

Весна Перић

МЕТАФИЛМСКИ СВЕТОВИ АЛЕКСЕЈА БАЛАБАНОВА

„Бол, најчешће онај душевни али каткада и физички, може да се разматра као један од саставних делова естетског доживљаја”
Ноел Бирш

Алексеј Актјабринович Балабанов (Алексей Октябринович Балабанов, 1959) редитељ је заиста необичног и шароликог опуса који се опире било каквој жанровској квалификацији, дрзак, провокативан, директан, и који без икакве ауторске аутоцензуре доноси портрет како предсовјетске тако и савремене Русије, оне која је прошла и кроз *перестројку*, и кроз транзицију и рат у Чеченији. Шта је то привлачно у Балабановљевом филмском свету? Његов непосредни језик, његова бескомпромисност, његова спремност да егзорцира све што је потиснуто, непожељно, спремност да шокира, али и да запита, да проблематизује. Балабанов не даје разрешења, не моралише нити доцира, он само упери своје кино-око у гнојну рану, и постави гротескни филтер. Без патоса. Без емпатије. Балабанов својим филмовима демонстрира оно што теоретичар Том Ганинг (Tom Gunning) у тексту „Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions” означава као *филм атракције*, карактеристичан за најранији период филма: „Метапсихологија атракције несумњиво је изузетно комплексна, али њени корени се могу пронаћи у ономе што св. Аугустин назва *curiositas* а рано хришћанство осуђује као 'похоту ока'.” Ганинг даље наводи списак атрактивних тема и топосе естетике атракције коју доноси рани филм: „фасцинација визуелним искуствима која почивају на са-

мом задовољству у гледању (боје, облици кретања...); интересовање за новитете (од актуелних текућих догађаја до физичких наказа и чудеса); често сексуализована фасцинација темама које су друштвено табуизирани а тичу се тела (женска голотиња, скидање одеће, распадање, смрт); ексцентрично модерна опсесија насилним и агресивним сензацијама (као што су брзина или опасност од повреде)”.

Три кључна мотива карактеришу Балабановљева филмска остварења, било да су у питању слободније адаптације Бекетове двочинке *Срећни дани*, Кафкиног *Замка* или пак Булгаковљевих *Белешки младога лекара*, или аутономна филмска сценарија: снажан **метафилмски и метамедијски регистар**, потом **третман 'понижених и увређених' про-тагонисткиња**, и коначно непрекидно **сучељавање западноевропске и руске културе** и њихових кодова. Сви ови мотиви увезани су једном ауторском *idée fixe* – распад и декаденција духа имају своје телесне, висцералне манифестације, све до порнографског, а графички прикази наказних или пак искасапљених, обезличених тела, једна бошовска макабристичка студија ужаса, испостављени су невероватно мирном, доследном, педантном експлицитношћу. Потпуну идентификацији и ужас Балабанов, чудесно, постиже управо дистанцом. Хирургија је његова дисциплина. У овом тексту углавном ћемо се бавити остварењима *Браћи* (*Браћи*, 1997) и *Браћи 2* (*Браћи 2*, 2000), која стоје помало апартно у односу на читав опус и ближа су жанровским матрицама холивудског гангстерског филма, *О монструмима и људима* (*Про уродов и людей*, 1998), *Раи* (*Война*, 2002), *Карго 200* (*Груз 200*, 2007) и *Морфијум* (*Морфий*, 2008). Већ у неколико наслова очитује се редитељева опсесија девијацијом, патологијом и смрћу – *монструми* и људи; *карго 200*, као шифра за војни товар лешева војника погинулих у Авганистану, и коначно *морфијум* (дериват опијума), као психоактивна аналгетска опојна дрога која изазива психофизичку зависност.

Стиварна и медијски репрезентирана поља у филмском приповедању

Балабановљеви (анти)јунаци су или маргиналци који успевају да се иницирају у гангстерски миље (Данила у филмском диптиху *Браћи* и *Браћи 2*), затим војници који проблематизују свој ратни ангажман у Чеченији (Иван у *Раи*у), декадентни грађани с почетка прошлог века који гаје опскурне порнофил(м)ске страсти (*О монструмима и људима*), полицијски апаратчици за које се испоставља да су первертити, садисти некрофили (наказни полицајац Журов у филму *Карго 200*), или пак анестезирана интелигенција чији идентитет остаје прогутан историјским контекстом (доктор Пољаков у *Морфијуму*), и тешко да

се са њима можемо идентификовати. Сви који су ушли у Балабановљево универзум оставили су своју наду и остају закочени у једном пургаторијуму у којем нема места за покајање. Једино двотомна гангстерска сага са елементима социјалне драме, *Браиџ*, у свом *закљученију* нуди могућност Дантеове *vitae novae* – у првом делу, млади Данила (Сергеј Бодров Млађи), демобилисан из чеченског рата, да би спасао старијег брата (Виктор Сухоруков), којем је апсолутно одан, постаје део санкт-петербуршког гангстерског миљеа сукобљавајући се са чеченском мафијом. Иако га рођени брат изда, Данила му опрашта, и одлази у Москву. У наставку, Данила из Москве путује у САД, у Чикаго, колевку америчког и холивудског криминала, као професионални убица. И док се старији брат срознава до гротескне фигуре, Данила сублимира како холивудског гангстера из 60-их и 70-их тако и Фордове или Премиџерове вестерн хероје. У спектакуларном финалу, он са руском проститутком Дашом/Мерилин и торбом пуном новца бежи назад авионом, у *Москву, у Москву!!!* уз реплику „Рус никада не оставља своје на бојишту”, што је стилизовано у потпуности гангстерски, као иконицка посвета двојцу Бони и Клајд.

Готово свако Балабановљево остварење у примарни наратив кондензује и слику слике, та метамедијалност и метафилмичност у његовим филмовима постиже брехтовску емоционалну дистанцу код гледаоца. *Verfremdungseffekt* започиње још у *Браиџу 2* – у доласку на аеродром у Њујорку, Данила на питање о сврси посете САД-у одговара да долази на Њујоршки филмски фестивал, иронизујући на тај начин свет Холивуда и филма као спектакла уопште а истовремено чинећи самосвесни одмак према сопственом лику као протагонисти филмске фикције. У филму *О монсијумима и људима* Балабанов денотира рађање порнографије из еротске фотографије у Ст. Петербургу почетком прошлог века – ово је прича о две грађанске породице које тону у декаденцију, у једној је Лиза, ћерка професора удовца, која постаје модел и улази у порнографску машинерију коју покреће мистериозни порнофил Јохан, а у другој је докторова млада слепа жена која је са доктором усвојила сијамске близанце, дечаке. Конотативно – у питању је порнографија као друштвена и културолошка пракса деградације јединке, а не стимулус сексуалног нагона; первертирана сексуалност је метафора ширег, свеприсутног ужаса и изолације. Фотографски медиј, дакле, репрезентује ту друштвену изопаченост док филмска слика двоструко уоквирује протагонисте у свом свакодневном амбијенту и протагонисте који су истовремено и слика слике овенчане воајеризмом и перверзијом. Спекулум којим Балабанов посматра своје јунаке има специфичну жижну даљину – протагонисти остају мали, ефемерни инсекти који се копрцају (Кафка, имплицитно!). Сам филм

сниман је у жутој сепији, у тоновима првих фотографија, а његова структура подражава неми филм иако постоје дијалози. Фотографија и неми филм су, иначе, медији који експлоатишу голотињу на специфичан начин. Филм о порнографији је стога и метафилм.

Док претходно поменути филмови имају линеарну структуру, прича филма *Раџи* је темпорално скоковита (често су на филму, што је свакако наслеђе романа, ратни наративи и ратне мелодраме испостављене кроз проблем сећања и реминисценција протагонисте, нелинеарно). Протагониста Иван (Алексеј Чадов), војник и експерт за телекомуникације, отвара филм причом о свом некадашњем ангажману у Чеченији – у тренутку исповести налази се у Москви, у затвору, неправедно осуђен за убиство цивила. Његова приповест, као таоца чеченског вође Аслана, препуна је драматичних обрта – од сусрета са двоје Енглеза на позоришној турнеји по Грузији, које такође киднапују Чечени, привременог ослобађања и потраге за новцем за откуп преосталих талаца, до оружаног обрачуна са Чеченима. Енглец, англофони Иванов парњак Џон, дотадашњи тумач Хамлета, прихвата понуду британских ТВ станица да начини ратни видео-дневник, који постаје хит, као и књига. Иван, пак, скончава иза решетака. Медијска репрезентација руско-чеченског конфликта тако добија димензију западњачке спектакуларности, сензационализма и једног типично колонијалног третмана других култура, док права прича остаје скривена иза застора тог медијског циркуса.

У филму *Карго 200*, причи о полицајцу Журову (Алексеј Полујан), киднаперу тинејџерке, ћерке високог партијског функционера и веренице официра у Авганистану, који својим некрофилним методама егзорцира све што је ненормално за његов ригидни ауторитарни систем, метамедијалност није толико истакнута и дискретно је али ефектно присутна у неколико кадрова. У граду Лењинску, у доба Совјетског савеза на заласку, којег камера Балабановљевог директора фотографије, Александра Симонова, слика хладним плавим тоновима, налази се дом средовечног социопате, немуштог полицајца Журова, импотентног војера, едиповца и убице, оличења леденог бирократског режима. Журовљева наказна мајка, реплика лихварке у Достојевског, прикована је за телевизијски екран и у својеврсној телехипнози не региструје страшна дешавања у суседној соби – мучење девојке која лежи покрај распаднутог леша свог младића. Порнографија и еротика у медијима су забрањене, али дуге седнице Партијског комитета доносе посебну врсту уживања. У једном кратком кадру, на телевизијском снимку, поред актуелног говорника, види се и Михаил Горбачов, будући *перестројиш*љ. Балабановљеви јунаци у страшном, натуралистичком сетингу, сликани хладном, контрастном крупнозр-

ном фотографијом, контемплирају о души, научном атеизму и Кампанином *Граду сунца*, а након попришта фрустрације остају муве над лешом руског официра, „Авганца”, његова силована и констерирана девојка, литре вотке и тегле киселих краставчића.

Коначно, најновије Балабановљево остварење, *Морфијум*, слободнија екранизација Булгаковљевих *Зайиса младог лекара*, наизглед апатична прича о морфијумској зависности младог лекара на задатку у далекој губернији, поред очигледног омажа немом филму кроз структуру табла и међунаслоа, поред бројних интервенција у односу на Булгакова у градњи самих ликова, интервенише и у наглашавању последње сцене. Наиме, након неколико месеци проведених у служби на селу, након бројних операција, порођаја, ампутација, и то у кључном тренутку доласка црвеноармејаца на власт 1917, доктор, потпуно *навучен* на морфијум, скончава на лечењу у психијатријској болници. Бежећи из болнице у магновењу, укравши пиштољ и убивши свог некадашњег сарадника који је постао црвеноармејски официр, не из идеолошких већ из личних побуда, самоубиство извршава у препуном биоскопу. Пуцњем у слепоочницу он гротескно боји свој чин пред платном на којем се пројектује прва филмска верзија Чеховљевог приче „Романса са контрабасом”. Биоскоп постаје последње уточиште, последњи докторов луцидни интервал пред самоубиство. Уз црнохуморну ноту Балабанов не пропушта да да критику тадашњег анестезираног руског друштва, а морфијумска зависност протагонисте, као бекство у један паралелни утопијски свет, ни у једној јединој сцени не достиже халуцинантну спектакуларност карактеристичну за англо-америчке наративе попут, рецимо, *Трејнсоптинга* Денија Бојла (Danny Boyle) или пак *Реквијема за сан* Дарена Ароновског (Darren Aronofsky). Балабанов напушта исповедну Булгаковљеву форму. Наратор није сам доктор, наратор је хладни и дистанцирани свезнајући приповедач као неумољиви нотар повести једног бриљатног ума који тоне у декаденцију.

Сви ови примери указују на Балабановљеву непрекидну свест о стварном и репрезентованом, о реалном и посредованом, о увек присутном паралелном регистру који коментарише, подвлачи, или пак пародира доминантни дискурс.

Жене као бреме светиа

У Балабановљевим филмовима упадљиво је одсуство женских главних улога (осим у незавршеној документаристичкој *Реци*, необичном филму о колонији лепрозних у Сибиру, филму који је остао назавршен услед трагичне погибије главне глумице), а жене су углавном деградиране, физички и психолошки, мучене или пак потчињене. Нема фаталних жена. Жена је најчешће објекат или сексуалне перверзије или физичког малтретирања, или пак на потпуној маргини друштва, ретко када је равноправан партнер протагонисти – то је једино случај у поменутој завршници филма *Браш 2*. У филму *Браш*, жена у коју је Данила заљубљен, Света, возачица трамваја, добровољно бира останак у бесперспективном браку на ивици егзистенције одбацујући љубав Даниле; у *Раишу*, Енглескиња Маргарет (Ingeborga Dapkunaite), као талац Чечена, бива силована и мучена; у *Монструмима*, професорова Лиза од честите девојке лагано тоне у порнографију, а ништа боље не пролази ни докторова слепа супруга; у *Карџу*, девојка која је отета постаје жртва садисте; коначно, у *Морфијуму*, медицинска сестра Ана (поново Dapkunaite) служи најпре као снабдевач морфијумским дозама доктору а потом и задовољава обостране сексуалне нагоне, у епизодама готово медицинског антисептичког сексуалног контакта лишеног емоција. У споредним улогама жене су такође маргинализоване – неписмене или сујеверне сељанке, или пак блазиране квазиаристократкиње. У Балабановљевом опусу, жена није кривац за декаденцију света, али га она не може ни спасти.

Гудбай, Америка

Русију и Запад као два непомирљива антипода Балабанов непрестано сучељава у својим остварењима и неретко су његови протагонисти чак и агит-пропоненти идеје о трулежи и пропадљивости Запада/Америке насупрот идеји братства, части и оданости руског мушкарца. Данила у *Браишу 2* у неколико наврата дискредитује амерички новац и конзумеризам – повратак кући и прву праву вотку у авиону Аерофлота не може заменити никаква актовка пуна долара. У *О монструмима* и *Људима* еротске фотографије и порно субкултура долазе са митског демонијачног Запада (Јохан је Немац који доноси порнографију у Петербург), а с друге стране, Лиза сања о возу који ће је неповратно одвести на Запад. У *Раишу* Иван дискредитује свог енглеског фриволног сапутника, глумца, који конзумира рат као чисто егзотично поглавље у својој биографији. Фортинбрас засигурно не залази у

чеченску област. У *Карџу 200*, Журов, тврдокорни стаљинистички издана, кажњава адолесценте који се забављају у једној дискотеци. Коначно, у *Морфијуму*, нема толико простора за овај динамизам Исток–Запад – Балабанов прати имплозију појединца пред експлозију једног историјског тренутка који ће свој сеизмички талас пронети много касније и до Запада.

У свом опусу који неки критичари карактеришу као беспризорни, или пак реакционарни, или пак политички некоректан, Балабанов је сигуран у једно – филм није казнено-поправна институција, нити добровољни егзил, нити исповедаоница, такође није ни индугенција као ни анестетик. Филм је за Балабанова, доследно, *поейски језик, мишљење у сликама* (В. Шкловски), и чак иако та поетика и те слике јесу шок, приказ наказности или пак бола, Балабанов нас држи у невероватној кинестезијској зависности.