

Zoran Koprivica
Fakultet dramskih umjetnosti, Cetinje
Filozofski fakultet, Nikšić
Crna Gora

TEMA EROSA I ZLA U POETICI ŽIVKA NIKOLIĆA JOVANA LUKINA¹

THE THEME OF EROS AND EVIL IN THE POETICS OF ZIVKO NIKOLIC
JOVANA LUKE'S

ABSTRACT The theme of eros and evil that began in his first feature film *Beasts*, Nikolić continued in the second – *Jovana Luke's*, but with the difference that in this film he would problematize and in relation to certain documentaries, in which it is given in hints, deepen the problem of liberation the women and their beauty from patriarchal constraints and inferior position within the patriarchal bordered frame. However, all the evil that has accumulated in Nikolić's documentaries in Jovana Luke's will be fully embodied in the demonic forces and the anthropomorphic monsters and freaks. All this inevitably raises the question, isn't it, that what we see, in fact, phantasmagorical world of the main character – the world of her hidden inner being. And whether her destructive transformation, at the moment when love turns into hate and she becomes a murderer, has been the result of her such a situation? And, finally, whether the process of liberation of any servitude, even if she had love as the basis, results in such a turnover in which the victim becomes the very incarnation of evil, and was it not that in this case love is only a cloak behind which are somewhere deeply in the subconscious hidden pulsations of deceptions and lies?

Key words: evil, eros, love, hate, phantasmagoria, the epitome, the victim.

APSTRAKT Temu erosa i zla koju je započeo u svom prvom dugometražnom filmu *Beštije*, Nikolić nastavlja u drugom – *Jovani Lukinoj*, ali s tom razlikom što će u ovom filmu da problematizuje i u odnosu na pojedine dokumentarne filmove, u kojima je to dato u naznakama, produbi problem oslobađanja žene i njene ljepote tradicionalnih stega i inferiornog položaja unutar patrijarhalno omeđenih okvira. Ipak, svo zlo koje se nataložilo u Nikolićevim dokumentarnim filmovima u *Jovani Lukinoj* će u potpunosti da se ovaploti u demonskim silama i antropomorfnim čudovištima i nakazama. Sve to neizostavno nameće i pitanje, nije li to što vidimo, zapravo, fantazmagorični svijet glavne junakinje – svijet njenog skrivenog unutarnjeg bića? I da li je njen destruktivni preobražaj, u momentu kad se ljubav pretvori u mržnju a ona postane ubica, posledica njenog takvog stanja? I, konačno, da li proces oslobađanja od svake potčinjenosti, pa makar ona za osnovu imala i ljubav, za posledicu ima takav obrt u kojem upravo žrtva postaje inkarnacija zla, i nije li u tom slučaju ljubav samo plašt iza kojeg su negdje duboko u podsvijesti prikrivene pulsacije zla, obmane i laži?

Ključne riječi: zlo, eros, ljubav, mržnja, fantazmagorija, ovaploćenje, žrtva.

¹ JOVANA LUKINA, 35mm, kolor, 2700m. Proizvodnja: Avala film, Beograd – 1979. Scenarior: Živko Nikolić, Žarko Komanin. Kamera: Savo Jovanović, Milivoje Životić, Veljko Otašević. Muzika: Boro Tamindžić. Scenografija: Miodrag Mirić. Montaža: Mirjana Mitrović. Igraju: Merima Isaković [Jovana], Bogoljub Petrović [Luka], Krunoslav Šarić [Ikonopisac Petar], Neda Spasojević [Nepozanta žena], Stevo Matović [Muž nepoznate žene], Svetolik Nikačević [Gazda Maksim], Boro Begović [Nasilnik], Veljko Otašević [Nasilnik], Mirjana Kodžić [Nepoznata žena], Jaglika Nikolić [Starica].

Priča u formi alegorije je i u ovom Nikolićevom filmu, jednako kao i u *Beštijama*, osnova iz koje će se razviti njegova narativna struktura. Nakon anticipativnih naznaka u *Prozoru*, tačnije tihe i nemušte pobune junakinje ovog filma, Nikolić će tek u *Jovani Lukinoj* otvoreno da progovori o oslobađanju žene /i ženske ljepote!/ tradicionalnih stega i inferiornog položaja, kao njenj iskonskoj težnji.² Kamena pustoš kojom su Jovana i Luka, junaci ovog filma, izolovani, paradoksalno, pojačava privid njihove ljubavi. Međutim, svo zlo koje se 'akumuliralo' u Nikolićevim dokumentarnim filmovima, ostvaruje se u potpunosti upravo u ovom filmu. Njegova nemjerljiva koncentracija inkarnirana u demonskim silama, antropomorfnim čudovištima i nakazama, neizostavno nameće i pitanje, nije li to što vidimo, zapravo, fantazmagorični svijet glavne junakinje – svijet njenog skrivenog unutarnjeg bića? I da li je taj unutarnji /destruktivni!/ preobražaj, u momentu kad se ljubav pretvori u mržnju, a ona postane ubica, posledica njenog takvog stanja? I, konačno, da li proces oslobađanja od svake potčinjenosti, pa makar ona za osnovu imala i /značila!/ ljubav, za posledicu ima takav obrt u kojem upravo žrtva postaje ovaploćenje zla, i nije li u tom slučaju ljubav samo plašt iza kojeg su negdje duboko u podsvijesti prikrivene pulsacije obmane i laži? To su samo neka od pitanja na koja Nikolić traži odgovore u ovom filmu.

Jovana, pritisnuta silama zla i nemoćna da im se odupre, i sama postaje dio njih. Ona ne živi ni u kakvom 'idiličnom svijetu', kako je, očigledno, bez dubljeg ulaženja u idejnu problemsku ovog filma, tumačio dio ondašnje kritike.³ Ili, tačnije, privid takvog /idiličnog!/ života traje do momenta kad putem koji vodi pored njihove kuće ne naiđu prvi 'vjesnici' zla. Nadalje, u pustoši u kojoj je svojom voljom 'zarobljena', počinje pustošenje Jovaninog života i duše, a svi namjernici, spodobе i čudaci, određuju ili, bolje reći, usmjeravaju njenu i sudbinu njenog muža. Nijedna nesreća i zlo koje oni sobom /i samom svojom pojavom!/ donose nije ih mogla mimoići. I dok je Luka fanatički opčinjen poslom koji radi i kamenom od kojeg dobija kreč, a kojeg poredi sa dušom, Jovanu sve više osvaja zlo, koje će vremenom prerasti u otvoren sukob s mužem, s tragičnim epilogom, a da i sama do kraja nije sigurna /ne zna!/ zbog čega je to tako. Ova Nikolićeva junakinja je u trostrukoj pobuni: protiv same sebe i života koji joj je sudbina nametnula, protiv spoljnog svijeta koji na nju nasrće i, konačno, protiv muža koji, obuzet svojim poslom, ne zapaža šta se sve oko njih /i u njima!/ zbiva. Nikolić ističe da je Jovana Lukina 'prirodan nastavak' onoga

² Za crnogorski krš i bespuće, prostor 'definisani' Nikolićevim dokumentarnim filmovima, vezana je i sudbina ove, kao i junakinja iz prethodnih Nikolićevih filmova. Opet mlada i lijepa žena kao u *Beštijama* i filmovima koji će uslijedit, s tim što će u ovom, pored erotizovane vizuelnosti, da se čuje i njena otvorena riječ pobune. /Tako nešto u eksplicitnoj formi fizičkog obračuna, kad žena nasrće na 'čovjeka', jedino se još može vidjeti u 'Iskušavanju đavola' u sukobu Stojanke i Orla./ Ali i u kamenom bespuću kakvo je ovo postoji put kojim zlo dolazi, zlo koje prodire u dubinu Jovaninog bića, i sukob s tim svijetom koji ga donosi, kao i nemoć da mu se odupre, pretvara se u sukob s Lukom, njenim mužem, s tragičnim epilogom.

³ Jovana i Luka žive u kamenj pustoši bez imena, u vremenu koje je teško odrediti, okruženi čudnim ljudima o kojima se zna samo to da kada se pojave sobom donose nemir, zlo i patnju.

čime se u prethodnim filmovima bavio. „Kao i do sada pokušavam da razmišljam o sudbini čovjeka koji se zadesio na ovoj zemlji i živi život ne baš uvijek kakav bi želio, već često onako kako mu okolnosti nalažu. U ovom filmu pomjerio sam se od tačke na kojoj sam se zaustavio u prethodnim djelima. Tražio sam jedan novi zvuk koji sam ranije osjetio kao nagovještaj i pokušao da film očistim od svega suvišnog, stavljajući akcenat na misao kao prethodnicu emocija. Znam da takvo asketsko shvatanje filma krije opasnost eventualnih nesporazuma, te će biti onih koji će ovaj film voljeti, kao i drugih koji će ga odbaciti.“⁴ Jasnije je da se Nikolić u *Jovani Lukinoj* odlučio za temu koja nije nepoznata na filmu.⁵ Jovanu i Luku zatičemo u njihovom, iako surovošću prirode okruženom, ipak iskonski čistotom svijetu. Ali pošto i u Nikolićevom svijetu ‘mitološke čistote’, sve funkcioniše na principu teze i antiteze, u kojem dobro često mora da ustukne pred zlom, a ljubav pred niskim nagonima kojima su vođene unezvjerene spodobе i razularene lutajuće horde /‘svinje’ iz biblijskih mitologema u koje su ušli zli dusi!/.⁶ Nepozantog mladog čovjeka, sa ranama na nogama /još jedna novozavjetna aluzija na stradanje koje ne prestaje!/, odvođe na obližnji brežuljak /njegovu Golgotu!/, gdje će biti obješen. A onda se u *Jovani* dešava /ili, bolje reći, prelama/ nešto, koliko neočekivano toliko i zastrašujuće. U njeno neiskvareno biće, moralno i anđeoski čisto, odjedanput ulazi zlo, koje se kao nekakav nestvarni fluid na nju prelilo sa onih koji su mladića doveli na pogubljenje. Jovana više ne upravlja svojim postupcima, niti svojim emocijama, ako se o emocijama kod nje od tog trenutka nadalje uopšte i može govoriti. Vođena nepoznatom, iracionalnom silom, ona će po zapovijesti Brkače izmaći kamen ispod nogu nesrećnog mladića /iste one Brkače koja se iz *Beštija* ‘preselila’ u ovaj Nikolićev film da bi i u njemu sijala zlo/, a potom, iako u početku kolebljivo i nevoljno, sa mužem Lukom, sa ne manjim destruktivnim nagonom i rušilačkom strašću, učestvovati u kamenovanju crkve – seoske bogomolje. Poslije svega ostalo je još samo pitanje upućeno mužu: „Šta ovo bi, Luka?“⁷ Transformacijom Jovaninog karakternog habitusa od moralno čistog bića do onog koje, prožeto demonskim silama, i samo počinje da uništava svijet oko sebe, ne uspijevajući da shvati zbog čega je to tako /zašto to radi?/, Nikolić očigledno želi da izdvoji i potcrta parabolu zla i dā joj univerzalno značenje. Stoga se čini krajnje neuvjerljivim i površnim tumačenje pojedinih

⁴ *Politika*, 13. 07. 1979.

⁵ Pomenimo u tom smislu scenu silovanja u Bergmanovom ‘Djevičanskom izvoru’, scenu silovanja monahinje u Bunjuelovoj ‘Viridijani’, kao i pojedine scene iz ‘Rubljova’ Andreja Tarkovskog, sa neskrivenom, pa čak i naglašenom aluzivnošću.

⁶ *Sveto Jevanđelje po Marku, glava 5.*

11. A onde po bregu paslo je veliko krdo svinja.

12. I moliše Ga svi đavoli govoreći: Pošalji nas u svinje da u njih uđemo.

13. I dopusti im Isus odmah. I izašavši duhovi nečisti uđoše u svinje; i navalili krdo s brega u more; a beše ih oko dve hiljade: i potopiše se u moru.

⁷ Nikolić ističe da pojedini kritičari u početku nijesu razumjeli tu scenu i zbog toga su je, vjerovatno, i ismijavali. Ali su je i oni kasnije prihvatili, shvativši da, „Svi učestvujemo u tom zlu. To ide kao neki lanac“, kaže Nikolić. /*Duga*, 07.11.1998./

ondašnjih ‘komentatora’ iz nedjeljnika ‘Komunist’ da se ovaj Nikolićev film ne bavi ‘konkretnim’.⁸ Naprotiv, upravo preko *konkretnog* Nikolić u *Jovani Lukinoj* dolazi do univerzalne istine o zlu, ali i pitanja kako mu se suprotstaviti? Sami završetak filma, međutim, ostavlja nas u dilemi, da li je samim tim što zlo nije kaznio, tu ne mislimo samo na zločin glavne junakinje /i nije potopio ‘biblijske svinje’/, Nikolić prepustio zlu onaj ‘manevarski’ prostor o kojem ‘Komunist’ piše. Naime, pitanja, da li je moguće zlu se suprotstaviti, da li se od njega moguće odbraniti, i da li je, zapravo, zlo simbol jednog vremena u kojem živimo i koje je nemoguće ukrotiti, Nikolić ostavlja do kraja otvorenim. *Jovana Lukina* zapravo i jeste film o sveprisutnosti i neizbježnosti zla u svijetu – tema stara koliko i Aveljov brat Kain. Sve te fizičke i moralne nakaze koje se u ovoj priči pojavljuju kao raspolučena bića iz nekog drugog, Jovaninom kamenjaru nepoznatog svijeta, imaju neodoljivu potrebu da to svoje zlo ne samo prenesu na drugoga i njime ga kazne, već i da u njemu divljački-pohotno i sladostrasno uživaju.

Kritika je, čini se, dobro zapazila da bolesni i frustrirani čudaci u ovom Nikolićevom filmu, u rastućoj i sveprožimajućoj pandemiji zaraženi bacilom zla, imaju neodoljivu potrebu da to svoje zlo iskažu. Dio kritike je, međutim, ovaj Nikolićev film, kao i većinu njegovih ranijih ostvarenja, dočekao neblagonaklono i sa neodobravanjem.⁹ Iznose se i pojedina nesuvisla zapažanja prema kojima je suštinska greška ovog Nikolićevog filma sadržana u tome što je rađen kao dugometražni i da bi, da je autor ostao u okvirima kratkog metra /kao da Nikolić ovu i slične teme nije već ‘apsolvirao’ u svojim dokumentarnim filmovima!/, to bila vizuelno ‘dopadljiva’ alegorija. Nikoliću se zamjera i to što u njemu jednu te istu ‘tezu’ variraju ista lica u istom ambijentu /bilo bi zanimljivo riješiti to nekako drugačije!/, a radnja se obogaćuje uvođenjem teško odgonetljivih likova-alegorija i anegdota sa simboličnim značenjem, što krajnje jednostranu liniju pripovijedanja razvlači i čini film monotonim. Likove je, međutim, u *Jovani Lukinoj* veoma lako odgonetnuti – svi oni su, svako na svoj osoben način, nosioci zla, čak i Luka koji zlu neće da se suprotstavi, niti da pokuša da ga spriječi, ili tajanstveni ikonopisac Petar, pasivni svjedok ubijanja, silovanja i orgijanja, koji i sam u trenutku erotske zanesenosti nije mogao da odoli iskušenju. Nadalje, iako se radi o linearnom narativnom iskazu, film niti je razvučen niti monoton, ukoliko apstrahujemo hipertrofiranu i nerijetko prenaplašenu *pomamu zla* koja se iz sekvence u sekvencu ponavlja i nije uvijek i do kraja adekvatno i dijegetički precizno uzglobljena u ritmički poredak i tok priče. Nikoliću se, takođe, zamjera da nije uspio da sve dijelove priče poveže u

⁸ Takvo ‘promišljanje’ o ovom Nikolićevom filmu objavljeno je u partijskom listu ‘Komunist’. Nama ostaje da se zapitamo šta ‘Komunist’ pod ‘konkretnim’, zapravo, podrazumijeva, ako to nije konkretno zlo koje je jedna ideologija sijala, a o kojem će Nikolić otvoreno i bez zadržke da progovori u filmu ‘U ime naroda’.

⁹ Pri tom su se mogli pročitati i neki neutemeljeni i filmskoj estetici nepoznati stavovi i promišljanja, da je film ‘Jovana Lukina’ značajan samo po tome što je u našu kinematografiju uveden jedan novi žanr : ‘film parabola’ ili ‘vizuelni filosofirajući traktat’.

homogenu cjelinu i da mnoge sekvence služe samo kao ilustracija autorove monotematske zamisli. Naprotiv, sve segmente ove po mnogo čemu jedinstvene tematske cjeline Nikolić dovodi u vezu i osmišljava sredstvima linearne dramaturgije, i nizom komplementarnih 'dijegetičkih lemljenja' i funkcionalnih ekskursa definiše dramsko tkivo priče.

U *Jovani Lukinoj*, filmu kojim 'bijesne' zlo, siledžijstvo i razbojništvo, Nikolić se bavi dubinskim poniranjem u podsvijest svojih junaka. Priča o zlu sa obiljem naturalističkih detalja, po nekima, dominantnom komponentom u njemu, viđena je očima junakinje filma Jovane i tajanstvenog ikonopisca Petra, koji pokušava da otkrije istinu o svom nestalom bratu. U ovom Nikolićevom filmu, kako je već primijećeno, postoji jedna scena koja bi iz njegovog konteksta mogla da se izdvoji kao 'paradigmatska', u kojoj, mimo svoje volje, učestvuju i Jovana i Luka vođeni zlom grupe ljudi koji do jedinog drveta u kamenom bespuću dovode vezanog čovjeka da bi ga tu pogubili. Motivi za njegovo ubistvo nijesu poznati, svjesna odluka kod Jovane i Luke za tako nešto ne postoji, pa ipak uslijediće zapovijesti glavnog egzekutora koje će Jovana bespogovorno izvršavati: „Penji ga! Stavi mu omču! Dodaj mi taj kamen! Dodaj mi kamen!“ Tek tada će uslijediti Jovanino pitanje Luki, ni sama ne znajući šta se /i zbog čega!/ sve to desilo. Zlo drugih transformiše se u zlo u Jovani samoj i, posredno, u sukob sa mužem Lukom. Oružje Jovanine pobune protiv svijeta koji je ogrezao u zlu jeste samo zlo.

Izražajna forma u ovom Nikolićevom filmu u funkciji je učitavanja simboličkog narativnog koda i značenja koje on implicira. Linearna dramaturgija kao jedno od njegovih specifičnih obilježja sa neznatnim modifikacijama prilagođenim tematskom okviru priče, tu prevashodno imamo u vidu povremene interpolacije meta-strukturalnih narativnih komponenti, čini se da je u potpunom skladu s njegovom globalnom izražajnom fakturom, pa i onim njegovim rješenjima koja imaju očigledne naznake stilizacije. Stilizacijom se, međutim, kod Nikolića, generalno, nikada i nipošto ne narušava autentičnost i cjelovitost filmskog prikaza. Štaviše, autentičnošću se želi podvući /i pojačati!/ njen vizuelni značaj i kontingentne simboličke vrijednosti. A to istovremeno znači osloboditi sliku artifičijelnog i njenoj plastičnosti i hromatskoj razuđenosti udahnuti dramsku uvjerljivost. I ma koliko ambijent u *Jovani Lukinoj* izgledao prepoznatljivo realistično, sam okvir priče ostavlja dovoljno prostora za stilizovanu nadgradnju. Međutim, i u ovom, kao i u većini Nikolićevih filmova, jednako dokumentarnih i igranih, može se govoriti samo o uslovnoj unutarnjoj stilizaciji vezanoj za arhitektoniku pojedinačnog kadra, a ne nikako o stilizaciji na nivou globalne teksture djela.¹⁰ Nikolić u jednom vremenski nedefinisano

¹⁰ Praveći, čini se, sasvim umjesnu komparaciju sa Drejerovim viđenjem ovog problema, Mira Boglić kaže: „Realnost je ovdje samo pojavna, a autor putem apstrakcija uspijeva, kako to kaže Dreyer, probiti barijeru kojom naturalistička slika ograđuje medij filma. *Jovana Lukina* je dakle i prije svega film spiritualnosti /.../. No, Nikolić je uza sve to ostao prilično zatvoren za gledaoce, što je možda, ako gledamo iz perspektive jednog Dreyera, i normalno.“ /Mira Boglić: *Odras ili – izraz stvarnosti. Filmska kultura* 121, 1979, str.24./

prostornom okviru, kao uostalom i u *Beštijama*, ali sa prepoznatljivom arhetipskom simbolikom i idejno-tematskim rješenjima, na određeni način dovršava svoju dokumentarističku orijentaciju i svoje metafizičke opservacije započete *Tragom* i *Ždrijelom*, a zatim nastavljene u *Polazniku*, *Bauku*, *Marku Perovom*, *Prozoru*. U *Jovani Lukinoj* on ne samo da ne stvara svojevrsnu metaforičku /i metafizičku!/ parabolu, već i svojevrsan prostorni simulakrum u kojem je sve podređeno pitoresknoj ispunjenosti i odnosima između dramskih likova koji kao da su u njega urasli ili na njega sišli sa neke alegorijske freske i sami stvarajući mitsko-alegorijski arhetip. Filmski kritičar Ranko Munitić u ovom Nikolićevom filmu upravo ističe vrijednosti ovako definisanog, apstraktnog, neograničenog i ‘opiopljivog’ dramskog prostora.¹¹

Nikolić u *Jovani Lukinoj* stvara autentično ambijentalno jedinstvo. Ajzenštejnovski posvećen istraživanju mogućnosti koje pruža njegova dijegetička faktura, Nikolić kadar oslobađa svih nepotrebnih detalja koji bi mogli da optereće osnovnu sižejnu nit i protivstave joj nefunkcionalne izražajne ingredijente. Minucioznim strukturiranjem svih ključnih komponenti, najčešće zasnovanih na tehnici svjetlosnog krupnog plana, posebno sekvencama u enterijeru, Nikolić stvara raskošno bogatstvo tonskih valera, vodeći pri tom računa da se rakordi kao složene sintagmatske cjeline svojim grafičkim i plastičnim rješenjima, međusobno ne samo prožimaju, već i dopunjuju. Oni kod Nikolića nikada, pa ni u ovom filmu, nemaju formu teško ‘čitljivih’ montažno-retoričkih figura, već prije naglašenu komplementarnu i metaforičku funkciju. Kompoziciona struktura svakog kadra ponaosob u *Jovani Lukinoj* predstavlja, zapravo, refleksiju umjetnikovih unutarnjih stanja, poetskih vizija i kontemplativnih poniranja u tajnu života na prostoru kojim se u tom filmu bavi, i istovremeno sublimaciju prasluka kao dijela jedinstvene arhetipske osnove. Nepregledna kamena pustoš – Lubardine ‘kamene pučine’! – na kojoj su u oštrm kontrastu suprotstavljeni svjetlosni valeri prozračne bjeline i crnih odora /u simbiotičkom odnosu čovjeka i kamena!/, stvara osoben hromatski amalgam, sadržajno funkcionalan i u cjelosti uzglobljen u narativno tkivo dramske priče. Nikolić *Jovanu Lukinu* smatra svojim vizuelno najčistijim filmom – filmom koji je „doveden do čistog znaka“.¹² Upravo u njemu, rekli bismo, do punog izražaja dolazi njegova toliko pominjana ‘askeza u vizuelnom predstavljanju’.

Pokreti kamere /posebno panoramski!/ manje su zastupljeni u *Jovani Lukinoj* nego u *Beštijama*, poređenja radi, ali i kada jesu onda su po pravilu u funkciji intenzifikacije dramskih događanja i podvlačenja značaja pojedinih mizanscenskih segmenata unutar dramski definisanog prostora. Ali nije uvijek takav slučaj, i to ne samo u ovom Nikolićevom filmu.¹³ Pojedini pokreti su

¹¹ U jednoj od svojih lapidarnih *ad hoc* napomena, Munitić, naime, kaže. „Sve je materijalno, prepoznatljivo, kao od prirode – a istovremeno biva astralno, iracionalno i iskonsko...“ /*Filmska kultura* 121, 1979, str. 29./

¹² *Duga*, 07.11.1998.

¹³ Kritičari su takve propuste u mizanscenskom usklađivanju obično tumačili kao posledicu Nikolićevog ‘preskakanja’ formalnog akademskog obrazovanja i rediteljske vještine koja se stiže u filmskim školama. Međutim, Nikolić je te ‘akademske propuste’, što je očigledno i u

suvišni, švenk i far ponekad znaju da ‘odlutaju’, kao što je to slučaj u sceni objedovanja pod drvetom kada kamera kruži okolo, u tom momentu pasivnih aktera, ne otkrivajući nijedan novi detalj koji bi mogao da doprinese produblivanju dramske radnje, niti pak vizuelnom bogaćenju ‘aktivnog’ dramskog prostora.¹⁴

Milomir Marinović spada u one malobrojne kritičare i istraživače Nikolićeve poetike koji iz cjelokupnog njegovog opusa, po svojim osobenim estetskim vrijednostima i tematskom određenju, izdvajaju upravo ovaj film.¹⁵ „Pre svega zbog izuzetne precizne vizualizacije koja je jedno specifično podneblje i pejzaž iskoristila na najbolji mogući način kroz izvesnu poetizaciju oskudnosti. U takvoj scenografiji, koja u nekim sekvencama i bukvalno podseća na scenu starogrčkog teatra, odvija se samo na izgled jedna drama apsurdna a zapravo večna priča o potrebi za oslobađanjem i silama koje ga preče. Kako smo već primetili, poštovanje lepote ljudskog tela, koje je samo nago potpuno slobodno i potpuno svoje, primetan je autorski stav u svim filmovima Živka Nikolića, ali je u ‘Jovani Lukinoj’ to izvedeno do osnovne ideje filma.“¹⁶

Teško da bi se jednom ovako iscrpnom i estetski promišljenom viđenju problema u ovom Nikolićevom filmu moglo bila šta dodati. Ipak, recimo, da je filmom *Jovana Lukina* Živko Nikolić zatvorio krug bavljenja temama iz njegove rane, dokumentarne faze, okrenutom mitskim predjelima podneblja koje je najbolje poznao.

L i t e r a t u r a

Opšta literatura:

Baković, Todor: *Depresivni optimizam Crnogoraca*. Jugoart, Zagreb, 1985.

Bašlar, Gaston: *Poetika prostora*. Kultura, Beograd, 1969.

Bataj, Žorž: *Erotizam*. BIGZ, Beograd, 1980.

Ernst, Žil: *Eros i tanatos – prava ili lažna književna braća?*, u: *Smrt, nasilje i seksualnost*. Plato, Beograd, 1992.

Frojd, Sigmund: *Uvod u psihoanalizu*. Matica srpska, Novi Sad, 1979.

Jung, Karl G.: *Čovek i njegovi simboli*. Mladost, Zagreb, 1973.

Kalezić, Vasilije: *Svijest o satanizmu u čovjeku*, u *Džon Milton: Izgubljeni raj*. Altera, Beograd, 1989, str. 443-457.

ovom filmu, nadoknađivao osobenim umjetničkim senzibilitetom i osjećajem za prostornu dinamizaciju i likovno-arhitektonsku fakturu kadra.

¹⁴ Dodajmo tome i Jovanin ‘pomjeren’ akcenat u replici: „Ne, nijesam, ja sam Jovana“, sa dugim vokalom ‘o’ u ‘Jovana’. Očigledno da se radi o još jednom u nizu dramaturško-dijegetičkih propusta koji prate ovaj film, jednako kao i u ‘Beštijama’ kada Bulut kaže Anđelku: „*Saće* vidiš ko je...“, ili Upravnica nudističkog kampa u ‘Lepoti poroka’ kada se obraća Jaglički: „Nemoj da cmizdriš, pospremi sobu, *ću* da te prebijem ko mačku!“

¹⁵ Podsjetimo da je i Nikolić, uz *Marka Perova*, kao najdraži /sigurno ne i najznačajniji!/, često pominjao upravo ovaj film.

¹⁶ Milomir Marinović, *Tihi pobunjenik*. Povodom retrospektive filmova Živka Nikolića u Domu revolucije u Prijepolju, 1989 godine.

- Komnenić, Milan, red.: Goropadni Eros. Prosveta, Beograd 1982.
 Magarašević, Mirko: Znaci duha podneblja. Rad, Beograd, 1979.
 Pešić, Vukašin: Patrijarhalni moral Crnogoraca. Unireks, Podgorica, 1996.
 Stefanović, Jasmina: Đorđo De Kiriko između tradicionalnog i modernog. Sveske, br. 15, Pančevo, mart, 1993.
 Šaleva, Elizabeta: Između anamneze i amnezije – dijalektika pamćenja i zaborava u postmodernoj kulturi. Književnost 11-12, 1999.
 Šlegel, Fridrih: Ironija ljubavi. Beograd, 1999.
 Tennant, Neil: Anti-realism and Logic. Clarendon Press, Oxford, 1987.
 Todorov, Cvetan: Simbolizam i tumačenje. Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1986.
 Višeslavcev, Boris: Etika preobraženog Erosa. Beograd, 1996.

Filmološka literatura:

- Birš, Noel: Razmišljanja o sižeju. Filmske sveske broj 5, maj 1969.
 Bordvel, Dejvid: Razumevanje narativa. Filmske sveske broj 1, 1999.
 Bošnjaković, Mata: Dramaturgija i psihoanaliza. Filmska kultura broj 120, 1979.
 Clifton, N. Roy: The Figure in Film. An Ontario Film Institute Book, 1983.
 Helman, Alicija: Problemi metode u analizi filmskog dela. Filmske sveske broj 3, leto 1982.
 Iros, Ernst: Biće i dramaturgija filma. Filmska kultura 161, 1986.
 Kalfatović, Bogdan: Od tabua do kulta. Filmska kultura 119, 1979.
 Lemetr, Anri: Fantastično i čudesno. Filmske sveske broj 4, 1971.
 Mari, Mišel: Tekstuelna analiza. Filmska kultura 154 – 156, 1985.
 Peters, M. Jan: Slikovni znaci i jezik filma. Institut za film, Beograd, 1987.
 Ranković, Milan: Seksualnost na filmu i pornografija. Prosveta / Institut za film, Beograd, 1982.
 Rinijeri, Žan-Žak: Utisak stvarnosti u filmu: fenomeni verovanja. Filmske sveske broj 1, jesen, 1970.
 Surio, An: Filmske funkcije kostima i dekora. Filmske sveske broj 4, leto, 1971.
 Tinaci, Đorđo: Strukturalizam, kritika i film. Filmske sveske broj 2, april-jun 1974.
 Volen, Piter: Znaci i značenje u filmu. Institut za film, Beograd, 1972.
 Vud, Robin: Ideologija, žanr, autor. Sineast 58/59, 1983.

Osnovna literatura:

- Ajanović, Midhat, Zoran Maslić: Živjeti, znači buniti se. Sineast 57, 1982/83.
 Boglić, Mira: Odras ili izraz stvarnosti? /Jovana Lukina/. Filmska kultura 121, 1979.
 Franić, Severin: Podneblje kao alibi. Sineast, 71-72, 1986/1987.
 Kalfatović, Bogdan: U prostoru zla. Književna reč, Beograd, 10.12.1982.
 Marinović, Milomir: Tihi pobunjenik /katalog povodom retrospektive filmova Živka Nikolića u Prijepolju, 13- 20 12. 1989/.
 Mikić, Krešimir: Usponi i padovi filmske fotografije /Jovana Lukina/. Filmska kultura 121, 1979.
 Munitić, Ranko: Prijeki sud za domaći film /Jovana Lukina/. Filmska kultura 121, 1979.
 Volk, Petar: Istorija jugoslovenskog filma. Institut za film, Beograd, Partizanska knjiga, Beograd, 1986.
 Vučinić, Zdravko: Fenomen likovnosti u djelu Živka Nikolića. Ovdje, 409–411, 2003.