SYSTASIS
ISSN 1857-5129
● Е-списание на Здружението на класични филолози „Антика“

РЕЦЕНЗИРАНО: 14.10.2026; 15.10.2026

Содржам множества – осврт кон филмот *Одисеја* (*The Odyssey*, 2026)

Ведран Диздаревиќ

Катедра за општа и компаративна книжевност
Филолошки факултет „Блаже Конески“
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
vdizdarevik@flf.ukim.edu.mk
vdizdarevic@yahoo.com
https://orcid.org/0000-0003-2451-2265

АПСТРАКТ

Трудот ја анализира филмската адаптација на Хомеровата *Одисеја* во режија на Кристофер Нолан (2026), со посебен акцент на причините за спротивставените критички реакции предизвикани од филмот. Поаѓајќи од претпоставката дека овие несогласувања не произлегуваат само од разликите во критичките очекувања и вредносните судови, туку се поврзани и со формалните и идеолошките противречности на самото дело, трудот ги анализира епизодите со Полифем и сирените како репрезентативни примери за неговите поширок наративни и интерпретативни проблеми. Посебно внимание ѝ се посветува на трансформацијата на Одисеј од лукав, повеќеслоен и амбивалентен раскажувач во траумaтизиран воен ветеран, како и на промената на функцијата на раскажувањето: од перформативна уметност и извор на задоволство до средство за психолошка обработка на траумата и обновување на сеќавањето. Трудот го разгледува и нестабилниот однос меѓу митското и психолошкото во филмот, како и начинот на кој различни естетски и идеолошки кодови се поставуваат еден покрај друг без да се интегрираат во доследна наративна целина. Преку концептот на „култниот филм“ на Умберто Еко и поимот „интерпретативни заедници“ на Стенли Фиш, се испитува како цитатноста и фрагментарноста на филмот истовремено овозможуваат различни начини на вреднување и го усложнуваат

неговото критичко прифаќање. Се заклучува дека, и покрај своите противречности, филмот има образовен и социолошки потенцијал, бидејќи повторно го актуализира Хомеровиот еп и ја отвора можноста за негово ново читање во современата култура.

Клучни зборови: *Одисеја*, Кристофер Нолан, филмска адаптација, интерпретативни заедници, цитатност

Дали си противречам?
Па добро, тогаш, јас си противречам,
(Јас сум широк – и содржам множества.)“
Песна за мене, Волт Витмен (препев: Богомил Ѓузел)[1]

1. Вовед: Фактите за еден комплексен проблем

Многу е важно секоја рецензија или дискусија за филмот *Одисеја* да се почне со еден неоспорен факт: Кристофер Нолан успеа да го направи тоа што илјадници писатели, професори и други интелектуалци секојдневно се обидуваат да го постигнат – тој покажа дека една приказна испеана пред повеќе од две илјади години може и треба да им биде важна на луѓето во XXI век. Бројните рецензии и дискусии за квалитетот или неквалитетот на адаптацијата, за сличностите или отстапувањата од оригиналот – како во реномираните списанија така и на социјалните мрежи – го докажуваат токму тоа. Во овој контекст треба да се посочи забелешката на социологот Пјер Бурдје[2] за овој вид т.н. „насочени конфликти“: тоа што уништува еден збир на вредности и една „форма на живот“ не се негативните критики и коментари, туку незаинтересираноста и индиферентноста. Зад борбите, конфронтациите и несогласувањата се крие еден подлабок консензус што ја штити формата на живот од смртоносната индиферентност. Една форма на живот – во овој случај *Одисејата* на Хомер, или класичните студии, или хуманистиката – пропаѓа не затоа што експертите го преиспитуваат или го критикуваат овој или оној аспект, туку исчезнува кога генералната јавност комплетно го губи својот интерес. Затоа Емили Вилсон (чиј превод во голем дел е основа на сценариото на новата адаптација) ја заокружува својата недвосмислено негативна рецензија на филмот со коментарот: „Нолан, кој студирал англиски на *Лондонскиот универзитетски колеџ* – каде што студентите сè уште ја изучуваат *Одисејата* како основоположнички текст – прави сè што може за да ја натера

[1] Витмен (2012), 69.

[2] Bourdieu (1995), 167–173.

генералната публика повторно да чита, а јас сум му благодарна“[3]. Заклучокот на Вилсон е поддржан и од зголемената продажба на најразличните преводи на *Одисеја*, барем во англиското говорно подрачје[4].

Овој факт мора да биде нагласен поради бројните контроверзии што го следеа филмот уште од појавата на првите најави на изборот на глумци, употребите на техника, автентичноста на костимографијата и сценографијата итн. Голем дел од тие контроверзии беа последица на дезинформации, или едноставно на лоша волја на некои влијателни меѓународни актери, кои некритички го оцрнуваа филмот уште пред да биде достапен во кината. Овој есеј нема да се занимава со тие „површни критики“, туку своето внимание ќе го насочи кон едно значително поинтересно и постимулативно прашање: зошто *Одисејата* на Кристофер Нолан предизвика толку многу спротивставени реакции. Според Манола Даргис – реномирана филмска критичарка, која пишува за *Њујорк тајмс* – станува збор за „паметен, промислен филм со привлечноста на стариот Холивуд“, и таа додава дека „неговиот херој е (…) лукавиот и сложен Одисеј, кој речиси излегува од страниците на поемата, но тој е ублажен и психолошки приближен до начинот на кој современата публика ги доживува ликовите“[5]. Славој Жижек во позитивна рецензија[6] на филмот ја пофалува „камерната“ и антихоливудска кинематографија на филмот – отсуството на крупните кадри на големите војски и градови, суптилноста на чудовиштата, десексуализирањето на женските ликови и на Одисеј – и идеолошките импликации што изникнуваат од оваа адаптација. Од друга страна, филмскиот критичар Ричард Броди го критикува исклучувањето на боговите од адаптацијата и забележува дека „најверојатно гледачите што не го читале Хомер ќе уживаат во *Одисејата* (…) на Нолан“[7]. Најпосле, Емили Вилсон критикува речиси сè во оваа адаптација: од дијалогот, преку психолошката мотивација на ликовите, до улогата на боговите и „некомлицираноста“ на главниот јунак[8].

Како е можно низа реномирани автори од најразлични домени – филозофијата, филмот, литературата – да имаат толку спротивставени мислења не само за посебните аспекти на филмот (успешноста на адаптацијата, техниката на снимање, нарацијата, дијалогот, сексуалноста итн.) туку и за неговата инхе-

[3] Wilson (2026).

[4] Dunbar (2026).

[5] Dargis (2026).

[6] Žižek (2026).

[7] Brody (2026).

[8] Wilson (2026).

рентна вредност како уметничко достигнување? Дали е возможно филмот да биде истовремено „успешен“ и „неуспешен“, „добар“ и „лош“ (според конвенционалниот вокабулар)? Во продолжение на овој есеј ќе покажеме дека контрадикциите потекнуваат од самата структура на филмот – дека адаптацијата на Нолан е инхерентно фрагментарна, контрадикторна и цитатна и без никакви претензии да биде заокружено органско наративно достигнување. А можеби токму тоа се истовремено најсилните и најслабите аспекти на филмот, колку и тоа да звучи контрадикторно.

2. Одисеј и неговите проблеми

Одисејата е голем и долг филм со огромни амбиции: во нешто помалку од три часа Нолан се обидува безмалку да го адаптира целиот еп од почеток до крај, вклучувајќи ги и централните авантури на јунакот. Во филмот се вклучени Телемахијата, авантурите на Одисеј и враќањето дома и соочувањето со стројниците. Практично е невозможно да се даде осврт на целиот филм во еден краток есеј. Затоа се одлучивме за подробно читање на сцената во која Одисеј со неговите соборци е заробен во пештерата на Полифем и за една пократка анализа на епизодата со сирените. Се надеваме дека анализата на овие сцени ќе послужи како платформа преку која ќе пристапиме кон една поопширна анализа на адаптацијата како целина. Без претерување може да се забележи дека особено сцената со Полифем – една од најпрепознатливите епизоди во *Одисејата* на Хомер – *in nuce* ги содржи сите проблеми и неконзистентности на филмот на Нолан, иако главните контури на „оригиналот“ се задржани. Исто така, таа е една од најатрактивните во филмот, бидејќи ги содржи сите силни страни на Нолан како режисер, од нелинеарниот контекст на раскажување и употребата на специјалните ефекти, па сè до употребата на ограничена перспектива и атрактивна сценографија (а истото може да се забележи и за епизодата со сирените). Токму затоа таа може да послужи како *pars pro toto* на целиот филм.

Можеби првата клучна разлика помеѓу епизодите во двата медиума се однесува на употребата на јазикот: додека кај Хомер епизодата изобилува со дијалог – особено помеѓу Одисеј и киклопот – Нолан се одлучува за тишина. Во епот Одисеј се обидува да преговара со Полифем, се повикува на законот на гостопримството, а потоа, преку низа реторички трикови, го лаже киклопот за начинот на кој стигнале до островот и за неговото име („Името мое е Никој и Никој ме вика мене / мојата мајка и татко и другине другари сите“)[9]. И Полифем е многу вербален: тој најпрво ги прашува несаканите гости кои се и од

[9]Во текстот се користи препевот на македонски на Михаил Д. Петрушевски (Хомер, 2015).

каде доаѓаат, потенцира дека не се плаши од казната на Зевс зашто киклопите се посилни од боговите, па дури и го пофалува виното на Одисеј и му ветува дека него ќе го изеде последен. Од друга страна, единствената реплика на Полифем во адаптацијата на Нолан е следната: „[Киклопот] МММПОСЕЈДОН, ТТТАТКО, ТИЕ МЕ ОООООСЛЕПИЈА, ОООДМАЗДА, ТТАТКО, ОООООДМАЗДА… ЗА БББББББОЛКАТА…“[10]. Полифем во верзијата на Нолан е невербално чудовиште што се поставува наспроти Одисеј и неговите другари како една апсолутна Другост – па дури и една верзија на „Стварта“ (*The Thing*), препознатлива тропа од хорор-филмовите. Како последица на тоа, самата можност за дијалог со Стварта е невозможна. Тоа го нагласува и самиот Одисеј во разговор со Полит: „[Полит] Тоа може да зборува. Зошто не зборуваше претходно? [Одисеј] Дали ти зборуваш со мравки? [Полит] Треба ли да се разбереме со него? [Одисеј] Мислам дека за тоа е веќе доцна“[11].

Ова изоставање на бравурозноста на дијалогот и на лажните приказни на Одисеј е рефлексија и на контекстот на раскажување. Како што е познато, во епот Одисеј ја раскажува приказната за средбата со Полифем за време на гозбата организирана во негова чест од страна на Алкиној. Тој „настапува“ со својот наратив веднаш по слепиот певец Демодок, покажувајќи го сиот свој шарм и вештина на раскажување приказни што се интересни сами по себе, без разлика на тоа дали се вистинити или лажни. Станува збор за славење на раскажувачката уметност по себе[12]. Во *Одисејата* на Нолан Фајакиџците и Алкиној како публика се заменети со Калипсо, која со години го храни Одисеј со лотос поради што делумно го има заборавено своето минато (Лотофазите и Калипсо се сумирани во еден ентитет од страна на Нолан). Борејќи се со ефектот на лотосот, со траумите и гризењето на совеста, Одисеј раскажува за да се сети.

Во овој клуч е адаптирана и епизодата со сирените. Во епот на Хомер Кирка е таа што го советува Одисеј за опасностите од сирените (како и за соочувањето со Скила и Харибда) по неговото враќање од светот на мртвите, додека Алкиној е тој што ја слуша оваа приказна. Одисеј вака ја пренесува песната на сирените: „Вамо ај дојди, Одисеј профалени, понаш Ахајцем, / дојди и подзапри кораб, да нашиов гласок го чуеш. / Никој, зар, уште не поминал вамо со црниот кораб, / без да ни чуе од нашиве усти слаткозвучен гласок; / оној што чул, пак, се враќа развеселен, поучен уште. / Зашто, баш знаеме сè што во широка Троја внатре / Тројанци и Аргејци од

[10] Преземено од транскриптот на сценариото: https://scrapsfromtheloft.com/movies/odyssey-2026-transcript/

[11] Ibid.

[12] Повеќе за ова во книгата Враќањето на Улис: Културна историја на Хомеровата „Одисеја“ од Идит Хол, особено четвртото поглавје (2008, 45–57).

божја препатиле волја; / та и на многухранливата земја, што станува знајме“ (12, 184–191). Коментарот на Одисеј е многу краток и се однесува на заводливоста на песната и на неговата желба и понатаму да слуша поттикнат (претпоставуваме) од поривот за спознавање на нешто што на никој друг не му е познато[13].

Нолан во својата адаптација оди во друг правец. Одисеј не е советуван за природата на сирените од Кирка, туку од Тиресија (разбирливо, филмот не го прикажува второто враќање на Ајола), а слушателот на приказната е повторно Калипсо. Уште еднаш задоволството и поучувањето како рамка на раскажувањето се заменети со раскажувањето како терапија, што се рефлектира и во оваа верзија на песната на сирените: „[Еврилох] Каква беше песната на сирените? [Одисеј] Сè што би посакал да биде. А потоа сè она за што посакуваш никогаш да не си посакал... Беше како пријатно чешање што сакаш да го изгребеш... Но откриваш дека е под кожата и дека не можеш да допреш до него... И така, пријатното чешање станува неподносливо... Песната ти кажуваше дека тоа што најмногу го посакуваш е токму тоа што најмалку можеш да го имаш, а тоа што најмалку можеш да го имаш е тоа што веќе си го имал и си го изгубил... Тоа беше песната на сите ветувања што не успеав да ги исполнам (...) И ми кажа дека, всушност, не сакам да се вратам дома“[14]. Со други зборови, песната на сирените ја рефлектира траумата и гризењето на совеста што го мачи Одисеј и неговиот страв (а не само желба) од враќањето на Итака. Во двете епизоди елементот на задоволство што доминира во епот е заменет со раскажувањето како терапија. Тоа не само што ги осиромашува јазичните потенцијали на филмот (дијалогот беше особена тема на критиката) туку и го редуцира ликот на Одисеј, одземајќи му го сиот негов шарм што зависи од низата двосмислени квалитети – меѓу кои се и лажењето и ароганцијата, нужно поврзани со љубопитноста и желбата за спознавање на непознатото – и сведувајќи го исклучиво на истрауматизиран воен ветеран. Но за ова ќе зборуваме малку подоцна.

Сепак – ако повторно се навратиме на епизодата со Полифем – најголемата промена во филмската верзија е отсуството на познатата сцена со името на Одисеј, елемент што со себе носи огромни импликации. Во епот, откако ќе побегнат од пештерата на Полифем, Одисеј не може да се воздржи а да не го испровоцира

[13] „Рекоа вака пуштајќи глас убав, а моево срце / сакаше песна да слуша, та побараф, пак, да ме пуштат, / с веѓине намигнувајќи, но поснажно тие завеслаа. / Веднаш постанаа, после, Перимед и потем Еврилох, / та ме со повеќе врски изврзаа, силно стегајќи“ (12, 192–196).

[14] https://scrapsfromtheloft.com/movies/odyssey-2026-transcript/

киклопот, и да го обзнае своето вистинско име (во комбинација од бес и суета)[15]. Како реакција на тоа, Полифем, пак, одговара со својата позната клетва со која Одисеј го навлекува бесот на Посејдон (таткото на Полифем) и е спречен да се врати дома[16]. За споредба, кај Нолан се случува нешто сосем нелогично и немотивирано (во наратолошка смисла на зборот) – додека Одисеј и неговите другари бегаат од пештерата, Одисеј ненадејно се врти и со својот лак стрела кон огромното тело на Полифем. Нелогичноста на оваа постапка се рефлектира и во апсурдноста на дијалогот: „[Еврилох] Зошто мораше да ја испукаш стрелата? [Одисеј] Загубивме добри војници од тој звер“[17].

Проблемот со оваа сцена е навистина поголем од што изгледа на прв поглед. Идит Хол – во *Враќањето на Улис* – нагласува дека „кога ослепениот киклоп го фрла каменот кон бродот на Одисеј што бега, тој, всушност, го создава целиот заплет на епот, молејќи го својот татко Посејдон да ги осуети сите обиди на Итачанецот да се врати дома и да се погрижи, дури и кога ќе пристигне, таму да го дочекаат неволји“[18]. Нолан тоа многу добро го знае и токму затоа во продолжение на сцената се обидува да ја „прошверцува“ оваа наративна логика, иако веќе ѝ ја одзел нејзината централна мотивација:

> „[Перимед] Тој звер беше син на Посејдон. [Еврилох] Што? [Перимед] Кога му го избодовме окото… слушнав како го повикува. [Одисеј] Тоа нешто беше чудовиште. [Полит] (тивко) И јас го слушнав. [Еврилох] Сега и морето е против нас. [Полит] И ветрот. [Еврилох] Како ќе се вратиме дома ако Посејдон е против нас? [Одисеј] Не можеш да живееш според предзнаци и жртви. [Еврилох] Знаеш ли колкупати те имам слушнато како плачеш молејќи ѝ се на Атена уште откако заминавме од Троја? Зарем не можеше да покажеш милост? [Одисеј] Земи го ова. Носи го за да се сеќаваш на оние што не успеавме да ги погребеме. Боговите им помагаат на оние што самите си помагаат.“ „[Одисеј – *преку наднарација*] Од тој миг, секое разбранувано море или спротивен ветер им говореше на морнарите дека сме проколнати…“

[15] „А кога толку беф скраја, што можеше глас да ми чуе, / тогаш му викнаф на Киклопон, јас, со заканливи зборој: / „Киклопе, ако од смртните луѓе те праша некој, / кој ти го ископал вака неприлично окото твое, / кажи му дека те ослепил тој градобиец Одисеј, / синот на Лаерта, којшто на Итака дворови држи“ (9, 502–505).

[16] „Почуј ме, о Посејдаон, синогривен ти земјодржец, / ако сум вистина твој, што се гордееш да си ми татко, / стори да не стигне до дома тој градобиец Одисеј, / синот на Лаерта, којшто на Итака дворови држи. / Но ако судбина сака да своjте ги види и стигне / в добро сосидана куќа и в своја татковинска земја, / откога сите ќе г изгуби другари, доцна и лошо, / на туѓ кораб дома нек дојде и несреќи нека го снајдат“ (9, 528–535).

[17] https://scrapsfromtheloft.com/movies/odyssey-2026-transcript/

[18] Hall (2008), 89.

Со тоа што го заменува контекстот на раскажување од гозба во терапија, и што го трансформира ликот на Одисеј од „преитар/многуумен" јунак што си поигрува со оние околу него (по цена и на жртвување на своите другари и на сопствениот живот) во истрауматизиран воен ветеран, Нолан го отстранува 'рбетот, централната оска околу којашто се ориентираат сите понатамошни авантури на Одисеј – од средбата со Лајстригонците, па сè до посетата на светот на мртвите. Веднаш се забележува дека Нолан сака да го прераскаже и преосмисли наративот во духот на современоста: Одисеј не е и не може да биде јунакот што бил за Хомер; неговите херојски квалитети веќе не може да се земат здраво за готово (меѓу кои спаѓаат неговите сексуални освојувања – сексот, како што потенцираат критичарите, е целосно исклучен од адаптацијата[19]); тој е истрауматизиран воен ветеран, а војната е недвосмислено лоша работа, особено освојувачката војна како онаа на Ахајците.

Стремежите на Нолан не се инхерентно погрешни и неизводливи, а адаптабилноста на Одисеј низ декадите, како што покажува Стенфорд[20], се покажала способна да апсорбира најразлични трансформации и преосмислувања низ текот на западната историја. Самата идеја за овој вид на Одисеј не е особено нова (присутна е уште од почетокот на XX век[21]). Еден ваков Одисеј гледаме и во филмот *Враќањето* (2024), режиран од Уберто Пазолини, но одлуките на сценаристите и на режисерот во тој филм се покажуваат далеку попромислени и повнимателни од оние на Нолан. Пазолини и неговите сценаристи биле свесни дека овој Одисеј изискува значително поразличен хронотоп и контекст, и затоа се ограничиле на претставување на последните епизоди од епот, епизоди во кои боговите (со исклучок на Атена) не ги играат своите вообичаени улоги. Тие знаеле дека, за да го добијат Одисеј воениот ветеран, морале да го жртвуваат авантуристот, заводникот и раскажувачот. Епската екстензивност ја заменуваат со драмски интензитет.

Следствено, одлуката на Нолан да го преосмисли Одисеј, а да ја задржи фантастичната авантуристичка приказна (да ги вклучи сирените, Скила и Харибда, светот на мртвите, Полифем, Лајстригонците, говедата на Сонцето, Кирка, Калипсо итн.), се судира со еден огромен проблем – вербата или неверувањето во боговите како реален агенс во космосот на приказната. Во случајот на *Одисејата* на Хомер боговите или постојат или не постојат – тука нема простор за компро-

[19] За Жижек ('The Odyssey: Finally A Good Chamber Drama', 2026) тоа е една од најсилните страни на филмот, додека Емили Вилсон ('An Uncomplicated Man', 2026) го толкува како целосно потфрлање.

[20] Stanford (1982).

[21] Hall (2008), 31–43.

мис. Доколку не постојат, со нив се губи и целата митска и фантастична плазма на наративот – бурите што ги спречуваат да се вратат дома или потекнуваат од проклетството на Полифем (и гневот на Посејдон) или се само обични временски непогоди. Траумата и гризењето на совеста не се никако поврзани со движењата на облаците и ветровите. Истото се однесува и на Атена, за која не сме сигурни дали е божицата или една од силуваните и убиени свештенички од храмовите во Троја. Се чини дека Нолан на моменти се обидува да ја примени својата стандардна стратегија – како во неговите претходни филмови, на пример *Мементо* (2000) – и реалноста околу ликовите да ја направи зависна од нивната нестабилна психолошка ситуација, принудувајќи го гледачот до крајот да се двоуми дали тоа што го гледа е реално или е проекција на еден од ликовите. Психологизацијата на фантастичното можеби функционира во прозаичните наративи од овој тип, но апсолутно е неизводлива и неконзистентна во неговата *Одисеја*. Сцената со посетата на светот на мртвите (која е маестрално сработена) е ултимативен доказ за нашата теза, бидејќи таа не може да се сведе на психологијата на ликовите – мртвите како проекција на натежнатите со вина Ахајци – без истовремено да се обезвреднат понатамошните очигледно непсихолошки авантури со Скила и Харибда. Исто така, без практичните насоки на Тиресија (чиишто пророштва во адаптацијата ги содржат и советите на Кирка), враќањето на Одисеј и неговите соборци не би имало смисла. Најпосле, финалните моменти од филмот, кога Одисеј ги убива стројниците, повеќе потсетуваат на еден од филмовите за Џејсон Борн – откако Атена ќе биде исфрлена од формулата – отколку на адаптација на античка приказна.

Но, сликата што ја понудивме мора да се избалансира. Кога контекстот ќе се стесни, а сцената со Полифем ќе се разгледа во изолација, таа претставува едно мало ремек-дело. Атмосферата во пештерата, апсолутната Другост и нехуманост на Стварта, ограничената гледна точка („камерната“ перспектива за која зборува Жижек), клаустрофобијата што ја римува оваа сцена со сцената со тројанскиот коњ, механиката на киклопот – секој од овие елементи е доведен до филмско совршенство. Истото важи и за сцената со сирените: таа е кратка и економична, играта помеѓу филмската музика и тишината го создава ефектот на нечујната песна, а Нолан успешно отстапува од оригиналот кога ни прикажува како еден од соборците на Одисеј ја слуша песната и веднаш испливува кон островот (филмот, не смееме да заборавиме, мора да покаже таму каде што книжевноста раскажува). И главниот проблем со кој се соочува Нолан не се содржи во тоа што се оддалечува од оригиналот. Не смееме да заборавиме дека адаптацијата е деривација што не

е деривативна; второ дело што не е секундарно на нешто примарно[22]. Тоа значи дека процесот на адаптација не подразбира буквално *imitatio* на првото дело, туку создавање на посебно дело во друг медиум. Второто дело истовремено треба да се анализира и да се оценува и во релација со првото дело, но и според сопствените иманентни обележја на другиот медиум – во овој случај филмот. А токму во оваа сива зона помеѓу релацијата со првото дело и сопствените иманентни елементи *Одисејата* на Нолан се покажува како недоволна.

3. Култни филмови, цитати и интерпретативни заедници

Во еден познат есеј за филмот *Казабланка*[23] (1942) и за холивудската филмографија воопшто, Умберто Еко ни го дава клучот за разбирање на филмот на Нолан – како за неговите слабости така и за неговите силни страни, како за негативните така и за позитивните критики. Неговиот есеј ни нуди визура преку која ќе можеме да ја протолкуваме поларизираната верзија на филмот. Еко потенцира дека, кога *Казабланка* ќе се спореди со големите ремек-дела на филмографијата (филмовите на Дрејер, Ејзенштајн, Антониони итн.), веднаш се забележува дека тој не е ниту уметничко дело (во конвенционална смисла на зборот), ниту „скромно естетско достигнување", туку збир од сензационални сцени што немаат психолошка основа и актери што глумат на изразито манеристички начин. Ингрид Бергман (која ја глуми Илса), на пример, до самиот крај не знаела дали ќе заврши со Виктор или со Рик – а за тоа се двоумел и самиот Мајкл Кертиз, режисерот на филмот. Затоа, ако го гледаме низ визурата на еден заокружен и конзистентен естетски објект, ние нема да бидеме задоволни. Сепак, заклучува Еко, *Казабланка* е „култен филм", кој е гледан, цитиран и обожаван сè до денес.

„Култниот филм", потенцира Еко, мора да биде несовршен и незаокружен зашто користи група архетипови и „магични сцени" – ситуации и кадри што се веќе безброј пати видени од публиката – без да се задржи и да биде доследен на само еден од нив (на една приказна, потенцира Еко, еден архетип ѝ е повеќе од доволен). Култниот филм е палимпсест од низа ситуации, ликови, настани и кадри што се искомбинирани за да постигнат силен ефект кај публиката, која ги знае и ги препознава. Секој може да најде нешто – без разлика на образованието или преференциите – што ќе му се допадне. Секако, на овој начин, делото не може да биде ниту заокружено ниту конзистентно. Нели е таков случајот и со *Одисејата* на Нолан?

[22] Hutcheon (2006), 8–9.

[23] Eco (1998), 197–213.

Речиси секоја од авантурите на Одисеј е запечатена во колективниот репертоар на публиката ширум светот. Од тројанскиот коњ, па сè до средбата со Полифем и убивањето на стројниците, сите знаат што ќе се случи и се во исчекување да видат како нивните желби и фантазии ќе се материјализираат на филмското платно. Проблемот со филмот на Нолан не е во поединечните епизоди (некои од нив се навистина врвно остварени), туку во тоа што употребува низа кодови, теми и идеологии што не можат да се развијат и да се изградат до своите логички консеквенции. Поради тоа се чини дека филмот е истовремено и критички успех и критички неуспех. Тоа е впишано, така да се каже, во самата онтологија на неговиот филм.

За работите да бидат појасни, во прилог ќе наведеме кратка листа на „темите" што ги употребува Нолан – теми што се присутни во неговата *Одисеја*, но само како отпечаток или цитат, без да бидат развиени или поврзани во една органска целина:

– Една од главните контроверзии што го следеа филмот уште пред да се појави беше вклучувањето на познатиот рапер Тревис Скот во улогата на Демодок. Нолан потенцираше дека го смета рапот за *par excellence* орална уметност, не поразлична од онаа што го обележила времето на Хомер[24]. Оваа идеја не може *a priori* да се критикува зашто е логична и многу иновативна. Но, таа не е воопшто развиена: раперот се појавува во кратки секвенци низ филмот, не рапува (туку изговара по неколку зборови), и фактот дека ни е прикажано едно општество втемелено врз усната култура воопшто не се истражува. Тоа виси како еден интересен, но ултимативно неразвиен цитат. За споредба, филмот на браќата Коен *О брате, каде си?* е целосно изграден врз премисите на хомологијата помеѓу усната култура на Американскиот Југ и времето на Хомер.

– Во средбите со Полифем и со Лајстригонците само се навестува етнографскиот и колонијалистичкиот аспект на авантурите на Одисеј („Не знам дали тој што живее овде воопшто слушнал за законот на Севс. А можеби ни за Севс", забележува еден од другарите на Одисеј при влезот во пештерата). Средбата со „Другите", кои не ги знаат и не ги почитуваат боговите, не живеат во уредено општество и се канибали, е тропа за која многу се дискутира во секундарната литература за *Одисејата*[25]. Но, како и во однос на усната култура, и овој цитат е само навестен, но не и органски поврзан со остатокот од филмот.

[24] Havelock (2003).

[25] Dougherty (2001).

– Кога Телемах ги посетува Елена и Менелај за да дознае нешто повеќе за татко му, кратките реплики на Елена сигнализираат еден обид да се демистифицира епската надоградба на Тројанската војна. Таа потенцира дека војната воопшто не се водела за неа, туку за трговските рути (капиталот) со кои Агамемнон сакал да завладее. Со други зборови, зад епската надоградба се кријат прозаични, економски темели. Уште еднаш, оваа тема е само цитирана, но не и развиена. Во овој контекст, споредбата со романот *Касандра* (1983) на Криста Волф[26] е повеќе од подобна бидејќи таа ја истражува оваа тема до својата логична разрешница, прераскажувајќи ја Тројанската војна од една демистифицирана, прозаична гледна точка.

– Во филмот се навестува идејата за крајот на една насилна, патријархална генерација – а Одисеј е самиот свесен дека е нејзин дел. Но, никаде во филмот не е прикажан ниту како убива ниту како силува. Исто така, одлуката да се исфрли ликот на Ахил од филмот (централната фигура на херојската етика) е речиси несфатлива. Од оваа гледна точка, логично се поставуваат прашањата: дали Антиној е кукавица (како што се сугерира во филмот, и покрај претходните идеолошки поместувања) или не е; како треба да се сфати херојската сцена на крајот од филмот во која Одисеј ги убива стројниците. Овие теми не само што се различни, туку создаваат една ненадминлива контрадикција. Филмот не може да се одлучи во однос на прашањето дали Одисеј е архаичен остаток на една патријархална, штетна и насилна култура (односно антихерој) или херој во традиционалната смисла на зборот.

– Феминистичкиот код, или цитат[27], е навестен во повеќе наврати во филмот, најмногу во однос на Пенелопа и Кирка (која е прикажана како протофеминистичка вештерка). Но, повторно станува збор за цитати што не се органски поврзани со остатокот од филмот – особено кога ќе се споредат со романескните остварувања на Маргарет Атвуд во *Пенелопеја* (2005)[28] или на Мадлин Милер во *Кирка* (2018)[29]. Индикативно е однесувањето на Пе-

[26] Волф (2013).

[27] Следните коментари на Кирка се многу индикативни: „Мажи. Но нивните апетити. Никогаш не е доста... Не ги претворив твоите луѓе во ништо! Тие се такви какви што се. Погледни ги... Ниски. Одвратни, исконските нагони што ги цениш на бојното поле... Тие силувале и ограбувале ширум светот за тебе – зарем мислиш дека тоа е противно на нивната природа? Мислиш дека ги правеле тие работи само затоа што ти си им наредувал? Вистинскиот заповедник мисли дека свирепоста на неговите луѓе всушност е дисциплина. Ти, изгледа, не си толку заблуден. Но ми ги испрати овде, кај мене, сама. Банда гнасни војници, со празни стомаци и зовриена крв. Мислеше дека ќе ме почитуваат мене и мојот дом? Погледни ги. Запознај ги сопствените луѓе..."

[28] Атвуд (2013).

[29] Милер (2023).

нелопа, која не може да се одлучи дали го презира патријархалниот код на својот сопруг и на стројниците, или го смета Телемах за кукавица. На крајот на филмот таа заминува со својот сопруг, за разлика од Пенелопа на Атвуд, која нема никакви илузии и останува дома, свесна за лагите на својот сопруг.

Вакви цитати и контрадикции постојат уште многу: заминувањето на Одисеј од Итака на крајот на филмот (тропа преземена од Данте и од Тенисон), реалистичното или митското претставување на насилството, боговите како реалност или како проекција итн. Тие се како серија кратки филмови (или кратки приказни), кои како да се организирани околу една заедничка тема (темата на *Одисејата*), а не во еден причинско-последичен, органски поврзан и конзистентен наратив. Филмот содржи множества и постојано си противречи, а широчината на епизодите и на ликовите што се појавуваат во него тоа на моменти го прикрива. Секој од овие цитати флертува со очекувањата на различните „интерпретативни заедници“[30] – академската публика, критичарите, „обичните“ гледачи – но ултимативно останува неразвиен. Можеби различните, па дури и контрадикторни реакции на критичарите и на публиката се симптом токму на оваа цитатност и инхерентна фрагментираност на филмот: желбата да се заинтересираат и да се вклучат сите, без да биде исполнета една единствена визија и филмска идеја.

Но, да се вратиме на првиот параграф од овој есеј. Дали, всушност, ова е еден од најефективните начини да се врати во циркулација еден од основните наративи на Западниот Свет? Дали одлуките на Нолан се должат не на неговото незнаење или грешки како режисер или сценарист – за неговите компетенции како режисер имаме многу неоспорни докази – туку на обидот да создаде еден „популарен“ филм (во буквалната смисла на овој збор), кој истовремено ќе заинтересира низа хетерогени публики со различни предзнаења и очекувања во филмските сали? За намерите на авторите е неверојатно тешко да се дискутира, и најверојатно ова прашање ќе остане неодговорено.

Сепак, може да се забележи следново: *Одисеја* може да има позитивен образовен и социолошки ефект, а истовремено да биде дело што нема да ги исполнува повисоките наративни и филмски очекувања. Одисеј што ни го претставува Нолан не е нов, тој е веќе присутен во помалку популарниот и помалку атрактивниот филм *Враќањето* од 2024 година. Отсуството на духот на раскажувањето, на сексуалноста, на еротиката и на хуморот значително го осиромашуваат филмот. Цитатите се премногу бројни, премногу хетерогени,

[30] Fish (1980), 1–17.

фрагментирани и неразвиени за да го задоволат пософистицираниот гледач. Можеби филмот на Нолан содржи мноштва со кои се обидува да ги оправда своите контрадикции, но Хомеровата *Одисеја* содржи – парадоксално – уште повеќе мноштва што Нолан не ги искористил до крај.

Библиографија

Изворни текстови и преводи:

Атвуд, М., *Пенелопеја*, превод од англиски јазик Владимир Јанковски, Макавеј, Скопје, 2013.

Витмен, В., *Стракови трева*, превод од англиски јазик Богомил Ѓузел, Конгресен сервисен центар, Скопје, 2012.

Волф, К., *Касандра*, превод од германски Зорица Николовска, Магор, Скопје, 2013.

Милер, М., *Кирка*, превод од англиски Горица Попова, Три, Скопје, 2023.

Хомер, *Одисеја*, од старогрчкиот оригинал превел и препеал Михаил Д. Петрушевски, прир. К. Петрушевска и В. Петрушевски, Магор, Скопје, 2015.

Стручна литература:

Bourdieu, P. (1995), *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford University Press, Stanford, California.

Dougherty, C. (2001), *The Raft of Odysseus: The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey*, Oxford University Press, Oxford.

Eco, U. (1998), *Faith in Fakes: Travels in Hyper Reality*, Vintage, San Diego, New York, London.

Finley, M. I. (1979), *The World of Odysseus*, Second Edition, Penguin Books, London.

Fish, S. (1980), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Hall, E. (2008), *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*, I.B. Tauris & Co. Ltd., London and New York.

Havelok, A. H. (2003), *Muza uči pisati: Razmišljanja o usmenosti i pismenosti od antike do danas*, AGM, Zagreb.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York and London.

Stanford, W. B. (1982), *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero* (Second Edition), The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan.

Електронски изданија:

Brody, R. (2026), 'Christopher Nolan's "The Odyssey" Leaves the Gods in the Outtakes', *The New Yorker*, July 23rd, достапно на: https://newyorker.substack.com/p/christopher-nolans-the-odyssey-leaves (Посетено на: 23.9.2026).

Dargis, M. (2026), ‘‘The Odyssey’ Review: Passion in Every Frame’, *The New York Times*, July 15th, достапно на: https://www.nytimes.com/2026/07/15/movies/the-odyssey-review.html (Посетено на: 23.9.2026).

Dunbar, M. (2026), ‘Nolan’s film could make The Odyssey the most sought-after book in the US’, *The Guardian*, August 3rd, достапно на: https://www.theguardian.com/books/2026/aug/03/the-odyssey-book-sales (Посетено на: 23.9.2026).

Nolan, C. (2026). *The Odyssey: Transcript*. Scraps from the Loft. July 6th. [Online]. Available from: https://scrapsfromtheloft.com/movies/odyssey-2026-transcript/.

Wilson, E. (2026), ‘An Uncomplicated Man’, *The London Review of Books*, August 13th, достапно на: https://www.lrb.co.uk/the-paper/v48/n14/emily-wilson/an-uncomplicated-man (Посетено на: 23.9.2026).

Žižek, S. (2026), ‘The Odyssey: Finally a Good Chamber Drama’, *Žižek Goads and Prods*, July 25th, достапно на: https://slavoj.substack.com/p/odyssey-finally-a-good-chamber-drama (Посетено на: 23.9.2026).

I Contain Multitudes: *On The Odyssey* (2026)

SUMMARY

Vedran Dizdarević

Department of General and Comparative Literature
Faculty of Philology „Blaže Koneski“
Ss. Cyril and Methodius University, Skopje
vdizdarevik@flf.ukim.edu.mk
vdizdarevic@yahoo.com

This article examines Christopher Nolan's film adaptation of *Odyssey* (2026), focusing on the reasons behind the sharply divergent critical responses it has provoked. It argues that these disagreements arise not merely from differences in critical expectations and evaluative judgments, but also from the film's own formal and ideological contradictions. The episodes featuring Polyphemus and the Sirens are analysed as representative examples of its broader narrative and interpretive problems. Particular attention is paid to the transformation of Odysseus from a cunning, multifaceted, and ambivalent storyteller into a traumatised war veteran, as well as to the changing function of storytelling: from a performative art and source of pleasure to a means of processing psychological trauma and recovering memory. The article also explores the film's unstable relationship between the mythical and the psychological, examining how different aesthetic, and ideological codes are juxtaposed without being integrated into a coherent narrative whole. Drawing on Umberto Eco's concept of the "cult film" and Stanley Fish's notion of "interpretive communities," the article considers how the film's citationality and fragmentation enable divergent modes of evaluation while complicating its critical reception. It suggests that the film's contradictions are not simply artistic shortcomings, but also key to understanding the coexistence of its critical acclaim and rejection. Ultimately, despite its narrative and ideological inconsistencies, the adaptation retains educational and sociological potential by bringing Homer's epic back into circulation and creating opportunities for its reinterpretation within contemporary culture.

Keywords: *Odyssey*, Christopher Nolan, film adaptation, interpretive communities, citationality.