

MIZANTROPIJA KAO FILMSKI RECIDIV TRANZICIJE

Apstrakt

Mizantropska tendencija u novijem srpskom filmu može se posmatrati kao zakasnela reakcija na popularni dramaturški pravac sredine devedesetih „in yer face“. Na primerima filmova Hadersfeld (Ivan Živković, 2007), Čekaj me ja sigurno neću doći (Miroslav Momčilović, 2009) i Đavolja varoš (Vladimir Paskaljević, 2009) mogu se primetiti sve osobine ovog pozorišnog fenomena: nihilizam, mizantropija, nepostojanje klasičnog sukoba protagonista/antagonista, profanost, brutalnost, destrukcija i odsustvo bilo kakvog spasenja ili nade. U kontekstu političkog i socijalnog trenutka u predugoj tranziciji, film gotovo da nikada pre nije bio tolika refleksija stanja u društvu i bezizlaznosti. Reditelji i scenaristi srpske generacije X (rođeni između 1968. i 1974), prekasno došavši do svog filmskog debija, postaju uzbudljivi ali ne uvek i ubedljivi hroničari trenutka.

Ključne reči:

srpski film, mizantropija, pozorište, generacija, beznade

Još od pojave samog medija filma, autentičnost, idiosinkratičnost i originalnost pokretnih slika je koketirala s pozorištem, sestrinskom umetnošću koja je postojala skoro dva milenijuma. Od Žorža Melijesa (Georges Melies) i preko francuskog *film d'arta*, preko navodnog unapređenja medija zvukom, tj. još opasnijeg približavanja pozorištu, pa sve do kamernih, insceniranih, sporih, razvučenih filmova Zapadne i Severne Evrope, prepunih tišine ili pak prepunih dijaloga, sedma umetnost je epigonski težila ka svedenosti, smelosti, amblematičnosti pa čak i kapricioznosti pozorišta kao umetnosti.

Apologetski suprostavljen teatru, film insistira na svekolikoj i suštinskoj razlici, međutim percepcija publike se menja, tako da autorski film, stvarajući sasvim novi, hibridizovan ali i distorziran oblik elitne umetnosti novog mi-

lenijuma ima sličan nivo rezonance kao pozorišna predstava. Kada film nije eskapistička zabava (što je inicijalna ideja), onda je ozbiljna i elitna umetnost sklona emotivnim i socijalnim turbulencijama i alegorijskim upisima. Andre Bazin (Andre Bazin) je shvatio da je eskapizam u osnovi svih umetnosti. Od samih početaka umetnosti, motiv za stvaranje je borba protiv smrti i prolaznosti, a za „balsamovanje vremena“. Tako, francuski teoretičar opaža dve težnje za kreacijom: čisto estetsku, koja izražava duhovne stvarnosti, i psihološku, kao želju da se stvarni svet zameni dvojnikom.

U tom smislu, ono što mi vidimo i percipiramo kao svet oko sebe, slike koje se kreću, je savršeni film – imitacija života. Realizam kao najvernija simulacija stvarnosti pokazuje da se filmska stvarnost utapa i asimptotski približava objektivnoj. Bazin reditelje deli „prema tome da li su naklonjeni filmu ili životu i zato po njemu postoje reditelji koji veruju u sliku (i koji se oslanjaju na „plastiku“ slike i mogućnost montaže) i reditelji koji veruju u stvarnost (i koji izražajnost slike i montaže ne uzimaju kao suštinu filmske umetnosti).“ (Endru, 1980: 98) U potonju grupu spada i Erih Fon Štrohajm (Erich Von Stroheim), koji je rekao da bi trebalo „gledati svet dovoljno izbliza i dovoljno dugo, dok on ne otkrije svu svoju surovost i ružnoću“ (Lennig, 1980: 363).

Kod nas, filmska umetnost u tranziciji je ambivalentna i neuhvatljiva, trendovska i tradicionalistička, konformistička i hermetična, tendenciozna i oportunistička, retko katarzična, ali gotovo uvek prepoznata među publikom više nego kod distributera. Trend *no-budget* i *buddy* filmova, započet odličnim bioskopskim prvencem Milutina Petrovića *Zemlja istine, ljubavi i slobode* (2000), pred kraj prošlog veka, kao da se završio uspešnim žanrovskim eksperimentom *Šejtanov ratnik* (2006, Stevan Filipović). Pored istorijskih rekonstrukcija predratnih srpskih pisaca od kojih je reditelj Zdravko Šotra stvorio čitav metažanr,¹ dubioznih trilera, crnih komedija, srpski film kao da je najviše (svesno ili nesvesno) naginjao ka farsu kao najboljoj tehnici objašnjavanja šta nam se i kako nam se dešava. Ipak, i pored tema iz nacionalne i urbane mitologije, jedan trend se izdvaja kao dominantna koja zbori neke istine na način neprimeren našoj filmskoj tradiciji – dramaturgija „krvi i sperme“ ili „in-yer-face“.² Najbolji reprezent ove dramaturgije, nastale u Britaniji dolaskom premijera Džona Mejđžora (John Mayor) posle kontroverzne i konzervativne vladavine „čelične lejdi“ Margaret Tačer (Margaret Thatcher), je danas već legendarna Sara Kejn (Sarah Kane), koja

1 *Zona Zamfirova* (2002), *Ivkova Slava* (2005).

2 Izraz „in-yer-face“ zahteva od publike neku vrstu suočavanja i konfrontacije sa idejama koje se događaju na sceni. Termin je preuzet iz žargona američkog sportskog novinarstva kao „narušavanje ličnog prostora“.

je izvršila samoubistvo u svojoj 28. godini (1971–1999). Britanija je u umetnosti kao i u popularnoj kulturi, na ulasku u poslednju dekadu XX veka, stvorila nihilistički, naturalistički levičarski diskurs. Pored Sare Kejn, koja je u svojim dramama imala didaskalije sa silovanjima, masturbacijom, kanibalizmom³ i ostalim eksplicitnim strahotama, treba izdvojiti Marka Rejvenhila (Marc Ravenhill) sa predstavom *Shopping and Fucking* (1996), Enda Volša (Enda Walsh) sa dramom *Disko svinje* (*Disco Pigs*, 1996), ali i poznatog pozorišnog/filmskog reditelja Stivena Daldrija (Stephen Daldry) (*Sati* (*Hours*), 2002 i *Bili Eliot* (*Billy Elliott*), 2000). Iako se celokupan pokret na izvestan način naslanjao na nasleđe „angry young men“⁴ estetike, zatim britanske pop bendove slične retorike, poput *Manic Street Preachers* (Velšani) ili *The Jesus and the Mary Chain* (Škotlandani), redizajniranje filmske dramaturgije ovaploćene u filmovima: *Rođene ubice* (*Natural Born Killers*, 1994, Oliver Stone), *Trainspotting*, Denija Bojla (1995, Danny Boyle,), po knjizi Irvina Velša (Irvin Welsh), Tarantinove *Petparačke priče* (*Pulp Fiction*, 1993, Quentin Tarantino), pa čak i na film *Paklena pomorandža* (*A Clockwork Orange*, 1971, Kubrik/Stanley Kubrick), istinski *cause celebre* je proistekao iz političkih turbulencija u trenutku smene dekada, rušenja Berlinskog zida, antisocijalističkih pokreta, raspada SSSR-a i, kao najvažnije, uspele plišane revolucije. Iako je u pitanju dekonstrukcija dramskog teksta kao takvog, u poslednjoj deceniji veka tokom kojeg su se desili socijalni i umetnički prevrati što su svoj *weltanschauung* bazirali na nipodaštavanju i dekonstrukciji tradicije, kontinuiteta i istorije (socijalizam, fašizam, komunizam, avangarda, futurizam, nadrealizam...), postmodernistički koncept svaštarenja može biti eluzivan i kapriciozan.⁵

3 Drama *Blasted* (Razoreni, 1995).

4 „Angry young men“ je inače novinarska fraza iz sredine pedesetih godina koja je označavala grupu mladih dramskih pisaca poput Tonija Ričardsona (Tony Richardson), Džona Ozborna (John Osborne), Lindzija Andersona (Lindsay Anderson), Dejvida Storijsa (David Storey). Poznati filmovi koji su snimljeni pod uticajem ili na osnovu dramskih tekstova ovog pokreta su, pored spomenutih, i *Soba na vrhu* (*A Room at the Top*, Džeka Klejtona (Jack Clayton), 1959), *Zabavljač* (*The Entertainer*, Tonija Ričardsona (Tony Richardson), 1960), *Kuhinja* (*Kitchen*, Džejmisa Hila (James Hill) 1961), *Nešto kao ljubav* (*A Kind of Loving*, 1962, i *Bili Lažov/Billy Liar*, 1963, Džona Šlezingera (John Schlesinger)) i *Sportski život* (*The Sporting Life*, Lindsija Andersona (Lindsay Anderson), 1963). O socijalnom realizmu u Britaniji je Džon Hil (John Hill) rekao: „Nije samo šta filmovi mogu da nam kažu o društvu, što je važno, već šta razumevanje društva može da nam kaže o filmu i o prirodi njegove pojavnosti. To je veoma važna razlika. Filmovi mogu da se razumeju kao odraz društva koje ga je stvorilo. Naravno, film je mnogo više od pukog odraza, jer aktivno objašnjava i interpretira način na koji je svet prihvaćen i objašnjen. U društvu podeljenom klasama, polovima i rasama, mogućnost komunikacije nije ista. Neke grupe su bolje pozicionirane nego druge jer njihovo shvatanje „prirodnog“ i „normalnog“ čini to isto društvo.“ (Hill, 1980: 14)

5 „Sveži dokaz da se od kiča može napraviti čitav pokret u umetnosti, koji može rezultirati i formalno vrednim ostvarenjima gde se visok zanatski angažman troši na jednu zapravo kič ideju

Kod nas, celokupan trend je započeo sredinom devedesetih s dve predstave: *Beogradska trilogija* (1997), Biljane Srbljanović, u režiji Gorana Markovića i *Bure baruta* (1995), Dejana Dukovskog, u režiji Slobodana Unkovskog. Tri godine kasnije, Goran Paskaljević je snimio istoimeni film po scenariju Dukovskog; film je za zapadno tržište dobio indikativan naslov *Kabare Balkan* (*Cabaret Balkan*, 1998). Dukovski i Unkovski su apstrahovali stranputice savremene istorije (koja još traje), stvarajući brehtijansku crnu komediju svih balkanskih nedoumica i pošasti ljudskih odnosa. Ipak, balkanski neorealizam,⁶ obučen u plašt crne komedije *Beogradske trilogije*, iznedrio je pokret, uglavnom spisateljica (Milena Marković, Maja Pelević, Tatjana Ilić, Milena Bogavac, Jordan Cvetanović...) koji je stvorio čitavu paralelnu istoriju dramaturgije poslednje dve dekade.⁷

„In-yer-face“ dramaturgija je, iako u dobronom zakašnjenju, najverovatnije pretrpela promenu i distorziju inicijalne ideje zato što su države bivše Jugoslavije samostalnost i nezavisnost sticale građanskim i nacionalnim sukobima a ne plišanim revolucijama. Ratovi i razaranja su doneli redefinisani pogled na realizam i umetnost uopšte. Umesto da se trendovi stvaraju uslovljeni situacijom, trendovima se prilagođavalo jasnim i minucioznim pričama o propasti sistema i pojedinca. Najbolji primeri su filmovi *Normalni ljudi* (2001) i *Sutra ujutru* (2006), Olega Novkovića, urađeni u maniru pokreta Dogma 95. Istoj grupi pripada i hiperdizajnirani film Nikole Vukčevića *Pogled sa Ajfelovog tornja* (2005) i donekle opus Srdana Golubovića (*Apsolutnih 100* (2001), *Klopka*

– jeste druga predstava ovogodišnjeg Bitefa, rađena po tekstu Sare Kejn. Ona nije igrana nikada u našem pozorištu iako je pomodni pisac u Evropi već godinama. I polako shvatam zašto: ta nekontrolisana destrukcija i kič koji izlazi iz njenih tekstova još uvek je mači kašalj u odnosu na destrukciju i kič emitovan od eminentnih srpskih heroja. Nama je podsvesno, izgleda, toga dosta. Situacija oko koje se plete destrukcija u komadima Sare Kejn jeste destrukcija na sasvim privatnom planu, na planu opsesivne i neuzvracene ljubavi, koja je sama po sebi kič. Ko god je bio objekt opsesivne ljubavi – kada vas neko primorava da ga želite i volite – zna kakva je to nepodnošljiva mora. Ta mora je nepresušni izvor za kič u turbo-folku, u pozorištu i u životu. Opsesija ubija ljubav i ono što ostaje jeste odvratna čorba zamešana od muke, bolesti i kiča. To jesu naravno sastavni delovi života, ali ako ih proglasimo za prvorazredne estetske i etičke vrednosti, onda remetimo sopstvenu iglu kompasa i sveti poredak koji još od deset zapovedi rukovodi i odlučuje šta je dobro a šta zlo u svetu koji nas okružuje i u nama samima.“ (Nenad Prokić, *Politika*, 29.09.2004.)

- 6 Ne treba zaboraviti i „najmlađu Ninovu nagradu“ za roman *U potpalublju* (1998), Vladimira Arsenijevića.
- 7 „Gledište da je film odraz društvenog stanja i preokupacija prvi put se pojavilo kod nemačkog sociologa Zigfrida Krakauera (Siegfried Kracauer). Film odražava stanje društva bolje nego bilo koji drugi medijum. Filmovi Vajmarske Nemačke, tvrdi Krakauer, su pokazali jedinstven pogled u kolektivnu svest i psihološko stanje nemačke nacije posle I svetskog rata. On je tvrdio da: 'filmovi ne pokazuju eksplicitni kredo kao psihološko grupisanje već duboke slojeve mentaliteta koji se širi manje više preko dimenzije svesnog.'“ (Chapman, 2003: 27)

(2007)). Ipak, dva filma svojim specifičnim jezikom, stilizacijom, socijalnim pozicioniranjem, dramaturgijom, pa čak i režijskim postupkom predstavljaju paradigmatu hibridnog umetničkog trenda „in-yer-face“ kod nas: *Hadersfild* (2007), reditelja Ivana Živkovića i scenariste Uglješe Šajtinca (po sopstvenoj drami) i Dejana Nikolaja Kraljačića i *Čekaj me, ja sigurno neću doći* (2009), scenariste i reditelja Miroslava Momčilovića.

Jasni dramski potencijal ova dva filma ima raspon od najeksplicitnijih posledica ratnih događanja devedesetih do stvaranja posttraumatskog društva koje preko potiskivanja i trajektorija dolazi do neslavne katarze. Nije teško oba filma zamisliti u pozorištu, štaviše, *Hadersfild* je uspešniji kao predstava na sceni JDP-a nego kao film, dok je *Čekaj me, ja sigurno neću doći* dramaturški konstruisan kao film koji ne uspeva da iskoristi sve prednosti pozorišnog medija, prosto žudeći za scenom.

Hrvoje Turković kaže da drama postaje specifično filmski žanr da bi se s tim deskriptivnim sredstvom definisala i klasifikovala ona grupa filmova čije su osnovne karakteristike: 1) Ozbiljan odnos prema životu/radnji/sukobu... 2) Svakodnevnicu predstavlja kao nesigurno, problematično područje čiji je rutinski tok uvek pod znakom pitanja i 3) Psihologija junaka i psihološki sukob su u osnovi centralne situacije, pod uslovima kamernosti i uz mestimične stilizacije. (Pribišić, 2004: 9)

U ovoj konstelaciji, *Hadersfild* izgleda kao generacijska drama koja premisu povlači iz filmova *Lepe Devojke* (*Beautiful Girls*, 1996, Ted Dem/Ted Demme) i *Let iznad kukavičjeg gnezda* (*Once Flew Over Cocksos Nest*, 1975), Miloša Formana. Nažalost, mini *reunion* generacijskih drugara nije dovoljno motivisan da bi publika prihvatila ponuđeno otrežnjenje na kraju filma. Likovi su veštački motivisani i autodestruktivni, što na neki način vodi u potpuni nihilizam i mizantropiju. Likovi naočitog „pseudošvalera“ Duleta (Vojin Četković), palanačkog filozofa Raše (Goran Šušljik), rekonvalescenta, ludaka, bivšeg sektaša Ivana (Nebojša Glogovac) – koji opijen i tup od lekova pronalazi istinu u pravoslavlju – i maloletne srednjoškolke Milice (Suzana Lukić), koja je u seksualnoj vezi sa Rašom, uvedeni su u vrtlog isiljenih monologa, spoznaje i samospoznaje, destrukcije i autodestrukcije. Zaplet nastaje dolaskom drugara iz *Hadersfilda* koji inicira otkrovenje velike istine što je, u stvari, nagomilavana gorčina od koje nastaje (navodno) pročišćenje glavnih likova. To što Raša u srednjim tridesetim živi s ocem alkoholičarem (Josif Tatić), što spava sa tinejdžerkom, što je razočaran i ogorčen na svet oko sebe je stereotip, posledica raskida ljubavne veze i nemogućnosti reintegracije u društvo.

Ovaj lik ne dela, već je statičan, čak i na kraju, kada njegova motivacija nije dovoljno snažna za sopstveno iskupljenje.⁸ Ključni problem glavnih likova u oba filma je nedostatak empatije i simpatije, tj. gledalačke identifikacije usled pervertiranog klišeja antiheroja, heroja otpadnika. Raša, kao i ostali likovi u *Hadersfeldu* zaista trpe radnju, prepoznajući problem ali bez snage i volje da se nešto promeni ili da nešto promene. Pseudodijagnosticirana ravničarska depresija nije dovoljno jak razlog potpune obamrlosti glavnih likova (nikada junaka) i želje ka izmeštanju sopstvenog neuspeha na nekog ili nešto drugo. Balkanska autodestrukcija i letalna romantika stvaraju postmodernog balkanskog Narcisa konstantnog odbijanja odgovornosti i pozicioniranja u društvu. „Dinamična opreka narcističkog i seksualnog libida priziva instinkte destrukcije, tj. smrti. Narcistički libido ima čvrst odnos sa otuđujućom funkcijom JA, i sa agresivnošću koja se odatle oslobađa u svakom odnosu sa drugim čak i kada je reč o najsamarićanskoj pomoći.“ (Lakan, 1983: 11). Zato je *Hadersfeld* više simptom, kako nemoći pojedinca tako i nemoći društva da nešto promeni, nego otrežnjujuće dramsko štivo koje vodi istinskom duhovnom boljitku protagonista i svih nas. Arogancija nosioca radnje ne proističe iz užtogljenosti i besmisla istorijskog značaja kao „in-yer-face“ pokret u Britaniji, već je odlika „novog (balkanskog) brutalizma“ bez pokrića, bez korena i bez tradicije osim u mitovima i kvazimitovima. Paradoksalno, jedini lik koji doživljava istinsku katarzu i samospoznaju je mala Milica, što samo ponovo potvrđuje stereotip o ženskim likovima koji jedini prelaze put iz tačke A u tačku B. Ostali likovi su samosvesni, ali ne žele ništa da urade po tom pitanju, u čemu je i najveća tragedija ove drame.⁹ Najkompleksniji lik je svakako Raša, određen raskidom ljubavne veze pre pet godina, sa sijaset neostvarenih ideja zanimljivog potencijala, i koji ostaje u malom banatskom gradu, grcajući u propalim ambicijama. U izostanku privatnog i društvenog samoostvarenja, Raša je rob regresije, projektujući tuđe neuspehe i tragedije kao hranu za sopstvenu sujetu. Naizgled pokretač radnje, a u stvari Mekgafin, je Igor (Damjan Kecojević), koji se posle deset godina vraća u rodni grad iz britanskog urba-

8 „Frojdov psihoanalitički pristup istražuje psihološko funkcionisanje ljudske psihe i odnose koje stvaramo sa spoljnim svetom. Frojd tvrdi da mi nastojimo da ispunimo naše potrebe i želje (posebno uključujući seksualne) i patimo ako to ne ispunimo. Takođe, osećamo krivicu zbog naših želja, pogotovu onih koje ne možemo da ispunimo i postajemo samokritični stvarajući unutrašnju mržnju prema nama samima. Taj osećaj frustracije, odvratnosti i samoprezira prebacujemo u nesvesno.“ (Hayward, 2003: 288)

9 „Odrednicu 'drama' također podrazumevano prati jako gledateljsko očekivanje da ćemo tu imati, jače nego inače, posla s psihologijom junaka, s psihološkim odnosima među junacima, odnosno s psihološki problematičnom situacijom, te da će naš glavni gledateljski zadatak biti upravo u otkrivanju i razumijevanju složenosti i istančanosti psihološke situacije, psiholoških implikacija radnji ili/i naravi ('psihološke sudbine') junaka.“ (Turković, 2004: 95)

nog ekvivalenta – Hadersfilda. Njegova priča je slična, ali daleka, pa samim tim i mistifikovana. Dule u stvari živi život sličan Rašinom, međutim bez propalih ambicija potonjeg. U trougao evoluiranja propuštenih prilika srpske Generacije X ulaze i Milica, koja idealizuje Rašu, i Ivan, lečeni mentalni bolesnik impresivne i zastrašujuće biografije. Očekivano, upravo Ivanova neo-bična i tragična priča pruža perspektivu ostalima, koji je neće iskoristiti pa u tome i leži *circulus vitiosus* glavnih junaka. Bez podele na protagoniste i antagoniste, bez valjane motivacije i bez suštinske dramske strukture, Hadersfild vraća stvari tamo gde su bile i na početku, samo posle jedne nemirne noći uz alkohol, marihuanu, napolitanke i pljeskavice. Život se nastavlja tamo gde je u magnovenju stao. Nedorečen i eluzivan, kao i naš istorijski trenutak.

Miroslav Momčilović je školovani dramaturg (scenarista i dramski pisac), potpisnik scenarija vivisekcije beznađa tranzicije i očaja malih ljudi ovaploćenog u komediju, reditelja Raše Andrića, *Kad porastem biću Kengur* (2004). Međutim, kako je ovaj film od strane Momčilovića zamišljen kao „nepatvoreno novobeogradsko čedo“, a završio je na Voždovcu, Momčilović se filmom *Sedam i po* (2006) vraća kao režiser, scenarista i producent, smeštajući radnju među betonske mastodonte u blokovima na kraju grada.¹⁰ S obzirom da je film, između ostalih, finansirao i Beogradski sekretarijat za kulturu, produkcija izgleda skromno ali ubedljivo, dok se Momčilović kao reditelj opredelio za nervoznu kameru, česte rezove, krupne planove i poneke omaže uzorima i herojima. Ne prilazeći, ipak, blizu Džarmušu (Jim Jarmush), jer je narativ čvrst i precizan. U stvari, kao završen produkt, *Sedam i po* je iznenađujuće konzistentan film, precizno isprofilisanog rediteljskog postupka jukstaponiranog scenariju. U filmu pratimo sedam priča koje opisuju sedam biblijskih grehova. Poenta je lako čitljiva i svako od grešnika (naslov radne verzije scenarija je 'Antihristi') se jako dobro nosi sa svojim grehovima, samo što na kraju svake vinjete nehotice dobija žestoku vaspitno-popravnu meru. Katarza filma je ono 'i po' u nazivu i, kao u *Kenguru*, radi se o filmskoj erudiciji autora. Spas, u stvari, donosi jedna obična zaboravljena pesma¹¹ iz detinjstva, koja širi melanholičnu samospoznaju bez potrebe da saznamo da li su naši likovi bolji ljudi. Momčilović nije snimio kaprovski hrišćanski film koji nudi spas gledaocu. Nije snimio ni nihilističku i mizantropsku priču na tragu pozorišnog trenda „in-yer-face“. *Sedam i po* je film koji prikazuje kako se simpatični ali promašeni likovi odnose prema svojim mizernim promašenim životima

10 „Analiza reprezentacije urbanog duha, senzibiliteta i tema u balkanskom filmu podrazumeva određenje žanra, analizu razvoja, spektar motiva, principa književne adaptacije, temporalne konstrukcije i topografije gradova.“ (Daković, 2008: 161)

11 „Šušti šušti bambusov list“ u izvedbi Vladimira Divljana.

sa šarmom, bez digniteta i s mnogo gluposti. Sledeći Momčilovićev film koji potpisuje kao reditelj, scenarista i producent je *Čekaj me, ja sigurno neću doći*. To je nedvosmisleno njegov najzreliji projekat. Autor je uspeo da uspostavi fokus narativa, likova i režije. Većina mladih glumaca je izašla iz manirizma prethodnih uloga neubedljivih filmova, postajući karakteri, što je na neki način transcendentiralo i likove i tipove. Da je ovaj film čovek, reklo bi se da mu je pod hitno potrebna terapija jer je depresija u kojoj se nalazi na alarmantnom nivou. Ipak, film je veći od života i zato imamo dva pametna mimetička trika za sam kraj. Jedan se tiče tragične ljubavi Milenka (Petar Božović) i Anđe (Mirjana Karanović); drugi je *deus ex machina* a u ovom filmu se zove Dejana (Jelena Đokić). U prvom, Anđa i Milenko sede na peronu (vozovi kao prolaznost života i kao zaborav), naizgled se ne prepoznaju, međutim, posle prolaska voza njih više nema. Ova vrsta kraja priziva opojnost ambivalencije kraja Ešbijevo *Dobro došli gospodine Čens* (*Being There*, 1979 Hal Ashby). Drugi kraj se događa u bolnici na odeljenju intenzivne nege gde Dejana čita Banetu knjigu o ribama (koja je neka vrsta Mekgafina u filmu), razrešujući gordijev čvor Banetovih patnji. Ipak, koliko god poslednja tri minuta doneli potrebnu utehu, treba se izboriti sa stotinak minuta žestoke psihološke torture, raznih vrsta emocionalne zavisnosti i prikaza šta smo sve spremni da uradimo zbog nekih sebičnih ciljeva i interesa. Zapravo, „novi socijalni realizam beleži simptome i dijagnostikuje društvene poremećaje preko psihoanalitičkih i socioloških predstavljajčkih stereotipova“ (Daković, 2008: 165).

Ovo je film o taštini i pohlepi i, kao ni u prošlom Momčilovićevom filmu, nema pozitivnih likova. Nema jednostavne nivelacije dobro–loše, makar zarad nekakvog referentnog sistema koji bi olakšao poredak stvari. Ovog puta, očaj, bes i neznanje iz prošlog filma nalaze jasniju platformu, ali jezik i kod su univerzalni i razumljiviji. Teme su, opet, ljubav i pogrešni izbori ali sada u lokalnom kontekstu pod transparentnim plaštom globalnog. Odnosi protagonista, vremensko određenje kao i topografija, za razliku od filma *Sedam i po*, nisu uslovljeni tranzicijom, balkanskim *mode de vivre*, ili bilo čim što korpus urbanih filmova koji se tiču *zeitgeista* čini autentičnim i idiosinkratičnim¹² za ovo podneblje. Podela likova – kafedžija (Bane), vlasnik propalog video kluba (Alek), PR (Teodora), navijač (Nemanja), sekretarica (Marina), beskućnik slomljenog srca (Milenko), razočarana žena u krizi srednjih godina (Anđa) – na neki način jeste univerzalna kao i njihovi odnosi.

12 „Urbani neorealisti opisuju život Beograda devedesetih kao paradigmu kontroverzne (de)urbanizacije sa populističko istorijsko-sociološkim objašnjenjem. Finansijski kolaps i moralna degradacija posledica su uspona nacionalizma i pitanja identiteta kao savladavanja Drugog.“ (Daković, 2008: 166)

Momčilović delikatno tka veliku istinu da su međuljudski odnosi najteža stvar u životu pod bremenom pregovaranja, svađi, tajni i kompromisa. Teodora (Milica Mihajlović) je na ivici karikature ali njenom liku, inače veoma kompleksnom, potreban je komični odmak.

Ako se čini da Momčilović više voli ženske likove od muških – ili ih makar smatra pametnijim – Anđa je, možda, najveći negativac u filmu. Svojim naizgled naglim i naprasitim odlukama o bekstvu zauvek pokreće tragičan sled događaja koji njenog sina Baneta¹³ (Miloš Samolov) dovodi na rub tragedije. Emotivna uslovljavanja i nezrelo shvatanje nečeg tako tananog i krhkog kao što je ljubav dovode likove, opijene u sopstvenom bolu, u situacije nepromišljenih stranputica. Postaju sebični, samoživi, destruktivni i, naravno, autodestruktivni. Žene u ovom filmu jesu pokretačka snaga, ali teret tragedije nose muški likovi. Milenko je, sa dva monologa srednje dužine (jedan o vinjaku i bensedinima, drugi o tragičnoj ljubavi) epifanija svih sudbinskih vrtloga pogrešnih zaljublivanja i ponavljanih loših izbora. Alek (Gordan Kičić) je briljantan u dočaravanju većitog problema „tek sam sad shvatio“, rušeći sve pred sobom sebičnom silom koja ga izobličava. Na kraju, Bane, Miloša Samolova, kao da priziva barda srpskog glumišta, počivšeg Slobodana Cicu Perovića, postaje najbolji lik – prometejski lik koji svu patnju upija kao sunder ali ga niko ne primećuje. Samoubistvo je tako izbor onih koji ne govore o tome. Ovo nije film o slovenskoj tuzi ili ljubavničkom vapaju ili o opojnosti melanholije već priča o kliničkoj depresiji, nerazumevanju i sebičluku, konačno kompleksno emotivno mapiranje najozbiljnijih problema međusobnog razumevanja.

Vladimir Paskaljević svoj prvi dugometražni film (*Đavolja varoš*, 2009), kao ni većina njegovih vršnjaka, nije režirao pre srednjih tridesetih, što ga generacijski svrstava u skup potonjih kolega. Fragmentarna struktura je očekivani recidiv „in-yer-face“ i „krv i sperma“ dramaturgije tako da ovaj film tanane minutaže (85') može predstavljati zadnji deo zamišljene trilogije mizantropskih filmova druge polovine prve dekade XXI veka. Paskaljevićeva namera da svaki protagonist ima svog antagonistu kao zli odraz u ogledalu i da ovaj slabiji uvek bude predmet sadističkih izživljavanja, konsekventno opisuje srpske tranzicione stranputice. Mala Jelena (Marija Zeljković) želi da igra tenis, međutim nema novca, a njena fakultetski obrazovana majka mora da održava kuće i ponekad zaradi i kao prostitutka (Andrea Erdelji). Jelenin otac je iskušenik (Radoslav Milenković) koji želi da se zamonaši ali živi u jednom beogradskom lagumu, održavajući kako dubiozni kontakt s porodicom tako i

13 On je jedini lik koji trpi radnju ali i koji je potpuno zaokružen.

zavet ćutanja. Jelenina najbolja drugarica (Mina Čolić) igra tenis jer je njena majka bogata vlasnica bordela (Lena Bogdanović). Uobičajena socijalna mapa vaskolike etičke dezintegracije društva, za razliku od *Hadersfilda* i *Čekaj me...*, nema nikakve generacijske simpatije prema etički izobličenim protagonistima. Paskaljević podjednako insistira na svim aspektima posrnule Srbije, želeći da poentira univerzalnost slike obuhvatnog propadanja. On je svestan da ne može biti bolje, za razliku od njegovog oca, proslavljenog reditelja Gorana Paskaljevića, koji u svojim filmovima (s mnogo izraženijim, profanijim i delikatnijim izletima u komediju) dotiče marginalne ali usamljene socijalne drame (*Čuvar plaže u zimskom periodu* (1976), *Pas koji je voleo vozove* (1977), *Poseban tretman* (1980)...) u društvu koje itekako gaji iluzije o boljem životu. Tranzicija nezrelog nihilističkog idealizma u distopijsku mizantropiju je u vakuumu izgubila razočaranog heroja otpadnika, koji je dozvolio da tekovine civilizacije, tako i budućnost, unište njihov svet i život. Samim tim, nestala je gledalačka identifikacija s likovima, pa sva tri filma „mizantropske trilogije“ tehnički imaju katarzu ali bez jasne emanacije zlog u dobro, tj. naučene lekcije ili prelaska iz tačke A u tačku B.¹⁴

Kristijan Mez (Christian Metz) kaže: „bez identifikacije, značenje za subjekta ne može biti generisano“ (Endru, 1980: 150), zato je problem s čim se zapravo gledalac identifikuje teže rešiti. Mez insistira da očigledan odgovor, s likovima, ne mora da bude tačan jer ne sadrže svi filmovi likove. Čak i u slučajevima kada su likovi prisutni, ne može biti potpune identifikacije, kao što je slučaj u tri spomenuta filma. Gledalac se, u stvari, identifikuje sa samim sobom kao čistim perceptivnim činom i agensom kao uslovom mogućnosti viđenog. U cikličnoj i fragmentarnoj strukturi filma *Đavolja varoš*, povezanost svih likova stvara začudnu i često neubedljivu motivaciju. Osnovni pokretač u većini slučajeva je seks. Paskaljević snima seks kao primordijalnu pagansku silu u kojoj nema milosti i u kojoj kao da protagonisti traže oslobođenje i slobodu kako za svoje namere i dela tako i za sopstveni život. Kamila Palja (Camille Paglia) u svom paradigmatičnom eseju *Seks i nasilje ili umetnost i priroda* tvrdi da je tražiti slobodu u seksu osuđeno na propast, aludirajući na mračnu

14 Likovi u filmu *Đavolja varoš* su Ćiril (Uroš Jovčić), osioni sin lokalnog tajkuna koji brutalno narsrće na bivšu devojku Nataliju (Jana Milić); njegov otac Milko (Dragan Petrović Pele) koji gubi život sa poslovnim partnerima u atraktivnom atentatu na brodu na kojem se nalazi i Ivanina majka Marina (Lena Bogdanović) koja preživljava masakr. Razočarani i besni taksista (Lazar Ristovski), u odsudnom trenutku pravi spisak svih koji su se ogrešili o njega u životu i kreće u besmisleno osvetu. Miloš (Slavko Štimac) je razočarani radnik koji traži posao, Viktor (Igor Đorđević) je dokoni otac koji zanemaruje bebu dok gleda tenis. Njegova supruga je prostitutka (Ana Sakić) u Marininom bordelu.

snagu seksa i destruktivne energije koji seks povlači sa sobom. „Seks je snaga. Identitet je snaga. Svako ubija da bi živeo.“ (Paglia, 1992: 3)

Seks je u filmu *Đavolja varoš* predstavljen brutalno i bolno; žene su uvek prikazane kao predmeti i žrtve, dok su muškarci prikazani kao ratnici koji traže zadovoljenje poriva. Bilo da se radi o Ćirilu i Nataliji, Jeleninoj majci ili orgijaškoj sceni na brodu, seks je prikazan kao trauma na freudijanskoj razini – uz insistiranje na važnosti traumatskog događaja kome se ispitanik uvek vraća sećanjem ili ponovnim odigravanjem. Hipertrofirani sistem Paskaljevićevog filma proizveo je ljude bez savesti, osećaja krivice i svesti o posledicama, pa otuda i indikativan naslov¹⁵ koji aludira na geološki fenomen blizu Kuršumlije, bez očekivane mitske akuzivnosti. Međutim, pad junaka *Varoši* na neki način evocira klasičan pad i propast melodramskih junaka, kada usud neostvarene veze stvara intenzivan otpor sudbinskom, tako suštastven ovom lokalitetu. Inherentni bol junaka reditelji navedenih filmova postavljaju kao kob, ili zlu sudbinu, pošast rata, socijalnu krizu, urušavanje sistema vrednosti, recidive komunizma, izbegavajući potrebu protagonista da se suoči s postojećim problemima. Mitološki diskurs gubitnika, pogotovu u poslednjih četvrt veka, doneo je potpuni slom ideala koji su bili pokretačka snaga npr. korpusa partizanskih filmova, u skoro četiri decenije posle NOB-a. Otuda najviše neiskorišćenih mogućnosti za preokret u filmu *Đavolja varoš*, koji je svetskoj publici i nagradama u Trstu i Palm Springsu doneo konfuznu post-Kusturica, post-Dragojević sliku posrnulog naciona i pošasti tranzicije.

U poslednjim godinama prve dekade XXI veka, srpski film je napustio sudbinu lokalne generacije X (rođeni od 1968–1974), koja je nedvosmisleno ponela najveće breme tokom balkanskih devedesetih i potonjih turbulentnih godina. Istorijski kontinuitet srpskog (jugoslovenskog) filma je zapao u svojevrzni dekadentni ćorsokak filmom *Rane* (1998, Srđan Dragojević), u kome je surova stvarnost tretirana uz ironijsku distancu i delikatnu apstrakciju. Inicijalni optimizam petooktobarskih promena je u filmskom svetu uneo fragmentarnost i dramaturšku nekonzistentnost koja je, paradoksalno, veoma uspešno obeležila milenijumsku kinematografiju. Debitanti i mladi reditelji su kapriciozno, u potrazi za sopstvenim političkim i socijalnim manifestom, vrlo precizno opisivali ekonomsko, moralno i duhovno posrnuće naciona. Domaći film gotovo nikad kao u periodu 2000–2010. nije bio toliko blizak stvarnosti i istini, ne tražeći preteranu stilizaciju ili simbolizaciju.

15 Radni naslov filma je bio *Kiša pada na Rolan Garos*; aludirao je na likove koji gledaju prenos teniskog meča.

Hadersfeld, Ivana Živkovića, je označio neku vrstu završetka *Weltschmerz*a, samozavaravanja sopstvenog značaja srpske omladine. Fragmentarnost filma *Čekaj me, ja sigurno neću doći*, *Sedam i po*, Miroslava Momčilovića, ili *Đavolje varoši*, Vladimira Paskaljevića, donose širi generalizovani pogled na sadašnjost za razliku od generacijskih kolega koji su debi snimali u srednjim dvadesetim. Oleg Novković,¹⁶ Dejan Zečević¹⁷ i Srđan Golubović,¹⁸ u igranim prvcima bavili su se infantilnim eskapizmom ili posledicama socijalne krize drugačijim filmskim rukopisom. Postati debitant na prelasku iz tridesete u četrdesetu, pogotovu u Srbiji, nosi sa sobom posebnu frustraciju i specifičan teret. Odatle, čini se da konstantno odsustvo svetla, hepi enda, čovekoljublja, nade i Boga ostaje i za dubioznu budućnost.

Dodatak

Svojevrsan završetak mizantropijske tendencije donela su dva filma, *Život i smrt porno bande*, Mladena Đorđevića, (2009) i *Srpski film*, Srđana Spasojevića (2010). Politički flagrantan, moralno ambivalentan, Đorđevićev film, i pored nekog scenarija, ali sa žestokom idejom, uspeva da napravi tananu stilsku vezu sa ranom fazom gorostasa Crnog talasa, Želimirom Žilnikom i Dušanom Makavejevim. U odnosu na „mizantropsku trilogiju“, ovaj film ima kongruentnu podelu na (slobodumno) dobro i (prikriveno ali prepoznatljivo) zlo.¹⁹

Vizija distopijskih društava podrazumeva otuđenje, siromaštvo, ratove i političke tenzije, totalitarizam, opresiju, nedostatak slobode pojedinca. Porno distopija bi u tom smislu predstavljala ne društvo koje toliko proklamuje seksualne slobode da se u njima i samo urušava već društvo koje se simbolički i metaforički koristi pornografskim sredstvima i praksom (sadizam i ostale seksualne perversije kao što su mazohizam, koprofilija, nekrofilija, kanibalizam) da bi gušilo ljudske slobode u svakom smislu. Pornografsko u filmu Život i smrt porno bande upravo je pokušaj rehuman-

16 *Kaži zašto me ostavi* (1993), *Normalni ljudi* (2001), *Sutra ujutru* (2006).

17 *Dečak iz Junkovca* (1995), *Kupi mi Eliota* (1998), *TT sindrom* (2002), *Mala noćna muzika* (2002), *Četvrti čovek* (2007).

18 *Apsolutnih 100* (2001), *Klopka* (2007).

19 Protagonisti, svako na svoj način, nose *joie de vivre*, na gotovo hipi utopijski način šireći večnu ljubav i strast. Međutim, pornografski diskurs vodi ka Tanatosu više nego ka Erosu i Đorđevićev film postaje recidiv „krv i sperma“ dramaturgije i deo srpske popularne kulture početka XXI veka.

nizacije društva „koje toliko muče faktori dehumanizacije“ (Perić, 2009: 63/64).

S druge strane, *Srpski film* se već godinu dana (od početka produkcije) koristi famom i osnovnim postulatom popularne kulture, samoproглаšavanjem, pa je, inače po žanru i ideologiji stvoren da bude marginalni lokalni (ali i globalni) fenomen, u stvari postao najkontroverzniji film epohe sa najeksplicitnijim brutalnim scenama ikada snimljen u ovoj zemlji. Iako je stvarnost preigrala i ovaj film (medijska eksponiranost pedofilije, keruša Mila, fenomen Fricl i *nastavljači...*) autori su ostali (ne)svesno nedorečeni u ideji da li film imitira stvarnost ili obrnuto. Stoga, ako *Srpski film*, međutim, izdvojimo iz mizantropskih tendencija (*Hadersfeld*, *Čekaj me ja sigurno...*, *Đavolja varoš*), dobijamo veoma jasan *arthouse* film s idejom i ostvarenom simplifikovanom i brutalizovanom sociološkom vivisekcijom društva. Potpuna stilizacija (odsustvo bilo kakvog lokalizma, za razliku od npr. *Porno bande*) je u svesnoj koliziji sa naslovom filma, kao i bilo kakva aluzija na dnevnu ili politiku uopšte. U imaginarnoj Srbiji, anahronizam je uspešna porno industrija a ne *snuff* mafija. Čak i u najbrutalnijim scenama (silovanje rođene bebe, glavni junak neznajući siluje sina...) reditelj izbegava *verite* pristup, ali tada film, uz surovu, izmučenu no dominantnu muziku, progovara sopstvenim jezikom pričajući priču o učmalosti duha, stranputici duše, obamrlosti života u pokušaju stvaranja idiosinkratičnog i mitomanskog patosa. U tom smislu, ovaj film, iako marginalna pojava i fenomen, izdvaja se iz spomenute tendencije.²⁰

Po Kantu, odvratnost nije negativna vrednost iskupljenja umetnošću: odvratnost izgleda, dakle, kao nešto neprikazivo i nedostojno, potpuno različito, apsolutno drugo u odnosu na sistem. Pa ipak, iskustvo odvratnosti još uvek ima neki odnos sa zadovoljstvom, povraćanje donosi sa sobom olakšanje u oslobađanju od nečeg odvratnog. (Perniola, 2005: 245)

Literatura

- Chapman, James. 2003. *Cinema of the World (Film and Society from 1895 to the Present)*. London: Reaktion Books.
- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao filmski žanr*. Beograd: FDU.
- Dadli, Dž Endru. 1980. *Glavne filmske teorije*. Beograd: Institut za film.

20 Možemo da ga povežemo sa *Irreversible* (2002, Gaspara Noe) i stavimo ga u celinu sa *Porno bandom* i *Milošem Brankovićem* (2008, Nebojša Radosavljević).

- Harding, Jennifer. 1999. *The Power of Feeling: Locating Emotions in Culture*. London: Guildhall University.
- Hayward, Susan. 2003. *Cinema Studies The Key Concepts*. London: Routledge.
- Hill, John. 1980. *Sex Class and Realism: British Cinema 1956–1963*. London: BFI Publishing.
- Lakan, Žak. 1983. *Spisi*. Beograd: Prosveta.
- Lennig, Arthur. 1980. *Stroheim*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Mez, Kristijan. 1975. *Jezik i kinematografski medij*. Beograd: Institut za film.
- Miočinović, Mirjana. 1993. *Surovo pozorište*. Novi Sad: Prometej.
- Paglia, Camille. 1992. *Sex and Violence or Nature and Art*. London: Penguin Books.
- Perić, Vesna. 2009. „Život i smrt porno bande kao narativizacija potrage za porno (dis)topijom“, *Zbornik radova FDU br. 16*. Beograd: FDU, str. 53–66.
- Perniola, Mario. 2005. *Estetika XX veka*. Novi Sad: Svetovi.
- Pribišić, Milan. 2004. „Sjaj i beda komparacije/dijalog pozorišta i filma“, *Filmske sveske br 4*. Beograd: Institut za film, str. 5–28.
- Saunders, Graham. 2002. *Love Me Or Kill Me (Sarah Kane And The Theatre Of Extremes)*. Manchester: Manchester University Press.
- Stojanović, Dušan. 1978. *Teorija filma*. Beograd: Nolit.
- Turković, Hrvoje. 2004. „Drama, je li reč o filmskom žanru“, *Filmske sveske 4*. Beograd: Institut za film, str. 85–116.

MISANTHROPY AS A FILM RELAPSE OF TRANSITION

Summary

Misanthropic tendencies in recent Serbian films can be seen as a delayed reaction to the popular dramaturgic mid-nineties movement called „in yer face.“ The films Hadersfield (Ivan Živković, 2007), Čekaj me ja sigurno neću doći/Wait for Me, I Won't Come (Miroslav Momčilović, 2009) and Đavolja varoš/Devil's Town (Vladimir Paskaljević, 2009) represent examples of ideologically-similar theatrical phenomenons: a combination of nihilism, misanthropy, lack of classical division between protagonist and antagonist, profanity, brutality and absence of any kind of salvation or hope. In the context of the political and social moment of the prolonged transition, films are more than ever a reflection of society and hopelessness. Serbian directors and screenwriters of Generation X (born between 1968 and 1974) as late achievers in their film debuts become exciting, though not always convincing, chroniclers of this movement.

Key words: Serbia, film, misanthropy, theater, Generation X, hopelessness