

NACIONALIZAM U AZIJSKOM FILMU

PALIDRVCE

MIROLJUB STOJANOVIĆ

*Sloboda kao izrazito političko načelo
ne samo da se veoma dobro mogla spojiti
s načelom nacionalnosti, već se činilo da je
ona upravo zahtrevidna priznavanje
nacionalnosti kao nužnog osnova.¹*

Johan Hajzinh

Uspion azijskog filma, tako vehementno započet delima indijskog "novog talasa" sredinom sedamdesetih godina i danas, premda ekspanzija još traje, pokreće veliki broj pitanja na koja iz razumljivih ili nerazumljivih razloga odgovori nisu dati.

Sagledati fenomen u svoj njegovoj kompleksnosti uvek znači premalo ili premnogo u odnosu na posmatranu pojavu, dok sama ta pojava redovno izmiče definitivnosti pogleda.

Sporno je, na primer, to da li je u okviru fenomena "novi azijski film" bilo više reči o etici ili o estetici pokreta. Sporno je i to da li je estetički legitimitet azijske filmske scene glorifikatorsko delo Zapadnog sveta, viđeno njegovim sopstvenim očima i prosudbenim aršinima. Sporno je mnogo toga ali je jedan ambiciozniji *research* zauvek lišen prerogativa konačnosti u ravni njegove moguće istorijske korekcije.

Sve vrste inkompetencija ovde su moguće ako se od jedne sistemske prezentacije pojava podvodive pod okvire filmskog nacionalizma očekuje da dešifruju grandiozne znakovne sisteme za čije konačno rešenje nismo uspostavili čak ni metodologiju. Ova nepregledna sistemska jezgra ponekad trasiraju naš duhovni život a ponekad ne. Ponekad formiraju našu svest a ponekad ne!

Preokupacije azijskog filma temama (problematikom) nacionalizma nisu ni njegovo generičko svojstvo ni njegov primarni interes. On čak ni specijalisti ne nudi dovoljno osnova za uspostavljanje jedne *differentia specifica* kako u odnosu na sopstvene, temama neiscrpane resurse, tako ni u odnosu na druge kinematografije čije eksponiranje počiva na nekoj opšteprihvaćenij problem-

¹ Johan Hajzinh, *Nacionalizam i patriotizam u Evropi na kraju XIX veka* (Prometej – Novi Sad, Tertsit – Beograd, 1996)

skoj ravni. Kao izbor, ipak moramo reći, filmski nacionalizam azijskih kinematografija nije se nametnuo slučajno, ali ga ne možemo braniti ni pukim plaćanjem danka "duhu vremena" (*Zeitgeist*). On nije čak ni trend, a kao hipotetički "zaštitni znak" ove kinematografije ne samo da loše predstavlja njihova osnovna opredeljenja, već ih pre svega krivotvori. Pripisujemo to da je on činjenično stanje u za sada minornim produkcionskim segmentima i da jednostavno pada u oči. Ako ništa drugo, aktuelizuju ga politički realiteti zemalja azijskog sveta čije je zlo u najgorem slučaju film preuzeo, a u najboljem, upotrebio kao preventivu...

I PRILOG TEORIJI PODTEKSTA: GEOPOLITIČKA MAPA REGIONA

Reč Azija potiče od stare aramejske reči *utcu*, što znači Istok. Ona je sve drugo samo ne monolitni pojam, i moguće je upotrebiti bezbroj klasifikacija i potpodela pri određivanju jednog opšteg diskursa o kontinentu.

Odsustvo centralnog stožera u pristupu jeste nužno, baš kao i deficitarnost metodologije koja bi, unatoč parcijalizaciji, insistirala na kompaktnosti metoda proučavanja. Ne postoji nikakav načelni broj atribucija inherentan celini, i na volji je proučavalaca ili specijalista da se, tematizujući svoja polazišta, razmahnu ili ograniče.

Čak ni veliki, globalni segmenti ove celine (Daleki istok, Bliski istok, Srednji istok, Indokina...) danas bitno ne doprinose

konzistentnosti pogleda, jer i sami moraju da se dešifruju i dekodiraju na ravni njihove moguće upotrebljivosti u pragmatičke svrhe, bile one geografske, geostrateške, vojne, političke ili, napose, one koje nas zanimaju, one koje makar kako uspostavljaju izvesne kulturalne relacije.

U uvodu *Orijentalizma*,² Edvard Said je, na primer, isključio Daleki istok (Kina, Japan, Indija) iz korpusa svog proučavanja, iako, po vlastitom priznanju, to dakako nije učinio iz hipotetičke irelevantnosti ovog geografskog isečka. Redukovati ili komprimovati ne znači, naravno, uvek prednost, ali delo čuva od rasplinutosti i nepotrebnih skretanja. U našem slučaju, bojim se, ogroman je broj stvari koje pre treba uključiti no isključiti iz polja mogućeg i svrshodnog pojašnjavanja problema. Posmatrati fenomen azijskog filmskog nacionalizma (ili bilo kog drugog nacionalizma) nemoguće je ukoliko *a priori* odbacimo kontekst koji, *sui generis*, kanališe ne samo mehanizme na kojima ovaj princip počiva i ispoljava se, no napose odgovara i na suštinsko pitanje: zašto se ispoljava?

Da ekspanzija nacionalnih i nacionalističkih tema u prošlosti, ali i u savremenom azijskom filmu, već čini nekakav referentni okvir nesumnjivo je, ali bi puko evidentiranje pre bilo u prinadležnosti Zavoda za statistiku, ukoliko bi naša obaveza počivala na registrowanju primera i pojava.

Bremenitiji krizama u celokupnoj svojoj povesti no ijedan drugi kontinent, Istok (Azija) i danas neosporno nastavlja tu svoju neslavnu tradiciju. Neka od najtraumatičnijih

290

2 Edvard Said, *Orijentalizam* (Izdanje biblioteke XX vek, Beograd, 2000)

mesta naše planete nalaze se na azijskom tlu (Palestina, Gaza, Zapadna obala), a neka krizna žarišta (Kašmir) su prioritetna kada su u pitanju mirovne intervencije međunarodne zajednice u celini. Nestabilnost kontinenta, pravilnije je reći no nestabilnost pojedinih njegovih regiona... Pre nekoliko godina, Desimir Tošić je ispričao kako mu je jedan američki prijatelj postavio prekorno pitanje: "Zašto tamo, na Balkanu, većito postoji višak istorije?" Čini se da je to jedan od mogućih upotrebnih ključeva za problematiku azijskog kontinenta. Azija, kao proizvođač velikih istorijskih suficita, nije, dakle, u ekonomiji potrošnog znaka ni izdaleka iscrpla svoje zalihe. Nešto uvek pretiče, te je samo u ovom veku za taksativno popisivanje poveseo relevantnih činjenica vezanih za sudbinu kontinenta neophodna ogromna, debela knjiga koja bi pokazala kako je u azijskih naroda događaj sustizao događaj, ali i više od toga: kako je u Aziji politika shvaćena kao sudbina. Ukoliko želi i da olakša sebi posao (a sto godina nismo pomenuli nimalo slučajno – nešto je malo više od toga film kao izum savremenik kontinenta) proučavalac pokušava da pojednostavi ili preduredi problem poštujući načela periodizacije te se, recimo, ograničava na razdoblje posle Drugog svetskog rata, spoznaće da ga lavina istorijskih data sustiže nesmanjenom frekventnošću. Odista, šta se sve u Aziji nije dogodilo u poslednjih pedeset godina! Podela (*Partition*) indijskog potkontinenta na Indiju i Pakistan, 1947. godine, dva rata Indije i Kine, tri rata Indije i Pakistana, rat u Koreji, rat u Indokini, rat u Vijet-

namu, rat u Laosu, režim Pola Pota u Kambodži i vijetnamska okupacija Kambodže, (najnovija) kinesko-tajvanska napetost (Daleki istok), formiranje Izraelske države, okupacija Golanske visoravni, stvaranje novih nezavisnih azijskih država (Centralna Azija – sedam zemalja Centralne Azije u okviru sovjetske federacije i njihov raspad), rat u Afganistanu, rat u Tadžikistanu, sukob Jerermenije i Azejberdžana, progonjeni Kurdi, zalivska, iračka oluja (koju su, naravno, izvele SAD)... u samo nekoliko redova eto ogromnog prostora za jednu hipotetičku knjigu krvi, u kojoj bi i snalaženje sa stanovišta pukog fakticiteta bilo otežano enormnim brojem događaja, i u kojoj bi mnogi videli da je nemoguće zasnovati čak i logički privid pretpostavke jednog višeg smisla koji, (obradujmo cinike!) ne bi baš zadovoljio ljubitelje Lajbnicove prestabilizovane harmonije, ali bi sigurno etablirao jednu političku ideju kojom se kontinent legitimizovao na svom putu ka emancipaciji i suverenitetu.

Teorije o etnicitetu Filipa Putinja i Žoslin Stref-Fenar samo bi delimično odgovorile na pitanja o prirodi ovih erozija, shvaćenih kataklizmički u mnogim razdobljima ali bi, izvesno, ubedljivo bojile jedan teorijski diskurs koji bi pledirao za jednu konstitutivnu dimenziju (etničko), koja je, nedovoljno ispitana, važila kao sumnjiva.

Azijski etos, kao i azijsko političko biće (ukoliko takvo uopšte postoji, a Hegel ga je uvek negirao u fundamentu),³ izranja u istoriji i iz istorije kao uvek sporno, bremenito, i

3 G. V. F. Hegel, *Istorija filozofije*, 1 (BIGZ, Beograd, 1975)

ono je i azijski film obojilo svim svojim manjkavostima kad je u pitanju jedan strogo definisani poredak. Ovaj film je danas, kao i u prošlosti, možda i više nego u prošlosti, poput iskrivljenog ogledala, uzeo da reflektuje ono isto društvo koje ga je, u importnoj perspektivi, stvorilo sebi za ugled. Aleksandar Dovženko, veliki klasik još iz razdoblja nemog filma, govorio je: "I kap rose može da odrazi svet i društvo!"⁴ Ni to što su filmovi manje eksplicitni nego njihova društva ne govori toliko o njihovoj rasterećenosti, koliko o preopterećenosti samih društava i njihovoj potrebi da globalizuju sve forme govora, globalizujući sebe. Film je, pokazalo se, u toj strategiji zavođenja nimalo minorna kategorija u službi programatskog prosedeća, čija je pogubna tendencija poražavajuća i po etiku i po estetiku.

Mnogi današnji azijski filmovi svedoče o "nelagodnosti u kulturi" svojih društava i oni su, na porazan način, ne samo slika svojih društava nego njihov negativ.

Veliki nacionalistički talas koji je zapljusnuo azijski svet nije poštedeo maltene nijednu zemlju u ogromnoj geografskoj perspektivi, u nepojamnom teritorijalnom okviru (više od 55 miliona kvadratnih kilometara). U regionima po prirodi antagonističnim (religijsko-verski, kulturalni faktor) još traju svi vekovni nesporazumi, još se istorijsko kategorizovanje vremena suprotstavlja vremenu časovnika, još je transmisija tako živa a tranzicija ne postoji, i još, što bi rekao grandiozni američki

pisac Majkl Her, "američki helikopteri padaju u kinesko more".⁵

Militarizuju se čitave zajednice (azerbejdžanska, gruzijska, severnokorejska, afganistanska, burmanska, iračka, pakistanska...), mnoge vlade su već stvorile pretpostavku za uspešno lansiranje nacionalističkog šatla (tajvanska, tadžikistanska...) a mnogi međudržavni i međususedski odnosi u azijskom svetu dostigli su svoju najnižu tačku, uz realnu opasnost daljih zaoštavanja i eskalacija sukoba (Indija i Pakistan).

Primeru radi, Indija je, kao zemlja sa statusom nuklearne sile, na svojim poslednjim izborima 1998. demonstrirala popriličnu fleksibilnost u odnosu na nacionalističke političke trendove i dozvolila ultranacionalističkoj Baratija Džanata partiji trijumf i formiranje većinske vlade u poprilično delikatnoj situaciji verske i nacionalne netrpeljivosti između manjinskih muslimana i većinskih Hindua, započetoj 1992. velikim rasnim i verskim neredima u hinduističkom svetom gradu Ajodi (savezna država Utar Pradeš).

Odgovarajući tako na pitanje novinara azijskog nedeljnika *Asiaweek*, ideolog Baratija Džanata partije K. N. Govindačarija izjasnio se ne samo za "jaku Indiju" već i, krajnje otvoreno, za jednu vrstu "kulturnog nacionalizma" uz kategorično insistiranje na "nuklearnoj opciji"⁶ u geostrateškoj politici razvoja. Govindačarija, na položaju generalnog sekretara partije, ne kreira politiku svoje nacio-

292

4 Aleksandar Dovženko, *Život i delo* (Zbornik članaka) (Izdanje Jugoslovenske kinoteke Beograd, 1964)

5 Majkl Her, *Izvišćajući s bojišta* (Mladost, Zagreb, 1979)

6 *Asiaweek*, 5, February 6, 1998.

nalističke partije samo na svom ideološkom konceptu no, u jednakoj meri, i na svojoj pripadnosti vojnom krilu partije, formaciji Raštrija Svajam Sevak Sang koje se zalaže i za konkretnije akcije, poput one od 6. decembra 1992. kada je u Ajodi srušena šesnaestovekovna muslimanska svetinja – džamija Babri Masđid.

Koliko se ovaj politički pristup pokazao (kontra)produktivnim, vidi se na primeru separatističkog rata u severnoj indijskoj državi Džamu i Kašmir, gde gotovo etnički čisto muslimansko stanovništvo želi da istupi iz indijske federacije i priključi se susednom Pakistanu. Službeno, žarište u Kašmiru jedno je od šest gorućih na svetu i možda mesto na kojem je separatizam samo najradikalnije manifestovan. Nešto malo bolje nego ono koje je obeležilo veliki pokret za nezavisnost krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina

293

jeste stanje u saveznoj državi Pendžab, ali saniranje stanja jedne administrativne jedinice kao da automatski povlači neprilike u drugim (izuzetno jak gerilski pokret i u saveznoj, istočnoj državi Asam).

Koliko je poznato, nema još nijednog novog indijskog igranog filma koji eksplicitno reaguje na kašmirsku dramu, dok su pendžabskoj vrata indijskih filmskih studija otvorena od pre nekoliko godina. Premda i dalje "tabu", velika "pobuna Sika" u Amritsaru na koju je vlada Indire Gandi odgovorila pokoljem u Zlatnom hramu (što je Indiru Gandi kasnije koštalo i života), našla je sada na platnu istina diskretne i obazrive, ali adekvatne tuma-

če (Gulzagov film *Palidrove*, temeljito, istina implicitno, sledi neke od konsekvenci ovih nemira).

Društva bremenita ovakvim tegobama ne mogu, naravno, umaći interesovanju i znatiželji koju za njih pokazuju njihove vlastite filmske industrije, makar svoje filmove pojedine industrije simplifikovale, makar oni obilovali mistifikacijama, neopredeljenošću i minimiziranjem problematičke ravni. *Feedback* je jednostavan princip i on deluje jednako u meritornim i perifernim segmentima ispoljavajući se manje ili više mimikrijski.

Naravno da sprega društva i filma nije analoško pitanje i da ono ne mora imati interaktivan karakter. Drastičan primer jeste ponašanje afganistanske, talibanske vlade, koja je 1997. godine film i zvanično satanizovala kao "đavolji izum" i krenula u njegovu fizičku likvidaciju ne samo nepospešivanjem proizvodnje, nego i zatvaranjem bioskopa, uništavanjem zatečenih kopija (mahom indijskih komercijalnih filmova) i drakonskim kaznama za ilegalnu filmsku delatnost, uključujući i gotovo nepostojeći video sektor... Zemlja koja je 1974. proizvela *Rabhi Balkhie* (režija A. K. Halil i četvorica saradnika-reditelja), igrani film koji je po rečima Lajl Pirson "najbolji igrani film proizveden u Aziji u razdoblju 1968–1978",⁷ predupredila je tako mogućnost da film kasnije (ovo "kasnije" shvatimo kao previše neodređeno i zapravo retorski) bude ne samo dokument nego i u najnegativnijem smislu svedok njenih devijantnih opredeljenja.

⁷ Lyle Pearson, *International Film Guide* (Tantivity, London, 1978)

Film comme les autres (film kao drugi), kako bi rekao Žan-Lik Godar, nema, vidimo, istu pragmatičnu funkciju, pa je u isto vreme moguće u susednoj zemlji s istim verskim predznakom upravo na primeru filma ostati zadiviljen pred iranskom renesansom.

Koliko političke prilike obojene nacional-šovinističkim i nacionalističkim trendovima ili bar predznacima afirmativno patriotskog u tematskom okviru "pogoduju" filmu, ostaje da se tek vidi na primerima mnogih kinematografija. Nemamo nikakvog uvida u recentnu bangladešansku produkciju, gde je politička situacija poprilično zapetljana. Aktuelna premijerka Hasina Vajed preuzela je vlast 1997. godine od svoje prethodnice Begum Kaleda Zije, ali se, u osnovi, kurs primetne nacionalističke doktrine nije promenio. To najpre pogoduje bujanju etničke tenzije u oblasti Čitagonga (10% Hindu populacije i zanemariva budistička zajednica ne gledaju sa odobravanjem na političke poteze polufundamentalističke vlade).

Nacionalna konfuzija u tadžikistanskom društvu jedna je od najrazornijih u ovom trenutku na čitavom azijskom prostoru, i ne samo što udaljenom posmatraču kakav je recimo jugoslovenski ponajmanje može biti jasno šta se tamo uistinu zbiva nego to po svoj prilici nije jasno ni samom domaćem stanovništvu preko čijih leđa se prelama iscrpljujući dugogodišnji građanski rat (ponikao na striktno nacionalističkom antagonizmu) u čijoj osnovi leži sukob versko-purističkog koncepta sveta s jedne strane (frakcija proislamskog opozicionog lidera Sajida Abdulo Nurijsa) i ideologizovanih privatnih milicija i paravojski koje

trpe razne uticaje, od afganistanskih do ruskih).

...Ma koliko bio eskapistički, i ma koliko azijske mase ostale generalno neprosvećene, film je i dalje ponajbolje "bure baruta" za doziranje masovne histerije o čemu senzacionalno svedoči film Tamilca Manija Ratnama *Bombaj*, zbog kog je 1994. posle bombajske premijere spaljeno nekoliko bioskopa.

Ništa više nije benigno, i danas nijedan sineasta ne može kao Leni Rifenštal tvrditi da "nije znao"! Čak i u bljutavim komercijalnim filmovima kao što je američki *Tri kralja* vidimo kakvu političku nakaznost rađa jedno imbecilno koketiranje s ratom u Zalivu pre desetak godina.

Neka azijska društva imaju dovoljno nacionalističkog jada ali još nemaju svoje filmove da ga oslikavaju, ili, možda, zagovaraju (Tadžikistan), druga imaju svoje filmove ali žive u sistemima u kojima su moguće nacionalističke mutacije srećno izbegnute uspešnim nivelisanjem ekonomskih i etničkih predznaka (Malezija, Singapur...), neka imaju i jedno i drugo ali se opredeljuju za treće (Izrael, Egipat...), a u nekima su sav posao preuzele i obavile profesionalne ubice kulture (Afganistan).

Ako je moderni nacionalizam ipak rak, onda film možda i nije ponajbolji način za njegovo dijagnostifikovanje, ali je još dovoljno ekspanzivan i moćan da prenese nacionalističke kodove; čini se da ćemo se u najneposrednijoj budućnosti njime služiti kao stetoskopom ne bismo li ispipali bilo društva, umesto da tu funkciju prepustimo humanitarcima ili hirurcima-estetama.

II
GRANICE ČISTIH VARIJETETA:
MODUSI DISTINKCIJE
NACIONALNO-NACIONALISTIČKO
U AZIJSKOM FILMU

U ovom odeljku baviću se:

1. nacionalnim filmom,
2. patriotskim filmom,
3. antikolonijalističkim filmom,
4. nacionalističkim filmom (u užem smislu reči), s daljom klasifikacionom šemom:
 - a) neutralni ili objektivni tip filma,
 - b) nacionalistički film "iznutra",
 - c) nacionalistički film shvaćen kao propaganda.

295 Svako proučavanje filma s obzirom na širinu problematike pokazuje se iluzornim: beskonačnost primera uvek deprimira i najambicioznijeg istraživača. Ima, međutim, i nešto što je gore od ovog – nedostatak primera u nameri izučavaoca da instrumentalizuje svoj "research" i da mu na kompleksnosti i sveobuhvatnosti.

U ovom radu, prirodno, nedostupnost mnogih filmova je od ne malog značaja, ali će nam literatura pomoći da tamo gde trpi analitičko polje stvari donekle anuliramo u korist informatičkog. Time se, naravno, ne uspostavljaju analoški odnosi u kvalitativnom smislu, ali se u konkretnom pokazuje mehanizam funkcionisanja načela.

1. Nacionalni film

Fenomen izučavanja nacionalizma na filmu nije nikako jednoobrazan. Nije, ne samo zbog toga što pluralnost azijskih kinematografija

čitavo ustrojstvo čini nepodvodivim pod jedan generalni obrazac već iz najbitnijeg razloga – veoma mali broj filmova javlja se u svom čistom, egzemplarnom vidu.

Praktično govoreći, ne znači, naravno, da se svi filmovi koji se bave nacionalnim automatski svrstavaju u nacionalističke. Niti da je atribucija "nacionalan" ili "nacionalno" nužno pežorativna odrednica u generisanju nekih svojstava modernih društava. Većina gledalaca, a stručnjaka pogotovu, smatra da zna šta tačno znači nacionalistički film. Ipak, pažljivije ispitivanje i gledanje pojedinih filmova pokazalo nam da unutar jednog strukturnog modela ima osnova za uspostavljanje značajnih distinkcija, pa i klasifikatorskih principa, u pogledu pripadnosti pojedinih filmova.

Dakle, afirmacija nacionalnog rabljenjem teme ili sižea još ne znači i filmski nacionalizam. Veliki broj filmova, bez obzira na žanrovski ili podžanrovski predznak (istorijski, kostimirani, biografski...) rabi nacionalnu tematiku (temu) iz puko prikazivačkih, reprezentujućih razloga posve lišenih etničkih sadržaja, ako govorimo o njihovoj zloupotrebi. Ovi filmovi, na primer danas klasično delo Mehbooba Kana *Majka Indija* (1957), afirmišu više jedan stagnativan princip (jedan se entitet glorifikuje svojim sopstvom) nego što taj princip hipotetički omogućava dinamički kontinuum u ravni ideološke ili etničke sukcesije kodova. Nisu to, dakako, filmovi pukog folkloru, ali u svojoj ikoničkoj ravni oni apostrofiraju segmente koje smatraju inherentnim sredini ili društvu koje prikazuju. Indijski i egipatski filmovi, a pre svega japanski film klasičnog razdoblja, otišli su u tom smislu najdalje, jer nacionalno – paradig-

ma etosa, dakle – već konceptno izvire iz njihovog shvatanja filmske slike. Ono što bi se u našoj sredini u slučaju indijskog populističkog filma, na primer, s nipodaštavanjem okarakterisalo kao "film pesme i plesa" (tzv. masala žanr) već je pretpostavljeni okvir za emanacijsko načelo koje je pre realnog filmskog vremena razasulo svoje istorijsko vreme, vreme njegovog nacionalnog singulariteta, koje u generisanju moći filmske slike ne traži ispomoć ni u kakvim dodatnim agensima do li u pukoj pojavnosti. Vidimo potom kako ova pojavnost smesta biva identifikovana kao posebna, specifična u odnosu na mnoge druge, ili sve druge filmske pojavnosti.

U tom se slučaju nacionalno ne afirmiše. Ne bar u strogo uzevši. Ono se, dalje, i ne apostrofira. Ono je tu jer je nužni pretpostavljeni okvir koji determiniše filmsku nadgradnju (režija, naracija, gluma...) i u ravni njegove plastičnosti pre se vezujemo za njegove likovne vrednosti no za značenjske i ideološke pretpostavke. Film sa predznakom "nacionalnog" može u tom slučaju da znači sve i ništa.

Uzmimo na primer bangladešansko remek-delo, film *Kad je zvono zazvonilo* – priču o dečaku koji umire zatvoren u jednom školskom wc-u za vreme verskih praznika. U ovom filmu ima mnogo pretpostavki za razmišljanje o nacionalnom (evidentno je da je verski praznik muslimanski, film se dešava u okolini Daka, notiraju se informatičke date čija je svrha da identifikuju osobenosti mesta dešavanja...), ali su one sve irelevantne u relacijama koje uspostavljaju prema problemu koji nas zanima, i to je ponajmanje film koji u bilo ko-

joj ravni korespondira s nacionalnim a da je ono od primarnog interesa, kako po stvaraoca, tako i po posmatrača.... Na drugoj strani imamo japanski film *47 Samuraja* Hirošija Inagakija, koji nigde ne apostrofira nacionalno ali je ono već inkorporirano u svim konstitutivnim segmentima jednog feudalnog društva čija je etika na svom vrhuncu. Imamo posla s čisto nacionalnom (japanskom) idejom lojaliteta (samuraj-najamnik, ronin, koji u kritičnom času priskače u pomoć svome gospodaru; strogo poštovanje samurajskog kodeksa u ime jedne velike ideje, spremnost da se suoči sa uništenjem, te, napokon, svetost žrtve koja se na kraju ne pokazuje zaludnom...). Ovo je, dakako, najbenignija forma filmskog iskaza u kome se nacionalno interpolira indirektno, kao *background*, i ono pre služi kao model nego kao

296

2. Patriotski film

Instanca viša od filma s nacionalnom pozadinom, temom ili etosom, jeste tzv. patriotski film, u kojem je celokupna amblematika uslovljena dominantnim, rodoljubivim načelom. Patriotski film ne mora nužno služiti nacionalno shvaćenom načelu ali mu, prema potrebi, može biti značajan promoter.

Izvidnica na Jangceu, reditelja Tanga Huada i Tanga Hsiodana (NR Kina, 1974) primer je ovog tipa filma u kojem je nacionalno prigušeno kao programsko načelo u korist samoubilačke euforije grupe kineskih komandosa, koji iz patriotskih pobuda, bez obzira na veličinu žrtve, sabotiraju svoje neprijatelje.

Istih je predznaka i stilzovani, militantno usmeren rodoljubivi politički balet

Crveni ženski odred (1971), reditelj Pana Vendžana i Fua Džiea, koji, u donekle mazohističkom maniru, prikazuje fanatizam jedne gerilske grupe sastavljene od frenetičnih patriotkinja. Pažljivije oko na krajevima džinovskih crvenih zastava već "vidi" tamne mrlje koje je za sobom ostavila kulturna revolucija.

I vijetnamski film *Između dve struje vode* pledira za jednu bezinteresno nacionalno glorifikatorski shvaćenu sferu, za područje gde globalni vijetnamski entitet nije shvaćen kao propagandistička pretpostavka, već se, u jednoj podvodnoj saboterskoj akciji na pre svega humanom fonu izdvajaju likovi dvojice fanatizovanih komunista. Oni svojim činom inkarniraju безусловnu pripadnost domovini i ljubav prema njoj, i nijednog časa ne utiču na kasniji "plasman" te ideje u nacionalistički shvaćenim hijerarhijama.

Junaci, odnosno antijunaci ovih filmova nikada ne prekoračuju prag jednog pretpostavljenog značenja, a to je u njihovom slučaju frenetizovana, безусловna ljubav prema otadžbini koja iziskuje žrtve.

Sve ove filmove spajaju plemenite težnje ali ne i ideološki, etnički, istorijski, najzad, i politički imperativ da se sopstveno nacionalno biće prikaže kao nadređeno ili dominantno... Manipulativna ideja u njima dakako postoji, ali je njen pretpostavljeni cilj – cilj s ograničenim dometom. Diskurs naciona u ovim filmovima u potpunosti izostaje, bilo kao neprimeren situaciji, bilo kao neadekvatan konkretnim potrebama zajednice u trenutku koji se po njenu sudbinu u tom času označava kao aktuelan. Zajednica je ta koja ovlašćuje pojedince ili izabranu grupu da je zastupa, ali

ne kao sakrosaktno istorijsko i nacionalno načelo, već kao ugroženi, pre svega fizički shvaćen entitet.

3. Antikolonijalistički film kao surogat nacionalističkog trenda

Antikolonijalistički filmovi azijske proizvodnje, kao i antikolonijalistički filmovi trećeg sveta u celini, hijerarhijski su diskutabilna instanca u pogledu varijeteta u kojima se nacionalno ogleda na filmu.

Ovo su, u osnovi, hibridne tvorevine, koje u sebe inkorporiraju (po definiciji) oblike nacionalnog i patriotskog filma, ali još ne inkliniraju ka ekspanzivno nacionalističkom, shvaćenom kao dominantom.

Ovu vrstu filma resi pre svega osnovna binarna opozicija kolonizovani *vs.* kolonijalno: tu je otpor protiv jedne vrste načela (istorijske regresije oličene u kolonijalizmu) primarniji od zalaganja za nešto, koje sobom nosi suprotstavljeni kontekst. Naravno, primedba da se indonežanska populacija u čuvenom filmu *Žora* Arifina C. Noera (1982) najpre na ostrvu Java bori, u razdoblju 1945-1947. protiv japanskih, a posle i protiv holandskih kolonizatora (i okupatora) automatski podrazumeva da se bori i za emancipaciju vlastite, indonežanske stvari. No, ne mislimo na zame-nu premisa u smislu logičkih zamki, no u smislu strukturnog načela koje u bitnom determiniše prirodu samog filma kao njegovo idejno, dramatsko pa onda i političko-programatsko usmerenje.

Delo koje danas važi kao testamentalno u dometima i ciljevima antikolonijalnog filma, i koje već slovi kao klasično, jeste veliki ep-

ski alžirski film reditelja Mohameda Lakdara Hamine *Hronika vrelih godina* (1975). Ovaj film je od samog svog nastanka svojevrsna paradigma u trećem svetu, i mnoge njegove zasade preuzeli su i (daleko)istočni filmovi kao i kinematografije arapskog sveta. *Hronika* je film zapanjujućeg rafinmana ako se ima u vidu njegova eksplicitnost (antikolonijalna borba alžirskog naroda protiv francuskog kolonizatora); njegova direktnost i njegova politička beskompromisnost (u odnosu na "govor drugog") čine od ovog "filmareke" na kraju "gvozdena bujicu", koja neutrališe sve vidove navodno konstruktivnog ekspanzionizma (francusko prisustvo u Alžiru) i kolonijalističko poistovećuje s okupatorskim.

Neki kasniji azijski filmovi (*Novembar 1828*, indonežanskog reditelja Teguha Karije, proizveden 1979), imaju takođe pretpostavljeni antikolonijalni okvir (u ovom slučaju borba protiv holandskih kolonizatora) i dovoljno tvoračke integrativnosti da meru svoje geografske egzotičnosti pretvore u univerzalističku slobodarsku težnju. Ali, oni retko dotiču one poetske vrhunce (smemo li reći gotovo lirske ravni) onako kako to čini *Hronika* postojanim likom vizionara, skitnice i lude u isto vreme, čija vizija na kraju ne presahnjuje u ludilu no izrasta u autentičnu himnu revolucije koju je Lakdar Hamina tako genijalno intonirao.

Antologijski su se 1987. nametnula svojom poetskom vizijom japanske okupacije Džang Jimouova *Crvena polja*. Jedna od ogromnih zasluga ovog filma (kao uostalom i *Hronike vrelih godina*) jeste u tome što se, birajući između poezije i revolucije, on opredeljuje za obe i, pri tom, na estetičkoj ravni (koherencija!), a pogotovu etičkoj, legitimizuje i

jednu i drugu. Evocirajući duh "delikatnih godina" (u vreme nastanka filma duh "Tje-nanmena" opasno se nadvio nad Kinom!), on je spretno izbegao zamke maoističkog protekcionizma i premise jedne revolucije koja ne samo da je pojela svoju decu nego je u ideološkom smislu inscenirala krvavi kanibalistički pir.

Prigušene, čak neshvatljivo suzdržane antikolonijalističke porive pokazao je i velikan japanskog filma Masahiro Šinoda u filmu *Makarturova deca* (1986), ali je njegov film nezanimljiv čak i kao promašaj, jer pribegava oportunitetu upravo zbog toga što se kolonizatoru (okupatoru) gostoprimstvo u vlastitoj zemlji nikada ne otkazuje u pobuni koja iziskuje manir, a pogotovu ne manir "belih rukavica"... Dok na Ostrvu prisustvujemo dekadenci i eroziji svih konstitutivnih, japanskih moralnih vrednosti, neprijatno iznenađuje Šinodina stvaralačka impotentnost da se makar u osnovnim smernicama odredi u odnosu na novi, uznemirujući moral u nastajanju.

Antikolonijalistički film, prema pretpostavci, još sadrži ponajviše elemenata za intenziviranje konfliktne situacije (jer ima neosporni istorijski i etički alibi da to čini!). Ekstrapolacija dobro (pravedno) / zlo (nepravedno) ne trpi nikakvo dramaturško, narativno, a ponajmanje etičko-političko pravdanje kojim se izbegava tačka usijanja. Ali je to, paradoksalno, obrazac ponajmanje korišćen u manipulativne svrhe; pre svega na fonu jednog mogućeg nacionalističkog virusa čije bi ubacivanje u sistem bilo, ako ne neopaženo, a ono kompatibilnije, pa i ležernije u odnosu na prepostavljene globalne strategije filma.

Ako smo se davno odučili da osnovne smernice jednog filma identifikujemo isključivo u ravni na kojoj u njemu "deluje siže" (izraz dugujem Noelu Biršu i njegovoj *Praksi filma*⁸), onda, kategorijalno govoreći, konzistentnost sudova ovih ili sličnih filmova ponajmanje tražimo u eksplikativnosti njihovog tvoračkog principa u kojem se već unapred kalkuliše s agresivnošću ili se pak podrazumeva brutalizacija pogleda na svet (neprijatelja). Nacionalistički diskurs ovde izostaje jer tek treba konstituisati pa potom i legalizovati prostor (vrlo uslovan izraz!) sa kojega će propagandistička (glorifikatorska) misija uopšte biti moguća.

Antikolonijalistički filmovi robuju primarnom optičkom antagonizmu: svetlost / tama (belo / crno) i nikakva druga konstelacija u njima i nije moguća.

Ono što tek treba da eskalira (nacionalističko) ostaje većito potencijalno (džejmsovska *Žver u džungli*); ono se nakon uvodnih očekivanja napušta u korist pragmatičnijih ciljeva.

Maestralan primer ovako sofisticiranog obrasca srećemo u jednom apsolutno magijskom remek-delu, vijetnamskom filmu *Tu Hau* iz 1963. godine, reditelja Fam Ki Nama. *Tu Hau* je film o fanatizmu, hrabrosti i nadasve ličnoj žrtvi jedne revolucionarke iz doba rata u Indokini. Iako pun naturalističkih scena teško zamislivih za azijske filmove onog vremena (muževljeva smrt, spasavanje bebe, prizori bitke...), *Tu Hau* ne samo da nikada ne prelazi imaginarnu granicu dobrog ukusa u tretmanu

neprijatelja (zapravo, on je više ideativni princip no realni uzurpator slobode) nego sopstvene nacionalne interese i ciljeve podređuje (ili se bar s njima identifikuje!) glorifikovanju pojedinaca (junakinje) koji učestvuju u njihovoj izvedbi. Ovo izgleda u najmanju ruku čudno u društvu čiji vrednosni sistem nikada nije preferirao individualistički pogled na svet i u kojem se na vrednosnoj skali slabo kotirala individualistička etika.

4. Nacionalistički film u užem smislu reči

Put do "čistog" nacionalističkog filma, odnosno, do njegovog (u smislu Hegelove negativne dijalektike) najrigidnijeg i najapologetskijeg ispoljavanja nije, vidimo, nikada toliko uzak i bez ikakvih "prepreka". Generalno govoreći, mnogi bi nacionalistički filmovi da se mimikriraju (videli smo forme njegovog pojavljivanja), preodenu u ruho humaniteta, pravednosti, legalnosti, emancipatorstva, progresizma i purizma. Etičko se kamuflira istorijskim a istorijsko istoricističkim. Mistifikacija, neretko, ima privid autentičnosti. Enkodira se čitav značenjski spektar. I, što je najproblematičnije, anuliraju se bazični pretpostavljeni okviri diskursa u korist spekulativne pseudoteorije "višeg prava" i smisla koje jedna nacija polaže u odnosu na drugu. Ne radi se samo o teritorijalnim pretenzijama koje pojedini narodi mogu gajiti spram drugih. To je još ponajmanji problem. Ne radi se, takođe, ni o bilo kakvom istorijskom pravu. Reč je, naprosto, o tome da opsednu-

8 Noel Birš, *Praksa filma* (Institut za film, Beograd, 1972)

tost drugim postaje jedna od dominantni u relacijama među narodima (jednako je snažna koliko i sopstvena mitologija izabranog naroda).

Ideja transverzale, tako draga modernistima, u ovom slučaju potpuno izostaje. Povezivanje kao kulturalno, političko, pa i civilizacijsko načelo, krahira zbog nemogućnosti konstituisanja najmanjeg zajedničkog sadržaja u pretpostavljenoj tački dijaloga. Skala ovakve reprezentacije ponovo varira, shodno definisanim ciljevima. Modaliteti se opet formiraju prema načinima manifestovanja. Tako se i nacionalizam u čistom vidu na filmu javlja u tri (najšire prihvaćena skala klasifikovanja) manifestaciona oblika, a sve to u odnosu na pretpostvke: *ko vidi, ko priča i ko učestvuje u zbivanju*.

Drugim rečima: kroz čiju ideologiju i arbitrarnu optiku je prelomljen film, iz čijeg (interesnog) ugla saznajemo o zbivanjima, a naravno, i koji su njegovi motivi da nam to kaže?

a) Neutralni ili objektivni tip filma

Dakle, prvi vid bavljenja problemom (fenomenom) nacionalizma na filmu, i ujedno u praksi najzastupljeniji, jeste takozvani Neutralni ili objektivni tip filma. Autor prividno ne zauzima stanovište u odnosu na zbivanja; događaji bivaju predloženi prividno bez ličnog stava. Ovi filmovi lažno depersonalizovanog govora, registrujući pojavu nacionalizma, zauzimaju kritičku poziciju više svojim implicitnim stavovima no što se to da videti iz prikazanog. U ovom slučaju baratamo sa podrazumevajućom tezom da neko nužno prikazujući nacionalne tenzije i konflikte, kao i bujanje nacionalističkog ludila,

njih ujedno i prokazuje. Polazišta ovakvih filmova ne moraju biti svima razumljiva, nedvosmislena politička (ali i humanistička) poenta počiva na provizornoj matematičkoj analogiji: pokazati=dokazati. Ako neko, kao reditelj Nimadž Goš Got u opskurnom indijskom filmu *Ozdravljenje*, koji 1949. ima za predmet jednu mračnu stranicu iz istorije versko-etničkih sukoba hinduističke i muslimanske zajednice u Indiji u indijskoj istočnoj državi Zapadni Bengal, neposredno nakon deobe Indije (1947) većinu scena nacionalističkog divljanja ne prikazuje (ovaj minorni i anahroni, ali nikako i nezanimljivi film, već koristi zapanjujuće eliptičan način pripovedanja u inače primitivnom konceptu linearnog pripovedanja), njegov autorski stav se pre svega ogleda upravo u neprikazanom. (Sekvenca: Kuću jedne porodice opседа gomila pripadnika druge etničke grupacije. Preteći prilaze kući. Rez! Granulo je sunce. Preostali članovi porodice kupe svoje stvari uz interni komentar da će stvari "jednom morati da krenu nabolje"! U poziciji smo da osuđujemo nešto što nismo videli, što je dokaz i inteligentnosti režije. U gorjoj varijanti, insistiranje na detaljima preraslo bi u ostrašćeno ispoljavanje stavova, a samim tim prestaje koncept objektivnog, neutralnog prikazivanja događaja.)

No, pozabavimo se malo rečju neutralno. Neutralnim ne treba smatrati neza interesovanost u postupku, ili aspiracije ka suštini i istini. Neutralno samo znači da autor ne razmišlja o zauzimanju strane (Henri Kisinđer bi na ovo rekao: "Nesvrstavanje je takođe svrstavanje!") i ne podržava optiku strane u sukobu već govori samo u ime sopstvene stvara-

lačke i humanističke vizije u kojoj je njegovo stvaralačko načelo koincidentno ili ne etički-humanističkoj dimenziji, opšte prihvaćenoj kao civilizacijski i humanitarni normativ.

Mnogi azijski filmovi koji imaju za temu nacionalizam, svoje početne, objektivističke pristupe zamenjuju manje ili više upadljivim prisustvom autora i dramaturškim konstelacijama kad on više ne može da fingira svoju odaljenost od predmeta koji prikazuje. To se, na primer, dešava severnokorejskom filmu *Poslanik koji se nije vratio* reditelja Čoe un-Huia, u kojem se filmski stenogram jednog diplomatskog ekscesa (što dovodi do dramatičnih lomova u političkim odnosima), u poslednjim kadrovima filma nepotrebno boji povišenom autorovom emocionalnošću kojom se, budući da se smrt rabi kao purgativno sredstvo, svom silinom narušava i estetički ali i bilo koji drugi legitimitet dela.

U novije vreme na primer (1998), dosta se govorilo u filmu Dipe Mehte *Žemlja*, koji je jedan iz grupe dela koja u Indiji redovno izazivaju podozrenje, jer se bavi podelom nekadašnjeg Hindustana na Indiju i Pakistan i neredima nastalim tim povodom koji su odneli više od milion života. Film Gite Mehte dešava se u graničnoj zoni podele, indijskoj državi Pendžab (indijska strana) i pakistanskom gradu Lahorea udaljenom od Amritsara svega 18 kilometara. U pozadini nacionalističke histerije, film prati bujanje ljubavne veze između dvoje ljudi različitih veroispovesti. U tragičnom finalu filma mlađić je taj koji strada, i čak ni ljubav njegove dra-ge ne uspeva da ga spase.

Treba biti izuzetno maliciozan ili slep pa ovom filmu poreći da više nego ubedljivi-

vo demonstrira sve krajnosti nacionalističke zle krvi. Osuda svakog nacionalizma uopšte nije diskutabilna u jednoj vrlo objektivnoj istorijskoj evokaciji i rekonstrukciji vidimo precizno revitalizovan jedan prilično uverljiv milje. Do sada je to u stvaralačkom smislu neosporno, ali pravi problem prirode ovog filma otpočinje tamo gde on počinje da širi pukotinu svog oportuniteta. Jer, koja je to superponirana pozicija sa koje je jedan objektivni govor uopšte moguć, koja je to tačka-utočište sa koga anatemišemo i arbitriramo sa svom surovom snagom nepokolebljivog uverenja. Dipa Mehta je iznad toga, on žigoše sve strane u sukobu, ali se postavlja logično pitanje čija je (makar i anacionalna) vizura koju ona zastupa. Odgovor može biti veoma jednostavan, čak podrazumevajući, da je humanistička potreba rediteljke ta koja je nagoni, motiviše da se baca u ovakvu vrstu filma, ali i prigovor može biti neoboriv, da je Dipa Mehta kanadska državljanica (što na osnovu estetičkog predloška nikad ne uzimamo kao bitno, ali moramo obratiti pažnju na primedbe da je njen humanizam salonski, da je odabrana tema posledica želje za dopadanjem, najzad, da se stvari nisu razvijale "baš tako" – što mi ne znamo) i da ona u indijskom etničko-verskom paklu nema šta da traži...

Individualistička etika nije kanon koji je dorastao prosuđivanju čitavih naroda ili populacija i ne može izdržati ozbiljniju primedbu ukoliko se on poredi s interesima zajednice. A opet, da bi se osudio neprijatelj moramo znati ko je on, što važi i za naš sopstveni narod: da bi se usprotivili njegovim devijacijama i bolestima, moramo mu najpre (ipak!) pripadati, makar ga osporili u potpunosti. Uostalom, i kategorija

izdajnika upravo je skovana zarad potreba one strane koju tobožnji "izdajnik" napušta, a ne onog ko iz njihovih redova istupa. A da bi se istupilo, mora se nečemu najpre pripadati. To je nužan, istorijski preduslov da naši etički postupci steknu validnost a naše političko biće stekne pravo na demisioniranje. U filmu *Žemlja* ne vidimo ništa od toga! Ni motive Gite Mehte da brani jednu istorijsku transfiguraciju (makar koliko ona bilo u krivu) ni posredničku potrebu da miri zavađene, čemu ipak nije dorastao individualistički optimizam. Neobavešten i neupućen gledalac, kakvih je, bojim se, u slučaju nove indijske istorije ogroman broj diljem sveta, u filmu *Žemlja* će razumeti vrlo malo toga ili neće razumeti ništa. Ali sam antagonizam sukobljenih strana ni malo ne može diskvalifikovati u suštini benigni, ali logički prigovor: iz koje je političke perspektive uopšte sagledan problem? Ovo može izgledati kao glupost, ali ta vrsta prigovora to bezuslovno nije. *Žemlja* i njena autorka stvari zatiču takve kakve jesu, ali pitanje je šta je dovelo do toga da ih Gita Mehta ne vidi tako (to je pitanje njene umetničke slobode), već da ih kao takve zatekne? Fizička granica između Indije i Pakistana? U redu! Ali nije li diskurs svakog nacionalizma upravo otpočinjao ispred ili iza zacrtane granice? Ako jeste, onda je njena autorska pozicija prilično repetitivna i vrtimo se u krug: pakao objašnjavamo novouspostavljenim granicama a novouspostavljenje granice paklom. To, čini se, nije put koji humanistička perspektiva nesmetano može da sledi.

b) *Nacionalizam dat "iznutra"*

Autor prividno zauzima stanovište učesnika u ispoljavanju nacionalističkog osećanja.

Prednost ovakvog načina sagledavanja problema nije samo mikroplan (a ovo uvećanje uvek izgleda privlačno) nego to što mikroplan predočava kompletnu genealogiju morala nacionaliste ili njegove grupacije. Stvari se objašnjavaju samo sobom i iz sebe. Komentar se pokazuje kao izlišan. Predupređena je svaka didaktika. Autorska demagogija nije moguća. Istorijska retorika pokazuje se kao nebitna...

Mogli bismo do u nedogled ređati osobenosti ovakvog, ponešto spornog pristupa, jer takav film omogućava glupom gledaocu (a uvek ima takvih) da poistoveti autorovu i junakovu optiku. Odnosno, ukidanje predznaka i identifikacija realnosti i umetnosti postaje jedini princip odgonetanja rečenog. To neretko rezultira time da autora stavlja na optuženičku klupu, pa se on optužuje za militantnost, huškanje, podgrevanje rasne i verske mržnje, netoleranciju, jer se njegov junak ne razlikuje od njega samog.

Inteligentniji i hrabriji reditelji još radikalnije pribegavaju mimikriji, i rizik nerazumevanja gotovo da je recepcijska garancija.

Ovakva vrsta filma uvek počiva na spremnosti autora da otežaju dešifrovanje svog prisustva u delu, što, paradoksalno, znači potiskivanje u prilog onome ko govori.

Nekoliko recentnih filmova azijskog "novog talasa" nudi beskrajne mogućnosti čitanja, ali bih među nekoliko maestralnih primera ovom prilikom izdvojio južnokorejski film *Podmornica fantom* (1999) Min Bjung-Čuna. Film prati sudbinu osuđenika koji je pristao da iskupi svoju kaznu učešćem u misiji jedne nuklearne podmornice. Svi članovi posade

unapred su žrtvovani tajnim ciljevima nalogodavaca. Tokom operacije osuđenik otkriva ne samo da je obmanut i izmanipulisan već direktno služi destruktivnim ciljevima. Podmornica (svojim nuklearnim potencijalom) ugrožava neprijateljevu teritoriju. Junak pokušava da to spreči ali ne uspeva bez fizičke žrtve koja, pokazuje se, ne ostaje uzaludna. Ona je samo zadržala neke druge konotacije: njegov život ugasio se za pravednu a ne za nepravednu stvar!

Ono što je u ovom filmu zadivljujuće jeste način na koji se manifestuje optika filma. Reditelj ne zauzima vizuru svoga junaka, nego, prividno, članova njegovog neprijateljskog okruženja. Militaristički i nacionalistički koncept sveta, koji on otkriva u svom nevidljivom prisustvu, pokazuje se devijantnim, ali sam sobom, a ne autorovim komentarom o njemu!

303 Filmovi iznutra nikada nemaju distance prema događajima kojima se bave. Otud i privid njihove doslovnosti u ravni pojava koje prikazuju. Činjenica da grupa ljudi logički argumentovano, artikulirano zagovara neki cilj, stvara iluziju autorove podrške zagovaranom. Ironijski odnos koji se tom prilikom uspostavlja manje je uočljiv od transparentne (prividne) deklarativnosti samih učesnika.

U filmu Kendžija Fukasakua *Pod zastavom izlazećeg Sunca* (1972) kompletan ugao gledanja na divljanje japanskih militarista dat je iz vizure prividne identifikacije s njihovim divljanjima. Vrhunska ironija ovakve vrste filma jeste odsustvo svake ironije. Što je ugao posmatranja zakrivljeniji, efekat je sve izraženiji. Ako pokliču japanskih oficira ("Pokoljimo ih!") u filmu imaju ikakvu pragmatičku funkciju, ona je upravo u tome što ih doživljavamo kao

autentičan govor autora u korist svojih filmskih junaka...

Mimezis filma otkriva ovde svoje mračno, dvojako lice: s jedne strane (lažno) nametnuta optika stvara utisak (privid) nediskutabilnosti prikazanog. Isečak stvarnosti je stvarnost sama. Takođe, prikazivač ovog isečka (prividno) poštuje sve aspekte prikazanog isečka.

Nijedan filmski reditelj, po pravilu, nije na tragu Arijadnina konca. Izlazak iz lavirinta je bolan proces, između ostalog i zbog toga što nije fizički moguće da filmski reditelj (ili bilo koji umetnik), dok traži izlaz iz nacionalističkog lavirinta, ukazuje još i na vlastite napore da proдре u tajnu koja će mu omogućiti da nađe ključ za rešenje problema. Umetnik pokazuje problem sam. Njegov napor da do rešenja dođe manifestuje se tek na drugim, višim razinama čitanja, što ne mora svakom padata u oči...

c) Nacionalistički film kao propaganda

Autor zaista zauzima stanovište učesnika u zbivanju (nacionalističkom ludilu)...

Ovaj oblik filma čine propagandni i propagandistički filmovi, programatski i programski filmovi. U mnoštvu njihovih odlika najistaknutije su: militantnost, mržnja prema oponentu (drugoj strani, drugom narodu), huškanje, legitimizovanje zla i netolerancije kao supstancijalnih načela, bespogovornost vlastite ideologije, osećaj vlastite (nacionalne) samodovoljnosti čak i po cenu izolacionizma, samodostatnost slike sveta...

Procenat nedvosmisleno propagandnih filmova, ne samo u Aziji, objektivno je

ništavan spram ukupne produkcije. Posao pravljenja ovakve vrste filmova povezan je sa mnogim rizicima, da ne govorimo o tehničkom problemu vezanom za to gde bi se takav film plasirao i ko bi bili njegovi recipijenti (osim pripadnika istog etniciteta).

Kad kažemo rizici, mislimo radije na to da reditelj preuzima ogromnu istorijsku odgovornost (a ne samo izvršnu) za zagovaranje negativiteta (zla i mržnje), propagiranje principijelnog nerazumevanja, netrpeljivosti, pa i nasilja, kao i diskriminatorski odnos prema etničkom biću drugih.

Krajnosti ovako shvaćenih, ne može se poreći, bilo je u azijskom filmu češće nego u samo sporadičnim navratima, a ima ih svakako mnogo više nego što mi to čak i samo informatički znamo. Samo indijski primer pruža nekoliko interesantnih momenata za proučavanje, čiji recidivi i danas nesmanjenom žestinom oblikuju deo indijskih filmskih ekrana. Primer koji mi se za ovu svrhu čini najpogodniji jeste opus Hemana Gupte. Gupta je militantni bengalski filmski stvaralac koji je bio jedan od ređih zagovornika otvorenih konfrontacija, kako u životu i političkoj borbi, tako i u svojoj profesiji sineaste.

Rođen 1914, Gupta bi svojom biografijom pre bio dostojan predmet jednog obimnog, ambicioznijeg pustolovnog romana no biografske filmske note u kakvoj hrestomatiji. Period 1932-1938. provodi u zatvoru gde ga je čak čekalo izvršenje smrtne kazne. Čitav njegov stvaralački opus bio je niz

nesporazuma, čemu je ponajpre doprinela beskompromisna militantnost njegovih filmova. U karijeri ih je režirao trinaest, a dva najpoznatija, *Bhuli Naa* (1948) i *42* (1949), i danas uživaju reputaciju ozloglašanih, ultranacionalističkih dela.

Heman Gupta je i sam pripadao terorističkim odredima i kao radikalni aktivista, u filmu *Bhuli Naa* nije ni krio glorifikaciju ultranacionalističkog pogleda na svet. Slavljenje patriotskog pokreta u ovom filmu kulminira brutalnim ubistvom potkazivača, koje je počinio Adžu, jedan iz nerazdvojnog krugu prijatelja čiji raspad počinje ubistvom jednog od njih nakon što biva potkazan. Militantni pogled na svet Hemana Gupte nema alternativu. Tolerancija i kompromis kod njega nisu mogući!

42 možda ide korak dalje u tom pravcu. To je film koji direktno diskredituje Gandijev mirovni pokret i pasivistički otpor koji su njegovi sledbenici pružali britanskoj vladavini. Dozirajući i podgrevajući nacionalističku tenziju i konvertujući je u hysteriju, Guptin film na kraju tone u apsolutističku glorifikaciju ultranasilja. Njegova "strastvenost i anarhičnost", kako o filmu piše Ašiš Radžadi Akša,⁹ doneli su mu niz zabrana u mnogim indijskim savezima država (Zapadnom Bengal, Madija Pradešu, Asamu, Bihar i Tamil Nadu). Film je granice lokalnog prerastao između ostalog i legendarnom finalnom sekvencom koja restaurira duh Ejzenštejnove *Oklopnjače Potemkin*, s kojom su Guptino delo poredili. Najveći *enfant terrible*

304

9 Ashis Rajadhy Aksha, Paul Willeman, *Encyclopaedia of Indian Cinema* (New Delhi, 1995)

indijskog filma prozvan je "nepomirljivi", a sudeći po svojoj ultraindijskoj isključivosti nije odveć teško spoznati zašto. Heman Gupta nikada nije poricao svoju isključivost, ali je puko deklamatorstvo kod njega preraslo u inscenijski okvir u kome se, ma koliko ih smatrali nehumanim, ovi filmovi i danas nedvosmisleno drže kao instrumentarij jednog raskošnog talenta, koji se ogleda pre svega u radu s glumcima, ali i u izvanrednom vladanju dramaturgijom čije je najmanipulativnije tehnike tako destruktivno usavršio.

III

ORIJENTALNI NACIONALIZMI I NJIHOVE KINEMATOGRAFIJE

305 Filmska afirmacija nacionalnog – ali i filmski nacionalizam – ima dugu tradiciju! Moglo bi se reći da postoji otkad i kinematografija. Nesvrshodno je, naravno, prebrojavati negativne primere, ali proučavanje procenata filmova sa primesom nacionalističkog (manje ili više prikrivenog), nije, ipak, posao za statističare. Pre će biti da je on namenjen ozbiljnim istraživačima kojima tek predstoji uspostavljanje veze između upotrebljivih primera u funkciji predmeta proučavanja i konstelacija koje su ih izrodile. To je mukotrpan posao ne samo sa stanovišta delikatnosti teme već velikim delom i zbog filmova koje sve više osvaja zaborav.

Ideja "upotrebe" nacionalizma na filmu nije, naravno, privilegija nijedne kinematografije, niti je u istoriji filma poznato (sem u jednom kratkotrajnom razdoblju 1933-1945, koje za njegove savremenike uopšte i nije bilo tako kratko, u nemačkom Trećem rajhu), da je

neka kinematografija prednjačila ili svoju osobenost izgradila eksploatišući nacionalizam, u ma kom upotrebnom vidu.

U azijskom svetu situacija je istovetna! Produkcioni uslovi bili su ti koji su diktirali jednu neumoljivu logiku po kojoj je broj filmova nužno morao biti veći u hiperrazvijenoj japanskoj kinematografiji no u tinjajućoj sirijskoj. Sa svojih 800-900 igranih filmova godišnje Indija je pre parametar za egzemplarne navode nego, recimo, Irak, čija je produkcija igranog filma oduvek bila minorna (misli se, naravno, u kvantitativnom smislu).

U tom smislu je moguće, bez neke posebne sistematizacije, izdvojiti nekolike azijske kinematografije u kojima je broj primera u svim skalama i nijansama najuočljiviji, odnosno, gde je on proporcionalan ne samo produkcionim uslovima nego proizlazi iz čitave društveno-političke, istorijske, religiozne ili kulturalne konstelacije, kojom smo probali da se pozabavimo u prvom poglavlju.

Čini nam se da se više no u drugim azijskim kinematografijama problem nacionalizma (nikad, dakle, nacionalizam shvaćen isključivo nacionalistički!) na filmu u svojim najtransparentnijim formama manifestovao u kinematografijama:

1. Japana,
2. Indije, i
3. Vijetnama.

Poredak, naravno, ne poštuje neki striktan redosled, već se radi o tome da su u ovom slučaju amplitude najuočljivije, i na primerima ovih kinematografija problem se ne pokazuje

samo u svom najtransparentnijem vidu, no (uvek) specifično i neretko gradiran do svojih krajnjih konsekvenci. Po žestini, isključivosti i rigidnosti filmskih transpozicija problema ova dela su, dakle, imala mnogo manje estetsku, a mnogo više agitacionu dimenziju. Nije se samo od njih nešto tražilo (razna ministarstva javlja-ju se kao producenti – iza njih, vidimo, uvek stoji država!), mnogo više su, tamo gde su primeri bili ultraški, ona tražila militarizaciju čitavih društava. Ili pak adekvatnu reprezentaciju i nepristrasnu arbitražu onde gde je benignost afirmisanog nedvosmisleno ostajala na časnim pozicijama.

1. Japanska kinematografija

Bezuslovnom kapitulacijom 2. septembra 1945. godine na američkom razaraču "Misuri", japanska kinematografija prestala je da za duže vreme neguje svoje nacionalističke mitove ("Militaristi su bili pobeđeni, ali militarizam?", piše o tome Moris Penge u svojoj nezaobilaznoj knjizi *Dragovoljna smrt u Japanu*¹⁰). Tokom nekoliko narednih decenija, japanski filmski scenaristi i sineasti okretaće se radije dalekoj prošlosti no što su se suočavali s problemom denacifikacije ratom razorenog Japana. Ipak, do vojne, безусловne kapitulacije i carevog govora na radiju 15. avgusta 1945. godine (prvog faktičnog izraza priznanja da je Japan izgubio rat), imperijalni ciljevi su se u nemalo slučajeva oslanjali na logi-

stičku podršku japanske filmske industrije. Unutar samih proizvodnih ogranaka vladali su potpuno rigidni i represivni uslovi. Primera radi, neposredno pre i tokom Drugog svetskog rata, kako nas obaveštava Džoan Melen u svojoj fascinantnoj knjizi *Waves at Genjis Door – Japan Through Its Cinema*,¹¹ "nijedna strana reč nije bila dozvoljena u japanskim filmovima".

Nekoliko najdrastičnijih primera najuočljiviji su od sredine tridesetih godina. Tako film Tomotake Tasake, omiljenog reditelja japanskog imperijalnog režima (*Pet skauta*, 1938), glorifikujući podvig jednog odreda zapravo glorifikuje okupaciju Kine. Svrlo veštım prosedeom koji zaobilazi (nimalo hotimično) junaka u kolektivističkoj slici sveta, i insistira na grupi (vratiti se programatskom naslovu filma!), Tasaka veliča život u vojnom logoru, hrabrost, servilnost spram komandanta i, pre svega, požrtvovanost. Tim vojnicima mora najpre biti objašnjeno zašto su tu. I neki drugi Tasakini filmovi – *Blato i vojnici* (1939) – napravljeni su u istom duhu. Premda je on bio transparentan primer ultra-propagandističke "tajfun poetike", istoriji filma nije zaveštao samo svoje uskogrudo, nacionalističko-šovinističko slepilo. U jednoj drugoj knjizi Džoan Melen, *Glasovi japanskog filma*,¹² Kazuo Mijagava, veliki japanski i svetski direktor fotografije, snimatelj Kurosavinog *Rašomona*, govori o Tasaki, na primer, kao "velikom učitelju, od koga je zanatski puno naučio"!

306

¹⁰ Moris Penge, *Dragovoljna smrt u Japanu* (Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 1990)

¹¹ Joan Mellen, *Waves at Genjis Door – Japan Through Its Cinema* (Pantheon Books, New York, 1976)

¹² Joan Mellen, *Voices from Japanese Cinema* (Liveright, New York, 1973)

Sličnu reputaciju ima jedan drugi ultranacionalistički film, *Priča o komandantu tenka Nišizumi* (1940) reditelja Kimisabura Nišimurema, gde je u glavnoj ulozi nastupio Ken Uehara, velika zvezda japanskog filma (japanski Erol Flin).

Nišimurin film probao je da odgovori na kritiku upućenu japanskom armijskom vrhu da je počinio neviđene zločine genocida i zločine protiv humanosti masakrom 300.000 civila u južnoistočnom kineskom gradu Nankingu. (Na ovoj inače ne samo bolnoj nego donedavno i tabu temi u odnosima dveju zemalja, jedan kineski roman upravo stiže svetsku slavu: *Silovanje Nankinga* spisateljice Ajris Čang. Knjiga se inače proglašava "Šindlerovom listom" kineske književnosti.) Umesto demantija i iole ozbiljnije argumentacije, sledilo je novo, mistifikatorsko veličanje herojskog duha uz transično potvrđivanje ("Svi smo mi heroji!").

Simbiotički princip udruživanja filma i propagande rađao je dela koja nije uvek bilo lako diskreditovati. Potonji su filmovi bili filmovi visokosofisticirane tekture u kojoj je ono programsko bilo uvek neutralisano onim sveobuhvatno razumljivim što je plenilo prosečnog i ne naročito obrazovanog pojedinca. *Pomorski rat od Havaja do Malaje* (1942) Kađira Jamamotoa jeste takav pokušaj rehabilitovanja japanskih pomorskih inicijativa u II svetskom ratu i onom što mu prethodi, uključujući i napad na Perl Harbur (viđen očima jednog mladog pomorskog kadeta).

Na ovim primerima vidimo kako je funkcionisao propagandistički okvir u spisku tema, nametnutih ili ne, japanskim sineastima u periodu militarizacije japanskog društva.

Tek šezdesetih godina, nakon velike ekspanzije antiratnih filmova, generacija mladih japanskih reditelja (u prvom redu Jošige Jošida) počela je da s kritičkom distancom traga za korenima japanskog militarizma, ultranacionalizma i fašizma. Jedan od najfascinantnijih rezultata bio je danas moderni klasik *Državni udar* (1973). To je film koji lucidno istražuje pokušaj grupe oficira da 26. februara 1936. izvede državni udar pod vodstvom Iki Kite i po njegovom "planu za reorganizaciju Japana" (*Nihon kaizo hoan takio*) iz 1919, što danas slovi za jednu od najmračnijih fašističkih stranica japanske političke istorije.

Jošidine preokupacije pokazale se, i u narednom periodu, presudnim po jedno društvo koje je sazrelo da sebe vidi kritičkim očima.

2. Indijska kinematografija

Godine 1998. Direktorijum festivala u Nju Delhiju posvetio je jedan poseban segment festivala bloku filmova s "nacionalističkom sadržinom u indijskom filmu", zagonetno ga usmerivši pod zajedničkim nazivom "Perspektive".

Izbor filmova nije bio fascinant samo iz ugla filmskog sladokusca ili nekog zagriženijeg istoričara filma koga nije progutala partikularnost filmskog isečka kojem se posvetio, već i zbog činjenice da je savremeni indijski gledalac, po pretpostavci, sazreo da se suoči s nekim temama koje su u indijskom društvu do juče bile tabu. Devet filmova koji su tom prilikom viđeni, nastalih u razdoblju od 50 godina, pokazuju, po oceni mnogih posmatrača, začuđujuću vitalnost nacionalnih tema, ali i nacio-

nalističkih pomeranja u indijskom filmu, a ponekad i žestinu koju ne bismo očekivali. Što se tiče vitalnosti tema, ona je samo refleks vitalnosti pojava u indijskom društvu, odnosno, delikatnosti njegovog etničkog sastava. Tri stotine miliona Muslimana čine manjinu koja je još uvek najveća islamska zemlja na svetu. Što se tiče žestine ispoljavanja konfliktnih situacija na filmu, ne bismo rekli da je bila deficitarno svojstvo indijske kinematografije od njenih početaka. Dovoljno je uzeti knjigu koju je priredio Sureš Čabria *Svetlost Azije: Indijski nemi film 1912-1934*,¹³ pa videti da motivi nacionalnog izbijaju u indijskom filmu u prvi plan još od njegovih početaka, i da je u fazi konsolidacije indijska filmska industrija pokazivala ne samo mnogo afiniteta za ovu vrstu filma, već gotovo jedinog afiniteta (sudeći bar prema prezentiranim sadržajima mnogih filmskih naslova). Retrospektiva u Delhiju pokazala je ne samo da su sve teme imale kontinuitet, no da su među sineastima i publikom bile među najomiljenijim. Za potrebe ove vrste filma angažovani su uvek najprestižniji glumci, što je u industriji koja počiva na star-sistemu bila najozbiljnija preporuka za gledanje.

Ovi se filmovi nisu libili, do razine najtrivijalnijeg navijačkog opredeljenja, ni najdirektnijih invektiva. Dobar primer je film Četa Ananda *Haqeeqat* (1964), koji je jedan od retkih koji se bavi indijsko-kineskim ratom iz 1962 (jedan indijski vojni odred na kašmirskoj granici suprotstavlja se kineskoj izvidnici!).

Nekoliko godina kasnije, posle rađanja "indijskog novog talasa" (1969), ni

reditelji *art* opredeljenja nisu mogli prenebreći izazove indijske svakodnevice i narastajuće etničke i verske tenzije u indijskom društvu, gde su se kritički i smelo pozabavili vlastitim nacionalizmima.

Jedan od najupečatljivijih rezultata bio je film *Vruć vetar* iz 1973. godine, reditelja M. S. Sathijua, koji je svojim političkim opredeljenjem pripadao generaciji marksističkih kulturnih aktivista pedesetih godina. Njegov film je neobično hrabar pokušaj, jedan od prvih koji je tretirao problem podele, i sagledavanje stanja muslimanske manjinske zajednice preostale na severu Indije (Agra). Dileme porodice jednog obučara pretvaraju se u tragediju zbog novih zakonskih regulativa koje obučaru onemogućavaju ekonomsko poslovanje, kćerkinog samoubistva i očajanja zbog nesreća koje su ga zadesile. *Vruć vetar* je iznenadio svojom izrazitom humanošću najpre inostrane posmatračice i smesta je u poetici "novog talasa" zadobio značajno mesto.

Muslimansko-hinduistička tenzija našla je u ovom interpretatoru dostojnog tumača, što je ohrabrilo i mlađu generaciju sineasta i pisaca (sve češće školovanu na strani) da se s problemima vlastitog društva ogleda beskompromisno i konstruktivno. Širenje ove liste bilo bi pogubno po ovaj rad, ali moramo istaći tri hrabra primera u kojima se najmlađa generacija hvata u koštac s nacionalističkim zlom i nacionalnom euforijom koja prete da preraste svoje početne povode.

Film *Voz za Pakistan* (1997) Bengalke Pamele Ruks, nastao na osnovu istoimenog

¹³ *Light of Asia: Indian Silent Cinema*, ed. Suresh Chabrias (Pordenone, 1994)

kultnog romana vodećeg indijskog pisca Kušvanta Singa, po rečima Čidanande Gas Gupte¹⁴ u časopisu *Sinemaja* predstavlja "mikropriču o makrokatastrofi". Reč je takođe o priči iz 1947. godine koju Pamela Ruks dramaturški vešto vodi znalačkim oksimoronom: idilični život u višenacionalnoj zajednici s početka filma završava se avetima povampirenog ekstremizma u finalnim sekvencama.

Jedan od najfascinantnijih primera je film *Terorist* (1997) Tamilca Santoša Sivana (u trenutku pisanja ovog teksta, u Njujorku slavljenog kao jednog od korifeja modernog filma). Opisujući sudbinu jedne militantne devojke po imenu Mali, Sivan dramatično sagledava ali i upozorava na rastući nacionalistički trend svoje države Tamil Nadu. Inspirisan ubistvom Radživa Gandija, Santoš Sivan je prvi koji je dramatično upozorio na najpogubniji aspekt nadirućeg nacionalnog fanatizma – involviranje mladih u terorističke redove. Mali ima samo 19 godina, ali neverovatnu inteligenciju i kompleksan život, čime se u jednoj veoma bitnoj ravni Santoš protivi stereotipu prema kojem su nacionalistička zastranjenja "privilegija" ili monopol neprosvećenog plebsa.

No, možda najdramatičniji primer, koji je nakon svoje bioskopske premijere (april 1995) imao jedan film (o čemu svedoče nekoliko spaljenih bioskopa i četiri mrtva u verskim i nacionalističkim reakcijama na bombajskim ulicama), bio je film *Bombaj* Manija Ratnama. U njemu se rizično sledi problematična razina jednog mešovitog braka-pozapadnjačnog Hindu-novinaru i muslimanke, čije dvoje

dece, kao meta nacionalističkih napada i pretnji sa obe strane, gube moć govora. Ratnamov film, potpuno nemoguć za žanrovsko klasifikovanje, svojom stilskom jedinstvenošću i sarkazmom retko viđenim na ekranima, pokazuje, na možda pomalo groteskan način, da se o nacionalizmu može govoriti i malo slobodnije u odnosu na normative koje podrazumeva neophodni socijalno-politički angažman, a frapantno pomeranje fokusa u humanističkoj arbitraži čini ga posve unikatnim, kako u odnosu na tretman problematike, tako i spram konsekvenci koje je spreman da prihvati.

Bombaj je na neki način film-eksperiment. On nema prethodnika (verovatno ni sledbenika na tako inventivan način), a njegova najveća radikalnost manifestuje se u bezuslovnom odbijanju njegovog tvorca da legalizuje jednu vrstu nacionalističkog transičnog stanja, jednu vrstu etničkog mističizma kao principa uopšte mogućeg i koegzistentnog. To je, po rečima samog Ratnama, njegov lični doprinos nacionalističko-verskim izgredima u Indiji, koji su samo u Bombaju odneli dve hiljade života.

Čini se da je ovaj film otvorio već otkrivena vrata za neka nova nastojanja koja će, služeći uistinu humanijoj svrsi, (ultra)nacionalizam mnogo više apostrofirati kao razlog za strepnju no kulturalno i istorijsko pravo na vlastito samodopadanje.

3. Vijetnamska kinematografija

Drugog septembra 1945. deklaracijom o nezavisnost Ho Ši Min je uspostavio moderni Vijetnam. Vijetnamska filmska škola otvara se

14 Chidananda Gas Gupta, *Cinemaya*, Autumn 1997.

1959. godine, ali je sve do tada lokalna produkcija tavorila i kao pretpostavljeni proizvodni cilj imala samo dokumentarne filmove. O tome da su ovi filmovi, ali i prvi igrani filmovi bili samo (ultra)nacionalistička propaganda, ne samo da ne znamo iz samih filmova, no su i sami pisani izvori oskudni do neverovanja (bar oni dostupni na engleskom jeziku). Jedan od retkih i kompetentnih analitičkih pristupa problemima vijetnamske kinematografije jeste onaj Džona Karlota,¹⁵ čoveka koji je na poziv vijetnamske vlade boravio u Hanoju i pri tom zahvaljujući filmovima koji su mu bili na raspolaganju, ali i brojnim susretima s vijetnamskim filmskim radnicima, stvorio nešto kompletniju sliku, kojoj mnogo dugujemo čak i za bazična saznanja o stanju u vijetnamskom filmu.

Ako imamo u vidu da je od deklaracije nezavisnosti Vijetnam praktično sve do 1975. bio u neprekidnim antikolonijalnim i oslobodilačkim ratovima, nužno se kao logičan nameće zaključak da nije bilo mnogo manevarskog prostora za vijetnamske sineaste da kreiraju neku relevantnu ili bar prepoznatljivu nacionalnu estetiku, pa su, uz retke izuzetke, filmovi išli ne samo u patriotsko-antikolonijalističkom nego u direktno propagandističkom pravcu. U ovoj ranoj fazi isticali su se dokumentarni film *Dan nezavisnosti* (1945) i dugometražni film *Dijen bijen fu* (1954), čiji jedini indoktrinirajući interes seže do glorifikacije oslobodilačke borbe, što

je nacionalna doktrina shvatila kao istorijski fatum (a koja ne bi?).

Nešto drugačije provenijencije bio je dokumentarni, huškačko-propagandni film *Dan povratka*, koji je amnestirao operacije vijetnamske armije (338.000 vojnika je 1978. pregazilo i okupiralo Kambodžu – piše Dev Nanda¹⁶) u okupaciji Kambodže (tadašnje DR Kamučije).

Prvi talas nacionalističkog trenda u domenu igranog filma (*Između dve struje vode*) smenili su tehnički nešto doteraniji i ideološki sofisticiraniji filmovi, koji su ideološku lobotomiju nešto obazrivije konvertovali u prigodnu apologiju i dalje negujući žanr nacionalističke epopeje.

Da bismo ovaj kompleksni problem razumeli u celini, moramo imati u vidu ne samo konstelacije rata, borbe za nezavisnost i antikolonijalističke težnje vijetnamskog naroda, već i činjenicu da je prva generacija vijetnamskih reditelja većinom školovana u zemljama istočnoevropskog bloka, u direktno staljinističkim duhom prožetim društvima. Hong Sen, Dang Nat Min, školovani su u Bugarskoj, Ngujen Tu, Ngujen Ksuan Son, Le Duk Tijen i Do Min Tuan u SSSR-u.

Ovakav, sa stanovišta estetike (mikro) korak napred, primetan je, recimo, u radu vodeće vijetnamske rediteljke Bač Dijep. Njen film *Kazna* (1984) iz podgrupe "filmova-iznutra", govori o dilemi oficira južnovijet-

310

15 John Carlot, "Colonialism and Nationalism in Asian Cinema: First Views", u: *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, ed. Wimal Dissanayake (Indiana University Press, 1994)

16 Nayan Chanda, *Brother Enemy: The War After the War – A History of Indochina Since the Fall of Saigon* (Collier Books, New York, 1986)

namske vojske nakon haosa u bitki za Hue, koji se nakon detaljnog preispitivanja, pridružuje armiji Vijetkonga (uzgred, reč Vijetkong označava pežorativan naziv za komuniste, u ovom slučaju, komunjare sa severa, a ne naziv za celu vijetnamsku državu kako se u novinskim izveštajima "otima" eminentnim dopisnicima!).

Pobeda kod Dijen Bijen Fua (1964)

Tran Vieta, na potpuno minoran način veliča jednu od najčuvenijih bitki u ovom veku, kojom je 1954. godine Francuska izgubila Vijetnam (Indokinu). Shematski uprošćen, prikaz fanatizma vijetnamskih boraca pati od nedostatka mere, a izlivi mržnje, kojima ovaj film vrvi, teško da ga kvalifikuju čak i za jednu semantički bitnu atribuciju u opštem diskursu o nacionalizmu na ekranu. Ona na ekranu metastazira u regresivno direktno apelujući na huškačke doprinose u nemogućoj komunikaciji s neprijateljem.

Vijetnamski film sve do pada Sajgona (15/30. april 1975), istorijski govoreći, nije zapravo nikakav atipičan fenomen. Ne postoji nijedna kinematografija na svetu koja bi se u ratnoj konstelaciji ponašala drugačije.

Ono što Vijetnam posebno apostrofira kao kinematografiju moguću za jedan izdvojeni fokus jeste globalnost nacionalističkih segmenata u njenoj produkcionoj strategiji (što će se zadržati, s manjim, problematičnim odstupanjima, sve do kraja osamdesetih). Karakteristika ove vrste filma je potpuno odsustvo objektiviteta u govoru o viđenom, i samo onaj ko to ne sme ne može u ovim filmovima

videti ništa drugo do jednu vrstu zaslepljenosti, čiji povodi emancipatorske i oslobodilačke prirode završavaju u ćorsokacima estetike i etike.

IV

DVA MODERNA PRIMERA FILMOVA SA PROBLEMATIKOM NACIONALNOG

1. *Riba zvana Širi*

Reč je o južnokorejskom filmu proizvedenom 1999. Reditelj Kang Je-Gju (r1962) stvorio je najgledaniji korejski film svih vremena, oborivši čak i tamošnji rekord *Titanika*. Samo u Seulu film je videlo dva miliona ljudi.¹⁷ A ukoliko ovi uvodni redovi onespokojavaju estetičke puriste, moramo reći da su oni na njihovu štetu.

Širi je jednostavno majstorski, virtuozan film, a ono što možda budi averziju vrlo je striktan žanrovski okvir koji film poštuje, kao i američka montaža koja, ispostavlja se, i nije neka američka privilegija. Sve češće je srećemo, u vrhunskom vidu, u japanskim i indijskim filmovima.

Koncepcijski, ako se prenebregne žanrovski predznak filma akcije, film je na nivou zapleta (čitav scenarijski rad, kao i umešnost dijaloških razmena) duboko originalan: agent fascinantne inteligencije i borbenih sposobnosti (mlada, lepa devojkica) iz severnokorejske obavestajne službe, desetkuje grupu vrhunskih južnokorejskih naučnika, ali i obavestajnu službu koja je zadužena da joj uđe u trag. Detektiv koji je njen pandan po mentalnim i fizičkim predispozicijama, efikasno, u ime južnokorejskih interesa,

¹⁷ *Korean Cinema* (Seoul, 1999)

počinje potragu za Severnokoreankom ali se u nju zaljubljuje. U finalnoj sceni, biva prinuđen da je ubije... to bi, ukratko, bio fabulativni okvir. Inscenacijski govoreći, ovakav film trpi samo jednu vrstu prigovora: odudara od klasične, stereotipne predstave koju o azijskom filmu ima evropski ljubitelj egzotike. Njegova zapanjujuća modernost nije, međutim, sva u tehnološkom pomaku azijskih studija u odnosu na prihvaćene standarde, no u dubokoj etičkoj ravni na kojoj jedan špijunski *ITWamourfou* stiče etičke predznake ali i dignitet i okus metafizike, što nedostaje svim slično koncipiranim filmovima novijeg datuma. *Širi* je film koji mnogo više problematizuje stvarnost no što neki gledaoci žele to da vide. Najpre, izbor perspektive uopšte nije zanemariv. Postoje dve komplementarne ravni pripovedanja: devojčina vizura i detektivova vizura. Pomeranjem ose posmatranja, stvaraju se preduslovi za pristrasnost samu, ili mogući prigovor za pristrasnost sa stanovišta posmatrača. Potom, valja imati u vidu da je brutalni i beskrupulozni neprijatelj (kakav je u ovom slučaju devojka) u toku celog filma nadmoćniji – kako svojom inteligencijom, tako i u pogledu ostvarivanja svojih ciljeva. Jedan kliše samim tim biva prevaziđen, pa odbačen. Psihologija junakinje, premda motivisana fanatizovanosću jedne, same po sebi iregularne ravni, ipak ima agense ne samo u bolesti i destrukciji nego i u visokoideologizovanoj svesti kojoj poverena patriotska misija sadržajni (ontološki) okvir vidi u žrtvovanju, a samu ideologiju supstituše verom. Ova vera u svrhovitost žrtve za dobrobit vlastitog naroda ima fanatičku dimenziju. Međutim, nikako ne smemo prenebregnuti sam razvoj događaja (zametak emocionalne klice pokazuje da je *dragon woman* iz Severne Koreje zadržala sve atri-

bucije normalnog ljudskog bića, duboke, autentične emocionalnosti). Žena-ratnik jednog satanizovanog sveta javlja se, međutim, pre kao hurijska, no kao inkarnacija jednog sakrosantnog načela. Tamo gde u međusobnim relacijama među narodima otkazuju globalni, važeći kodovi komunikacije, kao fatalne strategije depersonaliteteta, uspostavlja se pojedinac-individua kao reper etičke ili humanističke projekcije, što *Širi* manifestuje antagonističkim svetovima dva polno, nacionalno, ideološki i u svakom smislu odeljena agenta. Na taj način ova projekcija humaniteteta je već jednom nogom kročila u mitsko.

Realno vreme filma *Širi* jeste njegov istorijski (mimetički) okvir, kome bivaju pridodati lični doživljaj realnog vremena u svesti njegovih antagoniziranih protagonista. U jednom se Severnokorejka manifestuje (opredmećuje) kao efikasni agent (stripovski shvaćen), u drugom (ipak!) kao ranjivi ljudski subjekt čija robotička svrhovitost nameće i mistifikuje realnu prirodu nacionalnog, ideološkog i političkog.

U nekoliko ključnih dijaloških scena, u prilici smo da vidimo istorijsku podlogu koja je na korejskom ostrvu izrodila konfliktnu situaciju i duboku uronjenost Kang Je-Gjua u problematičku ravan svog veštački ekstrapolizovanog naroda. Ovaj rediteljjev radikalizam manifestuje se između ostalog i time što se on ne libi da u gledaocu budi ljudsku simpatiju za prokaženu, čime naravno ne podržava prirodu njenih esktremizama ali je sklon njenom dubljem razumevanju. Takav je na primer trenutak kad agent iz Pjongjanga kaže: "Kod nas, na severu, ljudi umiru od gladi a vi ovde živite prezasićeni luksuzom!"

312

Devijantnost poretka, vidimo, ne klonira do kraja devijantne ljude, pa su, u smrti želje, sadržani pre svega manipulativni razlozi, što dakako - a to ohrabruje - ne treba pripisati porazu humaniteta...

2. *Dil se (Od srca)*

Jedan od najboljih filmova o nacionalizmu poslednjih godina, *Dil se* je film u celini sastavljen od paradoksa: najpre moramo imati na umu da je Mani Ratnam reditelj mainsteama i da njegovo novo (nakon *Bombaja*) aktualizovanje nacionalističke problematike pokazuje samo do koje mere se najkreativnije ideje često infiltriraju u najpopularističnije obrasce. Dalje, protagonist(i) filma je najprestižniji indijski glumački par komercijalnog filma - Šaruh Kan i Maniša Koirala, što je, u komunikaciji s publikom konzumentski nastrojenom, krajnje izneveravanje njihove glumačko-idolatrijske funkcije. Potom, Mani Ratnam kao reditelj posve neobične inteligencije poštuje sve žanrovske premise "masala filmova", ali im zadaje odlučni udarac u ingenioznom finalu filma (kad Kan-Koirala lete u vazduh), što je nezamislivo rešenje za svršetke indijskih filmova. Uz to, Ratnam se, kao i njegov sudržavljanin Santoš Sivan u *Teroristima*, ne libi da uđe ne samo u fizičkom smislu među teroriste, separatiste i nacionaliste, već pokušava, vrlo uspešno, da im da jednu ljudsku dimenziju koju svi previđaju, valjda strahujući da je krajnje opasno pridavati separatistima atribucije ljudskih bića.

Da ne govorimo o tome da Ratnamova umetnost izrasta u jedan od najuspešnijih fabulativnih doprinosa riznici filmske pripovedačke umetnosti (ukoliko je ona pripovedačka ikad bila).

Dil se je, u glavnim crtama, priča o uspešnom žurnalisti koji u bajkolikim uslovima sreće devojkicu u koju se zaljubljuje i za koju se vrlo brzo ispostavlja da je u dosluhu sa separatistima. Devojka misteriozno nestaje, ali je se novinar ne odriče lako. Vrhunac njegove upornosti je mogućnost direktno omogućene komunikacije sa separatističkim liderima. Ali, što se devojkice tiče, za ove u osnovi emocionalne korelacije pokazuje se da ga ne zadovoljavaju u celini. On nastavlja sa svojom zavodničkom presijom a separatistkinja, u ambivalencijskoj ravni svog opredeljivanja, što za politički pokret kojem pripada i čije interese zastupa, a što za ličnu naklonost, izlaz pronalazi u smrti, dignuvši ih oboje u vazduh.

Zašto je jedan ovako koncipiran film, i sa ovakvim predznacima, moderan? Zašto on nije ni u kakvim regresivnim trendovima (kakvim ga je, uzgred, kvalifikovala, ravnodušna beogradska festivalska publika, jedva izražavajući svoj prezir)? Zašto on uopšte poprma na relevantnosti u potpisnikovim preferencijama?

Čak i taksativno nabrojanje svih njegovih kvaliteta, ne samo što bi oduzelo mnogo prostora nego još uvek ne bi pripomoglo mnogim recepcijama zasnovanim na predrasudama. Ako se pažljivije gleda, naslage modernog prosedea i moderne režije ukazuju se u serijama. Najpre, Ratnam fantastično vlada klišeima i fabulativnim okosnicama. Kad novinar sreće devojkicu na železničkoj stanici, u pustopoljini, na nekom perifernom mestu, prilikom oluje, u mraku, ona kao da se pomalja iz neke mitske ravni - pokazuje se efikasna dramaturška primena mitemskih jedinica koje

svojim značenjskim spektrom proističu iz nekog korpusa bajki.

Taj susret je od prvog trenutka, upravo zbog navedenih okvira pod kojima se ostvaruje, fatalan. Iz jednog slučajnog susreta pomaljaju se obrisi ne samo jednog fatalističkog kursa koji sve do kraja slede, no i nagoveštaji jednog političkog misticizma koji nas, u nekoj nadravni, spaja upravo s onim načelom koje se ukazuje kao antipod čitavoj našoj prirodi.

Sam kasniji sled događaja može biti očitian, u svom referencijalnom okviru, kao Ratnamovo balansiranje po rubovima grčkog mitološkog tragičkog nasleđa. *Dil se* je u jednakoj meri film o hibrisu (junak-novinar svojim upornim insistiranjem na vezi koja mu stalno izmiče, iskoračuje, zapravo, okvire onoga što mu je namenjeno sudbinom; on, sledeći jednu moguću optiku, ne biva kažnjen zbog te veze, nego tom vezom!).

Ono što ima kvalitet da zavodi pokazuje se kao destruktivno, ali sama činjenica da zavodjenje funkcioniše bez tehničkog ili ontološkog zastoja pokazuje da destruktivno nije tako lako za negaciju, a pogotovu ne za eliminaciju. Punoća ljudskih života (što znamo još iz Ratnamovog filma *Bombaj*), ali i prokletstvo i usud u isto vreme, počivaju upravo u ovom dualizmu (ambivalenciji), koji ne neutrališe krajnosti nego ih, naprotiv, sam produkuje. Primarni novinarev interes je u početku njegova karijera, pa žena, pa, u idealnoj kombinaciji, žena uz karijeru. Sve nijanse ovog oscilovanja Ratnam pokazuje s dubokim razumevanjem, i mi gledamo jedan od ključnih filmova o nacionalizmu a da preko njegovih značenjskih konotacija prelazimo kao preko dekorativnih dopu-

na u priči koju, na kraju, tek smrt junaka uspostavlja kao problemski parametar.

U najagilnijim političkim filmovima šezdesetih, u kojima se politički angažman filmske levice izrodio u karikaturu (pojedini filmovi Elija Petrija), političko se uvek apstrahuje u manifestno, segmentirano... i, pre svega, didaktično. Smeliji idu dalje: u agitaciono. Ali se jezik i biće ovih filmova prilično razilaze. U političkim filmovima Manija Ratnama, uključujući čak i do danas njegov najbolji film *Lopov, lopov* (1992), političko proističe iz načina na koji neko u intenciji postulira svoj život kao skup voljnih radnji koje razore drugi. Ima li išta što je više političko od ove konsekvence koja je toliko očigledna da već prelazi u vulgarnost?

Nacionalizam modernih filmskih rešenja zapravo nikada ne govori o sebi. On, istina, kanališe relacije, ali su njegove derivacije bitnije od njegovog ispoljavanja u čistoj formi. Ratnamova separatistkinja je, kao Santošova Mali: inteligentna, beskompromisna, nepredvidiva i neuhvatljiva. A u isto vreme, fanatički sprovodi svoj kod kojim zapravo upisuje šifru entiteta koji zastupa: "Uništi! Rekla je!"...

V AZIJSKI I DRUGI FILMSKI NACIONALIZMI

Ostavimo li po strani afričke filmove, jer u potpunosti izmiču pogledu, živimo u paradoksalnom filmskom vremenu: azijski i (revitalizovani) američki udeo u negovanju nacionalnih tema, opsesija i mitologije ne samo da nisu u opadanju, nego još i bujaju pospešeni okolno-

stima. Evropski, to je evidentno, stagnira! Da nije ponekog irskog (izvršni *Nečije majke sin*, reditelja Terija Džordža) ili srpskog filma (*Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića, 1996) da ga podsete da tog načela ne bi smeo da se olako odriče (posle svega, i to je deo evropske filmske tradicije!), što to ne reći, u čisto filmskom smislu evropsko filmsko nebo poprimilo bi posve letargične obrise. Ono, doduše, u letargičnim obrisima jeste i bez toga, ali ga potrošna ideologija marketinški zavodljive prezentacije o premoći evropocentrizma (kulturna roba prvog reda) zasada, kako-tako, održava kao neki normativ civilizovanog i uzoritog kulturalnog ponašanja.

Pošto je u istoriji, u ime progresističkih načela mira, slobode i tolerancije, prolića više krvi no svi kontinenti zajedno (računajući, naravno, "gostovanja" na tuđem terenu), Evropa i njena kultura (odista, da li takva danas postoji?), u strogo racionalnim sistemima ponašanja, korigovale su ili koriguju (ali ne bez izuzetaka!) mnoge istorijske zablude. Jedna od takvih je i zabluda o supremaciji pojedinih naroda u svetskoj zajednici naroda, a jedna od njenih korekcija odvija se i na filmskom planu. Nekadašnji bastion hegemonizma i raznih ekstremizama – od političkog do filmskog – danas je, u ime defanzivnih strategija (posve primere-nih vremenu, uostalom!) pristao da njegov nacionalni ili nacionalistički diskurs na filmu reprezentuju (što da ne?) jedan *Asteriks i Obelisk* u više nego simboličkoj borbi *protiv Cezara* (panevropski novac prikupljan u Francuskoj, Nemačkoj i Italiji, 1999. godine).

Ko u ovim redovima čita zluradost prema pretpostavljenoj sadržini našeg proble-

ma – greši, ali samo s obzirom na ironičku prirodu potpisnikovog poriva. U suštini, reč je o tome da uspostavi jedan kritički odnos u kome bi evropska filmska tradicija figurirala ne od formiranja Evropske unije, ne od *Euroimagea*, nego saobrazno veku filma koji je imao mnoga svoja naličja. Ovim "naličjima" dale su svoj doprinos gotovo sve evropske kinematografije. Od benignih formi filma nacionalnog buđenja zakoračilo se u jedan filmski somnambulizam, u kojem su rasistički, militaristički, i patogeni porivi ispisivali jednu paralelnu revizionističku istoriju filma, ali poniklu na konsenzusima političkih nomenklatura.

Propagandni filmovi Trećeg rajha, antisemitski serijal Fajta Harlana, filmovi mržnje Karla Ritera (*G.P.U.* i danas ostaje najfascinantniji mogući primer funkcionisanja filma-iznutra), filmovi Hosea Luisa Saenza de Eredie, miljenika fašističkog režima (film *Rasa - Duh rase*, iz 1942, jedan je od najrigidnijih ultranacionalističkih filmova u istoriji evropskog filma), nacionalistički filmovi Aleksandra Blazetija (*Gvozdena kruna*, 1966), staljinistički filmovi glorifikacije mlade sovjetske nacije, propagandni dokumentarci Hamfrija Dženingsa (*Slušajte Britaniju!*), testamentarna zaostavština Leni Rifenštal u celini (čija monumentalnost počiva u plagiranju ili bar transpoziciji arhitekturnih Šperovih megalomanskih vizija, u radu prekidanog zvucima Vagnerove *Valkire*)... to su, više alibija radi a manje radi ozbiljnije analitičke elaboracije nacionalističkih filmskih sintagmi, samo delići evropskog filmskog menija, čiji se reprintovi (na sreću!) danas mogu naći još jedino u arhivama.

S obzirom na predložena klasifikatorska načela u ovom radu, dublje, slojevitije istraživanje evropske filmske baštine iznelo bi na videlo stotine pa i hiljade filmova, u kojima pripadnici jednog naroda loše misle o drugom, u kojima se granice smatraju nepravednim i neodrživim (videti potpuno demonološki film *Povratak Gustava Ucickog*), u kojima se vlastita nacionalna istorija doživljava kao svojevrsna odiseja u kojima se princip različitosti pobija, nagrđuje, gazi i najzad likvidira, u kojima se difuzna svetlost prelama kroz sjaj ludila u očima, u kojima se istrebljenje podvodi pod građansku etiku (*Jevrejin Žis*, Fajta Harlana), u kojima zvuci marševa sustižu jauke unesrećenih...

Eto nas u jednom Pandemonijumu u kojem se zli duhovi okupljaju periodično, ali su bogati darovi koje oni prinose žrtvenom oltaru...

Ostavimo taj transevropski ekspres od Rejkjavika do Patre jednom budućem naraštaju istraživača – čiji će posao u multikulturalnom svetu biti veoma lagodan: njihova jedina obaveza biće da primete... DIM!...