
KINEMATOGRAFIJA, NACIONALNO I KULTURNI DISKURS U ŠRI LANKI

VIMAL DISANAJAKE

Sa engleskog prevela Vukica Dilas

Tri glavna jezika koji se govore u Šri Lanki su sinhalski, tamilski i engleski. Mada je nekoliko filmova snimljeno na tamilskom (*Ponmani*, *Vaadai Kaattu*) ili engleskom (*Rampage*), teško da u Šri Lanki postoji bilo kakva iole ozbiljna filmska industrija na tamilskom ili engleskom o kojoj bi se moglo raspravljati. Stoga ću se ja u ovom poglavlju usredsrediti samo na kinematografiju na jeziku naroda Sinhalezi.

Prvi sinhalski film, *Prekršeno obećanje* (Kadavunu Poronduva) počeo je da se prikazuje 21. januara 1947. godine. Godine 1965. *Predeo koji se menja* (Gam Peraliya) uveo je u Šri Lanku nov umetnički film. Cilj ovog poglavlja je da ispita rođenje ozbiljne kinematografije u Šri Lanki i njen odnos sa širim područjem kulturnog diskursa u širem okruženju, bez čega nije moguće potpuno razumeti kako se to dogodilo. Pre nego što ispitamo sadržinu, stil i uticaj filma *Predeo koji se menja* reditelja Lestera Džejmsa Perisa (Lester James Peries), posvetićemo pažnju raznolikim istorijskim i društvenim snagama koje su izmenile diskurzivni prostor što su otvorili filmska kultura i raznolike konfiguracije moći i ideologije upisane u nju.

Treba svakako imati na umu činjenicu da je film kulturna praksa koja nastaje iz posebnih materijalnih, istorijskih i vremenskih okolnosti. Filmovi se obično analiziraju kao umetnička dela, fenomeni masovne zabave, ilustracije tehničkih inovacija ili projekcije vizija društva, ali se pri tom ne posvećuje odgovarajuća pažnja činjenici da su oni kulturna praksa u kojoj su umetničke, zabavne, industrijske, tehnološke, ekonomske i političke dimenzije gusto isprepletene i uzajamno povezane. Zbog naše nevoljkosti da uvidimo značaj ove činjenice i uobičajene tendencije da filmove analiziramo kao umetnost, zabavu ili industriju, a ne trudeći se da istražimo ovakve međusobne veze, bili smo dosad uglavnom neuspešni u

vrednovanju njihovog stvarnog značaja i posledica.

Rezultat rada modernih proučavalaca filma jeste postepeno shvatanje sve većeg broja ljudi da filmove treba vrednovati kao značajne društvene proizvode i kulturnu praksu; stoga su složeni načini kojima se društvena značenja stvaraju pomoću filma premeštena u prvi plan takvih rasprava. Film je postao jedan od najznačajnijih i najmoćnijih medija zabave u modernom svetu, te stoga treba mapirati načine pomoću kojih je on postao sredstvo koje donosi užitek i ima društveni značaj za toliko različitih ljudi. Nužno je da veću pažnju posvetimo ideji o filmu kao kulturnoj praksi i složenim međuodnosima koji postoje između umetnosti i zabave, industrije i publike, slike i moći, narativa i kulture, tehnologije i društvene vizije.

Filmovi jesu kulturni događaji, ali oni nisu autonomni jer njihovo značenje i značaj u velikoj meri proizlaze iz kulturne matrice u kojoj deluju, kao i iz njihovog odnosa prema drugim kulturnim narativima. Ova činjenica je presudna. Termin intertekstualnost koji obično upotrebljavaju analitičari kulture denotira značenjski odnos koji postoji na planu smisla između određenog filma i drugih filmskih tekstova i kulturnih narativa koji su nastali pre njega. Kao što je zapazila Dženet Steiger: "Intertekstualnost nije jednostavno trenutak u tekstu ili nekakav odnos između dva teksta, nego je središnji, trajno aktivan međuodnos. U njega su uključene odvojene determinante analize film-

skog narativa stalnim pozivanjem na druge tekstove. Najbolje se može shvatiti kao trajni protok tekstualnosti".¹

Da bismo razumeli potpuno značenje jednog filma moramo ga postaviti u širi kulturni diskurs i kulturne narative. Ovo je posebno važno kad se radi o zemljama kakva je Šri Lanka, koje mogu da se pozovu na bogatu i vibrantnu tradiciju umetnosti i književnosti koja obuhvata period od gotovo petnaest vekova. Semiotizovani prostor koji film zauzima u takvim zemljama svoje značenje i određenje u velikoj meri izvodi iz kodova i konvencija povezanih sa drugim umetničkim formama.

Godine 1901, na privatnoj projekciji za tadašnjeg guverenera Šri Lanke (koja se tada zvala Cejlon) i zarobljenike iz Burskog rata, u Šri Lanki je prikazan prvi film. To je bio dokumentarni materijal o pobedi u Burskom ratu, sahrani kraljice Viktorije i krunisanju Edvarda VII. Naravno, te prve filmske projekcije privukle su Britance koji su živeli na ostrvu i poengležene Cejlonce. Međutim, projekcije filmova su ubrzo dobile status masovne zabave ponajviše zahvaljujući naporima Vorvika Mejdžora (Warwick Major), preduzetnog Britanca koji je uveo ono što se tada nazivalo "bioskopska predstava". Filmovi su prikazivani u otvorenom prostoru ili u montažnim šatorima. Filmske projekcije u Šri Lanki postale su redovnije kad su izgrađene dvorane za njihovo prikazivanje. Godine 1903. preduzeće "Bioskopi Madan" (Madan Theatres) koje je otvorilo lanac

318

¹ Janet Staiger: "Securing the Fictional Narrative as a Tale of the Historical Real", *Southern Atlantic Quarterly* 88, 2:393-413.

bioskopa u Indiji obuhvatilo je svojim poslovi-
ma i Šri Lanku. "Bioskopi Madan" počeli su da
prikazuju indijske filmove, koji su postali izu-
zjetno popularni, pa je vrlo brzo i konkurentsko
preduzeće "Olimpija" pošlo njihovim stopama.

Opšte je mišljenje da je prvi igrani
film snimljen na Šri Lanki bio *Kraljevska pustolovi-
na* (Royal Adventure, 1925). Zanimljivo je
pomenuti da je glavnu ulogu igrao dr N.M.
Perera, koji je kasnije postao moćan političar i
ministar finansija. Mada je ovaj film prikazivan
u Indiji i Singapuru, on iz nekih neobjašnjivih
razloga nikad nije bio prikazan u Šri Lanki.

Kao i u većini drugih zemalja
tokom dvadesetih i tridesetih godina, filmovi sa
Čarlijem Čaplinom, Gretom Garbo, Džonom
Berimurom, Rudolfom Valentinom i Daglasom
Ferberksom (mlađim) bili su izuzetno popu-
larni na ostrvu. Dva filma, *Šeik* (The Sheikh,
1921) i *Bagdadski lopov* (The Thief of Baghdad,
1924) uživali su, prema ondašnjim izveštajima,
fenomenalnu popularnost. Međutim, od tride-
setih godina sve veću pažnju masovne publike
privlače popularni indijski, a ne engleski filmo-
vi. Na primer, film *Bilwa Mangal*, muzička melo-
drama, odmah je potukao sve rekorde u gleda-
nosti. To što su indijski filmovi počeli da uživa-
ju toliku masovnu popularnost ne treba da nas
iznenađuje, kad se ima u vidu da Indija i Šri
Lanka lingvistički i kulturno imaju mnogo
zajedničkog.

21. januara 1947. godine, počela
je distribucija prvog filma na sinhalskom jezi-
ku: *Prekršeno obećanje* (Kadavunu Poronduva /

Broken Promise). Snimljen je na osnovu istoi-
menog, popularnog pozorišnog komada, a
režirao ga je B.A.V. Džajamani (B.A.W.
Jayamanne). Glumac i glumica koji će vladati
sinhalskim ekranom još mnogo godina, Edi
Džajamani i Rukmani Devi (Eddie Jayamanne,
Rukmani Devi) igrali su glavne uloge. *Prekršeno
obećanje* postiglo je veliki uspeh — domaća publi-
ka bila je uzbuđena što prvi put čuje kako se na
ekranu govori sinhalski. Ovaj film je bio povr-
šna i sentimentalna melodrama, i nije pokazi-
vao nikakvo ozbiljnije poznavanje filmskog
medija. Kako je bio zasnovan na južnoindij-
skim uzorima, uspostavio je matricu za popula-
rane filmove koji su usledili, i koji su svi bili
skrojeni prema ustaljenoj formuli koja je kom-
binovala akciju, humor, muziku, igru i spek-
takl. Siri Gunasinge je u pravu kad kaže kako je
Prekršeno obećanje važno ne samo zato što je prvi
sinhalski film, nego i zato što je uspostavilo
trend koji je još dugo vremena ometao razvoj
filma kao nezavisnog medija. *Prekršeno obećanje*
nije bilo ništa više do pozoršni komad repro-
dukovan pokretnim slikama; ogromnim
mogućnostima kamere ili osnovima umetnosti
montaže posvećena je mala ili nikakva pažnja, a
glumcima su postavljeni samo osnovni zahtevi
da obave svoje zadatke deklamujući, plačući,
pevajući i plešući.²

Filmski žanr koji je inaugurisao
B.A.V. Džajamani mnogo je pozamljivao od već
postojeće tradicije pozorišnih komada i indij-
skog popularnog filma. Zanimljivo je da obe ove
forme kulturnog narativa mnogo duguju pozo-

² Siri Gunasinghe: "Sinhala Cinema", *Ceylon Today*, February-April 1968.

rištu Parsi koje se razvilo u Indiji u devetnaestom veku.* Narod Parsi, koji je bogat, darovit i snalažljiv, pisao je i izvodio pozorišne komade na gudžarati i hindustanskom jeziku, delimično i zato što na indijskom tlu nema sopstvenu duboko ukorenjenu tradiciju. Tokom devetnaestog veka Parsi su stekli veliki ugled kao vešti dramatičari i umešni pozorišni profesionalci, te su stoga uticali na pozorište i na severu i na jugu Indije. Mnoge Parsi pozorišne družine putovale su zemljom, nastupale pred brojnom publikom, a neke, na primer Dramska družina Elphinstone (Elphinstone Dramatic Company) iz Bombaja, gostovale su u susednim zemljama, uključujući i Šri Lanku, gde su davale predstave pred prepunim, oduševljenim gledalištem. Takodje, Parsi pozorište je neposredno uticalo na modernu obnovu pozorišta u Šri Lanki. Ovi dramski pisci bili su praktični, i više ih je zanimalo komercijalni uspeh od umetničkog postignuća, a najuspešnije predstave Parsi pozorišta bili su komadi sa društvenim i istorijskim temama. One su stilski predstavljale neobičan amalgam realizma i fantazije, muzike i plesa, narativa i spektakla, živog dijaloga i scenske domišljatosti, što je sve bilo uklopljeno u okvire melodrame. Ove predstave sa melodičnim pesmama, sirovim humorom, dosetkama, senzacionalizmom i zasenjujućim scenskim umećem bile su napravljene tako da se moraju dopasti masovnoj publici. Uobičajeni pridevi koje koriste proučavaoci drame i pozorišta kada kategorizuju ove drame su "hibridno", "vulgarno" i "senzacio-

nalno". Parsi pozorište koristilo je i zapadne i istočne modalitete zabave, i trudilo se da se dopadne najširim slojevima publike.³ Uočićemo da su ovi komadi gotovo neneverovatno slični opštem obrascu popularnih indijskih filmova, te stoga liče i na popularne sinhalske filmove. Ako folklorni pozorišni komadi imaju korene u ruralnim oblastima i koriste rečnik tradicionalno nasleđenog pozorišnog izraza, Parsi komadi predstavljaju urbani teatar na koji su uticali zapadni stilovi, senzibilitet i semiotika popularne zabave. Strukturalna i diskurzivna analiza Parsi pozorišta i ranih popularnih sinhalskih filmova iznela bi na videlo zapanjujuće sličnosti i podudarnosti tema, tekstualizacije i stilova prikazivanja.

Drugi važan stupanj u razvoju sinhalske kinematografije označen je radom Sirisene Vimalavira (Sirisena Wimalaweera). Njegova težnja bila je da postavi svoje iskustvo u filmski prostor koji su izmenili istorija, tradicija i kulturni nacionalizam. Njegov prvi film bila je *Majka* (Amma, 1950), a drugi *Žena puna milosti* (Seedevi, 1951). Za razliku od Džajamanija, on se trudio da u svoj rad unese lokalni senzibilitet zasnovan na istoriji i tradiciji. Njegovi ostali filmovi su *Siri Sangabo* (1952), *Seoska gospođica* (Pitisara Kella, 1953), *Sardiel* (1954), *Asoka* (1955) i *Mlađi sin* (Podi Putha, 1956).

Sirisena Vimalavira trudio se da unapredi sinhalsku kinematografiju postavivši je u lokalnu istoriju i senzibilitet; njegova želja da film poveže sa istorijom i tradicijom i doma-

320

* Narod Parsi su bili zoroastrijanci koji su u sedmom veku, bežeći pred muslimanskim proganjanjem, pobjegli iz Persije (današnjeg Irana) i naselili se u Indiji, ponajviše oko Bombaja. Maternji jezik im je jedan od iranskih dijalekata. — *Prevodilac*.

³ Wimal Dissanayake i Malti Sahai, *Sholay—A Cultural Reading* (New Delhi: Wiley Easter, 1992).

ćim kulturnim diskursom predstavlja značajan korak napred. Međutim, u okvirima stila i tehnike on je zauzimao isti kulturni prostor kao i Džajamanijevi filmovi. U njegove filmske tekstove upisana je želja da se moć novog filmskog medija i njegove tehničke mogućnosti kombinuju sa proračunatim oživljavanjem prošlosti. Stoga su, u okvirima ozbiljne umetničke kinematografije, mnogi pronicljivi kritičari onog vremena uočili nedostatke Vimalavirinih filmova.

321 Sledeći važan događaj u razvitku sinhalske kinematografije odigrao se 1956. godine kada je Lester Džejs Peris režirao film *Linija sudbine* (Rekhava). Ovaj film je predstavljao odlučno napuštanje već uspostavljenog žanra filmskog stvaralaštva u Šri Lanki. Peris je odbacio preovlađujući filmski stil toga vremena napustivši formulu za koju je kinematografija tada bila neraskidivo vezana. Umesto da svoj film snimi u studiju, što je u ono vreme bila uobičajena praksa, on je ceo film smestio u lokalne eksterijere; ton je takođe bio snimljen na licu mesta. Odbacio je i krajnje pozorišni stil glume i deklamatorsko izgovaranje dijaloga zarad realističnijeg načina glume. Pokazao je hvale vredno poznavanje medija — upotreba kamere, montaže, kompozicije kadra, itd. — koji su upadljivo nedostajali sinhalskim filmovima snimljenim do tada. Sve u svemu, *Linija sudbine* označila je nov i dosledan pomak u sinhalskoj kinematografiji.

Priča filma *Linija sudbine* postavljena je u ruralnu Šri Lanku. Film počinje muzičarem na štulama koji dolazi u selo Sirijala. On sa sobom vodi i majmuna koji izvodi razne veštine za zabavu publike. Dva seoska mangupa pokušaju da ga opljačkaju, ali Sena, dečak iz sela, sprečava

pljačku. U znak zahvalnosti zabavljač na štulama, koji je takođe iskusni čitač sudbine sa dlana, ponudi se da dečaku gleda u dlan i predvidi mu budućnost. On saopštava Seni da će postati čuve- ni iscelitelj i proslaviti svoje selo. Jednoga dana, kad Sena i njegova drugarica Anula puštaju zma- ja, ona najednom izgubi vid. Seoski lekar koji je pregleda ne može da je izleći. Anula se seti reči zabavljača na štulama. Sena joj dodirne oči i njoj se čudotvorno povrati vid. Zbog toga Sena u selu postane poznat kao dečak čiji je dodir čudotvo- ran. Međutim, njegov otac je prestupnik, i zajedno sa ozloglašanim seoskim lihvarom poku- šava da iskoristi situaciju u sopstvenu korist. Oni organizuju isceliteljsku kampanju kako bi impresionirali seljane. Bogati zemljoposjednik dovodi svog sina na lečenje, ali dečak na nesreću umire. Seljani su ogorčeni i uvereni da je Sena kriv za to. Stvari pogoršava teška suša koja pogađa selo. Seljani, prisiljeni da podnose teške nevolje, smatraju da je Senu zaposela zla natprirodna sila. Podstaknuti lihvarom seljani organizuju isterivanje zlog duha, ali "đavolski" plesači sma- traju da je dečak nevin. Bogati zemljoposjednik u nastupu gneva pokuša da zadavi Senu. Međutim, dolaze monsunske kiše pa se mir i spokoj vraćaju u selo Sirijala.

Ovo je sažeta priča filma *Linija sud- bine*. Njena koncepcija je očigledno malo naivna. Međutim, reditelj je uspeo da je predstavi film- ski i sa određenom merom suzdržanosti. Mnogi zapadno nastrojani kritičari iz Šri Lanke sma- trali su ovaj film uzbudljivim i velikim umetnič- kim delom. On je postigao i veliki međunarod- ni uspeh kod kritike, dobio je visoke pohvale na nekim od najprestižnijih filmskih festivala u Kanu, Edinburgu i Karlovim Varima. Ipak,

domaća inteligencija i najveći deo sinhalske filmske kritike, mada su pljeskali pokušaju Lestera Džejmsa Perisa da napravi ozbiljan film, smatrali su da je glavni tok priče previše iskonstruisan i da mu nedostaje uverljivost, jer pokazuje manjkavo i nesigurno poznavanje sinhalske kulture.

Naredni značajan pomak u razvitku sinhalske kinematografije je film Lestera Džejmsa Perisa *Predeo koji se menja* (The Changing Countryside, 1965). Snimljen na osnovu čuvenog istoimenog romana, čiji je autor jedan od vodećih prozaista Šri Lanke Martin Vikremasinge (Martin Wickremasinghe), ovaj film jasno označava prekretnicu. Postigao je nesumnjiv uspeh kod kritike, podjednako su ga hvalile i zapadno nastrojena i domaća inteligencija. Sa njim je rođena ozbiljna tradicija filmskog stvaralaštva. *Predeo koji se menja* dobio je *Grand Prix* i nagradu kritike na Indijskom međunarodnom filmskom festivalu u Nju Delhiju 1965. godine. U žiriju su bili i Lindsy Anderson, Andžej Vajda, Žorž Sadul i Satjadžit Rej, a nagrada je dodeljena za "poetičnost i osetljivost sa kojom se istražuju i osvetljavaju odnosi među ljudima". Domaća publika nije bila ništa manje opčinjena i osećala je opravdan ponos. Film *Predeo koji se menja* označava otvaranje kulturnog prostora i prostora predstavljanja koji je i lokalno samosvojan i umetnički.

Film kroz živo postavljene likove obrađuje temu sloma feudalnog društvenog uređenja i pojavu srednje klase. Ovo iskustvo je puno raznih značenja za one zemlje koje izlaze iz senke feudalizma i susreću se sa jednim novim spletom društvenih, političkih i ekonomskih stvarnosti. Kaisaruvati Muhandiram i Matara

Hamine (Kaisaruvatte Muhandiram, Matara Hamine) su bračni par i predstavljaju društveni poredak koji propada; njihova kćerka se zove Nanda. Porodica je očigledno videla bolje dane. Mladi Pijal je privlačni učitelj koji Nandi daje časove engleskog. Međutim, prema njemu se odnose kao prema pripadniku niže društvene klase. Pijal emocionalno privlači Nandu, ali njihov brak nije moguć zbog velikog socijalnog jaza koji postoji među njima. Nanda se umesto toga udaje za Džinadasu, pošto ga prihvataju njeni roditelji. Njen bračni život je pun tegoba, ali pošto je verna i odana supruga ona sve podnosi. Kako se njihova ekonomska situacija pogoršava, Džinadasa odlučuje da ode od kuće i potraži unosniji posao. Prvih nekoliko meseci Nanda dobija njegova pisma, a posle toga od njega ne stižu nikakve vesti. Pijalu je u međuvremenu dobro krenulo i postao je uspešan poslovni čovek. Doznaje se da je Džinadasa umro u nekoj provincijskoj bolnici, nesećan i bez prebijene pare. Posle nekog vremena Pijal i Nanda se venčavaju. Jednoga dana, dok je Pijal na poslovnom putu, Nanda dobija telegram da joj muž leži teško bolestan u nekoj dalekoj bolnici. Opravdano uznemirena, Nanda smesta otputuje da ga vidi. Na svoje veliko iznenađenje, ona otkriva da je tek preminuli čovek Džinadasa, a ne Pijal. Kasnije, Pijal i Nanda su zajedno, dostigli su duboko razumevanje i povezanost jer su kritički prihvatili prošlost.

Kad je 1945. godine Martin Vikremasinge objavio svoj slavljani roman *Predeo koji se menja* on je, sasvim opravdano, bio dočekan kao prekretnica sinhalske proze. Idirivira Saraččandra (Ediriweera Sarachchandra), najcenjeniji književni kritičar tog vremena, hvalio

je ovaj roman kao autentičan prikaz seoskog društva na Šri Lanki, kao i sigurnost sa kojom je uvezena književna forma, roman, mogla slobodno da se razvije obuhvativši domaći senzibilitet. On je visoko vrednovao ovaj roman jer je uspešno prikazao unutrašnji život likova i složene načine pomoću kojih društvene snage određuju ljudski karakter.

Kada se 1965. godine počeo prikazivati film Lestera Džejsa Perisa prema Vikremasingeovom romanu, odmah je bio prepoznat kao superiorno delo filmske umetnosti koje je ubedljivo zabeležilo deo stvarnosti Šri Lanke. Poengležene klase, koje su bile vrlo impresionirane ranim Perisovim filmovima osetile su da je u ovom filmu reditelj ne samo opet pokazao svoje vladanje medijem, nego je otišao dalje u konsolidovanju svojih snaga. Domaća inteligencija, koja je cenila Perisove ranije pokušaje da stvori osmišljenu i autentičnu sinhalsku kinematografiju, ali bila donekle razočarana artificijelnošću i izveštačenošću filma *Linija sudbine*, smatrala je da je *Predeo koji se menja* prekrasno, pošteno umetničko delo koje je doprlo do ljudskih životâ na zanimljiv način. Martin Vikremasinge i Idirivira Saraččandra neštedimice su hvalili film. Probirljivija sinhalska publika, razočarana detinjastim melodramama serviranim kao da su ozbiljna kinematografska dostignuća, našla je u ovom filmu temelj nove, značajne kinematografije. Stotine hiljada čitalaca koji su tokom dve decenije pročitali Vikremasingeovo delo videli su u filmu divnu transpoziciju romana.

Sa filmom *Predeo koji se menja* na Šri Lanku je došla ozbiljna kinematografija. Ovo njeno rođenje vitalno je povezano sa pojmom filma kao kulturne prakse i kulturnog proizvoda

nacije. Na početku ovog poglavlja naglasio sam potrebu da se film percipira kao kulturna praksa jer je čvrsto povezan sa pitanjem nacionalnog i nacionalne kinematografije. Nacionalna kinematografija se može shvatiti na više značenjskih nivoa. Prvo, može se ispitivati u okvirima ekonomije, gde pitanja industrije, filmske kulture i nacionalnog dobijaju posebna značenja. Drugo, može se analizirati tekstualno, u okvirima sadržine, stila i kulturnih formacija. Stoga su za detaljnu analizu bitna pitanja autentičnosti prikazanih zbivanja i načina na koji je pojam nacionalnosti upisan u nju, koliko su stilovi predstavljanja povezani s kulturnim korenima, kao i instrumentalnosti pomoću kojih filmovi kao kulturni tekstovi dolaze u odnos sa širim kulturnim diskursom. Treće, koncept nacionalne kinematografije može se istraživati u okvirima dvojstva ja/drugo (self/other), i u tom slučaju operativno pitanje je posebitost jedne kinematografije *vis-à-vis* drugih kinematografija koje se sukobljavaju sa datom kulturom. U slučaju Šri Lanke, kinematografija južne Indije je od samog početka imalala moćan uticaj, te su stoga sinhalski reditelji koji su hteli da stvore nacionalnu kinematografiju uvek težili tome da svoja dela definišu u odnosu na glavni korpus južnoindijskih filmova. Četvrto, nacionalnu kinematografiju treba ispitivati u okvirima drugih ozvaničenih i davno uspostavljenih načina simboličkog izražavanja kakvi su likovna umetnost, poezija, proza i drama. Kada posmatramo film *Predeo koji se menja* u diskurzivnosti ovih različitih dimenzija, sasvim je razumljivo zašto on označava rođenje nacionalne kinematografije.

Da bismo razumeli prave dimenzije nacionalne kinematografije, treba da je pove-

žemo i učvrstimo u širi kulturni diskurs koji oblikuje ljudske živote. Pitanja istorije, tradicije, kulturnih formacija, društvenih promena i ideologija nacionalnog imaju vrlo važnu ulogu u ovom zadatku. Načini na koje se kinematografija uključuje u postojeće i već međusobno povezane kulturne prakse, i načini na koje uspostavlja ideju nacionalnog postaju tada izuzetno važni.

Kad je *Predeo koji se menja* Lestera Džejmsa Perisa snimljen 1965, društvo Šri Lanke prolazilo je kroz promene koje su imale duboke i dalekosežne implikacije na ljudske živote. Godina 1956. označila je značajan preokret u razvitku društva. S.V.R.D. Bandaranaike je došao na vlast nošen populističkim talasom koje je hteo odlučno da raskrsti sa ostacima kolonijalnih struktura moći. On je postavio administraciju koja je uvela sinhalski kao zvaničan jezik države i višeg obrazovanja. Pozapadnjačena elita koja je dominirala šrilankanskim društvom ustupila je mesto domaćoj eliti koja bila čvrsto ukorenjena u tradicionalnu kulturu. Sve više ljudi iz ruralnih oblasti dobijalo je važna mesta u gornjim ešalonima administracije i ustanova višeg obrazovanja. Kod njih se pojavilo novo interesovanje i ponos za ono što je domaće i ukorenjeno. Štaviše, kao posledica tih promena i preobražaja sinhalska umetnost i književnost počela je cvetati sa obnovljenim žarom i osećanjem svrhovitosti. Zahvaljujući naporima pisaca kao što su Martin Vikremasinge, Gunadasa Amarasekara, K. Džajatilake (K. Jayatilake) i Siri Gunasinge sinhalska proza je brzo napredovala kao medij kreativnog izražavanja koji je hteo da istraži složenu stvarnost Šri Lanke, dok je sinhalska poezija ulazila na nove, neistražene terene sa velikom dozom samouverenosti. Pozo-

rišna predstava drame Idirivire Saraččandre *Maname* 1956. godine uvodi modernu sinhalsku dramu u period jedinstvene vitalnosti i kreativnog uspona. Književni kritičari bili su izuzetno plodotvorni dok su pokušavali da kombinuju najbolje koncepte istoka i zapada. Sve ove promene u načinu razmišljanja i svesti, širenje diskurzivnih granica i društveni preobražaj uticali su na stvaranje sve brojnije i kritički probirljive umetničke i književne publike. Film *Predeo koji se menja* dobro se uklopio u ove promene, omogućivši prosvetenoj publici da konstruiše svoj kulturni identitet u odnosu na taj film, što je bio vitalni korak za uspostavljanje nacionalne kinematografije.

Godine 1979. intervjuisao sam izvestan broj ljudi koji predstavljaju presek sinhalske filmske publike o njihovim reakcijama na *Predeo koji se menja*. U tim razgovorima stalno se pojavljuju izrazi "umetnički", "autentično", "ozbiljno", "pun smisla" i "nacionalno" kao atributi pozitivnog vrednovanja i prihvatanja. Film se stalno procenjuje u okvirima šireg kulturnog diskursa u koji se postavio. Pitanje pronalaženja značenja u filmu zanimljivo je kad se ima u vidu činjenica da se ona ne mogu naći u filmu, nego ih stvara gledalac. Stvaranje značenja je aktivan proces u kome gledalac pokušava da se postavi u odnos sa filmskim tekstom. To je i široko shvaćena politička aktivnost, u kojoj se, posredno ili neposredno, artikulišu državna vlast, autoritet prošlosti i problemi rase, religije, pola, roda, itd.

Mnogi intervjuisani raspravljali su o filmu u odnosu na koncepte kulturnog identiteta i nacionalnog. Očigledno je da kad govorimo o nacionalizmu, nacionalni identi-

tet se u najvećem broju slučajeva oblikuje u koherentni i unifikovan entitet tako što se ignorišu razne unutrašnje razlike i tenzije povezane sa rasom, religijom, jezikom, rodom, klasom... Diskurzivno oblikovanje nacionalnog teži prikrivanju izvesnih diskontinuiteta i izostavljanju kontradiktornih fenomena. Ovo je postalo očigledno i u ovim razgovorima. Kad su intervjuisani govorili o pitanjima nacionalnog, vrlo retko su pominjali činjenicu da je Šri Lanka mnogonacionalno, višereligiozno društvo i da na ostrvu žive i druge rase osim naroda Sinhalezi. Homi Baba kaže da kroz "sintaksu zaboravljanja" problematičnost identifikacije nacionalnog i nacije postaje očigledna.⁴ Odnos između delova i celine, prošlosti i budućnosti presečen je impulsom potrebe za zaboravom.

325

Predeo koji se menja Lestera Džejmsa Perisa odista je značajan film koji obeležava rođenje ozbiljnog i umetničkog filma na Šri Lanki. Čitajući taj film kao i širi kulturni diskurs sa kojim je vitalno povezan, možemo bolje shvatiti složeni odnos između filma, kulturnog identiteta i nacionalnosti.

Nadahnuti delom Lestera Džejmsa Perisa i osećajući mogućnosti kinematografije kao značajnog sedišta kulturne proizvodnje i sučeljavanja kulturnih vrednosti, pojavilo je više novih filmskih stvaralaca. Izdvojiću ova imena: D.B. Nihal Sinha, G.D.L. Perera, Titus Totawatte, Sugathapala Senerath Yapa, Vasantha Obeysekere, Amaranath Jayatilake, Dharmasena Pathiraja, Sumithra Peries, Vijaya Dharma Sri i Tissa Abeysekera.

Oni su se, svako na svoj način i sa različitim uspehom, trudili da obogate sinhalsku filmsku tradiciju i prošire njenu praksu predstavljanja i diskurzivne granice. Među ovim stvaraocima izdvojio bih Darmasenu Patiradža, koji je po mojoj proceni najtalentovaniji, jer je uspeo da unese u sinhalsku kinematografiju velik društveni angažman i upotrebi snagu i mnogoznačnost filmske slike.

Patiradža je do sada snimio šest igranih filmova, od kojih su svi, osim možda filma *Eya Dan Loku Lamayek* (1977) pobudili veliku pažnju i komentare kritike. Želim da pomenem četiri njegova filma jer oni predstavljaju širenje kulturnog diskursa koji okružuje sinhalsku kinematografiju i obrađuju nove i uznemirujuće probleme koji se preklapaju sa pitanjem nacionalnog.

Kad je Darmasena Patiradža ušao u svet filma umetnički i intelektualni predeo Šri Lanke bio je u stanju pometenosti, mnogi su nemirno tragali za alternativnim putevima ka društvenom napretku i sporazumevanju pomoću kreativne umetnosti. Takozvana škola Peradenija (Peradeniya), koja je izvršila formativni i odlučujući uticaj na umetnost i književnost i izmenila način razmišljanja dvojezične inteligencije tokom pedesetih i šezdesetih godina, bila je na zalasku, a neki od njenih vodećih pripadnika, kao Gunadasa Amarasekera, počeli su da izražavaju određene sumnje u to kako razumeju sebe i postojeće teorijske koordinate. U toku je bila i socijalna revolucija. Sve više studenata formiranih na domaćim temeljima mišljenja i života upisivalo se na univerzitete i visoke

⁴ Homi Bhabha, *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990).

škole, a njihovo prisustvo postaje vidno. Postavljaju se sasvim nova i obavezujuće ozbiljna pitanja o nacionalnom, imperijalizmu, postkolonijalizmu, dvojezičnoj inteligenciji, lokalizmu i globalizmu, marginalnosti... Darmasena Patiradža pojavio se kao filmski reditelj naspram ovakvog konteksta, potpuno svestan svih njegovih implikacija.

Patiradžin prvi igrani film je *Ahas Gavva* (1974). Pre toga je snimio kratki film *Sathuro*. Uvek je pokazivao interes za tekstualizovanje života, problema i nevolja gradske omladine — što nije sa mnogo ubedljivosti obrađivano u dotadašnjim sinhalskim filmovima. *Ahas Gavva* ispituje nezaposlenost koja je među mladima sredinom šezdesetih godina postala zastrašujuće velika. Ovaj film senzibilno i iskreno beleži njihove težnje, slutnje i strahove čija su pozadina društvena nesigurnost i zbrka. U ovom, kao i u svim svojim filmovima, Patiradža je želeo da se odvoji od tada vrlo cenjene predstavljачke prakse, pogotovu one u delima Lestera Džejmsa Perisa, i da preoblikuje sisteme označavanja unoseći u njih kritički humanizam distanciranjem i razaranjem mehanizma identifikacije gledaoca. U poređenju sa njegovim kasnijim filmovima *Ahas Gavva* izgleda malo površno u svom filmskom istraživanju tih problema i njihovog društvenog značaja, ali se ipak vidi kreativnost koja će Patiradža potpunije i uverljivije pokazati u kasnijim delima.

U svom sledećem filmu *Ose su dole-tele* (Bambaru Avith, 1978) Patiradža ponovo dosledno oblikuje film koji je društveno angažovan i ne zazire od preispitivanja visokovrednovanog buržoaskog individualizma koji je bio

potka mnogih ranijih sinhalskih filmova. Ovaj film je prožet osećajem slobode i ludičkog duha, kojima se podrivaju neka od tetošenih društvenih uverenja. Priča se odvija u ribarskom selu. Anton Aija, uprkos tome što radi i ponaša se kao i ostali ribari, u stvari je eksploatator koji se bogati radom drugih ribara. U takvu sredinu dolaze predstavnici preduzimljivih mladih ljudi iz grada. Oni su prihvatili zapadnjačku kulturu, tako se oblače, više vole zapadnu muziku. Anton Aija i Bebi Mahataja, predstavnik gradske mladeži, sukobljavaju se, i ovaj drugi pobeđuje. Virasena, levičar iz srednje klase, takođe pripada ovoj grupi gradske omladine. Njihov dolazak iz grada jasno je zaostrio društvenu krizu koja zahteva rešenje, a jedino što Virasena može da uradi jeste da se popne na zid i održi govor koji, nuto čuda, ne sluša niko, i on se vraća u grad.

U ovom filmu Darmasena Patiradža izuzetno otvoreno ispituje nevolje siromašnih, eksploatatorsku prirodu društva, kulturnu zbrku, i nedostatak političke volje i pravca koji bi poboljšali situaciju.

U svom sledećem filmu *Na putu* (Para Dige, 1980) Patiradža je hteo da otvori prostor predavljanja kome bi mogao tekstualizovati nedaće mladih koji migriraju iz seoskih oblasti u grad i u tom procesu njihova kultura biva iskorenjena. Gradski kaos, dehumanizacija, pogubni uticaj urbanizacije i industrijalizacija semiotizovani su u filmu stavljanjem u prvi plan kao akutni savremeni problem. Čandare odlazi iz svog rodnog sela u grad. Živi od onoga što zaradi od onih koji ne plaćaju otplate za svoje automobile. Njegova devotka je stenografkinja, oni stanuju u

iznajmljenoj sobi. Devojka zatrudni i njih dvoje hoće da organizuju abortus. Lekar traži 3000 rupija, a filmska dijegeza prati njihove grozničave napore da nađu traženu sumu. U filmu *Para Dige* reditelj je pošteno i sa simpatijama prikazao nevolje svojih likova, stvarajući od njih metaforične žrtve urbanizacije i kapitalističke eksploatacije.

Četvrto delo Darmasena Patiradža o kome ću kratko izlagati jeste *Stari vojnik* (Soldadu Unnahe, 1981). Film prati četiri lika koji su jasno društveno marginalizovani: stari veteran iz Drugog svetskog rata, prostitutka, čovek koga je sticaj okolnosti doveo do alkoholizma, i džeparoš. Priča se dešava tri dana: na Dan nezavisnosti, onaj koji mu pethodi, i dan posle praznika. Serija flešbekova pripoveda bedne živote likova za koje je odgovorno društvo tako da se pažnja skrene na potlačenost u kapitalističkim društvima. Ideja nacionalnog je središnja za tematiku ovog filma. Dan nezavisnosti proslavlja se sa uobičajenom pompom i paradom dok političari kliču novoosvojenoj slobodi. Reditelj istovremeno kao kontrapunkt prikazuje živote ova četiri lika u svoj njihovoj poniženosti, kako bi podvukao zaključak da nezavisnost i sloboda ne znače ništa u svetu i stvarnom životu ovih ljudi. Poremećeno i uznemirujuće stanje svesti starog vojnika simbolizuje kontradiktornosti i neusklađenosti koje je kapitalizam upisao u društvo. Patiradža je ovim filmom pokrenuo ozbiljna pitanja povezana sa konstruisanim narativima nacionalnosti i izneo na videlo neke od prikrivanih mana.

327 Darmasena Patiradža je pokušao da postavi u žižu kontradikcije i nepravčnosti kapitalističkih društava, i da u prvi plan postavi teškoće mladih koji su zaglavljani u procep između sukobljenih diskursa tradicije i modernosti, lokalnog i globalnog. On je osetio kako taj segment društva treba ispitivati sa simpatijom kako bi se razumeli neki od problema koji pritiskuju naciju. Za razliku od prethodnih sinhalskih filmskih stvaralaca Patiradža se trudio da iskustva, nedaće i siromaštvo svojih likova postavi u širi društveni i ekonomski diskurs sa kojim su oni neraskidivo povezani. Kultura je teren na kome je sukobljenost različitih značenja neprestani proces, i gde su ekonomska i lična pitanja preklapaju na složene načine. Njegovi filmovi preoblikuju iskustva moderne omladine osvetljavajući ono što ekonomske snage upisuju i u kulturu i u lične živote. Koristeći urbani haos kao najpogodniji trop, Darmasena Patiradža se trudio da preispita pojam nacionalnog i kulturni diskurs koji ga okružuje u okvirima sinhalske kinematografije. Rečnik koji se stvara u odnosu deteta prema roditeljima centralan je za konstrukciju nacionalnog, a Patiradža je hteo da ga problematizuje istražujući tegobne živote mladih i preispitujući logiku i smislenost nekih primljenih, ranije uspostavljenih kategorija nacije i kulture.

Wimal Dissanayake je doktorirao na Univerzitetu u Kembridžu. Viši je saradnik u East-West Center, (Honolulu, Havaji) i gostujući profesor na univerzitetu u Hong Kongu gde predaje o kinematografijama azijskih zemalja. Objavio je brojne tekstove, a priredio je, sam ili sa kolegama, više zbornika tek-

stova o azijskom filmu — *Cinema and Cultural Identity: Reflections on Films from Japan, India, and China* (1988). *Self as Body in Asian Theory and Practice* (1992). *Melodrama and Asian Cinema — Cambridge Studies in Film* (1993). *Self As Person in Asian Theory and Practice* (1994). *Self and Deception: A Cross-Cultural Philosophical Enquiry* (1996). *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary* (1996). *Self As Image in Asian Theory and Practice* (1998).

Izvornik: Wimal Dissanayake: "Cinema, Nationhood, and Cultural Discourse in Sri Lanka", u: *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, priredio Wimal Dissanayake (Bloomington: Indiana University Press, 1994), s. 190-201.