

Пише: Данило Бећковић
субота, 27 август 2022 02:21



Двадесет две године након 5. октобра и осамнаест година од оснивања Филмског центра, српски филм још увек не зна за велики тријумф. Парадоксално је да неколико филмова насталих деведесетих година и даље носе већи културни капитал од готово свега што је уследило касније: Кустуричино "Подземље", Драгојевићеве "Ране" и "Лепа села", Стојановићево "Убиство са предумишљајем" представљају вероватно последње озбиљне покушаје да се са својим народом комуницира о важним темама без подилажења и без агресивне идеолошке агенде.



Домети српског филма после 5. октобра - Може(ли) да прође?

Пише: Данило Бећковић
субота, 27 август 2022 02:21

Јужнокорејска кинематографија појавила се пре двадесетак година на међународној сцени као зачудан куриозитет, егзотика из културе о којој се у овом делу света није знало готово ништа и која је одувек била у сенци два велика суседа, Кине и Јапана. У следећим деценијама на полуострву су се појавили редитељи попут Парк Чен-вука (*Oldboy*), Со Џон-џе (*sympathy for Mr Vengeance*), Ким-џи Вуна (*A Bittersweet Life*), Ли Џе-џе (*I Saw the Devil*), На Хонг-џина (*Chaser*), Џон Џе-џе (*The Wailing*), Ким Ки-дука (*Spring of Summer*), Џон Џе-џе (*Fall of Winter*), Ли Џе-џе (*and Spring, 3-iron*), Ли Чанг-донга (*Burning*), Џон Џе-џе (*Secret Sunshine*), Џон Џе-џе (*Memories of Murder*), Џон Џе-џе (*The Host*), Џон Џе-џе (*Snowpiercer*), Џон Џе-џе (*Okja*) и, наравно, Џон Џе-џе (*Parasite*). Захваљујући њима, Кореја је, за свега две деценије, створила најаутентичнију и највитаљнију кинематографију са ове стране Холивуда.

Узлет који је започет у првим годинама 21. века досегао је врхунац планетарним тријумфом *Паразита* који је пре пар година „објединио тутуле” освојивши четири најважнија Оскара и Златну палму у Кану.

"Кад порастем бићу кенгур" Раше Андрића (2005)

Иако се за европску и међународну публику то десило потпуно неочекивано, у питању је био резултат деценијског планирања и улагања. Схвативши значај културног капитала и улогу коју филм има у модерном друштву, Кореја је још од краја осамдесетих година систематски радила на развоју своје кинематографије.

Парадоксално, кључна специфичност јужнокорејске кинематографије је њена самодовољност. Потпуно ослоњена на сопствене снаге, и зависна само од свог тржишта, малтене је аутистична за све теме које не долазе са полуострва. Копродукције у Јужној Кореји постоје готово искључиво на нивоу инцидента и догађају се само уколико је то неком филму заиста неопходно.

Јужна Кореја има изузетно одану биоскопску публику и филм је окренут пре свега тој публици, без потребе за било каквим додворавањем. Ова потреба за комуникацијом са сопственим друштвом се огледа у томе што се корејски филмови често снимају на сасвим актуелне теме - однос са Северном Корејом, живот за време војне диктатуре, Корејски рат и његове последице, али и сам капиталистички систем и корупција у високој политици и великим корпорацијама често су у фокусу интересовања корејских редитеља.

"Паразит" (2019)

Уосталом, и *Паразит*, филм који је покорио целу планету, је сатира која се бави класним односима специфичним пре свега за Јужну Кореју.

Способност корејског филма да артикулише и изрази трауме свог друштва без калкулација и рачунања како ће то бити прихваћено ван сопствених граница, заправо је

и проузроковала њен успех у иностранству. Одсуство потребе за прилагођавањем искристалисало је посебну националну кинематографију која не личи ни на једну другу и управо то ју је учинило атрактивном и занимљивом целој планети.

Српски случај

Отприлике у исто време када је Кореја започела свој успон, велике промене су се десиле и у српском филму. Наша кинематографија је након петооктобарских промена укључена у европски кинематографски систем, тзв. европску филмску конвенцију. У склопу овог процеса основан је Филмски центар Србије, тело Министарства културе без чије је финансијске помоћи малтене немогуће снимити било који филм у Србији. (Не ради се ни о каквом спецификуму српске кинематографије, сличан је случај у много већим и богатијим европским земљама. Напросто, наше тржиште је сувише мало да би филм могао да опстане без државне подршке.)

Међутим, подршка Филмског центра је европским прописима ограничена на максимум 50% буџета једног филма, па су међународне копродукције постале услов да би малтене било који амбициознији филм могао да се сними. У пракси ово значи да један српски филм да би био финансиран мора да прође не само филтер комисија ФЦС, већ и да мора да задовољи укусе разних жирија у свакој од копродукцијских земаља. У том смислу, највећи изазов постаје да се пронађе *тема* која би тим жиријима могла бити занимљива и прихватљива, а српски аутори почињу да смишљају како да се прилагоде страном, бирократском укусу.

"Тома" Драгана Бјелогрића (2021)

Некако у исто време, наша култура је изгубила способност да аутономно препозна вредност неког филма. Са једне стране, домаћа филмска критика је уклоњена из већине великих домаћих медија. У тренутку када је критика изгубила могућност да дође до читалаца, редитељима и продуцентима је постало сасвим небитно шта ће било ко писати о њиховим делима. Изгубљен је један веома важан корективни фактор и ми тренутно у нашој критици немамо ниједан ауторитет чија би реч имала неку тежину.

Са друге стране, формирала се свест по којој је фестивалски успех у иностранству једино мерило вредности неког филма. Домаће награде и признања су у великој мери изгубиле на значају, што је додатно потцртано чињеницом да већ деценијама нисмо успели да организујемо национални филмски фестивал и договоримо се између себе шта је то вредно снимљено у години за нама.

Фраза „може да прође“ постала је лозинка српске кинематографије, а пошто се и потврда вредности и финансије које недостају могу пронаћи само у иностранству, пуна реченица заправо гласи „може да прође напољу“.

А шта је то што може да прође напољу, објаснио је Данило Киш још пре неколико деценија: „Нека они изволе писати о такозваним деликатним темама, нека се изволе изругивати са својим политичарима и са својим системом, нек' опишу неки политички скандал стављен у један леп, егзотични оквир...“ Јер, опет речима Данила Киша: „Ми смо егзотизам, ми смо политички скандал“, то јест „ми једва да смо део европске културе“.

"Јесен самураја" Данила Бећковића (2016)

Међутим, чак је и таква идеолошка компатибилност недовољна за пласман у прву лигу. Двадесет две године након 5. октобра и осамнаест година од оснивања Филмског центра, српски филм још увек не зна за велики тријумф, а пратећи програми Берлина, Венеције и, ређе, Кана, били су оно докле „може да се прође“. Изузетак су били једино филмови Емира Кустурице, али њих због његовог специфичног положаја у српској и европској кинематографији не можемо узети за репер.

Може да прође

„Каква штета за ваше редитеље, снимали су сјајне филмове, али никада нису могли да буду у званичним селекцијама великих фестивала зато што су Срби“, каже ми током Феста 2019. једна Немеца, дугогодишњи европски филмски чиновник, чије име нећу открити само због тога што је у питању био приватни разговор. Пре него што помислите да се ради о неким националним филмским заносима, моја саговорница је мислила на наше редитеље који су се након 5. октобра бавили махом преиспитивањем српске ратне кривице и транзиционим периодом у „постмилошевићевској Србији“. Ово у принципу значи да су наши уметници годинама стварали, режирали, снимали, писали, да су током тих година добијали похвале, комплименте, охрабрења, али да је увек постојало

Пише: Данило Бећковић
субота, 27 август 2022 02:21

неписано правило докле такви филмови смеју да дођу, да је испред њих увек стајао невидљиви зид који није било могуће пробити. Гледано западним очима, подела на кривце и жртве је била сасвим очигледна и није било могуће ни да се њихови филмови третирају равноправно.

"Отац" Срдана Голубовића (2020)

Међутим, постоје дубљи проблеми од тих да ли је српски филм награђен или селектован за неки европски фестивал, ма колико био важан или велики. Примена принципа „може да прође“, прилагођавање страним очекивањима и предрасудама, доводи до тога да српска кинематографија губи своју основну функцију, а то је управо *комуникација са сопственим друштвом*

. То јест, српски филм се, као и корејски, у последњих двадесет година често бавио актуелним темама, али се за разлику од корејског филма, најчешће није обраћао својој публици, већ упорно и узалудно покушавао да се уклопи у репере који су задати из из иностранства.

Када је Црњански у свом чувеном тексту *Ми постајемо колонија стране књиге* упозорио на опасности које прете од потпуног препуштања страном културном утицају, механизми тог „колонизовања“ још увек нису били развијени на начин који имамо данас, па је изазов пред нама сада онолико већи колико је технологија напредовала од прве половине XX века.

Парадоксално је да неколико филмова насталих деведесетих година и даље носе већи културни капитал од готово свега што је уследило касније: Кустуричино *Подземље*, Драгојевићеве

Ране

и

Лепа села

, Стојановићево

Убиство са предумишљајем

представљају вероватно последње озбиљне покушаје да се са својим народом комуницира о важним темама без подилажења и без агресивне идеолошке агенде. Без обзира на то што је у неким од њих било страног капитала, у питању су филмови који су

Пише: Данило Бећковић
субота, 27 август 2022 02:21

пре свега обрађали српској публици и били ослобођени притиска фестивалског успеха по сваку цену. И, вероватно управо због тога, тај успех није изостао.

"Лепа села лепо горе" (1996), инсерт из филма

Како би српска кинематографија повратила своју аутономију, биле би неопходне две ствари: прва је системско финансирање ван оквира „европске конвенције“, односно успостављање механизма који би омогућили да се српски филмови у целости финансирају у Србији. Ово не значи потпуно одустајање од међународних копродукција, не значи позив на било какав изолационизам, већ избегавање да се сви домаћи филмови систематски утерују у копродукције и када је то потреба и када није потреба. Аутор овог текста и сам тренутно развија неколико пројеката који су међународне копродукције и управо због тога је веома свестан свих проблема које такви пројекти носе са собом.

Други, можда и важнији корак, је потреба да наше друштво осмисли аутономне системе за вредновање филма. У овом тренутку немамо никакву способност да сами препознамо нову вредност која је настала и то представља проблем и на нивоу ширем од кинематографије. Недостатак националног филмског фестивала један је од кључних проблема, а с обзиром на број смотри које постоје у Србији, рекло би се да проблем није у томе да се фестивал организује, већ у томе што никоме до тога није нарочито стало.

Кинематографија које не показује способност да анализира и артикулише оно што се дешава у сопственом друштву и не може се сматрати националном кинематографијом.

(Аутор је редитељ играних филмова *Мали Будо* (2014) и *Јесен самураја* (2016))