

Парадигме српске кинематографије XXI века



Домаћа филмска сцена, иако и даље прилично живахна, из године у годину изгледа све учмалије. Доминантан сценаријско-режијски образац постаје вечно пренемагање над судбином „проклете генерације“ из деведесетих, која је, ето, за све остала ускраћена, свега остала жељна, па самим тим развила читав низ психо-социо-патолошких комплекса које наши режисери изнова и изнова с поносом представљају фестивалским публикама широм света као најбоље што српска кинематографија има да пружи. Ни говора да поменуто није занимљива тема, достојна солидне екранизације. Само, она је већ довољно екранизована *током самих деведесетих*, и то у филмовима који су махом неупоредиво бољи од савременог бескрајног понављања, а који су, притом, у неупоредиво неповољнијим условима забележили и знатно веће успехе и у земљи и иностранству, док су се неки од њих, у веома оштрој конкуренцији, изборили за статус „култних“.

У двехиљадитим је, осим целовечерње ТВ драме „Зона Замфирова“, са изванредним (заправо Сремчевим) сценаријем, било врло мало озбиљних претендената да се ово суморно стремљење главнине домаће кинематографије оспори. Као да је било немогуће направити „озбиљан“ филм, а да се исти не бави депресивношћу и неморалношћу живота на београдском асфалту, да у њему неко „не може више овако“, да мора да „пали преко“, док кадар камере прелеће преко вазда истих новобеоградских блокова – те дежурне инспирације младих српских режисера. И док су су филмови о депресивној стварности током деведесетих показивали истовремено и један ведар, београдски „шмек“, као и жилавост престонице која се не да кризи, колико и њене улице времену – овај „нови талас“ као да не може продрети даље од безизражајног и ружног жаргона Новог Београда/Земуна/Дорћола, који се не да никако другачије уметнички обрадити, него као крик режисера за помоћ из далеког и хуманијег света, где не постоје такви бетонски блокови и тако бескрупулозно друштво.

Два оригинална филма

Традиционално, овакву сиву, „урбану“ продукцију нарушавају филмови Емира Кустурице, упорно одбациваног од стране српске кинематографске заједнице и упорно прихватањег за синоним српске кинематографије широм света. На управо минулом Фесту, шира београдска публика могла је најзад да се упозна са његовим најновијим филмом „Завет“, који свакако скоро свим својим аспектима одудара од ове устаљене „урбано-београдске“ матрице. Међутим, та појава не би била толико занимљива, да Кустурица ове године у српским биоскопима нема значајно појачање у виду необичног и потпуно револуционарног филма „Чарлстон за Огњенку“, режисера Уроша Стојановића.

Ова два филма жанровски се значајно разликују и могуће је чак да двојици режисера не би било нарочито драго да се њихови филмови стављају у заједнички контекст. Међутим, поред њиховог упадљивог одударања од парадигми актуелне српске кинематографије, њих истовремено везује читав низ потпуно идентичних садржинских, симболичких и уметничких елемената, па се гледалац не може отети снажном дојму необичне паралелности ова два, иначе толико међусобно различита филма. Ако се два филма признатих режисера, са запаженим успехом у земљи и иностранству, који истовремено толико одударају од устаљених „норми“ филмског стварања у својој уметничкој средини, до те мере поклапају – онда је свакако умесно направити једну напоредну анализу, што ће овај текст и покушати. Јасно је да ће тиме оба филма бити значајно оштећена, будући да је добар део њихове уметничке вредности у њиховој специфичности и непоновљивости – али овде се неће ни настојати да се захвати оно што је *посебно* за сваки од њих (што би чинила уобичајена филмска критика), већ управо шта им је *заједничко*. Циљ није толико препоручити гледаоцима ова два, свакако изванредна уметничка остварења, већ управо покушати истражити да ли се то рађа нешто ново у српској кинематографији.

Основна линија приче – одумирање једног села

Прво што плени гледаоца ова два филма јесте да су они, одступивши од намере да се архивирају каприци и депресије просечног савременог средовечног Београђанина, а будући у прилици да одаберу *било шта друго* да снимају, коинцидентно (или не) одабрали *скоро идентичан заплет*. Наиме, подједнако се радња и „Чарлстона“ и „Завета“ окреће око испуњавања завештања и враћања живота у замрло село. Чак је и разлог одумирања исти – криза наталитета. Једина је разлика у томе што Стојановићеве Огњенка и Мала Богиња трагају за мушкарцем у ратом похараној, а Кустуричин Цане за женом у санкцијама, кризом и транзицијом измрцвареној Србији.

Ови заплети нису само површински слични (неко „напушта село“ да би испунио неки задатак-мисију коју су му задали суграђани), већ за своју дубинску основу имају подједнако *моралну* и *митолошку обавезу* да испуне оно чега су се подухватили, при чему је неуспех незамислив и неопростив. Главни јунаци оба филма се *заветују*

да ће „спасити своја села“, односно они примају на своја плећа сву тежину властите одговорности према својим прецима, вери и начину живота и она их у потпуности детерминише у свим њиховим поступцима. Стојановић се, при томе користи магијском нарацијом и специјалним ефектима да илуструје сву

озбиљност

преузете обавезе, док то Кустурица, у свом духу, чини кроз илустрацију моралног склопа свог главног јунака, коме је однос према породици (односно деди) у сваком погледу нешто најважније у животу. Неиспуњење преузете обавезе грех је против Бога, што у конфузној митологији „Чарлстона“ гарантује лик неупокојене бабе Богиње, а код Кустурице икона која представља „материјални залог“ завета.

Утолико су оба режисера за своју тему очигледно узела два детаља, донекле заборављена у данашњој кинематографији – проблем *одумирања народа* и питање *одговорности колективу*

, које тешко да је на било који начин присутно у истакнуто индивидуалним личностима актуелних урбаних социодрама, који управо непрекидно захтевају одговорност колектива према себи. И симптоматично је управо то да су их *оба*

режисера узела у обзир, иако је Стојановићев примарни нагласак пре свега на снажној љубавној причи (тј. причи

о љубави

). Стојановићеви ликови знатно више подсећају на отуђене и саможиве јунаке савремене српске кинематографије и њихово пристајање на властиту одговорност регулисано је притиском

магијских сила

, док Кустуричин филм, који за тему управо има одговорност према заветима предака, својим јунацима, с обзиром на њихову личну природу, ни не оставља никаквог избора.

Али биле у питању чини и враџбине, или просто људска природа јунака, очигледно је да је у оба филма приказан

свет

у коме јунаци једноставно не могу бити пуки појединци, већ

неужно

морају носити крст колективне судбине.

Утолико оба филма додатно уједињује, како *бајковитост* њихових радњи, тако и *класичн*

ОСТ

ИНТЕ

рпретације поступака њихових јунака. Радња не само да је проста, линеарна, без изненађујућих обрта и перипетија, па самим тим, као у бајци, може бити сажета у неколико реченица, већ се њено одвијање покреће не толико слободним изборима њених протагониста, већ пре слепом (историјском) нуждом, која њима управља. Истовремено, оба остварења обилују фантастичним и надреалним елементима који бајковиту структуру радње додатно истичу, али истовремено чине да она подсећа на класичну античку драму, која се такође одвија по вишој нужди и вољи богова, без много обзира према жељама јунака.

ЕТНОМОТИВИ

Друга упрадљива сличност „Чарлстона“ и „Завета“ свакако је њихово обиловање великим бројем тзв. „етничких“ детаља, које филмовима дају једну изразито локалну црту, нужно их везујући за културно-историјско подручје Србије. Оваквих детаља невероватно је много, како су оба режисера водила рачуна и о најфинијим ситницама, од костима, преко сценографије до етнографских ситница које се појављују у позадини сваке сцене, а које око странца тешко да може и да запази. Код Кустурице, који у последње време нарочито експлоатише „народни живот“ српске провинције, оваквих момената је *више него уобичајено*, што нагласак његовог приповедања помера од строгог реализма (циганске таљиге, стари „Трабанти“, „барокна“ кич одећа јунака, што се може видети и у „Завету“) ка једном префињеном националном симболизму (шајкаче, ракија, опанци – који нису *толико* присутни у народном животу *колико* по њега имају непосредан симболички значај). Утолико је овај Кустуричин филм „најсрбијанскији“ до сада, рабећи сву „локалну шароликост“, по којој се његови филмови препознају у свету, из потпуно специфичне иконографије села и варошица централне и источне Србије.

Код Стојановића је ова тенденција још занимљивија. Својом употребом специјалних ефеката у изградњи света у коме живе његови јунаци, као и мотивом „светског звука“ чарлстона, он очигледно настоји испричати једну *универзалну* причу, разумљиву и приступачну свима. Па ипак, док је сама прича јасна и једноставна, сви

детаљи

којима их попуњава дубоко су локални, и у много чему странцима неразумљиви. Филигранска скрупулозност према етнографском материјалу не може да не одушеви, будући да једино што не подсећа на Србију јесте фантастична панорама планинског села Покрпа – али када се панорама приближи и постане сценографија, са потопљеном византијском црквицом, споменицима крајпуташима и старинским механама, атмосфера већ постаје строго локална. А шта тек рећи о раскошно детаљним ношњама,

униформама, ентеријерима покрпских домова, шта о развијеној локалној митологији чије се познавање код гледалаца често претпоставља? Чокањи ракије, српски опанци, појављују се када њихова необична локалност може само помести (страног) гледаоца у праћењу радње, па ипак режисер од њих не одустаје, иако тешко да би му српска јавност то замерила, с обзиром на карактер приче. Наравно, Стојановићев филм, без свега тога, не би имао ни близу толику тежину коју има овако. Чак су и моменти стремљења ка светском и универзалном снажно локализовани. Уместо „широког света“, есхатолошки циљ јунака филма је Београд, чији се универзални идентитет опредмећује у једном строго локалном појму палате „Албанија“, као што Огњенка, облачећи модерну хаљину одбија да расплете кику, традиционални симбол чедности, пристајући тако на усвајање урбаних образаца понашања само дотле, докле то не угрожава њену обавезу према обичају.

Оба режисера су, дакле, одлучила да жеђ за егзотиком своје стране публике (а оба пројекта су толико скупа да се у доброј мери ослањају управо на успех у иностранству) задовоље строго српским етномотивима, без икаквих компромиса ради лакше појмљивости и питкости. Страна публика тако неће бити у прилици да препозна добар део ових детаља, али ће зато моћи да их, гледајући ове филмове, *научи* и тако упозна једну конкретну, занимљиву, балканску културу. У овоме су и Кустурица и Стојановић на најбољем трагу културних

српских

филмова попут „Ко то тамо пева“ или „Балкан експрес“, који су велики и „светски“ управо због своје бескомпромисности да се приповеда о нечему строго локалном. Ово је поготово занимљиво када је у питању Кустурица, коме, после „Завета“, нико неће имати право да замери како не снима „српске“ филмове (већ „циганске“, филмове о културној маргини итд.), будући да је иконографија којом располаже практично преузета са „Дневника“, и не може бити суштинскије српска („србијанска“).

Мотив деструктивности (нехуманости) прогреса

Можда најзанимљивија паралела у ова два филма може се повући између њиховог односа према феномену напретка, будући да се њихови мотиви по овом питању пре *укрштају*

, него што се одсликавају један у другом. „Завет“ се по замисли бави критиком немуштог савременог прогресизма, деструктивног и дехуманизујућег, поготово када се незнатички примењује у потпуно неадекватним друштвеним срединама, на потпуно неадекватан начин. „Чарлстон“, међутим, као прича о љубави, нема напредак за непосредну мету критике – иако га у врло интелигентним освртима обележава као једног од виновника страдања његових јунака. Његове јунакиње, истина, превазилазе своје сеоске оквире и „напредују“ до нивоа „градских госпођица“ (Стојановић ово, супротно традицији, не

сатиризује), али је ово надрастање потпуно подређено њиховом емотивном сазревању као личности. Упркос томе, у *критичким освртима* на двадесетовековни (савремени) техницизам, Кустурица и Стојановић изненађујуће су аналогни.

На пример, оба филма имају карикиран приказ „градске цивилизације“ у лику човека који се испаљује из топа, при чему је лет бесконачно хиперболисан, што није једино случајно поклапање у ситним детаљима. Слично томе Арса Чарлстон заводи „сељанке“ на сличне „урбане“ мотиве на које то, сто година касније, чини удварач сеоске учитељице – преко „градских фора“ које, заправо, и не познаје толико добро, али које су му сасвим довољне да засени своје неинформисане „жртве“. Затим, као што последњи мушкарац Покрпа „штити нејач“ свога села *минирајући* (без плана) сеоски виноград, слично Кустуричин деда штити своје село (и учитељицу) преко чаплиновских замки ископаних по целој планини. У оба случаја техничке могућности новог живота су карикиране, мада свака у своју крајност.

Можда највеће поклапање два филма по овом питању јесу *централни мотиви* које су режисери одабрали да симболишу атмосферу града – код Кустурице Куле близнакиње у малом Ужицу, а у Стојановићевом послератном Београду Палата „Албанија“, предимензионирана у односу на варошке троспратнице таман као некаво здање Емпајер Стејт. Будући да се ова два централна градска мотива скоро потпуно преклапају, не може се отети утиску да су оба режисера кроз њих, свако на свој начин (Стојановић кроз изванредне секвенце специјалних ефеката, а Кустурица кроз смешну, малу, картонску макету), изнела свој, у најмању руку ироничан став према урбаном напретку.

Још једном, код Кустурице је овај мотив свесно централан, док код Стојановића он просто *плени* из позадине, намећући се нарочитој пажњи својом необичном ефектношћу. Нарочито критичан однос према техници он развија у епизоди са мртвачким колима, „страшним чудовиштем“ које „све ради“ и „избацује нарикаче из посла“. Он, међутим, нигде није толико ефектан колико у надреалном мотиву крушковог дрвета на коме „расту“ боце брендија. Овај приказ, толико уобичајен у српским селима, Стојановић визуелно контекстуализује на такав начин, да он постаје симболичка слика целог његовог филма, разапетог између магије и технике, традиције и напретка, традиционалног и модерног.

Снажно деперсонализовани ликови

Следећа сличност у нарацијама „Завета“ и „Чарлстона“ свакако је упадљива једноставност ликова, чије се индивидуалне личности потпуно исцрпљују у улогама које играју. Искључене су све комплексности карактера, већ се сваки од ликова своди на своје једино и доминантно осећање, Огњенка на љубав и одговорност, Мала Богиња на страст, већина жена у Покрпу на голу жеђ за животом, Цане на озбиљност и обавезу, деда на носиоца и заштитника мале сеоске заједнице, мафијаш Баја на голу необузданост и мегаломанију и сл. Код Кустурице је овакав однос према ликовима толико уобичајен, да се личности из његових новијих филмова већ и не памте по именима, већ управо по улогама које тамо играју (деда, мафијаш, поштар, жена итд.), док Стојановић не иде толико у крајност, али ипак своје дубоко субјективне ликове свесно своди на стихије које управљају њиховим животима.

Како је већ напоменуто када је било речи о причама ова два филма, јунаци оба су само марионете у судбинским дешавањима која их сналазе. Покрпске жене неме су жртве ратова и пошати које ударају по њиховом селу, а две главне јунакиње праћене су аветима и караконцулама које их, као Ериније Ореста, позивају на одговорност према традиционалним обавезама и реду ствари у свемиру. Цане ни у једном тренутку „нема избора“ и мора чинити што му завет налаже, као што његов деда одржава читав сложени Кустуричин сеоски микрокосмос са само њему јасном решеношћу и неупитношћу.

Са друге стране, ликови оба филма снажно пате од детерминисаности националним карактером – инате се, улазе у наизглед бесмислене сукобе и у својим слављима и туговањима исказују упадљиву националну „суманутост“. У сценама пијанки и теревенчења, као и бесомучне јурњаве за мушкарцем по селу, Стојановић управо највише подсећа на Кустурицу. Застрашујућа сцена босоног плеса по разбијеном стаклу као израз упорног и често саморазорног народног карактера подсећа на најснажније исечке из „Дома за вешање“ или „Подземља“. Кустурица сам ове мотиве развија на далеко бенигнијем нивоу, што му намеће филмски жанр који је одабрао, али опет снажно дојми гледаоца повременим испадима необузданог насиља, поготово са шкопљењем мафијаша Баје, чија хумористична поставка не може да надокнади сву морбидност тако приказане „строге правде“.

Комбинујући ове особине, режисери долазе до ликова који су симболични, али не и универзални, будући да се њихова деперсонализација не претвара у општи филмско-књижевни тип, већ је нужно обојена *народним карактером*, његовим склоностима, његовом ћуди и манама. Ови ликови суштински представљају производ српског етничко-културног поднебља и традиције, па самим тим и значајан допринос

историји српског филма у јаком смислу.

Снажан ауторски печат и слабо одушевљење критике

„Чарлстон за Огњенку“ и „Завет“ свакако се најупадљивије разликују управо по посебним, индивидуалним стилевима које негују њихови аутори. Њих двојица, причајући потпуно различите приче на потпуно различите начине, ипак, направили су филмове који у много чему упућују један на други, можда највише баш по тој индивидуалности и непоновљивости замисли њихових твораца. Њих уједињује снажно одударање од других филмова који се снимају у наше време, како по начину приповедања и поетици, тако и у потпуној контроли над развојем заплета, где се одређени развоји могу објаснити искључиво вољом режисера и његовим личним уметничким изразом. У време када је кинематографија постала болно шаблонизована, а ауторска оригиналност ствар празне форме, овако дубоко индивидуални филмови могу само да се поздраве.

Са друге стране, управо у овој снажној посебности, која превазилази и одбацује све „устаљене норме“ заплета, карактера или интерпретације, може се тражити прилично „млак“ одјек који су ови филмови добили у домаћој филмској критици. Неко би злонамерно могао рећи да данашња Србија свесно од себе прави једну провинцијалну заједницу на маргини Западне Европе, па унутар њених културних образаца на одобравање може наићи само оно што се уклапа у медиокритетске норме „мителојропског“, малогађанског идентитета и културе, која је, како се многим чини, прихваћена за неспорни друштвени идеал. Ова два филма, каква год била, по природи ствари одскачу из овог шаблона и настоје претендовати на конкуренцију врховима европске и светске кинематографије – што у домаћим провинцијалним круговима свакако мора бити протумачено као *хубрис*.

Са друге стране, наша критичка сцена, невезано за ове идеолошке парадигме, изузетно је наклоњена једној, условно речено, „америчкој школи“ уметничког филма, која почива на јаким, оштрим дијалозима на народном (уличном) језику и суровом реализму који шаље актуелне културно-политичке поруке. Скоро све наведено, линеарна прича без значајних заокрета, ликови без јаке индивидуалности, лиризам и поетизам нису нарочито цењени код нас – што је, дакако, ствар филмског укуса наших образованих филмофила. Мора се, међутим, приметити да аспекти који сметају критици у ова два филма нису такви зато што режисери нису били *способни* да их учине другачијим, него зато што, следећи властите уметничке замисли, то *нису хтели*, претпостављајући заплету и психолошкој дубини друге елементе доброг филма. Ово је нарочито уочљиво када се узме у обзир чињеница да сва бравурозност глумаца који су у

снимању учествовали тешко долази до изражаја, јер се утапа у свеукупном ауторском изразу режије. „Чарлстон за Огњенку“ и „Завет“ су два филма под потпуном, сувереном контролом својих режисера, и кроз средства режије се испољава сва њихова уметничка вредност.

Има ли то новина у српској кинематографији?

Будући да смо сви већ одавно навикли на Кустурицу и његове каприциозне мотиве, стварно изненађење тренутка јесте, као такво и најављивани, „Чарлстон“. Његова појава можда може значити само да је српска кинематографија добила „још једног“ режисера светске величине, који ће домаћи филм у свету представљати пре властитим, индивидуалним уметничким изразом него неком припадношћу парадигматским обрасцима овдашње школе филма. Или, то може значити да сами ти обрасци полако напуштају суморне и депримирајуће оквире које им је намтнула политичко-идеолошка манипулација у протеклих десет година (најзад, већина домаћих аутора тешко да може снимити филм без јаке државне подршке). Чињеница да два толико различита филма као што су „Чарлстон“ и „Завет“ могу толико обилovati идентичним мотивима може се схватити као пука случајност, или као последица тога што оба филма потичу из једног специфичног културног поднебља, које, можда, ипак има нешто ново да каже.

Ако су се ова два режисера напајала са истог извора, онда има смисла очекивати некакав преокрет у српској филмској продукцији. Публика је са „Зоном Замфировом“ ставила на знање филмацијама да је жељна аутентичних, самосвојних филмских садржаја, народног језика и локалне симболике, тако да је питање времена када ће наши режисери најзад престати да нам досађују ламентирајући над тужном судбином властитих генерација, као да од ње нема ничег страшнијег и важнијег. Кустурица и Стојановић, са својим филмовима, указали су на неке друге генерације које су се такође суочавале са својим проблемима, и чија искушења нису ништа (била) мања. Судбина малих средина у Србији после (било ког) рата, коју је, лирски и бајковито, али врло веродостојно и учинковито осликао Стојановић, као и незнађе у коме се налазе најмлађе и најстарије генерације у *данашњој* српској провинцији, а које симболишу Кустуричин Цане и његов деда, не заостају по плодности и инспиративности за новобеоградским блоковима, или страхотама стајања у реду за визе. Можда је крајње време да се узму у обзир неке друге „проклете генерације“, којих је, ако ничег другог, у овој земљи бар обилovalo. То можда неће бити по вољи нашој критици, али ће га широка публика дочекати са радосћу и занимањем, оно бар као освежење. А док буде тако јако индивидуалних режисера као што су двојица коју смо овде разматрали, биће и великог броја људи којима њихов уметнички израз неће бити по вољи. И то је, најзад, сасвим у реду.

Огненкин завет

Пише: Никола Танасић
уторак, 04 март 2008 20:58

У Београду, 3. марта 2008. год.