



Проблем свих филмова са тенденцијом да представе Други светски рат све до Тарантиновог *Inglourious Basterds* био је у томе што је: а) реч о осетљивој теми, па је зато, мислили су њихови аутори, најбоље фокусирати се на неки мали, не шире познат догађај, о коме шира јавност нема мишљење којем би филм могао да контрира; б) реч о историјским догађајима, утврђеним чињеницама, па се зато ту, у представљању, може радити само о једном „како“ – како представити ове? – а не о „шта“, о томе шта се представља. Поведени оваквим третманом проблема Другог светског рата, филмски аутори су искључиво екранизовали мале приче, било да је реч о анонимним учесницима са било које зарађене стране или великим вођама. Као резултат таквог приступа имали смо то да у тим филмовима сведочимо о маленкости малих или великих индивидуа, која поприма некад трагичне, а некад кичасто-патетичне димензије, а која се испоставља у сусрету малог и индивидуалног, „субјективног“, у односу са великим, монументалним, „објективним“ историјскога усуда.

Било како да се окрене, свако представљање Другог светског рата до сада сводило се, с једне стране, на историјски ковитлац који као да се просто десило и на, с друге стране, актере истога којима се то десило, те којима једино што преостаје јесте да се у њему сналазе како знају и умеју. Па да још више заостримо и кажемо да смо до сада имали на делу ништа друго до једно отуђење Другог светског рата – отуђење које нам је диктирало да је Други светски рат нешто што се десило тако да нико у том дешавању заправо није имао избора. А кад нико нема избора, онда је то нешто за шта, у крајњој инстанци, нико није ни одговоран, и што онда спада тамо негде, у историјски багаж са којим нико заправо нема ништа. Ову тезу није било могуће изнети пре Тарантиновог *Inglourious Basterds*

, јер је простор који би могла да попуни било каква алтернатива оваквом приказивању био сакривен све док га неко, као Тарантино сада, није открио.

Тек сада постаје очигледно нешто што, наизглед, изгледа парадоксално: историјски ревизионизам Другог светског рата је био на снази све до сада, а исти не само да се није одвијао путем извртања, лажирања чињеница, већ баш захваљујући држању за чињенице. То држање произвело је утисак да нико са Другим светским ратом није имао ништа друго осим што је, у одређеном историјском периоду, морао да га истрпи, да сачека да прође или да, ако је лошије среће, буде прогутан историјским дешавањима. Разни Хитлерови успони и падови, разна спасавања редова Рајана и њему сличних,

патње Ане Франк, Софијини избори, Шиндлерова ублажавања последица – све нам то говори само о томе како се неко јесте или није снашао са нечим што је ван њега или њих. Па онда није ни чудо што данас имамо проблем са ревизионизмима који оспоравају да се Други светски рат десио како се десио, са бацањем новог светла на фашизам у коме овај – гле чуда – можда и не изгледа толико лоше. Јер зашто не бисмо оспоравали чињенице када су оне толико далеко од нас, када ми са њима нисмо имали ништа?

Баш ту Тарантино прави један генијалан потез. *Inglourious Basterds* почиње као једна мајсторска стилска вежба, у којој се копира сцена из бројних шпагети-вестерна у којој малог, усамљеног сточара и његову породицу малтретира банда, само што је банда овде она СС-овска. Мајсторски темпирана, одглумљена и изрежирана сцена кулминира једним од најнасилнијих приказа на филму у ком СС-одред масакрира јеврејску породицу. Није се у овој сцени водило рачуна о томе да буде историјски тачна, није се пратио шаблон по коме су се до сада приказивали нацисти и њихове жртве. Уместо тога, приказан је злочин онако како се злочин најбоље приказује, тако да се у том приказивању појави злочинаштво, да се појави ужас насиља, а не да се тим показивањем било коме држе историјске или моралистичке лекције. Па кад тај филм тако почне, онда и не може да заврши друкчије но да, у складу са оним што је на почетку на поетском, филмском плану зацртао, до краја и испуни. Па на крају (а ово сада и није неки „спојлер“, јер сви увелико причају и пишу о крају

Inglourious Basterds

, практично још од пре него што је филм почео да се приказује у биоскопима) уместо да Хитлер, како налажу историјске лекције, страда од своје руке у бункеру, њега, заједно са свим највишим кадром нацистичке Немачке, у једном чину који више личи на терористичке акције Бадер-Мајнхоф групе него на било шта познато из Другог светског рата, дижу у ваздух у једном малом биоскопу усред Париза.

Наравно, одмах су се прочули гласови који Тарантина оптужују за неозбиљност, за то да је, да би самољубиво удовољио свом маниризму, посегао за оспоравањем светих, недодирљивих историјских епизода. Највероватније неће проћи много времена пре него што му и русофили и совјетофили не почну пребацивати што у слому нацистичке Немачке није приказао нити једног Руса. Али сви такви приговори промашују поенту и, намерно или не, заташкавају значај овог филма. Јер овај филм у коме нема нити једног оригиналног музичког такта, већ је *саундтрек* сачињен искључиво од делова компонованих за друге филмове, па у коме је сваки пут када се било шта битно приказује негде у кадру присутно – нешто што реферира на друге филмове (плакат за серијал *Фантомас*

иза главе главног негативца, монолог који држи лик ког игра Бред Пит, а који је обрађена верзија монолога који држи наредник у филму

Дванаест жигосаних

, наслови филмова који се често помињу у разговорима актера међу којима и *Кинг Конг*

и

Винету

, роман који чита протагонисткиња, а по коме је рађен чувени серијал

Светац

, итд.), па је онда јасно да се овим филмом није ни покушало да се покаже „објективна историја“.

Уместо „објективног“ овде имамо „субјективни“ поглед, али не у оном смислу у коме се било шта „субјективно“ своди на унутрашње доживљаје мале немоћне индивидуе која осим свог унутрашњег света нема ништа друго. Напротив, овде се, на првом нивоу, реферира на оно како се до сада представљао Други светски рат, а онда и на сâм чин виђења и представљања који је далеко од тога да нема последице по нешто „објективно“. На другом нивоу, многобројне референце које упућују на саморефлектовање начина на који видимо све па и Други светски рат, путем те саморефлексије воде директно ван „субјективног“, у онај простор који није ни „субјективан“ ни „објективан“, или јесте и једно и друго истовремено, у ком „субјект“ има одговорност и има моћ да нешто уради, а није принуђен да поклекне под теретом историјског баласта. И Тарантино то дословно говори филмским језиком када приказује смакнуће челника нацистичке Немачке у једном биоскопу, у ком им пресућују једна француска Јеврејка, један црнац и банда америчких Јевреја, а који их ликвидирају тако што запале нитратне филмске траке које онда експлодирају и завршавају Други светски рат. Тарантинов филм реферира на друге филмове (а како у америчким филмовима ретко има Руса, нема их зато ни овде код Тарантина), али се не задржава само на томе, већ из њих апстрахује оно најважније кад је Други светски рат у питању. Апстрахује саму антифашистичку борбу, и то ради тако да *нама* данас и овде она представља нешто што је *наше*.

Ако су наши дедови били они који су се борили против фашизма, онда су наши очеви били они који су се нашли под теретом тековина својих очева, који су, на овај или онај начин, с временом одбацивали. Решење, како га Тарантино приказује, није у томе да се са очева вратимо на дедове, већ је у томе да независно и од дедова и од очева видимо антифашизам који је на нама да га остваримо. У том смислу, наслов филма *Inglourious Basterds*

„нечувена копилад“, има једно веће значење од оног које му се на први поглед даје приписати. Копилад, која сада присвајају антифашизам, стварно јесу без легитимних предака. Нити су исте околности, нити је иста борба у питању као за време дедова, а греси очева јесу у томе што су са теретом који су са себе збацили одбацили и оно што чини један од стубова савремене цивилизације. Зато је антифашистичка борба данас без легитимног наследника, и зато они који покушавају да изврше њену репрпријацију не могу да не буду ништа друго до копилад у овом смислу.

"Копиланска" репропријација антифашизма

Пише: Владан Миланко
понедељак, 24 август 2009 15:56

Да нам је такво нешто као што је оваква репропријација антифашизма нужно потребно, сведоче времена у којима се налазимо, времена у којима је могуће нешто као што је на пример једна скорашња вест да се неко у Варшави противи прослави антифашистичког устанка, јер је „тај устанак однео бројне жртве“, па се тако нимало индиректно препоручује стајање на страну фашизма како би се жртве избегле. [1] Директне реакције на овај филм које долазе из јеврејских заједница исто тако упућују на то да је Тарантино био на правом путу када је направио овај филм. Наиме, у њима се каже да су Јевреји увек били жртве, да никада нису били агресивни

[2]

и то се каже у време када етничко чишћење у Палестини и даље тече несметано. Они који се залажу за светост чињеница залажу се за музеје у којима чињенице, отуђене, умиру, нестају. Они који, као Тарантино, изврћу чињенице, али не зато да би се упустили у бесмислени дијалог са онима који чињенице чувају по музејима и по историјским уџбеницима, већ да би показали оно што је у чињеницама „трансисторијско“, стварно чувају оно најистинитије од историје.

Нажалост, мора се рећи неколико речи и о преводу на српски језик.

Нереално би било да је онај ко је наслов филма који на енглеском гласи „Inglourious Basterds“ превео као „Проклетници“ очекивао да ће му то тек тако проћи. Па сходно томе, ред је и да добије (или да добију) оно заслужено.

Наслов „Inglourious Basterds“, чији би најбуквалнији превод гласио "Нечувена копилад", у Француској је преведен као „Le commando des bâtards“, у Шпанији „Malditos bastardos“, у Италији „Bastardi senza gloria“, у Грчкој „Adoxoi bastardi“, а у Русији „Бесславные ублюдки“. Изузев руског, у свим осталим наведеним преводима јасно се препознаје реч која недвосмислено вуче корене од латинске речи „bastardus“. А и руска реч „ублюдки“ означава исто оно што и латинска: незаконито дете или, колоквијално, копиле.

Ако неко већ није на брзину успео да се сети бољег превода за „Inglourious Basterds“, а тражио је нешто што ће одговарати духу српског језика, онда је могао да ово преведе као „Нечувени кучкини синови“, или „Нечувени курвини синови“ – и „кучкин син“ и „курвин син“ су изрази који се често срећу у српском језику. Ако је, пак, неко хтео да избегне колоквијализам (и да се већ тиме огреши о наслов овог филма који је у оригиналу, на

енглеском, погрешно спелован, па уместо „Inglorious Bastards“, како би било правилно, имамо „Inglourious Basterds“, са једним „u“ вишка у првој, те са „e“ тамо где би требало да буде „a“ у другој речи, чиме се директно сугерише да се ради о „народском“ правопису који се не подударе са књижевним језиком), онда је могао да, држећи се политичке коректности „као пијан плота“, напише „нечувена незаконита деца“, или „нечувена деца-самохраних-мајки-коју-не-признају-њихови-очеви“. И један и други сада наведени смер у коме се преводилац могао кретати, наговестио би макар труд да се избори са овим насловом. Али, како уместо свега овога имамо наслов „Проклетници“, онда бисмо рекли да је нешто друго по среди. По среди је нешто што би лепо ишло са оном обрадом песме Горана Бреговића коју је направила Зорица Брунцлик (бар мислим да јесте она, ако није, исправиће ме већ неко, мада није толико битно сада, јер је пример чувен). У тој обради, тамо где су оригинални стихови помињали „крв сељачку“, наместо тога је инвентивни обрађивач ставио „крв господску“. Тако се добила слика која одговара оној народној: „видела жаба да се коњ потиква, па и она дигла ногу“, а која тако лепо показује како неко испадне смешан када покуша да се игра „високе културе“. Наше преводиоце је, тако, понукало искушење малограђанске пристојности, па уместо посрдног наслова какав овај филм у оригиналу има, нису одолели, а да не убаце нешто патетично и изанђало, типа „проклетници“.

То је један минус. Велики минус, када је у питању превод и обрада једног филма; велики минус не само за преводиоце већ пре свега за дистрибутере који стају иза овакве обраде. Али, ма колико да је велик, постоји један још већи. То је онај који се не тиче превођења са енглеског, већ са филмског језика. Јер, није у питању било који филм од било ког аутора, већ баш најновији филм Квентина Тарантина. Тарантино је, од филмова *Reservoir Dogs* и *Pulp Fiction* све до *Kill Bill* 1 и 2, био и остао филмски аутор чија се поетика заснива на рефлектовању онога што се иначе отписује као културно смеће. Од урбаних, уличних митова до филмова Б-продукције, од највулгарнијих фантазија до најбизарнијих и најнеукуснијих сцена, и све то првенствено обрађајући пажњу на оно најстереотипније у њима, Тарантино успева да склопи нешто сасвим ново, оригинално и вредно, зато што на све ово нуди један нови поглед, „поглед искоса“ који у свим тим стварима проналази нешто ново. И то онда углавном није било нешто ново на садржајном плану, већ на плану извођења. Како је Роџер Еберт својевремено написао у једном свом осврту на Тарантинове филмове: „пре Тарантина имали смо сцене у којима неко ставља бебу на аутопут док му у сусрет јури аутомобил, а са Тарантином добијамо то што видимо како неко види нечије виђење стављања бебе на аутопут док му у сусрет јури аутомобил“. Тарантино, када прича причу, не прича о ономе што је у причи, већ прича о томе како се прича о нечему прича. На тај начин, Тарантино, као огледало, враћа стереотипе „саме себи“, у смислу да приказује, излажући стереотипе једном „искошеном погледу“, не саме те стереотипе, већ оне за које ти стереотипи важе. Тарантино, када приказује тако нешто као што је предозирање, хомосексуално силовање, урезивање кукастог крста на чело итд., не приказује то, већ приказује како се нама такве сцене иначе појављују и тиме нас тера да се смејемо сами себи због тога што – било да их се плашимо или да у таквим стварима опсцено уживамо – таквим стварима поклањамо један морбидни вишак пажње.

Када је 1994. код нас приказиван Тарантинов филм *Петпарачке приче*, онда је у ТВ-новостима, часопису који иначе читају и мама и баба и стриц и читава фамилија, Ранко Мунитић објавио текст о том филму под насловом „Пита од гована“. И никоме тај наслов није сметао, јер се радило о адекватном наслову с обзиром на то о каквом се филму писало у тексту испод тог наслова. И уредницима ТВ-новости и читаоцима је било јасно да, када већ неко као што је Ранко Мунитић посегне за таквим пикантним насловом, онда за то сигурно постоји добар разлог. А то је било пре четрнаест година. Незамисливо је да су они који су тада одреаговали како треба на Тарантинов израз сада одједном доживели амнезију и изгубили било какву везу како са филмском културом тако и са једним не-снобовским, не-малограђанским приступом Тарантиновом опусу или филму уопште. Незамисливо је, па ће зато пре бити да су сада на сцени неки нови филмски радници, неки нови дистрибутери и неки нови преводиоци, па иако је публика стара, они сада мисле да ће лако са народом, па да се филмској публици може потурити било шта и да се онда и то може било како. А не може. Онај ко не зна ни енглески нити зна филмски, онај ко не зна како се прилази једном Тарантиновом филму, нема шта да тражи ни када је обрада Тарантиновог, а онда ни било ког другог филма у питању, јер је у истом маху пао на два важна испита. Онај ко није научио од Тарантина да се самоме себи с времена на време насмеје, може само да буде исмејан због таквог нечега као што је овај несретни превод наслова Тарантиновог филма.

[1] ["Годишњица Варшавског устанка", РТС](#) , приступљено 24. августа 2009.

[2] [Jewish Critics Chime In On "Inglourious Basterds", Studio Briefing](#) , приступљено 24. августа 2009.