Богдан, и неверница, која је осрамотила и мужа и свог оца пресветлог кнеза и која би требало да осети гнев божји, како каже владика у завршним сценама. Њена нагост у највећем броју сцена одраз је њене беспомоћности, а то је опомена или сигнал да и сцене завођења („Као бајадера, са рукама изнад главе. Игра сензуално… руке јој клизе низ голо тело – као да саму себе милује… или, као да тражи миловање… извија бедра… Осмехује се – опојно“ (Петровић 2011: 58)) разумемо као њену борбу или Аскину игру за живот. Сцену Анђиног еротизованог плеса у теоријском смислу можемо читати на начин који предлаже Лора Малви (Laura Mulvey) у теоријској опсервацији о положају женског лика изложеног мушком погледу. Иако Малви истраживање базира на класичном холивудском филмском спектаклу, занимљиво је повући паралеле са значењем које женском телу овде даје Петровић. Она пише:

> U svetu uređenom polnom neravnotežom, zadovoljstvo u gledanju bilo je rascepljeno na aktivno/muško i pasivno/žensko. Određujući muški pogled projektuje svoju fantaziju na ženski lik, koji je u skladu s tim stilizovan. U svojoj tradicionalno egzibicionističkoj ulozi, žene su istovremeno, izložene, i ono šta se gleda, njihova pojava je kodirana za snažni vizuelni i erotski utisak tako da se može reći da one konotiraju *bivanje-gledanim*. Lajtmotiv erotskog prizora je žena izložena kao seksualni objekat […] (Malvi 2017: 44).

Оно на шта се Лора Малви фокусира јесте опресивни поглед усмерен према женском, који га обликује и дефинише, одређујући му место пасивног у визуелној и свакој другој комуникацији. Жена је смештена у фотографски

рам, еротизована за мушки субјект и има наметнуто егзибиционистичку улогу у визуелном наративу. Као репрезент доминантно маскулине културе, као онај „koji aktivno pomaže u guranju priče napred“, „zahvaljujući kome se nešto događa“, у складу са начелима владајуће идеологије и психичких структура које је подржавају, „muški lik ne može nositi teret seksualne objektivacije. […] Muškarac kontroliše filmsku fantaziju, a pojavljuje se i kao predstavnik moći u još jednom smislu: kao nosilac pogleda gledaoca“, преносећи га иза екрана како би се неутрализовале ван-диегетске тенденције које представља жена као призор (Malvi 2017: 44). Мушки лик је, дакле, носилац погледа и екрански заступник гледаоца, его идеал идентификационог процеса, тиме што је његова моћ истакнута још једним рамом, погледом унутар саме слике. Зато што је објекат уживања за њега, жена постаје и власништво гледаоца. Представљање Анђе као полунаге заводнице и наге љубавнице противника и непријатеља, јесте Петровићев покушај да опише проблем сексуалности у патријархалном свету, независном од класе, а њена голотиња доноси асоцијацију на експлоатацију жена у тој истој патријархалној, хетеросексуалној култури. Он помера границу вербалне артикулације и Анђин говор, њено супротстављање отмичару, њена непокорност јесте говор потлачених, говор робова, говор са маргине, говор о маргинама, подривање наметнуте мушке силе, а њен пристанак да заводи је колебљиво Петровићево решење, плес између онога што се мора и што се хоће, лелујање између два света. Између питања шта она може и шта она жели, ствара се терен за мелодраму, речима Лоре Малви:

> […] i dalje postoji simboličko izjednačavanje, žena = polnost, ali sada, umesto da je slika ili narativna funkcija, ta jednačina otvara narativno područje koja je ranije bilo ugušeno ili potisnuto. […] Žensko prisustvo, koje je u centru, dopušta da priča zapravo otvoreno bude o seksualnosti: ona postaje melodrama (Malvi 2017: 57).

И не само овде, и кроз отмицу јунакиње сведочимо мелодрамском: преламању великог, јавног, историјског наратива у малом, приватном, интимном. Иако је наратив о супрузи гласовитог јунака која бива отета, старији од примера које разматра Малви, чини се да је Анђа односно отета супруга одличан репрезент за потврду ове теорије. И без детаљне анализе психоаналитичке позадине коју у теорију инкорпорира Лора Малви, у лику Анђе видимо пут који прелазе јунакиње визуелне културе које Малви анализира:

> […] žena kao ikona, izložena za pogled i uživanje muškarca, onih koji aktivno kontrolišu gledanje, uvek predstavlja pretnju, pošto u svakom trenutku može priznati anksioznost koju izvorno označava. Muško nesvesno može na dva načina pobeći od tog straha od kastracije: prvi način je ili da se potpuno zaokupi ponovnim prolaskom kroz izvornu traumu (istraživanje žene, demistifikacija njene misterije), i u tom slučaju protivteža je to što će objekat koji je kriv za traumu potcenjivati, kažnjavati ili spasavati […];

> ili pak da se muško nesvesno potpuno odrekne kastracije tako što će objekt-fetiš zameniti nečim drugim, ili samo predstavljeno obličje pretvoriti u fetiš, i tako ga učiniti bezopasnim, to jest nečim što uliva sigurnost […] (Malvi 2017: 45–46).

После почетног импулса да је повреди, понизи и освоји, Алија бива недвосмислено заљубљен, усхићен, опчињен лепотом:

> Влах Алија се враћа у шатор.
> Долази до Анђе.
> Покривена је плаштом.
> Седа изнад њене главе.
> Ставља главу међу руке… Склапа очи […]
> Шејтан је ушао у мене – заволео сам те (Петровић 2011: 44),

али и Анђа бира, сама одлучује да буде са њим:

> Ниси сам Алија
> Затим Анђин смех… звонак, раскалашан (Петровић 2011: 56).

То што „Влах Алија љуби Анђу у уста, дуго, перверзно… као да јој даје део свог хашиша“, то како Анђа за њега сензуално игра и како су „Влах Алија и Анђа на јастуцима после љубави“ (Петровић 2011: 57, 58, 61), да се послужимо речима Лоре Малви, јесте „сексуално деловање“, изложено као „спектакл за публику“, а јунак ово не види.[8] За то време, Страхиња купује војску од таста, дајући пола Бањске за робље из Југ Богданових подрума. У песми Старца Милије, нигде се не говори о интимним догађајима и разговорима унутар шатора, што би одговарало Женетовом одређењу паралипсе. Каже се: „Колико је њему мила била“ /„Та робиња љуба Страхинова“, / „Пануо јој главом на криоце“ и то суштинска ствар у одређивању Анђе као турске наложнице. Петровић не само да одшкрињује врата, он и улази у интимне просторе и гради причу која је код народног певача изостала, удаљава се од стереотипа[9] и даје Анђи глас, али не и само глас већ и слободу унутар постављених граница и даје нам могућност да видимо део те слободе, кроз поступак паралептичког продужавања (Genette 1997: 292) односно хипертекстуалну праксу коју ће и касније примењивати (у *Сеобама* је

8 Оно о чему бан и не размишља а Југ Богдан наслућује, у верзији из Печуја, односно у тексту који нам Глигорије Елезовић 1938. године доноси под називом *Чудна сличност једної доїађаја на Истоку са нашом народном песмом „Бановић Страхиња“*, казује се да супруг посматра жену и поробљивача у љубавном чину (Елезовић 1938: 199–204)

9 Као што је познато, у песми је Страхињина жена резервоар за особине са негативним симболичким коефицијентом: лаковерна, поводљива, непромишљена, лако застрашива и мање вредна, поред тога доминира резон који заговара Југ-Богдан (према Пешикан-Љуштановић 2009: 42) о жени која као жртва насиља не може бити сматрана верном нити драга мужу.

надградио сусрет епископа Ненадовића и Аранђела).[10] Анђа овде није само оруђе којим баратају мушкарци, ни само нечије власништво и предмет који је вреднован само по томе коме пропада и који доноси симболички капитал (Бурдије) породице из које долази, предмет којим се тргује, који се отима и коме се самом отмицом снижава вредност. У Петровићевој „редакцији" жена се окреће на Алијину страну не само из разлога који су видљиви у Милијиној варијанти песме, а коју су тумачи (Pavlović 2008: 349) препознали као њено брзо мирење са судбином (не сећа се свог дома и прошлог живота, не тугује, не пролива сузе низ бело лице, не нада се, већ објективно процењује свет у коме се нашла, разгледа турску силу, прегледа коње и јунаке), већ и зато што жели, а и на самом почетку сценарија сазнајемо – она сања „ђавола", сања другог, дакле брачни односи су нехармонични. После буђења у брачној постељи, Петровићев сценарио наставља се њеном исповешћу код монаха Данила о том сну. Аутор поткопава привилеговану позицију првобитног и оригиналног дискурса стварајући нови мимезис, стварајући текст који имитира свој предмет, калемљењем, мимикријом, репродуковањем књижевног предлошка. Петровић успева да се обрачуна и са савременим системом и без транспоновања приче у савремени оквир, што је његов стваралачки манир – без обзира да ли адаптира дела привидно независна и удаљена од југословенске политичке и друштвене стварности или дела са темама из прошлости, он увек прави субверзивну критику друштва. Иако будући филм лоцира у средњи век (Мимица га још прецизније смешта у годину 1388, на граници српског царства), његова замисао је наднационална и атемпорална прича о љубави, двоструким аршинима, свету у коме су помешани добро и зло. Ову бинарност света, веровања, историје, мишљења, показује кроз симболику црног и белог. Везујући белу боју за Анђу и за Страхињу (он је углавном у белој ланеној кошуљи, најчешће „раздрљеној", а она је у белом чак и када је у свиленим шалварама и кад је прекривена заром од тила у шатору), Петровић је користи као симбол још неумрљане невиности правременог раја, али и као крајњи циљ прочишћеног човека, у коме се то стање поново успоставља. „U mitologiji, religiji i folkloru različitih naroda, belo je simbol, svetlosti, čistote, istine, pravednosti, nevinosti, svetosti, lepote i stvaranja" (Trebješanin 2008: 71). „U mitovima *beli hrtovi, beli orlovi, beli konji* predstavljaju glavne protivnike demonske, nečiste sile, koji u borbi sa njom pobeđuju i odnose bolest. Ono je boja prosvetljenja, očišćenja, preobraćaja i otkrivanja božanske istine" (Trebješanin 2008: 71). Они су „неумрљани" како у односу на властелу која је раскошно одевена, тако и односу на цркву, где доминира црна боја одоре и у односу на Страхињину „војску", „робове", „сужње из тамнице" односно „лопове и

10 Видети: Раловић 2017: 226.

бунџије“ како их назива Југ Богдан који их продаје Страхињи, који у битку улазе „[у] ритама […] са ногама увијеним у крпе, или боси“ (Петровић 2011: 49). Између та два пола, налази се Тимотије, слуга на Југ Богдановом двору. „Обучен је као ’домино’: у одело састављено из две различите половине – леве и десне... На глави му је шарена капа са прапорцима“ (2011: 39–40). Он је посредник између Анђиног и Страхињиног и осталих светова. Био је и Страхињин коњ, све до завршне сцене када на црном коњу улази у цркву. „Beli konj može imati tri različita značenja. On može značiti nadolazak arhetipskih stvaralačkih, duševnih i duhovnih snaga, oličenih u mitskom Pegazu, može biti simbol povampirenih iracionalnih snaga psihe koje su se odvojile od realnosti i, najzad, konj bele boje može nagoveštavati smrt“ (Trebješanin 2008: 71). „Jahač na belom konju“ појављује се тамо где може да се деси нешто трагично (Biderman 2018: 34). Архетипско значење црне боје је супротно: симбол непрозирног, непознатог, тамног, мрачног, праисконског, женског. Алијин коњ је вранац, а у једној од верзија сценарија у коју смо имали увид,[11] не и у штампаној, стоји да „Do pojasa go, samo jeleče preko tamnih prstiju“. Претпостављамо да је овде у питању *lapsus calami* те да се мисли на прса, груди. Овако супротстављени, Страхиња и Алија регрутовани су као љубав и зло, светлост и тама, бело и црно, а нарочито у сцени двобоја. „Као боја примордијалне празнине пре него што је створена светлост, црна се универзално повезује са тамом, смрћу, болешћу и злом“ (Stivens према Trebješanin 2008: 85). „Đavo je u religijskim predstavama, po pravilu, *crn*, a naziva se još i Knezom tame. Svešteničke odore obično su *crne*, što simbolizuje pokoru, kajanje, odricanje od taštine, svetovnog bogatstva i uživanja u radosti ovozemaljskog života.“ „Crno, tama je, smatra Jung, i mesto začinjanja, nastanka i klijanja. Crno je, dakle, boja porekla, bremenite tame koja prethodi i vodi rođenju. U alhemiji proces preobražaja počinje stupnjem nigredo (crnjenje) a završava se stvaranjem lapisa. U mnogim religijama i mitovima svet se rađa iz praiskonske tame i ništavila“ (Trebješanin 2008: 85). То рађање новог света симболише Страхињин улазак у манастир на црном коњу.

Нашавши се у апсурдној ситуацији да, иако је прославио у свету кинематографију своје земље, не добија прилику да снима филм по сопственом сценарију,[12] Петровић је режијску палицу препустио Ватрославу Мимици,

11 Материјал доступан у фондацији која носи име редитеља.

12 За анализу стваралаштва Александра Петровића, важни су и контекстуални чиниоци и политичке околности. После обрачуна државе са ауторима црног филма више није снимао у земљи, уз Жилника и Макавејева морао и да оде из Југославије 1973. године. Иако су продуцент Авала филма Петар Шобајић и званични Авалин рецензент Драгослав Зира Адамовић позитивно оценили овај сценарио, Петровић није био погодан да га реализује. Полемика о овом сценарију, која је за циљ имала денунцијацију Петровића, вођена је од јануара до марта 1978. године у НИН-у и привукла је већу пажњу

загребачком редитељу. Мимица је само делимично реконструисао свет који је Петровић замислио, користећи другачији редитељски код. Он је појачао суровост (особито у сцени страдања дервиша Абдуле, кроз пласирање информације да је он Алијин рођени брат али и кроз учешће њихове мајке Азре у набијању на колац старијег сина јер „за издају нема праштања"), а делимично измењеним вођењем нарације и изменом једне од централних тема, донео и другачије мотивисане Анђине поступке. Наиме, на Анђином примеру видимо Петровићево радикално одступање од доминантно успостављеног интерпретативног кода: Анђа је и спремна да се опире, и дрска, и изабрана, и бира, она и заводи. Она је, пак, у Мимичином виђењу, застрашена и практично уцењена и то је једна од крупних разлика па се намеће закључак да редитељ није искористио субверзивне потенцијале сценарија. И код Петровића Влах Алија у току борбе са Страхињом подсећа да ће је муж казнити и жена сама зна шта следује („Ископаће ми очи" (2011: 61)), она је о томе већ обавестила Алију, али интимна драма између њих двоје није последица његове претње, има и њене одлуке да учествује у тој љубавној игри и њени гестови имају недвосмислену еротску димензију. И код Петровића и у свим забележеним варијантама, жена се одлучује да помогне отмичару, а овде додатно жена у току завођења каже да и „зло може да буде лепо" (2011: 56). Утолико у *Соколу* више него у песми имамо посла са упитаношћу над једним ранијим закључком да „даровањем живота Страхиња својој жени одузима стварну кривицу и њен жељени подвиг" (Гордић Петковић 2006: 52).

Петровић је сматрао да је Мимица направио добар филм. „Господствен и иначе уздржан, Саша је сматрао филм релативно успешним. Ипак са негативним коментаром на костиме тог пројекта" (Рађеп 2011: 10). Кључна, пак, замерка односила се на следеће:

> Da sam ga ja radio, možda bih pokušao da mu dam jednu poetsku vertikalu [...] meni je žao... U scenariju je postojala scena sa vukovima. Kad Banović Strahinja odnese pobedu nad Alijom, stavi Anđu na konja i zajedno krenu natrag. Na putu ih napadnu vukovi i, pošto konj ne može da ih nosi oboje, vukovi ih sustižu, Anđa skoči sa konja, žrtvuje se. Za njom skoči Strahinja i onda bi se odigrala borba s vukovima koja personificira srednjovekovnu animalnu situaciju u kojoj se nalaze svi ti ljudi. Te mi je scene žao (*Studentski list* 10. 10. 1981).[13]

читалаца и пратилаца културне рубрике него добитници и тада престижних НИН-ових награда. Видети: *НИН*, 1412, 1413, 1414, 1416, 1420 из 1978. године. Пошто је филм, по сценарију датираном 1977. године, снимљен, на петом Фестивалу филмских сценарија, у Врњачкој Бањи 1981. године, Петровић је добио награду за најбољи сценарио рађен према домаћем књижевном делу (*Политика* 22. 08. 1981).

13 Петар Волк детаљно набраја измене које је донело Мимичино читање: „To sse odnosilo na scenu sa grčkim trgovcima, zatim scene sa Ludom, Popom i Stanom, večera u Strahinjinom dvoru, ubacivanje derviša u dvor, prizori sa srpskim uhodom, pokušaj Anđinog

Ова сцена коју је Петровић замислио почињала би из огромног тотала, у филм би, судећи по сценарију увела мотиве прстена (обруча), ватре и вука. Но, пре него што приступимо анализи ових мотива, ваљало би указати на још једно виђење Страхиње. Примећено је да су „[г]ласовити епски јунаци“ по правилу „баштиници атрибута и функција паганских божанстава“ (Делић 2006: 269), да су „junaci u epskim pjesmama, možda većinom, počovječeni bogovi, ili historični ljudi kojima ponajčešće prišivene su božje zgode“ (Nodilo 2003: 10). Да је Петровићев Страхиња јунак божанских особина, постаје видљиво и пре двобоја и пре праштања. У сусрету са дервишем, индикативна је слика:

> Дервиш метанише – виче:
> ДЕРВИШ: Живот... само ми живот остави... Не Поклањај ме хуријама.
> Страхиња натерује коња у воду. Долази до Дервиша. Прислања му врх копља уз грло...
> СТРАХИЊА: Говори!... Говори Турчине! Где је хорди пут?
> ДЕРВИШ: Отишли су ка насељу Бањска...
> Алија злато тражи. – Каже – богати су српски властелини... Ископаћу им из земље ћупове... Попалићу границу... Страхиња се окреће ка момцима:
> СТРАХИЊА: Вежите га... Понесите... Мамузне коња...
> Коњ загалопира кроз воду и шикару...
> СТРАХИЊА (виче момцима, не окрећући се):
> У Бањску! – Брзо!... (2011: 30).

Иако богата значењима, како експлицитним, тако и имплицитним, сцена сусрета је, на пример, у драми Борислава Михајловића Михиза изостављена, није му била потребна за изградњу драмског света. Да разговор главног јунака и дервиша у песми има загонетно значење, приметио је у својим палеопсихолошким истраживањима Војин Матић (2010: 327). При сусрету код реке Ситнице, Страхиња се код дервиша распитује где је шатор Влах-Алије, а како је пут водио преко реке, Страхиња га пита и за њене газове.

---

bekstva i niz drugih detalja u kojima su menjani prostori ili modifikovani likovi. Takođe, reditelj je uneo likove Stane, Lude, Madunića, Golaća, Alijine majke i oslepljene Efimije. U ovoj temeljitoj preradi izostavljene su scene hvatanja derviša u lovu, zatim umesto raspinjanja konjima Anđe, razapet je pop, skraćene su scene bitke oklopnika sa golaćima, scena sa vukovima i reducirano je dosta u odnosu između Anđe i Alije. Aleksandar Petrović tu nije mogao ništa, tako da se film pojavio na Festivalu jugoslovenskog igranog filma u Puli osamdeset i prve godine sa Frankom Nerom u naslovnoj ulozi. Uz njega su igrali Dragan Nikolić, Sanja Vejnović, Gert Frebe (Gert Fröbe), Rade Šerbedžija i Kole Angelovski. Zamišljen je kao film o surovosti, nasilju, ljubavi, patnji i plemenitosti. Najvažniji prizori događaju se između Banović Strahinje i njegove prelepe ljubavi i Vlah Alije koji provaljuje u dvorac i odnosi sa sobom mladu nevestu. Film je upravo zbog dvojstva u formiranju knjige snimanja bio heterogen po materijalu, imao je ilustrovanih fragmenata vezanih za dvorski život i običaje u domu Jugovića, ali i dinamike u eksterijerima, posebno onim vezanim za turske nasilnike, njihov logor i mučenja koja vrše u krajevima kojima haraju Alijine horde“ (Volk 1999: 300–301).

Уз објашњење да су газови преко реке од давнина „познати као нечиста места, седишта речних демона, скривене виле бродарице која узима, према Вуку, тешку баждарину од јунака, оба црна ока“, те да су речна божанства склона да сваког „уколико се приближи или покуша да пређе реку, утопе у води, изузев оног ко их умилостиви на један одређен начин“, а да се у многим предањима и митологијама помињу „пустињаци који на местима газова показују пут или превозе странце преко реке“ (2010: 327–328), Матић даје претпоставку да је дервиш из народне песме „мада је у њему мало остало од негдашњег врача, нека врста трансформисаног превозника преко реке“, а ову претпоставку поткрепљује сагледавањем појаве дервиша у контексту осталих збивања у песми.

Сцена сусрета са дервишем има више значаја него што јој Петровић даје простора, будући да производи нова значења. Дервиш се, и у песми у код Петровића, појављује у оквиру Страхињине тежње „da povrati ugrabljenu ženu od njenog otmičara koji živi usred turske ordije“ (Matić 2010: 328). У Петровићевом тексту препознајемо, иако имплицитно показану, Страхињину величину која је песми исказана кроз дервишове речи да су његовом ђогу и јунаштву сви путеви проходни. Он, као што смо видели, у Петровићевој редакцији неустрашиво гази воду и без распитивања код дервиша (Харон, Онуфрије, Кристифор, понфифекс, тинтаркарим (Matić 2010: 328)) где су газови, прелази границу према свету мртвих (Ахеронт односно Ситницу). Његову бесмртност, препознајемо и на крају, кроз приказ јунака који нагони коња:

> Коњ долази до обале планинске речице.
> Застаје.
> Колеба се – не усуђује се да загази у воду… плаши се дубине.
> Пође лево, па десно, као да тражи погодније место за прелаз преко воде.
> Страхиња нагони коња у воду…
> Камера швенком – крупном оптиком – прати прелаз преко воде, коња са Страхињом и Анђом…
> Детаљи копита коња – галопира: стотине водених капљица пресијавају се под сунчевим зрацима (2011: 78).

Увођење три нова мотива – обруч, ватра, вук, најављује се епилог сценарија, односно ово су елементи параболе који говоре о љубави, праштању и супротстављању предачком, традицији, породици, постојећим друштвеним оквирима. У повратку кући, Страхињу и Анђу напада чопор вукова. Матић пише да је вук као тотем-животиња постао, на неки начин,

> otelovljenje predstave o totem-pretku koji svojom magičnom moći čuva pleme od opasnosti i pomaže mu da dođe do hrane. Pri tom […] smatran za opasnog, i čovek nije mogao njim da gospodari nego je ljudska zajednica pokušavala da deluje na

totem-vuka samo preko izvesnih ljudi, onih koji su i sami neobični i opasni, koji su tabu, i u sebi takođe nose neku magičnu moć, tako da je dobro držati se podalje od njih. Ovi posrednici, medicinmani, vrači, šamani, žreci ili sveštenici svuda posreduju između plemena i njihovog nadzemaljskog bića otelovljenog u totem-životinji (2010: 176).

U slučaju vuka, bila je reč o opipljivom ispunjenju plemenskih očekivanja koja su kod drugih totem-životinja, pomoću rituala i droga, morala veštački da se izazivaju u ekstazama i halucinacijama. Vuk je bio, međutim, sâm bog koji je izašao iz svog skloništa, u kakvima su druga totem-bića živela skriveno, i ono što se od njega očekivalo ispunjavao je pred očima svakog ko je imao pravo da vidi ispunjenje. […] Vuk je […] investiran nagonskim težnjama čitavog plemena (2010: 177).

Крај филма који је Петровић замислио, односно све оно што следи после сцене с вуковима, огледа се управо у овој сцени.

У Страхињи препознајемо наследника хероја који су силазили у доњи свет (2010, 330), а ова хипотеза коју поставља Матић у сценарију додатно појачана. Испрва симболични Ахеронт или Стикс, Страхиња пошто добије битку, прелази и Флегетон (Перифлегетонт), огромну огњену реку у Доњем Свету односно Петровићевим речима:

Страхиња скида кошуљу са себе.

Увија врх копља у кошуљу...

Затим узима струк суве траве – пали га каменом. – Пали травом кошуљу.

Врхом копља, као запаљеном буктињом, Страхиња пали осушено жбуње и траву. Курјаци су их већ опколили – кевћу и урличу...

Коњ се пропиње и њишти... Анђа га држи за кајасе.

Ватра је, међутим, све већа. Пламен гута суву траву...

Иза дима и пламена, њушке курјака – искежени зуби...

Страхиња у диму и пламену – пали траву...

Општи план призора из горњег ракурса: Страхиња, Анђа и коњ окружени димом и пламеном...

Између њих и курјака сада се већ уздиже зид пламена и густог црног дима...

Курјаци одступају... Повлаче се ка шуми... беже од дима... (прати их густ облак дима).

Страхиња, остатком своје кошуље, везује коњу очи.

Пење се на коња. Помаже и Анђи да се попне.

Мамуза и ошине кајасима коња...

Коњ се пропне и појури кроз дим и ватру!

Полуго Страхиња, гола Анђа, на белом коњу, пробијају се кроз дим и ватру... детаљи: Анђа заклања лице руком од пламена... Страхиња виче, да натера коња у још бржи галоп... глава коња... копите... ноге Страхиње и Анђе, прибијене уз коњске бокове...

Анђа... Страхиња... дим... ватра...

Излећу из ватреног обруча... (2011: 69–70)

Када прођу ватрени обруч, на другој страни чека их кербер, троглави пас – звер: отац-браћа-црква суде душама и одређује ко ће где да борави.

Петровићев Страхиња после крволочне борбе са отмичарем и са вуковима, своју жену доводи кући, у Бањску. Али, она се искрада док он спава и одлази у Крушевац. Ова Петровићева интервенција у служби је развијања мотива љубави према жени, док у Милијиној верзији, на Страхињин опроштај сенку баца његово довођење љубе код оца и браће, када их обавештава о томе да је изабрала Влах Алију, те у борби напала мужа повредивши му главу. Штавише, сумњу и интерпретативну нелагоду у овом сценарију изазивају Анђини поступци: она сања неког другог, потом бива отета против своје воље, Алија је испрва груб а потом све прихватљивији љубавни партнер на кога пристаје, стаје на његову страну у борби, а када њу и Страхињу нападну вукови, она се жртвује:

> Анђа се одгурује од коња... пада на тло... котрља се по тлу. Челни курјак се устремљује на Анђу.
>
> Страхиња зауставља коња. (2011: 69)

Али, Страхиња се враћа по њу и спашава је, као што по њу одлази и у Крушевац јер зна шта је тамо чека. Исцртавање круга, ватреног, а ватра је уз друга своја значења и „свети симбол кућног огњишта“ (Biderman 2018: 417), Страхињино је завештање на вечност и целовитост са Анђом. Ватра је, уз мноштво других значења које има, а љубавна страст је једно од њих, и симбол очишћења „od traga dodira sa opasnim, nečistim, zlim silama“ (Јунг према Trebješanin 2008: 434).

Слутња, невоља, опасност, непријатност, блискост смрти, подједнако су присутни и у сцени са вуковима и у сцени у манастиру. У том смислу, сцену са вуковима можемо посматрати у Јунговом тумачењу као опомену на „несавладане силе, које су ’интелигентне’ и бескомпромисне“ (Biderman 2018: 444), а свакако и као супротстављање предачком на начин који предлаже Војин Матић. И сцена под шатором и завршна сцена у манастиру, отворена су метафора женске неслободе која је актуелна и данас. Крај који је Петровић замислио извођење је жене из подређеног положаја и кроз скидање ризе симболично укидање маскулиних-шовинистичких стереотипа.

АУТОРСКИ РУКОПИС КАО ЗАКЉУЧАК

И у *Соколу* ће се потврдити теза да адаптатор носи двоструку одговорност: он је и интерпретатор и креатор. Иако транспозиција оригиналне приче зависи од захтева медија и жанра, она подједнако зависи и од темперамента и талента адаптатора и његових личних интертекстова кроз које се филтрира материјал (Hutcheon 2006: 84). Ауторски рукопис препознајемо

у неколико кључних детаља. Осим поменутог положаја жене, доминантно је, кроз поменуту дихотомију светова, присуство црне боје и њеног симболичког потенцијала која се протеже од црног мачка из *Мајстора и Маргарите* до боје Алијиног коња или косе, браде испосника Данила и хоце, мантија калуђерица… Али, најпрепознатљивији Петровићев ауторски печат јесте мото као рефрен. Служећи се параболом као битним елементом своје поетике и стављајући исказе у уста дворске луде, он се држи устаљених ауторских концепција и механизама које је ефектно развијао почев од филма *Биће скоро пропаст света* у коме су ту улогу имали бећарци. Док је у *Мајстору и Маргарити* као рефрен функционисала мисао да је свака власт насиље над људима, у *Групном портрету с дамом* издвојила се реченица „Уживајте у рату јер мир ће тежак бити", у *Соколу* музичке секвенце „Шта ти је живот – него трен, дрхтав бљесак – пуста сен", „Жена – жена је као пена, а човек... човек је само једна бена!", „Жене је... жена је од злата... од злата жежена", „жена – жена је као злато!... а човек... а човек због жене тоне у блато", „Мртва а жива и то понекад бива" и други које изговара Тимотије, присутни су на начин на који је рефрен био спроведен у *Пропасти света*. Стављајући овакве ставове у уста „хора", Петровић позива редитеља/читаоца/гледаоца да обрати пажњу на ставове већине. И кад нису музичке, те секвенце су саркастични и смели коментар („ЛАКО ЈЕ ТЕБИ, СТРАХИЊА!... ТИ НЕМАШ НИШТА ДА ИЗГУБИШ... – *церека се* – А МИ...МИ СМО БОГАТИ. – *окреће се ка Југ Богдану*" (2011: 37)), изречена свима видљива истина, али без последица по оног ко изговара.

И најзад, иако је заустављен на трансмедијалном путу за екран на који га је Петровић повео, *Соко* остаје као још један споменик Бановић Страхињи. Као адаптација он је „тачка на континууму, део развоја једног бесконачног метатекста, […] мита који расте, […] поново се прича и оцењује" (Cardwell 2002: 25), самостално уметничко дело, са детаљима високе литерарне стилизације.

ЛИТЕРАТУРА

Biderman 2018: Biderman Hans. *Rečnik simbola*. Preveli s nemačkog Mihailo Živanović, Hana Ćopić, Meral Tarar-Tutuš. Beograd: Plato.

Volk 1999: Volk Petar. *Let nad močvarom Aleksandar Petrović, svojim životom, delom i filmovima*. Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej.

Genette 1997: *Genette Gerard. Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Гордић Петковић 2006: Гордић Петковић Владислава. „Женски ликови и женски светови у Бановић Страхињи", *Михизова драма у европском контексту*, Фонд „Борислав Михајловић Михиз" и Српска читаоница Ириг, 2006.

Делић 2006: Делић Лидија. *Живот епске песме. Женидба краља Вукашина у кругу варијаната*. Београд: Завод за уџбенике.

Елезовић 1938: Елезовић Глигорије. П. о.: *Прилози проучавању народне поезије*; уређују Рад. Меденица и Др А. Шмаус, год. 5, св. 2.

Imami 1978: Turkin Valentin K. „Dramaturgija filma“. *Filmski scenario u teoriji i praksi*. Priredio Petrit Imami; prevodioci Branko Belan... et al. Beograd. Univerzitet umetnosti, 55–58.

Cardwell 2002: Cardwell Sarah. *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester: Manchester University Press.

Krebs 2014: Krebs Katja, ed. *Film, Translation and Adaptation in Theatre and Film*. New York: Routledge.

Malvi 2017: Malvi Lora. *Vizuelna i druga zadovoljstva*, prevela sa engleskog Aleksandra Kostić, Beograd: Filmski centar Srbije.

Matić 2010: Matić Vojin. Detinjstvo naroda. Izabrao i priredio Bojan Jovanović. Beograd: Službeni glasnik.

Меденица 1965: Меденица Радосав. *Бановић Страхиња у кругу варијаната и тема о невери жене у народној епици*: студија из наше народне књижевности. Београд: Научно дело.

Недић 1990: Недић Владан. *Вукови певачи*. Београд: Рад.

Pavlović 2008: Pavlović Aleksandar. „Herojski ideal i 'ženska strana' u pesmama Starca Milije. *Teorije i politike roda: rodni identiteti u književnostima i kulturama jugoistočne Evrope* / urednica Tatjana Rosić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2008, 343–356.

Nodilo 2003: Nodilo Natko. *Stara vjera Srba i Hrvata*. Beograd: MVTC.

Петровић 2011: Петровић Александар. *Соко* Зрењанин: Агора.

Пешикан-Љуштановић 2009: Пешикан-Љуштановић Љиљана. *Кад је била кнежева вечера? Усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Библиотека Позоришна култура на тлу Војводине, књига XIII. Нови Сад: Pozorišni Muzej Vojvodine.

Пешикан-Љуштановић 2017: Љиљана Пешикан-Љуштановић. „Песма о изузетном јунаку и драма о жени с тајном. Бановић Страхиња Старца Милије и Бановић Страхиња Борислава Михајловића Михиза“. *Главит јунак и остала господа: анализе народних песама*, Лидија Делић, Мирјана Детелић, Љиљана Пешикан Љуштановић. Београд: Завод за уџбенике.

Раловић 2017: Раловић Ивана. „Трансмедијалне сеобе Исаковича: Петровићев дијалог с Црњанским“. *Књижевна историја*, год. 49, бр. 162 (Београд), 211–237.

Рађеп 2011: Рађеп, Драшко. „Сценарио? Оно што се гледа“. Петровић Александар. *Соко*. Зрењанин: Агора.

Српске народне пјесме. Књ. 2: *Српске народне пјесме*. Књ. 2, У којој су пјесме јуначке најстарије. скупио их и на свијет издао Вук Стеф.[Стефановић] Караџић. 2. државно изд. Биоград. Штампарија Краљевине Србије: 1895.

Trebješanin 2008: Trebješanin Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: HESPERI-Aedu.

Hutcheon 2006: Hutcheon Linda. *A theory of Adaptation*. New York, London: Routletge.

Harding 2004: Harding Ester. *Misterije žene*. Prevela sa engleskog Jelena Stakić. Beograd: Plavi jahač group.

Crnjanski 1987: Crnjanski Miloš. *Druga knjiga Seoba*, Knj. 1, Beograd: BIGZ.

ШТАМПА

НИН, број 1412, 29. јануар 1978. Цветичанин Радивој. „Хероји или издајице“. 29–30.

НИН, број 1413, Београд, 05. 02. 1978. Рубрика *Одјеци*, 2.

НИН, број 1414, Београд, 12. 02. 1978. Рубрика *Одјеци*, 2.

НИН, број 1416, Београд, 26. фебруар 1978. Станић Стеван. „Постоји ли издаја, о анализи народне песме по којој је писан сценарио за филм“, 36–37.

НИН, Београд, број 1420, 26. март 1978. Петровић Александар. „Спекулација са издајом“, 30–31.

Политика 22. 08. 1981: „Прва награда сценарију филма ’Само једном се љуби’“, *Политика*, 22. август 1981, 6.

Studentski list 10. 10. 1981: Babić Jelena, Skomeršić Danilo, *Studentski list*, 10. oktobar 1981.

ФИЛМОГРАФИЈА

Бановић Страхиња, р. Ватрослав Мимица, Загреб; Јадран филм, Београд: Авала филм Кошутњак, 1981.

Ivana M. RALOVIĆ

BANOVIC STRAHINJA BETWEEN THE SONG AND FILM

Summary

This paper brings insight into the content and analysis of the screenplay "Soko" (The Hawk) (1977) which Saša Petrović (1929–1994) created according to the epic folk song "Banović Strahinja". Critical approaches to adaptations are numerous and varied, and in this paper we rely on newer theories (Robert Stam, Linda Hutcheon, Dudley Andrew, David Krantz, Thomas Leitch, Sarah Cardwell...) which perceive the adaptation for other media as an autonomous work of equal status as the original work and which reject fidelity to the original as the criteria for appraisal of adaptations. The comparative approach in this paper was used to see the way in which the narrative, thematic and aesthetic elements were created for the needs of the new media. In addition to the analysis of literary segments, we have included the analysis of film, intertextual and contextual elements, which we considered relevant for the interpretation and assessment of the adaptation. Petrović is a director who, although he made famous his country's cinematography in the world, did not receive the opportunity to record this film. Special attention in this paper is dedicated to the scene within the tent of the Vlah Alija and the scene with the wolves, and both of them conform to the Genet's notion of paraleptic continuation, which illustrate Petrović's creative manner in the process of adaptation of the literary work.

Key words: Soko (The Hawk), Aleksandar Saša Petrović, epic folk song, scenario, adaptation.

Рад је предат 6. октобра 2021. године, а након мишљења рецензената, одлуком одговорног уредника *Баштине*, одобрен за штампу.