Nevena Daković[1]
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet dramskih umetnosti
Srbija

UDK 791.071.1:929 Marković G.
DOI 10.5937/ZbAkU2614150D
Originalni naučni rad

Goran Marković: četiri „nesnimljiva filma / nesnimljena scenarija"

Apstrakt: Tema rada je analiza četiri knjige Gorana Markovića – *Beogradski trio* (2018), *Doktor D.* (2022), *Zavod* (2024) i *Hamlet u Paviljonu br. 6* (2025) – nastalih kao svojevrsna zamena za filmove koje nije mogao da snimi, odnosno čije su snimanje onemogućile različite (državne) instance. Dvostruki cilj rada je da: (1) hibridne formate film-roman / roman-film preimenuje u najširim teorijskim okvirima „pisanog kina" (Levi, 2013) koji obuhvata različite pojmove prisutne u istorijskim avangardama kao *nesnimljivi film* (Fondane, 1928/2007), *nevidljivi film* (Janicot, 1995), *papirni film* (Vučićević, 1998), *kino-stil / kinematografsko pisanje romana* (Петровић, 2006) ili *dekupaž;* (2) i da mapira sazrevanje autoru primerenog odabranog formata arhivskog romana / arhivske građe, koji je u poslednjem delu zamenjen klasičnim romanom izvedenim savršenim kino-stilom. Poveznica dva dela istraživanja je narativna struktura i stil, koji su primeri fakcije / dinamične igre fikcije i fakata / *fiction du réel* i montaža, kao stožer naracije. Postavljeni analitički okviri pružaju novo sagledavanje medijski svestrane a suštinski konzistentne karijere Gorana Markovića kao pisca, pozorišnog, televizijskog i filmskog reditelja. Razvojna putanja od biografija, zapisa sećanja (*Češka škola ne postoji*, 1990; *Male tajne*, 2008), preko romana kao naknadno objavljenih scenarija, avangardnih formata, do čistog romana – samo je prividno obeležena udaljavanjem od avangardnih tekovina. O *Hamletu u Paviljonu br. 6* u filmskim terminima razmišljamo naknadno i odloženo, ali odmah uočavamo autorov avangardi dosledan tematski zaokret (psihoanaliza / nadrealizam).

Ključne reči: Goran Marković, nesnimljeni scenariji / nesnimljivi filmovi, *fiction du réel*, pisani film

Rad primljen: 24. 2. 2026.
Rad prihvaćen: 7. 5. 2026.

1 ORCID 0000-0001-9704-0727, n.m.dakovic@gmail.com.

Goran Marković pripada čuvenoj Češkoj, odnosno Praškoj školi – grupi jugoslovenskih reditelja (Goran Paskaljević, Srđan Karanović, Rajko Grlić, Lordan Zafranović i nešto mlađi Emir Kusturica), direktora fotografije (Predrag Popović, Živko Zalar, Vilko Filač) i montažera (Andrija Zafranović) – koji su studirali na tada prestižnom FAMU-u, tokom revolucionarnih kasnih šezdesetih godina prošlog veka (1968).

Opus Gorana Markovića obuhvata nekoliko TV serija, oko pedeset dokumentarnih i trinaest igranih filmova, pri čemu, prema autorovim rečima, svaki naslov potonje grupe predstavlja varijaciju, istraživanje, akulturaciju ili hibridizaciju žanra: film odrastanja *Specijalno vaspitanje* (1977); medicinski triler *Variola vera* (1982); horor *Već viđeno* (1987); avanturistička storija *Sabirni centar* (1989); metapozorišni ili metafilmski naslov *Turneja* (2008) – kada u prepoznatljive žanrovske formule reditelj spretno upisuje složene metafore o društvu i istoriji. Markoviću je pripala čast da snimi poslednji film bivše Jugoslavije, *Tito i ja* (1992), koji prvi načinje temu (re)prezentacije i preispitivanja prošlosti kada smo „živeli sa Titom" , kontekstualizujući je u okviru trenutka „početka kraja" SFRJ. Kombinacija vizuelnih materijala različite provenijencije (igrani delovi i dokumentarni snimci Titovih putovanja po zemljama Trećeg sveta) i aranžmanom uneobičenih lokalnih folklornih melodija na tragu *fiction du réel*, naglašava sličnost „banana republika" Južne Amerike i postjugoslovenskih „paradajz republika" (Daković, 2005). Naslovi trećeg milenijuma (*Kordon*, 2002; *Slepi putnik na brodu ludaka*, 2016; *Delirijum tremens*, 2019) ispisuju hroniku tranzicije postjugoslovenskog društva. Labava dokumentarna trilogija *Poludeli ljudi* (1997), *Nevažni junaci* (2000) i *Srbija*, *godine nulte* (2001) – u dnevničkom, analitičkom i introspektivnom formatu – nosi kritički komentar autoritarnog režima Slobodana Miloševića.

Marković je autor jedanaest dramskih tekstova i isto toliko uspelih pozorišnih režija, a njegova drama *Turneja* (2008*)* nagrađena je na Sterijinom pozorju kao najbolji domaći dramski tekst. Objavio je osam knjiga i, uz Rajka Grlića, smatra se najboljim piscem među rediteljima Praške škole.

Usled izrazito kritičkog, proevropskog i demokratskog opredeljenja, Markovićev život isprekidan je periodima represije i pritiska koji, poslednjih desetak godina, postaju trajno stanje. Godine 2017. ulazi u žestoku javnu polemiku sa Emirom Kusturicom povodom nacionalističkog, u sovjetskom stilu izvedenog spomenika Stefanu Nemanji. Godine 2019. snima svoj, za sada, poslednji film i TV seriju *Delirijum tremens*. Godine 2021. nije izabran za člana SANU, a Upravni odbor Filmskog centra Srbije, u potezu bez presedana i suprotnom svim pravilima, poništava odluku komisije i odbija da finansira Markovićev projekat *Doktor D.* Dve godine kasnije, treći put nije izabran za nosioca nacionalne penzije. Ove, 2026. godine, puni osamdeset godina života, negde između Beograda i Trsta, svestan mogućnosti da u Srbiji ne snimi više nijedan film ili seriju.

Pisani filmovi

Tokom proteklih osam godina Marković je objavio četiri romana, u aktuelnom kontekstu, pojmljiva kao zamena za filmove koje nikada neće snimiti. Ovi *nesnimljivi filmovi* (Fondane, 1928/2007) nisu posledica svesnog izbora inovativnog stvaraoca već odluke nadležnih institucija, usled čega ih možemo nazvati i nesnimljeni scenariji. Hibridni format, film-roman / roman-film, kombinacija je teksta i slika; sled mentalnih slika projektovanih na ekran uma, koji markira tranziciju „duha čitaoca od pisanog izraza i poetskih vizija do filma" (Fotiade, 2007: 20); vrsta najšire pojmljene kvazikinematografske strukture. U srpskoj istorijskoj avangardi, nesnimljiv film prisutan je u različitim formama i formatima scenarija, knjige snimanja, papirnog i pisanog filma. Uporediv je sa nevidiljvim filmovima u koje Žaniko (Janicot, 1995) ubraja i dela Fondana (Benjamin Fondane), Brehta (Bertolt Brecht), Majakovskog (Владимир Владимирович Маяковский), Tretjakova (Сергей Михайлович Третьяков), Lorke (Federico García Lorca), uhvaćena u međukoraku između pisane forme i nikad snimljenog klasičnog filma. Na ovom tragu, Marković naknadno i anahrono postaje deo istorijskog niza od Bulijevog *Doktora Hipnisona* (1923) do Felerovog *Vampira* (1925); od Tokinovih *Terazija* (1932) i zenitističkih tekstova, do Petrovićeve *Afrike* (1930). Raznovrsna dela dokazuju vitalnost prisustva i kinematografske svesti i kinematografskog viđenja sveta kroz reči, u tekstu, na papiru, u umu avangardnog subjekta koji stvara i posmatra istovremeno, kao i u delima novog milenijuma.

Filmsko viđenje sveta zapravo je opis filma rečima koje simuliraju planove, rezove, pokrete kamere i montažu, univerzalno definisanu kao manipulacija pojedinačnim elementima kroz povezivanje i saodnošavanje, ustanovljavanje novih veza koje vode resemantizaciji i rekontekstualizaciji. Montaža teksta (književnog i filmskog podjednako) od nivoa „sintagmatskih celina", preko narativne strukture, temporalne i prostorne organizacije (hronotopa) do sleda pojedinačnih dela – čini je i tačkom preobražaja sveta, poveznicom slike i teksta, „čudom spajanja" (Jokanović, 2021) heterogenih elemenata i, konačno, sveprisutnim načinom promišljanja i mišljenja sveta. Sveprihvaćene vrste filmske montaže teorijski su prepoznatljive u rasponu od sovjetske montažne škole do Udarove (Jean-Pierre Oudart) teorije šava; od spajanja i povezivanja do sučeljavanja i fragmentacije; od kontinuiteta do diskontinuiteta.

Načela filmske montaže[2] avangarde *interbellum* perioda (jukstapozicija, fragmentacija, diskontinuitet...), koja radikalno preobražavaju narativ, strukturu, opis i iskaz – Ejzenštajnova (Сергей Михайлович Эйзенштейн) *kino-pesnica* (montaža atrakcije) ili konstruktivističko *kino-oko* Dzige Vertova (Дзига Вертов) – glatko su

2 Dominantna književna i manjinska filmska promišljanja ruskog formalizma označavaju da montaža u oba jezika unosi umetničke kvalitete „oneobičavanja" i „činjenja teškim" (defamilijarizacije i problematizacije); da potvrđuje književnost i film kao umetnički konstrukt; a posebno da u filmu dodaje naraciju (dijegezu) podrazumevajućoj prostoj monstraciji (mimeza i reprezentacija).

asimilovani u kvazikinematografske prakse drugih umetnosti. Rečima teorije iznedrene nekoliko decenija kasnije, pojam (rediteljskog) reza kojim se odvajaju / vezuju dva kadra, zamenjen je (gledalačkim) šavom koji reguliše diskontinuitet i fragmentaciju a istoriju montaže redefniše kao dinamički preobražaj iz reza u šav, i obrnuto. Postupak kada se dva sukcesivna kadra „dodaju prvenstveno kao autonomne ćelije" (mi verujemo u suprotno, jer smo žrtve lingvističkih navika" – Udar, 1969: 694) može da se obavi samo preko izvankinematografskog elementa koji imenujemo gledaocem. Na tragu novog teorijskog modela, film kao simbolički sistem funkcioniše putem stalnog „zašivanja" i „raskidanja" odnosa između prisustva i odsustva, slike i gledaočevog pogleda. U slučaju nadrealizma, „zašivanje" kao privremeno uspostavljanje simboličke i dinamičke veze, u stalnom preobražaju, između slike i teksta, tvori sinkopiranu i diskontinuiranu narativnu celinu. U našem slučaju savremenih romana napisanih stotinak godina kasnije, „zašivanje" delova teksta različitog porekla, vrste i forme tvori zaokruženi i kauzalno povezani narativ.

Od arhive do nevidljivog filma

Prvo delo, *Beogradski trio* (2018), figurira kao rekapitulacija prethodnog, usled finansijskih razloga i raspada zemlje, nerealizovanog scenarija; iskorak u hibridni spisateljski format u čijoj osnovi jeste igra fikcije i fakcije; poigravanje stvorenom i sistematizovanom arhivom koja ostaje (arhivska) „građa za roman" . Radnja se odigrava u Beogradu u vreme Titovog raskola sa Staljinom. Uprkos burnoj ljubavi i upravo sklopljenom braku sa Evom Koen (Eve Cohen), pustolovni i verolomni Lorens Darel (Lawrence Durrell) (1948. godine on je nepoznati ali kontroverzni i skandalima sklon službenik Britanske ambasade, a decenijama kasnije svetski poznati pisac) započinje strastvenu ljubavnu vezu sa Verom, suprugom visokog jugoslovenskog funkcionera Borislava. Kada Bora završi na Golom otoku a supruga u Ramskom ritu, Darel pokušava da ih spase i pomogne njihovoj devojčici koja je ostala siroče.

Odrednica arhivska (građa) / arhivski (roman) ima dvostruko uporište jer je reč o spisima koji potiču iz pravih i rekonstruisanih arhiva,[3] kao repozitorija narativa i identiteta (Van Alphen, 2014) i iz piščeve arhive spontano nastale prikupljanjem građe za roman. U skladu s tim, pisac sebe naziva arhivarem koji ništa nije menjao u dokumentima i nađenim spisima, već ih je samo hronološki klasifikovao. U osnovi strukture hronološko-tematske arhivalizacije – „svestan ili nesvestan izbor da nešto smatramo vrednim arhiviranja"; u društveno-kulturnom značenju „kreativni čin, autorstvo namere ili funkcionalni kontest iza zabeleške" (Ketelaar, 1999: 57) – montaža je kao izrezivanje i izdvajanje odabranog dela, te dalje izmeštanje iz jedne celine u drugu.

3 U epilogu romana autor objašnjava da, kako nije imao pristup arhivi britanske tajne službe, bio je prinuđen da *rekonstruiše* Darelove „razgovore i šifrovanu prepisku sa MI6" (Marković, 2018: 196).

(Markovićeva odluka o povlačenju dokumenta iz zvaničnih arhiva policije ili Udbe, i izmeštanje / uklapanje u novu celinu fikcije, rezultat je njegovog ličnog razmišljanja kao i opšteg društveno-istorijskog i dinamičnog kulturnog konteksta.) Svaka manipulacija arhivskim materijalima otvara pitanje vrste upotrebe,[4] pa smo se opredelili za široki pojam (lišen vrednosne odrednice) prenamene *(repurposing)* (sirove) građe u roman, i time popunjavanja arhivske praznine stvorenom fakcijom,[5] odnosno *fiction du réel*.[6] Oba pojma upućuju na fikciju izraslu iz stvarne prošlosti i događaja, čime, zauzvrat, arhiva postaje garant istine, a fikcija prošlosti preobražava se u arhivski dokument, svedočenje. Autor citira romane koje je čitao jer su u vezi sa temom, „smatrajući da izmišljotine, ako su deo umetničkog postupka, na neki način predstavljaju verodostojno svedočanstvo" (Marković, 2018: 9).

Lična sećanja ispisana u Darelovim delima – *Beli orlovi nad Srbijom* (*White Eagles Over Serbia*, 1957) i *Esprit de corps* (*Esprit de Corps*, 1957)[7] – postaju Markovićeva inspiracija za alternativnu i spekulativno dopunjenu verziju[8] Darelovih doživljaja, sa naglaskom na sudbinama bliskih ljudi palih u „čistkama". Drugim rečima, kubistički složena priča zasnovana na činjenicama života slavnog britanskog pisca i nadgrađena fikcijom kao mogućim svetom, smeštena je u hronotop, pedantno i uverljivo ispisan stilom uz naklon Darelovim motivima, strukturi i naraciji.

Spoj nesrećne ljubavi i opasnih veza, prožet špijunskim i političkim previranjima, jasan je odjek *Aleksandrijskog kvarteta (Alexandria Quartet*, 1962*)*. Sam naslov *Beogradski trio* – oblikovan prema Darelovoj formuli: topografska odrednica (Aleksandrijski, Avinjonski) + višečlani skup (kvartet, kvintet) – upućuje i na melodramski ljubavni trougao. Naracija prati model „kliznih vrata" koja se svojevoljno otvaraju i zatvaraju, pružajući različite (isključivo od mesta u prostoru zavisne)

4 Vrste su ponovna upotreba, zloupotreba i pogrešna upotreba / "reuse, abuse and misuse" (Baron, 2020).

5 Filmski fikšn-fakšn / fikcija-fakcija ili, u književnim terminima, fakšn/fakcija je format koji spaja činjenice i fikciju stvarajući narative koji počivaju na stvarnim događajima i ličnostima, ali koji su nadgrađeni elementima i pripovedačkim tehnikama fikcije. Fakcija omogućuje autoru da polazeći od istraživanja istorije, politike, društva razvije fikciju koja menja oficijelnu verziju, i nudi alternativnu verziju zbivanja sagledanih iz drugog ugla, ili tačke posmatranja.

6 Originalni termin *fiction du réel* (Lanzman, 2000: 301) značajan je za studije književnosti Holokausta (Vice, 2004) i narative o dečjim iskustvima, gde se, u zavisnosti od uzrasta deteta, različito i mešaju sećanja na stvarnost i fikciona nadogradnja.

7 „Kada je dao ostavku na službu i otišao iz Jugoslavije, Darel je mogao da vidi i smešnu stranu života u Beogradu i njegove službe u diplomatiji. Ovi uvidi su našli izraz u komičnim pričama o Antrobusu (tj. uglavnom u *Esprit de Corps*, prim. N. D.; – Goldsworthy 1998: 141), pravom engleskom neiskusnom diplomati" koji službuje u zemlji iza Gvozdene zavese, generički imaginarnoj Vulgariji, koja je i pozornica komičnog i nespretnog delovanja britanskih diplomata.

8 Još jednu alternativnu verziju donosi roman Mirjane Đurđević *Mica*, *Beograd i odvratni Britana*c (2022).

fragmentarne uvide u priču (Marković, 2018: 390–400*)*. U filmsko[9]-naratološkim terminima, roman kombinuje promenljivu i višestruku fokalizaciju i umnožene naratore, čiji su iskazi, tačke posmatranja i perspektive montirani / složeni u osobenu prostorno-vremensku celinu. Glavni montažni princip je jukstapozicija kao supotstavljanje, i suprotstavljanje različitih elemenata zahvaljujući (udarovskom) šavu koji pravi čitalac. Konačni šav romana je *Epilog* kao *scène à cléf* (Bal, 2000) koja retroaktivno definiše odnos stvarnosti i teksta, i ključ čitanja romana. Marković zaokružuje građu za roman i stavlja još jedan dokument u arhivu opisom promocije poslednje knjige *Kvarteta*, kojoj slučajno prisustvuje i Rade Marković, piščev otac.[10]

Naredno delo, *Doktor D.* (2022), prvobitno nastalo kao scenario za film, nakon povlačenja državne finansijske podrške prinudno postaje nesnimljivi film, papirni film preobražen, pre svega grafički, u istoimeni arhivski i filmski roman.[11] Priča prati sudbinu haškog optuženika Radovana Karadžića, koga Služba skriva u Beogradu do trenutka kada je otkriven i uhvaćen pod maskom i imenom doktora Dabića. *Differentia specifica* ovog arhivskog romana je standardizacija dokumenata koji, iako u različitim formatima (izveštaji, transkripti saslušanja, snimci nadzornih kamera, presretnuti telefonski razgovori, svedočenja i dojave) potiču iz istog institucionalnog izvora (arhive) – Službe. Roman je zvanična dokumentacija predmeta u toku (za razliku od spontano nastale arhive *Trija*) kada struktura dosijea obezbeđuje hronološko izlaganje, konzistentnog *time line* romana i filmski format dekupaža – sleda numerisanih kadrova sa montažnim indikacijama, ili knjige snimanja sa dijalozima, bez tehničkih uputstava. Dvostruko značenje osnovice pojma – filmskog *reza* i *izrezivanja* papira – naglašava glatkoću hibridnog iskaza slika i reči u transkriptima snimaka nadzornih kamera. Snimci sa kamera pretočeni su u reči izveštaja koje se, u procesu čitanja pak, vraćaju u prvobitni format slika koje zamišlja / rekonstruiše / mentalno projektuje čitalac / gledalac. Niz filmskih prizora / ulančanih fragmenata života / povezanih kadrova pretvoren je u transkript događaja / pokrete sveta viđenog kroz objektiv kamere, kao u opisu doktorovog prvog ulaska u stan:

9 U prilog nesnimljivog filma govore činjenice o gustoj citatnosti i transtekstualnosti: roman sadrži delove Markovićevog nesnimljenog scenarija *Goli otok* (1992) i upletene motive dokumentarne TV serije *Goli život* (1989, Aleksandar Mandić, sc. Danilo Kiš) dok naslovi poglavlja parafraziraju poznate filmove: *Naš čovek u Beogradu / Naš čovek u Havani* (*Our Man in Havana*, 1959, Kerol Rid*)*, *Za ljubav je potrebno troje / Za sreću je potrebno troje* (1985, Rajko Grlić), *Nije lako s pesnicima / Nije lako s muškarcima (*1985, Mihailo Vukobratović).

10 U londonskoj knjižari, ostareli čovek sa štapom prilazi Darelu, koji mu uz potpisanu knjigu daje i „nešto što je ličilo“ na britanski pasoš u kome su bile slike žene i devojčice. Ženino ime u pasošu je Justina, što je mogući ključ o sudbini porodice, i novog čitanja *Kvarteta*.

11 Javno čitanje na festivalu „nesnimljenih filmova“ u Dvorani Kulturnog centra Beograda, 2023, samo je naglasilo sličnosti i doslovna tekstualna preklapanja scenarija i romana.

> K. se upoznaje sa stanom u koji se uselio. Proba krevet, seda u fotelju, pa prelazi za radni sto sa jednom stolicom i lampicom za čitanje. [...] U kredencu pronalazi jedan pribor za jelo, jedan duboki, jedan plitki tanjir. Odlazi u kupatilo. Letimično pogleda sapun, sredstvo za tuširanje, četkicu za zube (Marković, 2022: 176).

Statično vizualizovanom svetu montaža teksta, i u tekstu, dodaje pokret stvarajući nove formate pokretne slike (Petrović, 2006: 211–217), prisutne još od Tokinovih *Terazija*. U odnosu na druge prakse zenitizma može se govoriti o „globalnoj montaži" (Flaker, 1983: 7) bliskoj konceptu konstruktivističke montaže – kadrovima, isečcima života ovde i sada, nanizanim u celinu naglašenog ritma. Svet viđen kroz objektiv kamere uporediv je s obrascem „rediteljskog gledanja sveta", shvaćenim na način Elmara Klosa (Elmar Klos, profesor FAMU-a i reditelj Oskarom nagrađenog filma *Trgovina na korzou* / *Obchod na korze*, 1965). Potaknut Markovićevim obožavanjem Kafke i divljenjem baroknom Pragu, Klos je objasnio kako reditelj treba da ovlada „rediteljskim gledanjem sveta" , koje danas obične prizore i ambijent sveta oko nas otkriva kao poprište uzbudljivih dešavanja prošlosti. Marković je, onda, na tragu načela, pokušao da rekonstruiše Kafkin (Franz Kafka) svet: „Isto popodne obišao sam [...] jevrejski geto. Muvao sam se po jevrejskom groblju, ušao u zgradu [...] gimnazije koju je Kafka pohađao [...]. Najzad sam pronašao i kuću u kojoj je živeo" (Marković 1990: 50). Mnogo godina kasnije rekonstrukciju kafkijanskog sveta skrivanja K. (delimičnog imenjaka Kafkinog Jozefa K.) odmah je i zabeležio.

U *Zavodu* (2024) već dva puta oprobani model arhivskog romana usavršenog kino-stila i bešavne *fiction du réel* dobija novu dimenziju – zapis sećanja koji stremi trodimenzionalnosti instalacije prošlosti. *Zavod* je ljubavna priča, sa likovima kao stvarnim ličnostima iz uglednih građanskih krugova, navedenim pod pravim imenima (Hugo Klajn, Stana Đurić-Klajn, Vladislav Ribnikar).[12] Ova još jedna beogradska melodrama o ljubavnom trouglu poseduje darelovsku strukturu poglavlja jasno pripisanih pojedinačnim likovima, među kojima su i Dragomir Dragi Jovanović, Aleksandar Ranković, Vladimir Dedijer... Svako poglavlje je mikroistorija individualnih života, koju nosi kolažirani materijal,[13] i preplitanje životnih zbivanja viđeno iz različitih optika. Grubo montirana raznovrsna dokumenta konačnu formu dostižu tek radom čitaoca analognom Udarovom „zašivanju", tj. procesu kada svakom dokumentu odgovara nevidljivo, odsutno polje, čije brisanje ili zamena nečim prisutnim vodi nastanku višestrukog šava. Značenje se u romanu „zašiva" uspostavljajući kontinuitet između

12 Ovaj postupak izazvao je negodovanje potomaka i javnu polemiku koja se, očekivano, vrtela oko argumenata „nije bilo tako" i „Marković izmišlja". Autor je odgovorio pozivanjem na umetničku slobodu i pravom na sopstvenu interpretaciju stvarnosti oblikovanu u *fiction du réel.*

13 Kolažirani materijal u poglavlju o Hugu Klajnu obuhvata i njegove lekarske beleške i pozorišne eseje, a za dr Farkića i novinske tekstove o Zavodu – institutu za lečenje vodom, strujom, švedskom gimnastikom i masažom, u međuratnom Beogradu.

različitih delova teksta (npr. između teksta iz *Politike*, zapisa iz dnevnika Huga Klajna i izvoda iz matične knjige venčanih – Marković, 2024: 101–106) te zatvarajući jaz i popunjavajući prazan prostor između. Čitalac se ušavljuje u tekst, ušavljuje fragmente teksta u celinu i ušavljuje sopstveno znanje sa svetom priče.

Osim montaže unutar teksta, možemo govoriti i o spoljnjoj montaži, koja pojedinačne naslove ređa u hroniku Beograda od predratnih dana do našega doba: *Zavod – Beogradski trio – Hamlet u Paviljonu br. 6* (2025) – *Doktor D.* Makroistorija nastala montažom dela, tekstova, reči i slika (posebno u romanu *Zavod*) navodi na poređenje sa projektom *Atlas Mnemozine* (*Bilderatlas Mnemosyne*, 1929), dok tri romana (a posebno ilustrovani *Zavod*) prerastaju u roman-instalaciju. Nemački zid sećanja, *Atlas Mnemozine* A. V. Varburg (Aby Warburg), kroz 971 vizuelni dokument (slike, novinski isečci, artefakta svakodnevice, iluminirani rukopisi, karte za igru) montiran na 63 panela obložena crnim platnom, prati ponavljanja različitih vizuelnih obrazaca, od renesanse do popularne kulture 1920-ih. Montaža / slaganje / prenamena slika unutar panela i među panelima, jasno, nisu hronološki već su nastali tematskim i formalnim asocijacijama. Iako, nasuprot tome, Marković pored slobodnih narativnih, kauzalnih, psiholoških i prostornih asocijacija prati načelnu hronologiju, u oba slučaja ritam pripovedanja podjednako proizlazi iz smene različitih materijala, vizuelnog ritma slika i teksta, vremenske i poetske logike sećanja. Slike su u trenutku preobražene u slike sećanja u ključu Fondanove tvrdnje da montaža stvara provizorno stanje duha „u koje sećanje upada u činu čitanja" (Fondan, 1928/2007: 26). Iznad i iz dokumentovanog dnevnika ljubavi u Beogradu, baš kao u Petrovićevoj *Africi*, iz čitaočeve mreže prizvanih ličnih asocijacija izranjaju vizije „ostvarenog sna grada" , prošlosti i iluzija, obmotane u *fiction du réel*. Zarad konsekventnosti, romane poimamo i kao engrame sećanja koji mogu biti konfigurisani i kao arhiva i kao atlas, prema vremenskom ili prostornom obrascu. Spoj arhive i atlasa, potom, stabilnoj mapi čitanja romana dodaje nove trajektorije poput sećanja, *cityscapea*, potisnutog, podsvesnog ličnosti... preobražavajući se u roman-instalaciju po kojoj se čitalac kreće na različite načine.

Roman kao takav

Hamlet u Paviljonu br. 6 ostaje u granicama romana napisanim izvanrednim kino-stilom, uz izražene elemente autofikcije. Priča o iznurenom glumcu koji, pripremajući se za ulogu Hamleta, radi sa pacijentima psihijatrijske bolnice na kolektivnoj režiji istog komada, reflektuje savremenu društvenu krizu kroz koju prosijavaju brojni autobiografski momenti. Roman je osobeni rezime Markovićevog profesorskog (predmeti: Rad sa glumcem, Gluma na filmu...), rediteljskog i nasleđenog roditeljskog (roditelja doajena jugoslovenskog glumišta, o čemu je pisao u *Malim tajnama*) iskustva, a podstaknut je i posetom pariskoj psihijatrijskoj bolnici Sv. Ana, gde

se sreo sa psihodramom i režijom kao oblikom terapije. Sve epizode latentne autofikcije osnažene su repetitivnim *ménage à trois* – melodramskom situacijom stvarnosti i fikcije. Uobičajeni rasplet, kada jednog muškarca, zarad drugog, napušta i izdaje voljena žena, Marković ironično komentariše kako u svojim delima ponavlja „svoj život, svoje strahove" , ukazujući na suštinsku psihoanalitičku premisu. Fino ironizovan Edipov kompleks, temelj psihoanalize i dramskog zapleta, mogući je tematski povratak romana avangardi / nadrealizmu.

Odlike stila i citatnost, pak, argumenti su romana dobrog kino-stila. Kino-stil ili kinematografsko pisanje romana – čije su ključne odlike: dinamizovanje vremena i prostora; korišćenje formalnih elemenata filmskog scenarija i prevazilaženje konvencionalne sintakse „time što se izdvojene rečenice *kombinuju / montiraju* (kurziv N. D.) u linearni niz" (Petrović, 2006: 521) – obezbeđuje suštinski filmski preobražaj književnog iskaza. Dobar primer ubrzanog kretanja prostora i vremena, i linearnog „na rez" ispričanog zbivanja, jeste epizoda u psihoanalitičkim terminima, ključna za razumevanje odnosa sa ocem:

> Tata stoji pored mene. Jak je, mišićav [...]. Bilo je rano proleće, onako prohladno, možda je bio mart mesec [...]. Ja sam se iskrao i seo u veliki osmerac, koji je bio prislonjen uz klupski dok. Odvezao sam ga i čamac je polako krenuo niz reku. Ubrzo me je uhvatila matica. Pokušavao sam da veslam, ali nije išlo, bio sam mali, slabašan. U susret mi je dolazio tegljač sa nekoliko privezanih šlepova. Kapetan me je ugledao, počeo je besomučno da trubi i bezuspešno pokušava da promeni pravac [...] ali se tata bez razmišljanja bacio u reku. Plivao je brzo ali radilo se stvarno sekundama. Najzad je stigao do čamca, zgrabio me i povukao van matice reke. Tegljač je zdrobio osmerac (Marković, 2025: 228–229).

Ceo roman predočen je u formi dijaloga nekada naznačenog navodnicima (upravni govor) nekada datom u slobodnoj formi (bez navodnika ali i bez konstrukcije neupravnog govora), dovodeći nas u nedoumicu da li je reč o dijalogu ili unutrašnjem monologu / dijalogu sa imaginarnim sagovornikom. Posledično, suočavamo se s nepouzdanim naratorom i ontološki nestabilnim likom podrazumevanog i pretpostavljenog psihijatra:[14]

> Radim sa pacijentima koji obično leže na onom kauču i ne vide me. [...] Trudim se da pacijent zaboravi moje prisustvo. Tu sam, razgovaram sa njim, ali posle izvesnog vremena on se sve više okreće sebi i toku svojih misli, sve manje obraćajući pažnju na mene (Marković, 2025: 13).

14 Sa navedenim se uklapa i, kasnije odbačena, pretpostavka da je reč o romanu-ispovesti koju hospitalizovani pacijent priča psihijatru, te da pripovedanje teče od kraja ka početku kao flešbek.

U istom smislu, brojne citate i aluzije na različita dela možemo shvatiti kao piščev dijalog i pregovaranje sa klasicima. U scenama probe *Hamleta* u bolnici uspostavljen je dvostepeni dijalog – Šekspirovog (William Shakespeare) originala i komentara pacijenata, uz preinačeni i prisvojeni tekst originala. Drugi klasici „pod pregovorima" su Šekspirova komedija *Ravnom merom*, Čehovljeve (Антон Павлович Чехов) pripovetke i film *Paviljon br. 6* (1978, Lusian Pintilie). Opsesija psihoanalizom utemeljena je u spletu teza Oto Ranka (Otto Rank), Sigmunda Frojda (Sigmund Freud), hrišćanskom shvatanju sveta Dostojevskog (Фёдор Михайлович Достоевский) i Kamijevog (Albert Camus) *Mita o Sizifu.* Prećutno prisutna rasprava o metodu glume Stanislavskog (Константин Сергеевич Станиславский) i pretpostavci da dobra gluma počiva na lično proživljenom, proširena je koncepcijom emocionalnog pamćenja i afektivnog sećanja koje oblikuje roman, a vezuje se za još jednog Čehova – Mihaila Čehova (Михаил Александрович Чехов), nećaka slavnog pisca. Iako se pisac odvojio od avangarde, avangarda nije napustila njegov opus zahvaljujući svepristnim psihoanalitičkim nitima i traganju po nesvesnom.

Epilog

Ishodište novog čitanja Markovićevih romana kroz prizmu avangardnih teorija *pisanog filma* i nadrealističke tematike je repozicioniranje i šira kontekstualizacija njegovog opusa. Ipak, odrednica nesnimljivi film primenjena na njegove romane kao nesnimljena scenarija, ne obuhvata svestranost njegovog opusa. Na jednoj strani, jasno je primenljiva na prva dela, *Beogradski trio i Doktor D*., uz ogradu da uporedo s avangardnom perspektivom stoji i samopoimanje dela kao arhivskog romana ili građe za roman. Na drugoj strani, montaža – kao stožerni proces filmske avangarde – analogna je strukturiranju i ređanju arhive u najširem smislu. Markovićev književni stil i struktura stoga se kreću u pravcu nestajanja arhivske klasifikacije, odvajanja od avangarde odnosno diverzifikacije montaže i pripovedno konvencionalnijeg povezivanja likova i zbivanja iz stvarnosti i fikcije. U tome ključu druga konstanta rediteljevog književnog rada je naklonost ka mešanju činjenica sveta i lično proživljenog; biografije i različitih zapisa; nadograđene fikcije koja tvori igru fikcije i fakcije, ili *fiction du réel.* U konačnom rezu od modela arhive u nastajanju i nestajanju, *Hamlet u Paviljonu...* laminacijom zbivanja i promišljanja ispripovedanih kroz psihoterapeutske seanse nestabilne dijaloške forme, preobražava roman u prošireni transkript psihoanalize; markira nehotičnu, možda učitanu, posvetu povratku nadrealizma i avangardi; naglašava dimenziju autofikcije; i daje dinamiku pripovedanja u stalnom pokretu. Roman kao takav zatvara svojevrsni avangardni krug i uobličava uglačani kino-stil sveta priče viđene kao na filmu, u permanentnom pokretu.

REFERENCE

1. Alphen, Ernst van. 2014. *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. London: Reaktion Books.
2. Bal, Mike. 2000. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
3. Baron, Jaimie. 2020. *Reuse*, *Misuse*, *Abuse: The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*. New Brunswick: Rutgers UP.
4. Daković, Nevena. 2005. „Umetnost XX veka u Srbiji". U: H.V. Janson, Entoni Janson. *Istorija umetnosti*, *dopunjeno izdanje*. Varaždin: Stanek, 956–987.
5. Darel, Lorens. 1990. *Aleksandrijski kvartet*. Beograd: Prosveta.
6. Flaker, Aleksandar. 1983. „Globalna 'zenitistička' montaža". *Književna reč* 217, 6–7.
7. Fondane, Benjamin. 1928/2007. *Écrits pour le cinéma: le muet et le parlant.* Paris: Verdier.
8. Fotiade, Ramona. 2007." From ready-made to moving image: the visual poetics of surrealist cinema". In. G. Harper & R. Stone (eds.) *The Unsilvered Screen: Surrealism on Film.* London: Wallflower Press, 9–22.
9. Goldsworthy, Vesna. 1998. *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*. New Heaven: Yale UP.
10. Janicot, Christian. 1995. *Anthologie du Cinéma Invisible.* Paris: Éditions Jean-Michel Place and Arte Éditions.
11. Jokanović, Milena. 2021. *Kabineti čudesa u svetu umetnosti*. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Beogradskog univerziteta.
12. Ketelaar, Eric. 1999. " Archivalisation and archiving". *Archives and Manuscripts* 27 (1) 54–61
13. Lanzmann, Claude. 2000. "Le Lieu et la parole". In: Michel Deguy (ed.). *Au sujet de Shoah.* Paris: Belin, 293–305.
14. Levi, Pavle. 2013. *Kino drugim sredstvima.* Beograd: FCS.
15. Marković, Goran. 1990. *Češka škola ne postoji*. Beograd: Prosveta.
16. Marković, Goran. 2018. *Beogradski trio*. Beograd: Laguna.
17. Marković, Goran. 2022. *Doktor D.* Beograd: Laguna.
18. Marković, Goran. 2024. *Zavod*. Beograd: Laguna.
19. Marković, Goran. *Hamlet u Paviljonu br. 6*. Beograd: Laguna.
20. Petrović, Predrag. 2006. „Kinematografsko pisanje romana". *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 54 (3), 511–527.
21. Udar, Žan-Pjer. 1969. „Filmski šav". *Filmske sveske* 2 (10), 692–707.
22. Vice, Sue. 2004. *Children Writing the Holocaust.* London: Palgrave MacMillan.
23. Vučićević, Branko. 1998. *Paper Movies.* Beograd/Zagreb: B92/Arkzin.

Goran Marković: Four Unfilmable Films / Unrealised Screenplays

Abstract: The paper analyses four recent novels by Goran Marković – *Beogradski trio* (2018), *Doktor D* (2022), *Zavod* (2024), and *Hamlet u Paviljonu br. 6* (2025) – written in lieu of films that the author was unable, or prevented, from making due to various forms of institutional obstruction. The study has two objectives. First, it seeks to redefine these hybrid film-novel/novel-film forms within the theoretical framework of *written cinema* (Levi, 2013), which encompasses concepts developed within historical avant-gardes, including the *unfilmable film* (Fondane, 1928/2007), the *invisible film* (Janicot, 1995), the *paper movie* (Vučićević, 1998), *kino-style* /cinematic writing of the novel (Petrović, 2006), and *découpage*. Second, it traces the evolution of Marković's distinctive novelistic

form, which shifts from the archival novel based on archival materials to the classical novel written in a refined kino-style. The two research segments are linked through the concepts of *faction* (the dynamic interplay between fact and fiction) and *fiction du réel*, both of which use montage as the primary principle of narrative construction. The analysis offers a fresh perspective on Goran Marković's career, demonstrating that despite his multimedia versatility as a writer and film, television, and theatre director, his artistic practice remains fundamentally coherent.

The trajectory of his development as an auteur – from biographies and memoirs (*Češka škola ne postoji*, 1990; *Male tajne*, 2008), through novels based on unrealised screenplays, to the " pure" novel – only appears to move away from the avant-garde tradition. Ultimately, *Hamlet u Paviljonu br. 6*, whose cinematic dimension becomes fully apparent only in retrospect, reveals the author's enduring avant-garde engagement with psychoanalysis and surrealism.

Keywords: Goran Marković, unrealised screenplays / unfilmable films, *fiction du reel*, written cinema