Проф. др Миомир Петровић*
Факултет за културу и медије
МегаТренд универзитета
Београд

НАРАТОЛОШКА АНАЛИЗА ФИЛМА ВИМА ВЕНДЕРСА „НЕБО НАД БЕРЛИНОМ”

Сажетак: У филму „Небо над Берлином”, редитељ Вим Вендерс и сценариста Петер Ханке не користе мишску причу о анђелима као основу целокупне наративне структуре свој дела већ се, у већој или мањој мери алегоријски служе мишом само у једном сејмену наративној склопи. Миш је, у интертекстуалном смислу, само део структуре, прича у причи, део дискурзивног процеса. „Небо над Берлином” није филмска прича о анђелима већ о Берлину, људској пањњи, љубави и чежњи и, најзад, о анђелима у њиховом контексту. Зато је за ауторе мишска прича само део наративне склопи а не и циљ приповедања. Пре свега, аутори причају о људима, служећи се мошћом „палој анђела” а не о бојовима или природним силама служећи се човеком као центром приповедања.

Кључне речи: АНЂЕЛИ, МИТ, ХРИШЋАНСТВО, ПАЛИ АНЂЕО, РИТУАЛ, ФИЛМ, НОВИ НЕМАЧКИ ФИЛМ.

* Контакт: mpetrovic@megatrend.edu.rs

Многобројни прикази и анализе овог филма на самом почетку укажују на поезију Рајнера Марије Рилкеа која је инспирисала ауторе филма „Небо над Берлином”¹ Петера Хандкеа² (сценаристу) и Вима Вендерса³

¹ „Der Himmel über Berlin” („Wings of Desire”), 1987, режија: Вим Вендерс, сценарио: Петер Хандке, Вим Вендерс, директор фотографије: Анри Алекан, монтажа: Петер Пригода, музика: Јирген Книпер, улоге: Бруно Ганц, Солвег Домартен, Ото Сандер, Курт Буа, Питер Фалк, продуценти: Вим Вендерс, Анатол Доман, продукција: Road Movies Filmproduktion/Berlin & Argos Films/Paris, трајање: 128 мин, формат: 35мм, B&W and Colour.

² Петер Хандке је рођен 6. 12. 1942. године у Грифену, Аустрија. Студирао је право на Универзитету у Грацу (1961-1962) и већ током студија почео да сарађује са авангардним књижевним часописом *Manuskripte*. Изашао је из анонимности првенствено као авангардни драмски писац драмом „Вређање публике” („*Publikumsbeschimpfung*”, 1966). Следе драме „Каспар” (1968), „Моја нога-мој тутор” („*Das Mundel will Vormuind sein*”, 1969), „Путовање преко Боденског језера” („*Der Ritt ueber Bodensee*”, 1971). Прозни опус Петера Хандкеа далеко је значајнији од драматуршког: романи „Голманов страх од пенала” (1970), „Леворука жена” (1976), „Бежељна несрећа” (1972), а најпознатија дела су му „Спори повратак кући” (1979) (Дечје Новине, Г. Милановац 1990) и „Детиња повест” (1981) (Дечје Новине, Г. Милановац 1988). Дела Петера Хандкеа позната су југословенској и српској јавности поглавито преко превода његовог дугогодишњег пријатеља и преводиоца Жарка Радаковића.

³ Вим Вендерс је рођен 14. августа 1945. године у Дизелдорфу. Након средње школе у Оберхаузену, индустријском граду у Рурској области, Вендерс је започео студије медицине (1963-1964) и, паралелно, филозофије (1964-1965) у Фрајбургу, односно Дизелдорфу. Прекида студирање са најновијом жељом – да постане сликар. Преселио се у Париз 1966. године али није успео да положи пријемни испит на Уметничкој академији. Ипак, успео је да се запосли као асистент код америчког сликара Џонија Фридлендера на Монпарнасу. У том периоду редовно посећује Кинотеку у Паризу где гледа чак по пет филмова дневно. У Немачку се вратио 1967. године да би радио у немачком представништву холивудске компаније Јунајтед Артист. Ускоро ће уписати „Hochschule für Fernsehen and Film”, Академију за телевизију и филм у Минхену. Између 1967. и 1973. године ради као филмски критичар у часопису *FilmKritik*, у дневнику *SieDeutschezeitung*, магазинима *Tven* и *Spiegel*. Истовремено ради на неколико кратких филмова. Вендерс је дипломирао целовечерњим филмом „*Summer in the City*” („Лето у граду”, 1970). Праву каријеру филмског редитеља почео је 1971. године филмом „*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*” („*The Goalkeepers Fear of the Penalty Kick*”, „Голманов страх од једанаестреца”, 1971), по истоименом роману његовог пријатеља, аустријског писца Петера Хандкеа. Исте године, заједно са четрнаест немачких редитеља основаће независну продуцентску кућу „*Filmverlag der Autoren*”, из које ће настати „*New German Cinema*”. Године 1974. основаће и „*Wim Wenders Produktion*”. „*Filmverlag*” ће реализовати његове филмове „*Der Scharlachrote Buchstabe*” („*Scarlet Letter*”, „Скарлетно слово”, 1972), „*Alice in der Stadt*” („*Alice in the Cities*”, „Алиса у градовима”, 1973) и „*Falsche Bewegung*” („*Wrong Move*”, „Погрешан покрет”, 1975). Године 1976. Вендерс ће основати продуцентску кућу „*Road Movies Filmproduktion Inc*” у Берлину, која је реализовала не само највећи број Вендерсових филмова већ више од стотину копродукција до 2003. године. Након филма „*Der Amerikanische Freund*” („*The American Friend*”, „Амерички пријатељ”, 1977), који је његова прва међународна копродукција, скреће на себе пажњу Френсиса Форда Кополе. На његов позив долази у САД и снима филм „*Hammet*” („Хемет”, 1978/1982). Током прекида у реализацији овог филма, Вендерс снима заједно са Николасом Рејом филм „*Lightning over Water: Nick's film*” („Муња над водом: Ников филм”, 1980) и „*Der Stand der Dinge*” („*The*

(редитеља). У тој констатацији на својеврстан начин су помогли и интервјуи у којима сам Вендерс тврди горе поменуто. Ипак, мишљења смо да се овакав податак, сведен на форму општег места и без додатних појашњења мора узети с великом дозом резерве. Чињеница је да је поезија Рајнера Марије Рилкеа (1875-1926) у књижевно/историјском смислу означила прекид са конвенцијама дотадашње немачке поезије и утрла пут модерном, импресионистичком промишљању и употреби прошлости и мита као теме, о чему можда најизраженије сведочи збирка песама „Орфејеви сонети”, те да је употреба митске матрице дала снажан подстицај новој немачкој поезији, али је чувени песник само један од представника таквог уметничког става. Тема анђела и њихова патња јесу повремено мотив Рилкеових песама али и многих других књижевника.

Облик приповедања за који су се одлучили Вим Вендерс и Петер Хандке у „Небу над Берлином” ближи је лирској прози него класичној филмској драматургији. Самим тим, заступљенија је драматургија стања него догађаја а основни сукоб – тежња анђела да постане смртно људско биће – као и бочне сукобне линије представљају пре интровертно филозофско преиспитивање драмских ликова него класичну мрежу сукобних линија протагониста и антагониста. Немогуће је успоставити јасну жанровску одредницу облику нарације која се користи у овом филму осим констатације да секундарну линију развоја (љубав анђела Дамијела према Марион) карактерише мелодрамска матрица – мелодрама у метажанровском или наджанровском смислу.

„Када сам почео да пишем сценарио за нови филм управо сам читао Рилкеа. Рилкеове песме су насељене анђелима. Једног дана сам у неким Рилкеовим белешкама пронашао ову јединствену реченицу: *Незайослени анђеоло који се заљубљује...* Покушао сам да заборавим ову идеју, али се она чврсто усади-

State of Things”, „Стање ствари”, 1982) који ће му донети Златног лава на филмском фестивалу у Венецији. У Лос Анђелесу, 1978. почиње рад на сценарију са Семом Шепардом на основу његове збирке прича „Motel's Chronicles” („Приче из мотела”). Филм који ће, неколико година касније настати по овом сценарију носиће наслов „Paris, Texas” (1983). Филм ће донети Вендерсу Златну палму на Филмском фестивалу у Кану, 1984. године и увешће Вендерса у круг културних редитеља осамдесетих година прошлог века. Исте године Вендерс постаје члан немачке Академије уметности. Након премијере филма „Der Himmel über Berlin” („Wings of Desire”, „Небо над Берлином”, 1987), Вендерс добија награду за најбољу режију као и прву европску филмску награду Феликс. Године 1989. добија звање почасног доктора Универзитета Сорбона у Паризу. Добитник је награде Фридрих Вилхелм Мурнау. Следи филм „Until the End of the World” („До краја света”, 1991). Током деведесетих Вендерс је снимио филм „In weiter Ferne, so nah!” („Far Away, So Close”, „Тако близу, тако далеко”, 1993) што је својеврстан наставак филма „Небо над Берлином”. Следе филмови „The Lisbon Story” („Лисабонска прича”, 1994), „Beyond The Clouds” („Иза облака”, 1995, у сарадњи са Микеланђелом Антонионијем), „Buena Vista Social Club” (1998), „The Million Dollar Hotel” („Хотел од милион долара”, 2000), „The Land of Plenty” (Земља изобиља, 2003) и „Don't Come Knocking” (2004).

ла у моју главу. Када сам Петеру Хандкеу причао о томе помислио је: *Можда ти ја моћу помоћи. Можда не сценаријом колико дијалозима...* Имајући пред собом слику анђела који се заљубио почео сам своје записе. Желео сам да дођем до спознаје шта је у ствари анђео. У свакој религији анђели се појављују као божји изасланици. Оно што је мене занимало била је представа једног таквог изасланика у данашњем свету, у коме више нема никог ко шаље божје поруке, а пре свега никога ко их прима⁴, пише Вим Вендерс.

Лајш мошив филмске приче јесте, с друге стране, „Песма о детињству” Петера Хандкеа која представља и кључ којим се уводе деца као једна од група јунака и њихова функција у филму. Овом песмом се већ на почетку филма уводи говор из *off-a* и уноси код за даље ишчитавање наративне структуре (реч је о чињеници да само деца могу да виде анђеле).

Даћемо је у преводу на енглески језик:

Song of Childhood

By Peter Handke

When the child was a child
It walked with its arms swinging,
wanted the brook to be a river,
the river to be a torrent,
and this puddle to be the sea.

When the child was a child,
it didn't know that it was a child,
everything was soulful,
and all souls were one.

When the child was a child,
it had no opinion about anything,
had no habits,
it often sat cross-legged,
took off running,
had a cowlick in its hair,
and made no faces when photographed.

When the child was a child,
It was the time for these questions:
Why am I me, and why not you?

⁴ Вендерс, Вим, „Белешке поводом филма Небо над Берлином”, у *Видици*, бр. 259-260, Београд 1988, превео Горан Новаковић, стр. 26.

Why am I here, and why not there?
When did time begin, and where does space end?
Is life under the sun not just a dream?
Is what I see and hear and smell
not just an illusion of a world before the world?
Given the facts of evil and people.
does evil really exist?
How can it be that I, who I am,
didn't exist before I came to be,
and that, someday, I, who I am,
will no longer be who I am?

When the child was a child,
It choked on spinach, on peas, on rice pudding,
and on steamed cauliflower,
and eats all of those now, and not just because it has to.

When the child was a child,
it awoke once in a strange bed,
and now does so again and again.
Many people, then, seemed beautiful,
and now only a few do, by sheer luck.

It had visualized a clear image of Paradise,
and now can at most guess,
could not conceive of nothingness,
and shudders today at the thought.

When the child was a child,
It played with enthusiasm,
and, now, has just as much excitement as then,
but only when it concerns its work.

When the child was a child,
It was enough for it to eat an apple, ... bread,
And so it is even now.

When the child was a child,
Berries filled its hand as only berries do,
and do even now,
Fresh walnuts made its tongue raw,

and do even now,
 it had, on every mountaintop,
 the longing for a higher mountain yet,
 and in every city,
 the longing for an even greater city,
 and that is still so,
 It reached for cherries in topmost branches of trees
 with an elation it still has today,
 has a shyness in front of strangers,
 and has that even now.
 It awaited the first snow,
 And waits that way even now.

When the child was a child,
 It threw a stick like a lance against a tree,
 And it quivers there still today.

Песмом се одмах презентује филозофско *Вјерују* које је у бити основног заплета: дечја и анђеоска невиност и наивност су идентичне, али, док је пред децом живот, пред анђелима је вечност која се проводи у благодати и суштинском неразумевању људске егзистенције ма колико се трудили да продру до краја у њене тајне.

Радња филмске приче је смештена у Берлин, у период непосредно пре пада Берлинског зида и окончања ере „Гвоздене завесе” између Истока и Запада (касне осамдесете године прошлог века). Филмска прича је и својеврсна ода самом граду и његовим специфичностима али и коментар идеолошке ере на заласку. Подељеност Берлина на Источни и Западни незаобилазна је карактеристика овог града у периоду после II Светског рата тако да *dramatis locus* филмске приче на идеалан начин спаја приватни интимно-емоционални (*еџизодијски*) и ангажовани (*енциклопедијски*) корпус ауторске итендације. У наративном смислу, дело прати свакодневна искуства многобројних „берлинских” анђела који су видљиви само за чисте дечје душе и једни за друге, али је визиура приповедања концентрисана на угао двојице анђела – Дамијела (Бруно Ганц) и Касијела (Ото Сандер). Људи не могу да их виде нити чују али понеко успева да осети њихово присуство, иако не може да га себи објасни или дефинише. Функцију анђела на Земљи аутори⁵ сагледавају кроз стереотипну представу анђела – њихов циљ није да мењају ток живота људи које надгледају већ да, како сам анђеол Касијел каже: „Записују и памте

⁵ У даљем тексту под множином, аутори, мисли се на редитеља Вендерса али и сценаристу Хандкеа будући да анализирамо мета и интертекстуални ниво овог дела.

људско понашање, сведоче о људима и очувају реалност таквом каква јесте”.

Ипак, један од важних ликова у овој филмској причи је сам град Берлин, будући да у делу не функционише само као место догађања, као сцена на којој се одвија прича већ је и сам по својој подељености и разарању током II Светског рата прерастао у метафору. На тај начин се добија и квалитет митског места – уколико постоје Небеско царство (одакле су дошли анђели), Земља на коју су анђели послати и, њој донекле супростављено „Митско место”, односно јединствено место на коме долази до споја света људи и света анђела. Тако је и филмска прича својеврсна поема о граду и његовој прошлости, садашњости и будућности. Документарни снимци разореног Берлина само доприносе упечатљивости ове намере. Током развоја приче добија се информација да су Дамијел и Касијел одувек били анђели и одувек били „овде”, односно да су на то место распоређени пре него што је град постао град, односно пре него што су људи постали људи. Такође, сазнаје се и да су они одувек анђели, односно да за њих никада није постојао неки други живот до анђеоске вечности. Оно што је још једна занимљива карактеристика анђела је и чињеница да, будући невидљиви и бестелесни, прелазе из западног у источни део града што је становништву не само немогуће већ, за оне у источном делу, вечита жудња.

Поред многобројних анонимних грађана Берлина које Дамијел и Касијел „прате” како би чули њихов унутрашњи говор, најскривенија размишљања и надања забележили их и покушали да их разумеју издваја се остарели слепи приповедач нимало случајно назван Хомер. Стари приповедач попут свог имењака, античког песника Хомера, сања о Епу о миру, уместо о рату. Као и антички приповедач и Хомер из Берлина (Курт Буа) је згађен разарањем и крвопролићем као основном (једином) темом приповедалаштва и сања о Епу о миру, за разлику од постојеће књижевности.

Није случајност избор управо глумца Курта Буа (1901-1991) за тумача Вендерсовог Хомера. Попут Питера Фалка, Буа је икона немачке али и светске кинематографије. Овај глумачки ветеран нашао се у Холивуду средином тридесетих година а присутан је и у легендарној „Казабланци” редитеља Мајкла Кертиса те је, из визуре немачке кинематографије, реч о прекаљеном „ратнику”. То је и последње његово појављивање на филму.

Сам Вендерс каже поводом лика Хомера: „Ову улогу сам створио јер сматрам да је свету потребан један приповедач. И слушалац. Петер Хандке је имао на уму једну Рембрантову слику док је писао реплике за Хомера: на левој страни слике се види Хомер у белој хаљини како седи на једној стени, на десној се тиска једна група људи која га слуша. Ову сли-

ку је у 18. веку њен власник пресекао на пола. Тако да испада да Хомер седи сам на својој половини слике. Он, додуше, још увек приповеда, али више нема слушалаца. Наш свет се не би могао боље окарактерисати: уз инфлацију слика каква данас постоји људи заборављају да буду слушаоци и гледаоци”.⁶

Касијел прати приповедача – који можда баш зато што је слеп осећа присуство анђела али не може да га јасно дефинише – који је у сопственој потрази. Хомер већ годинама тражи Трг Потсдам и никако не успева да га пронађе. Задирући у урбану митологију Берлина аутори за Хомерово жељено добро узимају управо Трг Потсдам, назван по капији кроз коју се у средњем веку кретало из Берлина пут Потсдама, града удаљеном око двадесет пет километара, који је до почетка II светског рата представљао својеврсан центар метрополе. Удаљен око километар од Брандербуршке капије и зграде Рајхстага, трг Потсдам је део града који је највише страдао током савезничког бомбардовања града. Томе је допринела и чињеница да је монументална зграда Рајхс канцеларије Адолфа Хитлера била смештена у непосредној близини трга. У периоду Хладног рата Трг Потсдам је био тромеђа између совјетске, америчке и британске зоне подељеног града. Након 1950. године трг је постао најневажнији део града будући да је Берлински зид делио ово напуштено место.

Оно што је било врело живота за тада младог Хомера сада (филм је снимљен пре пада Берлинског зида) је пустопољина пресечена зидом ишараним графитима. Хомер стога лута сваког дана тражећи место чији нестанак не може и неће да прихвати. Зато га Касијел више пута током филма налази у библиотеци, још једном важном топониму овог филма где, у царству знања, Хомер покушава да пронађе траг о свом мистериозном тргу.

Иако су Дамијел и Касијел по дефиницији посматрачи, дакле не могу да се укључе у животне токове људи које прате и посматрају, неспособни за било какву физичку или чулну акцију, Дамијел (Бруно Ганц) се заљубљује у артисткињу на трапезу циркуса „Алекан”, која управо завршава сезону у једном берлинском предграђу. Марион (Солвег Домартен) је францускиња, талентована артисткиња али усамљена особа жељна љубави која тежи осећању припадности. Та необична жеља повећава Дамијелову пажњу и њихов однос током филма прераста у атипичан однос на релацији анђеоло/људско биће. Марион живи сама у својој циркуској приколици и, не знајући да је неко посматра а понајмање анђеоло, често плеше сама уз меланхоличну музику Ника Кејва⁷ и ноћу лута пустим

⁶ Вендерс, Вим, „Белешке поводом филма Небо над Берлином”, у *Видици*, бр. 259-260, Београд 1988, превео Горан Новаковић, стр. 29.

⁷ Реч је о рок бенду Nick Cave and the Bad Seeds.

берлинским улицама. На трапезу, она сваке ноћи управо и тумачи улогу анђела који силази са неба, тако да се симбол анђела и анђела/човека удвостручује филмској причи. С једне стране имамо анђела који би радо постао човек, с друге стране жену која је свако вече у улози анђела. Ни Дамијел ни Марион нису задовољни својим улогама. „Анђели су стално у близини људи јер их воле. Али они не знају какви су људи заиста. Њихова љубав је срдачна, али ипак толико различита од оне између мушкарца и жене. И онда сам помислио: ако би они једног дана пожелели људска искуства, онда би љубав морала бити највеће искуство. Не свакодневна љубав, већ љубав без ограничења. Ову љубав би анђели морали да плате својом бесмртношћу”⁸, пише Вендерс.

То је и основна *драмема*, својеврсни мотивациони окидач и покретач драмске акције. Дамијел, први пут у вечности свог постојања, добија жељу да постане човек и љубавник смртне особе. Драмска радња се, надаље, успоставља управо на релацији анђеоског „пада на Земљу“. У том смислу, побуна Дамијела против свог креатора, Бога, јесте својеврсна титаномахијска побуна против устаљеног божанског система вредности. Наравно, треба имати на уму да је наративна каквоћа ове побуне другачија од оне у прамиту (Титаномахији), односно од оне код Сартра у „Мувама”, али јесте побуна против Оца, Креатора, Бога... са циљем промене (у овом случају индивидуалне) поретка ствари – Дамијел жели да постане човек. Наравно да у овом случају неће бити убијања или кастрације старог Бога али ће се, у ширем контексту, успоставити ново „божанство”⁹ – Дамијел/анђеоска постаће, прерашће у Дамијела/човека.

„Добро је постојати као дух, сведочити дан за даном о духовном животу људи. Али, уморио сам се од духовног постојања, од сталног посматрања са висина. Волео бих да осетим тежину тела која би ме држала на земљи. Волео бих да осетим своје кораке, да када дуне ветар кажем у себи *Saga!* Да говорим *Saga* уместо *Заувек* или *Вечно*. Сести на упражњено место за столом за картање и бити поздрављен климањем главе. Волео бих да осетим своје кости док ходам, да погађам једном а не да увек знам”, каже Дамијел.

Појам „палог анђела” познат је од почетка употребе митске матрице о анђелима. Популарно тумачење „палог анђела“ је да је он протеран са небеса због одређеног греха или преступа и да, у даљим својим активностима представља персонификацију зла. Појам „палог анђела” појављује се већ у „Постању 6, 2” у „Књизи Еноха” а Исус Христ помиње Сотону као палог анђела у „Јеванђељу по Луки”: „17. Вратише се пак седамдесеторица с радости, говорећи: Господе! и ђаволи нам се покоравају у име твоје.

⁸ Wenders, Wim, „Emotion pictures”, Faber and Faber, London 1989, превео М. П., стр 49.

⁹ У овом случају херој неће трансцендирати у божанство, већ ће се анђеоско очовечити.

18. А он им рече: Ја видјех сотону гдје спаде с неба као муња”.¹⁰ Појам анђела чувара би могао бити и литерарна алузија на старе богове паганског периода који, не покоривши се новом концепту божанског падају у немилост и претварају се у зле анђеле, односно пале анђеле о чему налазимо траг и у Милтоновом „Изгубљеном рају”. Организовање одређене хијарархије анђела помиње се у јеврејској религиозној литератури у периоду од 200. године п.н.е. до 100. године н.е. Док нема човека који није чуо за „пале анђеле”, ретко ко зна о њиховом пореклу и разлозима „пада” будући да се те теме не помињу експлицитно у Библији. Стари богови су називани и Титанима, циновима што се на хебрејском изговара *нефилим*, чији је корен реч *Нафал* која означава пад. „Књига Еноха” говори о групи побуњених анђела који су напустили своје првобитно станиште (небеса) и сишли на Земљу да би се женили смртним женама и с њима добијали децу. То се помиње и код Јуде: „6. И анђеле који не одржаше својега старјешинства него оставише свој стан чува у вјечнијем оковима под мраком за суд великога дана”.¹¹

Могуће је да је, вероватно због неусклађености превода, дошло до извесне замене теза будући да су драстичне последице које су уследиле након забрањеног мешања света људи и света анђела поистоветиле „пад са небеса” са „губитком Божије милости” (*Fall from Heaven/Fall from Grace*). Првобитна смисао је једноставно забрана повратка на небеса. У хришћанству, „пали анђео” је анђео који је протеран са небеса. Најчешћи узрок је анђеоски покушај да се не повинију Божанским наређењима. Један од најранијих примера примишљања да је сваки демон у ствари бивши анђео долази од персијског пророка Зораостера. Најпознатији „пали анђео” је Луцифер. Некада први од свих анђела, одмах до Божијег трона, Луцифер је због своје непослушности и грехова прогнан у Пакао. Најчешћи разлог због кога анђели бивају прогнани су испољавање слободне воље, поноса, похоте или сукобљавања мишљења са Богом. Ипак, постоје и тумачења раних хришћана по којима „пад” не мора нужно претворити анђела у демона већ, једноставно, у смртно људско биће. На том трагу су и аутори „Неба над Берлином”.

Многи делови Старог Завета говоре о томе да је Бог одредио групу анђела Чувара да помогну арханђелима у финалном стварању Раја. Они Чувари који су приликом реализације божанске намере боравили на Земљи заљубили су се у младе смртне девојке. Временом су почели да откривају одређене небеске тајне смртницима као што је астрологија, оружарство, шминкање и вештачко улепшавање. Неки од Чувара су

¹⁰ „Јеванђеље по Луки”, Нови Завјет, превод Вук Стефановић Караџић, Јерменски манастир, Беч, 1874. 10:17, 10:18.

¹¹ „Саборна посланица светог апостола Јуде”, Нови Завјет, Ибид, 1,6.

се оженили и са смртним женама добили децу циновских пропорција и моћи – *Нефилиме*. Љут, Бог је неке од Чуvara начинио обичним, смртним бићима а оне који су предњачили у разблудном животу претворио је у демоне.

Луциферов гнев према Богу је познат свим хришћанима. Гордост, један од најозбиљнијих од седам смртних грехова, основни је грех Луцифера. Леп, лепорек, интелигентан и снажан, Луцифер је ускоро постао егоцентричан и самосвестан до те мере да је пожелео да свргне Бога са трона и заузме његово место. Заверу су први прозрели анђели и обавестили Бога. Луцифер је прогнан из небеса.

У Новом Завету, о анђелима и демонима те и Луциферу детаљно пише јеванђелист Матија (3:16): „И крстивши се Исус изиђе одмах из воде; и гле, отворише му се небеса, и видје Духа Божијега гдје силази као голуб и дође на њега; 17. И гле, глас с неба који говори: Ово је син мој љубазни који је по мојој вољи; 4:1. Тада Исуса одведе Дух у пустињу да га Ђаво куша. 2. И постивши се дана четрдесет и ноћи четрдесет, на пошљетку огладње; 3. И приступи к њему кушач и рече: Ако си син Божиј, реци да камење ово хљебови постану; 4. А он одговори и рече: Писано је: не живи човјек о самом хљебу, но о свакој ријечи која излази из уста Божијих; 5. Тада одведе га ђаво у свети град и постави га наврх цркве; 6. Па му рече: Ако си син Божиј, скочи доле; јер у писму стоји да ће анђелима својим заповједити за тебе, и узеше те на руке, да гдје не запнеш за камен ногом својом; 7. А Исус рече њему: Али и то стоји написано: немој кушати Господа Бога својега; 8. Опет узе га ђаво и одведе на гору врло високу, и показа му сва царства овога свијета и славу њихову; 9. И рече му: Све ово даћу теби ако паднеш и поклониш ми се; 10. Тада рече њему Исус: Иди од мене, сотоно; јер стоји написано: Господу Богу својему поклањај се и њему јединоме служи; 11. Тада остави га ђаво, и гле, анђели приступише и служажу му”.¹²

Један од најмаркантнијих енглеских песника краја осамнаестог и почетка деветнаестог века, Вилијам Блејк (1757-1827), и сам сматран хришћанским мистиком, у својој поезији али и теолошким списима често се користи мотивом анђела. Како је тврдио да је у трансценденталној вези са старозаветним пророцима, анђели су – по његовим тврдњама али и у контексту неколиких песама које се баве анђелима – управо посредници божанске мисли и света смртних људи¹³. Пали анђеолог је, у Блејковој поезији, божански весник који више не жели да буде посредник и преноси божан-

¹² „Јеванђеље по Матији”, 3.18 – 4.11, Ибид.

¹³ Нортроп Фрај пише о Блејку у неколико својих радова али су најпознатија позивања на песника у делима „The Return of Eden – Five Essays on Milton's Epics”, Routledge&Kegan Paul, London 1966 и „The Grate Code – The Bible and literature”, University of Toronto Press, Toronto 2006.

ске мисли већ тежи да замени Бога. Наравно, појава исправних анђела, за Блејка, претходи великим духовним или материјалним променама¹⁴.

У Дамијеловом случају се, наравно, не ради о греху или непослушности већ о једноставном, у поетском смислу демитологизирајућем, умору од анђеоског посла. Како је током вечности посматрао људе и читао им мисли, Дамијел је постао завистан од овоземаљске егзистенције. Љубав према Марион је само повод, али су разлози његове тежње за земаљским животом много шири. Паралелно са Дамијеловом жудњом да постане човек, од чега Касијел покушава да га одговори, нова група ликова и нови паралелни ток нарације ступа на сцену. Велика филмска екипа, са стотину статиста почиње у Берлину снимање филма са темом ратне прошлости Берлина. Тумач главне улоге филма у филму је Питер Фалк (који глуми самог себе), амерички глумац немачког порекла чувен по остварењу улоге инспектора у криминалистичкој ТВ серији „Коломбо“.

Из сличног разлога из кога је изабран Курт Буа појављује се још познатија икона америчке телевизије. Ово је Вендерсов омаж америчкој поп-култури али и Холивудском филму. О Вендерсовој фасцинацији америчким филмом написани су многи текстови па шак и књиге и на овом месту се због теме рада нећемо детаљније бавити овом, ништа мање стваралачки значајној манифестацији Вендерсовог опуса. Веома брзо ће се испоставити да је амерички глумац и сам некада био анђеоло и да је сам изабрао земаљски живот (као што жели Дамијел). Зато, попут деце, може да осети анђела у свом окружењу али не и да га види. Сусрет Дамијела и Фалка само ће појачати Дамијелову тежњу.

Марион је усамљена и тужна на крају сезоне: „То је то. Чак ни пуна сезона. Још једном нема времена да се оде било где. Вечерас је последње вече моје улоге. И још је пун месец. *И шрајезистџикиња је љала и сломила враш...* Ућути! И онда ћу поново бити конобарица... Време ће све излечити. А шта ако је баш време криво за све?“. У сцени доношења одлуке, Дамијел прати Марион на концерту групе Nick Cave and the Bad Seeds. Тамо, на концерту, анђеоло је у гужви људски тела у вреви ритуала који кулминира песмом „From Her To Eternity“. Марион чезне, не знајући да и Дамијел чезне.

Пошто је жудео да постане смртан, жеља се Дамијелу испуњава. Као и сваки „пали анђеоло“ он (у буквалном смислу) пада са небеских вис-

¹⁴ Наводимо једну од песама Вилијема Блејка посвећену анђелима – „The Angel“: *I dreamt a dream! What can it mean?/And that I was a maiden Queen/Guarded by an Angel mild:/ Witless woe was ne'er beguiled!/ And I wept both night and day,/ And he wiped my tears away;/ And I wept both day and night,/ And hid from him my heart's delight./ So he took his wings, and fled;/ Then the morn blushed rosy red./ I dried my tears, and armed my fears/ With ten-thousand shields and spears./ Soon my Angel came again;/ I was armed, he came in vain;/ For the time of youth was fled,/ And grey hairs were on my head.* „Songs of Innocence and of Experience“, Princeton University Press, Princeton 1991.

на заједно са оклопом који му, после „оставке” на место анђела припада као својеврсна отпремнина. Вендерсов Бог није осветољубив и Дамијел има право да одустане од свог посла. Дамијел ће заложити свој оклоп у истој залагаоници у којој је то учинио некада Фалк. Од тог тренутка, црно-бела, монохромна фотографија маестралног Анрија Алекана биће замењена колором. Свет за Дамијела постаје живописан, најзад „у боји”. Али ту су и друга искуства која га фасцинирају: он крвари, осећа укусе. У међувремену долази до делимичне промене перспективе и код Касијела, правоверног анђела – пратећи једног младића анђео убрзо схвата да је младић самоубица. Касијел покушава да му на крову високе пословне зграде помогне, пружи руку, али будући да нема комуникације између света људи и света анђела, не успева да му помогне. Слика младића који себи одузима живот скоком у ништавило прогања Касијела. На тај начин му и Дамијелов својевољни „пад на земљу” постаје јаснији.

Сусрет сада телесног Дамијела, већ бившег анђела и Марион одиграва се у једном ноћном клубу. Иако врх драмског развоја ову сцену, у ствари, карактерише антиклимакс. Анђео је не само преузео људски, смртан облик већ је пронашао потпуну и коначну љубав. У том смислу, митска матрица присутна у самој основи ове филмске приче измењена је у крајњој инстанци наратива. Пали анђео у овом делу бива награђен љубављу и, сем смртности која је такође нека врста драматуршког жељеног добра, последице нису драстичне.

Прича о „палом анђелу” Дамијелу и Марион се наставља у Вендерсовом филму „Тако близу а тако далеко“ („*Faraway, So Close!*”, 1993), али филм није постигао популарност славног првог дела. „Град анђела” („*The City of Angels*”) је наслов Холивудског римејка „Неба над Берлином” који је снимљен 1998. године са Мег Рајан и Николасом Кејџом у главним улогама. И поред основне тематске сличности и наративне поставке, филм нема много додирних тачака са естетиком и филозофијом оригинала. Прву позоришну адаптацију филма је реализовало *Northern Stage Theatre Company* из Њукастла у Великој Британији 2003. године. Године 2005. „Небо над Берлином” изводи *Bette Nansen Theatre* из Копенхагена. *American Repertory Theater* из Кембриџа и позориште *Toneelgroep* из Амстердама у адаптацији Гидеона Лестера и Диркје Хаутмана и режији Оле Мафалани 2006. премијерно изводи своју верзију приче о Берлинском анђелу.

Као што смо већ поменули *dramatis persone* су подељене у неколико група који су на почетку филма затворене и онемогућена им је интеракција: 1) анђели (Дамијел и Касијел, други) 2) деца која су у стању да виде анђеле, 3) одрасли, ликови који се појављују на кратко. На половини филма уводе се нове групе ликова: 4) Марион, артисткиња на трепезу и чланови циркуса „Алекан”, циркуски артисти, 5) Питер Фалк који глуми себе,

односно анђела који је изабрао људски живот и „пао с неба” али може да осети присуство других анђела, 6) статисти на снимању филма (у филму), 7) рок бенд (Nick Cave & the Bad Seeds) и њихови фанови. Погледајмо како изгледа I фаза поделе ликова и њихових међусобних утицаја. У II фази долазио до појаве нових група па су и односи нешто другачији.

Дамијелов „пад” из митског у реално почиње пре појаве Марион, већ приликом заједничких (Касијел) напора да се анђели приближе свету живих, потом је појава Марион иницијална каписла за све брже кретање лика од трансцедентног до световног а рок концерт представља срж ритуала. Између првог и другог концерта Дамијел губи својства анђеоског али тек после другог концерта (клуб где ће као људско биће прићи Марион) заиста опредмећује своју људску природу.

Схема 1: Односи ликова у филму „Небо над Берлином”

У филму „Небо над Берлином” Вима Вендерса присуствујемо ритуалу постања у обрнутом правцу од уобичајене заступљености – од анђела до човека а да се, при томе, уопште не ради о демитологизацији или дерогирању основних онтолошких карактеристика мита. У том смислу, Хандкеов и Вендерсов поступак и поред промене смисла митске приче иде ка миту унапређујући основне постулате мита. Хандке и Вендерс желе да испричају другачију верзију анђеоског постојања и њихових „права” у вечности од оне коју нуде Стари и Нови Завет. Аутори се обраћају живим људима, за разлику од молитве или ритуала који представљају обраћање неком вишем ауторитету. Смер је, дакле, супротан и у томе лежи посебност супститутивног присуства мита у наративном делу од експлицитног присуства.

Наравно, може се рећи да не постоји приповедање намењено неком другом него човеку, да не постоји уметничко дело које у крајњој инстанци не говори човеку већ говори неком вишем ентитету. И молитва је обраћање себи преко обраћања неком вишем ауторитету. Ипак, разлика коју успостављамо је интертекстуалне а не психолошке природе – добар део заплета ове филмске приче је решен путем митске природе једног од централних јунака (анђела Дамијела) а не кроз каузалитет драмске радње у смислу реализма. Нико од драмских ликова није својим поступком, у драматуршком смислу, изазвао неку нову радњу. Неко је (анђео) то што јесте и тиме што јесте, недељањем, изазива даље догађаје. То је, у ствари, врста *Deus ex machine* а не мотивационог проседеа. Супститутивно присуство митског обрасца се често појављује у уметничким делима како би олакшало пут приповедања, да би се, вешто избегавајући домене реалистичког, односно вероватног, испричала прича која у жанровском смислу проистиче из фантастичког а не реалистичког проседеа.

У семиолошком смислу када је реч о Вендерсовом филму хришћански концепт анђела покрива *План израза*, док шири митски аспект – побуна младог Бога (анђела у овом случају), односно Титаномахија, као прамит, представља *План садржаја*. На *Плану израза*, даље, *Форму израза* у овом филму представља Дамијелов пут од пробуђене жеље за очовечењем до самог плана и реализације пада а *Суиштанцу израза* представља Библијско предање о блискости анђела са Богом али и идентичној удаљености од света живих, смртних бића. На *Плану садржаја*, *Форму садржаја* (титаномахијску) представља архетип борбе младих и старих Богова и победа младих. *Суиштанцу садржаја* карактерише идеја о постању света (реда) из Хаоса. На крају, семиолошки *Референт* у овом делу је појам обрнутог успења, „успења у овоземаљски живот” уместо у божанску сферу, *очовечење* уместо *обојобожења*, поновно рађање у људском облику.

Литература:

- [1] Blake, William (1991): *Songs of Innocence and of Experience*; Princeton: University Press.
- [2] Вендерс, Вим (1988): „Белешке поводом филма Небо над Берлином”, у *Вугици*, бр. 259-260; Београд.
- [3] Wenders, Wim (1989): *Emotion pictures*; London: Faber and Faber.
- [4] „Јеванђеље по Луки”, *Нови Завети*, превод Вук Стефановић Караџић (1874); Беч: Јерменски манастир.
- [5] Fry, Northrop (1966): *The Return of Eden – Five Essays on Milton's Epics*; London: Routledge & Kegan Paul.
- [6] Fry, Northrop (2006): *The Grac Code – The Bible and literature*; Toronto: University of Toronto Press.

Associate Professor Miomir Petrović, PhD
Faculty of Culture and Media
Megatrend University
Belgrade

NARRATOLOGICAL ANALYSIS OF FILM WIM WENDERS' „WINGS OF DESIRE”

Summary: *In the film „Wings of Desire”, the director Wim Venders and screenwriter Peter Handke do not use the mythical story of angels as the basis of the whole narrative structure of their work but use myth allegorically in one segment of the narrative form. The myth, in the intertextual sense, is just a part of the structure, story within a story, a part of a diegetic process. „Wings of Desire” is not a story about angels but about Berlin, human suffering, love and longing, and at last of angels in the mentioned context. That is why the mythical story is just a part of the narrative structure for the authors and not the goal of the narrative. Above all, the authors speak of people using the motive of the „fallen angel”, not gods or natural forces but human as the center of the narrative.*

Key words: ANGELS, MYTH, CHRISTIANITY, FALLEN ANGEL, RITUAL, MOVIE, NEW GERMAN FILM.