



Српски филм практично никада није био деполитизован јер је од свог настанка био везан за један миље у коме аполитичност није била заступљена. Присуство политике у српском филму није било везано искључиво за оне аспекте који би били сасвим очекивани од једне кинематографије која се иницијално обраћа суженом, малом тржишту и, самим тим, мора да буде субвенционисана од државе, и да тој држави, односно владајућем режиму, враћа одређени дуг. Политизованост српског филма је доста дубља.

Уколико апстрахујемо елементе микрополитике која се може везати за политике аутора унутар уметничке праксе и теорије, и уколико се фокусирамо на утицај вануметничких политика, можемо издвојити три сфере политичког утицаја на филм.

Први утицај је, наравно, већ поменути утицај државе као најважнијег финансијера кинематографије, без којег филма не би ни било. Однос између државе и кинематографије се мењао кроз историју Србије, но, може се рећи да је све до почетка позног титоизма држава успевала да добије оно што јој је потребно од кинематографије. Српска монархија није била нарочито заинтересована за филм, иако је имала своје одељење које се бавило документаристичким радом, па је у Краљевини Југославији филмска продукција била мала. Социјалистичка послератна власт је у пуној мери схватила значај филма као пропагандног оруђа, али и као уметничке форме, и могло би се рећи да у периоду титоизма долази до велике подршке развоју српског филма као најдоминантније струје унутар југословенског филма. Кинематографија социјалистичке Југославије се развијала у три главна правца. Један правац је био домен хагиографског, псеудоисторијског, пропагандног спектакла који је имао јасну пропагандну сврху код нас и у свету, а све до почетка седамдесетих реализован је на врхунском светском нивоу и изнедрио је низ наслова који су и данас остали омиљени и радо репризирани део репертоара. Други правац је био правац уметничког, авангардног, дисидентског филма, који је пре свега налазио публику у иностранству, приказујући Тита као либералног владара, и успевајући да својим објективним квалитетом доведе Југославију у позицију да током шездесетих година практично диктира токове савременог светског филма. Трећи правац је била линија програмског, јасно профилисаног филма за домаће тржиште у распону од популистичких комедија до поучних омладинских мелодрама, преко прича из радничког живота, па све до дечјег и анимираног филма. С распадом

СФРЈ распала се и кинематографија, и овај чланак ће управо покушати да анализира којим је путем пошла српска фракција некадашње југословенске кинематографије.

Други утицај је проистекао из уплива политике у историју. Наиме, наш простор је карактеристичан по томе што осим неизвесне будућности имамо и неизвесну прошлост којом се константно манипулише ради афирмације разних политичких интереса. Политизована интерпретација историје, а Србија тек треба да добије озбиљну, научно фундирану историју око које постоји консензус, довела је до тога да је сваки историјски филм *a priori* и заступник одређене идеологије.

Трећи утицај је проистекао из тла на коме српски филм настаје, а које је константно поприште великих историјских сукоба и идеолошких преокрета. Стога је сасвим нормално да српске ауторе највише занимају историјске и политичке теме, а да, исто тако, и светску филмску јавност највише занимају српски филмови који говоре о проблемима и ситуацијама по којима је овај простор карактеристичан. Самим тим спојем властитих интересовања и потражње из иностранства српски аутори су упућени на политичко изражавање. Врло често се класичан концепт стварања ради политичког изражавања у српском филму преокреће у концепт политичког изражавања ради стварања, па се, самим, тим уверења одређених дела могу сматрати дубиозним.

Милошевића увеоци

За време Милошевићеве владавине државни интерес везан за кинематографију попушта. За разлику од Тита, Милошевића није превише занимао филм, он га је евентуално видео као неку врсту промоције Србије у свету, и у том кључу би се могла читати његова подршка Кустурици у време рада на филму “Подземље” који је донео знатну корист режиму, пошто је истог лета када су Срби протерани из Крајине освојили Златну Палму у Кану и, уз европску медаљу кошаркаша, мало амортизовао овај велики пораз. Кад је реч о филмским радницима који су били Милошевићеви симпатизери, то су углавном били већ стари или маргинални ствараоци, а многи од њих су били везани за Телевизију Београд и преко ње градили своје стваралаштво. Уколико би се неки филм могао сматрати милошевићевским то је “Бој на Косову” Здравка Шотре, телевизијска екранизација драме Љубомира Симовића која је прерасла изворни телевизијски оквир. Иначе, занимљив је куриозитет да је после Петог октобра Симовић објавио другачију верзију тог комада у часопису “Театрон”.

Међутим, за време Милошевићеве владавине слободно се може рећи да је кинематографија цветала услед приличне економске дерегулације. Велике суме државног новца су уложене у филм, како кроз директне инвестиције, тако и кроз прање новца, и парадоксално филмови настали у таквим околностима били су врло аутономни у односу на Милошевићев режим. Продуценти који су контактирали с нижим ешелонима Милошевићевих руководилаца служили су као тампон зона између режима и аутора, и само тако су од државног новца могли настати класици попут филмова “Лепа села лепо горе” и “Ране”.

С петооктобарским променама долази до апсурдне ситуације да та тампон зона између филмских аутора и режима нестаје пошто филмски аутори врло често постају део режима, бивају укључени у разне структуре (уосталом, од три постпетооктобарска министра културе двојица су били глумци), па аутори губе своју аутономију. На један објашњив али неочекиван начин аутори долазе преблизу режиму, страначки људи почињу директно да финансирају филм, и тако кинематографија демократске Србије полако клизи у неку врсту једноумља, где је с једне стране притиснута чекићем страначких људи који је финансирају, а с друге пристиском страних фондова који имају своју визију српског филма.

Кад је о чекићу реч, услед одсуства икакве јасно дефинисане културне политике, страначки утицаји имају прилично хетероген карактер. Уосталом, и саме српске странке имају прилично аполитичне политичке програме базиране на општим местима, с јако мало конкретног политичког садржаја. Па ипак, из тог миљеа можемо издвојити два филмска концепта везана за странке, а то су концепти Демократске странке и Српског покрета обнове.

Демократска странка је одувек контролисала градску власт, а с прекидима и Министарство културе. Иако нема јасан модел културне политике, на њеним скуповима су присутни филмски радници, углавном глумци, што је и очекивано пошто је за ДС везано финансирање позоришта. Да не бисмо сада тражили појединце који се појављују по конвенцијама, даћу један конкретан пример државног интервенционизма који показује модел ДС филма. То је случај филма “Хадерсфилд” Ивана Живковића који је на свим нивоима у Србији добио новчану подршку да буде снимљен, с великом пажњом доживео премијеру на Националном фестивалу у Новом Саду, после премијере на партију се појавила политичка елита те покрајине, да би на крају пред биоскопску премијеру добио подршку Националне канцеларије која је око овог филма осмислила акцију “Ајмо у биоскоп” и планирала да га 40 000 матураната и студената бесплатно погледа. Иако детаљи ове акције никада нису предочени јавности, овим чином Национална канцеларија је ставила до знања да сматра како је баш овај филм подесан за омладину, и да се баш у њему преплићу уметничка вредност и комуникативност које

треба представити младим посетиоцима биоскопа. Нажалост, никада нисмо имали прилику да се упознамо с неком озбиљнијом теоријском фондацијом овакве одлуке, тако да се колоквијално може рећи да је “Хадерсфилд” јединствен филм коме је држава обезбедила и да буде снимљен и да га неко гледа.

Када говоримо о естетским концепцијама унутар оваквог избора, “Хадерсфилд” карактеришу следећи детаљи: филм је базиран на успешном позоришном комаду који је игран у најпрестижнијем српском позоришту - Југословенском драмском, комад је овећан најпрестижнијом српском наградом на “Стеријином позорју” – дакле, реч је о вредности потврђеној ван домена филма; тематизује период транзиције у Србији, последице Милошевићеве владавине, дилему отићи или остати; реализован је у маниру глатког редитељског поступка блиског реклами; поетички припада корпусу источноевропског филма везаног за земље у транзицији коме Србија тек одскора гравитира; иако је препун политичких референци, заправо ниједна није конкретна и има аполитични поглед на политику у коме се пре свега ставља фокус на стање у коме се друштво налази, без израженог идеолошког концепта.

“Хадерсфилд” се стога може сматрати једним симулакрумом у коме се ствара илузија како Србија продукује озбиљне филмове о својој ситуацији, међутим, иза те денотације, унутар филма заправо нема никаквог садржаја, а нарочито нема ичега субверзивног или истински социјално и политички прегнантног.

Кад је реч о рецепцији остварења попут “Хадерсфилда”, ту се јављају концепти “договора елита”, тако да наслови попут овог, или “Клопке”, аутоматски добијају готово унисону подршку медија и критике без озбиљније преоблематизације и убедљиве анализе.

Други концепт страначког филма свакако је СПО филм, који је, као и сама странка, нешто екстремнији, с већом идеолошком амплитудом, чак и неком врстом *underground* пр иступа. Карактеристични филм СПО концепта је свакако “Нож” Мирослава Лекића, базиран на роману Вука Драшковића који је почетком деведесетих добио и извесне идеолошке атрибуте. Овај филм из 1999. снимљен је у доба када је СПО владао Градом Београдом и имао је максималне ресурсе за реализацију. У њему се, слично програму СПО, спајају српски конзервативизам, националистичка митоманија и фатални сплет разних историјских страсти с проевропским концептима толеранције и пацифизма.

Сличну СПО поетику носе и “Синовци” у којима се театрални сусрет несахрањених српских ратника разних генерација претвара у симултано слављење српске традиције и осуду рата иако су заправо те две концепције политички опречне. Но, Ковачевић у свом филму покушава да направи синтезу ових неспојивих концепција.

Коначно, најдоследнији идеолошки концепт носи СПО продукција “Ствар срца” Мике Алексића, у коме се јасно ишчитава ауторов мистицизам, ослоњен на православље и љубав према природи.

ДС и СПО су политичке странке које су показале да их култура највише занима, и могло би се рећи да баш ове две странке имају највише присталица међу уметницима. Као и у политичком раду, тако и у односу према култури, ДС је заинтересован за мејнстрим, дочим је СПО расположен и за разне врсте експеримената.

Занимљиво је, с друге стране, да Либерално демократска партија међу својим оснивачима процентуално има највише уметника, уосталом, сам председник странке Чедомир Јовановић је по струци дипломирани драматург, али још увек није изнедрила свој израз у уметничкој пракси. Посебно занимљив детаљ је да овој странци снажно гравитира и део најпознатијих филмских десничара у Србији, својевремено окупљених око Небојше Пајкића, тако да се рецимо у ЛДПу налази и Милутин Петровић, који је раније био близак овој струји.

Кад је реч о другим странкама, Г17+ је искористила своје позиције како би помогла раду својих чланова, попут Горана Паскаљевића и Лазара Ристовског, али се не би могло рећи да се ишта од њеног политичког програма види у тим филмовима. ДСС је помогао настанак у сваком смислу неуспешног филма “Условна слобода” Мирослава Живановића, у коме се тематизује проблем хашких бегунаца у жанру комедије, но управо све мане тог остварења показују колико је ДСС заправо незаинтересован за кинематографију и културу уопште.

Као што овај кратки преглед показује, српска кинематографија још увек нема јасан модел своје политике, али је исто тако могуће констатовати како у условима субвенционисане кинематографије припадност странкама свакако може помоћи да се неки пројекат реализује. У том смислу српска кинематографија није партијска али јесте страначка, са свим разликама које носе термини “партија” и “странка”.

Историја

Када је реч о историји српског филма, дешавања која су наступила после петооктобарских промена још увек не могу да се тумаче са историјском дистанцом која ће сигурно неким догађајима и остварењима из овог периода дати нека нова значења. Од догађаја који се ипак већ сада могу сматрати историјски важним и упечатљивим, из овог периода, свакако јесу велики међународни успех Стефана Арсенијевића с босанско-словеначким краткометражним филмом “Аторзија”, с којим је освојио награду у Берлину и номинацију за “Оскара”, и висока гледаност филмова Здравка Шотре.

Филмови Здравка Шотре су врло занимљиви пошто су сва три његова биоскопска филма снимљена после Петог октобра смештена “у епоху”, а исто важи и за његове телевизијске радове настале у том периоду. Упркос његовом изразито режимском ангажману за време Милошевићеве власти, Шотра је успео да се, иако у позним годинама, наметне као основни стуб биоскопског мејнстрима у Србији постмилошевићевског периода. Његови архаични филмови, ниског занатског нивоа, формално ближи телевизијском изразу него филму, почели су да постижу велике успехе, а историја ће забележити да је “Зона Замфирова” најгледанији српски филм од распада СФРЈ.

Једна од анализа која објашњава овај феномен каже да се гледалиште ужелело историјских тема смештених у епоху и лаганијих садржаја. Међутим, Шотрин филм нема пуно везе са историјском реконструкцијом. Његови филмови су смештени у Сремчеву Србију с почетка XX века, имагинарни простор поштених и вредних српских домаћина, јасно подељених класа међу којима је остварив драмски мотив забрањене љубави. Овај имагинарни простор Шотра простире кроз два филма, “Зону Замфирову” и “Ивкову славу”, у којима не само да трансформише историјске околности, већ мења и жанровски предзнак самих Сремчевих дела која су знатно контемплативнија и драматичнија од онога што је приказано у филмовима.

Још је занимљивији Шотрин филм “Пљачка Трећег рајха” у коме се, на трагу филма “Балкан експрес” Бранка Балетића, приказују доживљаји снажљивих српских лопова за време Другог светског рата. За разлику од Балетићевог филма који се поред комичне приче дотиче и тема комунистичких илегалца, и Холокауста на територији Србије, Шотрин филм је потпуно дезидеологизован. Немци су наравно противници наших јунака, али нема ни трага оном грозничавом непријатељству према окупатору које је постојало у

ранијим југословенским филмовима. Шотрини јунаци осим базичног националног достојанства немају амбиције да ослобађају земљу, нити да помажу илегалцима. Окупација је приказана као време строгог надзора са расистичким ексцесима против Рома. Коначно, на крају филма, када се јунаци после рата врате у Србију, њихов однос с комунистичким властима је релативизиран и амбивалентан. Иако идеолошки није контроверзан, “Пљачка Трећег рајха” емитује снажну амбивалентност аутора према периоду окупације. Изузев очекиваног негативног приказа Немаца, аутор, као и само српско друштво, показује одсуство јасно профилисаног става према српским формацијама из овог периода.

Док се Шотрина реинтерпретација историје може посматрати као популистичка и опортунa, наслови као што су “Шејтанов ратник” и “Чарлстон за Огњенку” нуде свесну високоестетизовану трансформацију историје.

У “Шејтановом ратнику” насловно чудовиште потиче из Византије, а на наш простор је дошло када су га Турци довели да се обрачуна са српским устаницима. Потом чудовиште бива инструментализовано у унутардинастичким борбама између Милоша Обреновића и Карађорђа, да би, случајно, поново било пробуђено данас. Занимљиво је да Филипковић смешта свако од буђења чудовишта у политички контекст, осим његовог последњег буђења у садашњости, које је потпуно аполитично и више има везе с низом случајности. У том смислу, може се направити паралела између Дрекавца из “Лепих села”, митског чудовишта кога је пробудио абортирани тунел Братства и Јединства, и Шејтановог Ратника који је настао ради практичних политичких обрачуна, а данас га случајно буде тинејџери. Оваква лишеност политичког става се може читати и као блажена политичка неписменост савремене омладине која буди политичко чудовиште из незнања, пример за то је познати случај „Косово за патике“.

Филиповић врло свесно манипулише досадашњим поп-културним репрезентацијама историјских догађаја. Византијски врачевани који су призвали чудовиште су у друидским кукуљицама. Цариградски Турци су дизајнирани као анимирани ликови из Disney-евих цртаних филмова о Аладину, дочим су српски владари приказани као у телевизијским филмовима и серијама Телевизије Београд, пре свега у “Карађорђевој смрти” и “Буку Караџићу” Ђорђа Кадијевића.

“Чарлстон за Огњенку”, пак, своју премису базира на историјској околности да је Србија у Првом светском рату изгубила висок проценат војно способних мушкараца, и да су многа села остала без мушкараца. Сличним мотивом из времена Другог светског рата бавио се филм “Радопоље” Столета Јанковића. Стојановићев филм, међутим,

конструираше имагинарну, бајковиту Србију, у којој се преплићу етно-детали и стриповски дизајн, сукобљавају прогрес Београда који се гради и села које је изоловано, мушка снага се супротставља мушкој елеганцији, моногамна љубав се супротставља концепту продужетка врсте. Овај филм се бави периодом између два рата и питањима поновне изградње нације, а јасно реферише на послератно доба у савременој Србији.

“Кордон” Горана Марковића је амбициозан телевизијски филм по сценарију Небојше Ромчевића који говори о студентским протестима 1996/1997. из визуре полицијског кордона који се сукобљава с демонстрантима. Ромчевић је адаптирао овај сценарио из своје позоришне драме, и шкрипа позоришних дасака се чује у самом филму. Међутим, управо та неадаптираност текста у односу на медиј чини да политичке поенте буду још експлицитније него што би иначе биле. Конфликт између полиције и демонстраната дат је из визуре полицајца, међутим, ни у једном тренутку заправо не добијамо уверљиво објашњење шта је осим професионалне дужности мотивисало полицајце да служе Милошевићевом режиму. Међутим, и сама професионална дужност је легитимна филмска тема, погледајмо само рад великих аутора полицијског филма попут Jean-Pierre Melvillea

и

ли

Michaela Manna

који се управо и баве питањима чистог професионализма. Но, “Кордон” не третира професионалну дужност на адекватан начин тако да се као завршна поента филма једино може закључити то да су и полицајци само људи од крви и меса, а озбиљније синтезе заправо нема. Пет година касније,

Brian De Palma

је снимео играно-документарни филм

“

Redacted

” који говори о судбини америчких војника у Ираку и где је имао отприлике сличну идеолошку конфузију на крају филма.

“Наташа” Љубише Самарџића представља муњевиту продуцентску реакцију на Пети октобар и последње дане Милошевићеве владавине коју су обележила политичка убиства и слично. Сам Пети октобар је јукстапозициониран са смрћу како ослонаца (криминалаца и корумпираних полицајца) тако и жртва (кћер убијеног полицајца која је пошла странпутицом) Милошевићевог режима. “Наташа”, упркос свом прволопташком ДОС-овском ставу, у појединим моментима успева да доста убедљиво зароби и прикаже енергију општег народног револта који је помогао свргавању Милошевићеве власти. Иако су за српске гледаоце многи од елемената заплета с убиством поштеног полицајца, његовим корумпираним колегама и криминалцима који раде за ДБ, неконтролисаним београдском ноћном животу, пребијањем “отпораша” – опште место, заправо су врло ретки српски играни филмови који то приказују. Последњи дани Милошевићеве владавине, политичка убиства и Пети октобар, изузев овог филма, још увек нису имали

озбиљније приказе у нашој кинематографији иако стоје као врло потентна тема.

Када сумирамо приказе историје, можемо констатовати да је српски филм остао дужан српском друштву. Не само да наша кинематографија још увек није успела да изнедри филмове који би нашу историју могли да репрезентују у иностранству него су и многе локалне теме, нарочито оне после Другог светског рата, још увек остале ван домашаја иако су врло филмичне и заслужују пуну пажњу. Радио телевизија Србије и Телевизија Б92, које су свака на свој начин дужне да се баве пројектима који тематизују историјске догађаје, потпуно занемарују овај свој задатак.

НАТО агресија

Посебан сегмент заслужује тема бомбардовања, иако би се она номинално могла сместити у претходно поглавље посвећено историји.

Ситуације попут бомбардовања Србије из 1999. године су у околним кинематографијама биле врло вешто искоришћене, нарочито опсада Сарајева у босанском филму. Најбољи филм о бомбардовању Србије, за сада, нажалост, није снимљен у Србији већ у Румунији, а то је "California Dreamin'" Christiana Nemescua у коме се говори о америчкој чети која за време бомбардовања путује кроз Румунију до границе СРЈ и бива задржана ради одређених формалности и самовоље локалних моћника у једној румунској вароши. У овом филму је редитељ Nemescu (нажалост, погинуо у саобраћајној несрећи) одлично проблематизовао не само тему бомбардовања Србије, већ и питања уласка источноевропских земаља у НАТО пакт и утицаја таквих поступака на морално ткиво једног народа.

"Рањена земља" Драгослава Лазића представља први, лешинарски импулс да се одмах реагује на несрећу која је задесила Србију. Ово је филм ниског занатског нивоа који приказује патње групе Београђана у склоништу за време бомбардовања и њихових ближњих који су ради посла остали на површини. Ова продукција је имала велику подршку Милошевићевог режима која се огледа и у приступу разним ексклузивним документарним снимцима који су невешто и без икаквог обзира према жртвама инкорпорирани у играно ткиво филма. Непотребно је наглашавати да овакав промашај није могао да има знатнијег успеха ни у Србији ни у свету, нити је могао да на прави начин испуни своју политичку функцију.

“Небеска удица” Љубише Самарџића је нешто занимљивији случај промућурног и муњевитог реаговања на бомбардовање Србије од стране српских филмских радника. “Небеска удица” је најпре темпирана за страну публику што њен политички концепт чини још интригантнијим. Овај филм не улази у полемику с разлозима бомбардовања и суштински не покушава да их оспори већ приказује Србе као део међународне заједнице кроз заслуге које је овај народ имао у развоју кошарке. Самарџићев филм као да говори страном гледаоцу како је бомбардовање Србије неоправдано јер из те земље долази Владе Дивац који је неким Американцима пружио толико радости “играјући лопте”. Поред ове апсолутне политичке наивности филма, која можда и има корене у историји и психологији српског народа, филм је срамотно нетачан у аспектима приказивања и тумачења кошаркашке игре на којој толико инсистира у свом покушају да кроз спорт оправда Србе.

“Земља истине, љубави и слободе” Милутина Петровића је нискобуџетни филм састављен из више прича које уоквирује она која говори о монтажеру који је доживео нервни слом приликом бомбардовања РТС-а. Парадоксално, овај нискобуџетни арт филм је у историјском смислу најтачнији и најконкретније је везан за догађаје који су се збили за време бомбардовања. Један од сценариста филма, Петар Јаконић, заиста и јесте био монтажер на РТС-у и преживео је бомбардовање.

“Рат уживо” Дарка Бајића је саморефлексивни пример агилне продуцентске реакције на бомбардовање Србије. Наиме, ово је филм настао убрзо после бомбардовања у коме се говори о продуценту који за време бомбардовања почиње да прави филм о бомбардовању. Нажалост, ова прича је апсолутно лишена сваке врсте аутентичности, не само у приказивању бомбардовања већ и у приказу рада филмске екипе. Једини занимљив детаљ због кога овај филм заслужује детаљнију анализу јесте лик агента Службе државне безбедности који надгледа снимање филма и служи као имплицитно признање о умешаности опскурних политичких структура у настанак српских филмова у Милошевићево време.

“Пад у рај” Милоша Радовића је филм који има врло занимљиву судбину. Наиме, Радовић је још пре НАТО агресије планирао да сними филм о америчком пилоту који бива оборен изнад Србије и заробљен. Међутим, онда су се 1999. заиста десили догађаји који су тој причи дали реалистички контекст. Радовићев приказ рата 1999. је врло занимљив зато што је главни јунак црноберзијанац, практично одметник, и читав народ приказан у филму на потпуно апартан начин доживљава бомбардовање. Стога пилот када падне у Србију не бива дочекан од стране српске војске и третиран као ратни заробљеник већ га хватају људи који имају сасвим другачије планове и потпуно су неоптерећени

патриотизмом. Иако је Радовићев филм крајње стилизован, и нема ни речи о историјској реконструкцији, у извесној комичној претераности приказа бомбардовања има доста истине.

Гледано споља, а нарочито 1999. године, бомбардовање Србије је било представљено као аполитични чин и покушај да се спречи хуманитарна катастрофа изазвана протеривањем Албанаца с Косова. Тек 2008. године политички обриси те акције постају јасни. Међутим, и српски филмови који приказују бомбардовање такође су изразито аполитични. Ниједан филм практично не покушава да суочи с реалним разлозима бомбардовања, већ сваки од њих говори о хуманитарном аспекту живота у бомбардованој земљи или о неким другим околностима којима бомбе служе као катализатор. Још је занимљивије то што су српски филмови о бомбардовању историјски апсолутно нетачни. Изузев Петровићевог, српска кинематографија још увек нема филм који говори о неком конкретном догађају нити нуди историјски коректан опис.

Актуелна политичка питања

“Југ југоисток” Милутина Петровића из 2005. је високостилизовани арт филм који се служи формом политичког трилера у којој покушава да објасни умешаност страних, преваходно руских тајних служби у све несрећне догађаје који су се дешавали код нас, закључно с атентатом на Зорана Ђинђића. Филм је изашао пре оснивања ЛДП-а чији је Милутин Петровић данас угледни члан, међутим, могло би се рећи да у овом филму неке од програмских теза ЛДП-а бивају антиципирани. Нажалост, због одређене артистичке аутистичности овај филм ни у једном тренутку није дорастао потенцијалу приче коју приказује нити је успео да масовно пренесе тезе које износи, и остао је на нивоу филмофилског куриозитета у оквирима српске кинематографије.

“Условна слобода” Мирослава Живановића, у продукцији Тихомира Арсића који је у овом филму био глумац и ко-сценариста, из визуре ДСС-НС-овског погледа на ствари третира питање хашких бегунаца. Теза филма је да се кроз неку врсту промућурне преваре истовремено могу очувати и национално достојанство и европске интеграције. Иако је тема хашких оптуженика врло потентна, практично за сваки жанр (о чему сведочи знатно успелија хрватска комедија “Два играча с клупе” Дејана Шорка), она је у овом филму прокоцкана. Поједини форумаша су у својим коментарима овај филм називали “Југ југоистоком” за радикале, у покушају да се подсмевају његовом лошем резултату на благајнама и немарној занатској егезкуцији. Међутим, за разлику од “Југа југоистока”, овај филм је имао озбиљне комерцијалне амбиције, неуспешно је покушао да буде комуникативан, а имао је и јасну спрегу с режимом. Сниман је у околини викендице

тадашњег премијера Војислава Коштунице тако да су пресс материјали наводили да је премијер лично гостовао на снимању, песму из филма пева Бора Ђорђевић, рок музичар близак ДСС-у, а филм је имао и велику помоћ полиције.

“Ми нисмо анђели 3” Петра Пашића у другом плану тематизује питање Хага. Наиме, отац главног јунака Момчило је официр који је одслужио своју казну у Хагу. За време шпице филма лик некадашњег рокера, а садашњег турбофолкера, Доријана се појављује као учесник свих политичких догађаја, од Титове смрти, преко Газиместана, штедње у Дафимент банци, одбрани мостова, све до Петог октобра, показујући повезаност естраде с политиком. Песме рок групе ТВ Морони носе политички елемент у себи - нумеру “Деда” отвара стих “Сви деду мрзе јер он воли Шешеља”, што је јасна парафраза култног хита панк групе Трула коалиција “Зашто ме мрзиш што волим Шешеља”, а у нумери “Маторци и ми” тежак положај омладине објашњава стих “Ми правимо журке само када умре рођак из провинције”. У самом филму у више наврата политичко и економско стање у земљи повезује се са стањем рокенрола, кроз реплике попут “Каква земља, такав и рокенрол”. Речју, иако је реч о ескапистичком филму, трећи део “Анђела” користи политику као значајан сегмент описа својих карактера и амбијента у коме се прича дешава.

“Четврти човек” Дејана Зечевића је неочекивани додатак традицији “српског политичког филма”. Иако је из исте генерације са ФДУ-а као и Срдан Голубовић и Биљана Србљановић, Зечевићев филмски опус је превасходно окренут реинтерпретацијама филмских традиција, без значајног социјалног и политичког ангажмана. Из таквог полазишта креће и “Четврти човек”, врло експлицитан цитат “Борновог идентитета”, концепта убице с амнезијом који се простира од Лудлумовог бестселер-романа кроз низ филмова и стрипова. Међутим, ова интерпретација Лудлума је смештена у савремену Србију, Зечевићев Борн је мајор ВБА, његови противници су корумпирани агенти БИА-е, тајкуни, пољопривредни магнати с криминалном прошлошћу (и свакодневицом), а савест му муче снимци ратних злочина из рата у Босни. Иако се сви ови елементи могу читати као жанровска конвенција, сваки од њих је у приличној мери заснован на детаљима из наше стварности, а самим тим, филм поред коментара на филмски жанр нуди и коментар на актуелну ситуацију у Србији. Штавише, симпатије публике и критике је и придобио због своје храбрости да проговори о темама које су присутне у штампи, али их српски филм, упркос њиховој филмичности, избегава. Још је занимљивије то да су публика и критика управо слабије реаговали на жанровске елементе којима се Зечевић служи у овом филму и да су их углавном износили као замерку.

“Милош Бранковић” Небојше Радосављевића доживео је премијеру на ФЕСТ-у 2008. године. Наишао је на врло позитивну реакцију критике, како етаблираних критичара државних и високотиражних медија (Блиц, Политика) тако и ундерграунд сцене.

Међутим, на блогovima блиским ЛДП-у филм је оштро нападнут као режимски и изразито политички некоректан. С тако оштром реакцијом одређених структура сасвим је јасно да је “Милош Бранковић” испунио свој циљ уметничке провокације.

У овом филму, политичка коректност се отворено и намерно разбија. Иако би се у ширем друштвеном контексту могло рећи да је политичка коректност у Србији толико незаступљена да још увек заиста ни не може да има своје нуспојаве, па ни не заслужује напад, она је врло заступљена на филму. Српски филм је знатно политички коректнији од српског друштва и средстава јавног информисања, једним делом и због тога што црпи део финансирања из европских и регионалних фондова који се базирају на политичкој коректности. У том смислу, аргументација о политичкој некоректности овог филма који ни не пледира на мобилизацију ширих гледалачких маса, већ има јасну ундерграунд концепцију, делује апсурдно.

Уосталом, сами политички некоректни елементи филма доведени су до персифлаже и јасно је да је превасходно реч о провокацији, а не о политичком програму – професор архитектуре који насловном јунаку краде пројекат је Јеврејин и инцестуозни хомосексуалац; узурпацију јунакове имовине врше представнице атеистичке невладине организације које су потомци партизана и лезбијке. Сасвим је јасно да су програми евентуалних противника ових групација потпуно другачији од оваквог приказа и да је основни циљ провокација. Уосталом, зар француски класик “Irreversible” Gaspara Noea не нуди врло сличан, ако не још и оштрији приказ геј популације и Арапа с париских улица, па је, после иницијалних осуда у Француској, ипак схваћен као намерна провокација и смештен на врло високо место у историји новијег француског филма.

Али, исто тако и сам “режим” је нападнут тиме што је полиција приказана као непосредни покровитељ кирминалаца која им за новац опрашта убиства; министри су огрезли у пороцима, а проститутке које им подводе бивају ликвидирани; криминалци који сарађују с полицијом истовремено сарађују с косовским сепаратистима и терористима; војни ветерани и уметници су избачени на улицу, натерани да живе испод границе људског достојанства. Коначно, међу ликовима уметника-маргиналаца појављује се и лик филмског редитеља Годара, кога један од јунака дефинише као “Бадер-Мајнхоф левичара који је с падом Берлинског зида пао као уметник”. Овај екстремни левичар је третиран као позитиван лик у филму, вероватно због тога што припада екстремној струји која се није реформисала и није политички коректна. Уосталом, “Милош Бранковић” као нискобуџетни арт филм заиста нема било који од прерогатива режимског филма пошто нема ни шири пропагандни капацитет нити партијско продукционо залеђе.

Једина експлицитна веза овог филма с режимом јесте cameo улога Милоша Алигрудича, шефа посланичке групе ДСС-а, који се у једној сцени појављује као форензичар. Алигрудичева појава се може читати као сасвим легитимна филмофилска референца будући да је он син Слободана Алигрудича, једног од наших најчувенијих глумаца. Међутим, уколико његову ролу читамо у политичком контексту, она може бити тумачена само иронично у односу на ДСС, пошто његов лик форензички објашњава главном инспектору који је корумпиран и неактиван шта се заправо дешава и из тога се најпре може закључити да ДСС има јалову улогу свезналице у једном корумпираном друштву.

“Милош Бранковић” је пре свега велики повратак политички провокативног art house филма у нашу кинематографију, и полемика која је после њега уследила само показује да је реч о успелом концепту. У развијенијим културама стално трају политичке полемике око филмова, и њих треба подржати пошто стимулишу интересовање за филм и, што је још важније, упознају јавност са свим потенцијалима филмског израза.

Иначе, исмевање невладиног сектора у пост-милошевићевском филму почело је у филму “Шејтанов ратник” Стевана Филиповића где се руглу извргавају алтернативни позоришни уметници који раде под покровитељством невладиних организација. Велика претходница томе, из Милошевићевог времена, био је пародичан приказ “Миротвораца” у филму “Лепа села лепо горе”, у сцени мирног протеста испред ВМА. Ипак, ови филмови нису били пажљивије анализирани због оваквих детаља.

Предлози за лечење српског филма

Из теза које су изнете у овом чланку могу се издвојити одређене препоруке до којих смо, нажалост, дошли на најскупљи начин, односно кроз властито искуство.

Евидентно је да држава врло озбиљно финансира српску кинематографију а да јој ова не узвраћа потребним резултатима. Сматрам да је време за конципирање једне озбиљне и чврсте државне стратегије која треба да доведе до оздрављења српског филма.

Када је реч о биоскопској мрежи, потребно је да се под хитно обнови и учини привлачном за потенцијалне гледаоце. У некој врсти хијерархије потеза, обнова биоскопске мреже је свакако најважнији сегмент. Ово је процес који изискује улагања и,

што је најважније, изискује принципијелност и спремност оних који га спороводе да се суоче с непопуларношћу овакве одлуке. Сасвим је јасно да би оваква одлука била сматрана непопуларном пошто би довела до смањења, можда чак и до мораторијума на улагање у продукцију, а то је одувек био механизам којим странка која контролише Министарство културе поткупљује подршку филмских радника. Ипак, овакав непопуларан потез би и филмским радницима, на дуже стазе, могао донети велику корист и вратити реалан утицај њиховој професији.

Затим, држава мора да снажније интервенише у домену продукције. У овом тренутку, Филмски центар Србије и Секретаријат за културу Града Београда представљају најважније, кључне изворе финансирања српског филма. Они организују конкурсе на које се пријављују аутори и продуценти, а у комисијама се налазе њихове колеге које те године не раде ништа, али имају интензивне везе с токовима у кинематографији, што доводи до озбиљних конфликта интереса. Практично не постоји начин да се на нивоу системског или правног решења излечи овај проблем пошто правна регулатива не може да реши питање недостатка морала.

Међутим, оно што ФЦС може да уради јесте да на почетку сваке године дефинише одређене концепте кроз које ће артикулисати потребе српске културе у односу на кинематографију, и које ће наметнути барем као сегмент конкурса. Дакле, уколико је стратешки проблем Србије у овом тренутку рецимо Косово, ФЦС би морао да отвори конкурс за суфинансирање филма с том темом на који би аутори дошли са својим предлозима. Исто важи и за неке друге занемарене жанрове попут дечјег и омладинског филма и сл. У овом тренутку на Конкурс ФЦС-а аутори и продуценти долазе с пројектима које су сами развијали и који врло вероватно и не припадају оном корпусу који је потребан нашим друштвеним интересима. А сасвим је легитимно да једна половина, или чак и већи део, иде на те "слободне теме", док би друга половина била инвестирана у филмове који су дефицитарни или се сматрају нечим што је Републици Србији потребно у овом тренутку.

Потребе нашег друштва за филмом нису само везане за дела која могу бити репрезентативна у интернационалним оквирима, већ и за разноврсна репертоарска дела која би заузела своје место у српским биоскопима и имала локалну функцију. Многи филмски жанрови који су важни за једну културу потпуно су замрли, а то се нарочито односи на дечји и омладински филм који привлаче нову публику српском филму и обнављају кинематографију.

Док се српски филм не доведе у неку врсту синхронитета с потребама грађана и

Политички аспекти савременог српског филма

Пише: Димитрије Војнов
недеља, 23 март 2008 21:24

државе, и даље ћемо живети у ситуацији у којој *“држава нема кинематографију, али зато кинематографија има државу.”*