

Саша Рагојевић

ПОЧЕТАК ОЗНАЧАВА И КРАЈ

*Српски филм – жанр по себи –
полазишћа и исходнишћа*

Француски теоретичар Антоан Компањон у својој књизи *Демон теорије* потпуно је елиминисао питање жанра сматрајући га недовољно инспиративним у односу на појмове као што су аутор, гледалац, стил, историја, вредности – који су, по њему, увек изазивали више контроверзи. По томе је Компањон сличан Бенедету Крочеу који је својевремено, такође, негирао оправданост жанровске деобе. Уметничко дело је, према Крочеу, експресија интуитивног, оригиналан, особен чин, као и само изражавање, а непостојање два идентична чина експресије негира и постојање два слична дела која би конституисала жанр.

Постоји ли, дакле, основа да се у светлу теоријске и практичне осеке – када је реч о репрезентативном третману индивидуалаца који оличавају темеље жанра – читав национални филмски корпус прогласи једним жанром. Тешко. Предрасуде о српским филмовима као о галиматијасима, састављеним од певања, пуцања и псовања, који би требало да представљају заједнички именитељ, истина, јесу снажне, али је вечито инсистирање на урбаним темама допринело стварању утиска да су модернизацијски токови ухватили корена на нашим теренима.

Стидљиви покушаји да се у српској кинематографији формирају жанрови везани су за централистичко управљање филмом педесетих година, које је неправедно миноризовано и збрисано појавом „црног таласа” – шездесетих година, и за осамдесете године када је у нашем

филму дошло до надовезивања на евроамерикану која је доживела процват у Немачкој и Француској деценију раније.

Осамдесете године су у српској кинематографији донеле и чешће помињање жанровске тематике. Она је, пре свега, проблематизована у критичарским круговима и након судара са условностима овдашње филмске производње дошло се до закључка да је Србија погодна искључиво за прављење есеја о жанру, односно за метажанровска преиспитивања. Отуда се сваки сличан подухват сматрао пионирским, преломним, а уједно и закључним, јер се напросто даље истраживање на одређеном терену сматрало епигонским, што је парадоксално за суштину жанра који подразумева понављање и стварање низа сродних филмова погодних за формирање културолошких образаца.

И ове године имали смо филм који је проглашен првим правим српским хорором. *ТТ синдром* Дејана Зечевића то заиста и јесте, али се његов настанак третира као изузетак који потврђује правило да хорор филмови, баш као и криминалистички филмови – који представљају темељ сваке жанровске продукције – не могу да се развијају у Србији. Разлог томе није одсуство криминала или хорора у нашој средини, већ иконографска неразвијеност која у случају ова два жанра подразумева и богату литерарну основу.

Оно што се, ипак, може назвати жанровском традицијом у српском филму везано је за тзв. омладински и ратни филм. Нортроп Фрај жанр одређује као лексикон инспиративних слика, насталих прерадом архетипа у стереотипе доба. Према тој класификацији, друштвени поредак – за чије одржавање аутори филмова, хтели то или не, углавном и служе – одржава се имитацијом „посебности” одређене средине, а у случају наведених српских филмских жанрова то значи уграђивање менталитетских карактеристика и снажног фолклора ради постизања популистичких ефеката.

Услед промене идеолошке матрице, потенциране и петооктобарским заокретом у смислу инструментализовања (тачније: петрификовања) историје, ратни филм више није у фокусу пажње овдашњих стваралаца. Од ратног филма се, рецимо, очекивало, као од ретко којег другог жанра, да ретроспективно расветљава догађаје које описује. Али, упркос привидној довршености структуре домаћих ратних филмова ствараних претходних деценија пракса нам намеће закључак да ти филмови заправо нису ретроспектива, већ да је у питању фаза још једног недовршеног рата. Овај закључак посебно се односи на филмове о новим југословенским ратовима у којима се вирус сукоба преноси са једне на другу територију.

Нови југословенски ратови на филму нису побегли од стереотипа упркос другачијим историјским околностима у којима су ти ратови вођени. Ликови који се појављују у тим остварењима делују као понављање

физичког изгледа и понављања неког лика насталог у ранијим филмовима. Блиски публици, они изгледају као стереотип при својој првој појави на екрану. Овом погодношћу послужио се и Срђан Драгојевић у филму *Лејла села, лејло горе* када је, уз јунаке новокомпонованог ратног окружења, сместио и класичне партизанске ликове Ћосићевског типа: „Гвоздена” (Бата Живојиновић) и Уч (Драган Максимовић).

Стереотип, међутим, није увек синоним за кич, комерцијалност или слаб квалитет, али се његова идентификација врло често употребљава као аргумент за доказивање недостатка ауторског обележја, без много анализовања контекста и значења појединих препознатљивих мотива који се понављају. Напросто, тематски и амбијентални стереотип, пре свега, служи за лакше препознавање и идентификацију гледалаца са збивањима на екрану.

Идеја Нортропа Фраја о преради архетипа у стереотипе доба још је употребљивија када је реч о разматрању тзв. српског омладинског филма. Најновији допринос тој филмској врсти су *Муње* Радивоја Андрића. У *Муњама* се, на пример, прави „обрачун” са омладинском културом осамдесетих година на истоветан начин на који је у представнику те културе – филму Милоша Радивојевића *Дечко који обећава* – то учињено са хипицима из седамдесетих година. На тај начин се обавља реконцептуализација где се као основа нечије културе представљају они појмови које је већ конструисао неко други и беспоговорно се уклапа у ту матрицу. Тај процес се у домаћем филму понавља још од педесетих година када је као аутентична омладинска култура третирана „посрба” џеза, а свака нова, „револуционарна” промена у смислу културне доминанте била резултат послушљивања актуелног евроамеричког тренда.

Снажан импулс за успех филма *Муње* проистекао је из чињенице да су млади гледаоци предочену слику схватили као утисак реалности достојан потпуне и довољне репрезентације њих и њиховог света. Љубитељи ”dram end bejza” су били задовољни филмом *Муње* јер су сматрали да су они адекватно представљени на екрану. Међутим, проблем са филмовима овог типа је, као што сам већ навео, то што се њихови врхунци сматрају закључним за одређену културолошку матрицу. Најпре се одређени образац омладинске културе развија у поткултурном амбијенту и оног тренутка када постане погодан за филмску обраду то је уједно и његов крај у српском филмском окружењу.

Једино што ауторима у тој компликованој ситуацији може да буде од спасоносне помоћи је иронијска дистанца, која ће да амортизује недостатак нових вредности, а уколико желе да се нађу на терену на којем су знаци препознавања, посегнуће – надајмо се не за филмовима са певањем, пуцањем и псовањем, који дефинитивно нису кључно оличење овдашње кинематографије – већ за затвореним системима какви су несумњиво српски ратни и омладински филм.