

Pejzaži u kadru, ljudi u odsustvu



„Tu ćemo morati staviti neki [arhivski] kadar parka, kako je to ranije izgledalo, da se oseti ta razlika“, kaže reditelj Srđan Vuletić stojeći pred kamerom i pokazujući na brisani prostor iza sebe. Reč je o jedinstvenoj sceni u Vuletićevom kratkom filmu, *Palio sam noge*, snimljenom 1993. godine tokom opsade Sarajeva. Pred gledaocem je neplanirana situacija za koju je moguće reći da označava kraj jugoslovenske filmske paradigme. Vuletićeva kamera je i sama trebalo da snimi park – ali je to sada nemoguće, jer parka više nema! Svo drveće je posečeno, a gledaocu je odmah jasno i zašto: radi ogreva i izrade mrtvačkih sanduka u opkoljenom gradu. Rat je svojim drastičnim prekrajanjem stvarnosti proizveo kinematografsku krizu nesvakidašnjih razmera. Ono što se želi snimiti – možda jeste, ali vrlo je moguće i da nije (više) tu. Pejzažni kadrovi parka punog drveća, transformisani su u kadrove, kako sam Vuletić kaže, „nekakve prilično glupave“ livade – postali su snimci praznog prostora.

Iz današnje perspektive, *Palio sam noge* deluje kao prvobitna instanca, kao

„primalna scena“ jedne specifične tendencije u savremenom dokumentarnom filmu iz jugoslovenskog regiona, koja na kompleksan način postavlja pitanje odnosa filmskog medija, rata i masovnih zločina. Reč je o *političkim pejzažnim filmovima* kakvi su *Dubina dva* (Ognjen Glavonić, 2016), *Dani šoka i potresa* (Selma Doborac, 2016), *Pejzaži rata, pejzaži mira* (Aron Sekelj, 2017) i *Na vodi* (Goran Dević, 2018), koji se svi eksplicitno bave različitim sekvencama krvavog raspada Jugoslavije tokom devedesetih godina (rat i zločini u Hrvatskoj u *Na vodi*; u Bosni i Hercegovini u *Danima*; i na Kosovu u *Dubini dva* i *Pejzažima*). Važna prethodnica ovim ostvarenjima je film *Crvene gumene čizme* Jasmile Žbanić (2000), jedan od prvih dokumentaraca o genocidu i postgenocidnoj traumi u Bosni i Hercegovini, koji u pristupu ovoj temi takođe razvija specifičan oblik pejzažne poetike.¹

-



-



Pejzažni filmovi koji se bave ratom i zločinom deo su jednog šireg, raznovrsnog trenda koji poslednjih godina doživljava procvat na ovim prostorima, a za koji je karakteristično da pejzažnu poetiku „primenjuje“ na asortiman, često povezanih, društveno-političkih tema, kako savremenih tako i istorijskih: devedesete su najčešće, makar indirektno, prisutne, ali u fokusu su i Narodnooslobodilačka borba i Revolucija, različiti aspekti života u SFRJ i njenog nasleđa, istorijsko pamćenje i revizionizam, patrijarhalnost, ulazak u globalni neoliberalni poredak, granice, migracija, izbegličke krize, siromaštvo, ekološka pitanja... U tu, širu grupu političkih pejzažnih filmova spadaju, u celosti ili delimično (u svojim ključnim aspektima): *Abdul & Hamza* (Marko Grba Singh, 2015), *Spomenik* (Igor Grubić, 2015), *Gora* (Stefan Malešević, 2017), *Dom Boraca* (Ivan Ramljak, 2018), *Sarabande* (Kaltrina Krasniqi, 2018), *Pozdrav iz slobodnih šuma* (Ian Soroka, 2018), *Sinovi smo tvog stijenja* (Ivan Salatić, 2018), *Zemlja meda* (Tamara Kotevska i Ljubomir Stefanov, 2019), *Domovine* (Jelena Maksimović, 2020), *Snimak pejzaža bez predistorije* (Doplgenger, 2020) i *Pejzaži otpora* (Marta Popivoda, 2021).²

Bilo da su snimani u šumama, na proplancima, rekama, poljima, kamenjaru, parkovima, jezerima, ili planinama, priroda u pejzažnim filmovima uvek funkcioniše – shvaćena je, doživljena i analizirana – kao „semiotizovana“, kao priroda nerazdvojiva od istorije. „Pejzaži u kadru“ uvek su, s jedne strane, „podruštvljeni“, direktno ili indirektno obeleženi nekom vrstom ljudske aktivnosti.

S druge strane, za svaki filmski snimak nekog krajolika moguće je istovremeno reći i da predstavlja dokument o specifičnom načinu na koji sama priroda reaguje na ljudsku aktivnost.

Ono što je zajedničko *Crvenim gumenim čizmama*, *Dubini dva*, *Pejzažima rata*, *pejzažima mira*, *Na vodi* i *Danima šoka i potresa*, je da u svima figurira jedno značajno – izraženo, intenzivno, čak centralno – vizuelno *odsustvo*. To odsustvo je upravo ono što ih, na jedinstven način, čini filmovima *političkih* pejzaža. Pri tome, ne radi se o odsustvu slikovnog prikaza kao takvog, već o odsustvu direktno upisanom u samo polje reprezentacije. Radi se o svojevrsnom manjku u samoj slici, koji je od strane autora svesno potenciran kao primarni, ili bar izuzetno važan, formalni i stilski princip. Štaviše, specifični oblici praznine ili manjka u slici, prisutni su u ovim ostvarenjima ne samo kao deo autorskog rukopisa, već istovremeno i kao zahtev upućen gledaocu, za aktivno učešće u filmu: za dopunu, za dalje izmaštavanje te strateški ispražnjene i otud *nepotpune* slike.

•



•



Šta je to što nepogrešivo – u nekim slučajevima gotovo u potpunosti (*Dubina dva*, *Pejzaži rata*, *pejzaži mira*) – nedostaje u ovim filmovima o ratu i zločinu? Šta je to što bode oči svojim dominantnim odsustvom u *Crvenim gumenim čizmama*, *Danima šoka i potresa*, i u najupečatljivijim sekvencama *Na vodi*?

Reč je, naravno, o odsustvu ljudi u slici. Živih i mrtvih. Reč je o osetnom manjku ljudskih tela, ubijenih, pa puštenih niz reku (*Na vodi*), natrpanih u hladnjače (*Dubina dva*), ili pokopanih po masovnim grobnicama – onim poznatim i onim još uvek neotkrivenim (*Crvene gumene čizme*, *Dani šoka i potresa*). Reč je o radikalno redukovanom prikazu, o sekvencama prolongiranog ne-prikaza, ljudskog bivstvovanja – različitih radnji, kretanja, postupaka, delatnosti koje su ljudi izvodili, ili bi izvodili, na datim lokacijama koje sada, pred kamerom, zuje prazne. Reč je, dakle, o *pejzažima u kojima i iz kojih se gube, ili im već potpuno nedostaju ljudi*.³ Ivan Salatić je svojevremeno odlično okarakterisao ovu vrstu filma kao „filmove ranjenih pejzaža“. Možemo još dodati: to su često i filmovi *preteće očišćenih pejzaža*.

U svim ovim dokumentarcima na delu je svojevrsna (različito gradirana) askeza u samom srcu slike. Polazište te askeze je etičko. Sistemsko i „neprirodno odsustvo“ (kako ga Doborac precizno određuje u *Danima šoka i potresa*), naglašeni manjak ljudskog bića i tela u sred filmske slike, predstavlja formalni, stilski – estetski – simptom i izraz jednog humanističkog stava o ratu, o etničkom čišćenju, o genocidu. To je način na koji pejzaži pamte zločin! Askeza na planu reprezentacije čak označava neku vrstu ovde pomenutim autorima i autoricama zajedničkog „etičkog imperativa“ o odnosu filmske umetnosti i zločina. Moglo bi se reći: Filmska slika će biti nabijena, natopljena odsustvom, jer ovo su filmovi u čijem je temelju traumatično iskustvo masovnog istrebljenja ljudi, iskustvo zločina, kao i (treba istaći) njegovog već višedecenijskog potiskivanja, negiranja u različitim delovima jugoslovenskog regiona.





No, ovaj „etički imperativ“ je tek polazna tačka. On predstavlja drastičnu verziju onoga što je filmski kritičar Serž Dane svojevremeno označio kao „filmski aksiom“. Po Daneu, primarna, „temeljna“ filmska relacija sadržana je u „odnosu kamere i stvarnosti“. Zadatak kamere je da „traga u svetu“. Ali, on odmah dodaje, stvarnost *nikada* nije samo i isključivo „ono što je direktno, neposredno prikazano – i tu nema zbora“.⁴

Ono što Žbanić, Glavonić, Doborac, Sekelj i Dević ostvaruju u svojim filmovima, je da ovaj daneovski „aksiom“ *intenziviraju* već pomenutim rediteljskim postupcima redukcije, primetne eliminacije, ili totalnog odsustva ljudi, tela u kadru. Štaviše, to odsustvo u srcu slike funkcioniše kao svojevrsan estetski generator za dalji niz stilskih odluka, koje svaki reditelj/rediteljka razvija na svoj, specifičan način, ali koje se sve vrte oko kontinuirane proizvodnje efekta *nemira* i *nemirenja – otpora* prostom, nepromišljenom prihvatanju mogućnosti „stabilnog slikovnog prikaza“ posleratne, post-genocidne, traumom i dalje ophrvane stvarnosti. Pošavši od traumatičnog odsustva ljudi kao, maltene, nove ontologije filmske slike, ovi autori i autorice razvijaju različite metode odnošenja sa stvarnošću, ali svi istrajavaju na tome da gledaočevo iskustvo prikazane stvarnosti mora biti u znatnoj meri disocijativno, disjunktivno; ono mora biti iskustvo, doživljaj – kako čulni tako i intelektualni – filmski uspostavljenog „nesklada“ ili „neusaglašenosti“ (kako bi rekao Dane).⁵ Time etika filmske slike prelazi u

politiku filmske slike.

Pitanje od centralne političke važnosti na ovim prostorima danas je i dalje pitanje odnosa prema masovnim zločinima koji su obeležili kraj socijalističke Jugoslavije: pitanje mišljenja zločina, te jezika kojim se o njima govori.⁶ Ti zločini – kampanje terora, operacije etničkog čišćenja, logori, masovna silovanja, genocid – bili su, i to je od odsudnog značaja, planirani, organizovani i sistematski sprovedeni. Programsko je i njihovo negiranje (o ovome detaljno govori *Dubina dva*, koja se bavi *dvostepenim* prikrivanjem orkestriranih masakra nad albanskim stanovništvom na Kosovu, 1999. godine). Zato savremeni diskurs o pejzažnoj filmskoj poetici mora, neminovno, početi od činjenice da se ne sme *misliti pejzaž* bez da se istovremeno, zajedno – kao od njega *politički nerazdvojiva – misli i bodljikava žica*. To je, bukvalno, ono o čemu Nika Autor (na tragu knjige Olivijea Razaka, na čiju se pejzažnu tropologiju i sami ovde pozivamo) upravo snima film.⁷ To je, takođe, ono na šta nas nesklad u kadru, nemir prouzrokovan pejzažnom pustoši u filmovima o ratu i zločinima, uporno podseća. Bodljikava žica – ta jednostavna, a krajnje efektna tehnologija razdvajanja, dehumanizacije i terora (Razak) – isuviše je dugo, već decenijama (još uvek!) *tu*, krvavo urezana u pejzažnu sliku našeg podneblja. (Jedan segment Sekeljevih *Pejzaža*, sasvim adekvatno, nosi naziv „O mrtvima i granicama“.) Snimati „post-jugoslovenske“ (šta god bio smisao tog termina) krajolike a ne videti žicu, nedvosmisleno bi značilo svrstati se s političkim projektom njene *normalizacije*. A osnovna orijentacija ovih filmova upravo je suprotna: suprotstaviti se ideološkoj homogenizaciji – čitaj: etničkoj esencijalizaciji – pejzažnog kadra.⁸ (Devićev *Na vodi*, u kome su ljudi u kadru prisutniji nego u drugim filmovima o kojima je ovde reč, istovremeno je i film koji vrlo direktno nudi na uvid upravo ideološke rituale etničke esencijalizacije i homogenizacije slike krajolika.) *Kamerom misliti pejzaž, misleći zločin* – direktno i bolno jasno, odupirući se beskrajnim relativizacijama i mistifikacijama (*Dani šoka i potresa* je, na tom planu, duboko refleksivan film, koji se bavi i zločinom i modusima njegove filmske reprezentacije). Ne padati u zamku, ne miriti se sa danas potpuno oprirodjenom, a suštinski lažnom, fobičnom nacionalističko-identitetskom logikom. Ne nasedati na zamenu teze koju sam zločin potura pred nas. Jer, etničko čišćenje, logori i genocid devedesetih bili

su zapravo krvava sredstva proizvodnje, uspostave i totalnog ustoličenja, upravo onih retrogradnih, fantazamskih kolektivnih identiteta, za koje nas i dan-danas ubeđuju da su, navodno, bili u „nerešivom“ sukobu još pre nego što se zločin desio!



Korisnu teorijsku elaboraciju „politike-kao-filmskog mišljenja“ ponudio je upravo Serž Dane. On kaže: „Politika: Kako snimiti (kako filmski prikazati) proces osvešćenja?“⁹ Ili, kako filmom „uhvatiti“ svest na delu, dok stvarnost promišlja izvan – ne pristajući na – simplifikovane teleološke kategorije i propisane ideološke okvire? Doplengerov (Isidora Ilić i Boško Prostran) skorašnji eksperimentalni film, *Snimak pejzaža bez predistorije* (nastao 2020, inspirisan poezijom Oskara Daviča), metodom ponavljanja s varijacijama uprizoruje upravo ovu vrstu političkog osvešćenja: to je „strukturalni film“ o jednom nekad živopisnom i ljudima ispunjenom pejzažu socijalističke Jugoslavije, koji posredstvom brutalnih društvenih diskontinuiteta kakav je rat, stiče samosvest o napuštenoj istorijskoj ruševini kojom će (u budućnosti) postati. Na sličnom tragu mogao bi biti snimljen i film o jednom plodnom, bujnom, prostranom krajoliku koji, sve više sputan bodljikavom žicom, sebe počinje da percipira kao predvorje smrti.

•



•



Za pejzažne filmove koji se bave ratom i zločinima devedesetih može se reći da su

politički zato što: 1) u svoje pejzaže gotovo aksiomatski upisuju centralno odsustvo ljudi; kako bi zatim 2) svojim insistiranjem na formalnom neskladu, na poetici nemirenja sa stvarnošću – indukovanim upravo tim uznemirujućim odsustvom ljudi – od gledaoca zahtevali aktivno učešće u promišljanju tih radikalno „otvorenih“ pejzažnih kadrova, kao *mogućeg mizanscena nekih novih oblika političke subjektivacije*.

Ključno sredstvo te poetike neusaglašenosti, tog nemirenja sa stvarnošću koju snimamo/gledamo, te aktivacije gledaoca u proizvodnji smisla i oštrenju političke samosvesti – jeste montaža; konkretnije, čitav dijapazon složenih montažnih relacija koje reditelji/rediteljke uspostavljaju između slike i zvuka. Ambijentalna zvučna pista (*Pejzaži rata, pejzaži mira, Dubina dva*), izgovorena reč (*Dubina dva, Na vodi, Crvene gumene čizme*), ili pak obilje teksta u dnu ekrana, kao okidač imaginarnih zvukova (*Dani šoka i potresa*) – efektno evociraju ratna dešavanja, masakre i njihovo prikrivanje, i dokumentuju traumu kroz proces prisećanja i detaljnog opisivanja događaja čiji direktni vizuelni prikaz izostaje. Zvuk je u ovim filmovima odlučujući elemenat koji sliku aktivira, koji pejzažima – tim svedocima zločina, svedocima istorije – omogućava da, kako kaže Dane, „meteorološki odreaguju“: pokretom grane i lišća u krošnji drveta, oblakom u prolazu, mrakom koji pada, talasima na vodi, letom ptice na nebu...

Ljudi u odsustvu, čija je ne-prikazanost u filmskoj slici, s jedne strane, trag nepristajanja na njihovu ideološku dehumanizaciju, etničku esencijalizaciju i instrumentalizaciju u ekonomiji zločina; a, s druge strane, podsetnik na kontinuirane, trajuce kampanje negiranja istih tih zločina – ti odsutni ljudi koji su, zapravo, istovremeno (i dalje) *u kadru*, temelj su buduće političke emancipacije. Pejzaži na ekranu: to je filmski prostor koji nastavlja da živi – i koji je pun potencijala.

•



●



Konačno, osetno odsustvo ljudi na ekranu u pejzažnim filmovima o ratu i zločinima devedesetih, upravo je na planu moguće, buduće, političke subjektivacije povezano sa još jednim odsustvom, još jednim drastičnim potiskivanjem, koje savremeni istorijski revizionizam već decenijama nemilosrdno sprovodi. Sistematski se potiskuje, briše, negira nasleđe partizanskog pokreta, jugoslovenske revolucije, socijalizma, klasne borbe i radničke države.

Neka od ostvarenja iz, na početku ovog teksta pomenute šire grupe političkih pejzažnih filmova – poput Sorokinog *Pozdrava iz slobodnih šuma*, Ramljakovog *Doma Boraca*, Popivodinih *Pejzaža otpora*, ili *Domovina* Jelene Maksimović – prikazuju i prizivaju, kroz njima specifične instance odsustva ljudi u kadru, upravo te emancipatorske oblike političke subjektivacije iz nama još uvek bliske prošlosti, koji su bitno drugačiji od ovih današnjih, novouspostavljenih reakcionarnih okova i koji, kao takvi, i dalje predstavljaju značajnu inspiraciju za budućnost.

Jer, pitanje za budućnost – političko pitanje, za filmsku budućnost – jeste:

Kako, dalje, snimati ljude? Kako, opet, snimiti narod?

Ili, koji je danas dominantni smisao filmskih „masovki“ – i šta bi one trebalo da znače sutra?

Pavle Levi je profesor istorije i teorije filma na univerzitetu Stanford. Autor je knjiga: *Raspad Jugoslavije na filmu* (2009), *Kino drugim sredstvima* (2012) i [Cimanje slike](#) (2019).

Peščanik.net, 13.03.2021.

PODRŽITE PEŠČANIK

-
1. Vidi Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2009), str. 240-241. Za detaljnu analizu filma *Crvene gumene čizme*, vidi: Pavle Levi, *Cimanje slike* (Beograd/Zagreb: FMK/MAMA, 2019), str.82-91.
 2. Naravno, politički pejzažni filmovi imaju bogatu istoriju i u svetskim razmerama. Ovde ćemo pomenuti samo neke značajne naslove – od klasika, preko rigorozno eksperimentalnih ostvarenja, do skorašnjih doprinosa „žanru“: *Noć i magla* (Alain Resnais, 1956), *Drveće u jesen* (Kurt Kren, 1960), *Potruga za lokacijama u Palestini* (Pier Paolo Pasolini, 1965), *Poznat i kao serijski ubica* (Masao Adachi, 1969), *Centralna regija* (Michael Snow, 1971), *Prerano, prekasno* (Jean-Marie Straub i Daniëlle Huillet, 1981),

Quiproquo (Rose Lowder 1992), *13 Jezera* (James Benning, 2004), *Sintaksa drveća, osa lišća* (Daichi Saïto, 2009), *Obezglavljena hidra* (Grupa Otolit, 2010), *Otok Sv. Mateje* (Kevin Jerome Everson, 2013), *Pesme za zemlju i narod* (Cauleen Smith, 2013), *Pokušali su da nas pokopaju* (video instalacija, Isabel Tueumuna Katjavivi, 2018).

3. Odsustvo ljudskih tela u ovim filmovima *nije* apsolutno. U njima se gledalac susreće i sa potresnim kadrovima ekshumacija masovnih grobnica (*Crvene gumene čizme*), sa retkim ali drastičnim ratnim snimcima ubijenih i teško ranjenih (*Dani šoka i potresa, Pejzaži rata, pejzaži mira*), kao i sa ljudima na koje je rat ostavio surove posledice (*Na vodi, Crvene gumene čizme*). No, ovaj prikaz ljudi u ratu, zločina i njegovog užasnog učinka, uvek je u direktnoj vezi sa *preovlađujućim*, *zastašujućim* odsustvom ljudi na ekranu, koje se na taj način još više potencira. Za relevantnu diskusiju o politici opustošenih slika i „narodu koji nedostaje“ u filmovima autora kakvi su Alain Resnais i Straub-Huillet, vidi Žil Delez, *Film 2: slika-vreme* (Beograd: Filmski centar Srbije, 2010), str.270-271.
4. Vidi „The Camera Searching in the World“ u: Dudley Andrew, *What Cinema Is!* (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010), str.5.
5. Serge Daney, „[A Tomb for the Eye \(Straubian pedagogy\)](#)“.
6. Vidi uvodni tekst, „Kako misliti genocid?“ u novini/zborniku *Matemi reasocijacija*, koji je 2010. priredila i objavila Grupa Spomenik (u produkciji Centra za kulturnu dekontaminaciju, Beograd).
7. Olivier Razac, *Politička povijest bodljikave žice* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2009). Film koji Nika Autor snima nosi naziv *Newsreel 64*.
8. Otpor ideološkoj homogenizaciji i konsolidovanju vladajućih odnosa moći unutar i putem pejzažne slike, centralna je tema *fūkeirona*, radikalne japanske slikovne teorije s kraja šezdesetih godina. Za odličnu analizu *Dubine dva*, koja se, između ostalog, poziva i na ideje *fūkeirona*, vidi: Branislav Dimitrijević, „[Landscape of Crime](#)“, katalog izložbe *Landschaft, die sich erinnert / Remembering landscape* (Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Germany, 2018). Za korisnu diskusiju *fūkeiron* teorije i prakse, vidi Yuriko Furuhata, „Diagramming the Landscape: Power and the Fūkeiron

Discourse“, *Cinema of Actuality* (Durham: Duke University Press, 2013), str.115-148.

9. Vidi Serge Daney, „The Screen of Fantasy (Bazin and Animals)“, u *Rites of Realism*, ur. Ivone Margulies (Durham: Duke University Press, 2002), str.32-41.