



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ
ПОЗОРИШТА, ФИЛМА, РАДИЈА И ТЕЛЕВИЗИЈЕ

ЖАНРОВСКА ИСТОРИЗАЦИЈА И
ТЕОРИЈСКО-ЖАНРОВСКА ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЈА
СРПСКИ ФИЛМ ОД 1999. ДО 2009. ГОДИНЕ

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

КАНДИДАТ

Мр Драган Јовићевић

МЕНТОРКА

Ред. проф. др Невена Даковић

БЕОГРАД

2016

Садржај

Резиме.....	4
Abstract.....	5
I Увод	7
II Појам, теорија и одређење жанра	17
III Формирање српске теорије жанра	31
IV Промена статуса кинематографије у Србији.....	41
V Мапирање жанрова новог српског филма.....	47
V 1. Музички филм (<i>Belle Epoque, АЗ – рокенрол узраћа ударац, На лепом плавом Дунаву</i>).....	49
V 2. Хорор и фантастика (<i>ГТ синдром, Зона мртвих, Шејтанов ратник, Чарлстон за Огњенку</i>).....	59
V 3. Трилер (<i>Механизам, Лавиринт, Југ-југоисток, Четврти човек</i>)	70
V 4. Комедија (<i>Црни Груја и камен мудрости, Промени ме</i>)	84
V 5. Мелодрама (<i>Јесен стиже Дуњо моја, Живот је чудо</i>)	92
V 6. (Нео)Ратни филм (<i>Рањена земља, Пад у рај</i>)	99

VI Нови жанровски систем у српској кинематографији:	
стварање националног жанра	112
VI 1. Политички филм	121
VI 1. 1. Земља истине, љубави и слободе	122
VI 1. 2. Хитна помоћ	125
VI 1. 3. Оптимисти и Ђавоља варош	131
VI 2. Транзицијски филм	146
VI 2. 1. Сутра ујутру	148
VI 2. 2. Клопка	152
VI 2. 3. Хадерсфилд	160
VI 3. Егзистенцијални филм	171
VI 3. 1. Кенеди се жени	175
VI 3. 2. Живот и смрт порно банде	181
VII Закључак	195
VIII Библиографија	210
IX Вебографија.....	221
X Филмографија.....	224
Биографија.....	232

Резиме

Тема овог рада је одређење жанра и преиспитивање положаја жанровског филма у домаћој кинематографији од 1999. до 2009. године. Овај период у новијој српској историји праћен је бројним друштвеним, политичким, економским и културним променама, а у склопу утицаја светских кретања одредио је правце радикалних промена филмске продукције. Одређење жанра, пре свега као националног жанра у смислу репрезентације националног идентитета, у условима постдобра - од постсоцијализма, посмодернизма, постнационалног до постколонијалног времена - обележено је мутацијама и контаминацијама основних образаца, углавном преузетих са светске филмске сцене. С једне стране, било је покушаја стварања или настављања традиције класичних жанрова, попут хорора, комедија или трилера, а с друге настајале су националне варијације жанра што је све заједно омогућило али и проблематизовало дефиницију *националног жанра*. У богатој филмској продукцији – значајној и за развијеније европске земље – приметна је хибридизација познатих модела жанра с актуелним питањима транзиције, политике и егзистенције, и јаким ауторским печатом. Студије случаја за жанровско мапирање новог српског филма су: *Земља истине, љубави и слободе* Милутина Петровића (2000), *Хитна помоћ* Горана Радовановића (2008), *Оптимисти* Горана Паскаљевића (2006), *Ђавоља варош* Владимира Паскаљевића (2009), *Сутра ујутру* Олега

Новковића (2006), *Клопка* Срдана Голубовића (2007), *Хадерсфилд* Ивана Живковића (2007), *Кенеди се жени* Желимира Жилника (2007) и *Живот и смрт порно банде* Младена Ђорђевића (2009).

Темељ настанка пратеће теорије је дискурс локалне филмске критике генерално обележене нестабилним квалитетом, дневно-новинским маниром и раскидом са традицијом квалитета, као и малобројни текстови теорије филма који жанр посматрају са академског становишта и у наднационалном контексту.

Abstract

The subject of this work is defining the genre and reexamining the position of the genre film in the domestic cinematography from the year 1999 to 2009. This period in the newer Serbian history was followed by numerous social, political, economic and cultural changes, which in combination with the influence of the course of mundane developments, defined the direction of radical changes of the film production. Defining the genre, above all as a national genre in the sense of representing the national identity in the terms of the post age - from the post-socialism, postmodernism, post-national to postcolonial times - was marked with mutations and contaminations of the basic forms, mainly adopted from the mundane film scene. On one hand, there were attempts of establishing or continuing the tradition of the classical genre, like horror, comedy and thriller, but on the other hand the national variations of the genre were founded, which all in all made it possible as well as questionable in the sense of defining the national genre. In the plentiful film production - notable even for more developed European countries - the crossbreed between the eminent genre models and current issues of transition, politics and matters of existence and strong auctorial view is clearly visible. The study cases for the genre mapping of the new Serbian film are: *Land of Truth, Love and Freedom* by Milutin Petrovic (2000), *The Ambulance* by Goran Radovanovic (2008), *The Optimists* by Goran Paskaljevic (2006), *Devil's Town* by Vladimir Paskaljevic (2009), *Tomorrow Morning* by Oleg Novkovic (2006), *The Trap* by Srdjan Golubovic (2007), *Huddersfield* by Ivan Zivkovic (2007), *Kennedy is Getting Married* by Zelimir Zilnik (2007) and *The Life and Death of a Porno Gang* by Mladen Djordjevic (2009). The basis for establishing the following theory is the discourse of the local film reviewing generally marked by unstable quality in the manner of the daily journalistic style and severance with the tradition of quality, as well as a limited number of articles about the theory of film which look upon the genre from the academic point of view and in the super national context.

I Увод

Због чега је тешко дефинисати жанр?

Ово темељно питање на почетку рада, посебно је интригантно када се постави у односу на филм, упркос чињеници да је седма уметност своје наратолошке и класификационе обрасце “преписала” из позоришта и књижевности, у којима је појам жанра далеко јаснији. Жанровско одређење једног филмског дела показује се проблематичним, и то не само због доба постмодернизма, као периода хибридних, контаминираних жанрова, већ и због сложеног скупа околности које су довеле до жанровске мутације у Србији: под утицајем збивања у другим уметностима, друштвених промена, глобалних дешавања, те безграничном интеракцијом светске филмске продукције, филмски жанрови се прилагођавају и успостављају услове за ново систематско проматрање.

Година 1999. обележила је формални завршетак ратова на простору Југославије, потписивањем Кумановског споразума којим су окончани ваздушни напади НАТО-а на територију тадашње СРЈ, чиме је уједно означен увод у постдоба. Престојећа декада била је више него турбулентна, како за државу тако и за кинематографију. Само током тих десет година, држава је променила чак четири пута своје обличје. Након бомбардовања

земља је наставила да функционише као Савезна република Југославија у саставу Србије и Црне Горе, две суверене државе из СФРЈ. Три године касније, увођењем евра као једине званичне валуте у Црној Гори, ова држава инсистира на својој независности, чиме је било условно најављено формирање следеће државе-континуитета Србије и Црне Горе, што је било и озваничено 2003. Већ тада је било јасно да се савезништво две, сада и формално различите државе, одржава вештачки, те до коначног раздвајања долази 2006. године, када је на референдуму изгласана независност Црне Горе, што је признао и српски парламент и прогласио Србију сувереном државом. За све то време, статус Косова је био под великим знаком питања. Како међународни преговори нису довели до консензуса о уставном статусу, Косовски парламент 2008. године проглашава независност Косова од Републике Србије, што је подржало 108 држава чланица УН и Тајван. Једнострано проглашење државе, Србија је оштро одбацила, а независност Косова није признало више од 110 земаља света. Оваква одлука довела је до нове дестабилизације и погоршавања односа у јужној српској покрајини. Наведена деценија обележена је бројним додатним потресима, незадовољствима и константним превирањима, почев од бомбардовања 1999, преко великих демонстрација 2000. године и свргавања режима Слободана Милошевића, затим убиства премијера Зорана Ђинђића 2003. и потоње акције "Сабља", те хапшења хашког оптуженика Радована Караџића 2008. године, до низа других социо-политичких незадовољстава.

Истовремено, тих година кинематографија је, баш као и сама земља, улазила у процес транзиције, оштро се суочавајући и борећи како са економским, културним и политичким баријерама, тако и са променама друштвеног и државног система. Ипак, од знатно смањене филмске

продукције у Србији с краја деведесетих година прошлог века, српски филм израста у једну од, продукционо, највиталнијих кинематографија Европе, како према броју снимљених филмова, тако и по свим њеним разноликостима.¹ Када се ова последња деценија у историји српског филма сагледа у целости, први утисак је да ју је обележила пре свега потпуна анархија у третману филма, праћена дијагнозом општег стања у друштву, проистеклом из државотворних и социјалних трансформација, националне хистерије, политичке недоследности. Истоветно стање настављено је и у новом миленијуму.

Почетак постдоба обележен је бројним постратним и постнационалним карактеристикама. Све те карактеристике утицале су на уметничку сцену начелно, а посебно на филмску уметност и филмске ауторе. Теорија жанра захтевала је ново тумачење, покушај нове артикулације и то не само кроз нову теоретизацију, већ и кроз спонтано проистеклу историзацију српског филма.

Филм је одувек тражио систематизацију по филмским групама, родовима, врстама, жанровима. Готово да не постоји опис филма, било да су у питању филмска траке, дискови, сајтови или стручна литература, где се уз наслов и садржај не наводи и жанровска одредница. Жанрови тако, служе за сналажење публике у “мору” остварења, али и за одређивање њеног укуса и наметање актуелних трендова.

¹ У том периоду настао је неочекивано велики број филмова за једну малу и, ратом и политичким превирањима, осиромашену државу – рецимо само у 2007. години премијерно је приказано чак 18 филмова, чиме Србија постаје једна од најпродуктивнијих европских кинематографија.

Српска филмска теорија, све до краја осамдесетих година, није препознавала жанровску теорију као важну, што је касније направило поприличну недоследност у класификацији жанрова домаћих филмова, нарочито у периоду након завршетка последњег рата на овим просторима, када су се створили услови за продукцију жанрова који у периоду до 1999. године нису били актуелни.

Као пример за то може послужити сајт Филмског центра Србије, на коме се наводе остварења чије су описе дали сами продуценти и дистрибутери филмова. Тек летимичан поглед на наслове настале управо у периоду од 1999. до 2009. године сведочи о несхватању и погрешном поимању жанрова. Тако рецимо, филм *Четврти човек* (2007) Дејана Зечевића наведен је као драма, *Турнеја* (2009) Горана Марковића обележена је као ратна комедија, а *Шејтанов ратник* (2006) Стевана Филиповића као фантастична комедија. Несумњиво је да је један филм најлакше одредити као драму. Још од Аристотела, два основна и најстарија жанра јесу трагедија и комедија. У том смислу, драмом би могао да се одреди сваки филм који није комедија или није трагедија. Али зашто би онда *Четврти човек* био обележен као драма, када је сам редитељ већ у самој цитатности био врло јасно одређен према жанру, позивајући се и директно реплицирајући неке од најпознатијих канона европског и холивудског трилера? Радња филма *Турнеја* одвија се 1993. године, у време грађанског рата. У филму, глумци одлазе на фронт како би публици у зараћеним крајевима играли сцене из класичних комада и тако им улепшавали суморну стварност. Том приликом, са циљем да насмеју публику, они изводе сцене из класичних комада као што су *Буба у уху* (фран. *La Puce à l'oreille* из 1907) Жоржа Фејдоа (Georges Feydeau, у питању је његова чувена комедија из врхунца периода *Belle Époque*)

и *Дундо Мароје* Марина Држића (његова најпознатија комедија приказана први пут, како се најчешће наводи, фебруара 1551). Наведени пасажии у филму као да су били довољни да и “оквирни” филм постане *ратна комедија*. Такође, наводна увреженост “непопуларности” жанровског филма код нас, посебно хорора и фантастике, очито је условила да се Филиповићевом дебитантском остварењу припише одредница фантастична комедија. Шта би, у случају *Шејтановог ратника*, то значило? И да ли би било погрешно да се заведе као, рецимо, фантастична драма? Управо овакве теоријске недоумице у вези са филмским жанровима условиле су рад на теми *Жанровска историзација и теоријско-жанровска проблематизација: српски филм од 1999. до 2009. године*.

Тих година, систем продукције филмова пребачен је на систем фондова, како домаћих тако, временом, и страних. Копродукције су постале неминовност, што је обликовало нови изглед српске кинематографије. С једне стране, српски филм је морао да се повинује захтевима страних продуцената, регулативима Еуримажа (Eurimage) и да се приближи одредници класичног европског “фестивалског филма”. Стога, било је сасвим очигледно да су се тих година на сцени појавила посве нова имена, која су унела и нове естетике, и променила дотад актуелне токове, доносећи жанровску хибридизацију и мутацију примерену, у овом случају, не само постмодернизму, већ и постсоцијализму и постколонијализму. С друге стране, генерација доајена (посебно *црноталасовска* и *прашка школа*), прилагођавајући се новом добу, остаје доследна традиционалним, већ уобличеним поетикама, нудећи оштрије и критичкије погледе на свет који се, у међувремену, драстично изменио. Српска кинематографија постаје све више зависна од политике и политичких одлука, које се намећу као важно

мерило опстанка на јавној сцени. У таквом систему живљења и константних промена, настаје агилна али и несистематизована кинематографија, баш каква је и сама држава која се формирала током тих година. Управо је стога та декада била најпогоднија за сагледавање мутација на плану филмских жанрова, са временске дистанце од неколико година.

Тражећи одговор на питање шта би то био савремени српски филм, каква би била његова генеза у постјугословенском добу и како би изгледало ново дефинисање жанра, овај рад полази од претпоставке да је формирање државе уједно означило и настанак новог *националног жанра*, могуће позајмљеног као новонастала и прилагођена врста или – логичније, у складу са плуралитетом постмодернизма – као систем акултурисаних и адаптираних жанрова светске кинематографије. Како онда изгледа жанровска историзација? Да ли је могуће и даље филмове класификовати према постојећим жанровима и задржати се на основној теоријској проблематизацији?

У декади од 1999. године, настају филмови који се крећу од чистих жанровских образаца, да би преко контаминације дошли до комбинације постојећих и настанка наджанра. Све отежанија продукција која је усмеравала ауторе на копродукције и фондове, условила је и различите стилове, који су се углавном држали *уметничког филма*, било да је у питању арт као жанр, ауторски или артхаус продукт, чиме предзнак арт, у овом случају, постаје кључни за дефинисање *националног жанра*. Паралелно са тим, у том периоду, приметан је недостатак системске теоријске мисли, која би проблематизовала, појаснила и испратила промене жанровских система.

Један од разлога јесте и у самом наслеђу, јер *жанр* на овим просторима није био никада посебно вољен. Говорити о жанру у раним теоријама, подразумевало је говорити о филму који подилази трендовима, односно поштује формуле (филмовима *жанра* сматрају се филмови јасне иконографије попут хорора, фантастике, кримића...), који се у социјалистичкој кинематографији доживљавао као “уљез”, одметнути или увезени доживљај света, неиманентан социјалистичком систему и светоназору. Био је то израз помодарства, потенцијална идеолошка и естетска субверзија западне кинематографије. Међутим, појавом новог таласа критичара с краја осамдесетих година, жанр постаје наизглед једино мерило филмске класификације. Како је та генерација током деведесетих “утихнула”, жанр је био препуштен индивидуалном промишљању, опредељењу и интересовању. У времену у коме су филмска теорија и критика све више јењавале, питање жанра је остало у рукама новокомпонованих продуцената, каквих је након деведесетих било и превише. Зато рад *Жанровска историзација и теоријско-жанровска проблематизација: српски филм од 1999. до 2009. године* тражи одговор на питање – шта би био жанр у новом државном контексту, шта би били наджанрови, а шта поджанрови? Да је реч о новом жанру или о новом образцу иновације и акултурације система жанрова, који су се искристалисали паралелно с почецима рађања нове државе и нове кинематографије, постаје јасно тек када се кинематографија тог периода посматра из данашње перспективе.

Предмет истраживања чине студије случаја из корпуса филмова насталих у Србији од 1999. до 2009. године. За потребе рада, одабрана су остварења која припадају класичним жанровским обрасцима, али и она која се опиру постојећим класификацијама.² Циљ рада јесте успостављање новог жанровског система, његово одређење (једнина, множина, систем жанрова) кроз проблематизацију појма жанра и жанровску (ре)историзацију српског филма, односно реисторизацију жанра кроз српску кинематографију. Систем хипотеза на којима почива рад, обухвата једну главну и две помоћне.

Главна хипотеза је да у новом државном, националном и историјском контексту настаје нови национални жанр, појмљив као јединствена категорија, или и као систем жанрова, акултурисан и адаптиран услед промењеног националног система друштвено-политичких односа. У том новом националном контексту, жанр је подржан општим постхибридним добом. Теоријска проблематизација жанра полази од премисе да се нови жанрови формирају под глобалним друштвеним променама, које подразумевају постојање постнационалног, ненационалног, наднационалног доба, што је у случају српског филма у вези са теоријама постсоцијализма, постколонијализма итд.

Прва помоћна хипотеза јесте да анализа и жанровско одређење нових филмова, који доносе еволуцију жанрова, а који су дотад постојали у назнакама попут музичког филма, трилера, хорора... или уопште нису

² Као што смо већ навели, ова декада је одабрана као период политичког и културолошког формирања друштва и нове државе, након и последњег рата на овим подручјима. Филмови узети за анализу одабрани су као најбољи представници доказивања хипотеза, иако би листа остварења могла бити знатно дужа. Поготово би хипотезе имале додатну потврду у филмовима насталим након тога периода.

постојали, условљава жанровску реисторизацију српског филма, али и реисторизацију жанра у оквиру српске и светске кинематографије.

Друга помоћна хипотеза тиче се теоријске проблематизације нових жанрова, која почива на широкој платформи друштвено-хуманистичких теорија, праћених кроз промене дискурса филмске критике. Жанровска историзација тако открива промене теорије жанра, условљене применом у анализи домаће кинематографије. Претпоставке упућују на проблематизацију односа идентитет и жанр, жанр и питања рода и слично. Њена верификација је делимична, у смислу да је осликавање релације жанр-национални идентитет доминантно.

Рад полази од теоријске платформе и користи компаративну, текстуалну, наративну, формалну и тематску анализу. Читање и интерпретација су вишеструко контекстуализоване у друштвеном, историјском, економском тренутку. Дедуктивно-аналитичка оријентација усмерава рад у правцу утврђивања карактеристика целине и њених сегмената, као и односа унутар анализираних система, односно структуре. Метод подразумева анализу литературе, студије случаја, историзацију филмских трендова, конзистентни развој друштвеног система.

Посебна пажња посвећена је анализи архитектстуалности филмских критика, које се са теоријске, историјске и критичке перспективе баве класификацијама филмовима. За доказивање стварања *националног жанра* анализирани су новинске критике, као парадигма јавне рецепције и критичког дискурса биоскопске публике, објављиване у новинама, на сајтовима и блоговима.

Рад је структурисан у шест поглавља: Појам, теорија и одређење жанра; Формирање српске теорије жанра; Промена статуса кинематографије у Србији; Мапирање жанрова новог српског филма; Нови жанровски систем у српској кинематографији: стварање националног жанра; и Закључак.

II Појам, теорија и одређење жанра

У теорији филма, жанр представља један од основних метода категоризације. Филмски жанр чине различите форме или идентификациони типови, категорије, класификације или групе филмова које имају у основи сличне, препознатљиве карактеристике, синтаксе, конотације или денотације, технолошке сличности или конвенције, које зависе од места одигравања радње, теме, радње, периода, заплета, централне наративне структуре, мотива, стилова, структура, ситуација, иконографије (посебно у вестерн или хорор филмовима, који се као такви означавају жанровским филмовима), као и ликова (или карактеризације).

У покушају да приближи жанровску класификацију, филмски теоретичар Рик Алтман (Rick Altman), каже да се филмски жанрови не распоређују по прецизно исцртаној свеобухватној мапи, већ се окупљају, како каже, у некој врсти *Парка из доба Јуре* (мисли се на *Jurassic Park* Стивена Спилберга (Steven Spielberg) из 1993. године), "где на истом простору живе жанрови настали у најразличитијим епохама". (Altman, 1999:22) Заправо, Алтман истиче да филмски жанрови нису окамењени, једном заувек дати обрасци већ су апостериорне категорије, које су подложне преиспитивању. "Историја жанра је сложена појава која се тиче и жанровских назива и скупова филмова" (Моан, 2006:129).

Теорију жанра, филмска уметност преузела је из позоришне (као и све кључне термине, уосталом), која је пак своју законитост махом преузимала од књижевне теорије. Појам жанра у књижевној критици има дуг век, а јавља се знатно пре настанка филма. Теорија књижевних жанрова, у ширем смислу, обједињавала је низ различитих покушаја да се начин писања и конвенције које постоје у књижевној пракси групишу и организују у посебне категорије. Стога, историја теорије жанрова је веома дуга. “Још код Аристотела јавља се у једном нарочитом облику, као “врсте” поезије одређене у смислу “жанровске” дефиниције уметности поезије као такве.” (Калафатовић, 1980:177) Теорија жанрова је, такође, касније чинила средишњи проблем сложених интелектуалних сукоба у ренесанси, а у новије време јавља се као опште место модерних несугласица између различитих теорија и разноликих примена емпиријских метода. Посебну тешкоћу у теорији књижевности представља и терминолошка збрка између појмова књижевни *род*, књижевна *врста* и књижевни *жанр*. Употреба ових термина у науци о књижевности и текућој критици врло је сложена и у уској је зависности од утицаја страних терминологија.

Тако у књижевности, *жанр* (од француске речи *genre*, што значи род, врста) у француској терминологији означава “књижевни облик, односно представља свеобухватни појам којим се обједињују различита књижевна дела са истим формалним или тематским одликама” (Поповић, 2007:794). Истичући да се класификација и одређивање критеријума жанрова пре свега утврђује генеалогичком или теоријом жанра, Тања Поповић у *Речнику књижевних термина* наводи следеће: “Жанр је ужи појам од књижевних родова и врста. Уколико је књижевни род лирика, онда лирски жанр представља њене варијабилне облике попут сонета, оде, ламентације, ронда,

канцоне итд. Пошто није широко распрострањен појам, жанр се одређује веома различито: као тип или форма литературе (М. Абрамс), посебан начин перцепције стварности (Бахтин), тип дела који на себи својствен начин обједињује садржај и структуру (Гачев, Кожинов), историјски променљива категорија, облик песничке спознаје условљен културним сећањем које се преноси на друге облике (Сазанова), карика која повезује појединачно књижевно дело са осталом књижевном традицијом (Тодоров), група књижевних дела обједињених спољашњом (метар, структура) и унутрашњом (идеја, замисао), формом (Велек и Ворен) итд.” (Поповић, 2007:794)

У свом есеју *Закон жанра* (*The Law of Genre*, 1980), Жак Дерида (Jacques Derrida) негирао је да постоје опште и фиксне конвенције било ког жанра, тврдећи да текстови не показују особине само једног жанра, већ да могу да поседују особине више жанрова и да чак и у жанровском смислу буду потпуно неодређени. “Међутим, сама идеја о жанру”, сматра Дерида, “подразумева постојање закона и правила који текст ограничавају у његовој флуидности” (Derrida, 2000:221).

Крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, теорија филмских жанрова у светским оквирима заузимала је посебно и врло специфично место. Њен непосредни контекст била је појава бројних теоретичара који су имали за циљ да обаве два задатка. Као прво, да оспоре и сузбију преовлађујућа схватања о филму, уврежена и брањена на основу прихваћеног “укуса” неколицине новинара и критичара, који се позивају на “вечна правила и вечна начела” уметности уопште. Као друго, најзад свесна тога да је сваки облик уметничке производње делатност везана за правила

усађена у друштвену историју, теорија филма латила се посла са намером да открије структуре које подупиру групе филмова и које им пружају друштвене темеље. Како тврди Пол Вилемен (Paul Willemen) на овој је тачки структуралистичка методологија, која је почетком и средином шездесетих година “видна присутна у француској интелектуалној средини, послужила као користан теоријски костур” (Вилемен, 1986:29).

Тих година, непосредни притисак на теорију жанра потекао је из чињенице да је она, услед последица промене власти у кризним тренуцима филмске критике, остала затечена у тежњи ка формулисању једне структуралистички надахнуте теорије филма, због чега је, наравно, изгубила и свој полемички набој. “Следећа промена довела је до тога да теорија жанра напосто нестане из програма рада филмских критичара” (Вилемен, 1986:30). Осамдесетих година, наводи Вилемен, поједини критичари-теоретичари покушали су да формулишу потребу за новим начином размишљања о теорији жанра. Међу су били Ентони Истхоуп (Antony Easthope), Мајк Вестлејк (Mike Westlake) и Стив Нил (Steve Neale), који је, радећи паралелно са наведеним теоретичарима, покушавао да “целокупном питању приђе са становишта теоријске проблематике окренуте разматрању значења из којих се рађају и начини обраћања гледаоцу и дискурзивна стратегија”. (Вилемен, 1986:32)

Тако Стив Нил, који се уз Алтмана профилисао као један од најзначајнијих филмских теоретичара у овој области, истиче да је жанр заправо феномен сам посеби, управо због своје свеобухватне позиције и немогућности класификовања. Жанровима се може приступити на више начина па тако, вели Нил, различите перспективе подразумевају

индустријско (продукционо) одређење жанра, подразумевају и да се може посматрати из угла различитих естетских традиција, из различитих друштвено-културолошких окружења које “директно утичу на жанр, али и из угла филмске публике и њеног разумевања и реаговања на одређене жанрове” (Neale, 2002:2). Бројним примерима у књизи *Genre and Contemporary Hollywood* (2002), Нил то управо и потврђује.

Ипак, несумњиво је да је за разумевање жанра од пресудне важности наративна. Оно што се у главном току кинематографије производи као роба јесте наративни филм. Појашњавајући значај и утицај наратива на жанр, Нил каже да су жанрови начини на које наративни систем дејствује, “регулисани низови његових потенцијала” (Neale, 1986:55). Ту се већ, дакле, називају неки елементи њихове специфичности, неки од начина на које поједини жанрови функционишу једновремено да би у потпуности искористили разноврсност наратива главног тока. “Жанрови се међусобно разликују по тежини дискурса који им је заједнички, по начину на који се ти дискурси уписују у специфичније жанровске елементе и по начину на који се уклапају у кодове специфичне за филм” (упор. Neale, 1986:55). Нил тако улази у дискусију о наративу узимајући за пример насиље као наратив, рецимо, које обележава по инерцији филм страве и ужаса, било да је у питању насиље који изазива чудовиште, имагинарно (вампис, вукодлак) или реално (подивљала животиња) или с друге стране поремећени човек (у филму *Психо* (*Psycho*, 1960), на пример). Али, додаје он, насиље има важну улогу и у музичкој комедији, попут *Приче са западне стране* (*West Side Story*, 1961) или у мелодрами као што је *Записано на ветру* (*Written on the Wind*, 1956) али и у филмовима касније из деведесетих попут *Рођених убица* (*Natural Born Killers*, 1994) или *Праве романсе* (*True Romance*, 1993) које су по сценаријим

Квентина Тарантина (Quentin Tarantino) режирали Оливер Стоун (Oliver Stone) и Тони Скот (Tony Scott). Насиље је покретач и бројних наратива у детективском жанру или вестерну, као и у разним облицима комедија, које дејствују тако што нарушавају и сам дискурс. “Луда комедија тежи томе да ред и неред изрази посредством механизма дискурса и да неслагања, противречности и нелогичности произведе у равни језика и кода, док на другој страни друштвена комедија (комедија ситуације) тежи томе да свој неред означи као нарушавање друштвено институционализованих дискурзивних хијерархија” (Neale, 1986:58). Нил наглашава да је насиље отворено у заплетима друштвених комедија које су радили Чарли Чаплин (Charlie Chaplin), браћа Маркс (The Marx Brothers), и Хауард Хокс (Howard Hawks), “док су у Лубичевим (Ernst Lubitsch), Капринин (Frank Capra) и Старџесовим (John Sturges) комедијама чести тренуци поигравања са логичким механизмима дискурса” (Neale, 1986:58).

Тако, и након више од сто година постојања филма, расправа о жанровима показује се компликованом из више разлога. Прво, историја филма показала је да жанровске врсте нису чисте и временски стабилне категорије. Друго, мешање и мењање жанровских конвенција чини узалудним покушаје прецизних класификација филмова.

Управо наведена дилема уводи нас у вечиту теоријску дискусију шта јесте, а шта није жанр? Дефиниција и одређење жанра увек су неопходни већ у самом предзнаку филма. Како су показали извесни англо-саксонски истраживачи последњих година, жанрови су и дискурзивни чин и културни, идеолошки и друштвени посредник. “Филмски жанрови нису само жанрови филмова, они су такође саставни део производње и тумачења

филма. Самим тим, теорија филмских жанрова морала би да обједини текстуалне и контекстуалне приступе". (Моан, 2006:7)

Рик Алтман, међутим, успоставља семантичко-синтаксички теоријски модел одређења жанра и сматра да семантички подаци представљају садржај филма, а синтаксички наративну структуру у коју се тај садржај уклапа. Александра Миловановић у свом докторату тако примећује да класификација жанрова није статичан процес, већ се надовезује на Алтмана да је еволуцију жанра неопходно сагледати „као динамичну алтернацију принципа експанзије – стварања новог циклуса – и принципа контракције – консолидације жанра“ (Алтман, 1999:65). “Појава новог циклуса означена је додавањем придева основном називу (нпр. трилер постаје акциони трилер), да би затим придев преузео основно одређење у новонасталом циклусу (нпр. акција), којем би се даље у еволуцији могао додати нови придев (научнофантастична акција), итд“ (Миловановић, 2013:35).

У књизи *Филмски жанрови*, Рафаел Моан наводи да *Ofisijel de spektakl* дели филмове на петнаест жанрова: авантура, биографија, комедија, драма, страва, ужас, фантастика, научна фантастика, рат, историја, цртани филм, живот животиња, карате, музички филм, драмска комедија, детективски, шпијунажа, еротика, вестерн, разно. Са друге стране, *Парископ* нуди двадесет две жанровске категорије: анимирани филм, авантура, драмска комедија, комедија, кракометражни, цртани, документарни, психолошка драма, драма, еротика, фантастика, балетски филм, музички филм, црни филм, политички филм, ратни, страва, карате, детективски, научна фантастика, трилер, вестерн. (Моан, 2006:16)

Овакве недоумице око класификације жанрова доводе до суштинске расправе о њима – да ли је карате жанр или поджанр акционог филма, који је првобитну експанзију доживео искључиво у филмовима далекоисточних кинематографија, нарочито након седамдесетих година и популаризације филмова Бруса Лија (Bruce Lee)? Да ли је балетски филм жанр или поджанр музичког филма? Да ли је краткометражни филм жанр или филмска форма?

Лако је уочити да је жанр категорија препозната код више друштвених актера: продуцентата, филмских студија, редитеља, теоретичара и код публике. Стога, жанр није фиксиран појам, већ настаје и временом се мења у производњи и рецепцији филмова. Рафаела Моан улази у тумачење жанрова, али базира своје истраживање искључиво на матрицама постојећих, класификованих жанрова, не дајући увид у могућност даљих интерпретација и модулација, поготово у националним кинематографијама, што је посебно приметно код појединих европских кинематографија, поготово источне Европе.

Стив Нил у својој студији примећује: “Жанрови садрже иновације и варијације, сличности и понављања; они значе померање, промене, динамику и модификације; чак и елементи и конвенције најчвршћих жанрова подлежу променама... сем тога, сваки филмских жанр настоји да прошири свој репертоар или додавањем нових елемената или превазилажењем старих, иако постоје ограничења у њиховом степену... Ово је главни разлог што је тежња ка класификацији у проучавању жанра у основи погрешна” (Neale, 1989:82). Нил овом тезом одлази корак даље и даје могућност жанру као засебној филмској категорији да се профилише и да

отвори пут другим, мање прихватљивим постулатима, да постану филмска категорија за себе. То укључује с једне стране друштвени утицај, с друге стране утицај психоанализе или с треће стране утицај поп културних феномена, који директно утичу на филм и чине да се они даље жанровски обликују, превазилазећи тиме постојеће чисто филмолошке категорије.

Јер с једне стране, разврставања управо користе жанровске категорије које се разликују по броју, називима, садржају, па и одређењу. Променљивост коришћених категорија потврђују и каталози и називи које користи филмска индустрија. Исти је случај и са именима жанрова које су смислили, користили или проучавали критичари и историчари филма, чији је задатак, између осталог, да строго и утемељено успостављају, организују и расправљају о врстама и групама филмова. У намери да понуди преглед холивудских жанрова, Стив Нил се определио за шеснаест главних жанрова, користећи притом два кључна мерила – “да су их критичари детаљно размотрили и да се њихово теоријско одређење поклапа са називом који им даје филмска индустрија” (Neale, 2000:51). Међутим, те жанрове, за које он каже да су неоспорени, тешко бисмо могли сматрати таквим. Ослањајући се на мишљење Ричарда Малтбија (Richard Maltby), који наводи да се теоретичари углавном слажу око дванаестак жанрова, Рафаела Моан креће од предлога десет жанрова, од који су: четири сигурне категорије (вестерн, комедија, музичка комедија, ратни филм), четири “додатне” категорије (трилер, гангстерски филм, филм страве и научна фантастика) и две посебне категорије које су тек предмет бројних и значајних студија и расправа (црни филм и мелодрама).

Овој листи, у којој сви делови очигледно немају исти положај, Нил додаје још шест жанрова: детективски филм, епски спектакл, друштвену драму, тинејџерски филм (чији су јунаци углавном тинејџери и који се обраћа тинејџерској публици), биографски, акциони и авантуристички филм. “Како се може видети из Ниловог детаљног разматрања критичке литературе посвећене сваком од тих шеснаест жанрова, њих продуценти неприкидно преправљају, о њима се воде расправе и мењају одређења. Та променљивост назива не може се избећи ни свођењем поља истраживања на холивудски филм, то јест на кинематографију за коју се често сматра да су је створили и успоставили жанрови” (Моан, 2006:21). То је, за холивудски филм несумњиво тачно, с обзиром на чињеницу да управо тамошња филмска индустрија почива на жанру, а читава производња зависи од третмана жанра и његове рецепције код публике.

Проблем класификације жанрова огледа се и у неконзистентности критеријума. То значи да у одређењу различитих жанрова не користимо исте процене при њиховој класификацији, као и да у одређењу једног жанра не постоје различити критеријуми. “Жанрови се у филму и књижевности могу дефинисати и међусобно разликовати на основу често неспојивих и противречних начина” (Neale, 1989:78). Тако, на пример, у новије време поготово, филмови се врло често снимају као мешавине различитих жанрова, јер постмодерни филм подразумева алузије и реконтекстуализације конвенција жанрова прошлих епоха. Филмови снимљени у само једном жанру, ређа су појава од филмова насталих као комбинација више жанровских конвенција. “Жанрови, дакле, морају да се суоче са препознавањем и комуникацијом пре него са дефиницијом и

класификацијом, са очекивањима и разумевањем гледалаца и са групом филмова с којима деле посебна обележја” (Neale, 1989:83).

С тога, посебну проблематику уноси термин “жанровски филм”, иако је његова дефиниција одређенија. Под овај појам подводе се остварења која се тичу комерцијализације одређених правила филмских постулата и обраде постојећих мотива у оквирима једног, устројеног жанра. Бери Кит Гран (Barry Keith Grant) у *Film Genre Reader II* (1995) наводи да су жанровски филмови “дугометражни комерцијални филмови који користе принцип понављања и варијација да би причали добро познате приче о добро познатим ликовима у добро познатим околностима” (Grant, 1995:IX). Тумачећи Рика Алмана, Рафаела Моан одлази корак даље у покушају одређивања образаца жанровских филмова помоћу седам својствених одлика, које се понекад и преклапају и у којима се препознају неке од жанровских особина.

Прва одлика би била двојна структура попут супротстављених духовних вредности и антикултурних порива у жанровским филмовима који доводе до конфликта; друга је логика понављања, јер жанровски филмови користе исту грађу, коју обрађују на исти начин, чиме успостављају одређену иконографију жанра (попут ноћних локала, слабо осветљене улице, или канцеларије у којима венецијанери исецају ламеле светла и сенке у *noir* филмовима); ту је и економија нагомилавања која у жанровским филмовима чини основу на којој је саздана прича сваког од њих; четврто би била предвидивост, која се постиже захваљујући интертекстуалним понављањима и интратекстуалним гомилањима, чиме се потврђују усвојена правила која гледалац познаје и препознаје у филму;

потом склоност ка интертекстуалним цитирањима; симболична вредност слика, звукова и околности које имају већи значај од података које нам филм саопштава; и коначно њихова друштвена улога, јер жанровски филмови омогућују да се у склопу фикције разреше савремени сукоби које друштво, на рационалан начин не уме да разреши. Моанова је са одликама жанровског филма успоставила јасне параметре за читање конвенција и њихово препознавање, али чињеница је да оне и саме трпе извештан притисак, јер су ретко када одређене и ретко када подробно анализирани на начин који би открио њихову тако специфичну независност и улогу у обликовању жанра као естетске категорије. Конвенцијама жанра бавио се Том Рајал (Tom Ryall) у свом чланку *Појам жанра (The Notion of Genre, 1970)* у часопису *Скрин (Screen)*. Рајал тако прилично неодређено говори о жанровима као о узорима / формама / стилевима / структурама који превазилазе одређене филмове, а највећи део рада на који се позива чак и у начелу своди на расправу о одређеној и ограниченој области естетике жанра која се најчешће назива “иконографијом”.

Питање иконографије је само једно од конвенција које Рајал и Нил наводе као једну од могућности дефинисања питања и проблема жанра. Остале би биле: ликови, заплет, визуелно-стилске карактеристике, костими и реквизита, музика, осветљење... Др Александра Миловановић то подробније анализира: “Дакле, један жанр чини група *текстова* која има заједничке карактеристике као што су: тип заплета, модел наратива, иконографске сличности које се понављају из филма у филм (коњ, прерија, сабља, кимоно, кишни мантил, свемирски брод), итд. Тако је, на пример, вестерн жанр добио име на основу временско-просторног оквира у наративу, хорор на основу интензивног емоционалног стања које изазива код публике,

тинејџерски филм на основу година главних јунака, мјузикл је дефинисан присуством певачко-играчких нумера, романса односом два главна лика у причи, акциони/ авантуристички филм саспенсом у нарацији, итд” (Миловановић, 2013:30).

То отвара друго питање – до којег се степена овакве класификације могу користити у анализама жанрова који нису “жанровски” (гангстерски/трилер/хорор). До које мере се било која класификација може применити на друге жанрове или поджанрове или метажанрове, рецимо на мјузикл или мелодраму? Несумњиво је да би се жанр *жанровског филма* могао “олако” сагледати као бескрајна варијација једног истог обрасца. Ти обрасци чине уједно правила којима се студији/редитељи/аутори придржавају у наративима својих филмова. С друге стране, у историји српске, некада југословенске кинематографије, жанровски филм није био озбиљно третиран у поређењу са ауторским филмом, иако је управо ово подручје изнедрило врло особен филмски поджанр ратног филма, као што је партизански филм. То се догодило захваљујући мајсторима класичног наративног стила педесетих и шездесетих година, као што су Бранко Бауер, Никола Танхофер, Жика Митровић или Хајрудин Крвавац. Холивудски филм је за филмске професионалце, био образац занатске изврсности, те су као такви често били анализирани, хваљени и узимани за пример, због невидљиве режије, драмске редукције, филмичне глуме и визуелне нарације.

Као што смо већ навели у уводу, југословенска кинематографија није била посебно наклоњена самом термину *жанр*, посебно не према конвенцијама и постулатима *жанровског филма*. Сам термин био је потцењиван у социјалистичком систему, а *жанровски филм* није се третирао

као озбиљна категорија, већ искључиво као забава за широку популацију, као прозападна субверзија и покушај нарушавања социјалистичког светоназора. Самим тим, ни жанрови као такви нису били разматрани нити се о њима полемисало. Ако прихватимо да не постоји универзална типологија жанрова, саздана на доликама које би биле опште прихваћене и које би беспоговорно делиле укупни филмски пејзаж на посебне групе, у српском филму бисмо тек онда могли развити читаву палету различитих жанровских образаца и категорија, које су све до новог доба остале махом непрепознате и неklasификоване.

III Формирање српске теорије жанра

Паралелно са развојем филма у СФРЈ, већ рани теоретичари и критичари трудили су се да одреде и именују групе истородних филмова, бавећи се проналажењем сличности у појединачним остварењима или сличних оријентација у одређеним скупинама филмова. Многа од ових “правила” нису поседовала чак ни најминималнију теоријску поузданост, а дефиниције појединих критичара и филмолога одликовале су се формалном “крутошћу” и низом произвољних теоријских закључака. У највећем броју теоријских радова о филмским жанровима тог времена код нас, “жанр” је био схваћен као класификациони термин који би обједињавао, а потом мешао по неколико врста жанровских описа, у којима би пропадали сви покушаји да се жанровске класификације изврше на основу “идеалног жанровског обрасца”, “традиционалног поретка” и “скупа техничких правила”. Ни стапање као ни разнолико применљиве комбинације ових категорија нису давале вредније теоријске доприносе, мада су код долазеће критичке праксе биле од користи.

Приметне су биле и недоследности у методологији дефинисања и готово непремостиве тешкоће у покушајима сврставања филмских

остварења унутар неких строго кодификованих правила.³ Оно што се налазило на путу настајања једне виртуелне теорије жанрова јесте снажан и незадржив “прираштај” нових филмова који нису могли да се класификују. То је створило терен за нова “правила” и нове класификације, али је мало вероватно било да би били од већег теоријског доприноса. Теорију жанрова у најпознатијим апстрактним облицима смениле су критичке анализе индивидуалних остварења, новаторских доприноса појединих аутора унутар жанровског обрасца и теорије о кретању индивидуалне имагинације изван ограничених или ограничавајућих форми из прошлости филмске уметности. То је посебно објашњено у књизи Владимира Петрића *Развој филмских врста* (из 1970. године), као део циклуса *Како се развијао филм*, у коме се појављује прва класификација филмова по жанровима и у којима аутор истиче отежаност рада на теоретизацији филма, због тога што “за разлику од књижевних историчара, филмски имају далеко мање могућности да виде стара филмска дела”, јер “морају да одлазе у филмске архиве (кинотеке) где се за њих организују специјалне пројекције”, што врло често “захтева велике материјалне издатке” (Петрић, 1970:16). Даље, Петрић наводи и избор литературе о старим филмовима, доступне у оно време, у којима се “непрекидно јављају нове историје кинематографије, које поново оцењују старе филмове, потврђујући да се овај медијум најчешће користио као средство за забаву, а много ређе као могућност као изражавање ауторовог погледа на свет, његових мисаоних и емотивних преокупација” (Петрић, 1970:19). Међутим, и у тако раној систематизацији, Петрић брише

³ То се поготово односи на жанровски филм. У највећем делу током трајања СФРЈ, није постојало никакво теоријско инсистирање на жанру, иако су жанровски филмови у великој мери били присутни. Чињеница је да је жанровски филм био сведен на комедије и партизанске филмове, али њихов број и утицај (гледаност) били су ипак на завидном нивоу. Партизански филмови, рецимо, били су изузетно вољени и прихваћани као директан идеолошки одговор на филмове вестерн жанра, на италијанске спектакле из доба немог филма, руске историјске драме и америчке филмове о Другом светском рату.

линију чистих жанровских образаца, називајући и (стилске) правце и жанрове филмским врстама. Тако је филмским врстама једнако обрађују и “снимљено позориште” и “експресионизам” и “камершпил-филм”, али и комедија и мелодрама и вестерн, између осталог. “Постоје филмови који садрже обележја разних жанрова, па их је могућно укључути и у различите врсте, као што постоје филмови који се готово уопште не могу сврстати у било који жанр, или је то могућно учинити сасвим условно”, истиче Петрић и наставља: “Сама чињеница што се известан филм наводи у поглављу о одређеном жанру не значи обавезно да он у потпуности припада тој врсти, него једино да поседује неке од њених одлика које не сметају да се о том истом филму расправља и о поглављу о другом жанру или правцу. Због те појаве, која постаје све карактеристичнија у савременој кинематографији, филмови се видно разграничавају на оне који су јасно жанровски обележени и могу се прецизно класификовати и оне чија обележја највећма произилазе из ауторове стваралачке индивидуалности, његовог погледа на свет и талента који пренебегава све границе жанрова и врста, стилске чистоте и естетичких постулата, драматуршких закона и режијских правила” (Петрић, 1970:9). Из овога се закључује да се већ у раној теорији жанр поставио као основни али истовремено и проблематични метод класификовања филмова и са друге стране, да је већ један од првих наших историчара указао на јасну дистинкцију између онога што се назива жанровским филмом (филмом јасне канонске иконографије и наратолошке матрице) и ауторским филмом (филмском надкатегоријом у којој се жанрови подређују ауторском егу).

Осамдесетих година, српски критичарски круг нуди следеће запажене теорије о филмским жанровима захваљујући писањима неколико

значајних теоретичара тог времена као што су Богдан Калафатовић и Хрвоје Турковић. У једној од првих студија о жанру из осамдесетих година, Хрвоје Турковић закључује да је жанр “генерички назив за посве одређен тип разреда филмова, резултат одређеног типа класификације, а не резултат било којег типа класификације” (Турковић, 1986:38). Филмови који припадају даном типу класификације зову се жанровским, а они који нису обухваћени тим типом класификације називају се нежанровским филмовима, чиме Турковић даје јасну демаркацију у подели и груписању филмова. У домаћој теорији, тако, први пут се појављује и разграничавање термина *жанр*, а потом и дефинисање *наджанра* и *поджанра*.

У студији *Терминолошко разграничење*, Турковић наводи да се жанрови могу подводити као различите врсте филмова, као што се другачијим врстама могу држати играни и документарни, анимирани и неанимирани, експериментални, образовни или пропагандни филмови. У покушају заграничавања термина *врста* и *род* у филмском језику, Турковић тако сугерише да се *родом* не називају одређени типови класификације (као што су на пример играни, документарни, образовни), јер се називом *род* уобичајено одређује хиерархијски однос међу одређеним врстама, с тим “да се родном држи надређена врста” (Турковић, 1986:39). Што би значило да је, рецимо, криминалистички филм родна врста за детективски филм, гангстерски филм, трилер и затворски филм.

Жанровска класификација може производити надређене и подређене жанровске разраде, пише даље Турковић, а то су *наджанр* и *поджанр*, при чему “наджанр означава жанровски разред који је надређен жанровима и обухвата више жанрова, а назив поджанр означава жанровски разред који је

подређен одређеном жанру и подразумева постојање других слично подређених разреда, других поджанровских врста” (Турковић, 1986:39). На пример, наводи Турковић, наджанровским се може сматрати термин акциони филм, јер се тим термином обухвата одређена група жанрова: пустоловни филм, вестерн, криминалистички филм. Термин *филм фантастике* такође је наджанровски, јер обухвата жанрове научне фантастике, филмове страве и ужаса, филмове мача и магије и филмске бајке. Исто је и са термином филм напетости, који обухвата криминалистичке филмове, хороре, пустоловне филмове. “Будући да се термином *жанр* обиљежавају резултати разврставања, проблемом опће теорије жанра јест установљавање критерија по којима се нека разврставања држе жанровским а друга не, а потом и критерија по којима се разграничују појединачни жанрови међусобно, односно критерија по којима поједини филмови улазе у овај или у онај жанр. Ако је жанровско разврставање могуће само унутар играних, односно фабулативних филмова, онда је потребно видјети које је то одређење играности, односно фабулативности које “производи” генерира жанрове. У оној мјери у којој се прихваћа да је жанр спонтана, природна (друштвена и особна) категорија, истраживање жанра мора бити емпиријско, емпиријски надзирано, то јест, мора обухватати типове рецепције (очекивања) гледаоца, везу рецепције и структуре филмова, и утјецај те рецепције на производњу, структурирање филмова. Утврђивање критерија за диференцијацију на жанрове мора бити, такођер, такво да омогући успјешно повлачење разлика према другачијим типовима класификација: према нежанровским класификацијама филмова, биле оне *post festum*, умјетне или пак друговрсно “природне” (Турковић, 1986:43). У српској филмској теорији, ово “рано” тумачење жанра постало је опште прихваћено, иако су се касније, са све учесталијим упливом

постмодерне у филмску уметност, наджанровске и поджанровске категорије изгубиле.

Свако ново дело осамдесетих година прошлог века, тражило је жанровску класификацију и теоријски “коментар”, а од постојећих теоријских постулата очекивало се да издрже “нападе” нових, да пруже основе за њихово вредновање и нормативе помоћу који ће се та дела жанровски класификовати. Тако Богдан Калафатовић истиче да филмска критика мора увек да рачуна на постојање неке класификације филмова, па стога и на постојање жанрова, без обзира да ли то сврставање сматра нечим сталним и универзалним или су критичари приморани да ту поделу увек изнова успостављају. Он тако наводи да је потпунијим увидом у “досадашње покушаје дефинисања филмских жанрова, могуће издвојити два критеријума, иначе заступљених и у теорији књижевних жанрова” и додаје: “На основу наших увида у досадашње покушаје жанровске класификације филмова, може се рећи да је базична полазишна ставка већине филмских теоретичара критеријум `форме` или `садржаја`, или већ како се ти квалитети најчешће именују. У филмској критици су за жанровско одређење често пресудна својства амбијента и карактеристични ликови, што је нарочито применљиво за вестерн или криминалистички филм, а форма се у тим случајевима описује недовољно прецизираним појмовима као што су `акција`, `специфична драматургија` и тако даље” (Калафатовић, 1980:180) ⁴. Тих година популистички о филмовима и филмским

⁴ Занимљив је код Калафатовића његов искорак у марксистичку теорију, актуелну до краја осамдесетих: “Што се тиче марксистичке теорије и критике, њен однос према филмском жанру зависи од низа околности, од којих је најочљивији проблем сложеног односа између друштвене и историјске анализе. Отуда извесна марксистичка “објашњења” филмских жанрова не излазе изван постојећих категоризација, али им зато придају, у веома значајном обиму, друштвене и историјске анализе и дефинишу филмске жанрове на основу њиховог односа према “тоналитету”. Најзад, не треба ни спомињати да је главни допринос

фестивалима пишу Небојша Ђукелић, Милан Влајчић, Борислав Анђелић, Дубравка Војводић, а нешто касније и Небојша Поповић и Дубравка Лакић.

Крај осамдесетих година, међутим, обележило је буђење жанровске критике, захваљујући писању круга критичара који, инспирисани Каминским (Stuart M. Kaminsky), указују управо на пропусте у жанровској теорији. Већ прве године деведесетих, појављује се зборник радова насловљен *Светло у тами* (1991) у издању Музеја Југословенске кинотеке, чији су уредници били Драган Јеличић и Небојша Пајкић⁵, који групишу плејаду филмских критичара окренутих америчком, пре свега жанровском филму, иако се у предговору самом издању не спомиње нити наглашава да су аутори имали на уму третман и читање жанра. Међутим, како су и сами приређивачи били наклоњени жанру⁶, тако је *Светло у тами* представило генерацију критичара која је стасавала уз тумачење холивудског филма, тачније радова холивудских режисера, који су од седамдесетих до краја осамдесетих година, формулисали једну посве друкчију слику о америчкој кинематографији. “Другачију у односу на свеколике предрасуде којим је, уопште (у свијету па и у Америци), а нарочито у нашој средини, дочекиван и испраћен производ из фамозне `творнице (фабрике) снова`. Затим, заиста, другачију у односу на фрустрирану трансформацију холивудских образаца коју је током шездесетих проводирала вирулентна прошездесетосмашка хистерија”, пише приређивач Небојша Пајкић. “На крају, али прије свега,

марксистичке критике у разматрању филмских жанрова утврђивање јасног друштвеног и историјског односа између одређених филмских жанрова и друштава и периода у којима су они настали”. (Калафатовић, 1980:179) Како је друштвено-историјска систематизација циљ овог рада, било би занимљиво поновити марксистичку теорију о жанровима, да је она данас одржива.

5 Управо је Небојша Пајкић приредио књигу Стјуарта Каминског *Жанрови у америчком филму*, најзначајнијој на плану филмских жанрова тих година.

6 Плејада не само критичара већ и сценариста и редитеља касније, називала је себе “пајкићевцима” по проф. Небојши Пајкићу који је и у својим предавањима и радовима био посвећен “жанровском филму”, о чему ће бити речи.

другачију од заданих идеолошких (продуцентских) критерија који су, у равни комерцијалних високобуџетних пројеката, а исто тако ексклузивним тзв. умјетничким филмовима (првим је извориште Лос Анђелес, другима Њујорк), условљавали начин поимања свијета у кључу америчких, тривијалних (ЕЛ ЕЈ) или претенциозних (ЕН БАЈ), постхладноратовских и постхипијевских преокупација”, наводи приређивач Небојша Пајкић у уводу књиге *Светло у тами* (Пајкић, 1991:9).

Из оваквог увода наводи се управо бунт против (не)постојећег односа домаће критике према жанру и жанровском филму, који провејава кроз читаву књигу. *Светло у тами* је родоначелник, на изванредан начин, нове српске теорије жанра, која је, услед даљих политичких, друштвених и ратних превирања, на томе и окончала. Критичарски круг представљен у тој књизи, наставио је одвојено да делује, по бројним филмским и нефилмским часописима, касније и блоговима, са све мањим утицајем како на публику тако и на филмску теорију, услед слома филмског односно биоскопског система. Ипак, редитељи на које је *Светло у тами* указало, а посебно филмски критичари, остају у историји српског филма попут вероватније најзначајнијег покушаја класификације и дефиниције жанра код нас, који се завршава само са холивудским ауторима те, као такав, појединачно није за наше истраживање. Критичари који су се у *Светлу у тами* појавили као нове наде српске критичарске и теоријске сцене, свакако су Александар Д. Костић, Исидора Бјелица, Бошко Милин, Мирољуб Стојановић, Милан Прибишић, Горан Терзић, Саша Маркуш, Вида Црнчевић, Горан Гоцић, Саша Радојевић, Владислава Војновић, Рајко Радовановић и други⁷, који су

⁷ Предмети њиховог интересовања били су више него занимљиви, па су се тако нашле анализе филмова Питера Богдановића (Peter Bogdanovich), Џона Милијуса (John Millius), Дика Ричардса (Dick Richards), Џорџа Лукаса (George Lucas), Филипа Кауфмана

касније и објављивали радове али с годинама са све мањим интензитетом у односу на идилични почетак. Тадашња филмска новинска критика била је по свему теоријски утемељена, ослоњена на традицију најбољих теоретичара који су радили у теоријским и професионалним часописима, као што су *Sight & Sound*, *Cahiers du Cinema*, *Screen* и други. Ипак, с друге стране, покушај да се филмска критика изједначи са филмском теоријом, није се догодила. Жанровска теорија наступа много касније, током двехиљадитих, када долази до рекапитулације жанра. Генерација критичара, стасала након двехиљадите, махом је била наклоњена жанровском филму, с тим што су се теоријама бавили у оној мери колико им простор новинске критичарске форме то дозвољавао. Ту се пре свега истиче Александар С. Јанковић који у кратким а ефектим пасажима указује на нове трендове и ауторе у светским кинематографијама, док се са жестоким односом према домаћој кинематографији пре свега истиче Димитрије Војнов.

Временом, ситуација је постала посве друкчија. Филмска критика у новинама и часописима, с ретким изузецима досегла је најниже гране, разишавши се тако са развојем саме кинематографије. Разлога је много. Један од тих јесте и непостојање стручних часописа с једне стране, а друго би било укидање критике као форме у некада еминентним новинама. Сужен простор утицао је да се теоријски аспект критике занемари и временом обесмислени. Тако се, с друге стране, појављује импозантан број филмских

(Philip Kaufman), Брајана Де Палме (Brian De Palma), Мајкла Ђимина (Michael Cimino), Волтера Хила (Walter Hill), Цона Бедема (John Badham), Цона Карпентера (John Carpenter), Џонатана Дема (Jonathan Demme), Лерија Коена (Larry Coen), Џорџа Ромера (George Romero), Дејвида Кроненберга (David Cronenberg), Веса Крејвена (Wes Craven), Монте Хелмана (Monte Hellman), Цона Флина (John Flynn), Дерила Дјука (Daryl Duke), Стива Карвера (Steve Carver), Џејмса Камерона (James Cameron)... и других редитеља, чија су сама имена значајна за појам жанра, а већина њих, попут Ромера или Крејвена рецимо, синоним су за жанровски филм.

критичара, који посебну пажњу на себе стичу писањем по периодичним часописима (најпре) а потом и по свенарастајућим сајтовима и блоговима, од Ивана Велисављевића до Ђорђа Бајића и Зорана Јанковића. Слобода писања свакако омогућује шири преглед развоја и конзистентности филмске сцене (како домаће тако и стране), али већина радова јесте настала без уредништва и рецензената. Међутим, већина њих своје осврте на филм базира управо на жанровској филмској теорији. Идентификација жанра у српском (постјугословенском) филму у њиховом случају одвија се и преко реконструкције и рецепције жанра, односно преко оцена о жанровској припадности и одликама. Наведени узорак критичара који се појављује тих година, формира се у групације, било да су у питању званична критичарска удружења (два огранка Фипресци, на пример) или самозване критичарске групе које се одвајају од званичног естаблишмента али као такве, из различитих разлога не опстају дуго (попут Нових кадрова на пример), чиме тек спорадично указују на жанровске промене у постјугословенском филму.⁸ Управо непостојање система, како државног тако и филмског, условила је да, од две хиљадитих наомамо, критичарска сцена постане апартна.

⁸ На поменутом сајту „Нови кадрови“ (novikadrovi.net) наводи се да је у питању “пројекат који се састоји од припреме и издавања књиге есеја, као и креирања пратећег веб-сајта, посвећених покретању широке јавне дискусије о природи и развоју националне и поп културе у Србији”. Истиче се и да се млада генерација филмских критичара, аутора и мислилаца, обрела се на културној маргини, у циљу “борбе да очува идеју о дебати и полемици на тему уметности и културе, као и продукцији која није обезвређена намештеним конкурсима и корупцијом.” Према њиховој оцени, филмска култура у Србији пати од инертности, и потребно јој је критичко преиспитивање зацементираних вредности наслеђених од претходног система политичке и културне мисли”. Стога је пројекат окупио млађе филмске критичаре из Србије који су успели да објаве чак две књиге као и приличан број есеја на истоименом сајту, са посебним акцентом на жанр. Међутим, и поред амбиције да се на сцени формира нова генерација филмских аутора, критичара и теоретичара, која би била друкчије постављена од свих дотад знаних модела, пројекат се као такав није одржао, иако неки од критичара и даље објављују на својим блоговима.

IV Промена статуса кинематографије у Србији

Распадом СФРЈ деведесетих година ситуација са филмском продукцијом умногочему се мења. У свим земљама бивше Југославије (са посебним акцентом на Србију, Хрватску и Босну и Херцеговину, као најдоминантније кинематографије), филмска продукција постаје уско везана за домаће фондове, потом за постојање и деловање приватних продуцентских кућа, а касније и путем државних конкурса што омогућује домаћим филмским продуцентима да, с “гаранцијом” средстава из републичког фонда, могу да конкуришу и траже сараднике међу европским филмским копродуцентима. Међутим, средства за снимање филмова углавном су превазилазила њихове могућности.

Премда је распад СФРЈ 1992. доста утицао на свеукупну гледаност у држави, то није био једини фактор за нагли пад интересовања публике за домаћи филм. Осврћући се на ситуацију у постјугословенској кинематографији, Јурица Павичић у свом раду *Постјугословенски филм: Стил и идеологија* (2011), наводи да је у Србији током деведесетих, дошло до оштрог подвајања између аутора који подразумевају *жанр као поступак* и *жанр као задатак / интертекстуалну стратегију / резервоар митета*, уз поетичку доминацију последњих, што траје током читавих деведесетих. “Знатан број српских аутора који у филм улазе уочи рата или тијеком првих његових година битно се обликовала под утицајем постмодернистичке

жанровске критике и круга критичара тзв. *пајкићеваца*, те су им амерички редитељи били доминантни у формирању укуса” (Велисављевић, 2008:88). Стога филмови српских аутора у том раздобљу нескривено наглашавају интертекстуалне везе с америчким филмом, почевши од Волтера Хила (Walter Hill) (*Црни бомбардер* Дарка Бајића, 1992), Франка Капре (Frank Capra) (*Ми нисмо анђели* Срђана Драгојевића, 1992), слешера (*ТТ синдром* Дејана Зечевића, 2002), спортских и гето-драма (*Један на један* Младена Матичевића, 2002), гангстерског филма и шпагети вестерна (*Купи ми Елиота* Дејана Зечевића, 1998), до доминантног утицаја Квентина Тарантина (*До коске* Бобана Скерлића, 1996) и Роберта Родригеза (*Точкови Ђорђа* Милосављевића, 1999), истиче Павичић. “У дилеми жанр као поступак или жанр као задатак, редитељи генерације *пајкићеваца* недвосмислено одабирају друго. Они жанр је доживљавају као инструмент репрезентације друштва, него понајпре као интертекстуални инструмент, метафилмску игру за упућене, `дух побуне младих и паметних` (Велисављевић, 2008:90) који се одбијају прљати ангажманом и миметичношћу и од збиље одвраћају главу метафилмском игром за филмске *connoisseurs*. Зато су филмови тог поетичког круга у правилу и наглашено ескапистички.” (Павичић, 2011:217). Тако је у највећем филмском хиту ратних година, *Ми нисмо анђели*, рат споменут тек једном и узгред, и то као лудост пролупалих стараца, док се у филму о илегалним радијским ди-џејима *Црни бомбардер* потенцијални социо-критички мотив омладинске супкултурне бунтовности разводњава у завршници, кад фикционални председник Богдан Марковић (Данило Стојковић) ода илегалном диџеју поштовање и прими га у аудијенцију” (Павичић, 2011:217). Деведесетих година, производња филмова у Србији зависила је превасходно од донације државе и државне телевизије, чије су буџете махом развијале и одобравале приватне продукције, међу којима су

доминирале Зилион филм и Синема дизајн. Самим тим, жанрови су били “чисти”, тицали су се ратних тема, екранизација романа, са врло мало одступања од друштвене збиље.

Ако бисмо се задржали на искључиво филмској теорији, почеци теорије филмског жанра у Србији показују се једнако ограничавајући за категоризацију самог појма, као што је то био случај и у светској филмској теорији. Невена Даковић, професорка на Факултету драмских уметности у Београду, као једна од најзначајнијих у тој области деведесетих година, појављује се најпре са радом *Мелодрама (ни)је жанр*, а потом и са дефиницијом *балканског жанра* насталог услед ратних превирања у сарадњи са Дином Јордановом, професорском теорије филма на сродном универзитету Сент Ендрјуз, у Шкотској⁹.

Пишући о жанровској класификацији, Невена Даковић разликује четири периода у историји српске кинематографије и то – “педесете, са доминацијом литерарних адаптација као топоса националног идентитета у духу наслеђа наслеђа елитне уметности и традиције саморепрезентације у народној књижевности; шездесете и седамдесете са доминацијом ратних филмова и партизанских спектакла који глорификују револуцију и социјалистичку државу; осамдесете које одликује жанровска диверсификација од популарне комедије до урбаног и рок филма, уз покушај приближавања комерцијалном холивудском делу; деведесете, које одликује жанровска контаминација и хибридизација са посебно израженом

⁹ Дебата је организована са покушајем да се дефинише балкански жанр, и у њој је учествовало троје поменутих теоретичара (Даковић, Јорданова, Павичић), са идејом да се испита може ли се успоставити структурална аналогија између регионалног идентитета и филмског жанра.

динамиком између национализма и космополитизма, те балканизација и европеизација друштва” (упор. Даковић, 2008:41–42).

Ако су жанровска контаминација и хибридизација обележиле деведесете, онда у двехиљадитим жанр мутира и добија сасвим друга обележја у којима класификације више нису једина обележја жанра, већ на њега обилно утичу све друштвено-политичко па и економско-културолошке промене, које су у тим годинама уследиле. Пре свега, до тога долази захваљујући промени продукције филмова у Србији. Кинематографија у Србији већ након 2000. усваја принцип познат као комбиновано финансирање¹⁰, који је умногочему био условљен новонасталим политичким околностима. Филмска продукција у Србији се од 2000. до 2013. године финансирала из државног буџета преко Министарства културе, које је спроводило следеће конкурсе, и то за: развој филмског сценарија, суфинансирање домаће продукције (дугометражни играни, дугометражни документарни, краткометражни, средњометражни документарни, експериментални), мањинске копродукције и постпродукције.

При осврту на доскорашњу ситуацију финансирања филмске продукције у Србији треба истаћи да је и јавни сервис РТВ Србије као копродуцент учествовао у финансирању филмова, док су у већем или мањем обиму буџети за продукцију затварани кроз средства добијена

¹⁰ Комбиновано финансирање (енг. *mix funding*) - је финансирање из више доступних домаћих и међународних извора (фондови, конкурси, донације, спонзорства) за све филмске врсте (дугометражни играни, документарни, анимирани и експериментални филм).

спонзорством, донаторством и *product placement*-ом¹¹. Поједини филмски пројекти су се финансирали и кроз конкурсе, првенствено Еуримажа (Eurimage), као и средстава добијених на *pitching*¹² форумима. Еуримаж намеће се тих година као кључни извор буџета за снимање филмова у Европи. Са политичким ширењем према земљама у зараћеним подручјима, као и онима које су се прикључивале Унији, Еуримаж је од оснивања 1988. године подржао више од 2.000 копродукција. Његов оснивач је Савет Европе, а сам пројекат обухвата данас 47 земаља-чланица, међу којима су и све државе настале на простору бивше Југославије.¹³

Филмски конкурси у Србији су се расписивали једном годишње, с тим да су пројекти који су добијали средства морали да се реализују у наредних годину дана. При Министарству културе Републике Србије поједини филмски пројекти су добијали средства и по основу дискреционог права министра. Слично је и са конкурсом Скупштине града Београда али и са Покрајинским конкурсом које расписује министарство културе Војводине. Сви конкурси – и они који су и даље актуелни и они који су модификовани и они који су укинута – имали су сличан циљ: да промовишу друштвене (државне) вредности, да се филмови снимају у местима из којих се новац додељује (на пример, услов је да уколико је филм финансиран новцем Покрајинске владе да се део филма снима у Војводини и слично) и да се од пара добијених на државном конкурсима траже даље средства од продуцената

11 Енг. *Product placement* је облик промоције комерцијалних производа или услуга стављених у контекст медијског публицитета (најчешће на филму, у ТВ серији, пропагандном споту, књизи или видео игри). Такође познато и као прикривено оглашавање, оно означава маркетиншки приступ којим се настоји да се у условима презасићености тржишта на оптималан начин дође до купца.

12 Енг. *Pitching* је концизна вербална (а понекад и визуелна) презентација идеје за филм или телевизијску серију углавном од стране продуцента, редитеља или сценаристе пред потенцијалним представницима студија који су обично извршни продуценти, а све у циљу да их привуку како би финансирали њихов пројекат.

13 Са сајта Eurimage-a www.coe.int (приступљено 2016)

у региону или Европи. Новоуспостављени друштвено-политички односи условили су производњу одређених (тематских) филмова, прилагођених светским трендовима и тематским лутањима аутора кроз транзициони период. Наменско писање за филм условило је да се кинематографија умногочему промени. Самим тим и филмски жанрови.

V Мапирање жанрова новог српског филма

Дакле, након политичких промена у Србији 5. октобра 2000. године, тада југословенску кинематографију одликује неколико битних трендова који представљају несумњиви напредак у односу на ратно раздобље. Статистички гледано, најочљивије је повећање броја произведених филмова годишње (тако је у 2007. на пример произведено чак 18 играних филмова¹⁴), као и либерализација тржишта и отварање према иностранству, лакши улазак у копродукције, те приступ аутора европским филмским фондовима попут *Eurimage-a*. Не треба превидети ни други подједнако значајан фактор – технолошки напредак и постепени прелазак на дигиталне технике, што целокупан процес производње филма чини знатно јефтинијим. Поступна “демократизација” филма као медија доноси и неке занимљиве естетске промене. Могућности независне, нискобуџетне продукције отварају уједно и врата жанровској, тематској, стилској, поетичкој разноликости. С друге стране, независни филм даје ауторима знатно већу слободу да наметну властито виђење света, па чак и да експериментишу са њим.

Жанровско вишегласје у постмодернистичком духу нестанка чистих жанрова у овом периоду постаје најочљивије, условљено или политичким

¹⁴ Извор Филмски центар Србије, линк филмска база

и друштвеним променама или самим ауторским праћењем постмодерних трендова. Отварање ка жанровској разноврсности постаје најочљивије обележје новог српског филма. Жанрови се крећу у распону од пучке комедије, тинејџерске комедије, хорора, *road-movie*-а, психолошког трилера, политичког трилера, затим друштвене и генерацијске драме, па све до дечјег филма или до новог читања и деконструкције класике. Самим тим отварају се могућности за потпуно нове жанровске обрасце, као и за особене модулације постојећих жанрова те тако долазимо до урбаних комедија и сатира које дају критичан пресек садашњег друштва. Све то у приличној мери подсећа на оно вишегласје које је половином осамдесетих година 20. века красило југословенски филм, а које по себи чини један од предуслова продукционо стабилне и уметнички респектабилне кинематографије.

Нове редитељске поетике такође постају поново изражајне, као и у осталим кинематографијама земаља СФРЈ. Деценија након бомбардовања у српском филму обележила је и неколико нових ауторских поетика, а кроз њих и нове слике стварности и света који нас окружује. Срђан Вучинић у својој анализи овог периода наводи да “искусни и афирмисани аутори својим новим делима махом упадају у опасне замке маниризма и аутопастиша (као што је случај са Кустуриичиним филмом *Живот је чудо* 2004.) или не успевају да изађу ван оквира наметнутих теза о друштву (што се догађа Горану Паскаљевићу у филмовима *Сан зимске ноћи* 2004. и *Оптимисти* 2006); или се пак спуштају до нивоа артизма (попут Милоша Радивојевића у његовом “исповедном” *Буђење из мртвих* 2005)”, а да за то време “аутори млађе генерације полако откривају нове начине артикулисања комплексне транзиционе збиље” (Вучинић 2014). Иако се у том периоду посебно издвајају специфичне поетике Олега Новковића

(Нормални људи 2000, Сутра ујутру 2006), Срдана Голубовића (Апсолутних сто 2001, Клопка 2007), Дејана Зечевића (Четврти човек, 2007), Саболча Толнаиа (Пешчаник, 2006), Младена Ђорђевића (Живот и смрт порно банде, 2007), критичарски круг држи се њихових тумачења у, искључиво, датим теоријским оквирима жанра. Управо је непотпуност дефиниције појма жанр, омогућила је новим ауторима да поставе својствене кодове и жанровске стандарде које преиспитују у својим остварењима.¹⁵

У таквом систему, жанр је мутирао, транспоновао бројне жанровске постулате у један сасвим нови систем. У овом поглављу, погледаћемо који су то жанрови преживели у форми чистих жанровских образаца, у оној мери у којој то филмска, а и књижевна теорија од њих очекују.

V 1. Музички филмови

(*Belle Époque*, *A3 – рокенрол узраћа ударац*, *На лепом плавом Дунаву*)

У савременом српском филму од 1999. до 2009. године било је тек неколико покушаја прављења мјузикала, односно музичких филмова. Готово непрегледан број документарних и етно-филмова забележио је широм света велики број традиционалних, светих и световних плесова и музичких нотација, које као такве бацају ново светло на развој игре, песме и

¹⁵ С друге стране, тих година постајемо и сведоци све бржег одумирања биоскопске мреже у читавој Србији, као и рапидног пада гледаности филма у биоскопима. До 2007. затворене су готово све кулне биоскопске дворане у строгом центру Београда („Јадран“, „Козара“, „Одеон“, „Балкан“, „20. октобар“) као многе дворане широм Србије. Развој де-ве-де, као и пиратског тржишта, уз транзициони данак сиромаштву најширег слоја становништва – катастрофално се одражавају на проблем опстанка биоскопа. Са друге стране, одлична посета фестивалским и ревијалним манифестацијама као што су ФЕСТ, Синеманија, Фестивал ауторског филма, или Фестивал „Слободна зона“ показују да у Србији још увек постоји биоскопска публика, али да јој је потребан прави догађај и биоскопски изазов. Постојећа филмска продукција умногочему тако диктира не само укус (преостале) биоскопске публике, већ и намеће одређене жанрове као основне и јединствене образце.

самог човека, од праисторије до данас. Разни облици најпопуларније музике и игре, од водвиља, варијетеа и балске дворане, до плесних подијума и диско-клубова, и разноврсних помодних сценских форми од зингшила и оперете до мјузикла и рок-опера, уз све врсте класичних модерних балетских и оперских дела са играчким нумерама, постали су предмет филмских адаптација, али су и засновали неке филмске жанрове као што су филмски мјузикл, ревијални филм, оперетски, оперски и балетски филм. Будући да су филмски и музички ствараоци, врло рано од већ Мелијеса (Georges Melies) схватили да је спрега музике, плеса и филма ултимативни концепт свеколике филмске маште и магије, овај хибридни род се непрестано развијао и гранао, уз знатан напор да превазиђе своје унутрашње противуречности. Управо оштрина и привидна непомирљивост медијских противуречности имала је двоструки одјек у филмској теорији и пракси.

Тако, с једне стране, имамо дефиницију мјузикла као синкретичке позоришне форме, коју карактеришу “равноправност и равномерност три изражајне фактуре: говорне, музичке и играчке. Притом су све три фактуре тесно повезане; оне проистичу једна из друге, допуњују се и стварају јединствену линију радње. Док су у оперети говорни и певани одломци најчешће одвојени резом, у мјузиклу се најчешће користи претапање. Зато је промену фактуре потребно мотивисати, сценски логично, психолошки уверљиво и стилски јединствено”. (Рапајић 2006:109) Из тога извлачимо логичан закључак да је филмски мјузикл жанр у коме ликови из филма изводе или певају песме развијајући ток радње. То је спој забављачких форми, водвиља, варијетеа, оперете, музичке комедије, бурлеске... које у својој суштини служе за забаву и разоноду. Као такав, жанр мјузикла

погодан је и за бег од реалности, за улазак у фантазију и сиреализам. Поджанр филмског мјузикла била би музичка комедија која садржи у себи хумористичку радњу, песме и сам начин извођења.

Музички филм је жанр који најнепосредније говори о самом Холивуду где је настао, чиме се директно односи на спектакл, на који жанр сам по себи реферира. Као жанр, музички филм (комедија или драма) подразумева процес произвођења спектакла у филму. Управо зато је “политика аутора” у случају музичког филма, наишла на најплодније и, истовремено, на најклизавије и најизазовније подручје. У свом есеју о музичкој комедији, Силван Фурлан (Silvan Furlan) пише да се “политиком аутора” поставило питање “да ли је могуће одредити место аутора у тако неоспорно економски, естетски и идеолошки кодификованом жанру као што је музичка комедија” (Furlan, 1986:90)

Према његовим речима, музички филм формира се као жанр још 1927. године појавом филма *Цез певач* (Jazz Singer, из 1927), режија Алан Кросланд (Alan Crosland), касније се развија као специфично холивудски спектакл-жанр и жанр о холивудском спектаклу *златног доба*, да би се потом увођењем бурлеске, жанр одредио као његова диференцијална и дистинктивна фигура (упор. Фурлан, 1986:95). “Дистинктивна фигура музичке комедије је оно место где се `реалност` трансформише у имагинарно и где се филмски реализам преноси у антинеутрализам. На тај начин жанр савлађује “природне” сметње филма, временску и просторну логику стварности, која би морала чврсто да важи за све филмске облике, ако је већ филм најреалистичнији међу свим уметностима” (Фурлан, 1985:96).

Као посебан облик забавног позоришта са певањем, наводи се кабаре (од француске речи *cabaret*) чији се програм углавном састоји од изведаба шансона, скечева и кратких представа о политичким темама, критике друштва или уметничког правца. Међу покушајима производње музичког филма у Србији од 1999. до 2009. истичу се три наслова, која су имала различит комерцијални успех, што указује на чињеницу да овдашња публика није наклоњена “музици” у филмском наративу. То су *Belle Epoque – последњи валцер у Сарајеву* Николе Стојановића (1990-2007), *A3 – рокенрол узвраћа ударац* Петра Пашића (2007) и *На лепом плавом Дунаву* Дарка Бајића (2008).

Снимљен 1990. године, *Belle Epoque – последњи валцер у Сарајеву* заправо је југословенски филм који услед ескалације ратних дејстава у Хрватској и Босни с почетка деведесетих година, није дочекао крај своје постпродукције 1992¹⁶. Стога је филм довршен знатно касније.¹⁷ Прича филма смештена је у Сарајево уочи Првог светског рата. Пионир балканске кинематографије Антона Валича заљубљује се у кабаретску певачицу (у тумачењу Вите Маврич), док се паралелно са њиховом љубавном причом преплићу бурни историјски догађаји, у припреми Сарајевског атентата.

“Као врстан познавалац филмске историје и теорије, један од сигурно најбољих на целом простору бивше Југославије, Никола Стојановић одлично разуме и протејску природу филма као медија, способност филмске слике да у себе асимилује обиље идеја, наративних рукаваца и

¹⁶ Према наводима самог аутора, звук и слика су били распарчани по земљама СФРЈ.

¹⁷ Финална копија филма стигла је пред публику 2007. године, на првом Националном филмском фестивалу Србије одржаном у Новом Саду, где је освојио сва висока признања, укључујући и за најбољи филм, што је на један особен и емотиван начин обележило тријумф уметности над судбином земаља и народа некадашње целовите земље.

мотива, симбола, историјских конотација и жанровских условности. *Belle Époque* тако, равноправно носи у себи одлике шпијунског трилера, билдунгсромана, кабаретске представе, али и историјске и љубавне саге и филма о филму – и та је слојевитост, можемо чак рећи и полифоничност, свакако најсмелија и највреднија интенција Стојановићевог остварења.” (Вучинић 2014). Посебно је драгоцено у “изградњи” филма и Стојановићево иницијално образовање – архитектура, која даје додатну вредност синкретичној уметничкој ерудицији и пракси. *Belle Époque – последњи валцер у Сарајеву* тако, равноправно носи у себи одлике и шпијунског трилера и кабаретске представе и историјске љубавне саге али и филма о филму.

Ту долазимо до основне интенције аутора, да филм постави као музичку драму “брехтијанског” типа – код таквог музичког филма подразумева учвршћивање идеолошке перспективе, идеолошке укључености жанра у одређени историјски контекст, овога пута време Првог светског рата. Да је рађен у континуитету и без продукционих проблема, *Belle Époque* би несумњиво био најближи том “брехтовском” концепту који се ипак мало појављује чак и у Холивуду. Друга ауторска интенција несумњиво се односи на филм Боба Фосија (Bob Fosse) *Кабаре* (*Cabaret*, 1972) који такође користи форме мјузикла како би испричао друштвено и политичко проблемску причу о буђењу, нарастању нацизма у Европи, што је самом радњом назначено у филму *Belle Époque*, али очито због проблема у којима се продукција затекла, није реализована до краја.

Критика је филм дочекала са поприличним емотивним набојем, што је би било очекивано с обзиром на његову “изгубљеност” у ратном вихору. Тако Дејан Петровић најпре истиче златно доба Европе, које “Стојановић,

помно, аналитички детаљно обрађује, темељно проучивши бројне историјске документе о организацији “Млада Босна” и ситуацији која је у то време владала у Босни и црно-жутој аустро-угарској монархији”. “Барокну атмосферу епохе успешно дочаравају кабаретски наступи, где је уз шаљиве и вулгарне песмице суптилно провучена зебња и очекивање великих промена, које ће након атентата и уследити, у тој мери да ништа у “старој, доброј” Европи неће остати исто” (Петровић, 2011:25). Са акцентом на кабаретски приступ причи, Петровић тако указује на раван музичког филма коме *Belle Epoque* несумњиво припада, указујући на политичку и историјску референтност самог дела.

Весна Перић Момчиловић наводи да “стилски и жанровски, *Belle Epoque* Николе Стојановића цитира *Кабаре* Боба Фоса – кабаретске нумере дају брехтовски коментар на стварност ван сцене, оне карикирају али доносе и убојитост – често је истина далеко снажнија када је на сцени. Радослав Петковић завршава свој роман¹⁸ ироничном констатацијом да је дошло време мјузикла – ово је филмски жанр који експлицитно својој структуром позива на разбијање наративног континуитета. Стварност ће постати још ужаснија, а мјузикл ће потиснути историјске спектакле” (Перић Момчиловић, 2014.) У том смислу, *Belle Epoque* је сасвим успео заправо, јер задовољава не само жанр историјског спектакла, већ и доноси кабаретску оперету о рату, са свим њеним друштвеним и политичким коментарима, на један особен и драматично друкчији начин, него што би се то, тих година, очекивало.

¹⁸ Ауторка се позива на роман *Сенке на зиду* Радослава Петковића, са сличном тематиком

А да је стварност још ужаснија а да мјузикл, било да је интегрисани, ревијални или самосвесни филм са певањем, може потиснути и историјске спектакле донекле, потврђују и друга два остварења, рађена у новом продукционом систему. Филм *A3 – рокенрол узвраћа ударац* (2007) трећи је део трилогије *Ми нисмо анђели* Срђана Драгојевића и први филм у серијалу којег овај аутор није реализовао, већ га само потписује као продуцент и косценариста, базирајући га на нереализованом сценарију за филм *Деведесете*, написаном десет година раније. Бројне очите преправке те дописивања сценарија и укључивања великог броја сарадника на реализацији филма, као и глумачка и ауторска подела, указују на очиту покушај производње класичног музичког филма или можда чак и мјузикла са крајње комерцијалним ефектом, а баналност финалног производа не заслужује посебну пажњу нити указује на филмску или естетску вредност самог филма.

У новој опклади Анђела и Ђавола (двојац Срђан Тодоровић-Урош Ђурић који повезује сва три филма), улог су лидер нео-панк бенда и рокер претворен у фолкера, чија се тела и душе замењују, како би у новом времену била направљена паралела између две наводно зарађене сцене, и како би се појединци задужени за пропаст и једне и друге, зарад успеха на новокомпонованим таласима, испрозивали и искарикирали. Музичке нумере су посебно писане, оне понекад на појединим местима производе још по који комични ефекат (што је ваљда и била ауторска намера) и у толикој мери заузимају простор у филму да у потпуности испуњавају све услове жанра, без обзира што је драматуршко везивно ткиво међу њима, заиста слабо.

За разлику од претходна два дела трилогије, критика није била благонаклона према овом остварењу пре свега жанровски друкчијем. Александар Новаковић их назива (суб)жанровским меланжом који поседује елементе тинејџерске комедије, музичког филма и пародије, који се овде потиру. “Сентиментални пасажии смењују се с предугим музичким нумерама, рекламама за гомилу артикала довољну да попуни супермаркет и омажима првим *Анђелима*... Исти су им како сценариста тако и мотиви, с тим што је *Слатко* промовисало фолк звезду док су *Анђели 3* промоција ружичастог турбо-техно-порно-карасевдаха који, ето, пушта и мало рокенрола”. (Новаковић 2014). Али, и поред очитих драматуршких и редитељских пропуста, филм *A3* је у потпуности оправдао све жанровске постулате класичног музичког филма. Јер све што је “филмско” у овом филму у потпуности је подређено музичким нумерама.

И продукција филма *На лепом плавом Дунаву* (2008) није прошла без компликација¹⁹, али се ово остварење у знатно краћем временском периоду, за разлику од филма Николе Стојановића, нашло пред београдском публиком, већ на Фесту 2008. године. Нашло се, али и прошло готово неопажено. Разлога за то је много.

Филм је настао из позоришне представе *Брод љубави*²⁰ по тексту Небојше Ромчевића, која је жанровски такође била осмишљена као мјузикл

¹⁹ Брод Крајина на коме је у зиму 2006. почело снимање изгорео је услед неисправних инсталација, што је на неко време прекинуло снимање.

²⁰ Премијерно изведене 16. марта 2006. године на сцени Звездара театра, у режији Дарка Бајића, знатно сведене по питању броја ликова. Писац Небојша Ромчевић је у експликацији написао: “Вероватно сваком од нас у одређеним годинама дође тренутак ирационалне деструктивне жеље да спалимо старе фотографије и писма, да се обрачуна са прошлошћу, да баца све што га подсећа и оптерећује, да раскрсти, подвуче црту, почне изнова... да докаже себи да је живљи него икад, а онда и само да докаже себи да је жив. Уместо тога, писац напише драму.

са политичком конотацијом, сатиричном намером и друштвеном оштрином. Већ из наслова, филм реферише на аустроугарску оперету, алудирајући на Штраусов истоимени валцер, опште популаран и често извођен. Позивање на бечку оперету није нимало случајно, јер филм по стилу и естетици донекле и призива у сећање управо остварења на које је Штраус директно утицао. Бечка оперета, настала директно из опере буфо, цветала је у Америци од 1875. до 1885, након представљања Штраусових дела, која су упознала тамошњу публику и композиторе са мађарском и циганском музиком, али и са валцером. За разлику од Офенбахове буфо опере, бечка оперета није била површна, али су обе гротескно приказивале живот, готово на ивици порнографије, с тим што је аустроугарска била са далеко више стила. Баш из тог разлога је почетком звучног периода, музички филм цвetaо у Бечу и Немачкој.

Сем директне везе са оперетом, филм *На лепом плавом Дунаву* већ из наслова сугерише управо везу са народностима које ова река спаја (али то није испуњено јер већину народности у филму чине оне земље кроз које не протиче Дунав), али то је заправо послужило аутору да се поиграва са лицем и наличјем Европе данас. На путнички брод, тако, укрцавају се различити народи старог континента, чиме Ромчевић жели да потцрта друштвени положај Србије у Европи у 21. веку, након свих турбуленција, али и да, експлоатишући ту тему, испоручи алегорију о стању на најстаријем континенту, као и положају новонасталих државица унутар

За драму се обично каже да није исповедана литература, да је поезија та која служи за изношење личних рефлексја. Ја сам, међутим, покушао да преточим своја осећања у сирову, грубу форму антиакадемске драме. Нисам желео комад добро структурисаног заплета, ликова са прецизним биографијама и финим психолошким нијансама. Нисам желео духовиту, високу реторику и езоповски језик. Према чему резигнацију и гађење? А према чему не?" (преузето са сајта Звездара театра). Представа је играна до марта 2010.

новог поретка. Сваки лик представља по једну европску земљу, тако да њихова интеракција симболише и однос снага на континенту.

Понављајући истородну матрицу из представе, Дарко Бајић води причу кроз готово тридесет ликова, који нису једнако заступљени у 100 минута филма, чиме превасходно не дозвољава самом остварењу да се драматуршки развије. Бајић користи ликове само како би се, кроз најексплицитније и најбројније сцене секса у савременом српском филму, позиционирао као аутор – коментатор: Европа је ништа друго до бордел, вели Бајић у свом остварењу, а свој став заокружује сценом у којој представник Европске уније (Мики Манојловић) силује младу и лепу девојку која долази из Србије (Ана Франић), наочиглед свих осталих држава (чланица Уније или не) које то немо посматрају, чиме аутор очито наглашава своје виђење односа Европе према нашој земљи. Овој алегорији Бајић је, сасвим тенденциозно, од почетка тежио.

Његова упитаност о Европи, на сасвим другом плану једнака је питању чувеног теоретичара и филозофа Славоја Жижека – шта Европа жели данас, када посткомунистичке земље улазе у ЕУ. У какву то Европу улазе? – пита се Жижек (Жижек, 2014:70). Као истакнути левичар, Жижек ипак изражава скепсу по питању асимилације источних земаља у ЕУ: “Да ли желимо да живимо у свету у којем је једини избор између америчке цивилизације и растућег кинеског ауторитарног капитализма? Ако је одговор не, онда нам је једина алтернатива Европа. Трећи свет не може створити довољно снажан отпор идеологији америчког сна. У садашњим околностима једино Европа то може учинити” (Жижек, 2014:71). Бајић управо на истородној матрици лута, тражећи у призорима као што је сцена

силовања изједначавање са ставом да источне земље не успевају да се асимилију у западњачке идеологије, услед чега губе битку са њима.

Да би тај став покрио, он игра на карту “брехтовског” музичког филма, који је и политичка и друштвена слика стања ствари, односно пресек наше збиље у датом тренутку, али за разлику од филма *Belle Epoque*, у филму *На лепом плавом Дунаву* није јасно одређена политика аутора према самом жанру колико према идејама које прича собом носи. Жанр је испоштован утолико што је *На лепом плавом Дунаву* комбинаторика опере буфо и бечке оперете. Музичке сцене су привидне, њихово значење је једноставно и врло директно – Европа данас пати од стереотипова, људског понора и очајног стања. Веза земаља кроз Европску унију је плошна и немогућа, што сугерише само њихово неслагање на тако великом броду. Музичке нумере, за разлику од драмских, очито су намерно недовољно кореографисане, неатрактивно снимљене и понекад фалш изведене. Текстови су драматични и указују на све људске слабости. Бајић јесте на истом дискурсу као и Жижек – он таквом драмом поставља питање каквој се то Европи придружујемо. “И када се суочимо с тим истим питањем, сви смо ми, и нова и стара Европа на истом броду” (Жижек, 2014:73). Бајић је међутим тврд у закључку да источни блок не припада *истом броду* као и западни и да, само због тога, опстанак Европске уније није могућ.

V 2. Хорор и фантастика

(*ТТ синдром, Зона мртвих, Шејтанов ратник, Чарлстон за Огњенку*)

Изузев холивудске продукције, и друге светске кинематографије успешно су се бавиле производњом хорор филмова, и свих његових

поджанрова. Хорор (енг. horror) - понекад (архаично) филмови страве или филмови страве и ужаса. Тематика хорора углавном је везана за смрт и мистичне догађаје, као и основне психолошке постулате, попут страха од смрти, мрака, затвореног простора, непознатог звука који долази из неочекиваног правца. Самим тим, приче хорор жанра карактеристичне су по томе што потенцијалној публици нуде посебно искуство смрти, страха, терора, језе и страве. Радње филмова мотивисане су учешћем злих сила, људи и догађаја, покренутих натприродним утицајем. Најчешћи покретачи хорора су митолошка бића (попут вампира), оживели створови (зомбији најчешће), те животињски људски облици (вукодлаци), потом древне клетве, духови, демони (у свом обличју или у обличју људи које поседују), сатанизам, зла деца, канибали, животиње, црна магија, алхемија, зли ванземаљци, уклете куће или серијске убице жељне крви (у такозваним "слешер" филмовима). По свему наведеном, хорор асимилије најразличитије мотиве, да је врло тешко извршити било какву класификацију унутар жанра. Оно што им је заједничко, јесте то да се у њима стравична атмосфера постиже "несвакидашњим ситуацијама у које западају личности" (Петрић, 1970:183). Он и наводи да је позната склоност човекова да кроз уобразиљу и предвиђања "доживљава страх, да се преноси у свет немогућих збивања, психоза, да открива непознато, да присуствује недозвољеним чиновима, саблазнима, окрутностима, свему што је изван граница `нормалног` људског искуства, утврђеног морала, стварности, логике, могућег" (Петрић, 1970:181). Управо ни не чуди што је већ Жорж Мелијес (Georges Mellies) задовољавао исконску потребу гледалаца још у првог години уметности филма, испоручујући им наслове са посебним доживљајем страве, као што су *Нестајање једне госпође (Escamontage d'une dame, 1896)* или *Ђавоља кућа (Le manoir du diable, 1896)*.

Многи теоретичари хорора попут Ноела Карола (Noel Carroll) или Робина Вуда (Robin Wood) тврде да узроке успона овог жанра код публике треба тражити у урођеној човековој потреби за “осећањем страве”, којој ониричка својства филмске слике сасвим добро погодују. “Неки чак предвиђају да хорор и фантастика никада неће сићи са екрана и да овом жанру предстоји еволуција која ће битно изменити његов стил, али не и његову суштину” (Калафатовић, 1980:191).

Један од субжанрова који је био и остао вољен у холивудском филму, јесу слешери, преузети из канона италијанске кинематографије, којима су посебну димензију још седамдесетих година дали аутори попут Џона Карпентера (John Carpenter) са филмом *Ноћ вештица* (*Halloween*, 1978.) или Тоб Хупер (Tobe Hooper) са *Тексашким масакром моторном тестером* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974). Слешер (енг. *slasher*) јесте филм чији је главни лик психопата или серијски убица, који најчешће убија тинејџере или групе људи, док током одмора (добро место за окупљање груписање циљне групе) одлазе у непознато или бораве у летњим камповима. Слешери се увек просторно везују за забрањена или неистражена места, а главни лик који је и главни негативац увек има за собом историју насилне прошлости.

Дејан Зечевић је 2002. покушао да уведе слешер хорор са филмом *ТТ синдром*, који је на комерцијалном плану прошао готово незапажено. Напросто, српско тржиште није било заинтересовано за хороре у тој мери у којој су америчко, британско, шпанско, италијанско или азијско. Али без обзира на неуспех на благајнама, Зечевићев филм и даље остаје најчистији

пример хорора у новијој српској кинематографији.²¹ *ТТ синдром* садржи јасне посвете филму Дарија Арђента (Dario Argento) *Тајна напуштене куће* (*Profondo Rosso*, 1975). Није разблажен никаквим хумором, нема никаквих претензија према метафоричности. Филм говори о злу које вреба из турског купатила, то јест јавног клозета у Београдској тврђави. Критика се није много обазирала на постојање *ТТ синдрома*. Углавном су га доживљавали као експеримент на плану и пољу жанра. Међутим, *ТТ синдром* заправо се савршено уклопио у тренд постмодерног хорора, како су га од осамдесетих година наовамо светски синеасти доживљавали. Још тада, хорор је био препознат као први жанр постмодерне. Године 1989. у студији *Monsters and Mad Scientists*, Ендрју Тјудор (Andrew Tudor) сугерисао је специфичне аспекте модерног хорора који су у вези са друштвеним и културолошким променама, што би се у то време карактерисало као “постмодерна”. (Tudor, 1989. у Neale, 2002:105). Годину дана касније, Ноел Карол прави слично поређење, тврдећи да је савремени хорор жанр, “езотерична експресија истих осећања која се исказују у езотеричним дискусијама о постмодернизму” (Tudor, 1989. у Neale, 2002:105). После тога, савремени хорор филмови подводе се под термин “постмодернизам”, са много мање или без даље дискусије шта би то све могло да значи. Анализирајући филм *Врисак* (*Scream*, 1996) Веса Крејвена (Wes Craven), Тјудор у свом чланку *The Horror Movie in the Late Modern Society* наводи да је услед хибридизације жанра,

21 Још за време бомбардовања, Дејан Зечевић је осмислио оно што ће се претворити у ТТ синдром: “Имали смо довољно лудости и храбрости да га уопште снимимо, зато што смо ушли у ту ствар врло брзо после завршетка бомбардовања. Све је изгледало као нулта година; питање је било шта ће бити даље, како ће цела држава функционисати, а камоли како ће функционисати крајње небитни филмски аутори и радници. Из тог расположења смо се ми у ствари дрзнули да узмемо и снимамо филм потпуно бесплатно. Буџет није ни постојао”, прича Зечевић и додаје: “То је вероватно био најжешћи улазак у жанр до тада. Ушли смо у то са безобразлуком, услед беспопштедне одлуке да направимо оно што волимо.” (Ристић, 2014:75)

дошло до забуне шта би могао бити савремени, а шта постмодерни хорор, јер је постмодерна прекршила правила класично оријентисаног жанра као што је хорор, приликом мешања других жанрова, попут комедије, вестерна или трилера (Tudor, 1989. у Neale, 2002:106). *ТТ синдром*, испоставиће се, долази као логичан и прави одговор на постмодернизам. Најпре, због цитатности (бројне су препознатљиве сцене из италијанске “школе” хорор филма, предвођене Арђентом или Фулчијем), потом и због увођења препознатљивих глумаца који су играли у југословенским филмовима хорора или фантастике²², али и због коришћења турског купатила као места одигравања радње, што представља сасвим оригиналну иконографичност хорор жанра.

Савремени хорор подразумевао је непрестано коришћене основних стилских матрица хорора попут приказа страшног, клишеизираних ликова и понављања наратива. Правила жанра налагала су да се ликови у хорор филмовима деле на позитивне и негативне, што је дефинисано већ у првим причама хорор жанра. Галерија негативних ликова је шаролика – најзначајнији протагонисти су свакако разнолика чудовишта, која су и озаконила правила жанра. У већини прича хорор жанра, извор терора су и натприродна бића – вукодлаци, вампири, зомбији, духови, мумије и(ли) ванземаљска створења. Поред поставке ликова, друго правило жанра представљале су наративне конвенције, које су се у слачају хорора најчешће огледале у предвидивости. Први чин у хорор филмовима фокусиран је на централне јунаке, који започињу опасну игру у непознатом, неистраженом простору. Улазак у непознато, неистражено или несвесно увод је у злочин

²² Попут Душице Жегарац или Цемаила Максута, који су се заједно појавили у филму *Вариола Вера* 1982, једном од најзначајнијих егзистенцијалних хорора осамдесетих.

који ће по многе протагонисте филма бити погубан. Сходно томе, филмови овог жанра користе и сличне визуелне и звучне технике. “Хорор филмови позајмили су визуелну реторику немачког експресионизма: мрачно осветљење и екстремне углове снимања, што је постала основна визуелна природа жанра” (Pramaggiore/Wallis, 2008:375). У том смислу, други чист жанровски хорор филм настао у периоду стварања новог српског филма, свакако је *Зона мртвих* 2009. године (чак седам година касније), први дугометражни зомби филм, снимљен на овим просторима²³.

Зона мртвих Милана Коњевића и Милана Тодоровића говори о последицама хаварије воза који превози опасне хемикалије кроз Панчево. Услед изливања супстанци, становници се претварају у крвожедне зомбије. Све се то дешава док двоје агената Интерпола (Кен Фори (Ken Foree) и Кристина Клиб (Kristina Klebe)) спроводе опасног криминалца (Емилио Росо (Emilio Rosso)) кроз град. Филм је састављен од серије и клишеа и правила жанра које је ауторски двојац пратио, што га подводи такође у категорију постмодерног хорор филма, али овога пута са зомби тематиком. Врло слично као и у случају претходног, цитатност је пронађена у америчким “б” филмовима Џорџа Ромера и Џона Карпентера, глумци су “позајмљени” из других продукција²⁴, као и иконографско коришћење појединих сценографија, попут железничке станице, лагума или празних улица и зграда. Ипак, због енглеског језика на коме је снимљен (не баш успешно),²⁵ критика ни овога пута, поново, није доживљавала жанр филм

²³ Први српски зомби филм уопште је *Живи мртваци* Младена Ђорђевића из 2000. године, о коме ће касније бити речи.

²⁴ Кен Фори је раније играо у Ромеровом филму *Зора живих мртваца* из 1978. године, док је Кристина Клиб управо правила прве глумачке кораке у римејку филма *Ноћ вештица* Роба Зомбија.

²⁵ *Зона мртвих* је приказана на бројним фестивалима хорора и фантастике, где је добијала и награде, а права за видео или биоскопска приказивања откупљена су за подручје САД, Велике Британије, Јапана, Француске, Немачке, Русије, Канаде, Ирске,

као озбиљну намеру аутора да буду профилисани и ангажовани у свом стваралаштву. Тек су по који препознали значај филма за крај декаде стварања нове кинематографије. Зоран Јанковић²⁶ тако бележи: “*Зона мртвих* је чудна сорта, профилисан и култивисан жанровски филм. И то у средини која је, упркос свеprisутној идеји жанровског промишљања филма међу делом утицајних педагога и критичара, добацила тек до паражанра, коме клизи већина овдашњих остварења. *Зона мртвих* је акциони хорор, остварење које ефекат страве претпоставља жељеној динамичности и спектакуларности акционих секвенци” (Јанковић 2014). Експес је управо и био успешан захваљујући томе што се *Зона мртвих* уклопила у жанр савременог хорора, користећи све његове наведене карактеристике.

Жанр фантастике, с друге стране, у српском филму је одувек имао статус изузетка: колико год да је кроз историју био скрајнут и ниподаштаван као јефтина забава, толико су елементи жанра налазили начине да се појаве у крајње неочекиваним филмовима других жанрова. Владимир Петрић хорор и фантастику спаја у исту филму врсту у којој се води рачуна о конвенцијама које, искључиво као такве, могу да прихвате гледаоци. “Та конвенција слична је конвенцији на којој се заснивају бајке, чији свет читалац само овлаш пореди са стварношћу” (Петрић, 1970:186). Природа овог жанра је у границама условности једног иреалног света, који је само филмски постојан и чији се фантастични облици руше ако се поставе на тло животне стварности, где не могу да опстану, јер губе сваки смисао. Управо у временски згуснутом периоду, између *ТТ синдрома* и *Зоне мртвих*, добили

Индонезије, Шпаније, Италије, Тајланда и Блиског истока. Продор филма на подручје САД, под измењеним називом *Apocalypse of the Dead* био је кључан за комерцијални успех филма.

²⁶ На сајту Поп бокс, објављено 2009. године

смо чак неколико филмова фантастике са хорор елементима. Ако узмемо тоталне промашаје као што су *Флерт* омнибус студената са Академије уметности БК (2005), *Кројачева тајна* Милоша Аврамовића (2006) и *Апориа* Ариса Мовсесијана (2006), остају два дугометражна филма која су доживела различит пријем како код публике тако и код критике, али су испоштовала наведене каноне жанра. То су филмови фантастике *Шејтанов ратник* Стевана Филиповића (2006) и *Чарлстон за Огњенку* Уроша Стојановића (2008).

Филиповић као свој дебитантски филм снима фантазијску комедију с хорор елементима *Шејтанов ратник*, чији су ликови третирани по класичном митолошком обрасцу, исто као ликови у *Звезданим ратовима* Џорџа Лукаса. Сем тога, учешће су узели бројни глумачки ветерани као што су Марко Николић у улози Карађорђа, Бранислав Лечић у улози Милоша Обреновића, Светлана Цеца Бојковић у улози професорке латинског језика и Ева Рас у улози мајке једног од ликова у филму, што су сви до једног, већ играли раније током својих каријера. Присуство правих домаћих звезда дало је легитимитет читавом пројекту. Прича се врти од древног демона²⁷, којег дозива исфрустрирани средњошколац, како би осветио своје неприхватање и код пријатеља и код девојке, што изазива читаву лавину догађаја како у садашњости тако и у прошлости. Милош Цветковић у својој критици примећује да, иако је централни мотив, жанровски гледано, чиста фантастика, нема лажног отклона спрам свакодневице: “Један од разлога што жанровски профилисани филмови (нарочито хорор и свака врста

²⁷ Како наводи Јован Ристић “Сенди Кумалаканта (Sandy Kumalakanta) направио је маску турског ђавола, која ће први пут у историји српског филма потпуно прекрити главу глумца (Марко Мрђеновић, коаутор приче и тумач двоструке улоге у филму), као и низ веома успешних, и за домаћу кинематографију нових, специјалних ефеката. Шејтан је истовремено био први дугометражни филм у Србији снимљен ха-де камером” (Ристић, 2014:90),

фантастике) овде не пролазе је што у Србији, данас, не постоји никаква традиција те врсте. То звучи поразно. Посебно ако се присетимо заборављеног класика као што је *Чудотворни мач*. Један од пређашњих а скоријих покушаја, изврсни *Т.Т. синдром* Дејана Зечевића обраћао се искључиво затвореном кругу фанова и то је био проблем. *Шејтанов ратник* ипак не пати од овакве жанровске самодовољности. Различити жанрови се прожимају и међусобно оплемењују, а начин на који су ефектно искоришћене градске локације (КСТ као вампирско легло, напуштена централа која води право у Пакао, слешер на Дедињу...) показује како је ипак најбитније имати маште. У питању је уникатно остварење, а надајмо се и преломан филм за савремену српску кинематографију. За сада, свакако једини који се може подвести под ту одредницу..." (Цветковић 2014). *Шејтанов ратник*, међутим, није био преломан за српску кинематографију, нити једини пример у том жанру. Он је, у том тренутку, представљао само храбри уплив како у жанр тако и у костимирану фантастику, реализовану визуелно успешно, без много средстава. На плану наратива, очита је ауторска опчињеност како историјом филма (бројни препознатљиви цитати из познатих филмских серијала од *Звезданих ратова (Star Wars)* до *Господара прстенова (Lord of the Rings)*), тако и поп културним феноменима.

У међувремену, много се говорило и о дугометражном филму *Чарлстон за Огњенку* Уроша Стојановића, који је, много више него *Шејтанов ратник*, требало да постави неке нове визуелне стандарде у српској кинематографији, али и да постане конкурентан домаћи извозни производ. Био је то дуг процес да се ова фантастична мелодрама са буџетом од четири

милиона евра – тада други најскупљи филм у историји српске кинематографије – појави у српским биоскопима 2008. године.²⁸

Радња *Чарлстона* дешава се после Првог светског рата, у Србији, која је остала без већег дела мушке популације. Младе и лепе сестре Огњенка (Соња Колачарић) и Мала Богиња (Катарина Радивојевић), иначе професионалне нарикаче, живе у имагинарном селу Покрп, у којем је од мушкараца остао само један деда. Када он умре, и то њиховом кривицом, остале жене их осуде на смрт, али се Огњенка и Мала Богиња заветују да ће наћи мушкарца и довести га у село. Пошто су се заклеле у душу своје баке Велике Богиње, она васкрсава као дух и прати их у њиховој потрази. Тако оне налазе краља чарлстона (Стеван Капичић) и једног од првих каскадера у Србији *човека од челика* (Ненад Јездић). Домаћа критика ни овај филм није са усхићењем примила. Чињеница је да изгледа бравурозно, и да је изглед послератне Србије чиста стилизација, који пре има везе са бајком односно магијским реализмом, додатно стилизовано естетиком вестерн филмова.

Иван Велисављевић примећује: “Низ обрта и укрштања супротности виде се и на први поглед: мушкарци су нестали, али жене глуме мушкарце, преузима се женска перспектива а јављају се асоцијације на жанр типично мушког погледа на свет... А када се говори о вестерну, не можемо заобићи већ класичан Китсесов (Jim Kitses) попис бинарних опозиција које творе тај жанр. Он, заправо, почива на систему опозиција, и ако правите филм који жели да проговори о Србији у екстремима, између Истока и Запада (поново

²⁸ Пројекат је настао још 2000. године. Сценарио је прошао кроз разне фазе, а завршну верзију су урадили Стојановић и Александар Радивојевић. Снимање је коначно почело у августу 2005, које је, са неколико доснимавања, трајало шест месеци. Уследила је врло компликована постпродукција са специјалним ефектима, због које је у Београду основан посебан студио, у чијем су раду учествовали мајстори за визуелне ефекте из Француске, Бугарске, Хрватске и Србије.

типичан пар вестерн опозиција), и јунацима који страдају због тих екстрема, вестерн иконографија је сасвим логичан избор: тим пре што је један од кључних Китсесових парова сукоб појединца и заједнице” (Велисављевић 2014). Србија је са свим парадоксима већ била довољно шизофрена, на шта би се идеја *Чарлстона* сасвим логично надовезала да је филм имао чвршће наративно ткиво.

Наведене кључне класификације савременог хорора, као једног од првих жанрова постмодерне, свакако су применљиве и у случају филмова фантастике. Оба наведена дела – и *Шејтанов ратник* и *Чарлстон за Огњенку* – садрже и цитатности, и присуство глумаца који понављају већ одигране улоге, и макар незнати коментар на актуелну друштвену збиљу у Србији (у седамдесетим и осамдесетим годинама, амерички хорори рецимо углавном су се базирали на причама и проблемима поствијетнамске Америке, што указује да су домаћи аутори поштовали и пратили правила жанра). Нема сумње да и модерни хорор и модерна фантастика говоре нешто више о времену и друштву у коме живимо. Задатак постмодернизма или постмодерне јесте да открије суштинску истину: “да живимо у друштвима у којима морамо да будемо далеко више свеснији ризика живљења, да у тим истим друштвима наш концепт живљења је непоуздан, и да су у друштвима анксиозност и страх постали свеprisутни” (Тјудор, 2002:116). Иако их је није било тако мало²⁹, српски филмови хорора и фантастике у потпуности су оправдали своја постојања и посебно су оправдали све класификације и иконографију жанрова. Као такви, они су се и уклопили у

²⁹ Далеко више их је било у независним продукцијама тих година, поготово краткометражних, на које је указивао Фестивал српског филма фантастике, што није занемарљиво, јер су управо та остварења била више друштвени ангажована од наведених, попут филмова Дејана Зечевића, Стевана Филиповића, Милана Коњевића, Милана Тодоровића и многих других.

постмодернистичке трендове, што указује да су сами филмски аутори били поприлично свесни мутација кроз које су ти жанрови пролазили. А то што су сама остварења била мање (комерцијално) успешна па и критичарски несхваћена и неприхваћена, разлози су друге природе. Што се успеха тиче, чињеница је да су у доба транзиције други жанрови били далеко више успешни, док је новоформирана критичарска сцена која је, како смо већ навели, била итекако наклоњена жанровском филму имала висок степен захтевности према његовом третману, да би поменута остварења била прихваћена као значајни помаци на плану жанра.

V 3. Трилер

(Механизам, Лавиринт, Југ-југоисток, Четврти човек)

Теорија књижевности дефинише трилер као “детективску књижевност”, чији заплет по правилу започиње неки злочин, најчешће убиством које на први поглед изгледа савршено изведено и необјашњиво, при чему се појављује неколико могућих починиоца. “Прво убиство обично води у нове злочине, што увећава напетост радње. Личност која трага за убицом може бити аматер или професионалац, полицајац, приватни детектив... Парадоксално, иако јој тема злочин, детективска књижевност даје слику срећеног света у коме за човека не постоје проблеми које он снагом свог интелекта не би могао да реши”. (Поповић, 2007:135).

Иако трилер није амерички, а понајвише не чисто филмски већ превасходно књижевни жанр, поред САД, највише трилера је снимљено у Француској шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Трилер веома је широк и распрострањен. Етимолошки, потиче од енглеске речи *thrill*

(узбудити), што у основи наводи на константну динамику, узбуђење, ширење напетости, а све води ка неочекиваном расплету енигме, везане за злочин, идентитет, потеру... Филмски поджанрови трилера су бројни: акциони трилер, трилер са примесама теорија завере, криминалистички трилер, трилер катастрофе, еротски трилер, хорор-трилер, судски трилер, медицински трилер, политички трилер, психолошки трилер, шпијунски трилер, научнофантастични трилер.

Исте конвенције жанра преузела је и филмска уметност, и следила правила поготово у адаптацијама романа овог жанра. Ту наилазимо и на естетске разлике између америчког и европског трилера. Амерички трилери су врло често комбинација акције и трилера који се базира на експлицитном насиљу, док су француски трилери психолошког типа и ослањају се на стварање тензије посредством уникатне атмосфере а не физичког деловања актера. Ипак, у одабиру између ове две кинематографије, може се рећи да је српски трилер на граници између два стила али је ипак имао више сличности са америчким.

Чињеница је да су најбољу дефиницију жанра понудили најбољи мајстори, попут чувеног редитеља Алфреда Хичкока (Alfred Hitchcock), који је сматрао трилером жанром који не служи да уплаши публику, већ да створи реалистичне моменте који извлаче емоционалне реакције из њих. (Hitchcock, 1997:109). У књизи *Hitchcock on Hitchcock* он дефинише трилер као жанр “емоционалних поремећаја”. Даље, он тврди да је трилер жанр у коме је стил приповедања од изузетне важности јер људи, који нису у стању да доживе та права узбуђења на прву руку, треба у сваком случају да буду узнемирени, и никако да не остану равнодушни према филму. Хичкок је

веровао да је филм најбољи медиј да то изведе, “јер поседује ту могућност да без премца увуче публику у причу и да их од обичних гледаоца претвори у активне учеснике филмске радње” (Hitchcock, 1997:109). “Оно што чини трилер бољим у изнуђивању реакције од публике него што то чине филмови хорор жанра јесте то што трилери сликају природна и реалистична узбуђења, ситуације за које публика може да замисли да се њима догађају” (Hitchcock, 1997:110). Он је даље тврдио да је филм заправо савршен за подстицање страха, јер “страх је осећај који људи воле да осете када су свесни да су на сигурном” и да филм “може да учини гледаоца са подсвесним уверењем о апсолутној сигурности, а онда да изненади његову машту, поигравајући се са њим” (Hitchcock, 1997:143-110). Циљ трилера је да држи публику на ивици седишта. Хичкок је веровао да је једини начин да је то изведе сам “саспенс”. У његовом случају, “саспенс” је значило да нуди публици “привилеговану перспективу, из које они могу да знају све тајне, за које филмски ликови нису свесни” (Hitchcock, 1997:113).

Управо су ово и кључне одлике трилера као жанра. Међутим, домаћи аутори доказали су да праћење конвенција није увек и кључ успешног филма, ма о каквом се буџету радило. Ово намерно напомињемо, јер су неки филмови жанра претендовали на високу гледаност и популарност код публике. Десило ме међутим, обратно. Тих година, од 1999. до 2009. године, снимљени су, у различитим продукционим условима *Механизам Ђорђа Милосављевића* (2000), *Лавиринт* Мирослава Лекића (2002), *Југ-југоисток* Милутина Петровића (2005) и, међу њима жанровски најчистији, *Четврти човек* Дејана Зечевића (2007).

Филм *Механизам* режирао је Ђорђе Милосављевић, по сценарију Гордана Михића. Најкраћа дефиниција филма био би сукоб између добра и зла, са неочикованом количином насиља која је постављена у наративу, очито инспирисаној филмовима из седамдесетих година, попут *Паса од сламе* (*Straw Dogs*, 1971.) Сема Пекинпоа рецимо, с обзиром на то да за централну тему филм има групу људи која не проналази заједнички језик на једном малом простору. Као и код Пекинпоа, тако и код Милосављевића, прича се одвија у једној забаченој провинцији. Млада учитељица (Ивана Михић) иде у удаљено село где је добила први посао после шест година чекања, чиме се и сценариста и редитељ не ограђују од социјалне компоненте филма, већ управо инсистирају на њој. Тако уводе и другог главног јунака – ратног ветерана (Андреј Шепетковски) и то у рату у коме заправо није ни учествовао, јер је већ првог дана био рањен. Као таксиста на пустој железничкој станици на којој нема много путника, он проналази потребан мир како би превазишао трауме и тежио ка бољем сутра. Али, сурова времена прете да униште све њихове снове. Они сусрећу човека који има потпуно другачије циљеве у животу (Никола Којо)... Милосављевић и Михић узимају причу о безнађу као увод у причу о насиљу, које се рађа и развија међу групом људи, без директних повода и конкретних разлога. Тако граде трилер са драмским елементима, у којима је неопходно да прођемо кроз безнађе главних ликова, како бисмо се уверили у снагу њихове пропасти. Такође, они се толико држе жанр филма, да у ту причу не убацију чак ни директне политичке референце, већ остављају на вољу гледаоцима да га читају као метафору о вечитом или нашем персоналном злу последње декаде. Динко Туцаковић у својој критици филма у недељнику *Време*, назива *Механизам* амблематичним, за “дефинитиван генерацијски рез у српском филму, јер *Механизам* је свестан традиције

матичне кинематографије ("црни талас") али и довољно отворен према филмском свету чуда који је владао последњих година, и као дух из боце избијао, ако никако другачије, на пиратској сцени". "Кинематографија не постоји. Филмски полуфабрикати (као и *Механизам*) довршавали су се на разним европским дестинацијама (Будимпешта, Софија, Атина, Беч, Цирих...), да би као готови производи најчешће били прошверцовани у матичну земљу. Ипак, ови и овакви филмови нижу успехе у свету, стварајући илузију о кинематографији. Ову ситуацију су искористили млади аутори (Зечевић, Андрић, Милосављевић), а са друге стране она је била пургаторијум за некада најуспешније (Шијана, Марковића, Карановића) који не могу или не желе да учествују у филмској игри с новим правилима." (Туцаковић, 2000). Ако је Туцаковић узео филм *Механизам* као међаш за кинематографију у настајању, то је учинио нимало случајно. Трилери тих година мењали су се утолико што су се њихове премисе стапале са другим жанровима, али у основи, и у филму и у књижевности, аутори су се стриктно држали правила жанра. *Механизам* јесте по редитељским поступцима филм који користи социјалну драму главних јунака, како би стопостотно оправдао насиље које се у филму постепено развија. Друштво које се тих година развијало, било је засновано на насиљу које смо током деведесетих живели, што ће тек касније, у годинама које следе, да се осетно примети у кинематографији.

Лавиринт (2002) Мирослава Лекића, и по заплету и жанру крајње некарактеристичан филм за националну кинематографију тог времена.³⁰

³⁰ Ако ни због чега другог остаће упамћен као први домаћи филм са лиценцом де-те-ес звука. Сем тога, памти се и да је претпродукција филма *Лавиринта*, оцењена као једна од најзахтевнијих и најкомпликованијих током деведесетих година, почела још давне 1994. године и све до реал изације Лекић и продуцент Ванс прошли су кроз сопствене лавиринте домаћих економско-

После осам година припрема, филм *Лавиринт* се 2002. године нашао пред публиком и – доживео дебакл! Што биоскопски, што уметнички. Предраг Јаковљевић, извршни продуцент филма, најавио је филм *Лавиринт* као “узбудљив савремени трилер који се дешава у данашњем Београду, на локацијама Дорћола и лагума Калемегданске тврђаве. Тајне из прошлости града на ушћу Саве и Дунава и мистериозне хришћанске секте које су некада деловале на овим просторима – остављају неизбрисив печат у животима данашњих ликова и одређују судбине људи током многих векова. У овој причи тесно су испреплетени прошлост, садашњост и будућност, који утичу на животе главних ликова.”³¹ Главни јунак Поп (Драган Николић), професионални коцкар, оставља се порока који му је одредио живот и после двадесет година избивања враћа се у родни град. Дочекује га брат Милан (Бранислав Лечић), мирни професор археологије и његова потпуна супротност, те Лаки (Јосиф Татић), пријатељ из бурних дана младости и данашњи повучени службеник који се аматерски бави астрологијом. Након овакве поставке ликова, развија се прича крајње неповезива, са недовршеним сценама, драматуршки разуђена и неконзистентна. Укратко, лош филм на један старински начин, веома конзервативан по питању третмана ликова и филмске приче. Покушавајући да пише о филму из перспективе жанра, Димитрије Војнов каже да жанр трилера и хорора, односно њихова комбинација што се догодило у покушајима у случају *Лавиринта*, у принципу дозвољава могућност извесних недоследности у сценарију, али само онда када заплет служи као оправдање за ауторово

политичких прилика и неприлика, покушавајући неколико пута да затворе финансијску конструкцију филма који је по свим продукционим параметрима далеко примеренији једној другачијој земљи и филмској индустрији, из пропагандног материјала продуцентске куће Ванс.

31 Исто

визуелно изражавање. “Пример оправдано неуверљивог текста је Зечевићев *ТТ Синдром*. Међутим, *Лавиринт* је изразито опредељен за причање приче и зато за овакве пропусте нема оправдања.”, пише Војнов и наставља: “Стара дефиниција каже да се у квалитетном филму може уживати чак и кад вам неко преприча садржај. У *Лавиринту* се подједнако не ужива и кад знате и кад не знате шта ће се испоставити на крају. Вероватно, зато што је *Лавиринт* оваплоћена супротност ономе што се назива добрим филмом. Сценарио је лишен преокрета... Аутори (трилера) врло се често поигравају сасвим јасним ситуацијама градећи напетост тиме што ликови знају мање него публика. Чак ни таквих захвата нема у *Лавиринту*.” (Војнов 2014). Филм *Лавиринт* остаје важан једино као скуп захват (у продукционом смислу) и као покушај прављења узбуђења од неконзистентне приче, што је (исповестиће се) тотални апсурд. *Лавиринт* би жанровски био трилер са елементима теорија завера, и вероватно би као филм и функционисао да аутори филма нису поверовали да, почетком двехиљадитих, у Србији може да се изведе скуп комерцијални жанровски (биоскопски) филм.

Југ-југоисток (2005) Милутина Петровића је психо-трилер о крхкој граници између реалности и фикције у друштву које не жели да се модернизује, већ се препушта дејству инерције и томе да увек други одлучују о његовој судбини. Соња Савић је неко ко не пристаје на постојање табу тема. Зато је она главна јунакиња филма *Југ-југоисток*, пошто се кроз њену животну и професионалну причу, захваљујући њеној искрености према себи и окружењу, догађаји из блиске прошлости могу сагледати у ширем контексту. “Жанровски посматрано, *Југ-југоисток* је и есеј о утицају идеологије на друштво у којем су митови увек имали велику предност у односу на реалност. У времену када се тражи спремност сваког појединца и

целог друштва да се суочи са непосредном прошлошћу, догађаји се маскирају, прикривају полуистинама или напросто потискују. Ни најобичнији догађај којем присуствујемо не може више да буде ослобођен додатне реторике по којој се препознају различити (пара)политички утицаји. Истренирани смо за “заверу ћутања”, за гомилање насиља сваке врсте које на крају доводи једино до равнодушности, што је заправо и циљ оних који трују простор јавног мњења”.³² “Као да нам нису дозвољене филмофилска освешћеност, озбиљност достојна мисаоних бића и шанса да се бавимо жанровима уобичајеним у другим кинематографијама. У том смислу је филм *Југ-југоисток* покушај да се направи балкански одговор на Хичкоков филм *Север-северозапад* и да се не препустимо овдашњем устаљеном принципу по којем се естетика препушта политизацији. Наш циљ је да филмом *Југ-југоисток* обрнемо тај процес: да естетизујемо политику, да она постане потчињена уметности. Наравно, у српским продукционим и идеолошким околностима то је готово немогућа мисија, али захваљујући ДВ технологији и пријатељској атмосфери у којој је настајао филм *Југ-југоисток*, то је ипак постало могуће”, навео је тада Милутин Петровић, у експликацији.³³

Иако је за узор узео чувено остварење Алфреда Хичкока, па још придодао елементе једнако успешног филма Ота Премингера *Бани Лејк је нестала* (*Bunny Lake is Missing*, 1965.) Петровић је жанр потпуно подчинио врло специфичној, интелектуалној рекла бисмо, публици која треба да се из паралелизама радњи и садржаја испетља на основу сопствене интуиције и доживљаја филмске приче. Радња прати некада популарну српску глумицу

³² Из пропагандног материјала (2005).

³³ Исто.

Соњу Савић (игра сопствени алтерего), која живи у Словенији, на почетку филма враћа се у Београд да се са мајком и братом Милошем из Белгије, кога никад није видела, договори о наследству. Међутим, са њеним доласком покреће се питање њене отете ћерке Софије, због које она нестаје. Милош алармира полицију и заједно са инспектором Деспотовићем креће у потрагу за њом. По проналаску, Соња им признаје да је измислила отмицу детета. Међутим, претпостављени обавештавају Деспотовића да Соњино дете заиста постоји. Његов отац је министар иностраних послова Србије и Соња га штити да тај податак не би искористиле непријатељске службе, које су и отеле дете. Преокрет настаје када министар саопшти Деспотовићу да никакво дете заправо не постоји, да га Соња одавно прогања и да је она вероватно у служби оних који би желели да га компромитују. Ко лаже, а ко говори истину? Ко је луд? Ко ће бити убијен? То је сплет око којег Петровић плете причу и оставља је на наративном плану поприлично недореченом, али узбудљивом за праћење и разрешавање мистерије. Филм је иначе реализован као нискобуџетно остварење, готово као филм есеј и данас се може означити као претеча нечега што ће много касније, редитељ и сценариста филма (Саша Радојевић) назвати *гаражним филмом*³⁴.

Критика је филм оценила разнолико, а јефтина продукција филма није ни захтевала да *Југ-југоисток* постигне иоле запажен биоскопски

³⁴ Стил *Гаражног филма* представљен је 2015. године, настао по сродности са појмом гаражног рока. Првенствена одлика овог усмерења, баш као и у гаражном року, јесте креација са малим бројем сарадника, минималним финансијским и техничким средствима и високим степеном ауторске слободе. Специфичност гаражног филма је наглашено бављење поджанром филма о филму и интимистички приступ наратији који се наглашава појављивањем аутора у глумачким улогама. Важна одлика је и есејистичност. Идеја Гаражног филма, промовисана је на Фесту 2015, са делима *Океан* Тамаре Дракулић, *Унутра* Јелене Марковић и Мирка Абрлића, *Петља* Милутина Петровића и *Жигосана* Саше Радојевића, због чега не улазе у овај рад, али ваља споменути даљи развитак посебности жанра, о чему ће касније бити речи.

результат. Филм је пре свега експеримент са жанром, у крајње сведеној играној форми. Владислава Војновић у тексту *Филм је мртав, шта је са животом* истиче да је филм *Југ-југоисток* видеала као крај филмске ере, као филм који поручује да је историја филма мртва и да ништа од онога што смо волели неће се циклички вратити нити будућност можемо предвиђати и пројектовати знањима из прошлости (Војновић 2014). Међутим, најинтересантнији осврт на филм дао је Иван Јевић, некадашњи критичар Времена који у тексту *Занимљив промашај* улази управо у дискусију како жанровски одредити овај филм. Док је продукција инсистирала на томе да је у питању психо-трилер, Јевић пише: “Нити је трилер, нити је политичка алегорија, нити је филмска есејистика, нити је лекција из историјске параноје, нити је много других ствари за које се издаје и којима се бави. Ако *Југ-југоисток* нешто јесте то је сигурно посвета Хичкоку”, наводи Јевић, а онда сам себи реплицира: “На елементарном нивоу, нивоу жанра, *Југ-југоисток* је политички трилер. Министар спољних послова, глумица, њихово дете које је киднаповано, шеф тајне полиције, доброћудни полицајац и све што треба. Остало је концепт. Наиме, Соња Савић игра глумицу са истим именом док су мушке улоге поверене редитељима од којих неки, ако не и сви, узгред буди речено, глуме боље од ње. У том смислу сви дијалози су двозначни и сугеришу на причу о домаћој кинематографији и њеној вези са овдашњим душтвеним пројектом. Неки од ових дијалога имају и по три или четири нивоа значења која се могу испратити. Барем пола сцена нема везе са главном радњом и служе да подсети на легендарну Хичкокову иконографију. Међутим, иако су неке од тих сцена снимљене одлично, па чак и виртуозно, иако неки од дијалога заискре духовитошћу и дубином, цела ствар се распада зато што је најбаналнији, површински ниво – ниво заплета, драматургије, жанра, траљаво одрађен. Аутори су посветили

толико пажње надградњи, сложеним метафорама и постмодерним интерпретативним вратоломијама да су заборавили да ископају темељ без кога се читава грађевина руши: да испричају динамичну, психолошки уверљиву и напету причу. Тек би тада сви нивои исијавали једни кроз друге све своје значењске потенцијале. Овако, *Југ-југоисток* покушава да комуницира на толико начина да не успева да комуницира ни на један како треба" (Јевић 2005). Раскошно и конфузно, оригинално и претерано, алегорично и херметично јесу категорије које се разликују тек у звучању, у оном неухватљивом квалитету који дели експерименте од класика. *Југ-југоисток* свакако уводи сопствене естетске критеријуме за вредновање, а посебно је занимљив као покушај прављења (врло) јефтиног жанровског филма.

Четврти човек (2007) Дејана Зечевића, међутим, сасвим је супротан пример. У питању је раскошан и продукционо веома богат филм, који је препут цитатности из других остварења датог жанра, односно из познатих филмских трилера. Као и у случају претходних наслова, тако и у случају *Четвртог човека*, Дејан Зечевић се бави жанром на српски начин – користећи сва правила и постулате и реплицирајући познате филмове жанра, он у потпуности провлачи причу која се тиче актуелног, живог политичког тренутка. Јер док су његови претходни филмови *Купи ми Елиота*, *ТТ синдром*, *Мала ноћна музика* доследно пратили жанр матрицу, тематски су били неутемељени, па су тиме остали изван овог простора, времена и нама блиских психологија. У филму *Четврти човек*, можемо да констатујемо да је остао доследан употреби жанровских образаца, али сада њихову матрицу испуњава далеко смисленијим садржајем и то на тај начин да сама жанр форма не делује, као раније, као вештачка конструкција, већ је

доживљавамо као аутентичан, природни оквир за филмску причу. Тако *Четврти човек* је врло добро сценаристички конструисан и редитељски вођен трилер са премисама политике, уз све драматуршке недостатке који су неминовно уочљиви, али који не нарушавају постулате самог жанра.

Обрачуни унутар српске обавештајне службе, обрачуни између припадника БИЕ и полиције, повезаност мафије и политике, најзад злочини, које су неки припадници специјалних јединица починили у Босни и Херцеговини – то су елементи који су послужили као материјал Зечевићу и Бобану Јевтићу (косценаристи) за конструисање занимљиве, напете и ангажоване филмске приче. Та прича је фикција, али радња филма, мотивације главних јунака, начин на који су разрешаване поједине ситуације, сукоби или споразуми између актера, делују аутентично, јер неодољиво подесећају на неке знане, потврђене или непотврђене догађаје који су били део минулог рата на тлу бивше Југославије.

Радња филма прати човека, који се буди после два месеца из коме, под тоталном амнезијом. Човек (Никола Којо) не сећа се ничега што има везе са његовим досадашњим животом. Сазнаје да је имао жену, и сина. Убијени су када је он рањен. Пуковник, који тврди да му је најбољи пријатељ, открива му његов прошли идентитет. Из приче, он сазнаје да је мајор Војно безбедоносне агенције. У његов живот се убрзо уплиће и инспектор који тврди да поседује информације о смрти његове породице. По изласку из болнице, мајор покушава да се врати у нормалан живот, али суочава се са празнином и незнањем. Једина шанса да поново дође до сопственог идентитета је да се упусти у игру коју му нуди Инспектор – да ликвидира

један број неподобних људи, што га води ка откровењу да су корени зла много дубљи...

Тако је та 2007. година, када се *Четврти човек* појавио уједно означила и пресек стање домаће критичарске сцене између старије генерације која је, ношена претходним временима, слабије пратила жанровску продукцију, и на млађе, који су према филму били нешто суздржанији, поред осталог и због тога што им је његова дериватност била превише очигледна. Док су једни хвалили коришћење жанра зарад проговарања *о нама, овде, сада*, други су запажали произвољно и половично баратање тим истим жанрским обасцима. Оцењујући филм *Четврти човек* као једно од најбољих дела у последњих неколико година, као “дело које интелигентно следи жанровску матрицу трилера, обогаћујући је критичком перцепцијом српског друштва огрезлог у моралној жабокречини, свеприсутној корупцији и наметнутој колективној амнезији”, Милан Влајчић констатује да избор жанра није схваћен само као олако полушколско преслишавање, већ као истински изазов. “У америчким трилерима означеним као филм *noir* током четрдесетих, често је коришћен мотив јунака који се буди из тешке амнезије и потом трага за својом прошлошћу и разлозима егзистенције (ништа ново, то је већ почело са Софокловим *Царем Едитом*). Корени несреће воде до крвавих стратишта негде у Босни, али и до доказа које ваља уништити (све је то из дана у дан у новинама)” (Влајчић 2007). С друге стране, Ненад Дукић указује да је посебан квалитет филма у томе да се занимљива филмска прича, пуна напетости и неизвесности што је одлика сваког доброг трилера, не исцрпљује у самој акцији. “Зечевић је доста радио на постављању и изграђивању психологија главних ликова што је, у овом случају, био посебно сложен посао, с обзиром да су у питању антијунаци. Дакле, од тзв.

“негативаца” било је потребно створити ликове који су довољно комплексни да у својој психолошкој поставци, поред базичних, негативних особина, поседују и црте људкости и хуманости, чиме делимично задобијају и симпатије гледалаца.” (Дукић 2013). Дубравка Лакић, међутим, указује да је претерана манипулација са правилима и постулатима жанра донекле нарушила сам жанр. “У доброј и исправној намери да реализује овакав филм и на ову тему, Зечевић се претежно ослања на самодовољност жанровских конвенција. Људска драма и друштвена критика која треба, неминовно, да следи из ње скрајнуте су у други план, и лоциране тек у завршници филма, после дуге и на тренутке чак монотоне експозиције. Прича о “службама” које никада не спавају, “упала” је у жанровске клопке, а крајњи резултат тога је половично успешан филм”. (Лакић, 2007).

Нема сумње да је филм *Четврти човек* у тој мери чист жанровски продукт да је и домаћа критика, која је иначе наклоњена контекстуалним, општим и естетским опаскама о филму, готово унисоно споменула жанр и третман жанра као најзначајније место у филму. Ако се вратимо дефиницији трилера у књижевној форми као “детективске књижевности”, чији заплет по правилу започињу неки злочинем, најчешће убиством које на први поглед изгледа савршено изведено и необјашњиво, при чему се појављује неколико могућих починиоца, а да личност која трага за убицом може бити аматер или професионалац, у случају филма *Четврти човек* добили смо (поред свих наратолошких проблема) чист жанровски продукт, о човеку који под амнезијом трага за убицом да би сазнао да је убица он сам. Тај убица је уједно и политички и паравојни злочинац, кога су створиле службе, чиме се драма уздиже на ниво опште друштвене проблематике, која се одражава на сам систем у коме живимо. Тако смо добили остварење,

које је у годинама стварања нове кинематографије имало изузетно значајну улогу у обнови одређених жанровских матрица у српском филму. Оно је имало довољно снаге да приближи трилер не само српској публици (чије је интересовање за српски жанровски филм било одувек лажно оспоравано) већ и филмском естаблишменту (критика, продуценти и фестивали су са подсмехом гледали на овакве жанровске покушаје од осамдесетих па све до овог филма, што смо већ навели). Међутим, солидан биоскопски резултат, повољне критике и коначно велики фестивалски успех код нас, учинио је да данас наша филмска јавност буде знатно отворенија према овој врсти жанровског артикулација политике и свакодневице.

V 4. Комедија

(Црни Груја и камен мудрости, Промени ме)

Како се ни хорори ни мјузикли нису показали као успешна формула у домаћој кинематографији, а трилери тек донекле успешним, домаћи редитељи и продуценти покушавали су да, у комерцијалне сврхе реанимирају комедију, гарантовано најуспешнији жанр када је посећеност биоскопа у питању. У традицији некада југословенског а потом и српског филма, увек је била видљива гледаност комедија као жанра³⁵, било да је она сатирична, фантазмагорична или карикатурална. С једне стране доминирао

35 Примера ради, према подацима *Годишњака* (у издању филмског центра Србије) најгледанији филм у 2001. години био је филм *Муње* којег је видело 571.340 гледалаца. Како су санкције коначно укинуте управо те 2001. године, српски дистрибутери су се поново окренули увозу холивудских остварења. Тако је најгледанији страни филм био француски *Пакт са вуковима* (*Le pacte des loups*) којег је видело 129.150 гледалаца, док је од америчких најгледанији био *Мрак* филм (*Scary Movie*) са укупном гледаношћу од 126.832 гледалаца.

је стил америчких комедија у српском филму, а с друге брџка европска комедија, којих је с годинама бивало све мање.

У основи, комедија је поред трагедије основна драмска врста. Она приказује смешне догађаје и ликове, чијим се делањем и понашањем производе комични ефекти. Самим тим, порекло комедије старо је колико и уметност сама. Биле су многе верзије комедија, које су током историје мутирале и прилагођавале се једна другој. “У последња два века, тако, развој комедије није једноставно реконструисати, тим пре што се комично појављује и у другим драмским врстама. У 19. веку обележава се успон фарсе, а 20. век тек доноси промене, захваљујући авангардном позоришту, а потом и филму, радију и телевизији” (Поповић, 2007:364). Кључни обрасци комедија су комедија интриге, комедија карактера или комедија нарави, те комедија ситуације, комедија забуне, односно заплета... Оне су комплементарне, узајамно се удопуњују, преплићу, зависе једна од других. Америчка тинејџерска комедија, рецимо, постала је специфични поджанр деведесетих и као таква се може наћи у стручној филмској литератури, док су жанровска одређења филмова на свим осталим местима наведена под жанровском одредницом “комедија”. Карактеристике овог поджанра су тинејџерски хумор специфичан за америчке колеџе и кампусе, док с друге стране може да третира гетоизоване делове Америке у којима поткултуре као што су афро-америчка имају себи својствен комични аспект. Оно што је особеност америчког хумора јесте свођење на апсурд и прекомерну употребу сарказама. У српском филму, у периоду који се тиче овог рада, било је покушаја да се, најпре из комерцијалних разлога, произведе неколико филмова који су у основи имали хумор “прилагођен млађој публици”. Тако су најбољи примери за ову врсту поджанра свакако *Муње*

(2000) Радивоја Андрића, *Рингераја* (2002) Ђорђа Милосављевића, *Мала ноћна музика* (2002) Дејана Зечевића, *Кад порастем бићу кенгур* (2004) Радивоја Андрића и наставак филма *Ми нисмо анђели* (2004) Срђана Драгојевића. Наиме, овај приступ прављењу комедија може се окарактерисати као амерички јер је обрађивао исте теме као и филмови овог жанра у САД, а то је одрастање било групе (као социјално-антрополошке заједнице) било појединца. Главни актери су тинејџери и(ли) адолесценти. Хумор је углавном био локализован (што је случај и са америчким филмовима), са мелодрамским заплетом и сексуалним конотацијама, које се кроз причу макар прожимају. Међу ликовима увек имамо оне који су прихваћени и оне који су на маргини. Сви поменути домаћи филмови, на један или други начин имплементирају ове елементе, и испоставило се да су продукционо поприлично незахтевни спрам профита који остварују.

Као што је то био случај и раније, у времену СФРЈ, у продукцији комедија доминирала је телевизија, те су филмови заправо били компилације сцена исечених из дугорочних серијала, попут *Црни Груја и камен мудрости* (2007) Марка Маринковића, који већ у наслову представља директу алузију на два популарна серијала – британски *Црна Гуја (Blach Adder)* и амерички *Хари Потер (Harry Potter)* ослањајући се цитатно на први филм из серијала – *Камен мудрости (The Philosopher Stone)*. Следи *spin-off* насловљен *Друг Црни у народноослободилачкој борби* (2009) Радета Марковића, затим серијали *Тајна породичног блага* (2000) Александра Ђорђевића, *Сељаци* или *Све је за људе* (оба из 2001) Драгослава Лазића. “Лаганим” летњим хитовима сматрали би се филмови попут *Мртав ладан* (2002) и *Потере за Срећком* (2005) Милорада Милинковића, *Она воли звезду* (2001) Марка

Маринковића, *Пљачка Трећег рајха* (2004) Здравка Шотре, *Звезде љубави* (2005) Милана Спасића Папија, *Промени ме* (2007) Милана Карацића. Социјалним, сатиричним комедијама са озбиљном (или не) намером пак сматрали би се филмови попут *Муња* (2001) Радивоја Андрића, *Бумеранга* (2001) Драгана Маринковића, *Јагоде у супермаркету* (2003) Душана Милића, *Условне слободе* (2006) Мирослава Живановића и *Завета* (2007) Емира Кустурице. Збирно гледано, у овом периоду, комедије су биле и остале један од највољенијих жанрова у српском филму. Међутим, у такмичењу са бројем гледалаца и оживљавањем биоскопа у годинама све горим по буџет, продуценти и редитељи су, заправо, мало поштовали жанр као такав, а све више подилазили и тематски банализовали филмове, које би проглашавали комедијама.

Најчешћи поджанр комедије за претеривање са жанровским конвенцијама била је такозвана слепстик комедија или комедија физичког хумора³⁶. Проистекао из италијанске *commedia dell'arte*, слепстик је подразумевао хумор базиран на стилизованом, такозваном комичном насиљу, које су већ у ери немог филма популаризовали Чарли Чаплин (Charlie Chaplin), Станлио и Олио (Laurel and Hardy)³⁷ или браћа Маркс (The Marx Brothers). Одлика филмског слепстика свакако је *наивност* са којом су замишљани и *начином* на коме су засновани гегови и шале, управо захваљујући чињеници да је слепстик проистекао из неких филмова бурлеске. Та рана наивност пренета је и у српски филм слепстик комедије, читав век касније. Међу њима свакако се издваја серијал *Црни Груја*, чији је

³⁶ И није случајно да је бирана ова врста комедије, јер су управо такве имале највише успеха код публике у Југославији и настајале су у серијалима (од *Тесне коже*, преко *Лудих година*, касније *Жикине династије*, до филмова *Хајде да се волимо* и *Гао инспекторе*, између осталих).

³⁷ Овадашња устаљена интерпретација имена Лаурел и Харди, некада чувеног комичарског дуа.

први филм поднасловљен *Камен мудрости* проистекао из врло популарне телевизијске серије, рађене свега пар година раније. Слестик, физички хумор доминира како у серији тако и у филму, са особитим осећајем аутора филма ка примарним тежњама гледалаца. Основна намера била је очито само да забави популацију и привуче исту ону публику која је, додуше у променљивом броју, две сезоне пратила догодовштине имагинарног јунака из прошлости на малим екранима. И када једно тако конципирано наизглед непретенциозно остварење стигне до гледалишта, онда се изнова постављају бројна питања, услед којих, чак и оваква филмска комедија, престаје да буде смешна.

Телевизијски серијал *Црни Груја* заиста је од старта био амбициозан пројекат. Необична комбинација традиционалног и модерног, реалног и апсурдног, пажљиво проткана “слестик” хумором и бројним шалама на рачун српског менталитета, савремених трендова, мегаломаније и народних веровања и заблуда, смештена у драматуршки класични телевизијски “ситком”, учинила је овај серијал, и поред свих бројних мана, једним од најамбицизнијих па – у поређењу са бројним другим домаћим серијама – вероватно и једним од најзанимљивијих производа тих година.

Повратак публике у биоскопе могућ је само играњем на сигурну карту и нуђењем једног веселог спектакла, што је *Црни Груја* заиста и могао да буде. Додатна “мудра” одлука аутора филма била је у даљем брендирању “камена мудрости” у сам наслов филма, што је заправо препознатљив поднаслов једне епизоде из серијала о дечаку чаробњаку³⁸, где практично и

³⁸ Хари Потер, веома вољен баш у тренутку настанка филма. Наслов додуше уједно и пародира на особени начин тада актуелном светском филмском (и књижевном) хиту.

престаје свака сличност између ова два дела. Камен мудрости у нашој верзији пада са неба право у Србију, у којој се дешавају унутрашњи сукоби и превирања, док турска империја припрема војни одговор на устанак Срба. Према веровању локалне врачаре, неко са неба је пожелео да пружи Србима мало више мудрости, те им је послао камен о који само треба ударити главом три пута и мудрост долази сама. Вожд Карађорђе одлучује да не експериментише сам, већ да пошаље свог рођака Грују, који ће наравно искористити ситуацију како би и сам профитирао... Иако није тешко из оваквог синопсиса замислити фарсични филм, први проблем са којим се жанр овог пута суочио заправо је елементарна филмска (не)писменост, без обзира на то што је ово могла и требало да буде премиса за наредну сезону телевизијског серијала. Повремени бритки дијалози из серије овде су у потпуности замењени “масним” псовкама и вулгарностима које су, ваљда, могле да засмеју, а црнохуморни елементи на рачун савремене српске политичко-естрадне сцене заиста не прелазе најнижи ниво. Укратко, била би то најгрубље речено слепстик комедија менталитета и популистичка пародија, вербалног хумора најниже категорије, без икакве оштрице.

С друге стране, очито под огромним успехом који је постигао филм *Зона Замфирова* Здравка Шотре (2002), тих година чешће се снимају романтичне комедије, поготово костимиране, из епохе³⁹. Тако је у рекламном материјалу филма *Промени ме* Милана Караџића назначено је да је у питању “романтична комедија” настала 2007. године у продукцији

³⁹ *Зона Замфирова* је у основи мелодрамска романтична комедија. Она је уједно и комедија менталитета. С обзиром на чињеницу да је постигла тако енорман успех, узета је у раду као репер за филмове који су настали након ње, дакле само као утицај и рефлексива на друга остварења, како у жанру комедије, тако и у жанру мелодраме.

нове филмске куће Пинк Интернешнал, за које се најављивало да ће бити окренуто искључиво играним остварењима. Како је телевизија конципирана по принципу “хлеба и игара”, није било тешко закључити да ће новоформирана филмска продукција кренути истим током. Пинк је несумњиво био и остао најдоминантнија продукциона кућа код нас па и шире, која лако забавом привлачи милионе поклоника, засићене дневном политиком. С друге стране, тандем Милан Карацић (редитељ) и Стеван Копривица (драмски писац) своју плодносну позоришну сарадњу крунисао је *хет триком* драма као што су *Бокешки де мол*, *Бетула у Малу Валу* и *Tre Sorelle*. Било је и најављивано да ће неки од ових бриљантних бокешких комада из епохе оживети на великом платну, чиме би – уз врхунску продукцију и квалитетну екранизацију – домаћа кинематографија несумњиво била уздигнута на завидну разину. Уместо тога, тандем Карацић-Копривица испоручио је 2007. филм испуњен патосом од хумора.

Жанровски, романтична комедија је најчешћи предмет дебата између филмских теоретичара, који се у много чему не слажу око границе између овог субжанра и мелодраме. Управо у наведеној књизи Стива Нила *Genre and Contemporary Hollywood*, два узастопна текста даје у различите дефиниције и приступу жанру, означавајући исте филмове различитим категоријама. Тако Вилијам Пол (William Paul) у тексту *The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy, 1978-1999*, каже да је амерички филмски систем “успоставио препознатљиве звезде, по којима се препознаје жанр”⁴⁰, (Paul, 2002:126) па тако као примере наводи филмове као што су *Згодна жена* (*Pretty*

40 Као што су Џулија Робертс (Julia Roberts), Мег Рајан (Meg Ryan), Сандра Булок (Sandra Bullock) од глумица или Том Хенкс (Tom Hanks), Мејџу Бродерик (Matthew Broderick) или Николас Кејџ (Nicolas Cage) од глумаца (односи се превасходно на наведени период, касније су исти глумци више наступали у другим жанровима)

Woman, 1991), који и нема много комичних елемената, док одмах Френк Крутник (Frank Krutnik) у тексту *Conforming Passions: Contemporary Romantic Comedy* управо и поставља границу у одређивању жанра између комедије и мелодраме као кључну. Позивајући се на Брајана Хендерсона (Brian Handerson, чија је књига о романтичним комедијама посебна студија), он цитира да је дефинисање овог жанра у холивудском филму “тешко изводљиво, или чак и немогуће, јер сви холивудски филмови (изузев неких ратних филмова) имају и елементе романсе и елементе комедије” (Крутник, 2002:132). У том смислу, романтичне комедије би могле да се односе само на оне филмове у којима су романса и комедија у првом плану, или на оне без других жанровских компоненти попут злочина, праћења или криминала, каубојских авантуристичких, ратних и других (Крутник, 2002:132). У српском филму, покушај разграничавања и спајања мелодраме и комедије показао се још тежим, јер као чисти жанрови, нити један нити други нису заблистали у овдашњој продукцији. Тако филм *Промени ме* подводи се као романтична комедија, иако заправо нити линија романсе у филму, нити комични елементи нису у потпуности изражени, а једини услов би испунила појава “типског” комичарског глумца у главној улози.

Филм је о обичном човеку који у потрази за емоцијама и испуњењем снова наилази на проблеме у којима мале људске чежње прерастају у нешто веће. Београдски срећно ожењени средовечни зубар, заљубљује се у знатно млађу девојку, због које одлучује да се промени, али и да промени сопствени лик, те се препушта пластичној хирургији. Управо оваква премиса довољно говори како су се српски аутори поставили према жанру “романтичне комедије”. Ако се узме у обзир теорија да је један систем успоставио лик глумца препознатљивог у жанру, тешко је помислити да је

Мима Караџић довољно добар за романтичне комедије. Та опаска само даје прецизну слику у којој су мери овдашњи аутори успели да негирају сам жанр.

Остали субжанрови у овој групи филмова са комичним елементима, настали под директним утицајем холивудског филма, свакако би били дечји и породични филмови (*Принц од папира* Марка Костића и *Аги и Ема* Милутина Петровића, оба из 2007.) те *road movie* (*Сиви камион црвене боје* Срђана Кољевића из 2004.) Све у свему, ако статистички гледамо, комедије су и даље највољенији жанр међу српском публиком. Оне успевају и да анимирају биоскопе и да поврате публику. Касније, међутим, с неколицином изузетака, испоставиће се да се публика заситила жанра комедије, односно да ју је банализација материјала одвећ удаљила од самог жанра. Са таквим ауторским приступом правилима жанра код српских редитеља, сценариста и продуцената, друкчије и није могло да се догоди.

V 5. Мелодрама

(*Живот је чудо, Јесен стиже Дуњо моја*)

За разлику од претходних жанрова, мелодрами није недовољна једна жанровска одредница да произведе све кодове и значења у различитим контекстима. Невена Даковић истиче тако да је мелодрама метажанр али са истим последицама који се подвлачи у различитим видовима филмских прича, па самим тим и жанрова, јер су тако мелодраме и *Рођене убице* (*Natural Born Killers*, 1994) Оливера Стоуна (Oliver Stone) и *Прохујало с вихором* (*Gone With the Wind*, 1939) Виктора Флеминга (Victor Fleming), између осталог.

Теоријски гледано, у српској кинематографији након 2000. мелодрама као засебни жанр своју дефиницију добија управо на малим екранима, у форми телевизијских сапуница. Филм као медиј, с друге стране, никако не подржава тај модел наратије, јер мелодрама подразумева фокус на главног јунака (јунакињу у случају самог жанра), из чије визуре се драма приповеда. Тако у новој српској кинематографији постоји читава палета нових жанрова подвучених мелодрамом, било да су у питању крајње комерцијални филмови настали као адаптације познатих текстова – серијал *Јесен стиже Дуњо моја* (којег чине истоимени филм плус наставци *Коњи врани* и *Бледи месец* настали од 2004. до 2008) Љубише Самарџића или да је у питању мелодрамска визура минулих ратова – попут филмова *Сјај у очима* (2003) Срђана Карановића или *Живот је чудо* (2004) Емира Кустурице, те повратка у прошле ратове – *Свети Георгије убива аждаху* (2009) Срђана Драгојевића, до урбаних мелодрама – попут *Скоро сасвим обична прича* (2003) Милоша Петричића, *Волим те највише на свету* (2003) Предрага Велиновића, *Љубав и други злочини* (2008) Стефана Арсенијевића, *Тамо и овде* (2009) Дарка Лунгулова, *Чекај ме ја сигурно нећу доћи* (2009) Миодрага Момчиловића, *Јесен у мојој улици* (2009) Милоша Пушића, и коначно мелодраме инспирисане Шекспировим иницијалним текстовима, попут *Гуче!* (2006) Душана Милића – као слободне адаптације *Ромеа и Јулије* – и *Хамлета* (2007) Александра Рајковића – као произвољне транспозиције чувене истоимене трагедије. Мелодрама тако постаје очито омиљења метажанровска форма нових аутора и њихових поетика, “гладних” прича о обичном човеку и његовом (не)сналажењу у великом наративу које му намећу друштвене норме и околности. У својој суштини, она увек има један циљ – да пренесе љубавну причу у којој “љубавници не успевају да остваре наклоност, јер се неко или нешто супротставља њиховој срећи, те им предстоји да поднесу сијасет

патњи и борби и да покажу упорност све док не премосте тешкоће на путу ка срећном исходу или трагичном крају” (Петрић, 1970:156).

Емир Кустурица показао је у свим својим филмовима да је мелодрама начелно центар његових наратива, било да су у питању неореалистичне драме попут *Сјећаш ли се Доли Бел* (1981) или *Отац на службеном путу* (1985), онолики *Дом за вешање* (1988), америчка бајка *Аризона Дрим* (1992), историјско-политички *Подземље* (1995), комерцијална *Црна мачка бели мачор* (1998), до филма *Живот је чудо*. То је мелодрама о Луки, конструктору железнице у забаченим крајевима Босне, кога напушта супруга, оперска певачица, а у ратном вихору му Муслимани заробљавају сина, фудбалера. Како би ослободио сина, он узима Муслиманку Сабаху коју ће искористити за размену. Између Сабахе и Луке се развија љубав, и велика дилема почиње да раздире јунака. Трагајући за елементима жанра, Невена Даковић пише: “Филм се јасно ломи од трагедије у развоју у несавршену трагедију (трагедију са (по)грешком), односно мелодраму по класичној дефиницији. Аутори и глумци само на моменте успевају да досегну тражену барокну емотивност и визуелност примерену мелодрамаи, што нас води дефинисању двоструког проблема жанровског преокрета. Први је глумачки спој, друго је редитељска сузадржаност у приступу жанровским правилима. Традиционални редитељски и жанровски ехцес – појмљен као привидно наративно немотивисана хипертрофираност елемената *mise-en-scene* – стално је присутан, али је несумњив мањак *екранске хемије* љубавног пара. Посматран *за себе*, Штимац, у зрелим годинама занесен неокаљаном Доли Бел, зрачи губитничком смиреношћу и запретаним емоцијама. Поетска и сјајна, зрачећа појава Наташе Шолак у изузетној улози најдрагоценији је елемент мелодраме, али заједничке сцене

нити поседују повишену емотивност нити имају такав ефекат на гледаоца. Као балкански филмски барбарогеније, Кустурица се боље сналази са историјом, етно-баханалијама, мушким пријатељством, породицом но са заљубљенима. Уз то, није суштински искористио легитимне могућности интимне мелодрамске наративизације историј, чиме је навукао гнев англо-америчке критике коју је лишио могућности преплитања поетике и политике. Самим тим причу је сузио на велику жанровску тему *лес амантес маудит* уз познату и очекивану иконографију, али није успео да филмским поступком премости јаз између *желим* и *могу* – који јунаци мелодраме морају да премосте – и да испише пунокрвни жанровски текст. Сигурним и познатим стилем, љубавнике уоквирује у деја ву призоре свог ауторског речника – левитације, летења, Ђурђевданског уранка – и у гегове у распону од ироније чешке школе до амблематског Алана Форда.” (Даковић, 2004). Кустурица у филму поставља јунаке као безнадежне ликове, изгубљене у вихору рата, него сам љубавни чин. Како је Даковић и приметила, фокус се са љубавне приче често помера на ратну или на породичну драму, чиме долазимо до оне разграничавајуће линије, која не препознаје жанр у потпуности. Али нема сумње да је Кустурица овим филмом хтео акценат да стави управо на сам мелодрамски оквир. Филм производи потребну емоцију, док је сам хумор недовољан да би филм припао жанру романтичне (ратне) комедије, иако се повремено труди да у сам хумор унесе поприлично “физичких” шала, што опет постаје недовољно да би било проглашено слепстик комедијом. Дакле, *Живот је чудо* на плану наратива, нимало не испуњава очекивања која филмови Емира Кустурице подразумевају, док на жанровском плану представља оригинално кокетирање мелодрамских образаца са ратним филмом и комедијом.

Бележећи разлику између европске и холивудске мелодраме, Рафаела Моан, позивајући се на Жан-Лу Буржеа каже да су француске и италијанске мелодраме више наставак позоришних, док је холивудска много ближа викторијанском роману, наводећи да холивудске мелодраме имају три одлике: лик жртве (често женски лик), користе судбинске или кобне обрте уместо реалистичног узрочно-последичног развоја и режијски поступак истиче патетичност ситуација и/или жестину обрта. (Моан, 2006:169). Ту долазимо и до кључних проблема када су мелодраме у српском филму у питању, што се може приметити у свим наведеним остварењима.

Да је женски лик начелно у српској кинематографи одувек представљао проблематично место, у то нема сумње. Српски сценаристи су далеко наклоњенији филмском мачизму поготово у новије доба, што донекле враћа причу на почетак и питање “пајкићевској” утицаја на читаву плејаду филмских сценариста и писаца, махом задојених жанровским филмом. Искључивањем женског лика као активног вршиоца радње, аутоматски се, у већини српских филмова жанра, ампутира читава мелодрамска линија “женског филма”. У овдашњим драмама, са елементима мелодраме, аутори виде стварност у коме егзистирају јунаци патетични и беспомоћни у властитим судбинама, по свим могућим нивоима. То доводи до питања да ли код нас мелодрама функционише као инверзија? Као исказ социјалних хистерија друштвених промена? Да ли мелодрама задовољава основну премису да јунак треба и мора да буде жена?

Ако погледамо слично “костимирано” остварење “из епохе”, са женским ликом у наслову и мелодрамским заплетом, уверићемо се да главни женски лик не гарантује изводљивост жанра. У питању је, наравно,

филм *Јесен стиже Дуњо моја*, први у низу филмова и потоње телевизијске серије рађених у продукцији и режији Љубише Самарџића, настале по мотивима *Песме о Васи Ладачком*. Центар пажње заузима љубавна прича услед ратних околности, овога пута Првог светског рата и вихора у који се задесе главни јунаци. Сава (име из Васа у Сава промењено због креативних несугласица између аутора песме и аутора филма, а којег у филму игра Бранислав Трифуновић), Петрашин (Игор Ђорђевић) и Марија (Марија Каран) троје су младих људи који заједно проводе детињство у Банату. Љубав Саве и Марије у заједничкој будућности прекинуће их рат. Сава и његов пријатељ Петрашин, такође потајно заљубљен у Марију, мобилисани су у војску Аустро-угарске монархије. По завршетку рата Сава и Марија настављају своју љубавну причу, али идилу ће разорити Савина неимаштина с којом се Марија не може помирити. Сава оставља Марију и напушта родно село у потрази за срећом. Посао проналази у породици богатих млинара чија се кћер Анчица (Калина Ковачевић) заљубљује у Саву. Анчин отац нуди Сави руку своје кћери, а с њом и велико богатство. Пре важне одлуке Сава се враћа кући желећи да види Марију, али испоставља се да је његова прва љубав умрла рађајући његово дете. О малој Дуњи брине Савин кум и најбољи пријатељ Петрашин који никако није преболео Маријину неузвраћену љубав. Изгубљени и напуштени, малу Дуњу обојица сматрају својим дететом, једином преосталом везом са вољеном Маријом. Укратко, сви јунаци су беспоговорно патетични и онемогућени да се изборе како за своје животе, тако и за љубав која није нимало мотивисана, што је основа мелодрамског заплета. Режијски поступак, очито прилагођен телевизијском формату, није нагласио емоционално жариште, чиме је романсу и страст на чудан начин преузео из мелодрамског филма.

Нарација је у потпуности прилогађена правилима телевизијских серија, за чију је експлоатацију на крају била и планирана. А покушај “понављања жанра” у комерцијалне сврхе, (Зона Замфирова је сада замењена Савом Ладачким, а јужњачки миље војвођанским), такође је нарушио филм по себи. Ипак, у читавој драми коју ликови пролазе, наслућују се обрти судбински и кобни, уместо реалистичних узрочно-последичног развоја радњи, због чега филм, као и потоњи наставци а и телевизијски серијали, у потпуности бивају потчињени мелодрами као жанровском оквиру. Из наведених примера, а и побројаних, закључујемо да овдашњи филмски аутори не оправдавају субжанр мелодраме, искључујући пре свега активни женски лик, а и сентимент саме приче, која је недовољно фокусирана на љубав а више на утицај друштва, окружења или породице на главне јунаке. У покушају постмодернистичког тренда цитатности, мелодрама бива прогутана у мноштву филмских реплика (као што је то случај са филмом *Скоро сасвим обична прича*) а у покушају друштвене ангажованости постаје недовољно наративна да би опстала у првом плану (рецимо у филму *Јесен у мојој улици*). Оно што јесте интересантно то је да баш тих година, појављује се мелодрамски филм у коме сам жанр функционише као инверзија и исказ друштвених промена. У питању је остварење *Сутра ујутру*, које смо у овом раду означили другим жанром, сматрајући га много примернијим ономе, што смо у раду акценovali као жанр *националног филма*.

V 6. (Нео)Ратни филм

(Рањена земља, Пад у рај)

Рат је најтежи облик друштвеног поремећаја кога теоретичари дефинишу као наставак политике другим (насилним) средствима, те представља изразито слојевиту појаву која са собом носи мноштво специфичних карактеристика људских акција које су прилагођене његовим функцијама. То је дефиниција некадашњег војсковође а потом једног од највећих војних теоретичара, историчара и мислилаца Клауса вон Клаузевица (Claus von Clausewitz, 1780-1831), који износи следеће: “Феномен рата не представља подручје јасног и предвидивог очитовања људског понашања и друштвеног организовања. Као конфликтна и високо ризична ситуација, као искуство поларитета, трења, подручје непредвидиве друштвене динамике и манипулисања непредвидивошћу, наглих застоја и несигурности, рат представља појаву чије законитости је тешко предвидети, а одговарају законитостима хазардних игара са енормним улозима током којих се могу очекивати велики преокрети” (Клаузевиц, 1951:52). Уз то, рат је неумитни узрок промена у људском понашању. Отуд на феномен рата ваља гледати из различитих аспеката: политичког, правног, филозофско-етичког, комуниколошког, социолошког, економског. Нажалост, огромне трагичне последице ратовања које памти људско искуство нису до данас уклониле ову појаву, нити су утицале на смањење зла које рат са собом доноси. Из Клаузевицеве књиге о рату изводи се да се најједноставније рат може појмити као зло које је последица организоване људске акције и понашања.

Најрационалније гледано, *ратни филм* је израз који у најширем смислу може означавати свако филмско остварење које за тему има рат или

већи оружани сукоб, али у ужем и увреженијем смислу се под тиме првенствено подразумева специфичан жанр играног филма чија су ликови и радња местом и временом везана уз одређени рат. Тај основни жанровски оквир може садржавати остварења различитог тона – “озбиљне” драме и “забавне” или сатиричке комедије - односно преклапати се с другим жанровима као што су акциони или авантуристички филм. Ако се у филму ратна збивања приказују с нагласком на људска страдања и са експлицитним или имплицитним пацифистичким светоназором, за таква се остварења користи израз антиратни филм.

У ратном филм, глорификација ратног хероизма најчешћи је мотив његовог творења, због чега они отварају дискусију колико би, било који од њих, могли да се подведу као *политички* или *пропагандни* или *дебатни* филм. Катарза се дешава на више фронтова, а један од њих је свакако и филм. За разлику од различитих медија масовне комуникације (штампа, радио, телевизија...), одабраних театарских и литерарних наслова, ипак је велики део “филмске игрane продукције избегао медијски самопостављену замку пропагандног једноумља” (Даковић, 2008) . Премда се то не може односити на све филмове, а посебно не на оне настале раних деведесетих година прошлог века, “наративи у филмовима нуде комплексна и разноврсна објашњења сукоба одсликавајући хаотичне и сукобљене ставове и доживљаје вољно и невољно уплетених учесника рата” (Даковић, 2008) .

Стога, форме ратног филма су најразличитије – они могу бити рађени у свим поджанровима – као мелодраме, хронике, спектакли, акциони спектакли, комедије, психо-драме, мјузикли, хорори. Иако жанровски ратни филм “свој садржај заснива на обради оружаних сукоба и

догађаја из времена рата“ у нашем случају он превасходно има одредницу ратне социопсихолошке драме усредсређену на људску психу у тренуцима рата. Бројни теоретичари тај “поджанр” дефинишу као *неоратни филм*, супротан класичним ратним филмовима. Такви филмови антиратног карактера критикују рат и откривају његову апсурдну и трагичну димензију.

У продукцијама на простору бивше Југославије, а нарочито српске кинематографије, све је више таквих приступа третирању претходног рата, чиме се настоји допринети до што објективније интерпретације ратних збивања или, пак, оних који су му непосредно претходили. Посебно су занимљиви крајње критички прикази властитог народа и вођа који су га водили, чиме се код гледалаца-рецепијента, који је такође био на разне начине инволвиран у те догађаје, јавља велики проблем суочавања са властитом прошлoшћу, секундарне (не)идентификације са наративом филма, те тражења бројних разлога који дисквалификују филм, или с друге стране прихватања интерпретираних догађаја који помажу разумевању суштине рата.⁴¹ Филмови су били и остали снажно средство критике и узрока рата.

41 Предраг Соломун у свом есеју *Рецепција последњег рата у домаћим неоратним филмовима* (2010) тако бележи: “Сlike рата презентиране путем медија створиле су, дакле, постмодерни симулакрум који нам не дозвољава да заузмемо свој слободни став, без обзира на наше непосредне доживљаје И свједочење тим сликама. Очит примјер је био период комунистичке диктатуре када је идеологија била изнад сваке истине. У том период, што се филма тиче, најзаступљенији жанр је био ратни филм, партизански вестерн, који је приказивао борбу између добрих партизана и лоших непријатеља (Нијемаца, усташа, четника...), стварајући црно-бијели свијет гдје се истичу ликови који се жртвују за слободу и идеологију, којима ни смрт није висока цијена да би се остварио виши циљ, за добробит свих радника и сељака, народа и народности, омладине и поштене интелигенције. Шаблонски наратив и поједностављена слика догађаја је имала пропагандну функцију према народним масама, како се случајно не би довело у сумњу било што од тога. Учинак је, како је показало вријеме, био обрнут. Када је срушен једнопартијски систем онда се јавио одређени реваншизам и ревизионизам, па су тада постале упитне и идеје и заслуге оних који су поразили (али не и уништили) највеће зло 20.стољећа - фашизам. Некритичност према себи самом ништа добро не доноси што се итекако добро

Према речима Владимира Петрића “два основна разлога због који се рат тако често узима као тема за екранизацију јесу: што публика радо гледа значајне догађаје из савремености и прошлости, и што се акциона одлика рата врло ефектно може приказати на платну” (Петрић, 1970:229). Међутим, у српској кинематографији, чак четири филма настала су одмах након бомбардовања земље (1999. године) у врло кратком временском периоду од (свега) пет година – *Рањена земља* Драгослава Лазића (снимана готово већ током самих ратних дана те године), *Рат уживо* Дарка Бајића и *Небеска удица* Љубише Самарџића (из 2000. године) и *Пад у Рај* Милоша Радовића (из 2004. године). Како нису рађени са потребном временском дистанцом у основи свим наведеним остварењима акутно недостаје ауторска (ауторска) објективност, али управо као такви дају једну посебну димензију неоратном филму као жанру, због емоционалне рефлексије недавних догађаја, на моменте и буквално пренесених у филм. Како су прва три изразито десничарска филма, узели смо први филм као парадигму, која оцртава јасан “патриотски” став аутора који је диктирала и атмосфера и политика тог времена. Четврти филм контрастира са својим неолибералним ставом како по одабиру теме тако и по реализацији, али је и тај филм поприлично је далеко од успешног и квалитетног остварења (осим ако га не посматрамо у продукционом контексту, где је заиста бриљантан). Својим антиратним карактером, критиком рата и ситуације у којој се земља нашла, сва четири филма открила су не само апсурдну и трагичну димензију рата, већ и саме кинематографије. Да се не бисмо

показало и у нашој ближој историји. Идеолошко једноумље замијенила је национална искључивост и нарцисоидност на свим медијским пољима, али и у образовању, науци, култури, у друштву уопште. Филм као и умјетничка категорија и масовни медиј се тешко бори у таквом створеном симулакруму, зависно највише од тога кога ствара и продуцира”. (Соломун 2014)

понављали, за потребе овог дела узели смо два филма као примере први *Рањена земља* и (продукционо гледано) последњи *Пад у Рај*.

“Филм јесте ратни, али је оријентисан према људима и ономе што се догађало у њима, а не према спољним догађајима”, изјавио је поводом свог филма *Рањена земља* Драгослав Лазић, редитељ који је иначе познат по народским комедијама и серијалима попут *Љубави на сеоски начин* (1970), серијала *Секула* (1986-1995) или *Селјаци* (филм из 2001. касније је преточен у серију од 2006. до 2009). До филма *Рањена земља*, дошло се врло брзо и спонтано. Сценариста Гордан Мухић и редитељ Лазић хтели су одмах, већ током бомбардовања, да пренесу искуства боравка у склоништу под сиренама за упозорење од ваздушне опасности. Све је то рађено у продукцији куће “Чаплин” самог аутора Драгослава Лазића, која се специјализовала за аудио-видео продукцију, али и прославила као издавач домаћих филмова и, тада, популарних латино серија. Сам резултат био је сасвим у складу са свим наведеним естетикама.

Радња филма смештена је у склониште у коме се смењују периферни дијалози између групе људи и њихових препирка око ваздушне опасности и потенцијалног бомбардовања. Часопис *Време* тада бележи изјаву редитеља филма: “Тешко је одолети јаким емоцијама, нешто вас тера да их преточите у уметничко дело. Треба их показати док су још ту, док људима још није тешко да их одглуме. То једна од наших предности, дистанцом у односу на догађаје емоције би нестале. И публици ће одговарати да сад гледа овај филм, враћаће се у то време, преживљаваће га, идентификоваће се. Тема носи политичке конотације, али трудили смо се да говоримо о људским судбинама. Ми не претендујемо да разрешавамо судбину народа, то није

ствар филма. Склониште је метафора за оно што нам се догађало тих дана рата. Људске судбине и различити ликови метафора су овог народа. Они пролазе кроз неколико фаза, од великог страха када смо мислили да ће нам се све то срушити на главу, преко стрепње за породицу, пријатеље, па до отпора који се изражавао песмом, пркосом, и до осећања тоталне понижености и потпуне беспомоћности. Ако успем да у филму изразим све то и пренесем на гледаоце, бићу веома срећан. Јер филм јесте ратни, али је оријентисан према људима и ономе шта се догађало у њима, а не према спољним догађајима. Они су само повод за судбине. Мислим да уметност треба да буде изнад политиканства. Истина, овде има ликова који кажу, на пример, шта нам је све ово требало, али не улазе у полемику ко је за то крив. У филму нема парола које би се везивале за неку странку, има само графита које су писала деца и који су духовитији од страначких" (Ћирић, 1999:36).

И тако, нижу се вињете испуњене репликама готово преписаним из Другог дневника тих година. Амбициозни водитељ телевизијског програма (Небојша Глоговац), острашћен што се преноси и на посао којим се бави, чита следећу реченицу: *Ноћас је оборен Ф117 невидљив и недодирљив... У крхотинама лежи у блату.*

Одмах затим бака у склоништу урличе: *Нико нас неће победити, нико... уништићемо их уништити... НАТО у блато.*

И тако, реплике се смењују у недоглед. Ликови провлаче не само личне проблеме, већ и бројне историјске податке, као и политичке памфлете. Ипак, у жаришту приче, између силних епизода, промаља се прича о љубавном троуглу између поменутог водитеља, његове жене (Драгана Туркаљ) за коју нема времена и њеног школског друга (Жарко

Лаушевић) који пре бомбардовања није имао времена за виђање са њом (!) Управо кроз причу о љубавном троуглу види се колико Лазић није имао афинитета према иједном другом жанру, него према (нео)ратном филму, у коме је сакупио све болне тачке тада “рањеног друштва”, које је готово документаристички пренео из реалног живота. Наравно, не и успешно пренесеним, јер је филм сниман брзо, са потенцијалним циљем не да се публика привуче оваквој причи (што нико није очекивао да ће за тако свеже емоције од бомбардовања тражити додатну дозу у биоскопској дворани) колико је било битно самим ауторима да кроз такав филм, снимама малтене на лицу места, током самог дешавања преточе у серијал ситуација, свих до једне подстакнуте ратом. Јер једина прича која је не тиче ниједног социјалног проблема тог времена, управо поменута прича о љубавном троуглу, решена је у свега пет сцена, када видимо да главни јунаци имају проблем, да се (наводно, у врло смешно драматуршки решеној сцени) меша трећи, да је муж агресиван и љубоморан (али у наставку сцена као да га се то опе не тиче јер се враћа свом послу), те после одвојени дијалози мужа и жене и потенцијалног љубавника и жене, и на послетку прича се разрешава трагично, погибијом ликова. Филм има далеко трагичнији завршетак, без иједног трачка наде да постоји избављење за ликове нити за саму земљу која пролази кроз рат, чиме је акцентиран бесмисао самог рата. Једини адут филма јесте тај што је био први који се појавио након бомбардовања и што је први који се тиче само локалних тема, не толико комуникативних чак ни са овдашњом публиком.

Филм *Пад у рај* Милоша Радовића премијеру је доживео пет година након године бомбардовања. Претходни филм *Мали свет* аутор је произвео

годину дана пре, где се фокусирао на сатиричну комедију. “Сатира⁴² је у основи књижевни облик који подразумева подругљиво и критичко приказивање друштвених, политичких и моралних прилика и, истовремено, изражава сродан дух различитих остварења” (Поповић, 2007:650). Отуда се сматра као посебан жанр, као тема и као књижевни поступак. У сликању “настране стварности”, сатира користи веома различита средства – карикатуру, гротеску, иронију, сарказам, хиберболу, алегорију, пародију, алузију итд. Због тога је свака сатира веома тенденциозна. Поповић даље наводи да сатира јасно исказује ауторов идеолошки став, који је обавезно критички настројен према друштвеном и политичком поретку, обичајима и наравима свакодневице, моралним и вредносним конвенцијама и сличном. “Управо због тога сатира цвета у кризним временима или у епохама које обилују политичким борбама” (Поповић, 2007:650). Сходно томе, сатира од захтева добро познавање политичких и друштвених чињеница на које аутор алудира, па њено разумевање обавезује на свест о контексту. Филму *Пад у рај*, очитим неоратним филмом и са политичким ауторским ставом и са акционим секвенцама, сатира би се могла придодати као жанровски префикс.

Филм је пратила дуга препродукција а потом и продукција, условљена великим буџетом у коју су биле укључене и иностране куће. Као “увод” у снимање филма, претходило је не само дугометражно остварење *Мали свет*, већ и краткометражни *Моја домовина* из 1997. године, изврсна и духовита десетоминутна “игра”, која је наводно требало да буде увод у дугометражно остварење, од чега се одустало. Одустало се и од неколико наслова (*Цивилни живот* био је првобитни наслов сценарија), као и од

⁴² Од латинског *satur*, што значи сит, обилан, плодан

неколико верзија сценарија, па је тако неколико добрих идеја тако очито у старту пропало. *Пад у рај* почиње сценом у којој главни протагониста Љубиша Кундачина (Лазар Ристовски) са својом сестричином пребројава авионе док прелећу преко њихових глава, што је готово феноменална шпица и вероватно најбољи део филма. У том дугом кадру, поставља се време, место дешавања и карактер самог јунака – Београд, време бомбаровања, главни лик је бизарни српски патриота, спреман да брани нацију, што закључујемо из његовог циничног пребројавања страних летелица, пре него што чујемо његово име. У првим сценама, аутор очито ужива у сопственом сарказму – мајка главних јунака (Оливера Марковић) приликом детонације изговара псовку у којој пљује “швабе”, а за сваки случај, подстакнута ситуацијом, учи енглески језик. Сестра и мајка девојчице Душица (Бранка Катић) на крову зграде покушава да нађе “мужа” међу америчким пилотима, изговарајући следећу реплику: *Рат неће да траје сто година, треба мислити на будућност.*

У оваквим и сличним репликама, види се већ у старту да је аутор имао намеру да сними *сатирични неоратни филм*, јер његов главни јунак, очито изнервиран оваквим понашањем своје (аполитичне, како каже) сестре, одлучује да обори авион стране армије. Међутим и поред свих коришћења и карикатуре, и гротеске, и ироније, и сарказма, и хиберболе, и алегорије, и пародије, и алузије, аутор је од филма створио мешавину која није као таква могла побудити међународну хистерију, иако јој је очигледно по свему наведеном то била намера, већ је остала само и искључиво интересантна на плану покушаја класификовања неоратног филма. Очекивано, за рушење авиона у филму се користи руска ракета, чиме Радовић потенцира не само клишеизирану свест о савезницима и непријатељима у доба рата, већ и

потенцијал који ће с годинама тек да се развија и да расте. Иронични моменат настаје у тренутку када патриота обара прворазредну ракету какву овдашња армија још није видела, само испровоциран чињеницом да његова сестра жели да оде из земље са пилотом “непријатељске” војске⁴³. То је на плану замисли и промишљања о жанру вероватно и најзначајнији тренутак филма, који остаје тек на плану сижеа, без даље разраде. А у даљој разради, на њихов кров пада тако с неба амерички пилот, светле пути и лепе спољашњости (Сајмон Линдон), на шта Кундачина вели: *Ма дај, сад ће Роберт Редфорд да дође овде да вози авакс...* на шта сестра одговара: *Што да не, они су људи патриоте, знаш!*

Неоратна линија филма односи се управо на идеју да један човек, до те мере идоктриниран, охрабри се и помисли да може да реши тако компликовану ситуацију као што је рат. Амерички затвореник бежи и покушава да се домогне своје амбасаде, где сусреће још бизарније ликове – таксисту (Предраг Ејдус) и чувара амбасаде (Богдан Диклић), кроз које Радовић додатно потенцира и оптерећује наратив тезом о тешкој народи нашег народа било да је у питању новац (таксиста му тражи енормну количину да га превезе до амбасаде када сазнаје да је Американац) било да је у питању насиље (чувар га јури уз серијал правих српских псовки, мислећи да га својом појавом у зору, Американац провозира у време рата).

Након серије сцена потера, у којима Кундачина покушава да стигне свог заробљеника, следи дуга дијалошка сцена, у потпуности лишена микро плана, остављена на милост и немилост сувопарном дијалогу у коме

⁴³ Сличан мотив налази се и у филму Дарка Бајића *Рат уживо*.

Американац потенцира сулудост земље у којој се затекао, а Србин сулудост ситуације у коју је “његову” земљу Америка довела.

Када Кундачина предложи да га испоручи “нашима” који би се са њим сликали за стране медије, Американац га суочи са чињеницом да је био поносан на чињеницу да је један Србин патриота, а да је сада разочаран јер сматра да је најобичнија кукавица и преварант. Радовић алудира на америчко-српско пријатељство, једну од срушених алузија током бомбардовања Србије, тиме што два јунака у сукобу спаја у идеји да су довољно моћни да заврше један рат, али штета је што ту идеју даље није развио на *buddy-body* филм, у којима две различитости устају против система. У сценарију се осећају назнаке те идеје, али у самој суштини филма су испуштене, због ауторске потребе да унесе ипак дозу мелодраматичности у вези између Душице и ратног заробљеника, чиме се филм губи и лута у сопственом наративу. Како декор и костим у ратним филмовима игра важну улогу у одређењу жанра (ратно поље, ратно одело, оружје итд), тако Радовић пародира и ратно стање и нарастајући патриотски дух у сцени у којој главни јунаци у народним ношњама (праћени притом и музичком подлогом на препознатљивом “Кустуричином” мелосу), крећу у сопствени обрачун са системом – српским криминалцима који су решени да киднапују заробљеника и да га њиме уцењују Америку, све док не добију велику своту новца, о којој се прича као о закупу за сваког заробљеника. У том обрачуну, главни јунак наводно гине, како би његов унутарњи рат био завршен на најбољи могући начин – неостваривом препродајом Американца. Уједињени, Србин и Американац завршавају онако како је једино тај рат и могао да се заврши – ратним профитерством, што је тек назначено у финалној сцени наводне сахране Србина (Србије) са којом Американац

(Америка) и даље име договор да раде на јачању корупције у долазећем времену капитализма и транзиције. Тај подтекст подвлачи жанр неоратног филма тек овлаш, али основни је утисак да је Радовић, дошавши коначно до средстава за филм, унео и сувише тога а мало тога свео, што је и жанр сатире и жанр неоратног филма, па и меланж који бисмо могли да назовемо *неоратна сатира*, умногочему оптеретио и пренагласио. Филм *Пад у рај* остаје добар пример неоратног филма који је, како се време самог бомбардовања удаљавало, престао да интересује не само филмске ауторе, већ и филмску публику, не нарочито одушевљену филмовима о ратовима и поготово не о филмовима који се тичу тако тешког политичко-друштвеног тренутка, који је собом донела 1999. година. А тај тренутак, тек након 2000. у потпуности је доживео своје ново (друго) неупитно друкчије наличје са почетком суђења тадашњем председнику Савезне Републике Југославије Слободану Милошевићу у Хашком трибуналу, додатно обесмисливши саму ратну ситуацију у којој се, тих година, наша земља нашла. Та ситуација несумњиво је и у жанровском смислу утицала на филм *Пад у рај*, јер се испоставило бесмисленим правити сатиру (или пародију) од нечега што је било фарсично само по себи, а чија је сама драматичност тренутка с годинама бледела. Стога, први филмови који су почели да се снимају одмах по завршетку бомбардовања, испоставиће се изузетно релевантним и важним са жанр неоратног филма, јер представљају изврсну подлогу за стварање филмова националног наджанра⁴⁴. Такве приче било је и могуће испричати једно у “залету”, док су биле “свеже”, па све и да су биле

⁴⁴ У каснијим филмовима, рат 1999. године није био основа приче, већ њен подтекст или тек успутно помињање, мада се временом изгубила тежња за филмовима са тематиком из тих година. У новије време, најсвежији пример филм Маринуса Грутхофа (Marinus Groothof) *Sky above us* (*Небо изнад нас*, 2015) додатно поткрепљује чињеницу да политичка фарса која је тих година земљу увела у рат, није довољно интересантна за само филмско штиво, без обзира што би могло да настави концепт и идеју неоратног филма.

немуште попут *Рањене земље*, али остају као доказ тадашњег стања нације, које је било једнако жанровском коду наведеног остварења.

VI Нови жанровски систем у српској кинематографији: стварање националног жанра

Теоретичари филма покушавали су да дефинишу жанр поредећи га и поистовећујући са нацијом у којој се жанр развијао. У том смислу, национални жанр је систем жанрова у оквиру националне кинематографије, који подразумева акултурацију светских модела жанровских образаца, тренутни друштвени поредак и привидни уплив постмодернизма. Префикс *национални* у случају српског филма тако подразумева утицај целокупног постјугословенског, постсоцијалистичког, посттитовског, постколонијалног доба. Из тога произлази да национални жанр постаје наджанр, којег чини група филма истородних мотива и тема, али са различитим обрадама класичних жанровских образаца, сада прилагођених светским моделима. Као што је и Хрвоје Турковић навео, наджанр подразумева жанровски разред који обухвата више жанрова, међутим у постдобу, жанровске класификације су верификоване и општим стањем у друштву коме се и саме прилагођавају.

Управо у периоду од 1999. до 2009. године, захваљујући кинематографијама проистеклим из СФРЈ, инсистира се на дефиницији балканског филма, а много мање на засебним националним кинематографијама – српској, хрватској, босанскохерцеговачкој, црногорској, македонској... чиме се стварају услови за настанак регионалног жанра као

наджанра. Али ту се отвара кључно питање, да ли је у постјугословенском филму национални филм само филм постнационалног доба?

Рик Алтман каже да се јасно повлачи паралела између жанра и нације. “Жанр је конституисан правилима и законима који се прилагођавају систему у коме живимо, баш као и сама нација” (Altman, 1999:86). “За једне, нација је увек обележена заставом и другим симболима националног идентитета. За друге, застава је зато згодан амблем граничних вредности у којима нација опстаје” (Altman, 1999:86) У том смислу, Алтман сугерише да постоје врло јасне класификације (препознатљивости) које одређују жанр и приближавају га самој нацији у којој настаје. Жанр тако чини читав низ симбола, почев од идентитета једне нације, преко њених класификационих вредности у систему у коме филмови настају.

Шта нас жанр учи о нацији? Алтман наводи да је традиционална жанровска теорија концентрисана на начин по коме одвојени жанрови су отелотворени у одређеним филмовима, у којима наглашавају историјске промене, редитељске (ауторске) тенденције и текстуално изражавање. “Жанрови нису само формално аранжмани текстуалних карактеристика; они су такође друштвени уређаји, који користе семантику и синтаксу како би осигурали симултано задовољство једном делу конзументата са очитом контрадикторном сврхом” (Altman, 1999:195). У даљем схватању културолошких форми (препознатљивости) Алтман наводи да ни жанр ни нација нису једноставне дефиниције које би захтевале једноставно објашњење; “да су жанрови склоп шема и да као такви деле многе функције како са нацијом тако и са другим комплексним друштвима; да формирање жанра почиње са креолизацијом; да се нација, као и жанрови, ствара кроз

процес који са рођењем не нестаје, већ трансформише већ постојећа постојећа друштва/жанрове; да се жанр ствара паралелно са успостављањем нације, где притом, жанрови попримају све аблеме од националних обележја” (Altman, 1999:205-206). То се нарочито односи на филм у Србији, у коме се након 1999. године и окончања последњег рата на овим просторима, отварају услови за стварање жанрова који дотада нису били могући. Нове генерације аутора постају свесне свог друштвеног ангажмана, као гласа генерације којој припадају, осујећене и упропашћене у системима у којима су стасавале. Додатно, постају и свесни да филм постмодернизма подразумева прилагођавање светским моделима. По успостављању нове државе, све очигледнији постаје тренд уметности условљене ситуацијом, најчешће са директним причама о пропасти система и појединаца у земљи. Такве приче захтевале су социјални бунт и извесну политичку некоректност самих аутора. Тако, социјални сталеж постаје мање битан јер се тежи друштвеном стапању у ком предњачи пркос актуелној политици, држави и друштву.⁴⁵

Национални жанр стога чини систем жанрова, односно умрежена множина. Он с једне стране настаје акултурацијом, односом упливом и утицајем културних промена и асимилацијом, заправо утицајем друштвених и политичких околности. У том смислу, формирање државе Србије условило је прилагођавање филмског жанра његовим интернационалним верзијама. Филмови националног жанра базирани су на политичком, друштвеном и економском устројству саме земље, која тих

⁴⁵ У том периоду, као најизразитији представник “националног жанра” у Европским кинематографијама јавља се Румунија, с читавим таласом филмова социјалних драма (почев од енормног успеха филма *4 месеца, 3 недеље, 2 дана (4 luni, 3 saptamani si 2 zile*, 2007) Кристијана Мунђиуа (Cristian Mungiu), јаким (суб)политичким и (суб)економским темама које заокупирају друштво у транзицији.

година (2008. године тачније) добија свој последњи (и засад финални) облик. Национални жанр, тако, управо приликом стварања нове државе добија и нову дефиницију. Постаје приметан и тренд овдашњих дистрибутера да се у најавама филмова и у њиховој дистрибуцији прибегавало описима какви нису дотад били познати класичној жанровској теорији, попут *урбаног филма*, рецимо. Из таквих околности закључује се да нова генерација филмских стваралаца и сама постаје неодређена када је чист жанровски образац у питању. Разлога за то је много. Пред свим европским кинематографија и *националним жанровима* насталим у том периоду, била је заједничка проблематика – како испродуцирати филм а остати доследан националном стилу или материјализацији есенцијалистичког концепта националног идентитета. Новца за филм било је све мање и копродукције су биле неизбежне. Тако долазимо до друге условности која је (врло директно) утицала на развој и мутацију жанра – притисак фондација и многобројних других продукција. Та условност постаје итекако видљива по питању трансформације како самих аутора тако и самих жанрова. Мутација услед збиље земље која се нашла у транзицији, те и саме европске односно светске политике према њој у новом, измештеном контексту, условили су стварање филмова сасвим нових обличја и дефиниција, који у савременој српској кинематографској продукцији чине нове жанровске обрасце филма. Самим тим, тако новоформиране обрасце чинио је систем хибридризованих жанрова, који постаје парадоксалан, јер време постмодернизма у којима филмови настају подразумева класификације типа *један филм један жанр* или *један аутор један жанр*. Јер управо у тако хибридризованом систему приметно је потпуно одсуство класичног жанровског обрасца, по узору на арт, ауторски или артхаус филм. Презнак арт постаје тако нераскидив у случају формирања националног жанра у српској кинематографији.

Јер један од модела жанра, кога обично називамо *арт филм*, у сталној је тежњи да експлицитно или имплицитно афирмише један домаћи производ, и у његов систем асимикује препознатљиве културолошке матрице. “Опште је уверење да је модел уметничког филма најбоља форма националног филма који, у ствари, конституише границе неких објашњења о националном жанру, поготово у европском уметничком филму, који је цветао 1960-тих и 1970-тих година 20. века” (Crofts, 2002).

Арт филм је обично некомерцијални независно продуцирани филм, усмерен на циљану публику, а не на масовну.⁴⁶ Филмски критичари и филмски стручњаци обично описују арт филм користећи “филмски канон и такве формалне квалитете које означавају као различите од мејнстрим холивудских филмова.” Међутим, теоретичар филма Дејвид Бордвел тврди да је “арт кинематографија сама по себи филмски жанр, са својим властитим конвенцијама.”⁴⁷ (Bordwell 2014). Домаћи арт филмови циљају на посебну малобројну публику, што значи да ретко могу осигурати финансијски оквир који ће омогућити велики продукцијски буџет, скупе специјалне ефекте, славне глумце или велике маркетиншке кампање, што је карактеристично за блокбастере намењене широком кругу гледатеља. Режијери арт филмова у таквим околностима стварају другачији тип филма, у којем се обично користе мање познати глумци (или чак глумци аматери) и јефтинији сетови како би се снимили филмови који ће се фокусирати на секвенце дијалога. За промоцију, арт филмови се ослањају на публицитет у рецензијама филмских критичара, дискусијама

46 46 На арт филмове свој утицај су извршили и филмови шпанских авангардних уметника, као што су Буњуел (Luis Bunuel) и Салвадор Дали (Salvador Dali), као и Жан Кокто (Jean Cocteau). У Енглеској, Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock) и Ајвор Монтаги (Ivor Montagu) основали су Филмско друштво и увозили филмове које су сматрали “уметничким постигнућима”.

47 Што наводи у својим есејима објављеним на сајту <http://www.davidbordwell.net/>

уметничких колумниста, коментатора и блогера о филму и усменој промоцији од стране чланова публике. Како арт филмови имају ниске трошкове продукције, морају привући само мали удео публике како би постали финансијски исплативи.⁴⁸

Управо условљеност продукције филма произвела је жанр, који је нарочито у Србији, у годинама транзиције, скучених буџета резервисаних само за одабране, те немогућности изналажења довољних средстава за снимање филма, посебно заживео. Ако прегледамо само у том периоду филмове који су били актуелни, лако бисмо закључили да је жанр арт филма посебно код нас заживео. Ти наслови су: *Земља љубави истине и слободе* (2000) Милутина Петровића, *Дорћол-Менхетн* (2000) Исидоре Бјелице, *Мемо* (2004) Милоша Јовановића, *Журка* (2005) Александра Давића, *Буђење из мртвих* (2005) и *Одбачен* (2007) Милоша Мише Радивојевића, *Милош Бранковић* (2008) Небојше Радосављевића, *Биро за изгубљене ствари* (2008) Светислава Прелића и *Срце је мудрих у кући жалости* (2009) Марина Малешевића. Наведени филмови немају одређен жанр, чини их хибридизација постојећих и у потпуности се ослањају на ауторски концепт, творећи тако, акултурацијом светских модела, жанр по себи.

Близак арт филму свакако је ауторски филм, који тих година посебно добија на дискусији и захваљујући донекле Фестивалу ауторског филма у Београду. Фестивал промовише филмове различитих тематика, стилова и естетика, као и жанрова. Тиме, термин *ауторски филм*, коме посебан

⁴⁸ Таквих примера из света, популарисали су код нас како Фестивал ауторског филма тако и Фест, откривајући бројне ауторе који су постали синоним за ауторство (над филмом и над самим жанром) поставши временом и светске редитељске сензације, попут Тајланђанина Апичатпонга Вирасетакула (Apichatpong Weerasethakul) или Малезијца Цаи Минг-лианга (Ming-liang Tsai).

акценат тих година дају управо европска и, донекле, азијска остварења, брише границе и жанр по себи, правећи од самог термина жанровску условност. Дебата покренута управо на овом фестивалу⁴⁹, изродила је манифест који покрива идеју ауторства над филмом, које искључује дебату о различитостима жанрова, већ подводи под исти појам разнолике филмове. Питајући се да ли постоји “ауторска слика” или “ауторски роман” као термин, критичари доводе у питање терминологију ауторског филма, међутим управо манифестом му одређују право значење. С једне стране, они подвлаче црту између комерцијалног филма који прави паре и ауторског који прави уметност, али такође не упевају да одгонетну због чега поједини комерцијални филмови садрже уметничку вредност, односно због чега су поједини ауторски (арт) филмови и комерцијално успешни. Естетска граница између комерцијалног успеха извесног филма и његове уметничке вредности није сасвим очигледна због тога што се широка биоскопска публика најчешће одушевљава оним аспектима филмског призора који нису значајни у синематичком и уметничком погледу, превиђајући друге аспекте који филм чине специфичним у оквиру медија. Влада Петрић⁵⁰ на дебати око ауторског филма истиче да је синематичност “битна одлика ауторског филма, који се изражава на филмичан начин. “Такав филм не треба да *механички* региструје оно што се збива и чује пред камером, него да

49 У питању је била конференција одржана 2007. године, са које је објављен прерађен и проширен транскрипт о појму, улози, положају, технологији, путевима, странпутицама и перспективама тзв. *ауторског, уметничког или мањинског* филма данас. Конференција је задобила особен београдски печат, како у предговору наводи издавач и организатор Војислав Вучинић, са тежиштем на појмовима ауторства и приче (односно ствараоца и нарације) филма те улоге технологије и дистрибуције у процесу прављења и рецепције филмова. И конференција и књига су настале према замисли Владе Петрића, бившег професора историје и теорије филма са Харварда, уз подршку Вучинића и Фестивала ауторског филма Поглед у свет.

50 У књизи *Забава или уметност: Недоумице око ауторског филма*, у издању Фестивала ауторског филма, који је заправо публикација, проширени транскрипт конференције о појму, улози, положају, технологији, путевима, странпутицама и перспективана ауторског филма данас.

продуби и прошири значење садржине, на естетском нивоу, чак и да *компликује* визуелно-звучно дејство филма, како би се гледалац навео на мисаону активност приликом перципирања покретне слике, зарад сложенијег поимања онога што кадрови приказују. Наравно, нешто је могуће закомпликовати на *функционалан* и на *нецелисходан* начин, што зависи од редитељеве стваралачке имагинације. У добром *ауторском филму*, ствари су тако *закомпликоване* у визуелно-звучном и садржинском погледају да гледалац/слушалац долази до много дубљег, сложенијег, потпунијег и оригиналнијег сазнања о ономе што гледа и чује". (Петрић, 2008 : 27). У том смислу, ауторски филм поставља се као једнако проблематичан за дефинисање као и жанровски филм. Ако бисмо узели грубу поделу филмова по визуелно-звучном или садржинском саставу, онда бисмо рекли да се заправо филмови деле на "жанровске" и "ауторске", који трпе потом даље поделе на мање жанрове. Та теорија настављена је из времена модерне у постмодерну и прави разлику између европског и холивудског прихватања односа аутор-жанр. Док се с једне стране спајају аутор и жанровски филм, у европској пракси аутор се поставља као "творац дела непоновљиве оригиналности и радикалног одбацивања жанровских модела" (Даковић, 2015: 422). Ауторски филм – како елаборира Андраш Балинт Ковач (Andras Balint Kovacs (27-33)), појмљен у европској филмској историји, рафинирани је изданак, завршна кристализација концепта уметничког филма или *film d'arta*. Сличне карактеристике везују се и за артхаус⁵¹ филм, групу остварења које чине изразити ауторски ставови настали, како им и сам назив заповеда – у кућним условима. У формирању националног жанра, презнак "арт" постаје тако незаобилазан, било да су у

питању арт, ауторски или артхаус филмови. Србија у том периоду није створила филмско стилско јединство (попут споменуте Румуније, рецимо), које би било окарактерисано идиомом “српски филм”, јер су се стилови српских аутора умногочему разликовали, саме редитељске поетике настајале су под утицајем различитих школа, праваца, редитеља и естетика. Међутим, национални стилови, амблеми и симболи постају нераскидива веза једне групе филмова, насталих са изразитим ауторским печатом у коме се границе класично појмљивог жанра губе, захваљујући чему се стварају услови за *национални жанр*.

За нацију као што је наша, политичке, економске, друштвене и културолошке трансформације биле су неизбежне како би се она формирала (што и даље траје). Током тог периода, теме тако што су рат, транзиција или егзистенција, постају нераскидиви део свакодневице. Примера прилагођавања тематике жанру, поготово када су у питању национални обрасци, има много – од самурајских филмова у Јапану до мачета вестерна у Мексику. Они се везују за проблематике нације и задате обрасце који су изводљиви једино у земљи у којој настају. Стога, српски филм тих година изнедрио је остварења која се подводе под термин национални жанр, а тичу се политичког ауторства, транзиције и егзистенцијализма. Управо смо даље, под тематским категоријама, сврстали филмове који су део студија случаја. Ти филмови су специфични својим националним обележјем. Они су асимилација хибридних жанрова са тематским наслеђима друштва, што скупно чине наджанровски разред *националног филма*.

VI 1. Политички филм

О политичком филму у Србији доста се причало. Филмови су углавном имали, барем у назнакама, неки подтекст којим би подвлачили актуелне, дневно политичке проблеме. Колико је то било глобално тумачено и препознатљиво, велико је питање. Међутим, нису се само кризе из деведесетих година рефлектовале на остварења снимљена тих година, већ и на сва кризна раздобља у којима се аутор поставља као коментатор друштвено-политичке збиље. Тако, политички филм постаје прилика за спознају релација силе у једном историјском, економском и друштвеном контексту, моменат у коме је, према Делезу, позив на узвраћање насиљем на насиље “далеко мање ефектан од енунцијације једне позиције, чина културне и политичке побуне, и ултимативног стварања нове биоскопске публике, свесне и политички ангажоване” (Делез, 2013).

С друге стране, политички мотивисана систематизација разврстава филмове према начинима описа стварности или пажљиво осмишљене социјалне субверзије. Политика је тако *a posteriori* препознавање, спонтано диференцирање плана деловања, којим се утиче на радњу, доношење одлука итд. Филм у Србији тако постаје једно од ретких “оружја” којим се аутори противе успостављеном систему. У политичком филму у Србији приметно је изразито ауторство над материјалом и одсуство жанра у већем облику но у другим обрасцима *националног жанра*.

Да бисмо то и приказали, узели смо четири наслова која бисмо издвојили као идеалне примере за рађање и опстанак жанра новог политичког филма у нас – новог јер се баве проблемима савремене Србије и политичког јер узимају горуће политичке проблеме. То су *Земља истине*,

љубави и слободе Милутина Петровића (2000), *Хитна помоћ* Горана Радовановића (2008), *Оптимисти* Горана Паскаљевића (2006) и *Ђавоља варош* Владимира Паскаљевића (2009).

VI 1. 1. Земља истине, љубави и слободе

Осмишљен као филм есеј, *Земља истине, љубави и слободе* (2000) Милутина Петровића први је филм који је с једне стране зашао у последице посрнућа народа још неизашлог из ратног стања 1999. године, и с друге најавио пострефлекције дотадашње политике у деценији која је предстојала и нови национални жанр, и то из перспективе чистог артхаус филма. Снимљен у години после бомбардовања, *Земља истине, љубави и слободе* пример је постмодерног филма по свим својим карактеристикама, на кога су снажан утицај извршиле управо националне идеологије, чији су митови били увек у предности у односу на стварност. Филм и почиње као посвета првом дугометражном играном филму жанра фантастике, остварењу *Чудотворни мач* (1950) Војислава Нановића, филмске парафразе познате бајке Баш-челик, где у једној од најцитиранијих и најпознатијих сцена видимо царицу која преко свог слуге поставља витезовима који се боре за њену наклоност три питања – шта најлепше, шта је најјаче, а шта најоштрије на свету? Петровић прави конекцију између прве филмске дугометражне бајке код нас, са тадашњим тренутком – Београдом под бомбама 1999. у коме се једна психијатријска установа привремено смешта у атомско склониште. Одговор на три постављена питања, пола века у будућности, тражи млади монтажер државне телевизије (Борис Миливојевић), који је преживео бомбардовање зграде, што је оставило тешке психичке последице

по њега. У серији психотерапијских сеанси, које психијатрица спроводи над њим помоћу Роршарховог теста, он развија сопствене визије филма, развијајући сцене у својој подсвести. *Кад се ово заврши може да се сниме римејк Сталкера...* замишља он слике под ваздушном опасношћу и преноси их остарелом болеснику у тумачењу Радета Марковића (који је остварио главну улогу управо у *Чудотворном мачу*). У *Земљи истине, љубави и слободе*, он је некадашњи комунистички иследник који је у некој врсти религиозног лудила, због стотине ликвидација које је обавио за Титов режим, те сад замишља себе као сопствену младу верзију јунака филма *Чудотворни мач*. С друге стране, монтажер се изједначава са њим, доживљавајући свој рад као геноцид над народом којег је лагао припремајући лажиране прилоге државне телевизије.

Током сеансе, ређају су слике које су парадигма ратног и постсоцијалистичког времена. У првој слици, двоје младих развијају специфичан сексуални однос базиран на лажима и неповерењу; у другој развија се есеј о мајмуну Самију који је неколико пута преварио своје чуваре; у трећој, редитељ (сам Петровић) бави се “прљавим радњама” како би обезбедио новац за снимање филма (као дилер појављује се некада популарни репер Гру, који притом изговара реплике преузете из његових песама из деведесетих година). Тако, читав “филм” који се одвија у глави болесника истовремено је хибридизација жанрова у постмодернистичком духу – смењују се сцене *Конана Варварина* (*Conan the Barbarian*, 1982), постер филма *Никита* (*Nikita*, 1994) Лука Бесона (Luc Besson), разговори о познатим филмовима и ауторима између пацијента и докторке. Он у својој свести ствара бајковито бруталну причу о младићу који се свети због преваре, све док не пронађе љубав свог живота. За разлику од његовог имагинарног

јунака, млади монтажер завршава своју причу а и читав филм у нихилистичком тону, преласком на другу страну, где на оном свету од старог иследника добија одговор на питање постављено пре пола века. *Шта је најоштрије на свету – најоштрија је слобода.*

Ту Петровић нуди фантастичну деконструкцију националних идеала, што истовремено подржава титлом који следи – “Ко укине Бога, умреће од инфлације” (Хегел) и (на енглеском) “Овај филм није подржан од Министарства културе”. Тако у целости, *Земља истине, љубави и слободе* демистификује националне политичке идеје кроз причу о витезовима и мачу (што алудира на константни политички проблем са Косовом) односно на последице бомбардовања земље, до које је дошло захваљујући погрешној државној политици, што ће одјекивати до далеке прошлости. Такође, завршница је и коментар тренутног стања у културној политици, ненаклоњеној оваквој врсти артистичког (а уједно гледалачки прихватљивог) експериментисања са жанром и формом нити, у том тренутку посебно, критичких оштрица према државној политици. Или барем не тако оштрих, као што ће то бити случај касније, са филмовима *Ђавоља варош* или *Живог и смрт порно банде* (оба из 2009).

“Настао у тренутку смене епоха у Србији, филм *Земља истине, љубави и слободе* даје алтернативну верзију великог ратног наратива ових простора”, вели у својој критици Невена Даковић. “Редитељ Милутин Петровић и сценариста Саша Радојевић полако плету причу о лудилу као стању свести нас, али и целог човечанства које срља из рата у рат, о болници која је метафора не само ових простора већ и савременог света и која постаје велики наратив историје – прича о обичном лудилу које се, ако је то нека

утеха, не догађа само нама на Балкану” (Даковић, 2004:42). У *Земљи истине, љубави и слободе* Србија је кроз лудницу представљена као микрокосмос, у коме је рат снолика визија света, испричана у имагинарним сликама. Те слике су фантастично хистеричне, дајући дијагнозу како тренутног стања тако и претпоставку стања које ће тек да уследи, а све се нижу из ума дубоко трауматизованог младића. Зато, *Земља истине, љубави и слободе* би био гранични филм, први који је започео постдоба и најавио стварање филмова хибридних жанрова и политичких ставова, акултурисаних препознатљивих мотива, што је створило квалитативну подлогу за рађање стварање националног наджанра. Оквирно, филм би био драма, филм у филму који се развија у свести младића могао би се подвести као трилер, а готово свака сцена, све до одјавне шпице, садржи коментар актуелног тренутка, са јасним ауторским ставом. Тако, говорећи о пострефлексијама, овај политички филм најавио је не само распад земље и акутне проблеме, већ и почетак постдоба и даљи развој националног жанра.

VI 1. 2. Хитна помоћ

Према сопственом сценарију, филмски редитељ и историчар уметности по основној вокацији Горан Радовановић, иначе аутор изразитих политичких и друштвених документарних драма као што су *Кастинг* из 2003. и *Пилећи избори (Све о мојој тетки)* из 2005, године 2009. снима свој први дугометражни играни филм *Хитна помоћ*, који је у старту био најављен као драма о здравству, политици, болести и излечењу. Као искусни документариста, Радовановић већ у сценарију твори филмску структуру како од играних тако и од документарних снимака важних

политичких догађаја у новијој српској историји, чиме у старту означава филм као изразито политички и себе као политички ангажованог редитеља. Након уводног коришћења црно-белог кратког документарца из шездесетих година, где је приказан рад служби хитне помоћи чије су руке пуне посла око депресивних, убилачки и нарочито самоубилачки настројеног грађанства, Радовановић радњу свог нелинеарног наратива смешта у период пре и после петооктобарских промена, где разрађује информације које су дате у документарном филму, према којима је број оболелих у овој земљи не тако мали. Радовановића међутим не занима некадашња Југославија, већ овим документарцем само сугерише да је корен проблема, у коме ће се затећи земља деведесетих година, знатно дубљи и да је било сасвим за очекивати велико посрнуће нације управо у годинама највеће кризе и ратова на овим просторима.

Захваљујући беспрекорној готово високотоналној монтажи Андрије Зафрановића пратимо сплет животних прича неколицине актера које повезују позиви упућени хитној помоћи, али и њихови приватни сусрети – докторка (Весна Тривалић) и њен помоћник (Ненад Јездић) помажу граду пуном немира, депресије, очаја и болести; остарели пензионисани официр ЈНА (Танасије Узуновић) и његова ћерка (Наташа Нинковић) озлоглашена водитељка ТВ дневника; дечак сироче, чији деда у очају изврши самоубиство вешањем... Одсуство саосећања са другима и борба за опстанак, вођени бескрупулозношћу локалних политичких елита, креирају монструозно окрутне услове свакодневног живота карактеристичне за тзв. културе сиромаштва и синдром гета, који више од деценије погађају и транзиционе земље бившег источног блока, укључујући и несврстану СФР Југославију и

земље произашле из ње после грађанских ратова, који су, не треба заборавити, произвели велики број нових ратних војних инвалида.

Управо узимајући то у обзир, Радовановић прави сплет људских судбина, које се тичу свих нас јер се одигравају у самом епицентру друштвених и политичких промена, а инсистирајући на документарним архивским снимцима, из ратова деведесетих и стварања невладиних организација (што је врло паметно изведено кроз текст водитељке ТВ дневника која о томе извештава нацију ратнохушачким језиком врло препознатљивим из тог доба), преко демонстрација 1996/97, петооктобарске револуције до убиства премијера Зорана Ђинђића (чији су говори тек у назнакама укључени у драматургију филма, али максимално искоришћени на тако кратком простору, јер из њих сазнајемо оно што је тек касније постало актуелно). Интересантно је то да је Радовановић из структуре свог филма искључио бомбардовање, а укључио снимке прогона Срба са Косова и Метохије, чиме директно сугерише на оне тачке у којима смо сами криви за све што нам се догодило.

Управо ту, на овом тужном месту жртвовања људскости у име предаторског менталитета као новог именитеља сталне репродукције потлачености у свим режимима и идеологијама који погађају овај простор, Радовановић врши своју кључну интервенцију у српску стварност: он реконструише, и тиме успоставља, саосећање, помирење и праштање наместо окрутности, завађености и трајне огорчености. Ове основне категорије људскости, наизглед потпуно изгубљене у трагичним околностима савремене домаће историје, Радовановић зрело успоставља кроз две паралелне парадигме: Хришћанског милосрђа и грађанске

одговорности. Он мотив Хришћанске вере користи на интиман и непретенциозан начин, као вид хуманости и подршке човеку, доследно али анти-догматски. Мотив грађанске одговорности, пак, развијен је кроз градацију поступака јунака у њиховом одношењу према ближњима, међу које они све одговорније сврставају и непознате људе, који су међутим равноправни припадници њихове друштвене заједнице; они се крећу од равнодушности, преко бриге о себи до бриге о деци и о инвалидима (Кроња 2015). Управо у оваквом приступу филму стоји разлог због којег он чини и политички филм првог реда, али и филм националног жанра, јер се аутор фокусира на све кључне (горуће) проблеме нације у развоју, испричане кроз високостилизовану причу.

У старту, наратив је најпре фокусиран на припаднике средњег staleжа из деведесетих година, угледне раднике државне службе као што је хитна помоћ. Они касно стижу до пензионисаног официра ЈНА, потенцијалног самоубицу, чији се ратни саборац управо убио, у времену у коме је њихова идеологија пропала. Неспособан да прихвати слом система за који се за живота борио и у који је тако чврсто веровао, остарели о ојађени официр на сахрани свог пријатеља прети свештенику да ће га убити уколико и њему одржи опело. Ту, само једном сценом, Радовановић подвлачи црту сопственог политичког ангажмана, указујући на потенцијални погубни утицај поновног буђења и деловања цркве као институције, која је зарад политичког јачања и сопственог утицаја у народу, деведесетих година ушла и у структуре у којима раније није припадала, попут војске ЈНА.

Друга погубна тачка друштвеног система, свакако је тих година била телевизија. Терка острашћеног официра, и сама пуна срдитости према

надлазећим променама које су биле неминовне, све до рушења зграде државне телевизије остаје у својој идеолошкој бази, чак и онда када гори. Након сврнућа, новинарка схвата да је каријера за њу окончана, као и сигурност у даљем животу у земљи за чије је посрнуће и сама одговорна, иако није свесна тога:

Ја сам само читала вести, други су писали...

Она то саопштава полицајцима који су дошли у њен разрушен стан како би јој саопштили да јој се отац убио. Непомирљив према тоталном слому коме и сведочи, официр извршава самоубиство. Радовановић крај старог система тако тумачи као подизање руке на себе самог, као аутодеструкцију, што је био и једини начин да један тако ригидан режим и заврши. Коришћење говора Слободана Милошевића, дотадашњег председника, и то управо део у коме он каже да жели после свега мало да се одмори и посвети свом унуку, сјајан је пример цинизма чврсто искоришћеног у драматуршкој грађи.

Касније, међутим, Радовановић води причу ка фантазмагорији, у покушају да искаже разлику између два доба у којима се земља наша. А у том другом, нове генерације представљене у ликовима дечака представљају сопствену насилничку страну (попут сина новинарке) или исцелитељску (попут унука обешеног човека), обе изгубљене у систему који не зна како да им приђе. Непокретна девојка са својом новом пазитељком одлази у опсерваториј, где жели да види звезду звану Србија, али на врху затиче дечака са исцелитељским сузама за које јој се на моменат учини да успевају њен хендикеп да излече. Радовановић намерно оставља овај наратив отвореним, као пример филмског ескапизма, инсистирајући једино на

идеји тоталног слома средње класе у ери транзиције у земљи Србији – у финалној сцени видимо некадашњу радницу хитне помоћи и девојку инвалида, како живе у трошној кући, што нам директно указује на крај средње класе и стварање друштва тоталних класних супротности.

Српска критика препознала је ауторски ангажман у филму: “*Хитна помоћ* јесте друштвено-ангажовани филм, који креира заједничку историју различитих верзија стварности, каква српском друштву недостаје. У политичком смислу он је пре свега филм помирења који најширем гледалишту предочава обичне људе као слабе јунаке захваћене политичким олујама, друштвеним краховима и супротстављеним идеологијама, од комунизма до национализма, које не би требало да раздвајају људе”, истиче у својој критици Ивана Кроња, наглашавајући присуство очитог мелодрамског оквира, у коме равноправно место у наративу заузимају натприродна догађања. Радовановић аудиторијум упућује у драгоцену могућност формирања друштва грађана, у коме се брига о правима свих успоставља као опште добро” (Кроња 2015).

У периоду од 1999. до 2009. године, не постоји аутор са снажнијим политичким и друштвеним ангажманом од Горана Радовановића⁵². Он је политичар-редитељ, освешћени коментатор друштвене реалности. У филму, он је оштар и кад не изгледа тако, у свакој пори филма је децидан у својим ставовима, те од *Хитне помоћи* прави најснажнијег представника националног жанра новог политичког филма, чија се радња тиче искључиво наших, унутрашњих сукоба.

⁵² Свој ангажман додатно потцртава касније, филмом *Енклава* из 2015. године, који не улази у оквире овог рада, али итекако доприноси тези о “националним жанровима” и Новом политичком филму.

VI 1. 3. Оптимисти и Ђавоља варош

Као што смо већ навели, почетак двехиљадитих обележило је неколико нових ауторских поетика, а кроз њих и нове слике стварности и света који нас окружује. Спрам њих стоје искусни филмски аутори, поготово представници такозване “Прашке школе”, који су делом успели да упадну у замке маниризма, као што је то био случај са Емиром Кустурицом и његовим филмом *Живот је чудо*, или који нису успевали да изађу ван оквира наметнутих теза о друштву, што се рецимо догодило Горану Паскаљевићу са филмовима *Сан зимске ноћи* и *Оптимисти*. Међутим, својим личним ставовима оба аутора су успела да наметну себе као освешћене политичке фигуре, које као такве, управо наведеним остварењима, “морају” да искажу јасан друштвено-политички ангажман.

Са *Оптимистима*, последњим филмом из трилогије о Србији, затвара се лични ауторски (политичко-друштвени) дискурс. Тај круг започет је 1998. године филмом *Буре барута*, својеврсним сведочанством о нарастајућој и непрестано подспешујућој спирали насиља у земљи, настављен *Сном зимске ноћи*, причом о суочавању народа са аутизмом које је овладало са новоосвојеном демократијом, да би био окончан ироничним погледом на последице дејствовања лажне наде и ничим изазваног оптимизма у земљи опустошеној бедом, као што је случај са *Оптимистима*.

Оптимисти су по структури сложен, а по тематици ангажован и промишљен филм који у основи има све елементе црне комедије. У њему је много тога смешно. Но, то је најчешће смех од муке, од nelaгоде већ проживљеног и виђеног, од лакоће препознавања. Од помисли да се живот на овом поднебљу, заиста најчешће креће као у каквом зачараном кругу –

од поплаве како филм и почиње, до блата како завршава, ношен лажним надама, сумњивим веровањима, посрнулим идеалима и вредностима.

Како је својевремено изјавио сценариста филма Владимир Паскаљевић, пет епизода филма наша су полазиште у Волтеровом *Кандиду*, а инспирисане апсурдом живљења у Србији морале су бити надреалистичне и неповезане, сервиране кроз серију перфектно јасних метафора везаних за менталитет, стање свести, психо-генетске особине овдашњег живља, измореног ратовима и транзицијом и навикнутог да се њиме непрестано манипулише.⁵³

Прва прича је особена метафора за стање свести народа од деведесетих година на овамо, никад довршена сторија о трагању за брзим решењем за све проблеме и безнађе у којима се народ затекао, које је тражио код све нарастајућег броја “видовњака”. Врло промишљено, Паскаљевић причу смешта у поплавом опустошено место (тада пострадао село Јаша Томић), где се појављује хипнотизер који људима без крова над главом (главне улоге играју професионални глумци, док су остали статисти аутентични сељани, натуршчици), нуди хипнозу као решење свих њихових проблема. Наравно, паралелно с тим грађани примећују да им нестају ствари и новац, чиме Паскаљевић сугерише општу пљачку народа, коју је управо омогућила власт дозволом деловања оваквих људи. Да би подвукао ту своју ауторску тезу, у причу улази представник система, локални полицајац (Петар Божовић) који иако неповерљив према “моћима” хипнотизера, на крају остаје несигуран у своју одлуку о његовом хапшењу. Систем и власт јесу остали неми према разним видовњацима и готово ни у

⁵³ У интервјуу у Данасу, датом аутору текста

једном случају нису ни покушали да спрече њихово деловање, што је суптилно провучено кроз прву причу филма.

Друга прича доводи двојицу доктора хитне помоћи у клинику свиња, где новокомпоновани “бизнисмен” очекује да добије инфаркт, “незадовољан сопственом децом”, како сам вели. Његов син “коље све живо” што по свом дворишту, што по комшилуку, одушевљен првим клањем свиња, које му је отац дозволио. Таквом примесом Паскаљевић проблематизује однос према новим нараштајима изгубљеним у сопственом систему, принуђеним на насиље и злоупотребу заоставштине која им по наслеђу припада. Након што мали кољач побегне докторима који су заправо дошли код бизнисмена због недобијеног инфаркта, и демонстрира своје умеће у клању свиња пред свима, Паскаљевић додатно проблематизује системе вредности са репликом “Ви доктори сте сви исти”, којом наглашава да нам је за сопствене проблеме увек крив неко други, у овом случају лекарска пракса, синоним за “дежурног кривца” у земљи толико оболелих. Веза очева сумњиве прошлости и њихових насилних синова нераскидива је, о чему ће да сведоче тек касније године, године јачања десничарских ставова у земљи.

Трећа прича, најслабија по свој реализацији, такође говори о односу оца и сина, али на један специфичан начин. Син на дан сахране оца, прокоцка новац намењен за његову сахрану.

Оцу више не требају паре...

Отачаштво у случају ове приче тиче се небриге према наследству, чиме прича на извештан начин контрира претходној. Синови наслеђују лош живот, који им дође попут стега:

Драги тата, можда се теби не би свидело какав сам сада, али ни мени се ниси ти свиђао какав си био. За све си си крив, каквим си ме направио такав сам и ја испао...

Каже син на очевљевој сахрани. Пепео који он просипа по унесрећеним члановима породице, представља готово библијски усуд који се попут клетве преноси из генерације у генерацију.

Четврта прича такође говори о односу према потомству, у овом случају ћеркама. Дефинитивно најубедљивија у читавом омнибусу, прича говори о девојци која се са директором ливнице налази крај језера, у очито некој српској провинцији, што закључујемо већ првим кадром који широким планом отвара мочвару пред њима. Директор фасцинира девојку својим имућством, богатством. Из дијалога сазнајемо да је она ћерка његовог радника, коју треба да одвезе кући. Али пре тога, да јој покаже голубарник. У том голубарнику, газда силује несрећну девојку. По сазнању да му је ћерка силована, њен отац одлази да се са својим послодавцем обрачуна, носећи ваздушну пушку. Међутим, силоватељ причу оцу другу причу, да је њега девојка преварила, терала *да је води на море*, а онда кад ју је он наиме одбио, одгризла му је уво... Дијалошка сцена завршава се претњом упућеном несрећном оцу, да ће им "семе бити затрто" уколико не одустане од претње њему. Након дугог моралног преламања, отац одлучује да се извине свом послодавцу због недоличног понашања његове ћерке, у истој ливници у којој се радња догађа. Отац му се извињава свом послодавцу и захваљује што није ни њу ни њега пријавио полицији. У последњем кадру породица без дијалога обедује, свесна да је поклекла према систему, немоћна према могућности да одбрани заједницу и порекло. Породица преживљава захваљујући лажи, у којој је укопала

сопствену судбину. Паскаљевић овом причом поставља себе не само као коментатора система, већ и породице која не изналази начина да се избори за своје место у корумпираном и насилном друштву.

Ако је прва прича почела у води, друга се наставила у свињцу, трећа фокусира на гробље, четврта у пламеној ливници, пета одводи своје ликове у блато! Поново малверзације и поново корупција у најдирљивијој причи о болесним људима, којима је обећано излечење путем лековитог блата. Они су највећи оптимисти у читавом филму и вероватно разлог због којег филм у потпуности оправдава тај наслов. “Кад си срећан лупи ногама о под”, песма је коју певају несрећни људи, уверени да их власник агенције води ка излечењу. У дугој секвенци у аутобусу, Паскаљевић представља ликове и њихове несреће. Аутобус зауставља “рутинска контрола”, људи у црном, они који су умногочему одлучивали и заиста о нашим судбинама. Наравно, откривамо да је у питању била класична превара и намештаљка, да се власник агенције извуче из аутобуса и да унесрећне људе упути даље, ка обећаном извору. Преварени људи и заиста стижу до блата, за које, барем, верују да пружа излечење.

Вода, прљавштина, сабирни центар, ватра и блато. Корупција, бахатост, немоћ, насиље и пропаст. Сви су сегменти ту за испуњење услова жанра политичког филма. Паскаљевић, колико год користио наметнуте тезе о друштву, толико је био јасан када и себе и сопствени продукт/филм ставља као потчињене самим ликовима, обичном свету који се у савременом друштву не сналази, које лута и систематски пропада.

Домаћа критика, међутим, по питању жанра, била је подељена у случају *Оптимиста*. “Паскаљевићева средства су и црни хумор и фарса, чак

и карикатура, више (само)иронија до цинизам. Јер, у свом том свеопштем циркусу од живота представљеном у филму, у разоткривању људске прљавштине али и наивности, склоности ситним и крупним марифетлуцима, аутор показује сву своју љубав за своје несавршене и грешне јунаке. Једноставно, он се кроз њих опире људској глупости, затуцаности, идеолошким манипулацијама и сваком злу. И отуда та веза са Волтеровим "Кандидом" (или "Оптимизмом" како је Волтер још називао ово своје дело) и Волтеровим исмевањем Лајбницевог доктрине "да је све, не може бити боље у најбољем могућем свету". У случају овог филма, тај "најбољи могући свет", пише Дубравка Лакић и својој критици у Политици (Лакић, 2006). Иако се није бавила самим жанром, ауторка текста јесте препознала суштину онога што данас дефинишемо као "национални жанр", односно као Нови политички филм, јер полазећи од става да ни у бољем свету не може бити боље, Горан Паскаљевић се, настављајући у духу својих претходних остварења, поставља као редитељ-коментатор политичких збивања која су директно утицала на његове ликове, изгубљене у временима политичко-демографских промена.

Златко Паковић, међутим, у тексту *Одсуство жанра* управо разматра жанр Паскаљевићевог остварења, из свих углова: "Интенција, параболична суштина сценарија за *Оптимисте*, недвосмислено је јасна. Препознајемо оно што треба да препознамо, идентификујемо оно што треба да идентификујемо – политичке и моралне инвективе, али не доживљавамо естетско искуство. Редитељ је настојао да призорима у филму постигне метафору за актуелну друштвену стварност (ту смо намеру лако уочили), али, параболола није задобила своју синематички аутономну уверљивост а метафора није успостављена" (Паковић 2015). Метафора је поетска

фигура/слика. Њена сврха није откривање друштвене или политичке тајне (за то је неопходна социолошка анализа), него управо трансцендирање друштвене и политичке стварности. Не служи, наиме, метафора стварности, него стварност метафори. Њена функција је да у индивидуалном духу створи утисак трансценденције, и да укаже на сферу фундаменталнију од друштвене.

Да би објаснио “кључну грешку филма”, како сам то назива, Паковић истиче да сценарио јасно наговештава и зачиње гротеску, док је редитељ покушао да направи драму, а самим тим је, за чињенице радње, дао неадекватан координатни систем филма. “Заправо, о том систему, том специфично структурисаном пољу семантичких могућности, он се није много бринуо, сматрајући да у овом филму, све треба да изгледа као у реалном животу, јер је, доиста, од свих жанрова, дијегеза драме најсличнија стварности. Драма је жанр који захтева најснажнију идентификацију гледаоца са јунаком и највише ангажује наша осећања страха и сажаљења, а *Оптимисти* су филм који не може да изазове сажаљење – изузмемо ли секвенцу силовања девојчице од стране власника фабрике у којој ради њен отац (која доиста припада жанру драме, што је у овом омнибусу инкохерентно, и подсећа по свом дејству на атмосферу претходног, врло доброг Паскаљевићевог филма, драме *Сан зимске ноћи*) – јер су његови јунаци вредни презира. Језу, озлојеђеност, гађење и презир – све то што, као специфично емоционално искуство, схватамо да треба да нам пружи *Оптимисти*, а не пружају нам – супстанцијална је одлика жанра гротеске” (Паковић, 2015). Оно што је несумњиво тачно у овој критици, јесте управо неуспешно трагање за жанром, јер критичар покушава да мозаичну драматургију смести под један жанр, позивајући се на метафору, драму,

гротеску. Али одсуство “класично” дефинисаног жанра не смета драматургији *Оптимиста*, управо зато што Паскаљевић филмом жели да се покаже само као политичка (ауторска) фигура, која на сиров начин (у смислу обраде филмске слике) указује на горуће проблеме у којима се друштво (баш те године у којој филм и настаје) задесило.

Указујући тако на важна места савремене српске збиље, *Оптимисти* се намећу као изразити представник *новог политичког филма* надкатегорије “националног жанра”, јер сама клишеизираност приказа овдашњег савременог друштва, у овом случају, иде на руку самом жанру. Владимир Паскаљевић као сценариста, управо ту тезу оправдава већ наредним филмом, другом параболом у друштву које је превазишло парадокс живљења у земљи, која се налази на прагу Европе. И никако, односно, тешко да ће у њу ући. Оно што је зачео у филму *Оптимисти* као сценариста, сада, као и редитељ и као сценариста, продубљује са филмом *Ђавоља варош*, нудећи један од потенцијалних одговора – због чега је то тако. Због чега је земља предодређена да буде довољна сама себи? Због чега је она трн у оку Европе и због чега ће још дуго “стајати на вратима”, уместо да их сама отвори и заузме место које којој припада. У *Ђавољој вароши*, Владимир Паскаљевић даје одговор кроз студију карактера.

Његови главни ликови, којих је овде такође много (можда) чак и превише за конзистентнију драматургију филма, сви (до једног готово) носиоци су сумњивог морала – било да је у питању етичко, сексуално, трансгресивно. Као људи, они су и за развијенија друштва прихватљиви и препознатљиви, међутим, као једине карике које чине друштвени поредак у земљи Србији представљају рањива места за њен даљи напредак.

Владимиру Паскаљевићу је једини циљ са филмом да на то укаже и да то акцентује. Зато је прича филма у потпуности подређена ликовима. Александар С. Јанковић у есеју *Мизантропија као филмски рецидив транзиције* примећује да то што је Паскаљевићева намера била да “сваки протагониста има свог антагонисту као зли одраз у огледалу и да овај слабији увек буде предмет садистичких иживљавања, консеквентно описује српске транзиционе странпутице” (Јанковић 2009). Он додатно наговештава да је фрагментарна структура филма очекивани рецидив драматургија “in-ner-face” и “крви и сперме”⁵⁴ (Јанковић 2009).

И драматурија филма је и заиста таква. С једне стране, *Ђавоља варош* је урбан, забаван и брз филм. Ако посматрамо из угла чистих жанровских конвенција, могао би да се окарактерише као црна-комедија о актуелном стању нације. Структура филма је у потпуности мозаична, преплићу се судбине јунака које нису у довољно пропорционалној мери заступљени те се поједини занимљивији ликови изгубе, други мање занимљиви добијају више простора. У сваком случају, њихова негативна карактеризација не спутава гледаоце да се за ликове вежу, посебно узимајући у обзир чињеницу да је заправо сваки лик друкчији од првобитне слике коју о њима стичемо. Јер, њихова девијантна понашања управо су последица брзих, друштвених реформи, политичких и економских промена, друкчијег начина живљења.

⁵⁴ Прва се односи на драматургију суочавања публике са сопственим проблемима које доноси ауторско дело док се изводи, друга је класична постмодернистичка концепција филмског физичког и сексуалног насиља, која је и сама окарактерисала бројне постмодерне жанрове.

Према речима самог Владимира Паскаљевића⁵⁵, приче су базирани на стварним догађајима и личностима, истргнутих из штампе. Зато је прича и постављена кроз серију вињета о друштву које трпи услед политичких промена. У центру збивања су девојчице које теже да буду тенисерке. Једна је из имућне породице, друга из сиромашне. Мајка сиромашне девојчице, иначе интелектуалка, ради као спремачица код мајке имућне девојчице, која је успешни преводилац што, испоставиће се, није. Паскаљевић ту игру/замену решава кроз сценографију и дијалоге, када на степеницама луксузне виле у којој живи богаташка породица, једна девојчица другу наводи да јој ова сама призна да њена мајка живи луксузно од превођења што је у земљи Србији, јасно, немогуће. Обе девојчице имају тескобе са очевима, чиме Паскаљевић причу често премешта са питања матријархата на питање патријархата. Отац једне девојчице (сиромашне) је верски фанатик, који одлучује на монашки живот у београдском лагуму, док друга девојчица (богата) тражи оца путем интернета, те (очекивано) наилази на педофила, одбијајући притом могућност да потенцијални отац жели да јој науди, истичући само његове врлине, у очајничкој потрази за својим најближим претком.

То што Паскаљевић бира ову причу као полазну (па донекле и завршну) у свом филму није нимало случајно. Питање матријархата и патријархата у (дневно)политичкој збиљи у Србији доста је често. И променљиво, мењало се са политичким и друштвеним променама. Патријархат као друштвено уређење живота једне заједнице заснован је на стриктном поштовању традиције и представља највишу инстанцу у којој “власт” и највеће поштовање има отац, док у модерно време мушкарац

⁵⁵ У интервјуу датом аутору.

уопштено, а жена има подређену улогу. Патријархат се одликује строгом хијерархијом, која се заснива на два принципа: жене су подређене мушкарцима, а млађи мушкарци су подређени старијим (Видановић 2006). Као супротност стоји матријархат који, иако забележен у многим легендама и митовима, врло често је споран код бројних антрополога и источара религије, који негирају да је икада постојао у људским друштвима. У сваком случају, наводи се као политички или друштвени поредак у коме доминирају жене. Паскаљевић, међутим, открива да је у земљи која трпи озбиљне политичке турбуленције, и један и други поредак доживео слом. Његово политичко окружење сазрева у филијархату, односно владавини деце, која су препуштена себи самима. Родитељство је, у новом добу, доживело свој слом и даљи напредак не постоји, што донекле потврђује сценом у којој је мајка (богаташица) у немогућности да своје омашке и слабости призна свом детету. С једне стране мајка интелектуалка ради као чистачица, док с друге мајка која је паре на брз начин стекла од проституције и јавне куће коју води, представља се као преводилица. Бирајући тенис као помодарски спорт, којим желе обе девојчице да се баве, Паскаљевић гађа у срж друштвеног проблема, у коме опстају само они којима је то омогућено а не они који би својим талентима требало да доминирају. И ту се види најоштрија опска и ауторска оштрица, која од *Ђавоље вароши* твори филм са знатно директнијим политичким ставом од претходно поменутих *Оптимиста*.

Даље, Паскаљевић у серији вињета гађа друге слабости и проблеме, који се базирају на политичким турбуленцијама. Галерија чудака која осликава причу филма, заправо на трагикомични начин одражава нашу реалност. Сви они верују да живе нормално и да за друштво чине добро,

чиме је додатно, *Ђавоља варош* политички ангажован и друштвено аналитичан филм, а са становништа естетике модеран, иако га Паскаљевић, као и већина дебитаната код нас, доживљава на моменте као омнибус а не као целовит филм мозаичне структуре, попут Алтманових (Robert Altman) *Кратких резова* (*Short Cuts* из 1993) на пример, којима по својој драматургији највише нагиње. У једном једином дану, у коме је смештен филм, сусрећу се и на чудан начин преплићу и остали јунаци филма. Жанру *новог политичког филма*, највише доприносе приче о револтираном таксисти и овиснику који жели да сними филм о највећем природном чуду у Србији, по чијем називу је филм и добио име⁵⁶. Колико год да се прича о пропалитету који од умирућег оца тражи новац да сними филм о националном пројекту “Ђавоља варош” само на основу музичке нумере коју је већ написао и идеје о којој се тих дана причало, представљајући то као потенцијални хит који ће пунити биоскопе⁵⁷, та прича доживљава се као комична с обзиром на комичарски аспект глумца који је изводи (Горан Јевтић) представљајући истовремено и хероинског овисника и потенцијалног лудог уметника, толико потоња сцена, у којој отац тражи да види другог сина, јесте заправо сцена која повезује обе, дајући и претходној, као и причи са девојчицама, тврђи политички коментар. Други син (Небојша Миловановић) вели оцу о свим пропалим могућностима насталим само из једног разлога – што се отац њиме није довољно бавио:

*Можда је и добро што нисам живео с тобом, јер ја
нисам крао да бих куповао хероин, као твој омиљени*

⁵⁶ Митско место чије је име узето као наслов филма, такође је изузетна алузија на земљу (односно њену престоницу која и иначе чини највећи део овдашњег живља) и све парадоксе кроз које она пролази а који се рефлектују на оне који ту живе, на начин на које види Паскаљевић.

⁵⁷ Што је такође прича преузета из новина, о чијој апсурдности врло често говорило

син. Вероватно те је и стид што одмах нисам постао доктор или уметник. Петнаест година сам био на океану и само сам два пута свратио до Београда и ти ниси имао времена да ме видиш...

Након овог исповедног монолога, на питање оца како је, син говори оно што је најболније у његовом животу – немогућност исплате кредита, бирократија, општинари, банкарске службенице и менице које се више пута плаћају за исту услугу. Убиство нарко дилера на броду у присуству проститутки, најдиректнија је алузија опасности живљења у земљи нејасних политичких подела. Међутим, прича са таксистом, која током читавог филма делује замагљено, на самом крају показује се као прича са најјаснијим ставом и политичким коментаром. Револтирани таксиста долази код своје наводне школске другарице, са осветољубивим намерама. У исповедном монологу сазнајемо да је био и у рату и у затвору и да је умеђувремену саставио листе свих оних који су му се замерили у животу, стрпљиво чекајући моменат када ће моћи за све своје животне недаће да им се освети. Тако је ред дошао на другарицу из основне школе, којој наводи имена позната из криминогене реалности, дајући им другу димензију:

Јел знаш Мишу Зелембаћа? Не знаш, ти знаш само оно што ти кажу да телевизији. А тамо кажу убио га Аркан... а убио сам га ја, ја! Нису ми признали на суду, немам ја те везе... Онда дођу и питају ме, оћеш да трунеш у затвору или ћеш у рат. И ја одем у рат... након тога узмем да возим такси, а за то време они су сви направили фирме, лова, базени... а то ће све неко да ми плати. И то неко одређен. Направио сам списак, од детињства до данас и то све по реду. А ти си прва на том списку... Јел знаш зашто? Не знаш, заборавила си... Јел се сећаш у петом разреду основне школе кад сам добио укор због тебе, кад си ме пријавила разредној јер сам те мало испипао, нисам те чак ни силовао?

*Онда је дошао ћале и пребио ме, а онда сам ја пребио
ћалета... Не сећаш се, памтиш само оно што се тиче
тебе...*

Ако је политички филм односно политичка кинематографија израз којим се описују остварења која производе у намери да публици искажу или наметну јој одређени политички став и упознају се са одређеним политичким проблемом, онда је ова сцена кулминација филма захваљујући управо наведеном монологу. Човек чија је сврха постојања само освета другима због лошег живота, јесте политичка субверзија и прави пресек стања друштва у коме су лоше политичке одлуке умногочему утицале на општи развој нације. Прича о богатима и сиромашнима, о затупљености, освети, агресији, чини од *Ђавоље вароши* филм са јасним и изразитим политичким ставом. Да ли због тога или не, филм није имао подршку конкурсних комисија и снимљен је искључиво од приватних средстава. Након неколико фестивалских премијера (једна је била на фестивалу на Палићу) филм је имао и тек неколико запажених критика у домаћим медијима. Ипак, у иностранству је прихваћен боље и у тамошњим медијима, за разлику од домаћих, било је речи о самом жанру. Тако је Варајети писао да је *Ђавоља варош* снажан деби редитеља и сценаристе Владимира Паскаљевића и филм који ће свакако наићи на добар одјек како у српској тако и у иностраној дистрибуцији.

“Паскаљевићево остварење представља стилизовану црну комедију о животу у савременом Београду који сатирише моралну беду која се наднела над Србијом... Филм је уједно дивље смешан и застрашујућ, абсурдан и вероватан, и представља немилосрдан експозе националног карактера”,

наводи се у критици⁵⁸. Филмски критичар Роналд Берган (Ronald Bergan) навео је у часопису Гринсине дејли (GreenCine Daily), да је реч о “зифт црној српској комедији у којој аутор изузетно вешто кроз лепезу различитих ликова успева да из урнебесне комике дође до патоса и то све унутар једне сцене”⁵⁹. “Потпуно непредвидив заплет о корупцији, сексуалној первертираности и недостатку хуманости, чини да филм може да оћекне и на међународној сцени”, наводи се у критици Роналда Бергана. Не чуди што и једна и друга критика наводе *Ђавољу варош* као црну комедију. Заиста и јесте. Међутим, у потпуности је условљена политиком и политичким збивањима, која управо тих година постају доминанта у српској збиљи. Смештајући мозаик у само једном дану, Паскаљевић наглашава сву апсурдност до које је друштво доспело, управо захваљујући погрешним политичким одлукама и њиховим манифестацијама.

⁵⁸ Из саопштења, које је тада објавила екипа филма 2009. године.

⁵⁹ Исто

VI 2. Транзицијски филм

Формулисање нове државе, током двехиљадитих, подразумевало је и преиспитивање сопственог идентитета – шта смо добили и шта нам је остало од претходног државног устројства? Питање идентитета неизбежно је у једном тако сложеном процесу као што је транзиција, иако се и једном и другом термину додељују понекад нејасна значења. У једном од својих есеја наша прослављена књижевница Светлана Велмар Јанковић⁶⁰ каже да је идентитет “појам који подразумева особену истост, односно јединственост онога што је лично или у појединцу, или у одређеној групи људи, или у некој већој заједници, народу” (Јанковић, 2004:20). С друге стране, транзиција би био термин који подразумева и *пролаз* и *прелаз*. У савременом политичком речнику “подразумева процес преласка из начина живота оног друштва које се називало социјалистичким, а морало се доживљавати и као тоталитарно, ка начину живота у друштвима која се називају капиталистичким, а могу се доживљавати и као друштва ослобођена надзора државе” (Јанковић, 2004:20). У овом раду, појам *транзиција* имао би ово друго значење, које подразумева непрекидан низ промена у свим областима: у правном и економском уређењу државе, као и у науци, култури и политичком понашању. Јер управо у овом периоду, културно наслеђе и жива традиција захтевају нова испитивања, док се сам културни идентитет садашњег тренутка обликује током последњих петнаест година у околностима велике друштвене несређености и економског пропадања, па се показује и као недовољно одређен и одредив, готово флуидан. То су препознали и филмски радници, који су, у различитим форматима,

⁶⁰ У тексту *Идентитет као основа транзиције* у истоименој публикацији у издању Европског покрета у Србији, 2004. године, на основу округлог стола одржаног 22. априла исте године

изналазили одговор на питање – шта би подразумевао наш идентитет? Колико је транзиција утицала на њега и његову промену, трансформацију? Колико је сама транзиција захтевала од нас да у годинама преиспитивања, мењамо идентитет и да га прилагођавамо садашњем тренутку. Филмови настали доста касније (рецимо и телевизијске серије), умногочему су се бавили питањем идентитета и преиспитивањем прошлости, можда још интензивније након 2009. године, када су настала дела која су управо проблематизовала то питање као кључно, као што су *Кад сване дан* Горана Паскаљевића (о страдању јевреја у београдском Сајмишту), *Устаничка улица* Милоша Терзића (о ратним злочинцима), *Кругови* Срдана Голубовића (о једном херојском делу у времена рата у СФРЈ), *Бранио сам Младу Босну* Срђана Кољевића (о сарајевском атентату и његовим рефлексијама)... и на телевизији, као најизразитији пример, серија *Равна гора* Радоша Бајића (о четничком покрету у време Другог светског рата).

Но, у периоду првих година транзиције, аутори су филмове на ту тему доживљавали искључиво као проблем непостојања генерације која би се о њима детаљније бавила. То је генерација данас средњих година, које је своје боље сутра нашла у некој другој земљи, у неком другом систему. Они који су остали, у константној су борби за сопствени опстанак, притиснути како унутрашњим системом, тако и спољашњим, који тражи од земље трансформацију и прилагођавање њој самој. Тих година, питање идентитета није било толико актуелно, колико питање самог опстанка. Александар С. Јанковић види филмску уметност у транзицији као “амбивалентну и неухватљиву, трендовску и традиционалистичку, конфромистичку и херметичну, тенденциозну и опортунистичку, ретко када катарзичну али готово увек препознату међу публиком више него код дистрибутера”.

(Јанковић 2009). По његовом мишљењу, у српском филму доминантна је мизантропија као филмски рецидив транзиције, што умногочему оправдавају и филмови које смо за потребе рада означили транзицијским филмовима, пре свега по избору тема – с једне стране *Сутра ујутру* Олега Новковића, који већ по самој тематици улази у оквире жестоке приче о залуталој, изгубљеног генерацији (филм емиграције) с друге *Клопка* Срдана Голубовића, као остварење које, кроз наизглед наративно прецизни трилер, говори о опстанку породице и појединца у времену економске кризе коју посебно условљава притисак са запада (филм идентитета) и коначно филм *Хадерсфилд* Ивана Живковића, који проблематизује оба питања једнако. Сва три филма најизразитији су представници “националног жанра”, јер без обзира што су настали у различитим продукционим условима, њихови аутори баве се горућим проблемима које је транзиција донела самом друштву.

VI 2. 1. Сутра ујутру

Филм *Сутра ујутру* Олега Новковића својеврстан је филм повратка. У ствари, то је филм о последицама повратка у земљу порекла, особито место злочина за све оне који су из ње “пребегли” и отишли за бољем сутра. Отуда делом и назив филма, који симболично карактерише то “боље сутра”, чију зору главни јунаци никако да дочекају. А они су из новобеоградског миљеа. Сценаристкиња Милена Марковић, иначе драмска списатељица и песникиња, и сценарио за филм види у серијалу лирских момената, у којима трагедија опстанка у економски, материјално па и духовно опустошеној Србији, делује на моменте попут античке. Главни јунак Ненад

(Уликс Фехмиу), долази на четири дана код својих родитеља у Београд, са својом вереницом да би се оженио. Среће своје старе пријатеље и нико од њих не показује жал за неким старим данима иако се јасно види да су они одрасли заједно и да имају пуно тога заједничког из прошлости. Од њих сазнаје да је његов најбољи друг Сима (Милош Владукин), извршио самоубиство.

Ненадови пријатељи показују велику дозу незрелости која у току филма кулминира у разним облицима, кроз алкохол, промискуитет, неверство, нетрпељивост... Насупрот њима, главни јунак одаје потпуно другачију слику али ускоро исказује своје незадовољство. Након дванаест година проведених у иностранству, он изгледа као потпуно остварена личност и једини његов недостатак је емотивне природе. Они обнављају старе везе као да никада нису ни прекинуте, док су и друштвене и интимне околности сада драстично другачије. Иако треба да се жени, једина ствар коју жели да сазна је да ли је његовој бившој девојци Саши (Нада Шаргин), било боље са њим или покојним Симом. Само су жеље, сада када је све већ неповратно учињено, онакве као некада док још ништа није било учињено. Беспослица, алкохолизам, понеки излет у наркотизовано стање, стари добри рокенрол чије је време давно прошло, све то буди носталгију која продубљује депресију. Треба се вратити до оног места које је тако давно било некакав почетак. Такав повратак, такав ход уназад, међутим, кобна је илузија.

Ја се њега скоро не сећам, каже Ненад у прекретници филма, мислећи на свог почивог пријатеља. Тиме Новковић и Марковић очито сугеришу разлику између оних који су отишли из земље (живих, у овом случају) и

оних који су остали овде, чекајући исходе својих трагичних судбина (умрли, сасвим јасно).

Да би постигли емоционалну раван, сценаристичко-редитељски двојац твори причу од наратолошких вињета, у којима у више него лирском тону, пуштају исечке из живота у најсировијем смислу. Сем драматуршких, Новковић достиже документаристичку естетику тескобе употребом технике. Он своју причу види као сирову, огољену, глумци су без шминке, глума реалистична готово документаристичка, слика је без светла у кадру. Самим тим, примењујући током снимања филма доследно нека од правила манифеста Догме 95⁶¹ Новковић постиже веристички непатворену атмосферу живота младих у новобеоградским блоковима. Оваква режија, која нас својом висцералношћу увлачи у радњу, чинећи нас готово њеним судионицима, постаје уједно прави вид експресије лирски интонираног, нихилистички сугестивног сценарија.

*Јел знаш ти где си, пита једна јунакиња другу.
Прошло је десет година ти се будиш на истим
местима...*

Филм је препун реплика попут ове чиме се јасно указује да је једини циљ аутора био да створе драму о генерацији за коју је време стало. У том времену, један повратак даје трачак наде за извесне промене у њиховим животима. Тако *Сутра ујутру* представља изузетан пример филма транзиције у свим његовим облицима – јунаци су изгубљени људи средњих

61 Догма 95 је авангардни приступ филму, који су у годинама све мањих средстава за снимање осмислили дански синеасти Ларс фон Трир (Lars von Trier) и Томас Винтерберг (Thomas Vinterberg), поставивши правила која се односе на филмски наратив и тему, а мање на употребу специјалних ефеката и технологија. Иако је манифест наишао на бројне присталице па и опште прихваћање у свету филма, званични печат манифеста добило је свега 35 наслова закључно са 2005. годином, иако су многи други аутори, попут Мајка Фиггиса (Mike Figgis) рецимо користили у својим радовима исти стил.

тридесетих година, који се управо у периоду географских, политичких и економских промена не сналазе у животима које живе.

Посебан успех, међутим, лежи у чињеници да је једно тако запуштено време заправо плод политичке неразумности елите, што овај филм то дочарава без иједне политички конотиране вербалне одреднице, чиме је свакако јединствен у домаћем филму, у коме је иначе не замисливо да се нешто подразумева, већ све мора да се изкаже (каже). У поменутој сцени у којој две јунакиње покушавају да са пасивним мушкарцима из различитих социјалних миљеа успоставе контакт који треба да унесе нову наду у њихове животе, у неком и очајном и занесеном стању, луцидном и сомнамбулном истовремено. Флуидно, неухватљиво биће које је – иако воли и мрзи, води љубав и повређује – више утвара него живи људски створ. Друга је изборана а млада жена, пуна телесне и карактерне снаге, али спутана свакодневицом понижаване супруге и домаћице; она још увек, у кратким предасима, уз цигарете и кафу, успева да, ћутећи, у мислима одлута у оно неповратно протекло време, у којем њене чежње тек треба да буду остварене. Бездужебно, депресивно, необделано време које су упропастили националистички идеолози и ратни профитери, пред нама је у овом филму тако присутно да нам се чини како га можемо додирнути.

Александар С. Јанковић примећује да је управо у случају филму *Сутра ујутру*, прекршено правило да се стварају трендови, већ да се на примеру овог филма трендовима прилагођавало јасним и минуциозним причама о пропасти система и појединца (Јанковић, 2009). Управо у тој минуциозности (мизантропији) о емиграцији, аутор(и) сасвим очекивано мелодрамску причу филма о немогућој љубави двоје главних актера воде ка трагичном финалу, у коме одисаји транзиције управо преузимају кормило

над самим жанром, чинећи од филма превасходно транзициону него мелодрамску причу. Јер, напустивши сопствену свадбу, Ненад одбацује прихватање могућности живљења у земљи у којој је време стало. Он одлучује да се врати у земљу у којој је сам, одлучује се на повратак у иностранство, оставивши емоције тамо где је рођен и где логично припада. Завршница када његова несусуђена девојка трчи за колима у којима он, овога пута, недвосмислено одлази, директна је потврда да филм *Сутра ујутру* само користи мелодраму као метажанр, а да жанровски попутно припада транзицијском филму, у коме животи у једном тескобном времену су једини разлог постојања остварења као што је ово.

VI 2. 2. Клопка

Филм *Клопка* Срдана Голубовића заснован је на истоименом роману Ненада Теофиловића⁶². У експозицији, у исповедном тону, главни јунак (Небојша Глоговац) обраћа се нама непознатој особи, видно рањеног лица, изговарајући следеће:

Ништа није смело да се деси, ја не бих смео да осећам то што осећам, ни да мислим то што мислим. Све је то збркано. И зато сада покушавам да урадим нешто исправно, ако још било шта исправно може да се уради.

Девастиран, мушкарац узима пиштољ и одлази у нама непознатом правцу. Овај конфесионални монолог, иначе непримерен филму, означава

⁶² С битном разликом што Голубовића нису више интересовале деведесете, којима се Теофиловић бави у роману, те је причу интерпретирао десетак година касније. Такође, филм још много чему одступа од оригиналне приче, али је у основи подржава и прати.

флешбек на рацију, која нас враћа у јунакову прошлост, на једно звоно на улазим вратима стана, за који још не знамо коме припада. На таквом почетку приче, непримереном филму утолико што је исувише наративан па се види да је у питању директна адаптација романа, редитељ представља трочлану породицу средње класе (отац, мајка, син) чије задовољство живљења они проналазе у њима самима – син се развија у пливача и њихов међусобни однос се, већ из прве сцене када дечака подржавају на заслуженом петом месту у пливању, базира на поверењу и међусобној љубави. Ту Голубовић прескаче даља објашњења и поставља филм на минималистичку раван, што је још један утицај Теофиловићевог романа. Већ из описа романа одише транзицијски жанр, што Голубовић прати у потпуности, иако је заправо, радикално одступио од оригинала: “Теофиловићева *Клопка* је утемељена у београдском преживљавању у санкцијама 1993. године. Крах привреде доводи до краха морала у личном и друштвеном животу, а древне представе о добру и злу више не могу да дишу иако могу да се повампире, кад је зло почињено. Редовних прихода нема; оно што кане, сместа се истопи ако се не потроши, а често се не може ни потрошити јер нема шта да се купи. У новинама на првим страницама “заудар на крв и барут”, унутра на поскупљења, једино што читуље смирују. Чак и јавни сатови показују погрешно време...”⁶³

Прича о злочину и казни почиње на снегу, у парку где отац породице Младен са својим сином, упознаје младу мајку Јелену (Аница Добра) са њеном ћерком, тек досељене у крај, и успостављају први контакт преко дечје игре. Већ њихов први сусрет наговештава трагичну судбину која ће их спојити. Млади брачни пар са сином живи у скромном али комфорном

⁶³ Са корица књиге *Клопка* Ненада Теофиловића (ауторско издање)

стану и да се баве пословима средње класе. Одмах за мајку Марију сазнајемо да је наставница. На путу то школе, у аутомобилу, син најпре тражи од оца да му купи мобилни телефон, а потом и да отпутују на море, на шта отац одговара *Једног лепог дана сине*, чиме се њихов финансијски статус недвосмислено потврђује. Њихову животну срећу међутим, не испуњава материјално богатство, већ духовно, јер отац и син потом, као да нису разговарали о егзистенцијалним питањима, певају *Чудну шуму*. Тек тада се открива да је отац запослен као руководиоца на грађевини, у фирми која чека приватизацију. На радним местима, родитељи добијају обавештење да је сину позлило на физичком. Доктор их обавештава да је у питању проблем са срчаним мишићем и да је операција од 26 хиљада еура, у Берлину, неопходна.

Доктор: Која кола возите?

Голубовић тако води драматургију приче ка свим проблемима кроз које друштво пролази током година транзиције, постављајући питања са којим се један обичан, просечан човек данас суочава, што наставља низом сцена у којима млади брачни пар покушава да, што институционално што приватно, пронађе начин да спаси сопствено дете. Пресија система на друштво парадигматична је у сцени дијалога између банкарског службеника и Младена, у којој га банкарски службеник, кроз осмех обавештава да је немогуће да добије кредит за лечење детета, јер му плата то неомогућује.

Егзистенцијални моменат тиме је додатно потхрањен. На раскрсници на којој ће се очигледно преломити судбине главних јунака, стари цитроен који вози Младен сусреће цип који вози Јелена, као једна модерна жена са

минулим радом у иностранству, чиме Голубовић потцртава класне друштвене разлике. Међутим, на оглас који је дала Марија, изненада се јавља човек и заказује Младену разговор, нудећи му комплетну суму новца за лечење његовог сина. Мистериозни човек (Мики Манојловић) заузврат тражи од Младена да лиши живота једног човека који “њима” смета. Говорећи о себи у множини, мистериозни странац, тражи да за живот сина одузме живот човеку за којег, како каже, нико неће жалити. Притиснут друштвеним стегама, Младен почиње да размишља о прихватању понуде коју је добио, што Голубовић решава осликавањем психолошког стања главног протагонисте. Таквим поступком, Голубовић ствара унутарњу клаустрофобичност лика, затвореног себе самог, примораног да убије да би обезбедио егзистенцију сопствене породице. Додатно притиснут транзицијом, Младен одлучује да прихвати злодело, схвативши да сопственом детету, заправо, не може да помогне. Играјући се са мотивом егзистенције, Голубовић свога јунака ставља пред несвршен чин, у сцени када он схвати да човек кога треба убити заправо је отац породице жене са којом се сусреће у парку, где се њихова деца друже. У дугој сцени лишеној дијалога, супружници у колима стоје на раскрсници, док киша пљушти, чиме Голубовић даје додатни тон жанровском нијансирању филма и психолошкој мотивисаности главног лика, потенцирајући његову унутарњу драму резом на ентеријер, и сценом у кухињи у којој Марија пере судове и у купатилу, у којој Младен посматра воду на тушу која липти. Вода у екстеријеру и ентеријеру представља испирање будућих грехова који ће се свалити на породицу у неизбежној ситуацији.

Рафаела Моан истиче да су културна и друштвена улога неког жанра и распоред семантичких и синтаксичких одлика који га обликују,

нераздвојно повезани и нису дати једном заувек. Утолико управо наведене сцене служе да представе све одлике културних и друштвених улога једног транзиционог друштва и да потцртају оно што се у том тренутку поставило као горући проблем – питање опстанка и идентитета. Главни лик Голубовићевог филма сучељава се са људима који су, потекавши са ових простора, своје животне приче наставили у другим земљама Европе – човек који захтева убиство “једног од својих”, који такође долази из иностранства, ставља очинску фигуру средње класе пред несвршен чин. У даљем току филма, Голубовић то сурово развија.

Стање дечака се погоршава. Младен креће у ноћ, а Голубовић сугерише трагедију његовим пијењем воде, понављањем поступка у коме он испира своје будуће грехе. У том делу филма, *Клопка* од социјалне драме потпуно прераста у трилер, чиме се напетост додатно појачава Младеновом унутарњом дилемом починити убиство или не и потенцијањем на здравствено стање његовог сина. Притиснут моралном и социјалном компонентом, Младен постаје егзекутор човека кога ни не познаје, чиме транзицијски филм добија нову раван. Просечан човек са просечним животом у земљи разореној немаштином губи сопствени идентитет, постајући оно што није – злочинац, само један од мноштва, који су током транзиционих година и сами мењали идентитете: од испод просечних криминалаца до “звезда” савремене јавне сцене.

Мотив воде која испира грехе, понавља се потом у сцени Младеновог повратка кући, где он испира како одећу тако и себе. У води која остаје на столу, исцртава се његов лик. Младен одлази на сахрану, где се брат убијеног (Вук Костић) заклиње да ће осветити његову смрт. Ту прича о идентитету

добија нову раван. Младен, који се борио за опстанак свога сина (будући нараштај), сада схвата да је његов живот угрожен. С друге стране, Младен није у могућности да пронађе налогодавца за злочин који је починио. Док он схвата да је дубоко заронио у проблем опстанка читаве породице, док његова супруга и даље покушава да на легалан начин обезбеди новац за живот њиховог сина, дајући часове енглеског деци богаташа. У таквим сценама, Голубовић наглашава социјалне и класне разлике, које су и биле непрестано изражене у транзиционим годинама.

Марија: Ти не знаш како изгледа тај стан. У њему свака ствар изгледа као Немањин живот...

Док то говори уплакано, описујући стан породице код које држи приватне часове, Марија акцентира да је један живот у Србији вредан онолико колико и једна ствар. Вешто баратајући са жанром драме и криминалистичког филма, Голубовић ствара компилацију у којој је заправо питање опстанка од круцијалне важности. То посебно добија на снази чињеницом да Младен не успева да пронађе човека који је заправо одговоран за злочин који је он починио. Ношен грижом савести, Младен прати жену и дете човека кога је убио. Нашавши је онесвешћену на улици, услед превелике количине бенседина које је попила, Младен је одводи у болницу, где у исповедном монологу Јелена приказује другу страну свог мужа, што њега доводи до слома. Пребуквално приказавши посрнуће главног лика, Голубовић поентира његову дубиозу и незнање у коме се затекао. Завршивши у полицији, услед уличне туче у пијаном стању, Младен признаје убиство. Његово признање у полицији наилази на неинтересовање инспектора, који узимају то као изјаву човека под стресом.

Систем као такав ствара од људи асоцијалне, патолошке ликове, што Голубовић свесрдно потцртава управо оваквим сценама-вињетама, додатно потенцирајући питање идентитета, које се у потпуности губи под притиском Европе и њеног система, коју у овом случају представљају два лика – лик убијеног криминалца и лик потражитеља злочина.

Неочекивано, наручилац убиства се јавља претећи због пријаве коју је Младен изнео у полицији. То је драматуршки добро место да филм из равнолинијског приповедања, добије акциони ток, увођењем сцене потере, када Младен препозна преко телефона место одакле му се налогодавац јавља. Раскрсница тако добија другу димензију, престављајући митолошко место сусрета могућег злочина и потенцијалне казне. На тој раскрсници, главни јунак је ломио све своје велике дилеме, тражећи исход и излазак своје породице из трагедије, која се у међувремену полако распада. Са сваким потенцирањем социјалних проблема, Голубовић твори чист филм транзицијског жанра. Додатну драму појачава изненадни долазак Јелене, супруге убијеног човека, која нуди финансијску помоћ, рекавши да зна како изгледа губитак вољене особе.

*Јелена: Мени тај новац не преставља много, а
теби решава све.*

Младен одбија њену понуду и у тренуцима нервног расула, уништава свој већ разорени дом. Изненада, у дом се враћа и син, једини носилац *рација* у овом делу филма. Младен схвата да мора да оконча драму са његовим здрављем и одлази код човека који је убиство наручио. У драматичном развоју, испоставља се да тај исти човек нема новац и, очекивано, има велике дугове због чега је и његов живот угрожен.

Идентификациона нота филма појачава се његовим вапајем за сопствени живот, пред човеком који је од њега направио убицу. Раскошна кућа у којој налогодавац живи, само је одраз треће Србије која се створила тих година, коју су чинили лажни (финансијски и морално) богаташи, који су за личне циљеве и сопствене интересе користили људе средњег слоја као што је главни јунак *Клопке*. Схвативши да је преварен и увучен у *клопку*, Младен гледа сопствени лик у базену, у дворишту куће налогодавца. У том приказу, његов лик је извитоперен, изокренут, издеформисан. Није га обрадовала ни вест да је новац за лечење његовог сина, уплаћен са непознатог рачуна. Он се губи у води у којој су његови греси, а и он као онтолошко биће, сада утопљени. У исповедном монологу у болници, Младен признаје својој жени почињени злочин, што такође наилази на њено неразумевање. Голубовићев јунак има све примесе главног протагонисте Достојевсковог *Идиота*, немоћног малог човека који чини велики злочин са којим не може да живи и за којег зна да га очекује казна. Ношен кривицом, Младен одлази код жене чији је живот уништио убиством њеног мужа, а која је њихов живот спасила новцем за лечење сина. Читав монолог, који носи филм, заправо је његов исповедни чин, којим он покушава да одагне са себе грехе за своје поступке. Младен Јелени нуди пиштољ којим је убио њеног мужа, нудећи му могућност да сама пресуди.

*Јелена: Мислила сам... ако сам икада срела
некога ко је добар човек... онда си баш ти...*

Голубовић тиме своје јунаке третира као људе изгубљене у времену живљења, притиснуте животним и моралним падовима. У таквој констелацији, Голубовић одлучује да Младена казна стигне управо на раскрсници на којој су се преломила сва кључна места филма. На тој

раскрсници, њега стиже метак од брата човека кога је убио. Два аутомобила су се нашла на тој раскрсници, и само звук испаљеног метка је окончао причу. Томе сведочи само један дечак, који је ту раскрсницу прелазио неколико пута током филма. Његова несталност и бег са места злочина, указује да сведока за смрт малих, недужних људи, увучених у клопку, заправо и нема. У земљи која пролази кроз вихоре транзиције, њихова смрт је безначајна. Самим тим, у Србији као таквој, изједначавање живота и смрти, бивствовања и непостојања, сасвим се показује као идеално тло за развој транзицијског филма, са свим питањима које је транзиција са собом донела – класне разлике, медијски преваранти, новокомпоновани богаташи, лажни финансијери, као и питања емиграције и идентитета. Узимајући све у обзир, филм *Клопка* је савршен пример за жанр транзицијског филма.

VI 2. 3. Хадерсфилд

По оригиналном драмском тексту Угљеше Шајтинца, изведеног премијерно у Југословенском драмском позоришту (премијерно 26. фебруара 2005⁶⁴), писац комада и Дејан Николај Краљачић направили су сценарио за филм, преносећи у драмском смислу сцене готово без

⁶⁴ Уз огроман број гостовања у Србији и у региону, уздуж и попреко Балканског полуострва, представа Хадерсфилд учествовала је и на фестивалима у Новом Саду, Ужицу, Младеновцу, Зајечару, Брчком, Добоју, Бања Луци, Будви освајајући на њима готово све главне награде, укључујући три Стеријине: Угљеша Шајтинцу за најбољу нову драму, Небојши Глоговцу и Горану Шушљику за глуму, и четири Ардалиона: за најбољу представу, за сценографију (Марија Калабић), за главну мушку (Небојша Глоговац) и најбољу споредну улогу (Јосиф Татић). Извор Југословенско драмско позориште. Представа је изазвала велику пажњу критике и публике и годинама је играла на сцени овог театра. Критичари су писали: По количини емоција и узбуђења које је изазвала у препуном гледалишту, ова представа може да уђе међу неколико најуспјешнијих позоришних остварења у вишегодишњој историји будванског фестивала. (Побједа); Сјајна глумачка екипа (...) изазвала је оно што се ипак тако ријетко догађа у позоришту, а чини његову суштину – апсолутну концентрацију публике, смијех, сузе, и на крају, вишеминутне овације цијелог гледалишта које је устало на ноге да поздраве умјетнике. (Вијести) Представа младих за младе. (Политика)

одступања у односу на оригиналну драму, осим сцена у којима уводе нове ликове⁶⁵. У основи, овај комад, прерушен у причу о повратку старог пријатеља из десетогодишње емиграције и поновном сусрету најбољих другова, одговара на нека од најтежих и најболнијих питања о животу у нашем времену и нашем простору, али и на она универзална: о искрености и обмани, о одговорности према другима и према самој себи, о младости, сазревању и смрти.

Тематски гледано, филм *Хадерсфилд* изразит је представник транзиционог филма. У смислу филмске естетике, *Хадерсфилд* би припадао правцу *позоришног филма*⁶⁶. Утолико се поставља питање у којој мери је аутор заправо желео да се дистанцира од позоришне драме, а у којој мери је желео да је директно пренесе у медиј филма, очито и сам поклоник текста и његове позоришне изведбе. Не само по тексту, већ и по игри глумаца, сцене делују једнако театрално колико и филм у целости.

Милан Прибишић у свом раду о Рајнеру Вернеру Фазбиндеру (Rainer Werner Fassbinder), подсећа да је овај аутор, поводом снимања свог последњег филма *Керел* (*Querelle* из 1982.), написао *Почетне белешке* које се данас могу схватити као његов лични допринос теорији филмске адаптације

⁶⁵ Попут лика мајке главног јунака Ивана, у тумачењу Јелисавете Секе Саблић и лика писца, песника у игри Предрага Микија Манојловића.

⁶⁶ Једну од дефиниција позоришног филма доноси Беатрис Пикон-Вален (Beatrice Picon-Vallin) која је посебно акцентирала филмске адаптације познатих и постојећих позоришних представа. Према њеним речима, терминологија је у многим случајевима погрешна, те се позориште на филму или филмовано позориште врло често односи на филмске, односно видео документације позоришне представе, у односу на адаптацију позоришне драме, где она сама инсистира на термину позоришни филм. Ово је значајан језички избор, јер елиминише неједнакост два медија, избегава поређења између оригинала и његове адаптације, уноси у дискусију о односу ова два медија критичку анализу филмске адаптације позоришне представе схваћену као филм/филмска уметност, а не само као функционалну праксу бележења представа на филмској траци, коју термин "позориште на филму" традиционално носи.

позоришног комада: “Фазбиндер је написао *Белешке* у контексту адаптације романа за пренос на филм и он инсистира на важности проблематизовања књижевног извора и језика при њиховом преношењу у нови, филмски, медиј. Главни циљ онога ко ради адаптацију јесте да користи моћ имагинације при преношењу оригинала у други медиј. Оригиналност и маштовитост овог приступа је главно својство које доприноси легитимности целокупног процеса. Другим речима, адаптација је дијалог, аргументована полемика између оригинала и његове нове форме у медију које је изабрао драматург” (Прибишић, 2014:81) Узимајући ово у обзир, аутори *Хадерсфилда* направили су јединствени позоришни филм, готово у целости изведено позориште пред филмским камерама. Нису желели чак ни да продубљују односе између ликова, нити да дијалоге односно монологе којима филм обилује, прилагоде другом медију и учине га прихватљивијим и спонтанијим. Ако је по стилу *Хадерсфилд* позоришни филм, његова тематика, међутим, чини га можда и снажнијим транзиционим филмом од *Сутра ујутру* и изразитим представником филма о емиграцији и дијаспори, о изгубљеног генерацији.

Шпица филма, у којој се снима плафон који из доњег ракурса док се не заустави на једној сијалици, већ указује својом естетиком на херметичност филмског израза и стила. Тек “преваре” ради, *Хадерсфилд* почиње екстеријерном сценом, у којој један младић у граду који естетски не подсећа на овдашње, пакује кофере и креће, очито, пут дома. Радња филма, потом, смештена је у српски провинцијски градић, у коме видимо типичну генерацију младих, скрхану пред налетом транзиције. Они су сломљени лажним идеалима, обећањима и тежњама. Раша (Горан Шушљик) је младић очитих уметничких аспирација, чији таленти и амбиције далеко

превазилазе ускогруде погледа мале средине, његовог непосредног и нешто ширег окружења... Он је водитељ културне емисије на локалној телевизијској радио станици и наставник који даје приватне часове незаинтересованој средњошколки (Сузана Лукић). Траг свих ових година одлучујуће доприноси његовој апатији, пасивности, тражењу кривца у свима око себе, надасве одустајања од било какве акције, било каквог покушаја да свој живот коначно ваљано заокружи. То се види већ у првој сцени сусрета са оцем (Јосиф Татић), у којој се ликови дефинишу већ у дијалогу:

Отац: Овде је све моје, шта си ти створио?

Раша: Ништа

У сцени два лика у сукобу, где се кроз лик оца (не)леченог алкохоличара осликава генерација која је веровала у боље сутра, а кроз лик сина генерација која је о боље сутра само сањала, дефинише се сав слом овдашњег живота средњокласних породица. Режиер филма Иван Живковић једном приликом је изјавио: “Остале су менталне кочнице, које нам без обзира на то што се реалност око нас мења, не дозвољавају да у ту промењену реалност уђемо... Много ће болан бити тај први корак. Много горчине ће остати у устима заувек из те задње декаде двадесетог века у Србији” (Петровић, 2011:27). Живковић ту горчину испишује у сваком сегменту филма, не дајући ни један оптимистичан тон за живот у Србији. Како су костим и сценографија један од битнијих ставки позоришних представа, тако и Живковић инсистира на социјалном тону, бојећи места у којима живе главни јунаци попут старомодних, деценијама не ревидираних просторија. Костими не припадају ни једном времену, они су честа јефтина

ретро мода средње класе у Србији. Резигниран синовљевом пасивношћу, отац скида врата од тоалета, оставивши клозет отвореним, чиме се сумира парадокс живљења у Србији – с једне стране класични дом бива разрушен, у њему је место интима отворено и експонирано, очигледно и нескривено. Отац тера сина да иде из земље, да се сели у Енглеску или Канаду, што овај прихвата равнодушно, остављајући тако и јаз између генерација непремостивим.

Испред зграде, отац алкохоличар сукобљава се са комшијама, спремним на сукоб у сваком часу, не либећи се напада једни на друге ни из каквог конкретног разлога. У причу потом улази Иван (Небојша Глоговац), младић очитих менталних проблема, што овај глумац износи у јакој драмској, а истовремено пренаглашеној театралној глуми. Глоговац чак и глуми жанр *позоришног филма*, инсистирајући на *бекетовском* или *станиславскијевом* методом глуме, поготово у дугим дијалогским сценама. Његова театралност долази до изражаја и у репликама типа:

Мама, колико је моја пензија?

Пратећи драматургију позоришне драме, публика неспонтано сазнаје животе главних протагониста, посебно Раше, чији је боравак у менталној институцији интригантан од уводне сцене. Живковић чак не користи ни степенике зграде у које смешта радњу филма, као спиралу за тренутни успон и ненадани пад његових ликова. Они се крећу у једној равни, развијајући кроз дуге литерарне предлошке више сам жанр, него филм у целости. То је посебно видљиво у наредној сцени, у којој Раша и Иван дебатују о греху, у присуству ученице која је уједно и љубавница свога наставника. Стил позоришног филма добија нову димензију у његовом

сублимираном, за нове генерације поједностављеном и искарикираном препричавају чувених класичних драма, у овом случају Шекспировог *Хамлета*:

Њега је сјебао рођени отац, Хамлет је био препун гована, није јебао, и онда се одао неким усраним дрогама и кадгод би се урадио њему би леш маторог долазио у халуцинације...

У сценама Ивановог сећања на боравак у лудници, Живковић уз подршку Шајтинца и Николаја Краљачића прави тек овлашну паралелу са животом у Србији, клаустрофобичним и стављеним/закључаним у једној менталној институцији. Сцене у лудници нису само опис унутрашњег стања главног лика, већ и параболо о свеукупном стању нације кроз перспективу једног карактера, у овом случају човека кога су друштвени утицаји прегазили. У стерилном, хладном стану у коме Иван живи са мајком, човек без проблема решава слагање речи у слагалици, једнако успешно као и компјутер у студију. Трећи пријатељ Дуле (Војин Ћетковић), у причу улази као наглашено карикатуралан лик, који тешкој драми треба да унесе живости, што он и чини, али такође театрално, блиско самом жанру.

С друге стране Раша, као представник оних младих који су незадовољство потискивали дубоко у себи, у свом радијском студију интервјуише песника, у сцени дописаној у односу на оригинални драмски текст, који изгледа као да је сцена већ постојана раније, јер дијалог између њих двојице не одступа ни ритмички ни контекстуално од звучања остатка текста. Аутори филма, сада, користе нови сукоб незадовољног човека у раним тридесетим година са етаблираним песником, како би развили расправу о племству и пореклу.

Раша: Ви сами кажете да смо ми дечица на игралишту Европе, а ми смо били ту и пре него што је постојала Европа.

А Европа у причу улази кроз лик Игора, четвртог пријатеља, чији повратак из Енглеске, где живи у Хадерсфилду. Већ од првог сусрета са Рашиним оцем, сазнајемо да је Раша отишао у Словенију у војску, док је Игор побегао за Енглеску, што му је “средно” отац. Ту се текст поставља проблемски према причи, која се даље развија према теми да ли је читава генерација требало раније напустити земљу, оставити је пустом. Управо улазак Игора у причу, филму даје драматичност, због нетрпељивости Раше који је у истој земљи оставио најбоље године живота, и утрошио их без смисла и логије, што се кроз драмски текст у више наврата, потенцира.

Шта год да сам радио, нисам довршио...

Каже Раша, објашњавајући своме другу, који је у иностранству успео и чак стигао до веридбе, до свих ступњева које он није достигао. Живковић управо у овим сценама разрађује однос младих у српским провинцијама према Европи, и западу уопште, наглашавајући социјални аспект живљења у нашој земљи. Тек при сусрету са својим другом, који је бољитак у животу нашао негде другде, ликови исказују сву слабост, у театралним сценама које режисер неспретно решава претераним прекадриравањем и потенцирањем драматике. Управо у тим драмским сценама које, како се филм развија постају све више *позоришне*, провлаче се елементи транзицијског филма (у дугој сцени разговора између Раше, Игора и Дулета), где се потенцира сва промашеност живљења у Србији. Кроз лик невидљиве девојке, изгубљене Рашине љубави, тек се назначује мелодрамски ефекат, због лик непостојане жене. Оно у чему филм добија на снази, јесте драмска, уједно и крајње

позоришна монологска сцена коју Глоговац снагом свог глумачког израза износи маестрално, иако је у старту постављена крајње позоришно. Наиме, очајан због тога што је Игор успео у свему о чему он само може да сања данас, Раша уводи Ивана на њихову малу журку, где покушава да њега, иначе ментално заосталог, да се иживљава над њим, терајући га да прича своју животну причу, за групу незанимљиву, а за њега самог катарзичну. Раша проналази у њему изговор за сопствени неуспех у животу, у покушају да искрикира његову животну драму и да га исмеје пред свима. У монологској сцени, Иван изговара дуге, неизглед неповезане реченице, из којих сазнајемо, његов духовни и физички развој, од цуда, јоге до црне магије и кабале, што је условило на његов емоционалних слом. Рашиним провоцирањем, Иван истреса сопствено унутарње биће, кроз монолог крајње примерен позоришном тексту:

Постоје ларве негативне енергије, које праве људи, са намером да их залепе за ауре других људи, и оне пробијају ауру и сишу добру и позитивну енергију из човека. А то само ако ниси довољно јак. Ако си јак, оне не могу да прођу. И онда падају ту доле и умиру или једноставно пређу на неког другог, где могу да пробију ауру и где могу да сишу ту енергију и да онда тако преживљавају!

У тој ноћи, у којој се стара пријатељства раскринкавају, Раша остаје сам. Сам у сопственој усамљености. У сцени сна, Раша сања да га Иван пробада ножем. У стварности, Иван се њему извињава због понашања на журки, што води ка катарзичном крају – обојица су *наказе*, које је створило друштво. Један је физичка и духовна, други је емотивна и морална. Али у сцени помирења, којом се мало необично млака завршава тако постављена

филмска прича, оба лика у међусобном односу, поверењу и љубави, налазе (барем тренутни) спас од сурове свакодневице коју не желе или не могу да промене.

За разлику од позоришне представе, критика није са посебним усхићењем дочекала филм, оценивши га као просечну до лошу транспозицију комада. За друге критичаре који су хвалили филм, међутим, стиче се утисак да су га потпуно изопштили од оригинала, те нису се ни освртали на изворни текст представе. Иван Велисављевић, између осталих, покушавајући да дефинише жанр филма *Хадерсфилд* каже: “Мрски жанр “транзиције” којим се излази пред разне фондове је пошаст српског филма, самим тим што, као економски термин, у тематском и филмском смислу не значи ништа. То би вам било као да правите “драму о инфлацији” или “арт-хаус о кредитирању”. *Хадерсфилд* спада у просечан транзицијски филм чији су аутори били нешто срећније руке. Камерна атмосфера собе у којој три другара причају приче свела је редитељеву улогу на раскадриравање дијалога без веће инвенције и на рад са глумцима. Такав приступ, у случају *Хадерсфилда*, као и у сваком другом случају (осим ако нисте Хичкок или Лумет, а глуме вам Џејмс Стјуарт и Хенри Фонда), оставио је филм на милост једном позоришном тексту, и позоришној естетици, тим пре што су исти глумци раније, у ЈДП-у, играли ову представу” (Велисављевић, 2008). Дејан Петровић, међутим, примећује да “високи ритам, фантастични дијалози без празног хода, узбуђење, адреналин, и напослетку, коначно – катарза; уз заиста маестралне роле Небојше Глоговца и Јосифа Татића, погађају у право место и до самог завршетка успешно избегавају сваки компромис”. “Живковић се неће зауставити само на фуриозном осликавању нимало веселе свакидашњице, већ оправдано иде и корак даље,

нудећи решење за превазилажење траума које су обележиле формирање читавих неколико генерација, у прочишћујућем, готово хришћанском финалу, које нуди бар неку опипљиву наду да ће једног дана и нама бити боље” (Петровић, 2011: 27). Коначно, Александар С. Јанковић каже да је “*Хадерсфилд* више симптом како немоћи појединца тако и немоћи друштва да нешто промени него отрежњујуће драмско штиво које води истинском духовном бољитку протагониста и свих нас”. “Ароганција носиоца радње не проистиче из уштогљености и бесмисла историјског значаја као “in-yer-face” покрет у Британији, већ је одлика “новог (балканског) брутализма” без покрића, без корена и без традиције осим у митовима и квазимитовима” (Јанковић 2009). И ту долазимо до поенте саме анализе. Врло је интересантно да је у једном заправо, лошем филму (или лошој адаптацији позоришне представе) заправо критичарски круг, што се и види из наведених цитата, благовремено приметио рађање новог “националног жанра”. Можда баш у случају овог филма то и није било тако тешко. *Хадерсфилд* је, тематски гледано, пунокрвни представник националних проблема, било да се тичу средње генерације, било да се тичу питања самог опстанка у Србији. Такође, тичу се и идентитета – ко су људи који су остали овде да живе. А ко су они који су отишли? Да ли се они данас и убудуће познају? Да ли се у сусретима виде тачке њиховог мимоилажења. Транзиција, као ни у једном другом филму те деценије, није била израженија, баш као ни литерарна адаптација комада. Живковић у *Хадерсфилду* није одступио од транзиционих идеја, већ је у свакој сцени (дијалогу/монологи) упрео прстом у њих, указујући на сва горућа стања у коме се средња генерација живља у земљи налази. А то што је буквално “преписао” транзициону причу из позоришта у филм, указује да је

Хадерсфилд, иако филмски слабо остварење, заправо значајан за дефинисање жанра транзицијског филма.

VI 3. Егзистенцијални филм

Егзистенцијализам је филозофски правац који се бави проблемом људске егзистенције⁶⁷, односно њеним пољуљаним темељима. Јавља се у савременој филозофији и књижевности крајем 19. века, а свој врхунац достиже средином 20. века у Француској. Управо постојање односно егзистенција човека је предмет проучавања егзистенцијализма. А узроци настанка и развика овог филозофског правца јесу друштвене прилике и односи, државна превирања и рат. Појам егзистенције јавио се још код Платона и Аристотела, а развио у схоластичкој филозофији (Стојановић 2015). У свом есеју о егзистенцијализму у филозофији, Ђурђина Стојановић као кључне егзистенцијалисте наводи Серена Кјеркегора (Søren Kierkegaard, који се иначе сматра родоначелником), те Жан Пол Сартра (Jean-Paul Sartre), Мартина Хајдегера (Martin Heidegger), Албера Камија (Albert Camus)...

Егзистенцијалисти људску егзистенцију сматрају специфичном и разликују од постојања других ствари по томе што се једино човек свесно односи према свом постојању (Стојановић 2015). Зато човек и остале ствари не могу бити предмет сазнања на исти начин, нити се људска природа може научно и рационално потпуно разумети и објаснити.

Осим филозофије проблемима егзистенцијализма бави се и књижевност, тако да имамо неколико књижевних ремек дела која су подстакнута егзистенцијалистичком филозофијом, као што је роман аргентинског писца Ернеста Сабата (Ernesto Sabato) *О јунацима и гробовима* (*Sobre héroes y tumbas*). (Слично је и са делима као што су *Мучнина* (Сартр) и *Странац* (Ками)). "Идеја егзистенцијализма потиче из идеје о студијама

⁶⁷ Од латинске речи *extentia*, што значи постојање.

егзистенције или шта то значи постојати. То је, узгред, почетна позиција разматрања овог феномена. Јер, ако бисмо продубили идеје или студије егзистенцијализма од овог што јесу, дошли бисмо до закључка да су сви филмови, заправо, егзистенцијални... али, ако наставимо да се истим идејама бавимо у историји, видећемо да је егзистенцијализам постао повезан са особеним идејама о начинима живљења, која су посебно заживела у учењима Паскала, Киркегарда, Ничеа и Сартра, између осталих. Кроз њихове радове, развијено је неколико важних ставки: слобода против одговорности, смрти и људске ограничености, међуљудска удаљеност, значење против безначајности и човечје субјективности... биле би само од неких. Иако се егзистенцијалисти не слажу да одговоре на многе од ових питања или значења, начелно се слажу да су ово есенцијална питања на тему шта то значи живети". (Hoffman, 2002-2014).

Пратећи логику филозофске идеје егзистенцијализма, у области седме уметности настаје стил егзистенцијалног филма, који није попут неореализма или руског конструктивизма условио одређену групу филмова или аутора, већ се тицао оних филмова од раних деведесетих на овамо, у којима је људска егзистенција имала комплетан примат у односу на жанр, творећи тако особени филмски (суб)жанр.

Политичке, друштвене и економске прилике у Србији условиле су жанр у оној мери, да је тема егзистенцијализма постајала све атрактивнија из године у годину. Парадоксално, егзистенцијални филм као жанр не јавља се у српској теорији филма, иако су многе теме управо на суптилан начин истицале егзистенцију главних јунака, као основу филмске фабуле. Егзистенцијалистичка опсесија егзистенцијалистичком филозофијом јавља се

као одредница филмске модерне. Тако су аутори филмова, вивисецирајући најстрашније аномалије нашег друштва на почетку новог миленијума, у временски врло кратком оквиру, произвели неколико упечатљивих егзистенцијалних филмова, који су жанровски били компилације, али било да је у основама мелодрама, трилер или хорор, егзистенција ликова у земљи у којој се појединац налази незаштићен пред системом који доминира, условили су формирање јаког субжанра, као што је *егзистенцијални филм*.

Тако је почетак 20. века обележио нови поредак у Србији у коме се подразумевао, између осталог, и исконски страх од онога што долази са запада. А западни утицај, пак подразумевао је исконске промене друштва, његово прилагођавање новом систему и новим друштвеним нормама. Тако је егзистенцијални филм постао заправо замена за филм субверзије, коме су припадали некада филмови црног таласа, рецимо. Колико год да се ослањају на естетику остварења из шездесетих и осамдесетих година (попут филмова Младена Ђорђевића рецимо) филмови егзистенције садрже субверзивност у себи, и под новим плаштом егзистенцијалне проблематике представљају њену допуну и модулацију. Субверзивним се подразумева деловање и покушај да се промени друштвени поредак и структура власти те хијерархија, бирократија и морал. Филмови из двехиљадитих су заправо кретали од тих идеја, али су се развијали и окретали ка егзистенцији појединца, који у морално посрнулом друштву покушава да изнађе спас како за себе, тако и за своје најближе. Они су тако подразумевали субверзивно деловање самог аутора. Разни савремени покушаји промена дневнополитичке или постојеће друштвене сфере готово увек су настојали да, на неки начин, задрже устаљене обрасце делања против којих су, декларативно, и сами аутори устајали.

Сходно томе, двехиљадитих година формирала се група жанровски у основи различитих филмова, који су међутим имали идентичан подтекст, чиме би се сврстали у истородни поджанр егзистенцијалног филма. Они су међусобно савршено комуницирали користећи, случајно или не, тематски истородне мотиве, од којих је најзначајнији страх од поретка који долази са Запада, односно његов погубни утицај на појединца (човека) који покушава да у новоуспостављеном систему преживи. За потврду ове тезе, узели смо два опуса – једног који је продужетак филма субверзије “црног таласа” из седамдесетих година и другог који је његова директан наследник. Јер сасвим намерно и директно, Младен Ђорђевић двехиљадитих година наставља тамо где је Желимир Жилник са својим “раним радовима” (а и читава *црноталасовска* плејада аутора) стала. Зато као изузетне примере егзистенцијалног жанра у Србији обрађујемо филм *Кенеди се жени* Желимира Жилника (из опуса *Кенеди трилогије*) и филм *Живот и смрт порно банде* Младена Ђорђевића (дајући упоредна места како са стилем црног таласа, тако и са његовим краткометражним филмовима у којима је најавио своју контестаторску естетику)⁶⁸.

68 Ова остварења, естетски и продукционо чак и врло слична, творе идејно целовиту групу филмова, у чијој је основи егзистенцијализам. Међутим, оно што је врло интересно јесте то да се питање егзистенцијализма са истородним тематским мотивима може пронаћи у неколико филмова. У питању је мотив егзистенције српске породице, чију стабилност угрожава лик странца, који у сва три случаја представља озбиљну претњу породици, квалификујући себе као исконски страх од оностраног, учитан попут генетског кода у нашем наслеђу. Тај мотив (сем у *Кенеди се жени* и *Животу и смрти порно банде*) налази се и у филмовима *Клопка* Срдана Голубовића и *Српски филм* Срђана Спасојевића. У сва четири филма, „рука која љуља колевку“ долази из иностранства у лику посрнулог појединца, богаташа, који патер фамилиасу на маргини (било да је породица у класичном смислу (*Клопка*, *Српски филм*) или социо-антрополошком (*Кенеди*, *Порно банда*)), нуди готово фаустовски уговор - смрт у замену за живот. Док се *Клопка* донекле базиран на драмској форми, *Порно банда* и *Српски филм* претендују ка америчком поджанру експлоатационог филма, иако у финалу творе сасвим другу категорију. *Кенеди се жени* је филм са истородним мотивом, рађеном у квази-документарној форми. Међутим, како *Српски филм* не улази у опсег овог рада, а *Клопка* далеко више у целини припада

VI 3. 1. Кенеди се жени

Три лица једне судбине - био би назив којим би могла да се опише трилогија Желимира Жилника Кенеди започета дугометражним документарним филмом *Кенеди се враћа кући* (2003), настављена краткометражним документарним *Где је Кенеди био две године* (2005) и окончана дугометражним играним филмом *Кенеди се жени* (2007). Серијал започиње причом о људима који су током ратова деведесетих година 20. века избегли у земље Европске уније, провели тамо више година, скућили се да би, грубом и нехуманом акцијом полиције, били истргнути из станова, школа, са посла и враћени у Србију у којој их није очекивало ништа осим тешкоћа преживљавања. Аутор је свесном одлуком фокус ставио на положај Рома као најугроженијег дела враћене популације, посебно Рома са Косова којима се онемогућује боравак у насељима и кућама из којих су од рата побегли. О томе говори и у другом филму, који омогућава и праћење искустава поновног избеглиштва и покушаја зидања куће за остатак протеране породице.

Том трилогијом, Жилник боји судбине српских Рома депортованих из Немачке према новоусвојеном европском закону о реадмисији, о којима се матична земља нимало не брине. Сходно целокупном опусу мајстора социјалне драме, какав је Жилник, јасно је да је читав концепт целокупне трилогије базиран у жудњи за бољим животом, која главног актера доводи до потпуног апсурда.

А главни јунак сва три филма је натуршчик Кенеди Хасани, Ром без јасног порекла и пребивалишта, стабилног друштвеног идентитета, економске и социјалне позиције. Родио се у Риминију као Ђузепе Кјаро, са родитељима се настанио у Косовској Митровици, а животни пут наставио у Немачкој. Парчиће свог номадског живота, радећи разне физичке послове, Хасани је провео и у Шведској, Аустрији, Холандији, Белгији и Француској. Говори немачки, италијански, албански, ромски па чак и руски, а све му боље иде и српски, што сазнајемо у серијалу секвенци из његовог и живота његових најближих у сва три филма.

Пуко сналажење, свакодневна импровизација, али и неизмерна страст за животом, постављају га у низ бизарних ситуација, око којих лукави и виспрени Жилник плете судбинске приче кроз крајње специфичну мешавину документарног и играног. Кенедијев лик израста тако у симптом стања данашњег поретка у којем су читаве популације сведене на пуку биомасу, а појединци, без симболички осигураног друштвеног статуса, осуђени на стални номадизам уз ускраћеност основних егзистенцијалних услова.

Након материјалне егзистенције (у првом филму) и боравишне (у другом), трећи део фокусиран је на моралну и животну егзистенцију, која од филма Кенеди се жени прави *par excellence* егзистенцијални филм, у коме Жилник барата са свим својим цинично ироничним оружјем, којим је као аутор врло склон. Субверзију у случају целокупне трилогије, представља чињеница да је “наш” Ром прошао голготу система не само земље којој припада, већ и Европске уније ка којој тежи, и као појединац и као представник једног дела нације – мањинског у овом случају, јер је читав

наратив постављен из позиције представника једне националне мањине, синонима за заједницу коју представља.

Како је његов јунак приказао све људске, човечје особине, а као “глумац” натуршик и завидну агилност, артикулисаност и спонтаност пред камерама, Жилник се у трећем филму одлучује за квази-документарни приступ причи, творећи играну структуру како би приказао егзистенцијализам момента у коме се затиче главни јунак. Жилник приступа сирово причи, не дозвољавајући сценаристичке интервенције на дијалозима, очито инсистирајући на сировости не само говора већ и логике саме приче. Структура приче о сексуалном пролетаријату, који у материјалној беди и емотивном очају покушава да физички и психолошки преживи, продајући своје тело за новац и тражећи уточиште у неком другом сексуално-родном идентитету, будући да у оном друштвено очекиваном и биолошки преовлађујућем не може да опстане као достојанствено људско биће, једна је од омиљених Жилникових тема.

На почетку филма видимо да је Жилников јунак успео да изгради кућу, ушавши у велики дуг. Како од физичког рада не успева да поврати изгубљени новац, јер је надница за рад десет евра а изгледи да већу зараду слаби, Кенеди заједно са братом долази до решења – он одлучује на љубавне услуге, у замену за новац. Његова прва муштера је жена код које управо завршава зидарске радове. Крајње спонтана сцена у којој га она тера да се окупа у купатилу а потом га кроз отшкринута врата воајерски посматра, што неминовно води ка сцени секса, довољна је да Кенеди одлучи да временшним дамама и удовицама пружа љубавне услуге, у замену за новац. Како је дуг велик, а времена је мало, Кенеди се потом одлучује и на

имућније мушкарце, да би му брат открио крајње “либералне” законе Европске уније, по којима је најлакше прокрчити себи пут у Европу путем истополног брака.

И ту Жилник поставља филм као чист пример егзистенцијалног жанра. Његов јунак пристаје на секс са мушкарцима само да би стигао у толико жељену Европу, ка којој се креће на различите начине у сва три филма. За Жилника, Европа је одавно “преко плота”, како ју је поставио у претходном документарцу, а свом јунаку пружа могућност да у њу уђе сексуалним путем. Ни у једном тренутку, међутим, не видимо да се Кенеди двоуми око могућности да ступи у брак са мушкарцем, ако би му то омогућило одлазак у тако жељену Европу. Човек, као јединка, по аутору у овом случају пристаје на све опције, како би достигао основне егзистенцијалне циљеве.

Жилник тако причу “сели” на фестивал Егзит, наравно од старта свог оснивања проевропски оријентисан, где највећи део публике чине управо европске популације. Међу њима проналази извесног Макса, који са својим актуелним мужем долази из Минхена (један од највећих европских центара где су заједнице хомосексуалних оријентација одавно организоване и друштвено структуриране). У игри завођења, Кенеди не показује ни мало одбојности према сексу са мушкарцем, жељан циља који је себи поставио. Један представник националне мањине, тако се поставља као појединац далеко ближи принципима Европе и Европске уније, од целокупног друштва које му намеће сопствене стеге и баласт.

Кенеди заводи Макса и успева да га одвоји од мушкарца са којим је дошао у Србију, а заузврат добија папире уз гаранцију да ће свом будућем

мужу пружати пет година секса и емоција. Кенедију постаје јасно да би му брак са потенцијалним иностраним младожењом омогућио легални статус на Западу, али сам постаје принуђен не само на дугорочну физичку трансгресију у геј-зону већ и на тотално насиље над својим емотивним и духовним бићем, јер он, иако је пробао геј односе и толерантан је према њима, ипак није хомосексуално оријентисан. Ипак, чини се да се Кенедију коначно смеши решење каквог-таквог европског статуса, све док аутор не умеша своје оштре маказе и не пресече судбину њега као сексуалног бића, чија унутрашност преовладава ноћ уочи одласка у толико жељену Европу, када се Кенеди одлучује на секс са женом, и не пристаје на договорени брак, који том преваром пропада. Макс га оставља и одлази у Немачку, чиме његови покушаји да се домогне Европе, и у овом случају пропадају. У неочекиваном обрту приче, Кенеди наставља своје илегално путовање по Европи и доспева у Истанбул, где се у завршној сцени клања богу у Плавој џамији, врхунском исламском светилишту. Када све друге инстанце закажу, остаје религија; али да ли ће она пружити Кенедију помоћ, да ли ће бог одговорити, или је људима попут њега једино уточиште небо, док за њих нема места у овом животу, остаје неизвесно. Турска, као једна од земаља које вероватно једнако силовито покушава да уђе у Европску унију што ће тешко остварити, представља последњу тачку на истоку где је једино место да мањински народи либералног схватања Европе данас заврше, тражећи прибежиште у религији, нацији и историјском наслеђу, представља врхунску иронију самог аутора, увек спремног и расположеног за субверзивне “пацке”.

Српска критика није много писала о филму, иако је *Кенеди се жени* успео чак и да тријумфује на првом Националном фестивалу у Новом Саду,

освојивши награду за најбољу мушку улогу, која је припала управо Кенедију Хасанију. Анализирајући филм, др Ивана Кроња истиче: “Фасцинантно је посматрати како документарни елементи овог Жилниковог дела његовим генијалним ауторским захватом постају директни симболи и добијају шира поетска и драмска значења: аматерска глума и несофистициран изглед Кенедијеве љубавнице постају постмодерни цитат и сигуран елемент ауторовог личног стила (*Marble Ass*), доносећи аутентичност и невиност; сцена у пољу у којој Кенеди први пут општи са мушкарцем за новац природношћу протагониста-натуршчика и целокупним кадрирањем приближава се врхунским делима италијанског неореализма; епизода са Егзит фестивалом мудри је коментар на тему „две Србије”, иронично поигравање предрасудама о „исквареном” Западу (из кога долази рок-музика, али и геј-покрет), и емотивно најозбиљнија драмска ситуација за Кенедија, са изузетном глумом двојице професионалних аустријских глумаца, нарочито Кенедијевог партнера, која допуњује Кенедијев другачији глумачки стил.” (Кроња 2008)

Управо стога Жилник и користи документарно-играну структуру, како би исмејао лицемерје Европе, која подржава расизам према Ромима док истовремено уводи хомосексуална људска права, и критикује класну неправду која оне сиромашније и без европских пасоша претвара у сексуално и свако друго робље. Аутор је толерантан према хомосексуалности, коју приказује равноправно са “стрејт” односима, али не и према тзв. репресивној толеранцији Запада, која ЛГБТ права контролише и ставља у уске оквире. Он посебно саосећа са патњом ромског народа, најпониженијег у Европи: ова неправда Жилника толико заокупља да се њоме бави из филма у филм, настојећи и лично, ван филма, да помогне

својим актерима и да у том правцу покрене и опомене читаву српску и међународну јавност. Какво лудило може довести до толике расне и културне нетрпељивости, која узрокује вишегенерацијском бедом читавог једног народа, пита се аутор. У том смислу, *Кенеди се жени* а и претходна два филма, представљају пример филма преживљавања, у коме јунак мучи, врши притисак и силује сопствено биће, како би доспео у Европу толико нетолерантну према њему самом. Биће на крају побеђује само себе, а новорођени човек, свестан своје сексуалности и животне одређености, завршава на последњем упоришту Европске уније, где се моли свевишњем. Ова врхунска иронична интервенција, чини филм *Кенеди се жени* (а и трилогију у целости), идеалним примером егзистенцијалног филма, који у својој бити садржи субверзију, а по тематици остаје тамо где му је у тој тако жељеној Европи и место – у земљи, чинећи уједно од њега и оригиналног представника националне кинематографије.

VI 3. 2. Живот и смрт порно банде

Младен Ђорђевић појавио се на сцени почетком двехиљадитих са филмовима који су у старту најавили особену естетику и приступ жанру. Иако је његов опус чинио хорор, сви филмови, од старта, најавили су аутора ангажованог филма, са изразито наглашеним друштвено-политичким ангажманом, у чијој бити је егзистенција главног јунака у оквиру “великог” наратива.

Док није добио прилику да реализује свој први дугометражни играни филм, Младен Ђорђевић је важио за изразито талентованог редитеља и

доброг познаваоца жанра. Као премису свог филма *Живи мртваци* (2000), Ђорђевић користи извештај из једног наводног независног гласила, чије је намерно неоткривање имена, већ у уводној шпици, довољна иронија да тако написан извештај, у годинама хистеричног живљења, није био немогућ, све и да није тачан. Из шпице сазнајемо да живи мртваци походе куће живих људи. Један стручњак за генетски инжењеринг тврди да “постоји могућност да осиромашени уранијум из пројектила НАТО авијације изазива генетске промене у мозговима мртвих”, те да они “под дејством вештачки произведених импулса, могу да се крећу”. Ђорђевић радњу филма смешта у село Липовица, у Јужној Србији. У кућу остарелог човека стиже беживотно тело његовог сина, обученог у војничку униформу. Младић који је дао живот за земљу у којој је живео, сада мора да буде сахрањен, а отац скрхан од бола саставља ковчег у који полаже тело. По старим обичајима, у ковчег спушта флашу ракије, и копа раку без обзира на упозорење полиције да је радијација велика. Случајно, флаша испада из ковчега и пропадне у земљу. Када се приближи да дохвати флашу, старац бива избезумљен изласком оних који су ту сахрањени. Његов син отвара очи... Тако постављена премиса омогућује Ђорђевићу да се надаље поиграва не само са реминисценијама на филмове Џорџа Ромера (George Romero) на тему зомбија, већ и нашом реалношћу из угла једног обичног живог а остарелог сељака. Док “упокојена младост” лежи отворених очију, старац је неодулучан ком “богу” да се моли за спас од надлазеће претње. На његовом зиду су икона Светог Георгија и слика тадашњег председника Слободана Милошевића. Вера у Бога или вера у човека, дилема је једног типичног представника Србије, с почетка новог миленијума. Истовремено, Ђорђевић одаје почаст како америчком Б филму, тако и филмовима деведесетих, те се на зиду младићеве собе истичу плакати филмова

Њујоршки трбосек (*The New York Ripper*, 1982), Страва у улици Брестова (*A Nightmare in Elm Street*, 1984), Ружичасти фламингоси (*Pink Flamingos*, 1972), Бетмен и Робин (*Batman and Robin*, 1998) и Врана (*The Crow*, 1994). Наравно, ту је и Ромерова *Ноћ живих мртваца* (*Night of the living Dead*, 1968), чије кадрове Ђорђевић готово доследно реинтерпретира у сцени напада зомбија на старчеву кућу, исте ноћи када пројектил погоди оближње место. Аутор до те мере упечатљиво гради осећај језе и тескобе, у сцени сукоба старца са оживљеним мртвацима, да му се не може замерити једна ситна баналност, која би у рукама мање вештог познаваоца жанра сигурно обесмислила филм. Тренутак када један од мртваца баца део НАТО пројектила на сина, чији га зраци потом оживе, што је визуелизовано јефтиним триком, већ се у наредном кадру заборавља у заиста ефектној сцени синовљевог напада на оца. Иако се старац у последњим тренуцима одлучио на веру у Бога а не у лидера, његова дотадашња идеологија морала је да буде кажњена управо од стране оне младости, која је због ње и страдала. Ту се Ђорђевић доказује као озбиљан коментатор друштвене збиље, преплићући критику и ангажман са правилима жанра које доследно прати. “Анализирајући штету коју је наша земља претрпела током рата, стручњак за нуклеарну физику нам је изјавио да на том институту претпостављају да је, као последица НАТО бомбардовања, на око педесет посто од укупне наше територије, радијација изнад дозвољене...”, одјавна је шпица, док зомбији одлазе у свануће. Изразит колорит филма, сјајна монтажа звука и музике (Ђорђевић прави омаж Ђорђу Кадијевићу, користећи звучне семплове из *Лептирице*), прецизна монтажа и одлична фотографија, али пре свега оригинални приступ теми зомби филма, најавили су једну од најинтересантнијих каријера после двехиљадите.

Те 2000. године, Ђорђевић реализује још један филм, који је био трећина једног нескладно увезаног омнибуса. Филм *Пена за бријање*, за разлику од *Живих мртваца*, претендује да буде комедија са елементима фантастике и много кемпа, каквим су обиловале комедије до деведесетих година у југословенској кинематографији. И овог пута, време одигравања филмске радње јесу ратне деведесете. Дани мобилизације младих војника преклапају се са доласком групе жена са друге планете назване Еротикон 6 (!), на којој влада матријархат, са циљем да доведу Србе у ред и то у предвечерје НАТО бомбардовања. Да би избегао одлазак у рат, један младић се преоблачи у жену, ни не слутећи да поменуте “ванземаљке” претварају мушкарце у жене, како би се космички ред испоштовао и завладало доба новог поретка. Захваљујући чињеници да носи женску гардеробу, младић успева да сазна за инвазију, јер као “жена” сазнаје тајну других жена, напрасно преображених у ватрене феминисткиње. Сасвим довољно материјала за комедију, кроз коју Ђорђевић овог пута акценат ставља на травестирано друштво, акцентујући све оно о чему ће бројне активистичке групе тек касније говорити – феминизам, права сексуалних мањина, право на слободу говора, право на слободу покрета. У филму *Пена за бријање* све је дозвољено и оправдано. Иако је филм подвучен фантастиком као мотивом, ово друго Ђорђевићево остварење пре је здрава и откачена комедија, и уједно прст у око систему који је тада био у пуној снази. То је тек наглашено у урнебесном финалу филма, када се главни јунак претвара у жену да би избегао војску и завршава са војним пандуром, који се заљубљује у његову женску верзију, појавивши се и сам обучен као жена на ђубришту, где се одиграва обрачун са ванземаљкама. Квир мотиви нису непознаница у Ђорђевићевом рукопису, а тек ће доћи до изражаја у каснијим радовима *Made in Serbia* и, нарочито, у *Животу и смрти порно банде*,

где је реплицирао самог себе управо из остварења *Живи мртваци*, *Пена за бријање* и потоњег филма *Глад*.

“Мислио је да у Србији деведесетих нема места за фантастику, да је све бедно, оптерећено реалношћу. Сад је схватио да се преварио”, каже главни јунак филма *Глад* (2002), у чији је лик сам аутор филма Младен Ђорђевић унео велики део себе, тражећи најбољи могући модус за причу о тако реткој а тако филмичној теми, као што је канибализам. *Глад* је филм који је по свим “шавовима” заокружен и зашивен као изванредно жанровско дело, спаковано у 53 минута, иако остаје отвореном чињеница да је могао врло лако да буде и дугометражни да је Ђорђевић хтео или могао да продуби однос између главног мушког и главног женског лика. А његов главни мушки лик је, овога пута, писац који се очајнички труди да објави свој први роман – хорор тематике, наравно. Исти мотив, Ђорђевић ће касније искористити за свој први дугометражни филм *Живот и смрт порно банде*, у коме млади режисер доживљава катарзичну судбину, због немогућности да сними свој први дугометражни филм, услед неимања “слуха” домаћих продуцената за његове уметничке инспирације. То је суштински проблем свих младих уметника, чија дела садрже субверзију, а Ђорђевић као млади и радикални аутор знао је од почетка да његов пробој на домаћој филмској сцени, уштиркованој шаблонизованим остварењима, неће бити нимало лак. Но док је у *Порно банди* Ђорђевић бирао *cinema verite* као стил, у *Глади* он је концентрисан на симетрију филмског кадра, визуелно обојеног играма светлости и сенки, а први пут се показује и као одличан режисер глумаца, почев од младих Данијела Сича и Паулине Манов до старије “гарде”, попут Петра Краља, Предрага Ејдуса, Оливере Марковић и Србе Милина. Да би прехранио себе, своју супругу и њену мајку, млади

писац, по наговору издавача који му је одбио издавање романа, одлази да ради у кафани, где се нада да ће уједно пронаћи инспирацију за своје ново дело. Међутим, младић ни не слуги да је управо та кафана извориште канибала, који ту проналазе храну за свој опстанак. Радња се развија онако како писац, главни лик, пише о њој, те се Ђорђевић поиграва са наративом, не дозвољавајући нам да одгонетнемо да ли је његова опсесија београдским канибалима реалност или производ његовог лудила. Трунку светлости, младић проналази у младој конобарици, али њихова потенцијална веза бива доведена у искушење – да ли ће прихватити канибализам као опцију за даљи живот и једино могуће решење за опстанак или ће сам бити поједен. Захваљујући његовом роману, погрешан човек бива оптужен за канибализам, али писац пристаје на опсену како би успео у каријери. Тајно друштво, које се у кафани окупља, представља онај невидљиви слој друштва, које одлучује о судбинама многих. Тако писац пристаје чак да на крају поједе девојку која га је на тренутак емотивно испунила, само да би му роман био објављен. Из одјавне шпице сазнајемо да, не само да је објављен, већ и да је доживео огроман успех и неколико издања. Ђорђевић тиме обликује горку драму са бројним елементима фантастике (посебно је успешно изведена сцена ноћне море у којој пишчеве прсте прождире куцаћа машина), али највећа мистерија налази се управо у чињеници да је прича итекако могућа, и као таква налази се на граници прича о теоријама завере и глобалног друштвеног суноврата. Као аутор са изразитим друштвеним ангажманом, Ђорђевић не пропушта прилику да кроз лик писца дебатује са носиоцима друштвене моћи:

Зар није суштина уметности у ескапизму? Зашто да уметност буде потчињена политици? Чему суштина наших живота, ако су ограђени социјалним

и политичким узроком?”, пита писац свог издавача, на шта он кроз подсмех одговара: “О младићу, ви сте то изгледа ми, без обзира колико сте талентовани, ипак нешто погрешно схватили. Но добро, то ће доћи с временом. Видите, ми живимо у времену и простору где је политика ушла у све поре, чак и оне најситније. Ви мислите да сте побегли? Е па нисте. Само је питање колико сте свесни...” – овај цитат може се читати и као метафилм или филм есеј, с обзиром на дебату у коју се аутор упушта.

Ђорђевић је од раних радова био свестан да је борба за филм, посебно за фантастику у филму, неизбежна, посебно у друштву где су односи моћи креирали кинематографију. Филм *Глад* био је само стилизовани одраз ауторског гледања стварности. Овај монолог заправо је само увод, наговештај егзистенцијализма, којим ће се Ђорђевић бавити у свом првом играном филму *Живот и смрт порно банде*, који је особена сублимација свих наведених мотива, са основом на филму *Made in Serbia*, о положају порно индустрије и, поготово, порно глумаца у Србији. *Made in Serbia* и *Живот и смрт порно банде* синоптички би могли да се прате, самим тим, због мноштва упоредних места, који чине дијалог аутора са самим собом на истородне теме – друштвених маргиналаца, сексуалних мањина, државне репресије. *Made in Serbia* је филм изразитог ауторског става, у коме се Ђорђевић поставља попут особеног коментатора стварности, да би у *Животу и смрти порно банде*, све његове идеје добити својеврсни тематски продужетак.

Сценарио за филм *Живот и смрт порно банде*, настао је директно инспирисан материјалом, написаним и откривеним на снимању филма *Made in Serbia*. Марко је млади режисер који, као и многи, након завршене Академије покушава да се домогне посла. У дугој експозицији добијамо

комплетан увид у живот младића, коме је, као и сваком његовог доба, егзистенција итекако угрожена. Ђорђевић управо то користи као особити “обрачун” са домаћом кинематографијом, али и положајем у коме се млади данас налазе. У покушају да изнађе средстава за свој први играни филм, главни јунак постаје жртва система, који нема слух за његове уметничке инспирације, што је за Ђорђевића и његово лично искуство од и текако велике важности. Живот и смрт порно банде прво, тако постаје, критика домаћег филма, о коме одлучују људи из система – полицајци, преваранти, пробисвети, што он зналачки инкорпорира у лик свега једног човека, коме се његов главни јунак обраћа, у покушају да се домогне егзистенцијалних услова

Вивисекција овдашњих нарави, прилика и судбина почиње већ од поменутог продуцента, коме главни јунак Марко, покушава да објасни због чега је неопходно да буде снимљен филм по сценарију *Некрштени дани*⁶⁹. Продуцент, очекивано, жели да да новац за снимање комедије, што је први камен спотицања за младог редитеља и његово увођење у декаденцију.

Наравно, Ђорђевић приступа таквом материјалу иронично, истичући потребу овдашњих продуцента да имају филм са познатим глумцима и “смешном репликом у првом плану”, што Ђорђевић управо кроз дијалог редитеља и продуцента пародира. Радња почиње 1998. године, када млади редитељ са тек добијеном дипломом, у великом заносу жели свету да покаже свој таленат, не либећи се да на том путу жртвује и себе самог. Баш из те позиције, жанр бива оправдаван чињеницом да главни

⁶⁹ У питању је сценарио који се састојао од две приче, на тему веровања у Србији и који је требало да сниме Младен Ђорђевић и Милан Коњевић, аутор зомби филма *Зона мртвих*. Према њиховим речима, одговор који су увек добијали тицали су се чињенице да српски продуценти сматрају да хорор и фантастика у Србији не пролазе и да се такав филм не може комерцијално исплатити.

протагониста Марко, након прве препреке, полако почиње да тоне, са тенденцијом потпуног губитка контроле не само над својим послом, већ и животом као таквим.

Кратки призори од 1998. године, преко кључних, историјских дана у којима се земља затекла током бомбардовања 1999. па политичких и друштвених промена 2000. године, Ђорђевић даје из субјективног угла главног лика, приказујући његов морални и људски пад.

Питање егзистенције постаје тако од суштинске важности већ од самог старта, јер заплет настаје оног тренутка када животи главних јунака бивају угрожени. Марко долази, случајно или не, до сумњивог редитеља Цанета, за којег почиње да снима филмове порнографског садржаја, што је Ђорђевићу добар полигон да своје уметничке и професионалне и личне ставове, представљене у филму *Made in Serbia* сада коментарише, приказујући их у форми комедије на самом старту филма. Социјалну раван, Ђорђевић нуди буквално, експресивним сликама измета у јавним клозетима, дајући буквалну интерпретацију земље у којој живи и у којој се његови јунаци, па и он сам, затичу.

А јунаци приче су крајњи маргиналици, људи са дна, који опстају снимајући порно филмове, како би задовољили своје нагоне према наркотицима или прехранили малобројне породице. Њима Марко “нуди” посао у продукцијама за које га је ангажовао Цане и у којима од њега само захтева софт и хардкор порно клипове. Неслагање настаје оног тренутка, када Марко са својим филмовима почиње и да “уметничари”, правећи хороре или ангажоване драме од порно клипова, чиме уједно Ђорђевић поново акцентује своје (дотад) неостварене намере, али даје и друштвену

критику овдашње филмске сцене, у којој је свежина младалачког стваралачког нагона у потпуности угушена захтевима других. Несхваћен због свог социјално-политичког хорор филма⁷⁰, Марко постаје одметник који са својом трупом порно глумца и једном пропалом глумицом, како девојка саму себе назива у исповести, оснива авангардни порно кабаре, који у центру Београд (симболично у биоскопу Партизан), изводи представе за одрасле. Квир елементи намерно пренаглашени, пародирају насушну потребу српског естаблишмента, да од готово свега прави бренд. Порно кабаре тако постаје синоним за порнић, који свету треба да понуди особени српски бренд али и да сексуално образују Србе. Ћорђевићев третман хомосексуалности, кроз представе и могућу творбу бренда, не карикира се нити се проблематизује нити се брани. Питање хомосексуалности је ту сасвим огољено, препуштено оном облику у коме се налази у јавности. Оно је прогнано и оно не зна како са собом самим да се избори.

Међутим, држава и власт далеко су од либералне демократије, како је бивало представљено тада. У свету у коме влада подземље и корупција, полиција одлучује о свему, те тако Ћорђевић представља закон кроз лик главног полицијца који је, случајно или намерно, брат порно редитеља. Нимало наравно, рекли бисмо. Порно банда бива протерана из “српског центра културе” и наставља своју “едукацију” по околним селима, у врло живописном аутобусу креираном специјално за ту прилику. Ћорђевићева Србија је земља лишена гламура али земља сирове специфичне лепоте. У кабаретским нумерама, које порно глумци изводе наочиглед становништва

⁷⁰ *Sremska trava zaborava* је требало да буде серија, antologija horor priča, a autori su kritičar i dramaturg Dimitrije Vojnov, kritičar i dramaturg Aleksandar Radivojević, Aleksandar Adžić i Mladen Đorđević.

из села (чије су реакције далеко природније од у сваком погледу, блазиране градске публике) сусрећу се ерос и танатос.

Даље питање егзистенције поставља се оног тренутка када се порно банди прикључује “странац” који од “порнићара” тражи посве необичну услугу – снимање порно филмова. Демијург по својој појави (убедљивој у лику Србе Милина), странац има све атрибуте “фактора нестабилности” који у ову тек оформљену социо-антрополошку породицу уводи: некадашњи новинар, писац, дописник Немачког часописа *Die Welt*, потом ратни извештач који је на ратним пољима управо открио свој савршени извор зараде – снимање филмова са снаф садржајем⁷¹.

Сведени дијалози спорадично откривају психолошко и емотивно стање у коме се главни јунаци налазе, нијансирајући њихове карактере и декаденцију. Примера ради:

Он: Зашто си кренула.

Она: Хтела сам да променим живот

Или:

Она: Волела бих да имам децу. А ти?

Он: Не.

Све то указује на незнађе у које се све дубље упуштају ликови у потрази за егзистенцијом. На оваквим местима, Ђорђевићев филм се надовезује на теорију егзистенцијализма, као једну од најзначајнијих у 20

⁷¹ Snuff су филмови са (наводним) снимцима стварних смрти. У њима су приказиване бруталности које нису биле глумљене. Постојање тих филмова није доказано и даље се своди на урбане легенде.

веку, и то баш на радове Керкегора и Сартра. По Ђорђевићу, суштина егзистенцијализма није у материјалности нити у незнању, већ настаје у тренутку спознаје апсурда живљења. Рецимо, своје идеје о егзистенцијализму, Сартр сажима у формули која каже да “егзистенција претходи есенцији”. Ово изреком он истиче да је човек биће које настаје, као увек ново и неодређено. Шта ће бити његова “суштина” (есенција) није унапред дато и одређено за све људе и времена, како је често претходна филозофија размишљала о човеку. Та суштина је дело самог појединца и зависи од њега. Он је ствара кроз изборе у којима му не може до краја помоћи ни постојећи морал, ни наука ни филозофија. Управо на тој мисли, Ђорђевић гради егзистенцијализам својих протагониста, како главних тако и епизодних. Јер током потраге за учесницима у снаф филмовима, *порно банда* наилази на галерију ликова чијим би се смрћу спасила односно прехранила друга скупина људи, која од тога зависи. Прва жртва је безнадежан младић, решен да умре, који пристаје да се сам искасапи пред камерама. Следећи је лик снајперисте, додатно интригантан чињеницом да је “увежен” из Ђорђевићевог истоименог документарног филма, те је његова аутентичност готово па беспрекорна. Представа коју том приликом изводе комбинација је естетике филмова Тинта Браса (Tinto Brass) и Фазбиндера, на чије радове иначе филм у многочему подсећа – делује попут хибрида поменутих остварења и дела југословенског црног таласа, чиме Ђорђевић постаје јединствени коментатор друштвене збиље кроз призму уврнутих кодова *queer* естетике. Управо је смрт снајперисте један такав добар пример. Чланови порно банде извлаче дрвца ко ће од њих потенцијалног самоубицу лишити живота. Како одлука падне на “чланицу”, пуначку порно глумицу, тако Ђорђевић, уз музику *Болера* Мориса Равела,

представља кабаретску смрт човека који је већ мртав, а који жели да умре, што му “глумица” и омогућује ударцем маља у главу.

У потрази за домаћим референцама које би помогле да се објасни приступ за којим је Ђорђевић посегнуо у *Животу и смрти порно банде* неизоставно се морају навести Макавејев и Жилник и њихов веристички егзибиционизам. Управо је ту спој егзистенцијалног и субверзивног филма, у естетици дела које успева да помири много тога сукобљеног: од експлоатацијског хорора преко заоставштине црног таласа СФРЈ до манифеста Догма 95, али и утицаја европских и јапанских филмова изразито насилног израза (попут филмова јапанског аутора Такашија Мике (Miike Takashi), између осталих).

Осим тога, режисер/сценариста доказује да подједнако добро разуме и суштину ефектног артхаусе филма и жанровску прегледност у нарацији. Последица култивисане амбивалентности у сржи Порно банде је остварење које се зналачки носи са свим аспектима, и не само то, него и успева да предности свих побројаних утицаја инкорпорира у своје већ издашно богато значењско ткиво.

Тако долазимо до кључног убиства у филму, на које се позива старац жељан смрти како би омогућио лечење своје унуке, оболеле од последица уранијума, испаљеног у огромним количинама током НАТО бомбардовања. Дете деформисаног лица и крава са шест ногу, чине само део сцене додатно декорисане ликовима тадашњег председника Милошевића, као очинске, народске фигуре, и ликом Светог Георгија, као трагичног сукоба вере и уверења, што је, готово у комплекту, Ђорђевић преписао од себе самог из филмова *Живи мртваци* и *Глад*. Обред праћен народном тужбалицом,

подразумева богаташе који долазе да уживо присуствују лапоту, убиству ударцем у главу, по народном предању. Ту се Ђорђевић поново позива на потрагу за очинством, за прецима, и за изгубљеним идентитетом.

Након даљих неуспелих покушаја да се филмови реализују, *Порно банда* се, очекивано, распада. Неки од њих, спас проналазе у одласку у мировину, у манастир, док други заувек скончавају у саобраћајној несрећи. Двоје главних јунака, међутим, неспособни су да даље наставе свој живот. Њихова егзистенција није више у питању. Они су млади и убијени. Они су осуђени на пропаст. Њихов егзекутор није човек који је од њих тражио убиства. Њихов егзекутор је друштво и систем, који су их приморали да таквом човеку поверују. Они стога, свог егзекутора, осуђују на смрт, симболично у блату, док сами одлучују да себи ускрате могућност избављења у даљем животу. У дугој одјавној сцени филма, у митском амбијетну древне арене, двоје љубавника заувек скончавају. Крв која се са њих слива у земљу само је потврда незнања једне генерације, која је сахрањена веровавши својим очевима у погрешне митове. Њихова егзистенција није доведена у питање. По закључку Младена Ђорђевића, нема је уопште.

VII Закључак

Жанрови су основни метод класификације филмова и најзначајнији део механизма уобличења филмског текста. Артикулације и функције жанрова су разнолике, што отвара поље за дебату и полемику међу филмским теоретичарима и бројна преиспитивања, нарочито у времену постмодернизма. У том периоду, жанрови губе своја начелна обележја и границе, асимилирају се, постају хибридне творевине под утицајем бројних других спољашњих појава. У српској филмској теорији, питање жанра одувек је било спорно и недовољно дебатовано, због чега сам се одлучио за рад на теми о жанровској историзацији и теоријско-жанровској проблематизацији.

Ова дисертација обухвата третман жанрова у једном по свему врло специфичном периоду у Србији, у периоду након бурних деведесетих и последњег формалног рата на овим просторима 1999. године. Ту декаду обележило је неколико значајних и преломних датума по новију српску историју, почев од формирања чак четири државе у тако кратком временском периоду (од СРЈ, преко Србије и Црне Горе, до СР Србије и Србије са нерешеним статусом Косова, самим тим и недефинисаном границом) преко историјски преломних момената (пад режима Слободана Милошевића 2000. године, убиство премијера Зорана Ђинђића 2003...) до дугог и трајног процеса транзиције земље из постсоцијалистичке у

савремену европску државу. У таквом систему живљења, за свега десет година, у Србији је, на плану кинематографије, реализован завидан број филмских остварења, најразличитијих продукцијских, тематских, наратолошких и жанровских одлика.

У првом поглављу сагледао сам релевантне теорије жанра, како у филмским теоријама, тако и у књижевним и позоришним, где се жанровске одреднице показују јаснијим и прецизније дефинисаним. Појам, теорија и одређење филмског жанра, међутим, у константном су преиспитивању светских теоретичара, међу којима се најчешће истичу Рик Алтман, Стив Нил и Рафаела Моан, између осталих. Они се махом надовезују на Деридину теорију да не постоје опште и фиксне конвенције једног жанра, и да текстови не могу да показују особине у једнини, већ да могу да поседују карактеристике више жанрова и да чак, и у жанровском смислу, буду потпуно неодређени. Стив Нил наглашава да је питање жанра феноменолошко, поготово у добу када долази до њихове хибридизације, али не само жанровских образаца, већ и из различитих естетских традиција, као и различитих друштвено-културолошких окружења који директно утичу на жанр, све до филмске публике и њеног разумевања, реаговања и рецепције одређених жанрова, према којој се жанрови такође прилагођавају. Тако, филмска теорија није успела да се избори са термином *жанр* у постмодерном добу.

Кренувши од оваквог закључка из првог поглавља, настојао сам да сагледам проблематику жанра у српској кинематографији. У другом поглављу бавио сам се формирањем српске жанровске теорије, у којој се питање жанрова, родова и врста показало као више него дабатним. Најпре,

зато што се раније у социјалистичком систему жанр сматрао увозним продуктом Запада, који нарушава тадашњи устројени систем, јер се доживљавао као израз помодарства, или као удар на ауторство, на начин на који су то промовисале европске кинематографије. У жанровском наслеђу европског филма, сваки аутор сматрао се жанром за себе, што је савршено одговарало социјалистичком систему. Владимир Петрић се јавља као први теоретичар који жанр изједначава са филмским врстама и даје јасну одредницу сваког жанра понаособ, на онај начин на који су жанрови били препознати у то време. За њим, као значајни теоретичари жанра јављају се Богдан Калафатовић и Хрвоје Турковић, који уводе појмове наджанрова и поджанрова, чиме указују да је жанр спонтана флексибилна категорија са механизмом саморегулације или прилагођавања актуелним тренуцима, те да истраживање жанра мора бити емпиријски надзирано, то јест мора обухватати типове рецепције (очекивања) гледаоца, везу рецепције и структуре филмова, као и утицаје на производњу, структурирање филмова. Осамдесетих година долази до потпуног преокрета захваљујући кругу критичара који врши диверзију у односу на тада већ пољуљани систем и поставља жанр као готово једино мерило филмске класификације. Читава генерација критичара својим писањем указује на жанр као на најдебатнију одредницу која долази са годинама постмодернизма, што се показује тачним. Касније, теорија жанра била је препуштена мање институционализованом критичарском кругу, који објављује све мање у званичним часописима и књигама, а све више на сајтовима и блоговима. За разлику од критичарског круга из осамдесетих и деведесетих који се ослањао на писања Стјуарта Каминског, као и на стил познатих професионалних часописа попут *Sight And Sound*, *Cahiers du Cinema*,

Screen и сличних, писање на блоговима и дневним новинама надалеко уназађује писање о филму, о жанровима посебно.

Посрнуће критике заправо је пратило и посрнуће саме кинематографије. У трећем поглављу истраживао сам у којој мери је промена статута кинематографије утицала на жанровске постулате. По распаду СФРЈ, филм постаје уско везан најпре за националну телевизију и приватне продукције, а потом и за домаће филмске фондове. Са делом средстава које добијају одабрани аутори на конкурсима, може се приступити страним фондовима, према којима се кинематографија такође тих година постепено окретала. У мору политичких малверзација и калкулантских прорачуна, филм је морао да се прилагоди како разноразним продуцентима који су тих година долазили из нефилмских сфера, тако и захтевима страних продуцената, као и правилима приступања фонду Еуримажа, што је саму продукцију махом одредило ка класичном европском “фестивалском филму”.

То ме је довело до мапирања жанрова новог српског филма. Испоставило се да је временска дистанца била више него погодна како би се жанровска проблематика, у тако нестабилној деценији, боље сагледала и проблематизовала. У тој декади, у Србији је снимљено чак 115 филмова (према подацима Филмског центра Србије), не рачунајући мањинске копродукције, које су такође тек биле у повоју. Тај податак био је сасвим довољан за историзацију жанра у том периоду, погово јер је било очито да је жанровско вишегласје у постмодернистичком духу пребрисало чисте жанрове, што и у новом српском филму постаје уочљиво обележје. Жанрови се крећу од пучке комедије, тинејџерске комедије, музичког

филма, хорора, фантастике, *road-movie*-а, психолошког трилера, политичког трилера, до социјалних драма, мелодрама, генерацијских драма, па све до дечјег филма, новог читања и деконструкције класике и, неизбежно, ратног филма којег има мање од очекиваног. Рат се провлачи кроз филмове као секундарна, пратећа тема, а филмови који директно говоре о сукобу недовољно су временски дистанцирани да би били свеобухватно проблемски. Стога сам у трећем поглављу понудио *кроки* за сагледавање историзације филма у републици Србији, као некадашњем делу СФРЈ, кроз жанровске категорије, које тада нису биле посебно наглашене ни у штампи ни у критици.

У мапирању жанрова новог српског филма закључио сам да је комедија, традиционално највољенији биоскопски жанр у земљи још из састава СФРЈ (што доказују листе гледаности) и даље у фокусу аутора по броју продуцираних филмова. Нове комедије, међутим, подређене су телевизијској драматургији и, у повлађивању биоскопској публици, склоније су банализацији и карикатуралности, због чега губе на оштрини и у потпуности искључују “префињену” хуморну ноту. То је посебно приметно у случају слепстика, што сам показао на примеру телевизијског серијала који је израстао у биоскопски (*Црни Груја*). С друге стране, неке од романтичних комедија, као комедије са мелодрамским елементима, присвајају непотребне етно-мотиве са истоветним циљем присвајања шире гледалачке публике. Оне поштују жанр укључивањем препознатљивог глумца из жанра комедије, али недовољно расписују мелодрамске елементе, да би задовољили основне жанровске критеријуме, што се јасно види из примера филма *Промени ме*.

Као контраст комедији, хорор и фантастика остају најневољенији жанрови кад је домаћа биоскопска публика у питању, међутим из наведених примера јасно се види да ни сама продукција ових жанрова није била задовољавајућа. Домаћи аутори су, међутим, своје читање хорора и фантастике у потпуности изједначили са светским моделима, према којима су управо они међу првим постмодерним жанровима. У новом добу, хорор и фантастика користе препознатљиве обрасце и преузимају цитатности из познатих жанровских филмова ранијег времена. Озакоњивањем текстова, иконографије, мотива и тематика, њиховим надограђивањем и смештањем радњи у савремено доба посебно у транзициони период, филмови хорора и фантастике у Србији деловали су као идеални за творење хибридних постмодерних жанрова, што међутим није испраћено са видљивим комерисијалним успехом, те њихов постмодерни значај остаје у другом плану. Први филм, *ТТ синдром*, који се највише служи цитатношћу из италијанских и америчких хорор (слешер) филмова, мешајући их са савременим Београдом и његовом прошлошћу из времена Турака, завршио је у видео дистрибуцији, док је наредни хорор, зомби филм *Зона мртвих*, о еколошкој катастрофи у Панчеву услед које оживљавају мртваци, знатно већи успех постигао изван земље. Слична рецепција је била и са филмовима фантастике, иако су и *Шејтанов ратник* и *Чарлстон за Огњенку* учили и више културолошких матрица него што су им њихови наративи дозвољавали. Према ниједан од наведених филмова није прекретница на пољу жанровског филма, ауторско експериментисање са обрасцима сасвим је испунило захтеве жанровских канона.

Мјузикли у Србији нису уопште препознати, али покушаја продуцирања музичких филмова било је неколико. Са великим

закашњењем стигао је филм *Belle Epoque*, жанровска комбинација историјског и политичког филма са брехтовским театром. Музички филм подразумевао је употребу музике у циљу наративе (не нужно песме и плеса), што је овај закаснио продукт Николе Стојановића утолико испоштовао. Наспрам њега стоје трећи филм из серијала *Ми нисмо анђели* и покушај инкорпорирања политичких ставова у аустроугарску оперету у филму *На лепом плавом Дунаву*.

Трилер је жанр-одговор на општу друштвену дијагнозу и сасвим је логично да је нагло интересовање код аутора расло са порастом криминала у друштву. Како у социјалистичком систему трилери (кримићи, детективски, гангстерски, полицијски) нису били тако честа појава, чак четири наведена (анализирана) филма у кратком временском периоду довољна су потврда да се друштво у много чему променило. Сва четири филма држе се Хичкоковог правила жанра да светоназор не припада главном (прогоњеном) јунаку, због чега додатно саучествујемо у његовој (напетости) потрази за убицом или сопственим идентитетом. И *Механизам* и *Лавиринт* и *Југ-југоисток* и *Четврти човек* једнако прихватају и жанровске кодексе и актуелне друштвене промене, чинећи филмове, иако не једнако успешним, жанровски сасвим прихватљивим и оправданим. С једне стране имамо насиље без покрића условљено немаштином (*Механизам*), с друге подземне лагуме који крију паралелну парapolитичку историју (*Лавиринт*), потом потрагу са сопственом прошлoшћу услед деловања тајних полицијских служби (*Југ-југоисток*) и коначно пострефлексије бруталности из ратова деведесетих у чистој жанровској форми филма потере (*Четврти човек*).

Мелодрама је своје најчвршће упориште нашла у адаптацијама, најпре у комерцијално најуспешнијем филму свих времена *Зона Замфирова*, а касније и у лаким штивима из епохе. У српској мелодрами, кључни проблем остаје недовољна расписаност женских ликова као стожера мелодрамских радњи, али и патетичност самих карактера, те телевизијска серијалност њихових наратива. Две ратне мелодраме то и доказују – једна из епохе (*Јесен стиже Дуњо моја*) и друга из ратног окружења деведесетих (*Живот је чудо*). Оно што се посебно показује проблематичним, у случају третмана мелодрама у Србији, јесте чињеница да она често не функционише чак ни као метажанр, јер и у филмовима других жанрова мелодрамски елементи остају неразвијени и апартни.

Коначно ратни филм. Или неоратни, како сам га у овом случају насловио. Неоратни жанр подразумева јасан ауторски став према рату, што је у случају филмова о бомбардовању више него очигледно, међутим, сви филмови настају у кратком временском периоду након завршетка рата, што им не даје потребну ауторску објективност и оштрину. Док је *Рањена земља* само емотивна рефлексивна стања нације под бомбама, *Пад у рај* је недовољно саркастична (иако је заправо било замишљено супротно) верзија нашег херојства током НАТО дејствовања. Рат је честа тема домаћих филмова, међутим у многима се поставља као узрочно-последичан или споредан мотив у односу на оквирни наратив. Сасвим је сигурно да земља која се некада у саставу велике федерације прославила ратним спектаклима, односно партизанским ратним епопејама, у постратном периоду није изнедрила ваљани ратни филм. Узроци тога су бројни, и нису чисто филмски.

Мапирање жанровских образаца водило ме је ка главној хипотези мога рада – да ли је у постдобу, у транзиционом периоду и у несистемској продукцији, током постепеног формирања државе, створен услов и за формирање националног жанра.

Национални жанр је кључни жанровски продукт постнационалног доба. Он подразумева пре свега акултурацију светског система жанрова, а потом и асимилацију жанровског система која не укључује само локалну националну проблематику, већ се меша и са историјом претходних жанрова, филмских стилова, политичком климом, друштвеним променама. Други степен акултурације тиче се прилагођавања жанра културном и друштвеном менталитету. Инспириран идејом Рика Алтмана да је филмски жанр конституисан правилима и законима који се прилагођавају систему у коме живимо, попут саме нације, истраживао сам сва обележја која један национални жанр може да садржи. Стога је жанровска реисторизација била неопходна, како би класичне жанрове употпунио и преименовао да звуче у складу са тренутком живљења, као ефекат транзиције друштва у теорији. У дефинисању обрасца *националног жанра* одлучујућа је улога постдоба, као новог контекста. Жанр тако чини читав низ симбола, почев од идентитета једне нације, преко њених класификационих вредности у систему у коме филмови настају и асимилације светских жанровских модела. У тако широко постављеном читању жанрова које постдоба омогућује, Србија је у врло специфичним околностима продуцирала национални жанр, којег је званични критичарски дискурс тих година, тек овлаш препознао.

Пошавши од општег уверења да је модел уметничког филма најбоља форма националног филма који, у ствари, конституише границе неких

објашњења о националном жанру, као “гранични” филм анализиран је *Земља истине, љубави и слободе* Милутина Петровића, особени филмски политички есеј који не укључује само дијагностику друштва проистеклог из рата, већ и асимиљује филмске жанрове попут драме, трилера, сатире, филма у филму. Тиме сам и назначио да национални жанр захтева предзнак и *арт*, било да је у питању арт филм, ауторски филм или артхаус филм, јер видљиво инсистирање на појму аутора, као ствараоца-коментатора друштвених промена и система, постаје очигледно. Тако прво остварење мапирано као политички филм, свакако јесте *Земља истине, љубави и слободе*, који у први план ставља националну идеологију и у форми артхауса преиспитује њену иманентност. Петровић се поставља као родоначелник националног жанра, компилирајући препознатљиве културолошке матрице са ауторским ставом, што постаје његово кључно обележје.

Политичким филмом дефинисао сам она остварења у којима је политика аутора, односно политичност аутора изнад самог жанра. Иако би се, посматрајући кроз призму класичног жанровског читања, и *Хитна помоћ* и *Оптимисти* и *Ђавоља варош* могли тумачити у основи као социјалне драме, у случају сва три филма доминантно је заправо одсуство класичног жанра и *ауторска рука* (коментар). У случају првог, Горан Радовановић се намеће као редитељ-политичар са ставом којег не само да износи јавно, већ ставља у први план, политички мотивишући већину својих јунака. Многи од њих су рецидиви прошлих времена, што Радовановић додатно користи како би политичку садашњицу везао са њеним наследством. *Оптимисти* и *Ђавоља варош*, и идејно и концептуално међусобно слични филмови написани истом сценаристичком руком (Владимир Паскаљевић), дају један особени

крик средње генерације (којој и сам аутор припада) према државном поретку, творећи у случају оба филма, кратке и најчешће неповезане вињете, које као такве додатно наглашавају апсурд живљења у земљи као што је наша. Ауторски ставови (и у случају првог филма којег је режирао Горан Паскаљевић) су директни. Аутор себе доживљава као фигуру која не само да треба да осуди, већ и да понуди усмерење ка једном новом политичком поретку. У овом случају, политички филм се не доживљава као “пропагандни филм”, већ као остварење са ауторском политичком фигуром као централном.

Постепено формулисање нове државе током двехиљадитих, подразумевало је и преиспитивање сопственог наслеђа. Питање националног идентитета постаје тако кључно. За њим је следио посебан проблем емиграције, одласка и нестанка једне читаве генерације. То су уједно била и кључне проблематике транзиционог периода. Трагајући за њиховим одговорима, под појам *национални жанр* уврстио сам и три остварења која представљају синониме за транзициони филм, а то су *Сутра ујутру* Олега Новковића, *Клопка* Срдана Голубовића и *Хадерсфилд* Ивана Живковића. У сва три филма, питања идентитета и емиграције су примарна. Они се надовезују и идејно на питања егзистенцијалног филма. Егзистенцијализам је посебан филозофски правац који се бави проблемом људске егзистенције, односно њеним пољуљаним темељима, и јавља се у савременој филозофији и књижевности крајем 19. века, а свој врхунац достиже средином 20. века. Надаље, пратећи логику егзистенцијализма у филозофији, филм формира егзистенцијални жанр који се тицао остварења од раних деведесетих на овамо, у којима је људска егзистенција имала комплетан примат у односу на жанр, творећи тако особени филмски

(суб)жанр. У случају националног (српског) жанра, питање егзистенције постало је примарно. То је посебно видљиво у једном изданку *црног таласа* који се уклопио у новоуспостављени жанровски систем са свом трилогијом *Кенеди*, у којој је трећи филм *Кенеди се жени* рађен у документаристичком стилу, заправо дело које поставља основно питање егзистенције – како у свету који је доживео дебакл може опстати човек, појединац. Слично то, само са социоантрополошком групом, поставља и Младен Ђорђевић у филму *Живот и смрт порно банде*, стилски иначе веома блиском црноталасовској естетици. У свим остварењима постављају се кључна егзистенцијална питања у временима транзиције – да ли отићи или остати, да ли се повиновати систему или борити против њега, да ли пружити руку која са нуди споља, или се држати сопственог светоназора. Оба филма имају наглашена питања егзистенцијализма у самом предзнаку (наслову) филма, где се и *живот и смрт* и *брак* постављају као основе егзистенцијализма. Кроз детаљне наратолошке и жанровске анализе указао сам на све битне аспекте који од наведених филмова чине дела политичког, транзиционог и егзистенцијалног жанровског усмерења, а од читаве групе разред националног жанра.

Тиме, доказао сам основну хипотезу мога рада. У новом државном, националном и историјском контексту јесте настао нови *национални жанр*. С једне стране, он јесте јединствена категорија. Њега чини систем жанрова и жанровских образаца, који су истовремено акултурисани и адаптирани услед промењеног националног контекста. Национални жанр подржан је постхибридним добом. У његовом саставу су тематски слични али продукционо и стилски различити филмови, који подржавају идеју о националном обличју жанровских постулата у једном, не тако давном а

историјски веома бурном периоду. Посматрано сада са временске дистанце, тај период је, испоставиће се, посебно битан и за историзацију новог српског филма. Национални жанр је уобличен и ауторским тематским приступом, чиме *арт* постаје незаобилазна одредница у његовом дефинисању.

Прва помоћна хипотеза, да анализа и жанровско одређење нових филмова који доносе еволуцију жанрова а који су дотад постојали у назнакама попут музичког филма, трилера, хорора итд, условљавају жанровску реисторизацију српског филма, али и реисторизацију жанра у оквиру српске и светске кинематографије, такође је доказана. Испоставило се да је читање филмова насталих у том временском периоду, у кључу чистих жанровских образаца, захтевало њихово поновно анализирање и смештање у нов историјски контекст. Посебну улогу у њиховом читању имале су критике (рецензије, осврти, написи) тадашњих критичара, који су покушавали да изнађу жанровски образац за филмове новог доба. Стављени у други контекст, филмови из периода од 1999. до 2009. показали су се током реисторизације, жанровски интересантнијим, него што су били у тренуцима своје актуелности.

Друга помоћна хипотеза да је домаћа критичарско-теоријска сцена испратила теоријску проблематизацију жанра и пратила трендове по којима су се жанрови формирали под глобалним друштвеним променама, које подразумевају постојање постнационалног, ненационалног, наднационалног доба, само је делом доказана. С једне стране, чињеница јесте да су се, у све лошијим издавачким условима критичари (којих је временом бивало све мање, из разлога што се простор за критику у

медиима смањивао) трудили да укажу на мутацију жанрова у епохи постмодернизма, али без дубљег уплива у озбиљније филмске теорије, које су захтевале реисторизацију и преиспитивање жанра. Теоријска проблематизација нових жанрова била је спорадична и махом је почивала на платформи друштвено-хуманистичких теорија. Жанровска реисторизација открива промене теорије жанра, условљене применом у анализама филмова.

Дакле, српски филм у периоду од 1999. до 2009. године чине с једне стране нова читања музичког филма, драме, комедије, мелодраме, хорора, фантастике, трилера и новог ратног филма. Они су прилагођени времену које се мења само по себи, па тако, у постмодернистичком кључу, аутори преиспитују и могућности чистог жанра, који се показује неухватљивим. Стога је жанровска теорија захтевала ново тумачење, покушај нове артикулације кроз спонтано проистеклу теоретизицију и историзацију српског филма.

С друге стране, време постмодернизма на Балкану, а посебно у кинематографијама које се накнадно дефинишу као балкански или регионални филм, захтевало је од посве нове генерације филмских аутора да у постојећу жанровску хибридизацију учитају акутне националне проблематике, које се постављају као кључни параметри у транзиционом периоду. Тако, спонтано баш како развој жанрова и подразумева по Хрвоју Турковићу, са настанком нове државе из свих њених инкарнација, рађа се и жанр особеног обележја. Под притиском наведених промена, филмски жанр је мутирао творећи сопствену националну надкатегорију. Гледајући из тог угла, жанровска проблематизација, која се у старту показала

проблематичном, добија нову дебатну димензију. У склопу питања шта је жанр, прикључује се шта би све, поготово након наведеног периода, био жанровски систем. Та дебата посебно би била актуелна и једнако би захтевала и преиспитивање у периоду који се директно надовезује на период који је уследио. Јер ако су жанрови од 1999. до 2009. године били тло за истраживање самих аутора и испијавање улоге жанровског система у ери постмодернизма с једне стране и епохе постсоцијализма и постколонијализма с друге, тек од 2010. године филмови постају интересантнији за жанровско проматрање, нову историзацију и теоријско дефинисање. Истовремено, бројна остварења након 2010. године, сасвим сигурно потврђују додатно теорију о стварању националног жанра. Наравно, реисторизација захтева и потребну временску дистанцу, која омогућује њихово свеобухватно сагледавање.

VIII Библиографија

- Altman, Rick: *Intratextual Rewriting: Textuality As Language Formation y The Sign In Music And Literature*, University of Texas Press; Reprint edition, 2014.
- Altman, Rick: *Film/Genres*, Лондон, БФИ, 1999.
- Andrew, Dudley: *Concepts in film Theory*, Oxford, New York, 1984.
- Аристарко, Гвидо: *Историја филмских теорија*, Универзитет уметности, Београд, 1974.
- Ажел, Анри: *Естетика филма*, Бигз, Београд, 1971.
- Balint Kovacz, Andras: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980 (Cinema and Modernity)*, University of Chicago Press, 2008.
- Барт, Роланд: *Смрт аутора у Мирослав Бекер: Суверене књижевне теорије*, Матица хрватска, Загреб, 1999.
- Базен, Андре: *Шта је филм?*, Институт за филм, Београд, 1962.
- Beebe, Thomas O: *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*, University Park: Penn State University Press, 1993.
- Бодријар, Жан: *Симулакруми и симулација*, Светови, Нови Сад, 1991.
- Booker, M. Keith: *Postmodern Hollywood*, London, Praeger, 2007.
- Брехт, Бертолд: *Дијалектика у театру*, Нолит, Београд, 1979.
- Бордвел, Дејвид: *Нарација у играном филму*, Филмски центар Србије, Београд, 2013.
- Броди, Лео: *Жанр: Конвенције повезивања у Гаврић, Томислав: Моћ имагинације*, Рад, Београд, 1989.

- Bordwell D. and Thompson K, *Film Art: An Introduction*, 8th ed. University of Wisconsin Press. 2008.
- Buscombe, Ed: *The Idea Of Genre In The American Cinema*, Screen, Vo 11, no 2. 1970.
- Велек, Рене; Ворен, Остин: *Теорија књижевности*, Нолит, Београд, 1965.
- Велмар Јанковић, Светлана: *Идентитет као основа транзиције у Идентитет као основа транзиције*, Европски покрет у Србији, 2004.
- Верне Марк: *Филмски жанр у Филмске свеске 2*, Институт за филм, 1986.
- Видановић, Ивица: *Речник социјалног рада*, Удружење стручних радника социјалне заштите, 2006.
- Вилемен, Пол: *О проблему жанра*, у *Филмске свеске 2*, Институт за филм, 1986.
- Вирилио, Пол: *Рат и филм*, Институт за филм, Београд, 2003.
- Војковић, Саша: *Филмски медиј као (транс)културални спектакл: Холивуд, Еуропа, Азија, Хрватски филмски склад*, 2008.
- Волк, Петар: *Српски филм*, Институт за филм, Београд, 1996.
- Волк, Петар, *Двадесети век српског филма*, Институт за филм, Југословенска кинотека, Београд, 2001.
- Воркапић, Славко: *Визуелна природа филма*, Клио, Београд, 1994.
- Вучинић, Срђан: *Рађање кентаура*, Архипелаг, Београд, 2009.
- група аутора: *Идентитет као основа транзиције*, Европски покрет у Србији, 2004.
- група аутора: *Филмска енциклопедија*, ЈЛЗ Мирослав Крлежа, Загреб. 1986 - 1990.
- група аутора: *Лексикон филмских и телевизијских појмова*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1993.

- група аутора: *Лексикон филмских и телевизијских појмова 2*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1997.
- Gehring, Wes D: *Handbook of American Film Genres*, Westport, Greenwood, 1988.
- Genette Gill: *The Architext*, у *Modern Genre Theory*, (pp. 210-218), Longman. 2000.
- Grant, Barry Keith: *Film Genre: From Iconography to Ideology (Short Cuts)*, University of Texas Press, 2003.
- Даковић, Невена: *Балкан као филмски жанр: слика, текст, нација*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2008.
- Даковић, Невена: *Прича које нема: модерна и модернизам у српском филму у Медијски дијалози*, часопис за истраживање медија и друштва, Истраживачки медијски центар, Подгорица, 2015.
- Даковић, Невена: *Мелодрама није жанр*, Нови Сад: Прометеј, Београд: Југословенска кинотека. 1994.
- Даковић, Невена: *Remembrances of the Past and the Present*, у *History of the Literary cultures of East-Central Europe* (ed. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer), John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2004.
- Даковић, Невена: *Студије филма: огледи о филмским текстовима сећања*, Факултет драмских уметности Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2014.
- Deleuze, Gilles: *Cinema II: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013.
- Derrida J: *The Law of Genre*, у David Duff (Ed.) *Modern Genre Theory* (pp. 219–231), Longman. 2000.

- DeCuir, Greg, Jr: *Југословенски срни талас, Полемички филм од 1963. до 1972. у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији*, Филмски центар Србије, Београд, 2011.
- Ендру, Ж. Дадли: *Главне филмске теорије*, Институт за филм, Бгд, 1980.
- Ескенази, Жан-Пјер: *Телевизијске серије: будућност филма?*, Клио, Београд, 2013.
- Жижек, Славој: *Шта Европа жели у Жижек, Славој / Хорват, Срећко: Шта Европа жели, Лагуна*, 2014.
- Жикић, Бојан: *Колико је "српски" Српски филм? Концептуализација културног нормалног и ненормалног у савременој Србији у Антрополошки проблеми 6*, 2001.
- Иглтон, Тери: *Илузије постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 1997.
- Илић, Михаило П: *Serbian Cutting*, Филмски центар Србије, Београд, 2009.
- Iordanova, Dina: *Cinema of Flames: Balkan Films, Culture and the Media*, British film institute, 2008.
- Jaffe, Ira: *Hollywood Hybrids: Mixing Genres In Contemporary Films (Film Studies: Genre And Beyond)*, Rowman & Littlefield Publishers, 2007.
- Јанковић, Александар С: *Балканизација Европе на примеру филмова Шејтанов ратник и Клопка у Зборник пројекта: образовање, уметност и медији у процесу европских интеграција*, ФДУ, 2008.
- Јанковић, Александар С: *Мизантропија као филмски рецидив транзиције у Зборнику радова Факултета драмских уметности, бр. 17 и 18*. Београд, ФДУ, 2011.
- Јансон, Х. В: *Историја уметности*, Прометеј, 2008.
- Jeffords, Susan: *Hard Bodies*, New Brunswick, New Jersey, 1996.
- Калафатовић, Богдан: *Фрагменти о филмском жанру у Филмске свеске бр. 3*, Институт за филм, Београд, 1980.

- Камински, Стјуарт М: *Жанрови америчког филма*, приредио Небојша Пајкић, Прометеј, Нови Сад и Југословенска кинотека, Београд, 1995.
- Keith, Grant Barry: *Film Genre Reader*, Ostin, University of Texas Press, 1986.
- Keith, Grant Barry: *Film Genre Reader II*, Ostin, University of Texas Press, 1995.
- Klauzevic, Karl von: *O ratu*, Vojna biblioteka, Beograd, 1951.
- Косановић, Дејан, *Лексикон пионира филма и филмских стваралаца на тлу југословенских земаља 1896-1945*. Институт за филм, Југословенска кинотека, Феникс Филм, Београд, 2000.
- Кук, Дејвид А: *Историја филма Клио*, Београд, 2005-2007.
- Krutnik, Frank: *Conforming Passions? Contemporary Romantic Comedy u Genre and Contemporary Hollywood*, Steve Neale (ed), British Film Institute, London, 2002.
- Lacey N: *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*, Palgrave, 2000.
- Lamarque, Peter i Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Clarendon Press, Oxford, 1994.
- Леви, Павле: *Распад Југославије на филму*, Библиотека XX век, 2009.
- Lunenfeld, Peter: *Film Rouge: Genre, Postmodern Theory, and the American Cinema of the 1980s*, UCLA, 1994.
- Љубојевић, Петар: *Етика и естетика екрана*, Просвета, Београд, 1997.
- Мез, Кристијан: *Језик и кинематографски медији*, Институт за филм, Београд, 1975.
- Мек Квин, Дејвид: *Телевизија*, Клио, Београд, 2000.
- Metz, Christian: *Language and Cinema*, Mouton: The Hague, 1974.
- Миловановић Александра: *Модел наратије у жанру: филмски жанрови и жанрови телевизијских серија*, докторат, ФДУ, Београд, 2013.
- Мунитић, Ранко: *Filmske zvrsti in žanri*, Љубљана, 1977.
- Мунитић, Ранко: *Српски век филма*, Институт за филм, Београд, 1999.

- Моан, Рафаела: *Филмски жанрови*, Клио, Београд, 2006.
- Морен, Едгар: *Филм или човек из маште*, Институт за филм, Бгд, 1967.
- Mc Vay, Douglas: *The Musical Film*, A Zwemmer Limited, London, 1967.
- Наумовић, Слободан: *Кадрирање културне интимности: неколико мисли о динамици самопредстављања и самопоимања у српској кинематографији*, у Годишњак за друштвену историју, 2010.
- Nichols, Bill: *Movies and Methods*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1976.
- Nichols, Bill: *Movies and Methods II*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1985.
- Нил, Стевен: *Жанр у: Теорија жанра*, Институт за филм, Београд, 1987.
- Neale, Steve: *Genre*, British Film Institute, London, 1988.
- Neale Steve: *Genre and Contemporary Hollywood*, Routledge, London/Njujork, 2000.
- Омон, Бергала, Мари и Верне: *Естетика филма*, Клио, Београд, 2006.
- Омон, Жак: *Теорије синеаста*, Клио, Београд, 2006.
- Омон, Жак и Мари, Мишел: *Анализа филм(ов)а*, Клио, Београд, 2007.
- Oraić Tolić, Dubravka: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagred, 1990.
- Павичић, Јурица: *Постјугословенски филм*, Хрватски филмски савез, Загреб, 2011.
- Пајкић, Небојша, Јеличић, Драган: *Светло у тами, зборник текстова о америчким редитељима седамдесетих и осамдесетих година*, Музеј југословенске кинотеке, Београд, 1991.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана: *Казивање и приказивање у "Професионалцу" Душана Ковачевића у Жанрови српске књижевности*, Зборник, Нови Сад, 2005.

- Петровић, Дејан: *Далеко је Хадерсфилд*, Нишки културни центар, 2011.
- Петерлић, Анте: *О филмским жанровима*, Пролог, Загреб, 1975.
- Петрић, Владимир: *Развој филмских врста: Како се развијао филм*, Уметничка академија у Београду, 1970.
- Пикон-Вален, Беатрис: *Преношења, интерференце, хибридизације: Позоришни филм у Филмске свеске 4*, Институт за филм, Београд, 2004.
- Поповић, Тања: *Речник књижевних термина*, Логос Арт, 2007.
- Потс, Џејмс: *Да ли постоји међународни филмски језик?* у Филмске свеске, јул-септембар, бр. 3, Институт за филм, Београд, 1979.
- Прибишић, Милан: *Сјај и беда компарације/Дијалог позоришта и филма у Филмске свеске 4*, Институт за филма, Београд, 2004.
- Прибишић, Милан: *Свети Фазбиндер*, Филмски центар Србије, 2014.
- Paul, William: *The Impossibility of Romance: Hollywood Comedy 1978-1999* и *Genre and Contemporary Hollywood*, Steve Neale (ed), British Film Institute, London, 2002.
- Picon-Vallin, Beatrice: *Le filme de theatre*, CNRS Editions, Paris, 1998.
- Раденовић, Јелена: *Глума у холивудском мјузиклу*, Филмски центар Србије, Београд, 2014.
- Ray, Robert B: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton, New Jersey, 1985.
- Rimmon Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, New York, London, Routledge, 2002.
- Ристић, Јован: *Картографија фантастичних светова у Изгубљени светови српског филма фантастике*, Филмски центар Србије, Београд, 2014.
- Rosmarin, Adena: *The Power of Genre*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

- Ryall Tom: *The Notion of Genre (Појам жанра)* у часопису *Скрин (Screen)*, 1970, стр. 22-32.
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres: Formula, Filmmaking and the Studio System*, New York, Random House, 1981.
- Silverman, Kaja: *The Subject of Semiotics*, Oxford, 1983.
- Солар, Миливој: *Питања поетике*, Школска књига, Загреб, 1971.
- Stam, Robert: *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishers, Oxford, 2000.
- Stanley, Solomon: *Beyond Formula: American Film Genres*, Harcourt College Pub. New York, 1976.
- Стојановић, Душан, Даковић, Невена, *Лексикон филмских теоретичара*, ФДУ, Београд, 2002.
- Стојановић, Душан, *Теорија филма*, Нолит, Београд, 1978.
- Стојановић, Душан, *Лексикон филмских теоретичара*, Институт за филм, Београд, 1991.
- Стојановић, Душан, *Монтажни простор у филму*, Институт за филм, Београд, 1989.
- Strelka, Joseph P: *Theories of Literary Genre*, Penn State University Press, University Park, 1978.
- Тарновски, Жан-Франсоа: *Прилаз фантастичном и научној фантастици у филму и њихова дефиниција* у *Филмске свеске бр.3*, Институт за филм, 1980.
- Тјудор, Ендрју: *Теорије филма*, Институт за филм, Београд, 1979.
- Турковић, Хрвоје: *"Драма"-је ли ријеч о филмском жанру* у *Филмске свеске 4*, Институт за филм, Београд, 2004.
- Турковић, Хрвоје: *Разумијевање филма*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1988.

- Турковић, Хрвоје: *Терминолошко разграничење у Филмске свеске 2*,
Институт за филм, Београд, 1986.
- Tyler, Parker: *Underground Film: A Critical History*, Grove Press, New York,
1969.
- Tudor, Andrew: *Prom Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late
Modern Society u Genre and Contemporary Hollywood*, Steve Neale (ed),
British Film Institute, London, 2002.
- Feuer, Jane: *Genre Study and Television, u Channels of Discourse, Reassembled
television and contemporary criticism*, (pp. 104– 120), London: Routledge,
1992.
- Филмографија српског дугометражног играног филма 1945 – 1995.
- Филмографија српског дугометражног играног филма 1996 – 2000.
- Филмографија југословенског филма 1971 – 1975.
- Филмографија југословенског филма 1976 – 1980.
- Филмографија југословенског филма 1981 – 1985.
- Филмографија југословенског филма 1986 – 1990.
- Фурлан, Силван: *Један пример: музичка комедија у Филмске свеске 2*,
Институт за филм, Београд, 1986.
- Fowler, Alastair: *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and
Modes*, Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Хачион, Линда: *Поетика постмодернизма*, Библиотека Светови, Нови Сад,
1996.
- Hayward, Susan: *Cinema Studies: The Key Concepts*, London & New York,
Routledge, 2000.
- Herman, David, Manfred Jahn & Ryan, Larie-Laure: *Routledge Encyclopedia of
Narrative Theory*, New York, London, Routledge, 2005.

- Hernandi, Paul: *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Cornell University Press, Ithaca, 1972.
- Hill, John & Pamela Church Gibson: *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, 1998.
- Hitchcock, Alfred: *Hitchcock on Hitchcock*, Edited by Sidney Gotlieb, University of California Press, 1997.
- Higson, Andrew: *The Concept of National Cinema y Film and Nationalism* (ed) Alan Williams, Rutgers, The State University, 2002.
- Carroll, Noel: *Phylosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York, 1990.
- Casetti, Francesco: *Film Genres, Negotiation Processes and Communicative Pact y: J. M. Mueller (уредник) Towards a Pragmatics of the Audiovisual, Muenster, Nodus Publikationen. 2000.*
- Chandler David, *Semiotics The Basics*, Second edition, Routledge, London, 2007.
- Creeber G: *The Television Genre Book*, 2nd edition, BFI, London, 2009.
- Crofts, Stephen: *Reconceptualizing National Cinema y Film and Nationalism* Alan Williams(ed), The State University, Rutgers, 2002.
- Чечот-Гаврак, Збигњев: *Историја филмске теорије до 1945. године*, Институт за филм, Београд, 1984.
- Westlake, Mike: *Genre and subject*, Seminar Paper, 1979.
- Williams, Raymond: *Genres and forms y Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977.

Новине, часописи, каталози

Влајчић, Милан: *Пошиљка за Хаг у Блицу*, Блиц 02. новембар 2007.

Даковић, Невена: *Пламен на ничијој земљи*, у *Времену*, Време бр. 691, март 2004.

Јевић, Иван: *Занимљив промашај*, у *Времену*, Време бр. 743, 2005.

Костић, Александар Д: *Примери жанровског филма у Ју филм данас*, 1988.

Лакић, Дубравка: *Опирање глупости*, објављено у *Политици*; *Политика*, 06. 10. 2006.

Лакић, Дубравка: *Службе у клопци жанра*, објављено у *Политици*, *Политика*, 09. 11. 2007.

Лакић, Дубравка: *Театар на великом платну* објављено у *Политици*, *Политика*, 19. септембар 2006.

Трбић, Борис: *Биоскоп у времену кризе – шта је то политички филм* у *Нова српска политичка мисао*, објављено 26. априла 2015.

Туцаковић, Динко: *Ветрометина деведесетих* у *Времену*, Време бр. 514, 2000.

Ћирић Соња: *Вруће од емоција* у часопису *Време*, Време бр. 444, од 10. 7. 1999.

IX Вебографија

Бордвел, Дејвид (David Bordwell) на www.davidbordwell.net, преузето 2014.

Велисављевић, Иван: <http://novikadrovi.net/kritike/14-kritika.php>, 18. 01. 2008, преузето 2014.

Војнов, Димитрије: <http://novikadrovi.net/kritike/102-kritika.php>, 2010. преузето 2013.

Војнов, Димитрије: *Јесен стиже Дуњо моја* на <http://novikadrovi.net/kritike/17-kritika.php>, преузето 2012.

Војновић, Владислава: *Филм је мртав, шта је са животом?*, на <http://www.porbooks.com/article/372>, преузето 2013.

Вучинић, Срђан: *Филмска критика у доба интернета* на <http://www.novifilmograf.com/filmska-kritika-u-doba-interneta/>, 10. 12. 2013. преузето 2014.

Вучинић, Срђан: *Преглед српског филма од распада СФРЈ до данас* на <http://www.novifilmograf.com/muze-u-senci-istorije/>, објављено 07. 09. 2012. преузето 2014.

Вучинић, Срђан: *Пропуштена прилика* на <http://www.novifilmograf.com/propustena-prilika/>, преузето 2014.

Вуковић, Софија: *Цео свет је позорница* на

<http://www.porboks.com/article/6800>, преузето 2013.

Јанковић, Зоран, Бајић Ђорђе: *Више од перверзије* на

<http://www.porboks.com/tekst.php?ID=8114>, 20. јун, 2010, преузето 2014.

Кроња, Ивана др: <http://www.novifilmograf.com/film-pomirenja/>, 07. 12. 2012,

преузето 2014.

Кроња, Ивана др: <http://www.novifilmograf.com/dr-ivana-kronja-film-kaokulturoloska-politicka-i-drustvena-cinjenica/>, 21. 02. 2014. преузето 2014.

Паковић, Златко: *Одсуство жанра* на [http://www.novifilmograf.com/odsustvo-](http://www.novifilmograf.com/odsustvo-zanra/)

[zanra/](http://www.novifilmograf.com/odsustvo-zanra/), преузето 2015.

Смиљанић, Урош: <http://cvecezla.wordpress.com/2010/07/10/srpski-film/>), 19.

08. 2010. преузето 2014.

Соломун, Предраг: *Рецепција посљедњег рата у домаћим неоратним*

филмовима на

http://fenixart.org/sajt/doc/file/eseji/ESEJ_Recepcija%20posljednjeg_rata_u_domacim_neoradni_filmovima.doc,

објављено 2010. (преузето јуна 2014).

Стојановић, Ђурђина: *Егзистенцијализам у филозофији* на

<https://djinablog.wordpress.com/>, објављено 2013. преузето 2015.

Цветковић, Милош: *Шејтанов ратник* на [http://novikadrovi.net/kritike/46-](http://novikadrovi.net/kritike/46-kritika.php)

[kritika.php](http://novikadrovi.net/kritike/46-kritika.php), преузето 2014.

http://www.existential-therapy.com/arts/What_is_an_Existential_Move.html,
преузето октобар 2014.

<http://www.goodreads.com/topic/show/336132-favorite-existential-movie>,
преузето октобар 2014.

<http://www.criterion.com/lists/143706-existentialism-in-cinema>, преузето
октобар 2014.

<http://www.tasteofcinema.com/2014/20-great-existential-films-you-need-to-watch/#6TXKyk9I8gEtX3B6.99>, преузето октобар 2014.

www.imdb.com – филмска интернет база података

Х Филмографија⁷²

МУЗИЧКИ ФИЛМ (мјузикл, филм са певањем)

BELLE ÉPOQUE

продуцент: Босна филм, Сарајево Маја филм, Ужице

режија: Никола Стојановић

сценарио: Никола Стојановић

глумци: Давор Јањић, Радмила Живковић, Вита Маврич, Петар Божовић, Боро Стјепановић, Алаин Ноуру, Татјана Пујин, Слободан Ћустић, Филип Шоваговић, Звонко Лепетић, Раде Марковић, Мира Бањац, Давор Дујмовић,

трајање: 135 мин

премијера: 04.07.2007.

A3 РОКЕНРОЛ УЗВРАЋА УДАРАЦ

продуцент: Маслачак филм, Београд

режија: Петар Пашић

сценарио: Срђан Драгојевић, Димитрије Војнов

глумци: Никоја Пејаковић, Срђан Тодоровић, Урош Ђурић, Зоран Цвијановић, Мики Манојловић

трајање: 88 мин

премијера: 04. 10. 2006.

НА ЛЕПОМ ПЛАВОМ ДУНАВУ

продуцент: Магична линија, Београд

режија: Дарко Бајић

сценарио: Небојша Ромчевић

глумци: Мики Манојловић, Тим Сејфи, Михаел Пичирили, Бранислав Лечић, Драган Николић, Бојана Маљевић, Ана Франић, Сара Лавинија Шмидбауер, Корнелија де Паблос, Урсула Готвалд

трајање: 119 мин

премијера: 02.03.2008.

⁷² У прегледу филмографије, дата су само остварења која су обухваћена анализама, настала између 1999. и 2009. године, разврстана по жанровима, редоследом датим у дисертацији.

ХОРОР/ФАНТАСТИКА (слешер, фантазија, епска фантастика, зомби хорор)

ТТ СИНДРОМ

продукција: Revision, Tangram Entertainment, Београд

режија: Дејан Зечевић

сценарио: Дејан Зечевић

глумци: Никола Ђуричко, Соња Дамјановић, Небојша Глоговац, Бранислав Бане Видаковић, Феђа Стојановић, Љубинка Кларић, Борис Комненић, Душица Жегарац, Џемаил Максут

трајање: 105 мин

премијера: 12.04.2002.

ШЕЈТАНОВ РАТНИК

продуцент: Хипнополис филм, Београд

режија: Стеван Филиповић

сценарио: Стеван Филиповић

глумци: Радован Вујовић, Сташа Копривица, Милош Танасковић, Владимир Тешовић, Вујадин Милошевић, Марко Мрђеновић, Петар Божовић, Бане Видаковић, Сања Кужет

трајање: 94 мин

премијера: 19.04.2006.

ЗОНА МРТВИХ

продукција: Talking Wolf Productions, Pancevo/ Pink Films International, Belgrade / Viktorija film, Belgrade / Trees Pictures, Roma / ABS Production, Barcelona

режија: Милан Коњевић, Милан Тодоровић

сценарио: Милан Коњевић

глумци: Кен Фори, Кристина Клебе, Емилио Росо, Миодраг Мики Крстовић, Вукота Брајовић

трајање: 101 мин

премијера: 22.02.2009.

ЧАРЛСТОН ЗА ОГЊЕНКУ

продукција: Ulysses Pictures, Gibraltar / Blue Pen, Belgrade / Intermedia Network, Belgrade

режија: Урош Стојановић

сценарио: Урош Стојановић, Александар Радивојевић

глумци: Катарина Радивојевић, Соња Колачарић, Стефан Капичић, Ненад Јездић, Оливера Катарина, Нада Шаргин
трајање: 90 мин
премијера: 30.01.2008.

ТРИЛЕР (психолошки, акциони, криминалистички)

МЕХАНИЗАМ

продуцент: Хоризонт 2000, Београд
режија: Ђорђе Милосављевић
сценарио: Гордан Мухић
глумци: Никола Којо, Ивана Мухић, Андреј Шепетковски, Гордан Кичић, Саша Али, Бранко Видаковић
трајање: 94 мин
премијера: 01.09.2000.

ЛАВИРИНТ

продуцент: Ванс, Београд
режија: Мирослав Лекић
сценарио: Мирослав Лекић, Игор Бојовић
глумци: Драган Николић, Бранислав Лечић, Маја Сабљић, Катарина Радивојевић, Јосиф Татић, Светозар Цветковић
трајање: 114 мин
премијера: 26.08.2002.

ЈУГ-ЈУГОИСТОК

продуцент: Монтажа, Београд
режија: Милутин Петровић
сценарио: Милутин Петровић, Саша Радојевић
глумци: Соња Савић, Милош Лолић, Недељко Деспотовић, Младомир Пуриша Ђорђевић, Христина Поповић
трајање: 88 мин
премијера: 06.03.2005.

ЧЕТВРТИ ЧОВЕК

продуцент: Викторија филм
режија: Дејан Зечевић
сценарио: Дејан Зечевић и Бобан Јевтић

глумци: Никола Којо, Богдан Диклић, Драган Петровић, Марија Каран,
Борис Миливојевић, Драган Николић
трајање: 107 мин
премијера: 31.10.2007.

КОМЕДИЈЕ (слепстик комедије, романтичне комедије)

ЦРНИ ГРУЈА И КАМЕН МУДРОСТИ

Продукција: BS Group, Belgrade / Intermedia Network, Belgrade / Media Net,
Belgrade
режија: Марко Маринковић
сценарио: Александар Лазић / Раде Марковић / Јован Поповић
глумци: Ненад Јездић, Никола Којо, Борис Миливојевић, Маринко Мацгаљ,
Зоран Цвијановић, Драган Јовановић
трајање: 98 мин
премијера: 04.02.2007.

ПРОМЕНИ МЕ

продуцент: Пинк Филмс Интернационал
режија: Милан Караџић
сценарио: Стеван Копривица
глумци: Мима Караџић, Неда Арнерић, Ивана Поповић, Драган Николић,
Дара Џокић, Милорад Мандић, Андрија Милошевић, Виктор Савић, Мира
Бањац
трајање: 90 мин
премијера: 07.07.2007.

МЕЛОДРАМЕ

ЈЕСЕН СТИЖЕ ДУЊО МОЈА

продуцент: Синема дизајн
режија: Љубиша Самарџић
сценарио: Ђорђе Милосављевић, Тони Матулић
глумци: Бранислав Трифуновић, Марија Каран, Калина Ковачевић, Игор
Ђорђевић, Предраг Ејдус, Рада Ђуричин, Војислав Брајовић
трајање: 94 мин
премијера: 08.08.2004.

ЖИВОТ ЈЕ ЧУДО

продукција: Alain Sarde, Pariz, France 2 Cinema, Pariz, Rasta International, Београд

режија: Емир Кустурица

сценарио: Ранко Божић, Емир Кустурица

глумци: Славко Штимац, Наташа Шолак, Весна Тривалић, Вук Костић,

трајање: 155 мин

премијера: 01.09.2004.

(НЕО)РАТНИ ФИЛМ**РАЊЕНА ЗЕМЉА**

продуцент: Студио Чаплин, Београд

режија: Драгослав Лазић

сценарио: Гордан Мухић

глумци: Петар Краљ, Вера Чукић, Небојша Глоговац, Драгана Туркаљ, Жарко Лаушевић, Велимир-Бата Живојиновић, Татјана Лукјанова, Драган Јовановић, Оливера Марковић, Предраг Тасовац, Анита Лазић

трајање: 95 мин

премијера: 01.10.1999.

ПАДУРАЈ

продукција: Zillion Film, Beograd Neue Impuls Film, Hamburg MAST Productions, Paris Rocketta Film, Amsterdam Rotterdam Film, Rotterdam

режија: Милош Радовић

сценарио: Милош Радовић

глумци: Лазар Ристовски, Бранка Катић, Симон Лундон, Јована Миловановић, Оливера Марковић, Никола Пејаковић, Слободан Нинковић, Горан Даничић, Љубомир Бандовић, Предраг Ејдус, Богдан Диклић

трајање: 83 мин

премијера: 19.04.2004.

НАЦИОНАЛНИ ЖАНР - ПОЛИТИЧКИ ФИЛМ

ЗЕМЉА ИСТИНЕ, ЉУБАВИ И СЛОБОДЕ

продуцент: Sean Aloysius O Fearna and Sons, Београд

режија: Милутин Петровић

сценарио: Милутин Петровић, Саша Радојевић, Петар Јаконић

глумци: Борис Миливојевић, Ђорђе Анђелић, Вања Говорко, Никола Ђуричко, Биљана Србљановић

трајање: 72 мин

премијера: 01.11.2000.

ХИТНА ПОМОЋ

продуцент: Нама Филм, Београд / Инкас Филм, Атина / Граал, Атина / Noirfilm, Карлсруе / Синебокс, Београд

режија: Горан Радовановић

сценарио: Горан Радовановић

глумци: Весна Тривалић, Ненад Јездич, Наташа Нинковић, Соња Колачарић, Танасије Узуновић

трајање: 84 мин

премијера: 12.07.2009.

ОПТИМИСТИ

продуцент: Зептер Интернационал / Нова Филм / Зилион Филм, Београд / Wanda Vision, Мадрид

режија: Горан Паскаљевић

сценарио: Владимир Паскаљевић

глумци: Лазар Ристовски, Мира Бањац, Петар Божовић, Тихомир Арсић, Бојана Новаковић, Даница Ристовски, Небојша Глоговац, Виктор Савић

трајање: 98 мин

премијера: 27.09.2006.

ЂАВОЉА ВАРОШ

продуцент: МТ Имагес / Нова Филм, Београд

режија: Владимир Паскаљевић

сценарио: Владимир Паскаљевић

глумци: Лазар Ристовски, Марија Зељковић, Мина Чолић, Милан Томић, Славко Штимац, Јана Милић, Урош Јовчић, Марта Берес

трајање: 85 мин

премијера: 09. 07. 2009.

НАЦИОНАЛНИ ЖАНР - ТРАНЗИЦИЈСКИ ФИЛМ

СУТРА УЈУТРУ

продуцент: Зилион филм, Београд

режија: Олег Новковић

сценарио: Милена Марковић

глумци: Лазар Ристовски, Уликс Фехмиу, Небојша Глоговац, Нада Шаргин, Љубомир Бандовић, Радмила Томовић, Милош Влалукин, Ана Марковић

трајање: 85 мин

премијера: 30. 08. 2006.

КЛОПКА

продуцент: Баш Челик, Београд, Медиополис ГМБХ, Лејпциг, Уј Будапест Филмстудио, Будимпешта

режија: Срдан Голубовић

сценарио: Мелина Пота Кољевић, Срђан Кољевић

глумци: Небојша Глоговац, Наташа Нинковић, Аница Добра, Мики Манојловић, Марко Дјурковић

трајање: 106 мин

премијера: 23.02.2007.

ХАДЕРСФИЛД

продуцент: Еуе То Еуе, Београд, Радио-телевизија Војводине, Нови Сад

режија: Иван Живковић

сценарио: Угљеша Шајгинац, Дејан Николај Краљачић

глумци: Горан Шушљик, Небојша Глоговац, Војин Ћетковић, Јосиф Татић, Дамјан Кецојевић, Сусана Лукић, Јелисавета Сека Саблић, Предраг Мики Манојловић

трајање: 95 мин

премијера: 05. 07. 2007.

НАЦИОНАЛНИ ЖАНР - ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИ ФИЛМ

КЕНЕДИ СЕ ЖЕНИ

продуцент: Тера филм, Нови Сад, Јет Company – ВК ТВ

режија: Желимир Жилник

сценарио: Желимир Жилник

глумци: Кенеди Хасани, Саљи Хасани, Бени Халити, Макс Штајнер, Филип Ајсенман, Слађана Павлица, Максуд Хумо, Етхем Саутидер

трајање: 80 мин

премијера: 20.06.2007.

ЖИВОТ И СМРТ ПОРНО БАНДЕ

продуцент: Баш Челик, Белграде

режија: Младен Ђорђевић

сценарио: Младен Ђорђевић

глумци: Михајло Јовановић, Ана Аћимовић, Предраг Дамјановић, Радивој Кнежевић, Срђан Милетић, Срђан Јовановић, Иван Ђорђевић, Бојан Зоговић, Наташа Миљуш, Александар Глигорић, Мариана Аранђеловић, Србољуб Милин

трајање: 90 мин

премијера: 28. 02 .2009.

Биографија

Драган Јовићевић рођен је 30. августа 1975. године у Смедеревској Паланци, где је завршио основну школу „Олга Милошевић“ и нижу музичку школу „Божидар Трудих“ (клавирски одсек), као и Гимназију „Света Ђорђевић“ (класични филолошки смер) и средњу музичку школу „Коста Манојловић“ у Смедереву (клавирски одсек). Дипломирао је на Факултету музичке уметности 2001. године на катедри за музичку теорију и педагогију, магистрирао на Факултету драмских уметности, на студијама филма и медија са темом *Римејк јапанских хорор филмова: анализа жанра* (одбрањеној 16. септембра 2008).

Радио је као асистент режије и сценариста на неколико краткометражних филмова и у организацији више од двадесет међународних филмских фестивала у Србији, Босни и Херцеговини и Румунији. Програмски је директор Фестивала српског филма фантастике. Аутор је и неколико кратких прича и романа *Последња кап* (Адмирал Букс, 2016).

Са својим видео радом *Легенда о Цунамију*, учествовао је на међународној Недељи дизајна 2014. године.

Као новинар, објавио је више стотина текстова из области културе, како у домаћим тако и у страним медијима. Члан је Огранка међународне федерације филмских критичара ФИПРЕСЦИ, учествовао у раду више десетина домаћих и међународних филмских фестивала.

Тренутно је уредник културе у недељнику НИН (2011-). Пре тога, радио је као новинар а потом и уредник културе и специјалних додатака у дневном листу Данас (1998-2011). Био је и уредник документарног програма на ТВ Авала (2010).

Превођен на енглески, чешки, јапански.

Докторска дисертација на тему *Жанровска историзација и теоријско-жанровска проблематизација: српски филм од 1999. до 2009. године* одобрена је на научно-уметничком већу 15. јуна 2010. године.

Објављени радови:

Кругови и клетве (књига о јапанском филму, проистекла из магистарског рада, Филмски центар Србије 2010).

Тражећи вампире: од архетипа до експлоатације (прегледни рад у часопису Култура, бр 136, из 2012. стр. 220-236).

Изгубљени светови српског филма фантастике (истраживачки пројекат рађен са Јованом Ристићем, Филмски центар Србије, 2014).

Изјава о ауторству

Потписани-а Драган Јовићевић
број индекса

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ЖАНРОВСКА ИСТОРИЗАЦИЈА И ТЕОРИЈСКО-ЖАНРОВСКА
ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЈА: СРПСКИ ФИЛМ ОД 1999. ДО 2009. ГОДИНЕ

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 15. 03. 2016.

Драган Јовићевић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

ЖАНРОВСКА ИСТОРИЗАЦИЈА И ТЕОРИЈСКО-ЖАНРОВСКА
ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЈА: СРПСКИ ФИЛМ ОД 1999. ДО 2009. ГОДИНЕ

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 15. 03. 2016.

Потпис докторанда

Драган Јовићевић

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора ДРАГАН ЈОВИЋЕВИЋ

Број индекса

Докторски студијски програм ДОКТОРСКЕ НАУЧНЕ СТУДИЈЕ ТЕОРИЈЕ
ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ И МЕДИЈА

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ЖАНРОВСКА ИСТОРИЗАЦИЈА И ТЕОРИЈСКО-ЖАНРОВСКА
ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЈА: СРПСКИ ФИЛМ ОД 1999. ДО 2009. ГОДИНЕ

Ментор ПРОФ. ДР НЕВЕНА ДАКОВИЋ

Коментор:

Потписани (име и презиме

аутора) _____

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 15. 03. 2016.

Потпис докторанда

Драган Јовићевић