

Nevena Daković

URBANI MIT I FILMSKE ADAPTACIJE: 1991-2001

Srpska književnost (Svetlana Velmar-Janković, Radoslav Petković, Vladimir Arsenijević, Mileta Prodanović i dr.) i film (Radoslav Andrić, Srđan Dragojević, Ljubiša Samardžić, Emir Kusturica, Oleg Novković, Gorčin Stojanović) poslednje decenije dvadesetog veka (1991-2001) obiluju reprezentacijama *urbanog mita* – slikama života, prizorima ulica i znakovima senzibiliteta grada. No, samo u manjem broju slučajeva, liste naslova se preklapaju, pa prizori metropole oživljavaju i u slici i u reči – u filmskim adaptacijama literarnih predložaka koje najupečatljivije svedoče o dijalektici razvoja metropole. Iz plejade naslova kao *case study* odabrana su tri filma: *Underground* (1995, r. Emir Kusturica), *Ubistvo s predumišljajem* (1996, r. Gorčin Stojanović) i *Normalni ljudi* (2001, r. Oleg Novković) – adaptacije pozorišnog komada, romana i pripovetke¹.

OSVIT URBANIZACIJE I NASTANAK MITA

Inspirativna tvrdnja Dejvida Norisa (David Norris) da je dugotrajna urbanizacija “na Balkanu sa njegovom istorijom punom iznenadnih prekida stvorila ekstremne reprezentacije gradskog života” (Norris: IX), usmerava ka analizi značenjski dihotomnih slika; ka sistematizaciji diskurzivnih strategija; a pre svega ka mapiranju značenja urbanosti i urbanizacije na ovim prostorima. U fokusu istraživanja su znaci grada, grad kao kolektivno nastojanje, te stalno prožimanje i uslovljavanje politički iniciranog i ideološki motivisanog života i smrti (urbicida) grada. Filmovi označeni kao primeri *urbanog neorealizma* ili *neo socrealizma* bave se neuralgičnim društvenim temama i, razotkrivajući drame života, doprinose spoznaji gorke svakodnevice. Govore o urbanom mitu natopljenom nacionalizmom (nacionalistički koncept rata), izolacionizmom,

1 Analiza zasigurno najsloženijeg i najsveobuhatnijeg primera kakav je *Bure baruta* (1998, r. Goran Paskljević) ostavljena je za poseban tekst.

agresijom, brutalnošću, ali i crnim humorom, ironijom. Druga grupa, *urbane bajke* i proizlazeće bekstvo od realizma, predstavlja otklon od standardne srpske filmske žanrovske ili stilske prakse. Reditelji ispituju, u tmurnim devedesetim, marginalizovane manifestacije autentične urbanosti koje su opstale uprkos razarajućim ratovima. Urbana slika je eskapistička (svet likova je “zaštićen” od mračne stvarnosti), kosmopolitska (evropeizacija Srbije) i post-moderna (eklektički filmski stil).²

Urbani mit opisuje kulturu, ideologiju, stil život, moral, imaginarnu geografiju, pojavnost neopipljivog a prisutnog urbanog duha čije su mene i krize pospešene haotičnom lokalnom istorijom. Mit je ispisan kroz slike života i topografiju urbanog centra, a formulisan kao narativ stalnog konflikta: života i smrti grada; trajuce urbanizacije izložene pretnjama deurbanizacije koju nose *drugi* – ne-urbani. Asimilacija opasnog ne-urbanog u urbane tokove preko niza tranzicijskih kulturnih modela, klasični je obrazac razvoja grada. Shema vekovima ostaje ista, samo nove grupe i generacije dobijaju uloge “starih” (protagonista) i “novih” (antagonista); dobrih i loših. Njihov sukob je utemeljen i na rodnoj i društvenoj nejednakosti; nacionalnoj, civilizacijskoj različitosti; ideološkim oprekama; kontroverznoj klasnoj dinamici i iskonskoj nelagodi suprotstavljenih stilova života, kulture i slično. Opozicija urbano/neurbano, obogaćena novim značenjima, se prevodi i kao Balkan vs. Evropa, seljaštvo vs. građanstva; autoritarni komunizam vs. buržoaske demokratije, plemensko društvo (evropskog) III sveta vs. ostatka Evrope.

U knjizi *U osvjet mita Balkana (In The Wake of the Balkan Myth, 1999)*, Dejvid Noris genezu urbanog mita povezuje sa prosvetiteljstvom, modernom, usponom građanstva i buržoazije, formacijom identiteta, prodorom zapadnih modela. Kao i ostali istraživači Balkana (Todorova, Stojanović, van de Port, etc.), Srbiju prevashodno vidi kao ruralno, plemensko društvo koje se opire svetskim uticajima. Krajem 19 v., gradovi u ekspanziji su retka mesta u kojima su evropske ideje dobrodošle. Ali i tu su prihvaćene uz posebnu brigu o očuvanju nacionalno-regionalne *differentia specifica* čime srpski gradovi postaju začudni prostori hibridizacije Oriješta i Zapada, Istanbula i Beča, prosvetiteljstva i moderne i pagansko-ruralno-vizantijske tradicije. “Tradicionalno balkansko urbano iskustvo se u mnogome razlikuje od Zapadnih modela (...). To je prostor koji kontroliše region i koji region povezuje sa centrom političke moći. Grad je kulturni model koji iznova govori (*obraća se*) svakoj novoj generaciji” (Norris: 91). Termin *generacija* treba pojmiti ne samo kao grupu vezanu godinom ili datumom rođenja, već kao bilo koju društvenu grupu nosioca novih

2 Posebno je pitanje zašto nijedan od naslova druge (optimističke, humorne) grupe nije nastao kao adaptacija literarnog predloška.

trendova; a *govori/obraća se* kao dijalog sučeljenih strana. Razvoj grada je onda pregovaranje zagovornika etabliranog kulturnog urbanog modela o inovacijama koje nose pridošlice – neurbana populacija – a koji vodi prilagođavanju i menjanju kulturnog obrasca. Lokalni grad postaje poprište večnog sukoba različitih – kulture (urbanog) i nekulture (neurbanog). U istorijskoj perspektivi susret Drugih je samo verzija pradavnog konflikta evropeiziranih gradova i njihovih stanovnika i balkansko-otomanskih provincija i njihovih naseljenika.

Život Beograda u devedesetim je paradigma ovakve kontroverzne (de)urbanizacije koja je dobila populističko istorijsko-sociološko objašnjenje. Tako, ratovi kraja veka izazivaju masovne migracije stanovništva ne samo iz jedne u drugu republiku, već i u granicama jedne republike skoro uvek iz provincije u gradove čime se pokreće antiurbani mehanizam. Kao posledica politike “svi Srbi u jednoj državi” Beograd je preplavljen mahom ogorčenim, očajnim, nacionalistički raspoloženim izbeglicama. Urbanu kulturu pridošlice identifikuju kao stranu, sa podozrenjem gledajući život prestonice, odbacujući njen kosmopolitski, otvoreni duh. Miloševićev režim kontroliše i za svoje ciljeve uspešno instrumentalizuje iskazano nerazumevanje. Došljaci predstavljaju glavninu Miloševićevih političkih pristalica, dok režim zauzvrat podstiče njihove rastuće ambicije. Ranih devedestih “antiurbana koalicija” – režim i neurbana populacija – nameće dominaciju turbo folka³ – i kao muzike i kao stila života. Groteskna kombinacija pseudo folklornog, deformisanog ruralnog i tehno diskursa kao specifični misaoni kontekst devedesetih reartikuliše gradske odnose moći. Bivstvovanje Beograda devedesetih je ravnoteža bolne deurbanizacije i tihog otpora marginalizovne urbane kulture.

Urbani mit *neorealizma* je zaplet o sudbinama u “ratu uživo” i teškoj posleratnoj stvarnosti⁴ koji su mehanički postulirani naspram beogradskog cityscape-a. Filmovi beleže simptome opšteg (socijalnog, finansijskog, moral-

3 Videti knjigu Eric D. Gordy: *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999). Autor polazi od teze da kultura moći – jedina kultura moguća u totalitarnim režimima – počiva na uništavanju alternativa u svim sferama života elaboriranim sistemom represija. Srpska “kultura moći” je ambiciozno segmentirana kao uništavanje alternativa u politici (supresija multipartijskog sistema); medijima (hronologija padanja “medijskog mraka” u Srbiji) i popularnoj muzici. Centralni deo istraživanja posvećen je sudbini jugo roka u devedesetim. Uništavanje rok muzike i pratećeg beogradskog života je komplementarno favorizovanju novog muzičkog ukusa – neo i turbo folka čiji su obožavaoci poluurbanizovana, hibridna populacija.

4 Veliki broj filmova se bavi nizom post-trauma: šok povratkom kući nasilno mobilisanih vojnika (*Tamna je noć*, 1995, r. Dragan Kresoja); moralnim raspadom društva, nasiljem i kriminalom (*Do koske*, 1997, r. Slobodan Skerlić; *Rane*, 1998, r. Srđan Dragojević; *Bure baruta*); izbeglicama (*Tri letnja dana*, 1997, r. Mirjana Vukomanović); siromaštvom i nestašicama (*Dnevnik uvreda* 1994, r. Zdravko Šotra); brain drainom (*Ni na nebu ni na zemlji*, 1994, r. Miša Radivojević) i konačno NATO bombardovanjem (*Nebeska udica*, 2000, r. Ljubiša Samardžić; *Rat uživo*, 2000, r. Darko Bajić).

nog itd.) sloma, svesno koristeći ratni realizam kao glavni interpretativni okvir.⁵ “Veliki”, realistički narativ zasićen je društveno reprezentativnim likovima, stereotipima koji lako postaju nacionalne alegorije. Pored očekivanog modela pravolinijske klasične naracije, usled spontano nastale potrebe preispitivanja prošlosti i njenog kauzalnog povezivanja sa sadašnjošću i budućnošću pojavljuje se i naracija umnoženih vremenskih nivoa. Urbani film je strukturisan kao dvostruka ratna storija: spoljnog rata/rata epohe (Drugi svetski rat, ratovi devedesetih) i trajućeg konflikta urbanih i neurbanih. Ponovno čitanje prošlosti (napr. Drugog svetskog rata) otkriva naprsline u značenju, vodi reartikulaciji istorije ali, nedvojbeno, kao mitsko čvorište potvrđuje sukob *des anciennes et des modernes*, plemenitog starog i robusnog novog, uvreženog urbanog i prevratničko neurbanog datog u popularnoj ikonografiji. Janusovska struktura stapa epohe, pretvarajući filmske kadrove doba u delezovsku sliku vremena “sliku kristal: hrono znak” (Deleuze: 92-151). Film se *delimično* odriče empiričkog predstavljanja zbivanja. Radnja, povremeno, stagnira, zamjenjena bogatim, deskriptivnim slikama – čaršavima prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, *slikama kristalima doba*.

URBANO PODZEMLJE

Film *Ubistvo s predumišljajem* je ekranizacija romana poznatog beogradskog pisca Slobodana Selenića. Selenićev opus (od *Memoara Pere bogalja*, preko romana *Očevi i oci*, *Timor mortis* do *Ubistva...*) karakterišu repetitivne teme vivisekcije istorijskih previranja; slikanje životnih preokreta u hronotopu okupiranog Beograda; strasne i “začudne” ljubavi; incesta; kulturoloških sukoba; uspona i pada klasa. Radnja *Ubistva...* smeštena je u dva vremenska toka: doba rata i studentskog protesta 1992. godine i vreme oslobođenja Beograda jeseni i zime 1944/45. godine. Dok se u romanu dve vremenske ravni spontano pretapaju jedna u drugu, u scenariju su prelazi svedeni na monotnu shemu smena osam parova sadašnjosti i flešbeka. Usled mimikričnosti zbivanja dva doba, narativ uspostavlja model čitanja istorije kroz prošlu istoriju; prustovskog proživljavanja izgubljenog vremena. Ironični dijalog prošlosti i sadašnjosti odvija se kroz ogledalo, a nerešeni problem je reflektovan u novom vremenu, prepisan u drugom registru – jedanput kao melodrama drugi put kao tragedija.

Devedesetih godina, Bulika (Branka Katić), beogradska studentkinja, potomak građanske porodice, zaljubljuje se u rekonvalescenta i junaka sa hrvatskih ratišta. Bogdan (Nebojša Glogovac) je patrijarhalan, pošten ruralni Srbin

5 Nesporno, rat je uzrok svih srpskih nedaća, ali su uzroci rata različito tumačeni – fatalistički, nacionalistički, metaforički, itd.

iz dijaspore, ponekad zapanjujuće uskih svetonazora. Zajedno, Bulika i Bogdan čitaju nađeni dnevnik Bulikine bake, lepe Jelene (Ana Sofrenović)⁶, dok bizarna romansa zaživljava pred njihovim očima. Ljubavni trougao četrdesetih Jelene, njenog “brata” Jovana (Dragan Mićanović) i opasnog i moćnog majora državne bezbednosti Krsmana (Sergej Trifunović) okončao se na najtragičniji način. Ostalo je nerazrešeno pitanje Bulikinog porekla – ko je njen deda: Krsman ili Jovan. Pročitani dnevnik i zagonetka očinstva anticipiraju nesreću devedestih – Bogdanovu smrt po povratku na front. Zajedno sa likovima sadašnjice mi (re)konstruišemo prošlost kroz pačvork dnevnika, pisama, zabeleški, dokumenata. Stvoreni *Inventarium Helenae*⁷ postaje bartovski tekst koji zahteva da se po njemu i preko njega stalno iznova piše; onaj otvoren za brojne interpretacije.

U romanu nema ni lamentovanja ni trijumfa zbog jedne ili druge strane, već samo puke konstatacije o nemilosrdnom i destruktivnom istorijskom toku. Partizani nisu vitezovi u sjajnom oklopu već reka blata koja je preplavila ulice Beograda, daveći starosedeoce. Romantično predratno doba je nestalo u vihoru revolucije sa nepismenim idealistima, propovednicima promena. A građanski život je u sebi već nosio klicu pada junaka Viskontijevog (Visconti) *Sumraka bogova* (*La Caduta degli dei*, 1969). Uz sav šarm i lepotu građanstvo je bilo u stanju rafinirane manovske (Thomas Mann) dekadencije (*Buddenbrokovi*, *Doktor Faustus*) kada su intelekt i istančani osećaj za umetnost praćeni telesnim padom, materijalnim truljenjem. Pola veka kasnije, preteći arivisti, zaslepljene patriote – nacionalisti, brutalni ratnici, profiteri i rustične izbeglice se suočavaju sa uskrslom buržoazijom. Devedesete postaju kolektivna evokacija “barbarske invazije” četrdesetih, jer što se stvari više menjaju više ostaju iste: u godinama prevrata sukobljene strane mogu da postoje samo zajedno. Svakoj strani je potrebna ona druga usled psihoanalitičke potrebe za različitim, drugim; istorijske potrebe kad antagonisti mogu da idu samo ruku pod ruku ili kao neizbežni kontraugao, kontravizija. Zato Selenić spaja dve “opsade” Beograda, manihejske svetove u kojima su osvajači i pokoreni podjednako nesretni, neraskidivo i nevoljno vezani. U nove svetove “će Krsmani ući lako, a mi, ili uz njih, ili nikako” (Selenić, str. 205). Iako i književni i filmski autori odbijaju da se eksplicitno opredele za jednu stranu, možda izmena jedne od ključnih replika u adaptaciji ukazuje na interpretativni

6 Treba obratiti pažnju na semantiku imena: Bogdan – neko ko je dat, poslan od Boga, Krsman – neko ko nosi svoj krst, teret; Jelena – Helena antičke Grčke ali i carica-hodočasnik po Svetoj zemlji; Jovan – Jovan Krstitelj, Jovan Zlatousti.

7 Upadljiva je sličnost – otkrivanje prošlosti kroz kolaž materijalnih tragova – sa Ondatjeovim (Michael Ondaatje) romanom (1992) i Mingelinim (Anthony Minghella) filmom *Engleski pacijent* (*The English Patient*, 1996)

pomak. U romanu, posle tragedije Jelena telefonira i kaže: “Branu, Jovan ubio Krsmana”. U filmu izgovara “Jovan se ubio” menjajući prioritet zbivanja. Možda je Selenić potajno želeo da sugeriše da je Jelenina prava ljubav Krsman a Gorčin Stojanović da je Jovan... Možda...

Podzemlje se bavi urbanim konfliktom u okvirima nacionalne istorije. Istorija druge Jugoslavije i socijalističke revolucije je kritički reformulisana kao građanski rat (“nema rata dok ne krene brat na brata”). “Revolucionari” su gradski vagabundi (Marko/Miki Manojlović i Crni/Lazar Ristovski) koji postaju slučajni ili pohlepom vođeni junaci revolucije.⁸ Kao narativ preseka društveno-istorijskih zbivanja *Podzemlje* nudi dvostruku sliku Beograda – grada opskurne političke moći ali i sjaja komunističkog režima: savremenih rituala i obreda posvećenja. Mnogo manje vremena je posvećeno – ali je slika podjednako ubedljiva – predratnom i ratnom Beogradu. Pored prizora opijanja u noći pred bombardovanje; zoološkog vrta i skloništa kao savremene Nojeve Barke; ratnih terevenki pseudo revolucionara značenjski ključna je scena u pozorištu (u dve varijacije – tokom rata i šezdesetih godina). Dihotomno čitanje podrazumeva desakralizaciju sofisticiranog građanskog duha i parodiranje pokreta otpora podvlačeći koncepciju istorije kao *teatra mundi*, pažljivo izrežiranog spektakla ili gran ginjola. Dekonstrukcija pozorišnog rituala se odvija na doslovan fizički burleskni način braće Marks (Marx Brothers) (rasturanje predstave kao u *Noći u operi/A Night at the Opera*, 1935, r. Sam Wood) praćeno sociološkim konotacijama Frenka Kapre (Frank Capra, *Gospodin Dids ide u grad/Mr. Deeds Goes to Town*, 1936 – elitističko pozorište kao simptom odrođavanja i korupcije). Istorijsko političke evaluacije *Podzemlja* i *Ubistva...* su iste, ali su protivnici kod Kusturice manje jasno odvojeni. Partizani – i sami urbani lumpenproleterski sloj – preuzimaju vlast ne sukobljavajući se sa nekadašnjim građanstvom jer ono u priči i ne postoji. Sada je periferni konflikt urbano/neurbano izmešten unutar jedne raslojene klase u trenutku kada Marko postaje “crvena buržoazija” a Crni ostaje polu urbani – populistički revolucionar. Dvostruki mizanscen i koncept prostora građenog po vertikalni teret reprezentacije urbanog prebacuju na topografiju. Podzemni grad je oličenje harmonične II Jugoslavije; čudesni prostor koji živi u usporenom vremenu i evocira predgrađe *Čuda u Milanu (Miracolo a Milano)*, 1951, r. Vittorio de Sica). Svet nad zemljom je u pokretu, ali oba vremensko-prostorna sloja napreduju po istoj shemi zatvarajući mitski vremenski krug. Vreme teče po zatvorenoj putanji, kroz repetitivne etape bez razvoja konflikta. Ideološki, politički, psihološki sukob je okamenjen, metaforički i bukvalno prostorno “isklesan” kao sukob onih iz gradova nad i pod zemljom.

8 Slično sitnim kriminalcima nehotičnim junacima filmova *General dela Rovere (Il Generale della Rovere)*, 1959, r. Roberto Rossellini) ili *Balkan Ekspres* (1983, r. Branko Baletić).

Normalni ljudi, snimljen na izmaku Miloševićeve epohe, je potvrda efikasnosti principa izmeštanja sukoba u različite hronotope tj. večnosti urbanog mita u aktuelnim prostorno-vremenskim okvirima. Na jednoj strani je srednja klasa dovedena na ivicu egzistencije (ili prisiljena na egzil), a na drugoj su beskrupulozni arivisti, *nouveaux riches*, turbo folk mafijaši. Kolektivni junak je grupa socijalno reprezentativnih likova kvarta, od kojih većina funkcioniše epizodično da bi se što detaljnije prikazala sumorna normalnost doba. Film je artifičijelan i predvidljiv a scenarista nije odoleo iskušenju da u galeriju aktuelnosti uključi i NATO bombardovanje. Po(r)uka je melodramski korektna i izvesna: kriminalci ispaštaju i umiru, ali i građani koji poštuju zakon su neizbežno uvučeni u svet podzemlja i zlehude sudbine ostrakizovane zemlje. U amoralno ili skoro antimoralno vreme niko ne može da ostane čistih ruku a normalni ljudi postoje samo kao ironija. Mafijaši i časni gubitnici, naivni nesrećnici i lukavi prevaranti, očajnici i slučajni stradalnici samleveni su sklopom socijalnih i istorijskih okolnosti.

Za razliku od prethodna dva filma, koji su relativno prepoznatljive ekranizacije pozorišnog komada odnosno romana, *Normalni ljudi* su samo inspirisani motivima pripovetke Srđana Valjarevića. Scenario koji je autor potom napisao, reditelj (Oleg Novković) i scenari-sta (Srđan Koljević) su u potpunosti preradili tako da je ovaj film teško odrediti kao klasičnu adaptaciju. Vizuelni idiom kompiliranja pripovetke i tuđih intervencija kao i upliva TV stila je motiv prozora. U eksterijeru, prozori su prikazani farovima duž fasada kao niz okvira iza kojih se kriju ljudi čije će se sudbine slučajno preplesti. U enterijeru figuriraju kao “okvir unutar okvira”, “dvostruko kadriranje” koje (neuspelo) emotivno intenzivira prizore ovog u biti sporog i hladnog filma. Suštastveno, reč je o kamernoj drami patosa sedamdesetih godina sličnog onom u delima Dragoslava Mihailovića ili TV dramama Slobodana Cice Perovića.

Urbani mit se pokazuje kao večita sizifovska situacija. Nerešeni problemi prošlosti ispisuju sadašnjost i budućnost etablirajući mitsko, kružno vreme srpskog grada. Nezavršena urbanizacija je vrsta ubistva sa predumišljajem budućih generacija; materijalizacija melodramske sile pred kojom smo svi patetično bespomoćni. Kriza identiteta se obnavlja sa svakim pokolenjem. No, jedini sigurni identitet u Srbiji devedesetih “nesretnici u zlom vremenu” je izvesno postao nepovratna prošlost.

LITERATURA

1. Barthes, Roland, *S/Z*, Hill&Wang, New York, 1974.
2. Deleuze, Gilles, *L'Image – Mouvement; L'Image – Temps*, Les Editions de minuit, Paris, 1983.
3. Norris, David, *In the Wake of the Balkan Myth: Questions of Identity and Modernity*, Houndmills, London, 1999.
4. Selenić, Slobodan, *Ubistvo s predumišljajem*, Prosveta, Beograd, 1993.

Nevena Daković

FILM ADAPTATIONS OF URBAN MYTHS: 1991-2001

Summary

The analysis of representations of urban culture in the Yugoslav cinema of the nineties demands an initial definition of the very notion of the urban-film genre. The genre is characterized by the coherent urban discourse about popular culture, ideology, life style, events, morals, etc. In this text I would like to deal with the two prevalent contradictory forms urban films assume, each connected with a different historical tradition. The first is consonant with the legacy of the soc-realist cinema and is concerned with “the reality that bites”, favoring nationalist topics, realistic presentation and classical narrative. The second signifies a break with this tradition. It is built upon escapism from national history and reality, and is marked by cosmopolitan aspirations and postmodernist style, expressed in texts saturated with new design, and extra semantic value assigned to landscape, fashion, music, etc.