

Др Слободан Наумовић, доцент
Филозофски факултет у Београду,
Одељење за етнологију и антропологију

УДК 791.4:316.722(497.11)

Кадрирање културне интимности: неколико мисли о динамици самопредстављања и самопоимања у српској кинематографији

Апстракт: Рад представља покушај да се на примерима филмова различитог жанра и ауторског приступа процени колико Херцфелдов појам културне интимности може помоћи да се ваљаније разуме логика самопредстављања и самопоимања у српској кинематографији.

Кључне речи: културна интимност, самопредстављање, самопоимање, српска кинематографија, стереотипизација, есенцијализација

Ствари из куће не треба износити у јавност.

Грчка узречница¹

У овом раду полазим од претпоставке да провокативни и инспиративно срочени појмови које у репертоар антрополошких мисаоних алата уводи амерички антрополог британског порекла Мајкл Херцфелд могу имати велики потенцијал за антрополошко размишљање о филму. Такви појмови поспешују размишљања о природи онога што је приказано сликама и доприносе бољем превођењу и обради оних порука које неко тим сликама жели да пренесе.² На

¹ Наведена у: Herzfeld, Michael, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation State*, Routledge 1997. Књига је у Србији објављена 2004. године: *Културна интимност. Социјална поетика у националној држави*, Београд, превод Слободанке Глишић, стр. 161 (у даљем тексту: Херцфелд, М., *Културна интимност...*).

² Овде се, при том, не мисли на методски поступак детаљног описа садржаја појединачних кадрова, него на теоријски утемељено „згушњавање“ описа друштвених интеракција у кључним сценама или филму у целини. За увод у размишљање о методима визуелне анализе видети: Bernt Schnettler & Jürgen Raab, „Interpretative Visual Analysis Developments, State of the Art and Pending Problems“, у: *FORUM: QUALITATIVE SOCIAL RESEARCH*, Volume 9, No. 3, Art. 31 (September), 2008, <http://www.qualitative-research.net/fqs/>.

страницама које следе биће учињен покушај да се процени колико један такав појам може помоћи да се ваљаније разуме логика продукције аутостереотипа у српској кинематографији. Реч је о често коришћеном појму *културне интимности*, који је Херцфелд узео за наслов своје утицајне књиге огледа.³ У том смислу овај рад представља покушај да се утврди колико један до сада ређе примењивани појмовно-аналитички поступак вреди уврстити у стандардне поступке антрополошке анализе филма, односно анализе функционисања националних кинематографија.⁴

Културна интимност: логика стереотипизације „одгоре“, „одоле“ и „искоса“

Херцфелд започиње уводно поглавље своје књиге запажањем да су антрополози, иако са закашњењем, у скорије време почели да посвећују већу пажњу начинима садејствовања модерних држава и национализма. Он свој поступак одређује као „сагледавање изнутра“ и „гледање иза фасадe“ унификаторске националистичке реторике, којим се истражују границе креативног неслагања унутар националних заједница.⁵ Херцфелда занима да „дереификује“ представе о држави, управо тако што ће анализовати поступке уз помоћ којих државни актери чине да се она реификује, односно да се доживљава не као садејство делатних људи, њихових институционалних улога и личних циљева него као природна, нужно постојећа „друштвена ствар“. У исто време, примећује Херцфелд, баш „обични људи“, којима је у интересу да избегну домаћај тако постварених државних институција, доприносе управо оном постваривању од чије последице – концепције државе као неизбежног и свемоћног Бехемота – настоје да побегну:

„Самим тим што о ’њој’ говоре на тај начин, на државу се позивају чак и грађани који тврде да јој се супротстављају: они ’њу’ криве за своје неуспехе и несрећу или за издају националних интереса које она претендује да представља и чува. Међутим, тим *ситним чиновима есенцијализације сви они доприносе да држава постане трајан и неодвојив део њиховог живота...* Осим можда у временима изузетно снажних потреба, *већина грађана већине земаља својим*

³ Херцфелд, М., *Културна интимност...*

⁴ Преглед тема које су од интереса за визуелну антропологију схваћену као антрополошку анализу играног филма дао је Гордон Греј (Gray, Gordon, *Cinema. A Visual Anthropology*, Berg, Oxford and New York 2010).

⁵ Херцфелд наговештава свој циљ на следећи начин: „Отуда се тренутни задатак наше дисциплине, који ћу објаснити у овој књизи, састоји у покушају да се иза фасадe националне једногласности истраже могућности и границе креативног неслагања.“ (Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 18)

*сопственим незадовољством учествује у потврђивању државе као централног легитимизујућег ауторитета у њиховом животу.*⁶ (курзив С.Н.)

Да би омогућио боље разумевање непрекидног процеса прелажења из регистра државне идеологије и праксе у регистар реторике свакодневног друштвеног живота и назад, о чему је у ранијим студијама говорио уз помоћ модела *дисемије*,⁷ Херцфелд 1995. године уводи појам *културне интимности*, који одређује као: „Препознавање *оних аспеката културног идентитета који се сматрају извором спољашње непријатности, али истовремено пружају члановима заједнице осећај сигурности због припадности друштву*, осећај присности са основама моћи који обесправљеним људима у једном тренутку може дозволити изванредан степен креативне непослушности, а већ у следећем допринети успешном застрашивању. Кад њено испољавање постане знак колективног самопоуздања, културна интимност може дати потпору моћи; пример за то су случајеви у којима више класе и колонијалне силе изигравају скромност. Културну интимност чине такозване *националне црте* – америчка непосредност, британска истрајност, грчка трговачка умешност и сексуална незаситост или израелско неоколишење, да наведем само неке – које пружају грађанима *осећај пркосног поноса* у односу на формалнији или званични систем моралних вредности, а понекад и у односу на званично неодобравање. То су *стереотипи јаства с којима се чланови заједнице тобоже шале на властити колективни рачун.*⁸ (курзиви С.Н.)

Трагајући даље за ваљаним начином да искаже оне идеје које наслућује, Херцфелд указује на нека важна одређења: „*Непријатност, горко-шљиво препознавање јаства*: то су кључна обележја културне интимности.“⁹ Херцфелд овде указује на веома важну чињеницу да се осећај колективног припадања не мора нужно изграђивати на основу позитивних стереотипа о себи (као што то националистичка реторика готово увек чини), него се то може постићи и на основу колективне кривице и срама који припадници неке групе осећају због својих стварних или претпостављених особина или поступака, те онога што о њима мисле „значајни Други“.¹⁰ Тако, ако се ограничимо на један пример из Србије, *инат* може бити културна особина коју, с једне стране, исмевају значај-

⁶ Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 18–19.

⁷ О дисемији као примеру „формалне и кодиране напетости између званичног представљања јаства и онога што се дешава у приватности колективне интроспекције“ видети *Културна интимност...*, стр. 38–50, а за навод пос. 38.

⁸ Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 20–21.

⁹ Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 26.

¹⁰ Херцфелд очигледно претпоставља такву динамику када се обраћа читаоцу у предговору српском издању *Културне интимности* речима: „...наговестивши да су моји читаоци можда досад скривали интимне видове сопствене културе пред очима и ушима спољних неприпадника заједнице за које се мање или више аутоматски претпоставља да су склони негативним оценама, ја сам већ закуцао на врата у одбрамбеном зиду“ (Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 5)

ни Други, а која, с друге стране, снажније уједињује људе у интими њиховог саморазумевања него што то постижу званично више цењене особине као што су истинољубивост или поштење. Скретање пажње на симболичку одбрамбену границу између онога што ми о себи смемо да мислимо и кажемо и онога што смеју и могу о нама да мисле и кажу Други, а посебно значајни Други, они који себи узимају за право да доносе универзално ваљане и обавезујуће судове о свима, па и нама, и којима то право отворено и јавно не споримо ни ми сами, него о томе само полугласно гунђамо у нашој интими, спада у најважније домете културне интимности као аналитичке категорије.

Нешто даље Херцфелд покушава да заобиђе строго вертикалну логику у поимању садејства између државних елита и слојева који им се истовремено опиру и повинују, и намерно закривљује, можда би се чак могло рећи искошава своју визуру: „Приступ, дакле, не иде ни ’одозго наниже’ ни ’одоздо навише’: осим у уско организационом смислу, нема ни посебног ’врха’ ни посебног ’дна’.“¹¹ Херцфелда далеко више занима разумевање динамике и међузависности различитих логика деловања него успостављање хијерархијских поредака. Такође, Херцфелд се труди да не „укотви“ своју анализу на било ком од сучељених нивоа дијалога, односно сукоба, већ да за њу обезбеди положај „слободног лебдења“ и „шетања између“. У том смислу он жели да прати како свака од сучељених друштвених логика настоји да „ухвати“ и „зароби“ ону другу, себи наоко супротстављену, а поготову га занима уз помоћ којих се симболичких средстава такво „хватање“ или „заробљавање“ остварује.

Постављајући начела динамизма, процесуалности, антибинаризма, антиредукционизма и антиесенцијализма у стратешко језгро свог приступа, Херцфелд настоји да „уведе у анализу живљено историјско искуство и тиме обнови знање о друштвеним, културним и политичким темељима – културној интимности – чак и најзваничније моћи и најапстрактнијег знања“.¹² У том смислу, Херцфелд успева да оствари сазнајни помак у односу на модернистичку гелнеријанску, па чак и андерсеновску парадигму у проучавању национализма.¹³ Он то чини на првом месту због тога што му концепција културне интимности омогућава да избегне: а) коренито супротстављање циљева и пракси елитних слојева и народних маса, а поготову маргинализованих група; б) редуковање националистичке праксе на наметање уопштавајуће сличности унутар сопствене заједнице; и в) повезивање спољашње симболичке демаркационе линије Ми–Они са

¹¹ Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 32.

¹² Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 57.

¹³ Један од могућих праваца превазилажења поменутих ограничења, који има много тога сличног са херцфелдовским приступом о коме се у овом тексту говори, нуди амерички социолог Роџерс Брубекер. Видети, нпр. Brubaker, Rogers, „Myths and Misconceptions in the Study of Nationalism“, у: *The State of the Nation*, edited by John Hall, Cambridge University Press 1998, стр. 272–306.

унутрашњом динамиком између елитних концепција врлине и части и осећаја припадања који обезбеђује наметнута или самоспозната колективна кривица: „Унутар приватних простора националне културе национална срамота може постати иронична основа интимности и наклоности, другарства грешних.“¹⁴

Херцфелдово разматрање стратешке употребе културне интимности различитих друштвених актера у оквиру појаве коју он назива „социјалном поетиком“ отвара општије питање употребе стереотипа и аутостереотипа у различитим видовима друштвене комуникације.¹⁵ У том смислу културна интимност за Херцфелда представља начин да се опише динамика различитих, па ипак међуповезаних начина производње и друштвене употребе стереотипних слика и представа о сопственој заједници. Како би то рекао Херцфелд: „Није ствар у томе да се коришћење стереотипа (иако су понекад достојни презира) осуди, него да се постави питање како и под каквим притисцима људи прибегавају стереотипима, па их чак и директно представљају – глуме, да тако кажемо.“¹⁶ За питања која се у овом раду постављају од највећег интереса је оно које се тиче коришћења стереотипних представа као канала за унутаргрупну комуникацију. Такав је случај са областима стваралаштва какве су национална књижевност или национална кинематографија.¹⁷ Уметничка комуникација са публиком та-

¹⁴ Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 60–61.

¹⁵ *Социјалну поетику* Херцфелд одређује прво на индиректан начин: „Није реч о поезији (осим у изузетним случајевима), већ о поетици – није реч о тајанствености заоденутом *семиосису* жанра, већ о техничкој анализи његових својстава у свим врстама симболичког изражавања, укључујући и ћаскање.“ (Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 52, курзив у оригиналу) Нешто даље, он постаје одређенији: „Социјална поетика се бави игром кроз коју људи настоје да преокрену пролазну предност у трајно стање у том друштвено свеобухватном смислу. Она повезује малу поетику свакодневних интеракција с великим драмама официјелне помпе и историографије како би разбила илузије о малом и великом.“ (Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 56)

¹⁶ Херцфелд, М., *Културна интимност...*, стр. 9.

¹⁷ Разматрање проблема *националних кинематографија* поново заокупља пажњу научне јавности, делимично и због покушаја појединих држава да планском културном и фестивалском политиком, те државним финансирањем филмске индустрије превазиђу последице глобализације, хибридизације и културне хегемоније које намеће холивудска продукција. Дobar увод у различите правце размишљања о проблему националних кинематографија пружају три новија зборника (*Theorising National Cinema*, edited by Valentina Vitali and Paul Willemsen, London 2006; *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott MacKenzie, London and New York 2000; *Cinemas, Identities and Beyond*, edited by Ruby Cheung with D. H. Fleming, Newcastle upon Tyne 2009). Користан кратак преглед различитих приступа разматрању проблема националне кинематографије понудио је Higson, Andrew, „The Concept of National Cinema“, *Screen* (1989), 30 (4), стр. 36–47, а пос. 36–37. Хигсон разликује неколико могућности. Прво, национална кинематографија се може одредити у *економском смислу* као домаћа филмска индустрија, са превасходним питањима попут следећих: ко прави филмове и где, ко контролише продукцијске и дистрибутерске куће, итд.? Друго, приступ националној кинематографији може бити *текстуалистички*. Кључна питања у оквиру таквог приступа тичу се тема којима су филмови посвећени, њиховог заједничког стила или погледа на свет, те степена до кога се усредсређују на изградњу осећаја националне посебности и

да преузима на себе различите улоге, попут изградње колективног идентитета, преношења конструктивне друштвене критике, те симболичког укључивања у заједницу, односно искључивања из ње.

Културна интимност у кадру: примери стереотипног самопредстављања у српском и југословенском филму

У овом одељку рада покушаћу да на основу прегледа малог, нерепрезентативног броја примера понудим оквирну систематизацију облика стереотипног самопредстављања и саморазумевања који почивају на опозицијама *државно/официјелно – народско/маргинално, те прихватљиво/пожељно – неприхватљиво/срамно* у различитим фазама развоја српске кинематографије. Истовремено ћу настојати и да утврдим који се од приказаних облика стереотипног представљања сопства могу ваљано анализирати уз помоћ Херцфелдове категорије културне интимности и шта се таквом анализом постиже.

Иако литература не оскудева у употребљивим периодизацијама југословенске и српске кинематографије, оглед који је пред читаоцем не изискује тачан временски оквир, јер у овој фази истраживања акценат још није на детаљној историјској и друштвеној контекстуализацији.¹⁸ Примери ће због прегледности

заједништва код публике. Треће, постоји могућност приступа усмереног на *питања потрошње културних добара*, у оквиру кога се постављају питања порекла филмова који изазивају интересовање домаће публике, а посебно броја и процента заступљености холивудских филмова и с тим повезаних страховања од америчког културног империјализма. Четврто, постоји и приступ који се руководи *начелима филмске критике*, и који у први план поставља проблеме уметничког квалитета филмова и њиховог уклапања у уметничко и културно наслеђе државе, а не жеље и маштања масовне публике. У овом раду посебно ће значајан бити други, текстуалистички тип приступа, поготову због усмерености на питања националне посебности и осећаја заједништва код публике, који се непосредно преплићу са темама које у први план поставља појам културне интимности.

¹⁸ Видети, на пример, периодизацију коју је понудио Данијел Гулдинг у уводу своје студије о југословенском филму од 1945. до 2001. (Goulding, Daniel, „Introduction“, у: *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945-2001*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, Second Revised and Expanded Edition, 2002, стр. ix-xiv). Гулдинг разликује пет периода у развоју југословенске кинематографије: административни (1945–1950); период децентрализације и разбијања оквира (1951–1960); период успона република и појаве новог или отвореног филма (1961–1972); период прилагођавања и новог југословенског филма (1973–1990); најзад и период распада Југославије и његовог кинематографског разматрања (1991–2001). У случају Србије могло би се говорити и о шестом периоду, који одликују процеси демократизације, либерализације и капитализације, са свим намераваним и ненамераваним последицама које они доносе. Периодизацију послератне југословенске и српске кинематографије на основу критеријума продукције понудио је Дејан Косановић. Он разликује шест периода: 1944–1951. – административни период (финансирање из буџета, 100%); 1951–1962. – децентрализација и реорганизација кинематографије на савезном нивоу (савезни буџет око 80%); 1962–1972. – кинематографија на нивоу Републике Србије (републички буџет око 70%); 1972–1982. – кинематографија на нивоу Републике Србије

бити разврстани комбиновањем најрудиментарнијег хронолошког (1896–1945; 1945–2000; 2000–2010) и тематског критеријума (ратни филм о Првом светском рату, партизански ратни филм, филм црног таласа; ромски филм, филм о родним стереотипима; трагична комедија, ангажовани ауторски филм).

Први период

У периоду од настанка српске кинематографије до Другог светског рата може се издвојити неколико важнијих стереотипних представа о Србима које је оправдано довести у везу са Херцфелдовим појмом културне интимности.¹⁹ Прва таква представа састоји се од испреплетених слика *српског народа као жртве историје* (свима познати „турски јарам“) и народа који се сам својим снагама од тог јарма ослобађао под вођством *очева нације* као преких, сурових и тврдоглавих, али праведних осветника. Такав спој слика понуђен је у првом српском играном филму *Карађорђе или живот и дела бесмртног војвода Кара-*

и покрајина Војводине и Косова и Метохије (СИЗ културе, око 50%); 1982–1991. – увођење ТРЗ у кинематографију Србије (СИЗ културе и Министарство културе, око 35%); 1991–данас – приватизација у кинематографији (Министарство културе, око 25%). Видети: Косановић, Дејан, *Увод у проучавање историје југословенског филма*, Београд 1976, наведено према Ранковић, Раденко Ст., „Ка продуцентској кинематографији у Србији“, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 5, 2001, стр. 249–270, пос. 255. Уз извесне ограде, од интереса за потребе овог огледа може бити и непотпуна периодизација заснована на доминантном жанру коју је предложила Невена Даковић. У оквиру ње разликују се четири периода – 1950, са доминацијом литерарних адаптација као топоса националног идентитета у духу наслеђа елитне уметности и традиције саморепрезентације у народној књижевности; 1960. и 1970, са доминацијом ратних филмова и партизанских спектакла који глорификују револуцију и социјалистичку државу; 1980, коју одликује жанровска диверсификација од популарне комедије до урбаног и рок филма, уз покушај приближавања комерцијалном холивудском моделу; 1990, коју одликује жанровска контаминација и хибридизација са посебно израженом динамиком између национализма и космополитизма, те балканизација и европеизација друштва (Даковић, Невена, *Балкан као филмски жанр. Слика, Текст, Нација*, Београд 2008, стр. 41–42).

¹⁹ За основне податке о филмском стваралаштву овог периода видети: Косановић, Дејан, *Почеци кинематографије на тлу Југославије 1896–1918*, Београд 1986, и „Да ли је било филмске уметности у Краљевини СХС/Краљевини Југославији?“, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 6–7, 2002–2003, стр. 213–232 (у даљем тексту: Косановић, Д., „Да ли је било филмске...“). Овде може бити од интереса Косановићева теза о непостојању „националне филмске уметности“ у Краљевини СХС/Југославији („У Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца/Краљевини Југославији домаће филмске уметности као запажене и утицајне компоненте националне културе свакако није било!“ Косановић, Д., „Да ли је било филмске...“, стр. 230), коју он донекле ублажава оценом да је међу пионирима домаћег филма било „филмских уметника“. Овде се може препознати преплитање два од четири приступа разматрању националне кинематографије која је описао Ендру Хигсон – првог, по коме се национална кинематографија поистовећује са изграђеном домаћом филмском индустријом и четвртог, у оквиру кога се национална кинематографија поистовећује са високим уметничким стандардима филмског стваралаштва.

Њорђа (Чича Илија Станојевић, 1911), за који се дуго веровало да је изгубљен.²⁰ Мотиви Нације као жртве историје, Народа као делатног историјског актера способног за самоослобођење, те Карађорђа као харизматског вође који покреће и даје смер тежњама народа, који се у Станојевићевом филму успостављају и преплићу као тропи говора српске националне елите о историјској судбини српске нације, после трагичних и херојских искуства из балканских ратова и Првог Светског рата преиначени су у мотиве „Голготе и васкрса Србије“, „освете Косова“, те „непоколебиво и несебичног српског сељака – војника који ослобађа домовину престижући француску коњицу“. Пред крај периода, поменуте слике стопиле су се заједно у мотив Срба као „ослободитеља и ујединитеља“ новонастале Краљевине СХС, односно Краљевине Југославије. Сложени скуп слика и представа о Србима и њиховој историјској судбини развијан је и употпуњаван у то доба у играним и документарним филмовима као што су *Са вером у Бога* (Михајло Ал. Поповић, 1932), *Прослава 550. годишњице Косовске битке* (Коста Новаковић, 1939), или *Голгота Србије* (Станислав Краков, 1940). Слика о Србима као о јуначким и несебичним ствараоцима државе, који су за њу били спремни да жртвују све, док су они којима је слобода „подарена“ у том подухвату узвраћали само сталним оптужбама о „српској хегемонији“, да би на крају издали и државу у којој су први пут у својој историји стекли слободу и своју браћу ослободиоце, израсла је после искустава из Другог светског рата у најјачи и најболнији српски аутостереотип.

У филмовима који се баве судбином нације могуће је тада разазнати најмање два издвојена гласа, који додуше нису увек представљени у подједнаком интензитету. Први, о коме је до сада било више речи, поистовећује се са државотворном политиком и говори из визуре оних друштвених слојева који претендују да понуде решење српског, а касније и југословенског националног питања. То је глас који жели себе да представи као глас саме нације, кроз који она говори о својим патњама, искушењима и потоњим успесима, односно о својој Голготи и Васкрсу. Други, првом делимично супротстављени глас, долази из „доњег“ регистра, и говори о томе како велике историјске процесе проживљава „мали, обичан човек“, онај актер за кога је резервисана улога „незнаног јунака“. Други глас неретко критикује и доводи у питање ставове и вредности које промовише први глас, и тим пре се може говорити о њиховом критичком дијалогу, па чак и о својеврсној визуелној полемици. При том се полемика остварује коришћењем сличних или истоветних симболичких средстава, којима се само импутиране конотације разликују. Најизразитији пример такве дијадне визуре нуди већ поме-

²⁰ Залагањем Александра – Саше Ердељановића, управника филмског архива, и Радослава Зеленовића, директора Југословенске кинотеке, филм је ипак пронађен у Аустријском филмском архиву у Бечу, 2003. године.

нути филм *Са вером у Бога* (Михајло Ал. Поповић, 1931).²¹ Догађаји које филм описује одвијају се у три периода – идеализованом предратном златном добу, својеврсној сељачкој аркадији, у којој под брижним родитељским оком стасава нова генерација сеоске младежи; добу рата у који храбро и помало наивно одлазе сеоски момци као што је то пре њих чинила и генерација њихових очева, да би на бојним пољима нашла своју величину и славу, али и христолико испаштање; најзад поратно време, у коме се преживели и на силу сазрели сељаци – војници враћају својим кућама, сваки са својим „плодовима рата“.²² У том делу филма указује се на страшну цену ратног сукоба, али се у завршним сценама ипак наговештава и теза о дубокој оправданости жртва које је поднела српска сеоска младеж како би нова „троједна“ југословенска заједница могла да отпочне свој живот. „Кад дорастеш, кад размислиш, каз’ће ти се само“ – незаборавна је парафраза строфе из Змајеве песме *Деда и унук*, коју обогољени отац упућује свом сину док он са снебивањем опипава празан рукав очеве униформе. Па ипак, оно што се у претходним веома убедљивим кадровима приказује (мајчина визија на самрти у којој јој се син привиђа као разапети Христ, војничково буђење после ампутације руке и његова резигнација када схвата своју судбину, израз дечаковог лица приликом додиривања очевог празног рукава) иде у прилог тези да аутор даје већи значај одмереном жаљењу због онога што је у људском смислу изгубљено него радости због онога што је у политичком смислу добијено. Ауторска порука се у овом филму показује као вишегласна скоро до контрадикције, па ипак она задржава уметничку убедљивост. С мером и с много мање горчине него што то ради Лаза К. Лазаревић у приповеци *Све ће то народ позлатити*, у филму се отвара једно специфично поље културне интимности, поље на коме се сучељавају национални понос и лична трагедија, националистички снови и поратне реалности, и коме ће се српска књижевност и кинематографија враћати са подељеним успехом на крају двадесетог и почетком двадесет првог века (*Свети Георгије убива аждаху*, драма Душана Ковачевића из 1984, и филм из 2009, р. Срђан Драгојевић).

²¹ Видети Јовичић, Стеван, „Михајло Ал. Поповић, скица за биографију“, у: Михајло Ал. Поповић, *Записи са периферије*, Београд 1982. година. Преузето са сајта Пројекат Растко, Библиотека српске културе на Интернету, Филм и телевизија, http://www.rastko.rs/filmtv/mapopovic/sjovic-maropovic_c.html

²² О употреби сељака и елемената сељачке културе у политичкој комуникацији детаљније у: Наумовић, Слободан, „Устај сељо, устај роде: Символика сељаштва и политичка комуникација у новијој историји Србије“, у: *Годишњак за друштвену историју*, год. II, св. 1, 1995, стр. 39–63.

Други период

Наредни период у развоју југословенске и српске кинематографије, за који се условно може рећи да је трајао од 1945. до 1990. године, одликује најмање пет доминантних и делимично повезаних, али у начелу раздвојивих динамика.²³ Прва се тиче планског развоја и институционализације југословенске кинематографије, од савезног и регионалних комитета за кинематографију (и петогодишњих планова развоја), преко продуцентских и дистрибутерских кућа, филмских школа, све до система фестивала.²⁴ Друга је последица процеса идеологизације и политизације уметности од новог комунистичког режима, те реакције у виду различитих облика борбе уметника (деидеологизација, контраидеологизација, реидеологизација...) против наведених процеса. Та динамика условила је развој самосталних изражајних форми и преузимање и креативно прилагођавање страних форми. У првом случају најизразитији пример чине они међу партизанским ратним филмовима који изражавају својеврсну „идеолошку коректност“ тога времена, а у другом филмови „црног таласа“ као примери уметнички захтевног ангажованог друштвено-критичког приступа њихових аутора. Трећа последица је повезана са несталном равнотежом између центрипеталних и центрифугалних тежњи, односно сталном и све неравноправнијом политичком борбом између интегралног, а потом федерализованог југословенства и све снажнијих републичких сепаратизама. У вези с том динамиком поставља се питање сложеност односа између настојања да се изгради јединствени југословенски филмски израз и опречних тежњи за успостављањем републичких кинематографија, чиме се отвара и важан проблем природе садејства између

²³ Разумљиво, ситуација је много сложенија него што се на овом простору може наговестити. Погледати, нпр., Волк, Петар, *Историја југословенског филма 1896–1982*, Београд 1986; Мунитић, Ранко, *Југославенски филмски случај*, Сплит 1980; Новаковић, Слободан, *Двадесет година југословенског филма*, Београд 1965; Тирнанић, Богдан, *Паралелна историја југословенског филма* (серијал текстова, *НИН*: мај – 18, 25, јун – 1, 8, 15, 22, 29). Занимљив, али неуједначен по резултатима јесте покушај Невене Даковић да разматрања о домаћем филму постави у упоредну балканску и теоријски профилисану имаголошку перспективу (Даковић, Н., *Балкан као филмски жанр...*). Од страних аутора, већ поменути студија Данијела Гулдинга пружа уравнотежен и контекстуализован преглед развоја филма у послератној Југославији (Daniel J. Goulding, *нав. дело*). Књиге Дине Јорданове (Jordanova, Dina, *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, London 2001) и Павла Левија (*Disintegration in Flames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford 2007, и у српском преводу *Raspad Jugoslavije na filmu. Estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*, Beograd 2009, prevod Ana Grbić i Slobodanka Glišić), пружају редак пример проблемски усмерених и теоријски конзистентних студија. Оба аутора, која су пореклом из региона, али стварају у другим срединама, нуде решења с којима се није увек лако сложити, али која подстичу на размишљање и тражење алтернативе.

²⁴ Волк, Петар, *Сведочење: Хроника југословенског филма 1945–1970*, Београд 1975, стр. 8 и даље; Волк, П., *Историја југословенског филма...*; Косановић, Дејан, „Развој филмске производње у Југославији“, у: *Лексикон југословенског филма*, ур. Д. Косановић, Београд 1985.

политичких и културних елита у оквиру процеса конституисања националних кинематографија.²⁵ Четврта тежња се надовезује на претходну, и тиче се различито мотивисаних тежњи ка надрастању оквира националне кинематографије и развоја транснационалне филмске продукције.²⁶ Најзад, пета тежња, веома својствена земљи каква је настојала да буде СФРЈ, тиче се жанровске диверсификације и израстања комерцијалног жанровског филма, у првом реду лаких комедија, омладинског филма, урбаног филма, као својеврсног локалног социјалистичког пандана холивудској продукцији.

Систематска тежња КПЈ/СКЈ на челу с Титом да искористи пропагандне могућности филма које је у оквиру комунистичког покрета увидео још Лењин, утицала је, између осталог, и на стварање новог „државног“ жанра *партизанског ратног филма*. У ствари, правилније би било рећи да је партизански филм као специфична врста југословенског и српског ратног филма обједињавао више међусобно различитих поджанрова, који су настајали у појединим добима развоја југословенске и српске кинематографије, како је то у својој исцрпној студији утврдио Милутин Чолић.²⁷ Удаљавање од једностране, схематске и пропагандистичке матрице, херојски романтичне на својим почецима, касније измењене „вестернизацијом“, за коју је у Србији био задужен и заслужан Живорад – Жика Митровић (нпр. *Ешалон доктора М.*, 1955; *Капетан Леши*, 1960), па потом деромантизоване, али и даље правоверне, које најзад прерастају у раскошни партизански еп са *Козаром* (Вељко Булајић, 1963) и касније међународне копродукције (*Битка на Неретви*, р. Вељко Булајић, *Сутјеска*, р. Стипе Делић), започиње још психолошким и моралним преиспитивањима какво је понуђено у филму *Далеко је сунце* (Радош Новаковић, 1953) снимљеном по истоименом роману Добрице Ћосића. Преиспитивање рата и револуције наставља се релативизацијом и инверзијом вредности главних протагониста, као, на пример, у филму *Велики и мали* (Владимир Погачић, 1956), да би свој врхунац достигло с филмовима какви су *Три* (Александар Петровић, 1965) и *Јутро* (Пуриша Ђорђевић, 1967). Критички ток потом прераста са филмовима попут *Заседе* (Живојин Павловић, 1969), *Човека из храстове шуме* (Мића Поповић, 1964), или *Издајника* (Војислав – Кокан Ракоњац, 1964) у „антихеројски негативизам“, у коме Милутин Чолић види знаке „јаросног сумњичења и оспоравања парти-

²⁵ Видети раније поменути занимљиво писан и добро документован серијал Тирнанића Б., *Паралелна историја југословенског филма...*, о спреси политике и филма у социјалистичкој Југославији.

²⁶ Невена Даковић, у раније наведеној периодизацији домаће кинематографије, настоји да скрене пажњу управо на упоредиве постнационалне токове у новијој филмској продукцији.

²⁷ Чолић, Милутин, *Југословенски ратни филм 1 и 2*, Београд, Титово Ужице 1984. Видети и: Daković, Nevena, „Klišei ratnog filma ili ratni film kao kliše“, у: Nikodijević, M. i Tucaković, D. (ur.), *Izazovi ratnog filma*, Vrnjačka Banja 2000; Vranješ, Aleksandar, „Partizanski film kao sredstvo političke propagande“, у: *Communication Management*, год. III, бр. 6, стр. 101–115.

занске историје“, „догматизације у супротном смислу“, „јетког памфлета“ и „немотивисане деструкције“.²⁸

Партизански ратни филмови о којима је до сада било речи поседују многе елементе који би требало да их чине занимљивим за анализу у светлу културне интимности.²⁹ Пре свега, они су настајали у оквиру пројекта режимске политичке пропаганде, дакле типичне делатности „одозго“; били су намењени учвршћивању вере домаћег радног народа у југословенски социјализам и револуцију као темељ поретка, дакле оних „одоздо“, у званичне политичке митове, те учвршћивању „братства и јединства“ као кључне вредности југословенског социјализма, али намењени и политичкој и националној промоцији у међународној арени; говорили су о различитим, међусобно супротстављеним друштвеним актерима, од којих су неки од оних који су најжешће политички супротстављени у културном и етничком смислу међусобно најближи; најзад, користили су јаке стереотипе у представљању како „наших“ тако и „њихових“ ликова. У оквиру партизанског ратног филма посебно је занимљив управо поменути систематски рад на стварању изузетно негативног стереотипа о четничком ројалистичком покрету, који указује на то колики је идеолошки значај приписиван дискредитацији јединог легитимног ривала за преузимање власти у послератној Југославији.³⁰ Такав систематски приступ дискредитацији противника уноси значајне проблеме приликом примене Херцфелдовога модела културне интимности. Најизазовнији проблем тиче се чињенице да режимски ствараоци иконографском конструкцијом радикалне другости „домаћих издајника“ желе да, у ствари, изопште своје идеолошке непријатеље из корпуса нације, дакле да их учине странцима не само у моралном смислу него чак и у националном/етничком смислу. Ако се, да поменем само један пример, сетимо употребе изразито несрпског имена „Гашпар“ за безосећајног, циничног и поквареног четничког мајора који се право са обавештајне обуке у Немачкој(!) упућује у Београд да с Немцима заједно прогони илегалце (*Повратак отписаних*, Александар Ђорђевић, 1976) неће бити тешко да се у таквим решењима препозна тежња ка томе да се код гледа-

²⁸ Видети Милутин Чолић, „Од Славице до Мириса дуња“ (1945–1982)“, у: Чолић, М., *Југословенски ратни филм 1...*, стр. 167–215.

²⁹ Видети чланак Е. Хортона о идеолошком односу према концепцији националног идентитета у југословенском партизанском ратном филму, у оквиру кога се скреће пажња на његове посебности у односу на ратни филм уопште, и посебно холивудски ратни филм (Horton, Andrew, „The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a National Identity“, *Film Criticism*, Vol. XII, No. 2 (Winter 1987–88), 18–28).

³⁰ Занимљиво је то што постоји својеврсна идеолошка, па чак и „визуелна“ константа у приказивању српских ројалиста, без обзира на то о којој је типској варијанти југословенског ратног партизанског филма реч. Та подударност повезује филмове толико различите у продукцијском и ауторском изразу какви су *Битка на Неретви* (Вељко Булајић, 1969), *Ужичка република* (Живорад Митровић, 1974) или *Повратак отписаних* (Александар Ђорђевић, 1976).

лаца оствари асоцијативна веза са морално и психолошки настраним ликовима нациста и гестаповаца.³¹

Наредну велику тему коју је немогуће заобићи када је реч о филмовима послератног југословенског периода чини питање визуелне изградње родних (полних) стереотипа. Та тема несумњиво захтева посебну студију, али је на овом месту довољно скренути пажњу на један изузетан пример.³² Реч је о филму *Петријин венац*, једном од успешнијих остварења српске кинематографије (Срђан Карановић, 1980). Филм настао по истоименом роману Драгослава Михајловића говори о три историјска периода, о три типа мушкарца и „вечито истој“ балканској женској причи – причи о маргинализованој, али истрајној и животно мудрој Петрији (Мирјана Карановић). Први мушкарац, Добривоје (Марко Николић) предратни је српски сељак, наочит и набусит, на први поглед оличење балканског патријархалног идеала. После женидбе Петријом, незаобилазних сукоба између младе снаје и свекрве и још незаобилазнијих породичних трагедија око смрти новорођенчета услед нехигијенског и нељудског порођаја и (не)добивања мушког наследника, откривамо да је Добривоје, како то у поменутом културном обрасцу често бива, доживотни мајчин син, неспособан да одлуке доноси сам и да се супротстави ауторитету мајке.³³ Други човек у Петријином животу, Љубиша (Павле Вујисић) кафеџија је, човек који је могао да се развије у успешног трговца, али је ухваћен у клешта ратова, а потом и уништен од наступајућег комунистичког поретка. Човек разуман, частан, ненаметљив и саосећајан, и човек трагичан, јер му усуд историје не дозвољава да оствари оно за шта је можда створен. Трећи човек је рудар, Миша (Драган Максимовић), представник нове радничке класе тек изникле из српског сељаштва, човек са вером, полетом и могућношћу да прерасте ограничења средине у којој је рођен, али човек чији душевни потенцијал и тело бивају самлевени у руднику, том

³¹ На овом месту има смисла увести концепт *квазиетничких идентитетских расцепа*, о коме расправљам у поглављу „Само слога Србина спасава; друштвене основе и политичке употребе народских наратива о српској неслози и нејединству“, у: *Употреба традиције у политичком и јавном животу Србије на крају двадесетог и почетком двадесет првог века*, Београд 2009, 185–295. У оквиру квазиетничких идентитетских расцепа, они који су доживљени као идеолошки различити бивају етнички подругојачени, односно симболички изопштени из групе којој припадају. Стварне идеолошке разлике на тај начин бивају транспоноване у фиктивне етничке разлике, а они с којима се не слажемо бивају симболички изопштени из заједнице којој су доскора припадали.

³² За разматрање полности у домаћем филму видети Леви, Павле, „Секс и социјалистичка револуција“, у: Леви, Павле, *Распад Југославије на филму. Естетика и идеологија у југословенском и постјугословенском филму*, Београд 2009, стр. 32–61; Кумовић, Бојан, „WR Мистерије организма као политички случај и производ друштвених збивања крајем шездесетих година XX века“, у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 11–12, 2007, стр. 137–154.

³³ За анализу мотива „криптоматријархата“ у српској култури видети: Simić, Andrei, „Machismo and Cryptomatriarchy: Power, Affect and Authority in the Contemporary Yugoslav Family“, *Ethos*, Vol. 11, No. 1–2 (Spring–Summer), 1983, стр. 66–86.

симболу немилосрдне и на крају ипак недовршене социјалистичке индустријализације и модернизације. Једино с тим човеком Петрија успева да накратко буде испуњена као жена, али и он убрзо бива осакаћен приликом несреће на раду, а затим и дотучен срамом, самосажалењем и алкохолом. Силе интериоризоване патријархалне културе осуђују Петрију на доживотно трпљење и истрајавање у сенци мушкараца и оне историје у коју се они уплићу или бивају уплетени, а која их трагично дроби. Тако Петрија после сваке везе остаје да своди животне рачуне сама са собом, сама као што то често бива жена на Балкану, сама док мушкарци троше своје животе по кафанама, на фронтovima, у фабрикама и рудницима, скупштинама или под мајчином сукњом. У овом примеру Херцфелдова раније описана опозиција се проширује. Регистар интеракције између државе, односно политичких/националних елита и маргинализованог народа почиње да укључује и родни регистар, тако да поље културне интимности у овом примеру обухвата и стереотипне представе о мушкој и женској судбини на Балкану – у првом реду слике осујећене или протраћене мушкости и (само)жртвоване и трпељиве, али, у ствари, врло самосвојне женскости.³⁴ Занимљиво је то што филм отвара и тему социјалне и политичке маргинализованости жена као узрока њиховог сексуалног прикраћивања (могућност страсне и ослобођене љубавне игре се накратко наговештава тек у Петријином споју са трећим мушкарцем, с којим она на почетку везе успоставља равноправан људски однос), која је на провокативан начин обрађена у филмовима Душана Макавејева (*Љубавни случај или трагедија службенице ПТТ*, 1967, *W.R. – Мистерије организма*, 1971), али се дотиче и у филмовима сасвим другачијег жанра – омладинским комедијама о одрастању (*Љубавни живот Будимира Трајковића*, Дејан Караклајић, 1977). Као и у неким од претходних примера, главни проблем који разоткрива примена категорије културне интимности поново се не тиче стереотипизације као такве, већ пре тога ко је производи и с којим циљем. Када се такво питање постави у случају *Петријиног венца*, постаје јасан својеврстан парадокс – у филму, као и у роману, реч је о мушком замишљању и реконструисању женске наративе о животним последицама мушке доминације на Балкану. Има ли смисла размишљати о мушкој и женској културној интимности, у чему би биле њихове специфичности, и шта би оне разоткриле о онима који/које их деле, односно онима о којима приповедају?

³⁴ „У друштвима чији су архитектонски паравани којима се одваја интимно од јавног обележени родом, као што је то случај у великом делу исламског света, ти морални императиви могу се изнова појавити у локалној пракси као родне и телесне метафоре супротстављених идеологија националног идентитета. Међутим, чак и у друштвима у којима је та одвојеност мање опипљива жене често носе највећи терет спознаје јаства, а мушкарци показивања јаства.“ (Херцфелд, М., *Културна интимност...* стр, 49)

Посебно занимљив материјал за анализу стереотипа и културне интимности пружају филмске комедије. Као жанр, комедија почива управо на произвођењу и поигравању стереотипима, уз помоћ којих се омеђава и разуђује простор културне интимности у оквиру кога садејствују ауторске идеје и тумачења публике. У домаћој кинематографији добри примери не недостају, али се тематском повезаношћу и концепцијском целовитошћу у новије време издвајају филмови настали на основу текстова драмског писца Душана Ковачевића, од којих је неке он сам и режирао. Његови предлошци дали су повода за настанак неких од најуспешнијих, ако не и најбољих филмова домаће кинематографије, те културних позоришних представа. Довољно је да неко у разговору помене *Радована Трећег* (р. Љубомир – Муци Драшкић 1964), *Ко то тамо пева* (р. Слободан Шијан, 1980), „маратонце“ (*Маратонци трче почасни круг*, р. Слободан Шијан, 1982), *Балканског штијуна* (р. Душан Ковачевић и Божидар – Бота Николић, 1984) или *Подземље* (по Ковачевићевој драми и сценарију *Била једном једна земља*, 1995, р. Емир Кустурица), па да саговорник настави разговор у дугачким репликама из тих дела. Ковачевић је успео, помно истражујући примере из различитих историјских периода, да на непосредан и резак начин пренесе однос између друштвеног окружења и српског и југословенског менталитета. Што је још важније, он је тај однос ухватио у његовим историјским менама и прилагођавањима. Због тога му није било тешко да опише „оно наше нешто“ које, стално се прилагођавајући и мењајући, ипак успева да остане исто. О тој „резистентности“ одређених црта домаћег менталитета ништа на сведочи боље од опомињуће чињенице да је Ковачевић пребацио радњу свог *Професионалца* из изворно замишљеног позног социјалистичког политичког поретка у наоко сасвим другачији, демократски постпетооктобарски период а да ништа, или скоро ништа, при том није зашкрипало у мотивацији и карактеризацији ликовва (текст је објављен 1990, а филм на основу тог предлошка снимљен је 2003. године, у режији самог Ковачевића). Ковачевић српског гледаоца суочава са вечитом загонетком коју он и сам себи поставља у свакодневном животу – са дилемом да ли да се због сопствене „истости у менама“ радује, или да због ње плаче. Ковачевић је, како изгледа, успео да нађе име за нешто што би се могло одредити као *српски национални жанр*, назвавши своја дела „трагичним комедијама“, односно „урнебесним трагедијама“.³⁵ Ковачевић оставља отворен

³⁵ „Размишљао сам о томе и мислим да је то дубоко кодирано у нашем менталитету. Кроз историју смо се сваких двадесет-тридесет година сусретали са тешким, не само ратним периодима. Ту је било ужаса које би ретко који народ преживео и хумор је био последња одбрана менталног склопа човека да не полуди. За човека, док се смеје, има наде. То је моје осећање из приватног поимања света. С друге стране, не волим такозвану „чисту комедију“ зато што живот није такав. Мислим да је та мешавина трагедије и комедије заправо наша судбина.“ (Чечен, Бранко, *Интервју: Душан Ковачевић*, 13. март 2009, у: Wine Style, пренето на сајт Б92, http://www.b92.net/kultura/film/vise.php?yuuu=2009&mm=03&nav_id=349635, курзив С.Н.).

одговор на питање да ли се Срби себи смеју горко срећни што су после свега што су претурили преко главе ипак остали исти, или се себи смеју у очајничкој нади да ће им нека промена у будућности омогућити да више не морају да буду исти онакви какви су до тада били. Повезујући све поменуте мотиве, Ковачевић задира у саму бит историјски кодираног функционисања културне интимности у домаћој средини. Може се, дакле, рећи да је Ковачевић преко филмова које су инспирисале његове драме допринео да буду визуализована два повезана али издвојива вида културне интимности у Србији – ванвремена интимност исказана као наратив о „нашој“ сталности у менама, и симболизована трагичном комичношћу, односно комичном трагичношћу, те њени историјски условљени и променљиви облици: гунђајући престарели солунци, шиканирани али ведри Роми свирачи, ревносни балкански шпијуни, вишегенерацијске лупешке породице и њихово од ниподаштавања подивљало потомство, професионалци државне безбедности са накнадно пробуђеном савешћу и остали ликови из подземља домаће културне интимности. Посебно занимљива тема коју отвара примена категорије културне интимности на филмове настале на основу Ковачевићевог опуса је питање потенцијала укључивања, односно искључивања, који имају поједини мотиви културне интимности. Већина мотива које је Ковачевић понудио има изузетан потенцијал укључивања – ретко ко их не препознаје као „своје“, о чему сведочи раније поменута популарност филмова који те мотиве тематизују. Питања која се намећу тичу се разлога због којих мотиви могу стећи, односно изгубити такав потенцијал укључивања и под којим условима такав потенцијал може да се пренесе преко граница културе?

Питања потенцијала укључивања усмеравају пажњу ка још једном веома занимљивом облику стереотипизације у домаћем филму. Реч је о тзв. ромским филмовима, за које се може рећи да су већ створили својеврсни српски, па и балкански филмски жанр.³⁶ Западни теоретичари филма често ауторима таквих филмова мењају да се, у ствари, и не баве бројним и веома тешким проблемима ромске популације, него да њихову живописну културу и поносни, али мукотрпни стил живота користе као метафорички застор уз помоћ кога говоре о својој сопственој етничкој/националној групи и њеном маргинализованом положају у европском систему вредности.³⁷ У Херцфелдовској оптици могло

³⁶ У Србији: *једна циганска свадба*, Светозар Боторић/Илија Станојевић/Луј де Бери, 1911; *Софка/Нечиста крв*, Радош Новаковић, 1948; *Циганка*, Војислав Нановић, 1953; *Скупљачи перја*, Александар – Саша Петровић, 1967; *Бурдуш*, Миодраг Поповић, 1970; *Ко то тамо пева?* Слободан Шијан, 1984; *Анђео чувар*, Горан Паскаљевић, 1987; *Дом за вешање*, Емир Кустурица, 1988; *Црна мачка, бели мачор*, Емир Кустурица, 1998; *Кенеди се враћа кући*, Желимир Жилник, 2003; *Књига рекорда Шутке*, Александар Манић, 2005; *Кенеди се жени*, Желимир Жилник, 2007. да поменемо само познатије наслове.

³⁷ Видети, на пример, поглавље „Gypsies: Looking at 'Them', Defining Oneself“, у: Iordanova, Dina, *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, BFI, London 2001, стр. 213–232. Тако

би се рећи да заинтересованост како домаћих аутора тако и публике за ромске филмове потиче од могућности таквих филмова да понуде репертоар мотива културне интимности који имају велики потенцијал укључивања. С друге стране, из домаће средине, најчешће преко појединих љутитих гласова љубитеља филмова, стижу и увредљиве жалопојке о томе како такви филмови руше „наш“ углед, „представљајући нас као Цигане“. Упрошћене, ствари изгледају овако: у симболичкој логици колективних идентитета на овим просторима прво се успостављају две опозиције Европа / Срби и Срби / Роми. Потом се из те две опозиција извлачи закључак – Срби су за Европу оно што су Роми за Србе, дакле потчињена и стигматизована маргинална група. Једном када се такав закључак усвоји, може или да се настави игра прихватања и прослеђивања стигме (ја сам за Европу Ром, али сам за Рома Европа), или та игра може да се прекине покушајем њеног радикалног преокретања. Тада ствари постају далеко грубље (можда сам ја за тебе Ром, али си ти за мене олињала матора курва, Европо).³⁸ Поменута стратегија превазлажења стигме њеним парадоксалним оснаживањем и превредновањем, коју је најдоследније развио Емир Кустурица у неколико својих филмова из средње фазе наставља се, уз многа поједностављивања, на следећи симболички начин: „Ако ви сами тражите од нас безумну страст, крв и блато, даћемо вам страст, крв и блато, али немојте после да кажете да нисте то желели, и немојте да смо вам ми криви ако ваш уређен, цивилизован и бескрајно досадан живот изгуби смисао у поређењу са животом какав ми живимо, са болним и прљавим, али богатим, испуњеним и дубоко проживљеним људским животом.“³⁹ Избор Рома као протагониста онда постаје разумљив у

Јорданова говори о „пројективној идентификацији“, термину који је позајмила од Холандског антрополога Матијса ван де Порта (Port, Matthijs van de, *Gypsies, Wars & Other Instances of the Wild. Civilization and its Discontents in a Serbian Town*, Amsterdam University Press, 1998), по коме „Цигани представљају оно што ми јесмо, иако нам није дозвољено то да будемо“ („Gypsies represent what we are although we are not allowed to be it“, Port, M., *Gypsies, Wars...*, стр. 154). Занимајући се за Роме и правећи филмове о њима, Срби и остали балкански народи себи омогућавају да се приближе зони опасности преко граница цивилизације, а да ту границу стварно не пређу (Iordanova, D., *Cinema of Flames...*, стр. 217). Јорданова се, поред на ван де Порта, позива и на радове Невене Даковић (текстови накнадно објављени у Даковић, Н., *Балкан као филмски жанр...*) и Марка Живковића (видети напомену 39).

³⁸ Динамику излажења накрај са друштвеном стигмом анализовао је Goffman, Erving, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall 1963.

³⁹ О „минстрелизацијама“ и „самоеготизовању“ као одговорима на друштвену стигму веома је луцидно у својој докторској дисертацији и неколицини радова писао антрополог Марко Живковић (*Stories Serbs Tell Themselves (and others) About Themselves: Discourses on Identity and Destiny in Serbia since the Mid 1980s*, необјављена докторска дисертација, University of Chicago, 2000; Živković, Marko, „Nešto između: simbolička geografija Srbije“, *Filozofija i društvo* 18 (2001): 73–110; Živković, Marko, „Telling Stories of Serbia: Native and Other Dilemmas on the Edge of Chaos“, у: Hermine G. De Soto and Nora Dudwick, eds. *Fieldwork Dilemmas: Anthropologists in Postsocialist Societies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.

оквиру стратегије изокретања *градијената ниподаштавања* унутар које ће неком колективном „ми“ позиција после превредновања бити тим виша што му је иницијална позиција била нижа.⁴⁰

С друге стране, поједини „ромски филмови“ заиста се не баве на озбиљан и ангажован начин социјалним, економским и политичким проблемима с којима се суочава ромска популација у Србији (мада би супротни примери могли да се нађу како међу документарним филмовима као што је *Pretty Dyana*, Борис Митић, 2003, тако и међу играним филмовима, попут *Анђела чувара*, Горан Паскаљевић, 1987, и *Скупљача перја*, Александар – Саша Петровић, 1967, о коме ће даље бити више речи). Остаје, међутим, питање да ли је једини разлог томе усмереност на метафоричку употребу Рома, како заједно са Невеном Даковић, Марком Живковићем и Матијсом ван де Портом, тврди Дина Јорданова, и/или небрига за социјални положај Рома, како то такође сугерише Дина Јорданова⁴¹, или разлог у новије време има везе са кризом реалистичког социјалног филма у Србији?

Што се прве тезе Јорданове тиче, изгледа да нема много смисла тврдити да је неки филм о Ромима у ствари искључиво филм о Србима ако се у њему упоредо с Ромима приказују и Срби. У том случају пре треба размислити о неким другим симболичко-метафоричким могућностима. Такав пример пружа претходно поменуто ремек-дело Александра – Саше Петровића *Скупљачи перја* (1967). Беким Фехмиу у једном од најупечатљивијих остварења српске и југословенске кинематографије, као трговац перјем Бели Бора, у више наврата послује са лажљивим и шкртим Србима, и то свештеником распопом (Мија Алексић) и безосећајном игуманијом (Рахела Ферари). Распоп и игуманија изгледа да су у Петровићевој визури понуђени као културно-интимистичке минијатуре српског односа према православљу, те самог српског православља као еклезијастичке праксе. Поред „православних“ минијатура и других српских ликова (милиционери, судије), који су дати у изразитој визури културне интимности, и не баш сасвим позитивно представљених минијатура других етничких група као што су румунска и словачка, не делује убедљиво тумачење по коме је филм у целини метафора о Србима.

Пре би се могло претпоставити да *Скупљачи перја* на општем плану заиста функционишу као метафора, али метафора о судбини свих обичних људи у Титовом „социјалистичком рају“. На овом месту потребно је пребацити размишљање из регистра ромских филмова у регистар културне интимности филмова црног

⁴⁰ О градијентима ниподаштавања више у поменутим радовима Марка Живковића, пос. 2000. и 2001. година.

⁴¹ За аргументе Дине Јорданове видети Jordanova, Dina, „Gypsies: Looking at 'Them', Defining Oneself“, у: иста, *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, British Film Institute Publishing, London 2001, стр. 213–232.

таласа.⁴² Слика туробног живота Рома је и слика наличја једног режима који је олако обећао брзо сустизање најразвијенијих светских привреда, али који је, у ствари, бринуо искључиво о сопственој безбедности и удобности, а не и о интересима оних у чије име влада. Свеprisутно и сасвим реалистички сликано блато у Петровићевим кадровима може се схватити и као метафора другог, а можда и јединог правог лица социјалистичког „напретка“, који се узалуд прикрива танким слојем (бео)градског асфалта. Метафора засеца још дубље, не задовољавајући се критиком површне социјалистичке модернизације. Петровић нам својим кадровима саопштава да је слободан живот у југословенском социјалистичком друштву само сан који се развејава као перје које Беким Фехмиу у алкохолној екстази расипа из камиона по путу.⁴³ Сан у коме је једино стваран бол који сами себи наносимо, у коме управо због тога што представља нашу једину стварност толико уживамо. Ову идеју Петровић развија у још једној од антологијских сцена, коју је „одживео“ Беким Фехмиу, расецајући своје шаке крхотинама разбијених чаша, да би затим истовремено се смејући и плачући уживао у свом болу. Сурово, болно, али и животно, *Скупљачи перја* говоре о томе како је у социјализму заиста „живот негде другде“, како би то рекао Милан Кундера. Ромски мотиви се у филму *Скупљачи перја* у том случају могу читати на два начина, који се међусобно не искључују – као натуралистички приказ (имало би смисла рећи етнографски) сурових услова живота ромске популације у Војводини и као специфична разрада естетике и социјалне филозофије филмског црног таласа, у којој супротстављање доминантних социјалистичких норми и стила живота и вредности маргинализованих (само)изопштеника из тог света служи како би се разоткрила испразност званичних социјалистичких форми самопредстављања (асфалт, град, модерност, идеологија).⁴⁴ Антихеројска и радикално поружњавајућа, а опет дубоко хумана есенцијализација маргиналних појединаца и група као симбола унижене-и-повређене-али-не-тима-мање-људске-људскости наспрам фарсичности институција и испразности идеологије система постаје тако заштитни знак кинематографске реторике Петровићеве верзије црноталасног ауторског филма.⁴⁵

Проширимо сада визуру тематског регистра са уже фокусираних ромских филмова, односно ангажованих критичких филмова црног таса, на филмове који

⁴² Као увод: Тирнанић, Богдан, *Црни талас*, Београд 2008; Nikodijević, Milan, *Zabranjeni bez zabrane*, Београд 1995.

⁴³ О сцени расипања перја као метафори жудње за слободом и лепотом видети Goulding, Daniel J., *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945–2001*. Revised and Expanded Edition, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2002, стр. 129.

⁴⁴ За филмско и филмолошко/теоријско стваралаштво Петровића видети: Петровић, Александар, *Нови филм – црни филм*, Београд 1988; Александар – Саиша Петровић, *Филмолошки зборник*, приредио Радослав Лазић, Београд 2010.

⁴⁵ Видети, нпр., Петровић, А., „Прашки интервју“, *Нови филм...*, стр. 139–147.

на метафоричан начин говоре о судбини државе и нације уз употребу магичног реализма.⁴⁶ Ако се претходно описаној стратегији преокретања и превредновања друштвене стигме која одликује филмове о Ромима додају потресне метафоре *подрума* у коме нас држе режими којима слепо верујемо и када нас годинама лажу и *подземних канала* кроз које нас гурају силе које мимо наше воље обликују наше животе (и смрти), добија се снажан политички конотиран аутостереотип о историјској судбини државе и нације. Не треба се онда чудити што је Емир Кустурица био толико жестоко нападан од самозваних чувара политички коректних догми какви су филозофи Ален Финкелкрот и Бернар Анри-Леви.⁴⁷ Јер слика коју је заједно са Душаном Ковачевићем насликао у већ поменутом филму *Подземље* може се схватити као најсложенији, најснажнији и најпотреснији стереотип који су Срби о себи и свету који их окружује у новије време створили. То је слика људи који трагају за начином да преживе условљавања која им намећу различити политички пројекти; чијим животима управљају силе над којима они немају контроле иако им се очајнички супротстављају; слика прикривених, немилосрдних и бездушно лажљивих манипулатора који те људе упркос њиховим отимањима и лудовањима утерују дубоко под земљу, да би их најзад потиснули на малено острво на коме мртви и живи заједно певајући и пуцајући отплове у неповрат и интиму свог сопственог сећања.⁴⁸

⁴⁶ За другачије читање смисла и улоге магичног реализма у филмовима Емира Кустурице, посебно у светлу психоаналитичких ференцијевских идеја о „генитофугалном либиду“, и „етноцентрично замишљеном југословенству“ у оквиру „естетике националистичког уживања“ (пос. у филму „Подземље“) видети Леви, П., *Распад Југославије на филму...*, стр. 129–160.

⁴⁷ Видети, као увод, текст Housez, Cédric, „Alain Finkielkraut and Bernard Henry Lévy, two propagandists of the 'clash of civilizations'“⁴⁶, у: *Voltaire*, <http://www.voltairenet.org/article30277.html>. Погледати, потом, полемику између Финкелкрота и Кустурице о филму „Подземље“ на сајту <http://www.kustu.com/w2/fr:polemique>. Међу денунцијаторе Кустуричине кривине уврстили су се Дина Јорданова (Jordanova, Dina, „Kusturica's 'Underground' (1995): Historical Allegory or Propaganda?“⁴⁶, у: *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, 19, no. 1, 1999, која је Кустурицу видела као инкарнацију Лени Рифенштал) и Петер Крастев (Krasztev, Peter, „Who Will Take the Blame?“⁴⁶, у: *Celluloid Tinderbox*, ур. Horton, Andrew James, *Central Europe Review*, 2000, <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.pdf>). Јорданова је касније у својој књизи о филмском стваралаштву Кустурице (Jordanova, Dina, *Emir Kusturica*, British Film Institute 2002) ревидирала оцене изнете у жеку пропагандне хајке на Србију 1999. године, и заступала нешто нијансиранији приступ анализи политике Кустуричиног стваралаштва.

⁴⁸ За другачије, наоко „светлије“, тумачење завршне сцене филма као „слављења чистог неокаљаног југословенског идеала“ (наспрам комунистичке издаје тог истог идеала и савремене етнонационалистичке мржње) у оквиру Кустуричине „кореографије уживања“ видети Леви, П., *Распад Југославије на филму...*, стр. 142. Леви, међутим, убрзо залази испод површине Кустуричиног југословенског идеала, где заједно са феминистички и психоаналитички усмереним ауторима попут Ренате Салецл, открива „неизречено значење“ Кустуричиних кадрова – српски националистички ресентиман и „фантазамску потпору“ некаквој „србославији“ (Леви, П., *Распад Југославије на филму...*, стр. 153; Salecl, Renata, *The Spoils of Freedom: Psychoanalysis and Feminism After the Fall of Socialism*, London 1994, стр. 13–18). Оправданијим се чини тумачење по коме Салецлова

Међународне полемике око филма *Подземље* отварају нека од кључних питања тумачења филма уз помоћ категорије културне интимности, на првом месту а) питање нивоа испољавања културне интимности и б) питање ауторске интенције. Наиме, могуће је размишљати о најмање три нивоа испољавања културне интимности у филму – а) културној интимности као конкретной друштвеној појави коју филм описује (процес који се одвија између људи или група унутар кадра); б) културној интимности као интегралном аспекту уметничког и политичког става који аутор заузима према друштвеним праксама које приказује својим филмом (процес између аутора и његове групе); најзад, као в) односу који публика заузима према филму као посебном ауторском наративу о специфичним особинама друштва коме и сама припада (процес између публике, аутора, њихове заједничке групе и онога што се дешава унутар кадрова филма). Што се ауторске интенције тиче, она се у контексту ове расправе односи на спремност да се прекрши правило неизношења прљавог веша ван куће, односно пред припаднике других група. Ако, пак, аутор реши да „изађе напоље“ са својим виђењем културне интимности сопствене заједнице, то не може а да не произведе веома комплексне последице на нивоу односа који ће како страна тако и домаћа публика заузети према филму и ауторском ставу његовог ствараоца (сетимо се само

и Леви Кустуричином стваралаштву чине управо оно што тврде да Кустурица чини југословенском Идеалу. Док по Левију Кустурица своје стваралаштво и југословенски Идеал користи као интелектуалну фасаду за своје етнохегемонистичке аспирације, изгледа оправдано да се каже да Леви анализу Кустуричаних филмова користи како би пласирао жижиковско-салецлску верзију антинационалистичке друштвене критике. У визури такве критичке реторике филм *Подземље* прераста у разуздану ЈУЛ-овску релативизацију дискурса о ратној одговорности Србије. Филм бива оптужен да драговољно обезбеђује Милошевићевом режиму симболички прелаз са стратегије „кривљења других“ (почетак деведесетих) на „кривљење свих“ (1995) у функцији реинтерпретације Милошевићеве претходне улоге „балканског касапина“ у улогу дејтонског „гаранта мира на Балкану“ (Леви, П., *Распад Југославије на филму...*, стр. 154–160. За слично марксистичко-лакановско „тумачење“ Кустуричиног стваралаштва видети Žižek, Slavoj, „The Poetry of Ethnic Cleansing“, у: *The Plague of Phantasies*, London 1997, стр. 60–64). Уосталом, прокламовани циљ књиге о распаду Југославије у филму и јесте да понуди „систематску критику националистичке идеологије у филму“ (Леви, П., *Распад Југославије на филму...*, стр. 14), уз помоћ које би било могуће супротставити се „формирању ексклузивистичких, нездраво хомогенизованих друштва склоних радикалној стигматизацији свих облика другости“ (Леви, П., *Распад Југославије на филму...*, стр. 18). Критика филма тако од академског аналитичког оруђа прераста у реторичко средство „имплементације“ тренутно важеће форме политичке коректности, на сличан начин на који се то остваривало и у време „социјализма са људским лицем“. За одмерену критику претходних ставова видети: Ferreira, Marcos Farias, „Nation as narration: the (de)construction of Yugostalgia through Kusturica’s cinematic eye“, у: *Comunicação & Cultura*, No. 1, 2006, стр. 135–155, као и добро документовану историјску студију: Keene, Judith, „The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground. Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History“, у: *Rethinking History*, 5:2, 2001, стр. 233–253. Скрећући пажњу на деконструкцију официјелних наратива и преиспитивање индивидуалних сећања и митологија које предузима Кустурица у *Подземљу*, Џудит Кин отвара простор за анализу усмерену на културну интимност, додуше без коришћења тог појма.

домаћих реакција на међународну рецепцију ромских филмова). Поред тога, ствара се и нова хијерархија нивоа испољавања онога што се у новој средини подразумева под културном интимношћу, која подсећа, али није истоветна са оном која постоји на домаћем терену. Разумљиво, отвара се и питање одређења оних садржаја који се код куће сматрају културном интимношћу у ситуацији у којој се њихове визуелне представе гледају и вреднују на туђем терену, где могу наликовати локалним варијантама балканистичког или оријенталистичког дискурса. Да ли је онда Кустурица културни интимиста кога намерно погрешно тумаче ван куће, или је вешт произвођач евробалканистичких дискурса који се код куће лажно представља као одан сећању на Југославију, или је вешти хо-дач по жици који истовремено еквилибрира над више значењских провалија, намигујући при том још и српском национализму, и смејући се свима онима који верују да су га заробили у крлетку интерпретације... Као и у претходним случајевима, примена категорије културне интимности на филмски материјал показује да је њена најјача страна способност генерисања нових питања.

Трећи период

Последња фаза у крајње рудиментарној историји српске кинематографије развијеној за потребе овог рада започиње свргавањем режима Слободана Милошевића. Што се тог периода тиче, могла би се, уз многа поједностављивања, изнети претпоставка да је петооктобарски политички преврат донео са собом радикално преокретање хијерархија у стереотипном представљању Срба и Србије у српској кинематографији, а с тим и у динамици употребе културне интимности на филму.⁴⁹ Најјезгровитије речено, „кустуријанска“ парадигма стереотипизације, са јако израженом нотом културне интимности, поступно уступа место „паскаљевићевској“ парадигми која ту интимност потискује. Сходно тој промени, виђење „нас“ као жртава историје и разних домаћих и страних заверничких елита прераста у слику о „нама“ као вољним извршиоцима „удруженог злочиначког подухвата“ који резултује како разбијањем Југославије тако и разарањем моралних основа српског друштва.

Поменути ток може се препознати у опусу једног броја изузетних филмских стваралаца. Иако је као аутор увек нагињао ангажованом приступу, Горан Паскаљевић од друге половине деведесетих израста у острашћеног, скоро опсесивног друштвеног критичара.⁵⁰ Преокрет у Паскаљевићевом ауторском приступу започиње филмом *Буре барута* (1998). Позоришну драму Дејана Дуковског, у којој

⁴⁹ Као контекстуализација и увод могу да послуже одмерени Гулдингови редови (Goulding, D., *Liberated Cinema...*, стр. 186–207).

⁵⁰ Користан, али селективан увод у филмско стваралаштво Горана Паскаљевића може се наћи у зборнику радова *The Cinema of Goran Paskaljević*, edited by Predrag Marković, Beograd 2010.

се наговештавају набоји који ће разнети Југославију као државу, Паскаљевић користи као оквир кроз који ће да искаже своје огорчење и гађење над Србијом у доба владавине Слободана Милошевића. За носеће метафоре филма Паскаљевић бира безумно самодеструктивно насиље и црту – границу на средини пута, преко које нас нешто у нама самима неумољиво тера да пређемо. Већ у том филму сугерише се да унутрашње, сасвим самобитне силе зла и насиља затварају Србији могућност изласка из кризе у коју је сама утонула. Београдска ноћ коју Паскаљевић слика окована је насиљем, и то насиљем које избија из поступака скоро сваког од двадесетак протагониста. Насиље је приказано као аутохтоно, као „изворно наше“, па самим тим и као нешто од чега је веома тешко, скоро немогуће побећи. Оно, такође, имплицира и кривицу. У интервјуу Јану Тобину за часопис *Позитив*, Паскаљевић наглашава да су у његовом филму сви жртве, али и сви кривци, осим младог човека који невин страда на крају филма. Неспремност на праштање води ка нагомилавању нетрпеливости, а за све то крив је нетолерантни режим који потпирује национализам. Национализам чини људе слепима за свој део кривице, и опседнутима туђом кривицом, „па били то Хрвати, Немци или Ватикан“. У таквој ситуацији Паскаљевић својим филмом жели да подсети своје сународнике на њихову кривицу, или бар на њихов део кривице, те на одговорност Милошевићевог режима за подстицање национализма и ратове који су због тога уследили.⁵¹ Културна интимност као став топлог саучествовања копни у овом филму, а њено место заузима жигосућа осуда, од које скоро нико не може да побегне. Упркос свргавању Милошевићевог режима, ствари у Србији у Паскаљевићевој визури иду од зла ка горем, од заробљености насиљем ка окованости менталном болешћу. У филму *Сан зимске ноћи* (2004) носећа метафора постаје аутизам, који од психичког проблема који мучи једну са ратних подручја избеглу девојчицу прераста у опис болесног менталног стања читаве Србије на крају двадесетог и почетком двадесет првог века. Аутизам девојчице заправо и није проблем коме је посвећен филм (упркос чињеници да је Паскаљевић изабрао управо аутистичну девојчицу да „одглуми“ аутизам), он само пружа симболички кључ за разумевање стања наоко здравих протагониста, чије се душе показују као болесније од дететовог ума (ако је у случају аутизма уопште реч о болести).⁵² Лазар, повратник са ратишта и потоњи убица у мирнодопском времену (због чега је робијао десет година), упркос свом очајничком настојању да покајањем, бригом о аутистичној девојчици и љубављу према њеној мајци врати себе у оквире нормалног живота, бива у томе онемогућен. Друштво није вољно да се одрекне духова своје насилне прошлости. Филм се завршава поразом тежње за људскошћу и тријумфом насиља и смрти, чиме се

⁵¹ Видети интервју „Serbs are very good at black humor“, (interview by Yann Tobin, *Positif*, March 1999), у: *The Cinema of Goran Paskaljević...*, стр. 32–35.

⁵² *The Cinema of Goran Paskaljević...*, стр. 118–125.

потврђује претпостављена српска неспособност за комуникацију са собом и другима, и ставља тачка на изгледе за корениту промену српског друштва у постмилошевићевском периоду. Циклус метафоричких приповести о Србији Паскаљевић наставља филмом *Оптимисти* (2006), у коме у пет наизглед неповезаних прича о Србима са дубоком горчином и разочарењем поручује да се ни после промена нису променили, да им је и даље лагање себе и других драже од истине о њима самима и узроцима њиховог посрнућа и да због тога простора за оптимизам нема.⁵³ Прилагођавајући поруке Волтеровог *Кандида* у намери да њима опише морални и интелектуални колапс Србије, Паскаљевић као да изриче свој дефинитивни и поражавајући одговор на Ковачевићево забринуто, али још надом набијено питање. Па ипак, Паскаљевић се ни ту не зауставља. Свој подухват вивисекције „болесног српског менталитета“ он додатно усложњава упоредном филмском анализом судбине два млада пара из Албаније и Србије који желе да изађу из сложене друштвене ситуације у којој се налазе и одселе се у Европу, те анализом западних страхова и предрасуда према балканским имигрантима (*Медени месец*, 2009).⁵⁴ Аутор упоређује два друштва за која претпоставља да су, основано или не, од „праве“ Европе подједнако удаљена, пратећи особе и радње које се преклапају скоро као у огледалу. У Паскаљевићевој визури оба друштва пате од проблема постсоцијалистичке транзиције, са неспособним губитницима и непоштеним добитницима; оба су непотпуно модернизована и оптерећена супротностима између патријархалне сеоске и урбане модернистичко-скоројевићке културе; оба су трауматизована и криминализована дугогодишњим сукобима попут онога на Косову и Метохији и унутрашњим страначким ратовима; оба су, како се аутору чини, расцепљена на националистичке криминогене „патриоте“ и мирне, разумне, цивилизоване и осећајне „Европејце“, које они први немилосрдно прогоне; у оба друштва они најмлађи, најобразованији и најспособнији очајнички чезну за Европском унијом као за каквим Елдорадом; најзад, имигранти из обе средине проживљавају упоредиво и подједнако неоправдано шиканирање због страхова и предрасуда које је сукоб на Косову и Метохији покренуо код „цивилизованих“ суседа и њихове преревносне пограничне администрације.

Паскаљевић у свом ангажованом критички интонираном филмском циклусу као да свесно обнавља идеолошку искључивост и радикално симболичко подругојачење које су у југословенску и српску кинематографију увели партизански филмови „булајићевског“ поджанра. Чинећи такав ауторски избор, он свесно иступа из комуникацијског поља културне интимности и закорачује ка иконографској изградњи квазиетничких идентитетских расцепа, раније поменутој симболичкој пракси у оквиру које се настоји да се неки од „наших“ толико

⁵³ *The Cinema of Goran Paskaljević...*, стр. 126–131.

⁵⁴ *The Cinema of Goran Paskaljević...*, стр. 132–139.

„подругојаче“ да постане немогуће о њима и даље мислити као о „својима“ у етничком или националном смислу.⁵⁵ На тај начин бивају створени радикално супротстављени светови, од којих сваки на свој начин измиче културној интимности различитих подгрупа публике. Први свет, на чијем се демаскирању ангажује аутор, бива толико дехуманизован у понуђеној критичкој визури да се губи свака могућност интелектуалног и емотивног саучествовања с њим. Други свет, на чију страну стаје аутор, постаје скоро ритуално очишћен од свих оних људских мана које чине садржај културне интимности, поготову оних које би могле да воде неком облику националне идентификације, и као такав губи способност да произведе онај осећај топле припадности и саучествовања који одликује такав облик интимности.

Паскаљевићев ангажовани и критички интонирани ауторски приступ, са запањујућом идеолошком доследношћу и уз несребичну помоћ државних фондова и медијске области, настављају неки од млађих филмских стваралаца у Србији. Из таквог идејног наслеђа настаје серија филмова који се труде да беспштедно разобличе оно што њихови аутори (али и финансијери и медијски спонзори) сматрају злим дусима савремене Србије – запањујућу спремност обичних, наоко нормалних људи на безумно, скоро аутоматизовано и потпуно дехуманизовано убијање десетина недужних ратних заробљеника (*Обични људи*, Владимир Перишић, 2009); коначну, иреверзибилну демонизацију српског друштва, у коме већ десетлећима представници политичког и полицијског естаблишмента метафорично и дословно силују своје инертне поданике до њихове моралне, а потом и физичке смрти (*Српски филм*, Срђан Спасојевић, 2010); најзад и потпуно фантазмагорична, државно и медијски потпомогнута визија српског друштва чију су омладину, како се то представља, уз здрушну помоћ первертираних интелектуалаца националистичке оријентације (са препознатљивим алузијама на сада маргинализоване политичке актере), потпуно запосели зли дуси националсоцијализма, те је она кренула на марш расистичког насиља без повратка, уз прикривену подршку полицијског апарата (*Шишање*, Стеван Филиповић, 2010).⁵⁶ Да описани заокрет у филмском стваралаштву Србије није нека случајна инверзија много старијег локалног феномена „омладине и њене књижевности“, већ израз планске „деконтаминаторске“ културне политике,

⁵⁵ Слободан Наумовић, „Само слога...“, у: *Употреба традиције...*, пос. 286–290.

⁵⁶ „Међутим, аутори *Шишања* брзо лењиром деле јунака на доброг и лошег Новицу, чиме он постаје пуки пример иницијације у лоше друштво и удаљена демонстрација онога чиме се Србија не поноси – насиље, мржња и страх. Затим даље: расизам, антисемитизам, алкохолизам, корумпираност, насилништво, нацизам... Пошто утврдите, баш тако редом, да ваше дете не болује ни од једне поменуте болести, можете мирно да одахнете и са негодовањем цокћете на даљи Новичин пад. У страху да свом јунаку ни у једном тренутку не дају за право, аутори филма се одричу сваке могућности да испричају његову причу.“ (у: Ђуковић, Кристина, *Шишање*, 4. 11. 2010., <http://www.novikadrovi.net/kritike/112-kritika.php>.)

сведоче и други грандиозни пројекти српске кинематографије у постпетооктобарском периоду – нпр. званични српски кандидат за награду Оскар, филм *Турнеја* (Горан Марковић, 2008), и милионска копродукција коју потписује Срђан Драгојевић (*Свети Георгије убија аждаху*, 2009), од којих сваки на свој начин покушава да допринесе беспштедном преиспитивању улоге Срба у скорој, или не тако скорој историји.

Такав кинематографски развојни ток није остао без својеврсних филмских одговора. Једним таквим одговором може се сматрати филм *Хитна помоћ* (Горан Радовановић, 2009), који захваљујући доброј сценаристичкој идеји и захтевном а неострашћеном редитељском приступу (у оквиру кога се комбинује играни и документарни материјал како би се понудило лично, али утемељено виђење преплитања „велике“ и „мале“ историје пре и после 5. октобра) остварује изазован ауторски поглед на „године опасног живљења“ и транзиције у Београду. Други, стилски и идејно сасвим другачији пут предложен је у остварењу које Марко Костић назива „највећим табуом домаћег филма“.⁵⁷ Костић при том мисли на комедију Емира Кустурице *Завет* (2007), за коју сматра да је не би требало схватити као дословну антитезу Паскаљевићевој визији, дакле не треба у њој видети само оно што она на први поглед показује – весели тријумф здравог, сеоског, православног и националног Српства над болесном грађанштином и политички спонзорисаним криминалом. То је филм у коме се аутор, манипулишући наговештајима о ваљаним правцима тумачењима и привидним успостављањем мрежа културне интимности, поиграва са поједностављеним тумачењима и настојањима да буде „ухваћен“ онако како је то био у неким од својих претходних остварења. Изгледа да са овим филмом Кустурица почиње себе да замишља као својеврсни ауторски „одбегли воз“, који измиче како ловцима на његову политичку некоректност тако и племену самозваних хагиографа у потрази за знацима његове непорециве светости.⁵⁸ За трећи пример заслужан

⁵⁷ Kostić, Marko, „Novi film Emira Kusturice – najveći tabu domaćeg filma“, у: *Südslavistik-online*, Nr. 2 (Mai 2010, themenheft: Der serbische Film), стр. 59–72. „У новом миленијуму Куста покушава да се заветује, али нема коме. Нема, јер је издао *колективно несвесно* српске друштвене безбедности и преиначио га у самодеструктивни, хамлетовски крик. Отуд он и не успева да формира уметничку заједницу, јер медиокритети на које је утицао, сада држе јавно мњење и аудиторјум труле Данске. А аудиторјум није луд да се преокрене сад кад му је кренуло и да се потчини аутору, сад кад је јачи и од најјачег. Аудиторјум, јачи од свог творца, представља друштво које попут Франкенштајновог монструма бежи из дрвеног замка, спушта се низ брдо, и иде у град, у кафић.“ (Kostić, M., „Novi film Emira...“, стр. 71)

⁵⁸ „*Завет* је дијалектички филм у коме свака слика доказује управо своју супротност. Иако се догађа на селу, анализира се градски менталитет; иако је то пасторала о националном идентитету, реч је о покрету отпора против владајуће локалне свести. Иако је филм по стилу хаотичан, у њему постоји јасна разлика између позитивца и негативца; иако је по утиску шалјив, он носи ангажовану ноту критике обезакотене владавине над самопрокламованом територијом. Иако пропагира цркву, раскринкава се њен лажни аскетизам сликањем спонтане заједнице простих

је Дарко Лунгулов (*Тамо и овде*, 2009), који на минималистички и уврнут, али психолошки истанчан начин прати судбине наших маргиналаца негде тамо (Њујорк) и њихових маргиналаца негде овде (Београд), доводећи их до судара који у њима буди заборављену вољу за живљењем на начин достојан човека и показујући да културне разлике не морају бити препрека за преплитање културних интимности.

У односу на новија културно-политички коректна кинематографска кретања у Србији, сва три аутора нуде снажан стваралачки отклон. Са њиховим естетикама, па ни наговештеним идеолошким конотацијама, не мора се свако сложити (ако знаке којима се поигравају Радовановић и Кустурица, први на сведен и промишљен, а други на сасвим заошијан и духовит начин уопште треба сматрати таквима). Оно с чим се тешко не можемо сложити јесте снага, у српској средини данас веома ретка, којом сва три аутора бране ауторско право на независан, самосвојан, па и пркосан став. Став који позива гледаоца да и сам одбаци наметнуте омамљујуће слике које су у очигледном раскораку са оним што свако може видети ако се, заједно са ауторима, усуди да својим очима гледа око себе.

Овај оквирни, наменски и нужно сасвим селективан прелет остварења српске кинематографије почео је од слика и представа сопства које су биле прихватљиве већини иако су изражавале значајне нијансе у погледима „одгоре“ и „одоле“, а завршава се државно спонзорисаним сликама кривице српског друштва, тихом маргинализацијом ауторске слободе, и стварањем паралелних, међусобно искључивих кинематографски произведених културних интимности, у оквиру којих припадници нечега што се још бар номинално сматра истом политичком заједницом један другоме преко ривалских филмских опуса постају визуелно оличење најдрљих слутњи. У инфлацији измаштаних апокалиптичних визија, и муклој тишини о стварним друштвеним изазовима, ствараоци који пажљиво и ненаметљиво истражују историјске драме или интиму људске свакодневице остају недовољно запажени (*Хитна помоћ* или *Тамо и овде*), а они који умеју хамлетовски да крикну, попут Кустурице, бивају одлучно гурнути у страну.

људи који се баве духовним занимањем. У ствари, Кустурица се у Завету, за разлику од свих досадашњих филмова, обрачунава са балканском културом, а пар његових претходних филмова били су увертира у то. *Завет*, реч која у изведеном преводу значи: ангажман (обавезивање), наслов је својеврсног антибалканског филма који критикује домаћу културу и њене симболе, хвалећи при том универзалне корене тих симбола. Другим речима, филм *Завет* носи оптимизам. Супротно раној егзистенцијалистичкој меланхолији кроз коју је поручивао: Свет је лош, а наш менталитет је добар!, или средњој фази у којој је говорио: Наш менталитет је лош, али баш нас брига за свет!; последњим филмом Кустурица говори да је свет добар, а да нам лоши међу нама не дају да то видимо.“ (Kostić, M., „Novi film Emira..., стр. 62)

Закључак или још једном о кадрирању културне интимности

Први закључак који се намеће након прелиминарне анализе филмског стваралаштва у Србији тиче се природе везе између културне интимности и идеје националне кинематографије. У извесном смислу, културна интимност у филму постаје један од оних фактора који су истовремено и последица и узрок постојања пројекта националне кинематографије. Без ефеката домаће продукцијске, дистрибутивне и фестивалске мреже, а посебно без могућности специфичног читања филмова које се постојањем таквих мрежа омогућује и подстиче код домаће публике, садржаји које неки аутор жели да пренесе сопственом друштву не би могли лако да садејствују са облашћу културне интимности гледалаца, па тиме и да утичу на њу. С друге стране, без препознавања оних садржаја које већинска публика доживљава као област сопствене културне интимности и без налажења начина да се такви садржаји ангажују, па макар и њиховим одлучним довођењем у питање, нема високе биоскопске гледаности.

Наредно запажање тиче се везе између културне интимности и стереотипних облика самопредстављања и самопоимања на филму. Као и у случају других имаголошких „изама“, дакле појмова развијених да би се описали посебни облици стереотипних представа о другости, попут *оријентализма*, *окцидентализма*, *балканизма*, или *византинизма*, ни културна интимност као појам скован да опише сасвим специфичан облик стереотипизације, реификације и есенцијализације сопства у затвореној комуникацији унутар неке заједнице није у стању да понуди обухватно објашњење за све уочене облике самопредстављања и самопоимања унутар неке националне кинематографије.⁵⁹ Културна интимност као модел пружа ваљан оквир за анализу визуелне нарације онда када се она бави довођењем у питање званичних националних (и националистичких) дискурса и различитих пракси државе/државних службеника/културне елите којима се целом друштву прописује и намеће доминантни културни код, поготову када се таква пракса интерне хегемоније уметнички описује и критикује из визуре „обичних људи“ и/или маргинализованих група, и када се свесно не растаче двосмисленост и игра укључивања која дубински повезује стране у сукобу. Такође, културна интимност као модел помаже да се боље схвати пракса оних аутора који се метафорички поигравају са одређеним облицима друштвене маргиналности и проналазе у њима оквире за уопштено друштвено самопоимање, не одузимајући тим облицима и групама које их практикују њихову самобитност.

⁵⁹ За имаголошки приступ анализи балканских филмова видети Jordanova, D., *Cinema of Flames. Balkan Film...*, пос. увод и прва четири поглавља („Introduction“, „War in the Balkans – Moving Images“, „Are the Balkans Admissible? The Discourse on Europe“, „Narrating the Balkans“, „Narrative and Putative History“, стр. 1–86). Видети такође I, II, III, VII, и IX поглавље студије Даковић, Н., *Балкан као филмски жанр...*

С друге стране, категорија културне интимности мало је корисна у оним случајевима у којима је реч о филмски посредованом преношењу званичне идеологије, односно државног пројекта, који тежи принудном успостављању културне и идеолошке хомогености у друштву уз помоћ радикалног искључивања свих оних који се у крути модел не уклапају, попут демонизације четника у појединим партизанским ратним филмовима или дехуманизације „првосрбијанаца“ у Паскаљевићевим новијим остварењима. Она, такође, није корисна при анализи високостилизованих, антиреалистичких и радикално критички интонираних арт-хаус пројеката, какав је *Српски филм* (Срђан Спасојевић, 2010).

Аналитичка употребљивост категорије културне интимности проистиче управо из њене способности да укаже на значајне, а иначе теже уочљиве разлике, које често бивају маскиране сличностима на идеолошком или неком другом значењском плану, те на мање приметне сличности које измичу из вида због уочљивих идеолошких разлика. Тако постаје приметна сличност у третирању културне интимности између жанровски и идеолошки разноликих филмских дела – „дисидентских“ остварења црног таласа, онога што неки критичари називају „прорежимском фазом“ у ангажованом стваралаштву Кустурице, трагичних комедија и комичних трагедија насталих на основу Ковачевићевих драма, те појединих аполитичних лаких омладинских комедија. Та сличност приметна је на сва три раније наговештена нивоа испољавања културне интимности у филму – на нивоу приказивања онога што мисле и раде главни ликови у филму; на нивоу односа према приказаним појавама и актерима који својим ауторским приступом наговештава режисер; те на нивоу односа који према претходним нивоима заузима публика као главни конзумент филмске нарације. Ниједно се од тих поља културне интимности у поменутих случајевима не растаче, без обзира на уношење различитих врста ауторског одклона, попут ироничног или циничног.

Интегрисање реторике културне интимности у изражајна средства домаћег филма има и своје међународне импликације. Разлог лежи у могућности да оно што домаћа публика чита у визури културне интимности у међународном контексту буде протумачено као резултат праксе самоегзотизације и самоколонизације, што се потом тумачи као знак да аутор жели да његов филм буде прочитан онако како је западна публика (и део критике) навикла. Други канал за успешну комуникацију темељи се на могућности забуне у читању филмованих елемената културне интимности и њиховом тумачењу у кључу недвосмислене културне критике. Кустурица један део свог међународног успеха дугује управо таквим интерпретацијским недоумицама. Најзад, филмови који слабо функционишу у оквиру културне интимности код куће, попут оних из Паскаљевићеве тетралогије, на страном терену управо због свог критичког набоја могу бити прочитани у регистру културне интимности свог новог поднебља, која гледао-

цу (па чак и понеком критичару) у његовој приватности дозвољава оно што му политичка коректност у јавној сфери не дозвољава – мале топле балканистичке, расистичке и ксенофобичне интерпретативне несташлуке.

Најзад, потребно је још једном напоменути да о културној интимности, иако је о њој на претходним страницама често било речи као да је стварна друштвена ствар (што је понекад корисна представљачка конвенција), вреди мислити искључиво као о дискурзивном пољу, које чини могућим успостављање специфичног односа између људи који су тим пољем повезани и идеја и вредности које они сматрају својом културом, чиме се стварају услови за специфичан, горко шалив начин мишљења о себи. Примена категорије културне интимности у анализи филма чини лакше препознатљивим последице функционисања таквог поља на свим нивоима његовог испољавања, од људских односа који се приказују унутар кадра, преко односа аутора и онога о чему је решио да приповеда, па до сложене, често искривљене мреже препознавања, тумачења и читавања која се успоставља између филмских слика, њиховог аутора и његових различитих публика. Као што је већ речено, њена највећа аналитичка вредност не проистиче из одговора које нуди, него из питања која отвара.

Summary

Slobodan Naumović

Framing cultural intimacy: a few thoughts about the dynamics of self-presentation and self-concept in Serbian cinema

The work is an attempt to determine how the concept of cultural intimacy offered by Michael Herzfeld – assigning him as one form of cultural identity that is considered a source of external embarrassment, but also providing community members a feeling of security for belonging to the society – can enrich the standard procedures of the anthropological analysis of the film, and analysis of the functioning of national cinema. The analysis includes examples that are classified by elementary chronological (1896–1945, 1945–2000, 2000–present) and thematic criteria (a war film about World War I, the partisan war movie, film noir, Roma film, a film about gender stereotypes, a tragic comedy). Based on the analysis of examples, we can conclude that cultural intimacy as a model provides a valid framework for examining the visual narrative when it is engaged in bringing into question the official national (and nationalist) discourse that is prescribed and imposed on the society as the dominant cultural code, especially when such practices of internal hegemony are described and criticized through the views of “ordinary people“ and/or marginalized groups, when the ambiguity is not purposely disintegrated and the sides in the conflict are deeply tied. Also, cultural intimacy as a model helps to better understand the practice of authors who metaphorically play with certain forms of social margin, and find in them the general framework of social self-concept, not taking identity from the social groups that practice that concept. On the other hand, the categories of cultural intimacy is of little use in the cases where film is used to transfer the official ideology, or national project, which forces the establishment of cultural and ideological homogeneity in the society with the help of radical exclusion of all those who do not fit into such a firm model. It is also not useful in analysis of highly stylized, anti-realistic and radically critical intoned projects. Finally, its greatest analytical value comes not from the answers it provides, but from the question that it opens.