

Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности,
Београд

DOI 10.5937/kultura2587201S
УДК 791.2
791.633-051 Вајда А.
оригиналан научни рад
Датум пријема: 16. 6. 2024.
Датум прихватања: 26. 5. 2025.

Кључне речи: *Пейео и дијамант*, лиминалност, деконструкција, пољска филмска школа, Анджеј Вајда

Филм *Пейео и дијамант* (*Poróbl i diament*) редитеља Анджеја Вајде (Andrzej Wajda) једно је од кључних остварења пољске филмске школе и европске кинематографије уопште. Смештен у време непосредно након Другог светског рата, филм тематизује крај једне епохе и несигурни почетак нове политичке и друштвене реалности. У раду полазимо од претпоставке да Вајдин филм не приказује само историјски прелаз, већ и да формално и наративно конструише

лиминални простор – простор прага – у којем се преламају историјске, идеолошке и егзистенцијалне тензије.

Да бисмо правилно разумели основну претпоставку и хипотезу истраживања Вајдиног филма *Пейео и дијамант*, који је једно од оних дела која пружају могућност готово бесконачне анализе, метаанализе, уметничких и научних истраживања, морамо се забавити теоријом прага као места промене и лиминалности у класичном облику.

Арнолд ван Генеп (Arnold van Gennep) приметио је јасну повезаност између кретања у простору и промене друштвеног статуса – обликовања идентитета. Процес попут овог може се десити, између осталог, у (иницијацијским) ритуалима прелаза. Управо такав обред може постати уметност обликовања и посматрања простора.

Ритуали прелаза (*rites de passage*)¹ – иницијације обележавају прелазак особе кроз животни циклус, с једног степена на следећи током времена, из једне друштвене улоге или позиције у другу, интегришући притом људско и културно искуство с биолошком судбином: репродукцијом и смрћу. Овај процес покреће се спонтаним, унутрашњим развојем особе. Као резултат тога, појединац напушта свет друштвених интеракција у потрази за истином, пратећи унутрашњи, мање или више свесни глас.

Ритуали прелаза састоје се од три фазе: изолације, сепарације (*rites de separation*); лиминалне, маргиналне (*rites de marge*) интеграције, агрегације (*rites de aggregation*). У фази сепарације учесници ритуала се одвајају од своје заједнице, издвајају се из групе којој су досад припадали и лишавају атрибута који сведоче о њиховој припадности. Они се повлаче из свакодневнице, физички и симболички. Ритуал прелаза симболички представља и помаже у преласку из једне фазе живота и идентитета у другу, често путем (уз помоћ) физичких промена места: прелажења границе територије, селидбе, путовања, ходочашћа. Иницијат започиње процес преласка из нижег статуса у виши, „иницираног” путем изолације од досадашњег окружења, односа и активности. Лиминални простор је другим речима уски део прага, који одваја две просторије у кући, као и кућу од спољног света. То је место уласка или почетка. Психолошка лиминалност означава боравак на прагу, у транзицији између досадашњег живота и његове нове, непознате форме.

Различите фазе живота одвојене су праговима, попут рођења, зрелости, брака, родитељства, старости и смрти. Често су повезане или симболизоване преласком у други простор, попут промене места становања, преласка преко улице, уласка у кућу или другу просторију. Особа више није у претходном стању, али још није постигла нови идентитет. Није више оно што је била, нити оно што ће бити, њен статус је транзициони: „више не – још увек не”, „бити између”, ритуално „суспен-

¹ Цео теоријски део о прагу и лиминалности уводим према одредницама Виктора Тарнера: Turner, V. *Liminalność i communitas*, у: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej – kontynuacje*, приредили Kempny, M., Nowicka, E. (2004), стр. 240–266.

довање”, где је изван друштва и изван досадашњег себе, свог „ја”, између познатог и непознатог. Неминовна је појава кризе идентитета, јер та особа више није оно што је била, али још није оно што треба да постане. Већ је умрла, али се још није родила. Човек више не припада „старом”, обичном свету, али још увек није пуноправни учесник у новој стварности, тако да се нормална правила живота морају суспендовати. Нема више претходних друштвених услова, свакодневна правила и ограничења нестају, удаљава се од нормалних појмова времена и простора. Лиминалан простор је место промене, време чекања и незнања. Праг је место, где се додирује *sacrum* – центар стварности, простора и саме суштине, сопственог ја.

Анджеј Вајда у филму *Пейео и дијамант* конструише простор прага, који можемо препознати како у самој радњи, тако и у техникама снимања. Ликови, посебно главни протагонист, Мачек Хелмицки и сам хронотоп уроњени су у неку врсту границе, која је историјско и животно чвориште. Лиминалност света *Пейела и дијаманта* огледа се кроз антитезе, које чине ивицу (међу)граничног простора – смрт и живот/љубав, свет живих – свет умрлих (површина и подземље), јунаштво и издаја, рат и (привидан) мир – све смештено у рубни простор једне митске ноћи, која обухвата комплетну радњу филма. Наиме, сама ноћ као краљевство несигурности, невидљивости, таме и време око поноћи симболички повезано са променом и духовима, поноћ као пукотина у стварном свету, која је мистични пролаз ка другим световима, есенцијално су лиминални периоди, који нарушавају устаљен поредак и теже ка увођењу, завладању новог система. Ноћно, рубно време у филму је позадина транзиције особа – како главног јунака, тако и колективног лика / народа.

Зашто Пейео и дијамант?

Пре него што је млади редитељ Анджеј Вајда одлучио, у сарадњи са Јанушем Моргенштерном (Janusz Morgenstern), Романом Маном (Roman Mann), па коначно самим аутором романа *Пейео и дијамант* Жежијем Анджејевским (Jerzy Andrzejewski), да екранизује нешто застарелу причу пуну социјалистичких мотива, друга два редитеља су покушала своју срећу са споменутим текстом. Безуспешно.

Према Кшиштофу Корнацком (Krzysztof Kornacki), професору са Универзитета Адама Мицкјевича у Познању, филмском аналитичару и аутору монографије посвећене филму, редитељ Анджеј Вајда за аутора романа – Жежија Анджејевског, заиста је био као „трећа срећа”: млад, самоуверен, пун унутрашњих контрадикција и са визијом коју тада нико други није имао². Током дуготрајних радних састанака око адаптације романа, стварања сценарија, сценописа и одабира глумачке поставе, Вајда и Анджејевски су се упознали, разумели и, иако нису делили политичке или уметничке ставове, свако је на свој начин (Вајда визијом и талентом, Анджејевски себи познатим методама избегавања цензуре) спасио *Пейео и дијамант* и свако понаособ је допринео томе да се филмска прича наставља непрекидно.

2 Kornacki K. (2011) *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, с. 4.

но шездесет и шест година после премијере. Можемо се запитати у чему се скрива феномен овог филма? Шта га чини толико снажним да и данас изазива сличне реакције, као што је 1958. године када је снимљен? Да ли је то заслуга избора главног глумца – Збигњева Цибулског (Zbigniew Cybulski), средњоевропског Џејмса Дина са тамним наочарима, симбола изгубљене генерације чији су живот и смрт обавијени легендом? Или можемо говорити о вечно живом портрету свих пољских и шире словенских демона: слабости, ратова, ропстава, трагичних избора, уништених градова, сломљених живота и нада које нам никада не дају мира, ни 1958. године, ни 2025? Можда је у праву теоретичарка филма Марија Малатињска (Maria Malatyńska):

„Можда свест о готово мистичној вези с нечим што се догодило управо тада, што је имало стваралачку моћ и резултат те моћи, тај „материјални доказ”, односно Мачек Хелмицки, остао је као најјача, аутентична снага, жива вредност, независна од времена и околности? Само тада, само једном, догодило се да се лик који глумац глуми „изађе” из филма, сиђе с екрана, „прогута” глумца, писца, стварност и постане живим симболом генерације којој су и глумац и редитељ припадали. Али и савремене генерације, гледалаца којима се обраћа”³.

Пейео и дијамант, некада болан и актуелан, данас је урођен у трагично-иронично сећање народа на прелазак из рата у ропство на гладак, голим оком невидљив начин. Данас, другачије него раније, филм се може чинити још потреснијим, јер нас наводи да размислимо о томе како су Вајда и Анђејевски успели да унесу дословно мноштво симбола који разоткривају тадашњу власт, гласно манифестујући злокобну будућност која почиње директно на последњи дан рата и не носи са собом слободу или самосвест нације, већ следеће ропство. Данас знамо како је било и 1947. (година издања романа) и 1958. (година екранизације) и тридесет година касније, када је социјализам пао, док млади Вајда снимајући филм то није знао, те је филмом прорекао будућност.

Теоретичари филма, поменути Корнацки и професор Марек Хенриковски (Marek Henrykowski)⁴ са Института за радио и телевизију Универзитета у Варшави, слажу се да *Пейео и дијамант* не може бити сматран најбољим пољским филмом, али је несумњиво најважнији пољски филм свих времена. Зашто? Корнацки тврди да је филм неспоран због своје експресије и снажних конотација с јасно разумљивим за све европске народе етичким кодом романтизма⁵. Такође, неизмерни утицај самог филма и читаве пољске филмске школе на развој кинематографије има значајан допринос у котизацији филма⁶. Са друге стране, Хенриков-

3 Malatyńska, M. Zbigniew Cybulski i Andrzej Wajda. Dzieje genialnego przypadku, u: *Zbigniew Cybulski: aktor XX wieku*, приредили Ciechowicz J, Szczepański T. (1997), с. 114.

4 Henrykowski, M. (2008) *Popiół i diament*, с. 10.

5 Kornacki, K., нав.дело, стр. 6.

6 Пољска филмска школа (Пољска школа) је уметничка формација присутна у пољској кинематографији 1956–1963. Њени извори инспирације били су италијански неореализам, експресионизам и филм ноар, а циљ јој је био да раскине са естетиком соцреалистич-

ски истиче улогу Збигњева Цибулског, чија је интерпретација главног лика у овом филму постала легендаран део светске кинематографије, што ниједном другом пољском глумцу није успело никада више⁷.

Филм *Пейео и дијамант* постао је повод за дискусију не само о радњи, већ и о сценографији, инсценизацији (*mise-en-scene*), кадровима и осветљењу: у сцени у којој гледамо позив на извршење атентата, посматрач примећује како Шчука улази у хотел у истом временском интервалу када и Мачек. Истовремено, на првом плану, видљив је Анджеј како телефонира из телефонске кабине мајору. Чује се глас Анджеја и разговор на рецепцији. Овај део филма је вероватно најчешћи пример примене дубине фокуса слике у филму *Пейео и дијамант*. Инспирација за то су били снимци Грега Толанда у филму *Грађанин Кејн* Орсона Велеса (Orson Welles). Жежи Војцик (Jerzy Wójcik) први пут применио је тако велику дубину фокуса у филму *Ероика* Анджеја Мунка (Andrzej Munk), у делу *Осйинайшо – луїубре*.

Искуства са сета *Ероике* Жежи Војцик је искористио током снимања *Пейела и дијаманта*. Дубина фокуса омогућила је повећање количине информација на филмској слици. Њихов извор били су сценографија, светлост, покрет, вишеслојна инсценизација и звук.

У тако приказаном унутрашњем свету, интерне сумње Мачека Хелмицког могле су добити спољашњи визуелни израз. Када се јунак приближава следећој критичној тачки у свом путовању, следећем прагу који мора прећи – у сцени атентата, током разговора с Анджејем поред прозора, у сцени с упаљеним чашама, током напуштања хотела – свет значења које се преноси гледаоцу постаје густ, омогућавајући му јаснији увид у сложени карактер ситуације лика. Дубина фокуса појачава перцептивну активност гледаоца, повећава његову концентрацију на приказани свет и интересовање за поруку.

Пейео и дијамант, осим сцене атентата и сцене која се одвија следећег јутра, што у структури Кембелових „херојевих путовања” одговара фази повратка,

ке кинематографије. Пољска филмска школа је била тематски разнолика, иако се непрестано одражавала на период Другог светског рата, који је био генерацијско искуство за уметнике рођене двадесетих година 20. века. Марек Хендриковски сматра да у ствари назив није адекватан: то није била „школа”, већ интелектуална и уметничка формација. Тачно је да су млади уметници укључени у њу углавном били дипломци филмске школе у Лођу, али су се од самог почетка разликовали стилски, и нико од њих није помињао свог филмског ментора. Дипломци филмске школе у Лођу били су добро упућени у токове светске кинематографије тог времена; једни су указивали на феномен италијанског неореализма као извор инспирације, док су други указивали на поетику експресионизма и филм ноара. Трећи фактор који убрзава рађање пољске филмске школе су паралелне промене у социјалној књижевности, које карактеришу анонимни *Дневник једне ученице* (*Dziennik Uczennicy*), *Поема за одрасле* (*Poemat dla dorosłych*) Адама Важика (Adam Ważyk) и – пре свега – приче Марека Хласка (Marek Hłasko), које су показале мрачну страну промена у пољском друштву, укључујући распрострањени хулиганизам и недостатак перспективе за младе људе.

7 Henrykowski, M., нав.дело, стр. 11.

прича – на нивоу филмске уметности – помоћу светлости и сенке. Односи између црног и белог, осветљење и валоризација контраста могу се тумачити као одраз унутрашњих борби јунака: „Светло-тама служи за субјективизацију, уводећи карактеристичан психолошки састојак за овај естетски квалитет – осећај страха и растројености”⁸.

„Моје разумевање улоге светла у филму тесно је повезано с једне стране с модерном физиком, а с друге стране с мистиком. [...] Сама светлост је живот, она је нотација живота и свега што живот представља”⁹.

Најјачи контрасти јављају се у просторијама у којима се одвијају догађаји важни за јунака: у бару, поред прозора који излази на улицу, у тоалету. Друга места – попут холова и степеништа у сцени чекања на излазак Шчуке – мењају осветљење, прилагођавајући се Мачековом психичком стању. Форма филмске слике у *Пейелу и дијаманту* једнако је важна као и приповедање о унутрашњем искуству лика, које се слаже у више слојева, индивидуалног осећаја и колективне одговорности, а такође „излази” ван филмског екрана и живи у стварном времену као реализовани модерни мит. На крају ћемо нагласити снагу филма Анджеја Вајде у контексту средњоевропског колективног памћења, али и обликовања индивидуалног идентитета. Филм је готово ненаметљиво и неочекивано постао архетипски на бескрајним нивоима. Дело које је утицало на многе ствараоце, постало је извор бројних филмских цитата и хипертекстова, а његови одједи се могу пронаћи од пољске, преко европске до холивудске кинематографије.

1. Фобични простори и лиминално време – *хронојой Пейела и дијаманта*

Иако *Пейело и дијамант* црпи садржај из истоименог романа, за гледаоца делује као засебна целина, на шта је, између осталог, скренуо пажњу сам редитељ, кондензујући филмско време и простор¹⁰. Филмски хронотоп ствара затворени круг који „се дешава” у једној згради и мрежи улица, одвијајући се током једног судбоносног дана, осмог маја 1945. године, дана завршетка Другог светског рата. Прецизно одређено историјско време се овде меша са цикличним временом – од орања (сцена са ратаром на почетку филма) до сетве (Мачекова смрт у ембрионалном положају на земљи „натољеној крвљу”).

⁸ Kornacki, K., нав.дело, стр. 16.

⁹ *Światło kadru, światło życia. Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda*, „Kwartalnik Filmowy” јесен-зима 1994, стр. 27.

¹⁰ „Роман Жежија Анджејевског *Пейело и дијамант* одиграва се током двадесетак дана маја 1945. године, на прелому између рата и мира. Филм се, међутим, дешава током једног дана, ноћи и освета следећег дана. А пошто се радња одиграва баш оне необичне ноћи када се завршава рат и почиње мир, који буди наше наде – осећао сам да ће све што ће те наде уништити, бити за гледаоца изненађујуће и шокирајуће” (Вајда, А. (1988) *Филм звани жеља*, с. 29).

Просйор

Северин Кушмјерчик (Seweryn Kuśmierczyk) истиче да простор у филму функционише на три нивоа¹¹: макрокосмичком – између неба и земље (вертикални покрети камере и коришћење јаког, необичног светла), мезокосмичком – директно окружење човека, природа и зграде, са посебним нагласком на хотел *Монойол*, својеврсним лавиринтом са мноштвом врата, прозора, светларника, степеница и микрокосмичком – који се односи на тело и душу човека у супротности са градским лавиринтом.

Први, књижевни, а не филмски поступак с циљем прецизирања времена и места унутар мерљивих оквира била је драматизација саме књиге Анджејевског. Захваљујући овом скраћивању и конкретизацији, дело је добило јасан просторно-временски оквир, што је омогућило да се дијалози и сама трагична ситуација истакну. Ликови у овом филму, почевши од главног јунака, преко споредних, па све до епизодних ликова, постају ликови драме. Композиција *Пейела и дијаманта*, садржана у пет чинова, прецизно је конструисана и подсећа на структуру античке трагедије¹². Простор који је исцртан на филмској мапи, без обзира на то да ли је реч о отвореном простору (граду) или затвореном (хотелу/бару), представља простор страха и опасности. Цела радња филма се гради у складу са овим простором, истичући судбину Мачека и читаве генерације „проклетих хероја”¹³. Вајда, заједно с другим редитељем, Јанушем Моргенштерном, с којим је раније сарађивао на сету филма *Канал*, а према информацијама које је навео Корнацки, разматрао је одговарајуће место за смештање радње филма, бирајући између два пољска града средње величине Вроцлава и Бјелско-Бјале. Оба града, иако знатно мања од Варшаве, била су ипак превише велика у односу на изворни „град у провинцији”, у којем се догађа радња романа и сценарија Анджејевског. На крају, Вајда се одлучио за уске улице старог града Вроцлава, где су снимане спољне сцене, док су све унутрашње сцене снимане у студију-атељеу, где је изграђена сценографија мало запуштене, али још увек луксузне зграде хотела *Монойол*. Простор је намерно изграђен по узору на просторе из филма Орсона Велса *Грађанин Кејн*¹⁴, а својом конструкцијом не указује ни на једно постојеће здање, постајући заправо хотел дух или хотел свих хотела, који би могао да стоји и свугде и нигде. Такав „простор без адресе” постао је наменска позадина за дела главног јунака без изазивања алузија и анало-

11 Kuśmierczyk, S. Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza, у: *Antropologia postaci w dziele filmowym*, приредио Kuśmierczyk, S. (2015), с.59.

12 Henrykowski, M., *нав.гело*, с. 52

13 Проклети хероји или неуморни борци – пољски послератни отпор за независност и антикомунистички покрет, који се супротстављао совјетизацији Пољске и њеном потчињавању СССР-у, водећи борбу против служби безбедности СССР-а и њима подређених пољских служби.

14 Kornacki, K., *нав.гело*, с. 63.

гија, а пажљиво пројектовани и смештени прозори и светларници на плафонима омогућили су појачање владајуће атмосфере лавиринтности игром светла и сенке, о којој је било речи у уводу.

Једна од сцена која приказује јунаке како осцилирају на рубу света живих и умрлих, а која је постала стални део визуелног речника пољске кинематографије је чувена „сцена са лампицама”, у којој Мачек и Анджеј пале чашице са алкохолем и присећају се погинулих другова. Окосницу саме сцене чини песма „Црвене булке на Монте Касину” (*Czerwone maki na Monte Cassino*)¹⁵, у извођењу Ханке Левицке (односно певачице Славе Пшибилске [*Ślawa Przybylska*]), која буди ратне успомене. У тренутку, хотелски бар постаје капела, а шанк – олтар на којем горе свеће. Време се мери само стиховима песме (последња чашица се пали у тренутку одзивања последњих нота песме). Током ове кратке сцене, стварност се меша са безвременским митом. Мачек пали алкохол у чашама, чинећи од њих својеврсне свеће, које се истовремено на иконичком нивоу повезују са сећањем на мртве и дозивањем њихових духова.

Посматрамо Мачека са овог и оног света – истовремено у бару и у одразу огледала на црном шанку, осветљеном упаљеним лампицама, као да сцена предвиђања будућности приказује још међу живима, али већ међу духовима својих преминулих другова.

Слика славне сцене са лампицама, која је послужила као основа за многе цитате у пољској кинематографији, испуњена симболичким значењима и лимиалном напетости, завршава првим иницијацијским чином главног лика. Непосредно након што се последња од лампица угаси, Мачек преузима терет извршења задатка – извршења атентата на Шћуку. Сцену стога можемо тумачити и као обред иницијације.

Само двадесет посто свих сцена одвија се у отвореном простору. Осим кључне сцене Мачекове смрти треба поменути још један део филма који одражава лимиалност простора на граници живота и смрти, а који се одвија на гробљу. У првом плану видимо не Мачека и Кристину, већ Исуса Христа окренутог главом надоле, у том положају – симбол нечисте ноћи, слома свих вредности и константне претње, а величина фигуре у односу на ликове у позадини чини да окренути Христ доминира, преплављујући кадар. Према речима самог редитеља, слика је требало да представља долазак времена када ништа неће бити свето¹⁶.

15 Песму „Црвене булке на Монте Касину” написао је Феликс Конарски 1944. године, пре напада војника Другог пољског корпуса на монтекасински манастир. Песма се сматра афирмацијом херојске борбе, док је за време окупације Рајха и – после тога – време док је Пољска била чланица Варшавског пакта, била забрањена с обзиром на своју народноослободилачку тему и подвлачење веза Пољске са другим европским државама. *Црвене булке на Монте Касину сјаје / месце росе иле пољску крв / то на њима је сјадао војник / њак од смрти је јачи њев / Прођу године, векови мину / и од нас остаде муњни шрап / а само булке на Монте Касину / црвене буду ко’ пољске крви каи*

16 Wajda, A. (2000) *Kino i reszta świata*, стр. 109.

Сцена на гробљу, према Кушмиерчику¹⁷ названа је „силаском у краљевство ноћи” или „спуштањем у ноћно море” – приказује тренутак дубоке унутрашње кризе, у којем се урушавају све вредности које су дотада управљале понашањем јунака. Психа јунака је у фази дезинтеграције – Мачек подлеже чаролији снаге зоне ерос и одједном сваки његов живи део почиње да тражи виталност, наду, наставак младалачког живота који је брутално прекинут и потиснут у позадину током година рата. Одједном двоуми се и гура од себе смрт, која надоилази заједно са неминовним извршењем задатка – атентатом на Шчуку.

И ѿейео и дијаманѿ – о индивидуалном и колекѿивном јунаку

У истом простору, Кристина проналази натпис на старом гробу, фрагмент стихова Ципријана Камила Норвида (Cyprian Kamil Norwid) *Баш заѿо (Po to własnie)*:

Док гориш тако као лист без воде
И пуца око пуно ватре сено
Не знаш да л' у ватри има и слободе
Или баш сад губиш све што беше њено
Да ли ће пепео и хаос остати
Који те на тихи суноврат
Наводе
Или ће у пепелу дијамант настати
У чијем се сјају тек победе роде?¹⁸

Наслов филма директно се односи на текст ове песме из доба романтизма, истовремено храбро одговарајући на питање њеног аутора – главни лик није пепео или дијамант, већ и пепео и дијамант, као два елемента у једној особи, која се налази у унутрашњем граничном простору између личности хероја и антихероја. Ово подржава тезу да је Мачек Хелмицки симбол пада топоса кристалног јунака, браниоца народа који није погођен људским несигурностима. Мачек који је истовремено пепео и дијамант пун је страха и храбрости, кукавица и херој, обични човек и надмоћни див.

„Цибулски као Мачек био је нешто попут човека са Месеца, не са овог света, а истовремено је подсећао својом фигуром на уличног пробисвета, доносећи са собом чар романтизованог бунтовника, а и понашања `златног дечка` из студентског клуба”¹⁹.

Фигура Мачека, помало ненамерно, била је не само кључна тачка у разматрању оправданости херојске борбе и смрти „за слободу златну”, већ и бунтовног имица који се супротставља дотадашњој иконографији устаљеној за лик народног хероја. Својим изгледом и понашањем изазивао власт, пркосио цензури и увлачио гледа-

¹⁷ Kuśmierczyk, S., нав.дело, стр. 77.

¹⁸ Превод Стојичић К.Е., оригинални текст: https://poezja.org/wz/Cyprian_Kamil_Norwid/23597/Po_to_wlasnie, приступ 20. 01. 2024, 23:20.

¹⁹ Lubelski, T. (2008) *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, с. 188

оце у свој свет. Пун немира и несигурности, постао је легенда и оформио је архетип средњоевропског бунтовника, који је пратио историју филма и самог глумца, Збигњева Цибулског²⁰.

Лиминалност у *Пейелу и дијаманџи*, која се служи експресионистичким *mise-en-scene* како би истицао тренутак преласка кроз границу, готово је свуда видљива: у хотелском „обрнутом свету”, на неосвешћеном гробљу, у бару у којем први и последњи пут можемо чути забрањену песму. Ликови, посебно Мачек, као да су задржани у средњој фази иницијације, у хронотопу прага. Док губе претходни идентитет, у потрази за новим, налазе се у потпуности испуњени искушењима и грешкама транзиције, у којој је све сложено и флуидно, а сами прагови чине се непријатељским и препуним замки. Ликови су заточени између светова. Сви описани простори преплављени су временом, чија је главна карактеристика лиминалност, схваћена и симболично и дословно. Дан радње филма је последњи дан рата, истовремено последњи дан пре успостављања црвеног режима. Ликови се налазе између две границе и тај тренутак изобличава устаљене обрасце понашања и у сфери ероса и танатоса.

Током једне ноћи, они пролазе кроз искуства смрти и љубави, два гранична стања која радикално мењају човека. Иницијацијска искуства – љубав између Мачека и Кристине, атентат на Шчуку, и на крају Мачекова смрт – омогућавају ликовима да се приближе граници, али прелазак на другу страну је немогућ све док ток историје то не омогући.

Сама смрт главног лика је бесмислена, а претежно кроз њу, као и кроз претходне сцене атентата на Шчуку – прања руку и лица (брисање греха) након атентата – Вајда деконструише мит романтичног јунака. Овде, национални и ратни херој „умире на сметлишту историје”, убијен случајно, у најнелогичнијем времену и месту, у пуном сунцу, на гомили смећа. Режиер наглашава том сценом трагичну судбину људи који су изгубили живот током и након рата и поставља питање: Да ли је вредело? Да ли би Мачек, само да је изабрао личну срећу уместо херојског чина, могао да живи и допринесе својим животом обнови отаџбине? Смрт на депонији је антитеза херојске смрти, у њој нема ни трунке узвишености. Иако се филм завршава сценом Мачекове смрти, обред преласка целог народа на другу страну се дешава тренутак раније. У хотелском бару, где су Мачек и Анђеј палили свеће и изговарали имена погинулих другова из ослободилачке војске, откуцава поноћ. Пијана и весела маса људи, окићена конфетама, украсима и капама од новинског папира (симболом модерне дворске луде), започиње, уз какофонију звукова из оркестра, национални плес – полонезу.

„Вајда је поменуо да је био заинтересован за роман Анђејевског због сцене полонезе у њему. То је требало да буде савремена *Свадба*, као у драми Виспјанског,

20 Наравно, могу из *Пейела и дијаманџи* да се исеку ове или оне речи, али не може се цензурисати глума Збигњева Цибулског; а управо је у његовом начину понашања постојало то „нешто”, што је у то време било политичка непристојност: слобода младића с тамним наочарима у односу према наметнутој стварности.” Вајда, А. *Филм звани...*, стр.140.

где би прича завршила националним плесом. Међутим, на снимању, посебно под утицајем интерпретације Цибулског, нагласак се неочекивано пребацио са националног плеса на плес смрти [...] Управо тај плес смрти требало је да буде коначни завршетак филма, а не смрт Мачека”²¹.

Полонеза је неусаглашена, лишена достојанства и подсећа на сцену из драме *Svadba* (Wesele, 1901) Станислава Виспјанског (Stanisław Wyspiański), познату као „вражји плес”²², својеврстан транс у који су плесачи увучени, спречавајући их да оцене стварну ситуацију у којој се налазе (прелазак из ропства у ропство). Последња сцена која се одвија у хотелу доноси слику простора који затвара у својој унутрашњости оне који у њој бораве и који је заједно стварају. Вражји плес је допуњен сценографским решењем. Плешући парови увлаче се између огледалних зидова који стварају врсту лавиринта. Затварајући се око ликова, спољна просторија постаје израз одумирања унутрашњег света.

Закључак

Неопходно је напоменути да *Пейео и дијамант* није једини Вајдин филм из тог периода у којем лимиалност света игра кључну улогу. Филм *Канал* (*Kanał*) из 1956. године, поред техника које познајемо из каснијег *Пейела и дијаманта*, служи се симболиком силаска у Хад, у подземље – у канал. Ово је јасно разграничење на свет „на површини” (где се одвијају борбе) и свет „у каналу” – пролазни свет, који даје наду у промену и бежање од смрти, а простор у коме функционишу ликови јесте лимиална земља између површине и понора. Слична конструкција примењена је у филму *Подземље* Емира Кустурице²³ – подземље као место бекства од

21 Kornacki, K., нав. дело, стр. 244.

22 У драми Станислава Виспјанског, „вражјим пластом” називамо бесмислено деловање које произилази из немоћи. Другим речима, то су покушаји предузимања различитих радњи који су израз безвољности. У *Свадби* Станислава Виспјанског, сламени пластови нису случајно били смештени око колибе, која је место радње драме. Испред ње су расле руже, које је требало заштитити од ниских температура. „Вражји пласт” из *Свадбе* у одређеном тренутку оживљава, постајући фантастични лик. Затим млади пар позива га на свадбу. Међутим, због неспоразума, *вражји њласи* бива изгнан са свадбе, што га доводи до гнева. Као одмазду, баца проклетство на окупљене госте. То узрокује да неки од њих виде духове који персонификују осећања, снове, страхове и бриге појединих гостију. У последњој сцени, вражји пласт води поворку сватова. Његова музика је монотона, како би успавала и сневеселила учеснике свадбе. Музика *вражјеи њласи*а уводи госте у хипнотичко стање. Поворка се креће у круг, не достижући никакав циљ. Плес је само понављање празних гестова и фигура, а сватови не знају шта раде, јер су изгубили контролу над својим понашањем. Плес симболизује маразам и успаваност пољског народа. То је слика која приказује напуштање идеје о независности од стране Пољака, који, не видећи шансу и наду за ослобођење од владавине освајача, упали су у беспомоћност и безнађе, слично оном што приказују учесници свадбе.

23 „Импресивни крај све обједињује у тренутак тоталног нихилизма и фиццериалдовског очаја када су „сви ратови извојевани. Сва добра нестала, а сва вера у људе поколебана”

рата постаје мотив у филму. Други Вајдини филмови, као што су *Свадба* – филмска мандала, која разрађује тему вражјег плеса и завршава се задивљујућим, кружним покретима камере, када у улогу камермана улази сам вражји пласт (а чиме се заправо деконструише илузија филма), *Госпођица Нико* (*Ranna Nikt*) и *Госпођице из Вилка* (*Panny z Wilka*) два филма о женској иницијацији (младалачкој и старачкој) и тражењу идентитета, на крају *Тајшарак* – који разрађује тему границе између ероса и танатоса, наставак су обраде теме лиминалности на историјском и личном нивоу, која је била апсолутна преокупација Вајде у току целе његове стваралачке активности.

Пейео и дијамант је филмски обрнути мономит (*monomyth*), у којем можемо наћи пут, развој, борбу, љубав, промену и, на крају, смрт – протагонисте и заједнице. Цела радња одиграва се на опасном прагу, урођена у уврнути хронотоп, који је одраз ратног карневала (одатле и плес, музика, кафана, али и ватромет у тренутку смрти Шчуке – као битан лајтмотив, који се прожима кроз цео филм). А „све док траје карневал, за никога други живот, осим карневалског, не постоји. Не можете од њега побећи, јер карневал нема просторних граница”²⁴. Мачек, опкољен са свих страна лимесом и наопачким светом поштује његове принципе, кроз цео филм посматрајући свет умрлих (у црном шанку, на гробљу, у бари воде, где се види душа Шчуке) и на крају сам се придружује тој безвременској поворци. Крај Маћековог живота јесте заправо прелазак границе у личном смислу – напуштање виталног дела живота и наде да ће „ерос” победити и силазак у „краљество таме”, огледални свет, док за колектив – народ – свануће подразумева излазак из многих лиминалних простора: из рата у мир односно ропство, из једног политичког уређења у друго, из партизанске приправности у „вражји пласт”, отупљеност, из физичког рушења града у ментални урбицид.

Вајдин филм инспирисао је друге ствараоце да започну дискусију путем цитатности и интертекстуализације ауторских текстова културе, што је довело до коегзистенције или деструкције митова које је створио *Пейео и дијамант*. Ликови, сцене или контексти из филма постали су основ за изградњу нових прича, а лиминални свет Маћека продубио се за мултиплициране огледалне одразе филмских светова. Филм који *йер се* представља егзистенцију на рубу распада света, јунака, наде, будућности и који своју акцију гради на лабавој граници између рата и ропства односно животарења и смрти, одмах је (само пет година након премијере) постао полазиште за стварање нових филмских и унутрашњих светова²⁵, који су

(Фиццералд 1964, 112). Црни вапи: „Марко брате, Наталија љубави’, а окренуто, пало распеће (као Вајдино у филму *Пейео и дијамант* 1958) у пламену означава сумрак света.” Даковић Н. (2008) *Балкан као (филмски) жанр. Слика, шексџи, нација*, с. 86.

24 Bahtin, M. Ludowe formy świąt karnawałowych, у: *Antropologia widowisk*, приредио Kolaniewicz, L. (2005), с. 375.

25 Филмови југословенске кинематографије који су индиректно и директно инспирисани филмом *Пейео и дијамант* су: *Три* (1965) Александра Петровића, *Поход* (1968) Ђорђа Кадијевића, *Кад будем мртјав и бео* (1967) и *Засега* (1969) Живојина Павловића, *Подземље*

присвајали његове делове или користили његову симболику како би истакли своје пуенте и водили дијалог са гледаоцима упућеним у историју кинематографије.

Смрт романтичног јунака увек буди наду да ће се он ипак вратити и преовладати над краљевством таме – и у суштини Маћек јесте надвладао таму и заборав, укореван у колективно сећање и историју кинематографије, док је сам филм *Пейео и дијамант* постао ажурирани мит, који је хипотекст за безброј других текстова културе.

Литература и филмографија

- Bahtin, M. Ludowe formy świąt karnawałowych, y: *Antropologia widowisk*, приредио Kolaniewicz, L. (2005), Warszawa: WUW.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2008) *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill Education.
- Камбел, Џ. (2021) *Херој са хиљаду лица*, Београд: Златно руно.
- Daković, N. (2008) *Balkan kao (filmski) žanr. Slika, tekst, nacija*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Falkowska, J. (2007) *Andrzej Wajda. History, Politics and Nostalgia in Polish Cinema*, New York: Berghahn Books.
- Hendrykowski, M. (2008) *Popiół i diament*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kornacki, K. (2011) *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Koryciński, M. Popołudniowa herbatka czy podróż na księżyc?, y: *Różne oblicza edukacji audiowizualnej*, приредили Jaskulski, P., Koryciński, M. (2016), Warszawa: Centrum Otwartej i Multimedialnej Edukacji.
- Kuśmierczyk, S. (2015) Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza, y: *Antropologia postaci w dziele filmowym*, приредио Kuśmierczyk, S., Warszawa: Czuły Barbarzyńca.
- Kuśmierczyk, S. (2014) *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa: Czuły Barbarzyńca.
- Lubelski, T. (2008) *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów: Universitas.
- Małatyńska, M. Zbigniew Cybulski, Andrzej Wajda. Dzieje genialnego przypadku, y: *Zbigniew Cybulski: aktor XX wieku*, приредили Ciechowicz, J., Szczepański, T. (1997), Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Pająk, P. Andrzej Wajda a kino serbskie, y: *Polska i Jugosławia w stosunkach międzynarodowych po II Wojnie Światowej. Relacje wielostronne i wielopoziomowe*, приредили Pavlović, M., Zaćmiński, A. (2014), Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

(1995) Емира Кустурице, пољски: *Јак бућ кочанг* (1964) Војхеха Жежија Хаца (Wojciech Jerzy Has), *Pierścienek z orłem w koronie* (1992) Анджеја Вајде, док амерички филмови укључују *Улице зла* (1973) и *Двосмислуку ипру* (2006) Мартина Скорсезеа (Martin Scorsese).

- Pavlović, Ž. (1959) Gledajući poljske filmove, *Filmska kultura* br. 11–12, Zagreb: Filmoteka.
- Turner, V. Liminalność i communitas, u: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej – kontynuacje*, приредили Кемпны, М., Nowicka, E. (2004), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wajda, A. (1988) *Film zvani želja*, Beograd: Narodna knjiga.
- Wajda, A. (2000) *Kino i reszta świata*, Kraków: Znak.

Katažina Eva Stojičić

University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

THE LIMINAL WORLD IN ANDRZEJ WAJDA'S
ASHES AND DIAMONDS

Abstract: This paper examines boundaries of the world depicted in *Ashes and Diamonds*, a film directed by Andrzej Wajda which is considered one of the most significant works of European cinema. Drawing on classical theories of liminality by Arnold van Gennep and Victor Turner, I explore how the concept of liminality operates within the film. Wajda constructs a threshold space that is evident both in the narrative structure and in cinematic techniques. The characters – particularly the protagonist Maciek Chelmicki – as well as the chronotope itself, are immersed in a kind of a boundary zone, situated at a historical and existential crossroads. The liminal world of *Ashes and Diamonds* can be interpreted through a series of antitheses that define the edges of this threshold: death and life/love, the world of the living and the dead (surface and underground), heroism and betrayal, war and peace – all converging in the marginal space of a mythical night that engulfs the entire film. The nocturnal, marginal time serves as a backdrop for the transition of individuals – both the main character and the collective character of the nation. This study identifies boundary elements within the film and defines the characteristics of liminality as manifested in both space and its characters.

Key words: *Ashes and Diamonds*, liminality, deconstruction, Polish Film School, Andrzej Wajda