

Невена Даковић

## ЛЕПА СЕЛА ЛЕПО ГОРЕ: СУКОБЉЕНИ ИДЕНТИТЕТИ

### НАПРСЛО ОГЛЕДАЛО РАТА

*У Србији, смрти је једини њосао који се исплаћу*  
**Маратонци трче почасни круг** (р. Слободан Шијан, 1982)

У политичком речнику савременог света, нација, национални идентитет, национализам без сумње су неке од најчешће коришћених речи. Нажалост, више него што би ико од нас то желео, понављају се у причи о ситуацији на Балкану. Док остатак Европе стреми уједињењу, проширењу различитих савеза и асоцијација, републике некадашње Југославије су, чини се, жељно чекале распарчавање земље и нестанак федералне државе. Израз „балканизација” адекватно описује суштину распада јединствене, мултинационалне заједнице која је почивала на начелно иреалном политичком слогану „братства и јединства”. Ратни пожар је потврдио немогућност слоге у *различности*, појавом низа малих националних држава захваћених ратним пожаром. Деведесете године у Југославији су тако двоструко допринеле порасту значаја појма нације. Најпре, постулирањем идеје **нације** као објашњења разорних ратова, нарочито у Босни као центру трагедије, а потом развојем свести о улози аутентичне, аутономне историје и културе у стварању стабилног и чврстог **националног** идентитета – незаобилазног услова за утемељење **националне** државе – јединственог циља балканских ратова.

Како се свака борба за власт може појмити у терминима идентитета, тако је борба за политичку моћ у бившој Југославији праћена растућом свести и осећајем националног идентитета, те здраворазумском интерпретацијом рата као „етничког” сукоба. Као и много пута до сада, филм се показао као снажно, мултифункционално пропаган-

дно оружје за грађење и подршку „националног”, које пак **потенцијално** служи за остварење два наведена циља:

а) за обезбеђење неопходног осећаја идентитета/припадности,

б) понекад, за промовисање ратне опције као могућег решења тензија.

Први циљ је испуњен: дискретним и наметљивим наглашавањем славне прошлости, васкрсавањем прохујалих идеала; оживљавањем античких јунака, веровања, културних топоса – речју, свиме што је обезбеђивало континуитет духа и идеја нације. Промовисање ратне опције се могло симплификовано пресликати описом насталог сукоба, као једне добре нације наспрам друге, *apriori* и апсолутно лоше.

Насупрот могућем, филмска продукција земље, којој је рат постао и остао дуготрајна тематска опсесија, развила је специфичан профил који заслужује анализу. Избором стилизованих Т(ачка) Г(ледишта) и комплексних углова посматрања актуелних збивања, ниједна од уобичајених „улога” нације није потврђена као кључна. Удео национализма у објашњењу рата је сведен, док је идентитет потврђен другим облицима, а не националном спрегом. Низ различитих фактора који обликују идентитет чине национални облик нестабилним, умноженим, променљивим, па индивидуа поседује сложене идентитете у којима је национални само један од сегмената. Уместо очекиваног наглашавања, бројни филмови систематски бришу и негирају фактор нације, успостављајући дијалектичку и амбивалентну везу рата и нације. Рат је „деконтаминиран” од епитета ексклузивно „националног збивања”, а пропагандистичке поруке су ублажене јер филмови беже у деконструкцију наметнутих и искривљених митова, у бајке, алегорије, док су ликови и ситуације измењени и измештени.

Анализа филма *Лейа села лејо ѓоре* (р. Срђан Драгојевић, 1996) открива сложену медијску репрезентацију нације и неизбежно контраверзно повезаног појма рата. Двосмерна веза води проширењу истраживања националног идентитета као истраживања скупа других представљених идентитета што, заузврат, омогућује појаву углавном фаталистичког, популарног дискурса о рату као „хроници најављене смрти”. Слика рата је уравнотеженија, амбивалентнија и тиме истинитија, без јасног разграничења „наших, добрих дечака” и „противничке, зле стране”. У одабраном филму „друга страна” су Муслимани, само **привидно, декларативно** „негативци”, драматуршки задати антагонисти, јер филм осликава рат као нежељени сукоб у коме је највећи део популације присилно или случајно учествовао, па и њихова идентификација противника, као разлог за то, не може да буде експлицитна. Предвиђајући гледаочево читање текста филм нас охрабрује да саосећамо са нашим момцима без обзира да ли су увек у праву.

## ИСТИНИТЕ ЛАЖИ – ИДЕНТИТЕТ И ИСТОРИЈА

-Мораш да им исџричаш љвоју исџорију

-Никада нисам био добар у исџорији

-Исџорија значи љрошлосџи.

**Ошџрица ножа**

Проблематизација појма идентитета у постмодерном добу омогућава његово тумачење као значењски бременитог појма, када његова репрезентација постаје игра слободне воље, избегавање фиксираних значења које све опције држи отвореним. Представљање и објашњавање идентитета у њиховој разноликости захтева термине попут мултикултурализма, *Другоџ, друџосџи*, перформативног идентитета, друштвеног контекста, фолклора, популарне културе, итд.. Тако је привидно јединствен и једноставан термин националног идентитета откривен као збуњујући и комплексан, као исход сложених преговора низа међусобно везаних и чак супротстављених идентитета који траже анализу из различитих перспектива.

Генерално, у анализи филма конструкција идентитета подразумева спознавање његовог развоја, корак по корак; бележење напрелина и јазова наместо површинске кохерентности, стално уплићући у диспут појам дискурса. На основама алтисеровско (L. Athusserre) – лакановско (J. Lacan) – Хитовог (S. Heath) наслеђа **дискурзивне конструкције идентитета, позиционисања субјекта** у филмском тексту кроз **шав**,<sup>1</sup> анализа филма постаје читање разноликих дискурса (културног, историјског, популарног, родног, религиозног и осталих). (Дискурзивна) анализа националног идентитета у оквирима балканске политике још је осетљивија. Уоквирена је ширим пољем испитивања постмодерне реартикулизације и наративизације историје, намећући посебне услове када потврђивање нације захтева дефинисање националне историје. На пример, највећи филмови снимљени у Србији од 1991. године углавном поседују прецизне и свеже историјске референце – од полувековне историје описане у *Подземљу* (р. Емир Кустурица, 1995) до аутентичног збивања босанског рата у *Лейим селима...* али су у јасном несагласју с официјелном верзијом историје којој одбијају да дају потврду. Они евоцирају историју кроз другу (и)сторију која се испоставља као врста меморисања изгубљеног времена, полагање права на изгубљене просторе у поновном покушају читања које, супротно очекиваном, води уништењу митске ауре. Проблеми су постављени као политичка напетост

<sup>1</sup> Неопходна дискусија о *шаву* би на овом месту била апсолутно непримерена.

прошлости и садашњости, потрага за (одвојеним) коренима како нације тако и сукоба. Истовремено, значење историје је потврђено као двоструко. Прво значење је скуп реалних догађаја документовано преточених у прихваћену, „познату” верзију, коју не пишу само историчари већ је привилеговани израз самосвести сваке заједнице, али и производ манипулација групе на власти. Друго значење односи се на реконструкцију збивања исписивањем дискурса прошлости, реалног или митског. Филм се нашао пред незахвалним задатком да буде прекидач између два значења, „слуга двају господара”, с огромном амбицијом представљања „мита истине”.

Од *Подземља до Лейих села...*, *Убисџва са њредумишљајем* (р. Горчин Стојановић; 1996), *Балканских њравила* (р. Дарко Бајић; 1997), филмски наративи поновно уобличавају и „исправљају” прошлост са циљем да нађу смисао немирне садашњице. У жељи да установе и за будућност важећи репретитивни модел, аутори су се вратили прошлости. Однос прошлости и садашњости успоставља се кроз стални иронијски дијалог очигледан и у наративној конструкцији филмова: три дела *Подземља*, четири наративна слоја *Лейих села...*, пролаптичка организација *Балканских њравила*. Темељна претпоставка је да су сви текући ратови само реинкарнација пра-сукоба или **пра(ур)** антагонизма. Суштински сукоби Другог светског рата заправо никада нису решени, већ су само наставили да тињају залечени магијом „идеала братства и јединства”, социјализма и самоуправљања.<sup>2</sup> Лажно зарасле ране деведесетих су се поново отвориле водећи новим ратовима и демаскирајући Титово доба као епоху фрустрирајућег потискивања националног идентитета. Нерешене националне тензије морале су да буду превазиђене и изречене/откривене, а филм се показао као ефикасан начин борбе против страхова садржаних у „лажним” причама, и њиховог замењивања „истином” и пуноснажним исказом националног идентитета.

Испитивање дијалектичког процеса истовременог затезања и пресецања чвора рат – нација у филмском тексту *Лейих села...* спонтано, као центар пажње, поставља читање два дискурса: популарног дискурса рата и дискурса променљивог идентитета који стално измиче од националног, као једине валидне одреднице. На једној страни, дискурзивна интеракција рата и нације остварује бумеранг ефекат митологизације рата потврђујући га као неизбежно зло које мора доћи. Представљање националног идентитета, на другој страни, се

---

<sup>2</sup> У својим теоријама Ж. Бодријар (J. Baudrillard) и Џ. Тојнби (J. Toynbee) изражавају страх повезан са фантазијом о „крају историје”, јер Европа више није отворена спрам неодређености историјских процеса, осим у регионима геополитичких криза као што је Балкан, где је историја поново у покрету. Али у овим случајевима Европа је немоћна да игра конструктивну улогу и зато, између осталих ствари, решење проблема захтева самоанализу културе чији значајан део представља филм.

испоставља као елаборисана логика његовог истовременог грађења и брисања, изједначавањем разлика или успостављањем нових – новог Друџоџ. Нација је антагонизирана а касније, се антагонизам шири обухватајући бројне друге идентитете. Важност замене **националног/колективног идентитета индивидуалним/класним, родним, религијским, политичким идентитетима** потврђује општи неесенцијалистички концепт, идентитета који је у сталној флукуацији, постајући позиционалан и стратегијски, а не унапред (за)дат.

Потискивање ове одреднице подрива поједностављену тезу о етничком сукобу у овом филму, као и у Кустуричном *Подземљу*, где један од ликова тврди: „Нема рата док не крене брат на брата” а оба лика су Срби. У *Лейџим селима..*, ситуација се чини сложенијом, јер су братске фигуре Србин и Муслиман, очигледно не браћа по нацији. Даље, наратив вешто уводи јаче разлике које раздвајају припаднике исте нације, засењујући разлике између Срба и Муслимана. „Братство” почива на пријатељству, другарству, детињству, успоменама које су угрожене и уништене аветињским ратом, а само индиректно национализмом.

## РАТ КАО БАЛКАНСКА СУДБИНА

*Марушка је већ просула уље.*

М. Булгаков: *Мајстор и Маргарита*

Бројни филмови о трагедији Сарајева (чак и узгредно поменутој у, *Сџени/ The Rock*, р. Michael Bay, 1996; *Буку/ The Wolf*, р. Mike Nichols, 1994; итд.) пружили су један „спољашњи” поглед на збивања (*Добро дошли у Сарајево/ Welcome to Sarajevo*/р. Michael Winterbottom, 1997; *Писмо за Л./ Lettre pour L./*р. Romain Goupil, 1993). *Лейџа села..* су један од првих филмова који је о осетљивој теми Босне проговорио са ТГ проживљеног, директно умешаног, уздрмавајући темеље етаблисане интерпретације збивања. Многи разлози су упућивали на очекивање јасне и чисте филмске репрезентације различитих нација као заражених страна, као добрих против лоших момака. У ствари, као и много пута до сада, очекивали смо конверзију **етичких** у **етничке** квалификације. Зачудо, ово се није догодило јер је београдска продукција бежала у друге жанрове (комедије или мелодраму) или у филмове који су нудили судбинску слику, преферирајући приче о повратку ратника кући или о општој људској трагедији. Још важније, промовисали су став да су сви националистички „испади” подједнако допринели рату. Редитељи су сматрали немогућим да стану експлицитно на нечију страну, да се придруже пропаганди и провидној националној

хистерији, која је постала замка коју су сами себи припремили многи медији.

Редитељи су прихватили рат као балканско проклетство, станицу у мрачном кругу Фатума. Масовна траума региона је симптом „бурета барута” које регуларно експлодира сваких двадесетак година, у новом рату, према неписаним али важећим „балканским правилима”. Иновативност оваког приступа најбоље је сагледана поређењем са некадашњим доминантним жанром југословенске продукције – аутентичним, идеолошки утемељеним „партизанским вестерном”, или „дрвеним таласом”. „Црвени талас” је колоквијални опис филмова о Другом светском рату и социјалистичкој револуцији, осликаним са јасном етичком поделом сукобљених страна. Започет још легендарном *Славицом* (р. Вјекослав Афрић, 1947) покрет је кулминисао седамдесетих година када је свака република, али и регион, снимео сопствени филм о „ослободилачком рату”, а филмови на федералном нивоу били високобуџетни спектакли са интернационалним кастингом. Драматуршки образац је монотон: лоши момци су окупацијске снаге, Фашисти и Нацисти супростављени патриотској војсци која упркос недаћама и бројчаној немоћи побеђује снагом духа, жртвовањем и јунаштвом. У причама о Другом светском рату, у целокупној светској продукцији па и нашој, било је лако портретисати *Другоџ* као нападача, као улеза. Црно-бела граница подржавала је поједностављени доживљај гледаоца, који је, ослобођен терета амбивалентности моралног промишљања, могао да емоционално ужива у самом спектаклу.

Савремени ратни филмови III Југославије (1992 – 1997) преокренули су образац постављајући рат као трагедију за обе стране. Кривица је сваљена на многе, али пре свега на корумпиране политичаре, профитере и унапред забележену судбину. Одбијајући да одговорност припишу другој нацији (или нацијама), филмови су постали текстови сумње и порицања, трагично и мелодраматично упирући прст на спектар снага ван разумевања и контроле главних ликова. Протагонисти *Лейих села...* су обични људи праћени исконским проклетством матријализованим у разним облицима: крвожедног дрекавца; злокобног утицаја медија; таме тунела или фигуре „пса рата” Слобе (Петар Божовић).

Суштаствено ново сликање рата проткано је кроз неколико теза филма. Наслов филма детериторијализује сукоб, уздижући га до универзалног нивоа, нечега што се збива свуда по свету, од Јужне Америке до Вијетнама, од Руанде до Босне. Рат је се „може догодити свима нама”, „посао као и сваки други”. Наслов потиче из романа Луја Фердинанда Селина/Louis Ferdinand Céline *Путовање на крај ноћи/Voyage jusqu'au bout de la nuit*, који говори о Првом светском рату, као иронична констатација да је лепо пламен у коме нестају лепа села

призор који изазива уживање и посматрача и учесника/изазивача.<sup>3</sup> Уживање деструкције је заједничко и застрашујуће за све људе – уклете жртве које су искусиле губитак породице, дома, људскости и сећања. Узимајући наслов као полазишну тачку филм се одриче сифовске потраге за конкретним разлозима рата на начин примерен новинским уводницима или ТВ документарцима, нудећи уместо тога богати низ метафора.

Рат као правило, експлицитно је постулисан кроз фатички пролог и метадијегетички епилог, лажне филмске новости у облику не атрибуираног флешбека односно флешфорварда. У краткој шпици филмских новости видимо тобожњи датум, годину XYZ а број новости је 666 или ђавољи број. Тема прилога је отварање тунела „Братство – Јединство”, названог према мосту бивше Југославије али истовремено успешно постајући иронични знак будућности. Инцидент на свечаном отварању, за гледаоце, одређује тунел као простор будуће трагедије. Симетрично, филмске новости на крају говоре о реконструисаном тунелу најављујући нови, неизбежни ритуални рат, у коме ће поново бити уништен.

Тунел је централна просторна метафора филма, чије је значење смештено у чвориште фолклора, религије и психоанализе. То је простор ноћних мора и сексуалне иницијације детињства, скровиште дрекавца који ће уништити село, ако га ослободе. Неколико „лажних субјективних кадрова”, из тунела као и „колективна окуларизација”<sup>4</sup> групе у тунелу сугеришу његово материјално постојање. Друго, то је место између, спона прошлости и садашњости, детињства и зрелости, пријатељства и антагонизма. Као ничија земља, то је и веза с оним светом сличним подземљу у Кустуричном филму. И тунел и подземље су историјске зоне сумрака, микроверзије праве земље али и изокренуте, гротескне, хиперболизоване слике. Њихова тама је хаос, а оба су „срца таме”. Треће, религиозна конотација повезана је с исповести (исто као и у терминима психоанализе) а потом са прочишћењем и казном/спасом. Тунел може да представља и физички пакао/девети круг јер на крају филма и Халил (Никола Пејаковић) и Милан (Драган Бјелогрић) излазе из пламеновима захваћеног тунела, окружени експлозијама, као осветнички анђели пакла. Психички смисао је смисао лимба, покајања и опроста неопходних за мирну смрт. Пре него што ће умрети, сви ликови морају да нађу сопствени мир или се помире са прошлошћу, као што су Милан и Халил прочишћени у последњој сцени на ободима тунела.

<sup>3</sup> Опширније видети: Бранислава Анђелковић, „*Лепа села лепо горе*: популарни дискурс рата” у *PopVision*, 118-139.

<sup>4</sup> ... Окуларизација означава однос између онога што камера приказује и оног што лик види (или у нашем случају мисли да види). За даља објашњења видети Ф. Јост: *Narration(s): en deca et au-dela*; F. Jost, *L'oeil camera-entre Film et Roman*.

## НАЦИЈА КАО ЗАМИШЉЕНИ ПОЈАМ

*Идентитет се данас налази у одбацивању;  
иешко да више има позитивну основу.*

Ж. Бодријар

Слика ратног пандемонијума не одобрава нацију и национално као главни извор, потискујући их, у сваком погледу, у позадину и на маргине, допуштајући да буду засењени осталим разноврсним идентитетима за којима ликови стално трагају. *Лейа села...* говоре о босанском рату у хибридној жанровској форми класичног ратног филма, вестерна, итд.. Режисер Срђан Драгојевић тврди и практично демонстрира да је један од основних узора за овај филм ратни филм(ови) Хауарда Хокса (Howard Hawks). Описујући их, Роберт Б. Реј (Robert B. Ray) наводи пет главних карактеристика надасве истичући да су јединство и патриотизам Американаца,<sup>5</sup> оличени у јединству социјално репрезентативних типова групе. У борби за решавање дефинисаног проблема/ратног задатка окупљени су идејом оданости нацији која елиминише све разлике (које у почетку производе комични ефекат). Слагање способности и вештина појединаца омогућава деловање механизма националне глорификације – ми „уједињени” у борби против осталих.

Иако доследно прате образац акционог заплета, *Лейа села...* значајно мењају премису о националном јединству које надвладава разлике. Бројне зараћене стране редуковане су на Србе и Муслимане, али сваки лик поседује или гради неколико (истовремених али не међусобно искључујућих) идентитета,<sup>6</sup> раздвојених у четири прецизно оцртана наративна слоја. Филм је редак пример Женетове (G. Genette) пролаптичке сужејне конструкције, замршене мреже флешбекова која ретроспективно објашњава мотивацију или случај што су ликове одвели у рат. Основни или нулти ниво творе пролог и епилог. Први ниво, смештен у садашње време одвија се у болници; други, саткан од флешбекова, је у тунелу; а одатле почиње трећи ниво који нас одводи даље у појединачне судбине. Трећи ниво поставља тунел као простор „трагања за изгубљеним временом”, врсту психоаналитичког дивана

<sup>5</sup> Видети Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*. Типичне одлике модела филма о борби у Другом светском рату су: изолована мушка група на задатку у ситуацији између живота и смрти; група је састављена од различитих типова, почивајући равномерно и на тимском раду и на индивидуалним задацима; очигледни су професионализам и стоицизам пред лицем опасности и смрти; у групу долази улез који постаје претња групи; улез мора да заслужи да постане члан групе.

<sup>6</sup> Хрвати као трећа зараћена страна нису поменути да би ситуација била што јаснија.



(користећи сличност Фројдових димњака и тунела) омогућавајући да филм крене од општег ка појединачном/личном. Захваљујући деликатним међусобним односима лични идентитет, који је делом историјска конструкција – националним сегментом тражи узрочност коју ће поделити са психоанализом; класну, родну, религиозну, идеолошку компоненту. Начелно, ефекат сећања је да свако мора да уђе у тунел, да прихвати сопствену прошлост/историју као фрагмент националне историје евентуално долазећи до опроста/смрти.

Концепт идентитета захтева успостављање *разлике*, идентификације или пројектовања *Друго̄*. *Другост̄* у филму је пре лоцирана међу припадницима исте нације, а мање између чланова две националне групе. Како се ликови српске групе радикално међусобно разликују, они непријатељско *Друго̄* препознају једни у другима, започињући низ конфликтних ситуација. Етикетирање ратних другова као *разлучних* оцртава сукобљене филозофије, ратне ставове, личне проблеме, мржњу, разлике уписане дуж класних, родних, генерацијских, социјалних, идеолошких граница. Муслимани су буквално и метафорички представљени као сенке на крају тунела – прилике/фигуре без лица – омогућавајући заточеној групи да им „дода лица”, „да их именује” – да дефинише њихов идентитет. Приписивање идентитета, бирање и супротстављање *Друго̄*, на сваки нам начин даје контролу над обликовањем и сопственог и противничког идентитета. Бирајући непријатеља и другост ми бирамо и сопствене ликове.

Од првог кадра успостављен испитивачки, иронични тон филма открива губитак сјаја националног перформанса. У гротескним болничким сценама мировњаци, профитери и болничарке желе да се забављају и проводе. Њихова вера у момке који пате су празне фразе, јер су сви рањени војници за њих исти терет и досада. чврста „правила игре” подразумевају исцртавање јасних граница, осигуравање идентитета граничног простора између здравих и болесних, **правих победника и губитника.**

На варљиво транспарентном другом, ратно-наративном нивоу, доминира национални идентитет наглашен сталним супротстављањем две нације као зарађене стране. У укупној конструкцији филма ово је најмање компликован ниво, свима разумљиво **писмо нултог степена.** Идентитет је укореењен у историјским евокацијама, манифестним стереотипима и вербалним референцама: Муслимани су називани Турцима, подсећајући на ислам и петовековну турску окупацију, док су Срби аналогно означени као „православни пси” и „четници”, па публика препознаје евокације колективног сећања. Супротно вербалном нагласку супротности – иконографски сви војници су необријани, исцрпљени, неконтролисани и агресивни ратници. У коначном обрачуна скоро је немогуће визуелно разликовати Милана и Халила јер

су обојица разјарени борци у потрази за осветом због губитака и разочарања.

Трећи ниво деконструише одређења другог, јер припадници српске групе не коалесцирају у јединствену, хомогену заједницу наглашавајући разлике које уништавају националну припадност као заједнички именитељ. Ликови портретишу галерију различитих социјалних идентитета омогућавајући да ратни непријатељи, али припадници истог друштвеног слоја, генерацијски другари који верују у исто, ослањају се на исте стереотипе, пре свега, популарне културе – буду ближи него саборци у групи. Разговор два кума, официра бивше ЈНА, најочевиднији је доказ ове тезе. Такође, супротно очекиваном, на крају, за Милана демонско *Друžo* је пре Слоба него Халил, док широки јазови раздвајају Вељка (Никола Којо) и Гвоздена (Велимир Бата Живојиновић).

## НАЦИЈА КАО МОТИВАЦИЈА

- *Шта си ти националност?*

- *Ја сам наркоман.*

***Лепа села лепо горе***

Друштвено маргинални или архаични ликови у несложеној српској групи припадају двема категоријама. Неки јунаци су пошли у рат тражећи прилику за „откуп” и „плаћање” претходних грехова и злочина. За наркомана, возача амбулантних кола, Брзог (Зоран Цвијановић) или ситног криминалца, Вељка, рат је прилика за нови почетак или племенито покајање кроз самоуништење. Други ликови не поседују такав степен самоодређења, већ су вођени општим идејама, прихваћеним и понуђеним на разне начине. Но, поверење се разоткрива као лоша спознаја, која ствара критичку станцу спрема нације. Идеалиста Гвозден долази следећи принципе школовања, службе, идеолошке обуке; збуњени и смушени сељаци – „четнички јарани”: Лаза (Драган Петровић) и Виљушка (Милорад Мандић) облаче униформе заведени медијским презентацијама рата.

Само Милан, босански Србин, одлази у рат са конкретним разлогом. На својој земљи одлази због спаљеног села, убијене мајке (Рената Улмански), чистих мотива личне освете због болног разочарања у мушко пријатељство. Његов рат је рат због немогућности очувања личних успомена, пасторалне идиле другарства.

Национално осећања етикетира *разлучност* као непријатељску, што је видљиво наметнуто манипулацијским и заводнички једноставним конфузним митовима пласираним кроз негативни утицај медија

дат са пуно црног хумора.<sup>7</sup> Два другара, Лаза (не случајно име највећег средњовековног српског владара, цара и косовског губитника) и Виљушка седе испред ТВ екрана, и засићени вестима о „геноцидису“ коначно одлучују да крену у рат. Овај дефинисани тренутак одговара Лакановој „фази огледала“ – препознавања его идеала – јер пријатељи препознају недостајеће савршенство у идеалима нације на глаткој површини ТВ екрана. У тунелу добиће прилику да говоре за Лизину (Lisa Monique) камеру, лажно долазећи у „посед“ слике и језика – прелазећи из Имагинарног у Символички поредак – и спознајући губитак контроле над сопственим животима, и самих живота. Изједначавање личног идентитета са медијским идентитетом затвара круг. Телесна представа медија је Лиза, америчка новинарка, портпарол међународне јавности, бриљантно осликана говором у општепознатим медијским фразама и филмским репликама. Као једино женско у групи, она уводи родне разлике, сугеришући лукаву, превртљиву природу жене као иманентну медијима.

Чак и надимак другог лика, Виљушка, има особено порекло. У популистичкој проратној кампањи која је „открила“ прошлост, фреска манастира Студеница је постала амблем српске супериорности. На фресци су приказани чланови српског двора како једу виљушкама „док су на другим европским дворovima јели прстима“, и тај детаљ је постао медијски доказ „изабране, небеске“ нације. У филму то је увећано до оличења националистичке еуфорије. Метонимијска виљушка путује кроз филм (а тиме и кружни историјски ток) од фреске до ланца око врата јунака „испалог из сељачке руке за који онда посеже рањени јунак, измучен серијом *флешбекова* на болничком кревету.“<sup>8</sup>

Бранислава Анђелковић<sup>9</sup> коришћење националног мита у филму везује, преко теорија Славоја Жижека, за организације задовољства и забаве: „... Проблем је увек начин на који *Друџи* организују уживање.“ Тако долази до парадокса на који Жижек упућује када говори о *Друџом* који нужно краде моје властито уживање. Дакле: „Основни парадокс је у томе што се наша Ствар схвата као нешто недоступно другоме а истовремено њиме угрожено.“<sup>10</sup> *Друџи* је различит јер се забавља на други начин. У филму, депресија и иритација изазвани су чињеницом да тренутке уживања и забаве ликови деле са мрским *Друџим*, имплицирајући не разумљиву разлику, већ застрашујућу

<sup>7</sup> Притупи Лаза додатно исмева поимање нације исловљавајући сваког странца, било Црнца било Турчина, као Швеђанина који живи високим стандардом.

<sup>8</sup> Светлана Слапшак: „Поетика есцајга: кршљење партизанштине у филму ‘Лепа села лепо горе’“, *ПроФемина*, бр. 9/10, 1997, 238.

<sup>9</sup> Опет упоредити са поменутиим чланком Браниславе Анђелковић.

<sup>10</sup> *Истио*, стр. 133

сличност. Вељко луди схвативши да „друга” страна слуша његову песму на чију је мелодију први пут играо стискавац са девојком. Главна музичка тема, песма *Индекса*, једне од најпопуларнијих музичких група некадашње Југославије помаже стварање аудио простора могућег петог слоја филма, комплементарног сећањима визуелизованим у флешбеку. Уз дијалошке референце на популарне филмове, рекламе за кока – колу и филмске форшпане у филм улази дискурс глобалне културе, наглашавајући културну опречност или специфичност Балкана у односу на остатак света, ублажену упркос, или можда баш захваљујући контестаторским коришћењима истих културних стереотипа.

Један од основних проблема филма је исполитизована интерпретација сећања са ТГ садашњости, контекстуализована у сумраку деведесетих. Кључно је одредити степен до кога су сећања реинтерпретирана: како су разлике ретроактивно опажене и прочитане. Питање о пореклу нове интерпретативне димензије има једноставан одговор. Разлике су постојале одувек али су у прошлости, све до ратне инаугурације, биле невидљиве за протагонисте. Мушко другарство кроз игре, такмичење, Фројдову (S. Freud) сексуалну иницијацију (веома налик на ону у Бертолучијевом/*Bertolucci XX век/1900; 1977*) чинило је да разлике изгледе и ишчезну пред емоцијама пријатељства. У Милановом и Халиловом разговору нација је зачуђујуће одсутна као тема, њу обично уводе други. Људи око другара не само да запажају разлике, као у епизодама са поштаром (Драган Зарић), локалном прости туком (Милица Остојић) или учитељицом, већ покушавају да издвоје једног од њих. Ови далековиди ликови неће се наћи у замци тунела, јер ће, сагледавајући ратну опцију, успети да јој умакну. Поштар бежи јутро пред избијање сукоба, проститутка остаје у царству детињства. Ликови који „знају”, подржавали су мултиетничку државу ради искоришћавања њених кључеве, док је свест о нацији и разлици била дубоко запретана код наших јунака. У детињству и пубертетским годинама нису примећивали *различности*, а касније, појавили су се мотиви/кривице, али се нису искристалисале разлике. Халил је можда убио Миланову мајку а Милан је можда крив за спаљивање радионице, али су смрт и уништење пре свега исплата у мушко-шовинистичкој игри освете за покварено пријатељство.

## СКРНАВЉЕЊЕ ИКОНА

*Нове нације у поџирази за иденџиџеџом нашле су икону за џиједестџал: мајку (...) Мајка је оџелойворење нације, али да служи земљи своју судбину мора да џреда у руке мушкарцу, да изџуби независносџ и индивидуалносџ.*

Елена Гапова

Последња, али не најмање интересантна, јесте репрезентација родног идентитета. У српском језику нација је именица женског рода, указујући на мајку-нацију, али у овом, као и у осталим филмовима, њена представа је зачуђујуће везана само за мушкарце. Рат мушкараца је вођен преко пасивних женских тела која су силована, мучена, убијена. Ретке жене су споредни ликови – експлоатисани, рањени или брутално ликвидирани. Миланова мајка, као идеализована успомена, асоцира на саксије мушкатли и фигурира као разлог за убијање Халила, који ју је, према Милановим мучним халуцинацијама, убио. Други женски лик је, такође, врста мајчинске фигуре, учитељица (Вера Дедовић), која се касније појављује, можда напуњена динамитом, послана да уништи мушку дружину у тунелу. Још једном заједничка успомена мора да буде физички уништена ни због чега, јер није ни носила динамит. Трећа жена, Лиза, јесте најнеразрађенији лик, једина фигура без успомена и сећања које преживљава или мотивације коју треба да открије током заточеништва у тунелу. Као гламурозна жена она у причу уводи романтично поигравање мачо филозофијом. Лиза, као Хоксов „уљез”, мора да заслужи пријем у групу прихватајући непријатну, сирову иронију на рачун западних стереотипа масовне културе, долазећи до деобе исто-врсне забаве, док је формални чин испијање урина.

Конечно долазимо до проблема третмана тела као означавајућих идентитета. Жижекова легитимизација политичког пројекта патриотизма као жртвовања поставља као коначан испит спремност субјекта да преузме пуну одговорност за своје речи и дела, његову спремност да угрози своје тело, доведе га у опасност. „Јунаштво” у овој перспективи је спремност субјекта да буквално изгуби своје тело. У овом филму има обиље угрожених, рањених, мртвих тела али нас она доводе у сумњу. Не можемо их сматрати последицама свести и спремности већ случајним смртима, бекствима од живота – губицима тела која детронизују патриотизам као главни разлог сопственог уништења. Испуњење услова може се наћи само у Гвозденовој смрти.

## ИРОНИЧНИ РУКОПИС

*Овај филм посвећен је кинематографији земље  
која више не постоји.  
Лейа села лепо горе*

Редитељски рукопис је варљива смеса емоционализма, ламентовања и сарказма. Захваљујући конзистентности редитељеве постмодерне поетика (још од *Анђела...*, 1992) филм бира иронију као главни модалитет бављења прошлошћу и њеним категоријама нације, рата, представљања. Иронија је **интратекстуална, екстратекстуална и интертекстуална**. Екстратекстуална настаје гледаочевим читањем филма као дијалога његовог искуства, редитељског става и стварности. Иронични кодови израћају кроз садашњост која оспорава наше осећање школски научене историје. Искривљено читање је углавном политичко, док емоције остају нетакнуте, наткриљујући рецепцију филма. Интратекстуална иронија настаје суочавањем актуелних доживљаја ликова и (њихових) сећања. Утиснута је ироничним коришћењем представљачких стереотипа, референци на друге филмове – од посвете која парафразира Кустурицу; кроз дијалоге „идеолошки прерушених партизанских јарана”<sup>11</sup> преко Хокса, до упечатљивог цитирања Пекинпоа (Sam Peckinpah) у коришћењу *slow motiona*, спознаји сопствене анахроничности или краткој размени реплика на крају:

Лиза: "Let's go!"

Брзи: "Why not?"

попут величанствених и романтичних губитника *Дивље хорде* (*The Wild Bunch*, 1969). Тако је начин прецизног одређивања карактера установљавање њихових прототипа из жанровски ограниченог спектра домаће продукције. Осим другара, реликт филмске прошлости је бивши официр Југословенске војске, Бата Живојиновић, који је у стварном животу дугим низом таквих улога постао њихов синоним. Оживљени партизански стереотипи етикетирају филм као причу о „партизанима који поново јашу”, али овога пута ка славном поразу, најављујући сигурни нестанак доба II Југославије. Још један лик који „виси у ваздуху” је Уча (Драган Максимовић) вечити студент, сеоски учитељ који се послушно, из принципа, одазива мобилизацији. Искочивши из соцреалистичке традиције, као прави књишки црв крије се иза корица књига од великог, стварног света. Иконолошки, он држи нагорелу, раскупусану Селинову књигу из које понекад наглас

<sup>11</sup> Светлана Слапшак, *op. cit.*, 238.

чита. Као пасивни, послушни полуобразовани човек изгубљен је у реци живота, где су здрав разум и осећаји немоћни. Очајнички трагајући за неким системом и филозофијом у ратном хаосу долази само до слепог прихватања Судбине, баш као и већина немоћних Југословена.

## НАЦИЈА И ИНДИВИДУАЛНИ СУБЈЕКТ

У борби за моћ и власт, принцип националне државе највећу тежину дао је прошлости и њеном митском васкрсењу, да би обезбедио модел опстанка за будућност и инспирацију за садашњост. Али, измичући од медијске симплификоване хистерије и од пропагандистичког читања митова о идентитету скорији ратни филмови су преокренули образац. Полазећи од стварне историје не теже објективном историјском опису већ неконвенционалним, контраверзним интерпретацијама. У намери да докажу да је рат само још једна манифестација Шекспировог трагичног историјског точка који се окреће снагом индивидуалне амбиције и похлепе, Срђан Драгојевић, као и други редитељи, не подлеже опасности прецењивања негативне енергије нације/национализма у изазивању непријатељства. Уздизање и јачање националних осећања је засигурно важан, али ипак само један фактор у узрочно-последичном ланцу који је довео до пропасти Југославије. Одабрана стратегија суптилног порицања националног његовим измештањем и заменом другим врстама идентитета – индивидуалног, који је утемељен на личној прошлости, а не колективног који почива на националној историји – помаже универзалној експликацији рата као супериорне денационализоване снаге.

Супротно Хоксовим филмовима где је нација уједињавајући чинилац, „југославизам” или „србизам” овде нису конструисани, а одабрани друштвени типови су реалистички и натуралистички. Богатство карактера распарчава колективне идеале снабдевајући сваки лик специфичним разлогом за одлазак у рат. Разноврсни идентитети, од друштвених, религиозних, класних, урбаних, руралних, родних до сличности и разлике изражене кроз популарну културу, уписани су у јасно раздвојеним нивоима наративне структуре. Не можемо говорити о једном, већ о умноженим, променљивим **идентитетима** који улазе у међусобне игре и односе, подржавајући, оснажујући или замењујући једни друге.

Филм стоички одбија да окриви националне разлике за ратни пакао, ширећи кривицу равномерно. Пратећи историјске корене најновијег балканског крвопролића окреће се несрећним људским судбинама везаним заједничким емоционализмом и сентиментализмом прошлости, уведеним знаковима и текстовима популарне културе. Стално наглашавајући изгубљену недужност, чистоту прохујалог

времена, видимо детињство, sazревање јунака који нису огорчени новонасталом атмосфером већ само оснажују балкански фатализам, исполитизованог дрекавца и збуњеност ликова. Коначно, ту је саркастично изједначавање супротстављених нација не као непријатеља већ пријатеља исте врсте. У болници, доктор (Радомир Миленковић), представник нових богаташа и моћника, каже: „Ви сте обојица странци, избеглице и рањеници у туђој земљи.” Тако настаје нова подела, али на фронт и позадину. Изједначавање Муслимана и (босанских) Срба парадоксално потврђује вечне границе и поделе, не обавезно националне, већ нове, уткане у непровидност и недореченост филмског текста. Као и Кустурица, Драгојевић користи тактику замагљеног читања, контрадикторних дискурса омогућујући гледаоцу да изабере свој идентитет и препозна филмски текст као антипропагандни, и у том смислу, очајнички, ироничан, чак помало и аполитичан.

У озбиљном покушавају суочавања са још увек врућом и експлозивном темом, редитељ се окреће остелељивој и инспиративној комбинацији мита и истине. Рат започет серијом неспоразума и освета затвара пун круг захваљујући дрекавцу који је запалио радионицу и убио Миланову мајку сваљујући кривицу на друге. Нововезани Гордијев чвор рата није логички и националан, већ митско-судбински. Дух рата је ритмично изазван да изађе из таме и хаоса тунела, без обзира на узроке које касније проналазимо.

### Литература

- Althusser, Louis, *For Marx*, Vinatge Books, New York 1970.
- Carroll, Noel, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press, New York 1988.
- Димитријевић, Бранислав (ур.), *Popvision*, Аурора, Вршац 1996.
- Динкић, Млађан, *Економија деструкције: велика њачка народа*, Стубови културе, Београд 1996.
- Garova, Elena, "National Dreams and Domestic Goddesses", in *Transitions*, Vol. 5, no. 1, January 1998, 72-76.
- Hall, Stuart and Gay, Paul du (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage publications, London 1996.
- Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, Macmillan, Basingstoke 1981.
- Jost, Francois, *Discipline and Punishment: Birth of the Prison*, Vintage Books, New York 1979.
- Jost, Francois, *The History of Sexuality*, Pantheon, New York 1978.
- Jost, Francois, "Narration(s): en deca et au-dela", *Communications* 38, 192-212



- Jost, Francois, *L'oeil camera-entre Film et Roman*, Presses Universitaires, Lyon 1987.
- Lacan, Jacques, *Ecrits*, Tavistock, London 1977.
- Lacan, Jacques *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Hogarth Press, London 1977.
- Pascu, Mihai, "Romania's Myth of Truth" in *Transitions*, Vol. 5, no. 2, February 1998, 54-56
- Ray, Robert B., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema 1930-1980*. Princeton UP, Princeton, New Jersey 1985.
- Слапшак, Светлана, „Поетика есцајга: крпљење партизанштине у филму ‘Лепа села лепо горе’” у *ПроФемина* бр. 9/10, зима/пролеће 1997, 236-238.
- Жижек, Славој, *Метастазе уживања*, Нолит, Београд 1996.

*Nevena Daković*

PRETTY VILLAGE, PRETTY FLAME: THE CONFLICTED IDENTITIES

Summary

The concern of this paper is to map out the representations of the multiple, conflicted identities in the film *Pretty Village, Pretty Flame* (1996) chosen as the case study form the body of the recent Yugoslav cinema. Instead of foregrounding, this film as well as many others, erases and denies the notion of the nation and national identity as the crucial for the raging wars and destruction on Balkans. Thus, the war is decontaminated from the qualification of the exclusively "ethnic conflict" while homogenous, dominant national identity is fragmented, displaced and rebuilt. The achievement of both things is followed through reading of two discourse: popular discourse of the war and the discourse about identity construction.