

**Слободан Наумовић**

*Одељење за етнологију и антропологију  
Филозофски факултет, Универзитет у Београду  
snaumovi@f.bg.ac.rs*

**Оглед о филму *Енклава* Горана Радовановића:  
шта проживљавамо и чега се сећамо  
размишљајући о искуству гледања  
једног савременог историјског  
кинематографског дела\***

**Апстракт:** У огледу се преплићу елементи антрополошког (Стивен Кејтон и Марк Оже), филмолошког (Дејвид Бордвел), филозофског (Стенли Кејвел и Вилијам Ротман) и историографског приступа изучавању филма (Роберт Роузенстоун) како би се развио одговарајући оквир за обухватну антропологију једног конкретног филма – *Енклаве* (2015, 92 мин.) Горана Радовановића. Циљ је да се оствари што потпуније разумевање ауторских поступака уз помоћ којих логика овог „савременог историјског филма”, дакле филма који се бави „историјом која још увек траје” практично делује на гледаоце филма. Још конкретније, иде се за прецизним разоткривањем начина на које се Радовановићева сликовно-звучна приповест о мукотрпном израстању пријатељства између албанског и српског дечака у енклави на Косову рве, опире, али истовремено и стапа са знањима, очекивањима, доживљајима и сећањима која у себи носе они који су имали прилику да виде филм, укључујући ту на првом месту аутора овог огледа. Најсажетије, кључно питање огледа је како, односно зашто поједини филмови постају значајни у животима оних који су имали прилику да их виде, или, како би то Стенли Кејвел поставио, који су узроци сопственог (и било чијег другог) поимања конкретног филма, такав какав је?

**Кључне речи:** антропологија једног филма; историјски филм; логика сећања; аутоетнографија; историјска поетика филма.

My business is to think out the causes of my consciousness of film as it stands.

Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*.

---

\* Рад је настао у оквиру пројекта бр. 177018 (Трансформација културних идентитета у савременој Србији и Европска унија), кога у потпуности финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

## Увод: ка могућем оквиру за размишљање о филму *Енклава*<sup>1</sup>

У огледу који је пред читаоцем полазим од прилично различитих, па ипак међусобно употпуњујућих приступа разматрању појединачних филмских дела које су успоставили антрополози, с једне стране, и истраживачи филма филмолошког, филозофског и историографског усмерења, с друге стране. То чиним да бих, преплићући елементе тих приступа, обезбедио одговарајући оквир за промишљање главне теме овог огледа. Наиме, желим да што потпуније разумем начин на који стваралачка логика, коју је синеаста Горан Радовановић са много вештине користио у свом филму *Енклава* (2015, 92 мин.), практично делује на гледаоце његовог филма. Још конкретније, занима ме на које се све начине његова сликовно-звучна приповест о мукотрпном израстању пријатељства између албанског и српског дечака у енклави на Косову рве, опире, али истовремено и стапа са знањима, очекивањима, доживљајима и сећањима која у себи носе они који су имали прилику да виде филм, укључујући ту и аутора ових редова. Најсажетије, кључно питање је како, односно зашто поједини филмови постају значајни у животима оних који су имали прилику да их виде?

На једној страни разнобојног идејног оквира овог огледа обједињена су два антрополошка приступа, од којих сваки има значајне посебности, при чему су ипак у стању да успешно садејствују. Први од њих је сада већ времешни, критички, или како би сам аутор то рекао, дијалектички интонирани приступ који је развио Стивен Кејтон (Caton 1999). Амерички антрополог у формату књиге-монографије разматра домете и ограничења филма Дејвида Лина *Лоренс од Арабије* (*Lawrence of Arabia*, 1962, 216 мин.; р. Дејвид Лин / David Lean), истовремено пратећи судбину тог дела у световима политике, уметности и науке, као и у унутарњем свету сопствене свести и сећања. Кејтон привилегује два временска оквира – педесете и почетак шездесетих година двадесетог века као бурно време у којем настаје филм, као и период од краја осамдесетих, као фазу током које блискоисточна криза доживљава једну од својих најтрагичнијих ескалација, а Линов филм трпи неке од најжешћих оријенталистичких, постколонијалних, феминистичких, и квир усмерених критика. Тако остварену историјско-политичку и идеолошку контекстуализацију филма Кејтон потом повезује са личном историјом гледања, проживљавања и сећања на филм, тежећи да уклопи свој антрополошки „поглед издалека” са личним

<sup>1</sup> Користим ову прилику да се захвалим проф. др Ивану Ковачевићу на разумевању и конструктивној критици без које би овај оглед имао више недостатака него што их сада има. Разумљиво, одговорност за евентуалне пропусте сноси искључиво аутор.

„погледом изблиза”. Прилично уцелињени оквир Кејтон употпуњује разматрањем педагошких потенцијала филма за блискоисточне студије, своју специјалност, како би у потпуности искористио могућности које нуди „антрополошки објектив” (Caton 1999).

Други пример је последица условно савременијег поступка који је применио француски антрополог Марк Оже. Одређујем га као савременији зато што је Ожеов проседе намерно сужен и растерећен од идеолошки профилисаних напетости, попут оне између блискоисточне политичке ситуације и слојева постколонијалне имаголошке критике, на чему је инсистирао Кејтон. Придружујући се скоријем антрополошком интересовању за односе између субјективних доживљаја и логике сећања, Оже на првом месту истражује шта је у различитим тренуцима свога живота мислио о, и осећао према филму *Казабланка* Мајкла Кертиза (*Casablanca*, 1942, 102 мин.; р. Мајкл Кертиз / Michael Curtiz), као и чега се све сећао (или није) о везама и прожимањима тог филма и значајних тренутака у сопственом животу (Augé 2009). Као што би се могло очекивати, и Ожеве анализе бивају с времена на време натопљене политичким набојем, у његовом случају проистеклим из трауматичне сенке коју су непочинства колаборационистичког вишијевског режима бацала на Ожеово национално и лично самопоимање. Уз све разумљиве разлике, Кејтону и Ожеу је заједничко то што предмете свог истраживања, насупрот неким од најзначајнијих филмолога (видети нпр. Omon 2006; Omon i Mari 2007), не посматрају првенствено као текстове које је потребно тумачити по себи и за себе. Наиме, они филму приступају као самосвојном уметничком делу које успева, у зависности од ауторског умећа, да своје гледаоце покрене на доживљавање, мишљење и сећање, чиме постаје неодвојиви део њиховог животног искуства. Управо простори прожимања доживљајног универзума који као могућност доноси сваки појединачни филм и животног искуства гледалаца као самосвојних појединаца се Кејтону и Ожеу чине највреднијим пољем истраживања. Оба аутора не споре да садржаји који настају у процесу гледања, односно бивају накнадно призвани у свест када је филм одгледан, имају непорециву везу са филмом као материјалним предметом (односно конкретном траком или другим носачем података у који су уписане слике и звуци), као и ауторским одлукама и формалним својствима филма као уметничког дела. Међутим, Кејтон и Оже сматрају да филмом покренути садржаји истовремено остају несводиво лични, уобличени непоновљивим особинама и животним историјама гледалаца. За обојицу, управо сложени однос који се у сваком појединачном случају успоставља између филма као делатног начела и гледаоца као активног судеоника у процесу проживљавања виђеног, и накнадне производње смисла на основу онога што је претходно виђено, представља пожељно поље за антрополошко истраживање. Осим тога, обојици је заједнички самоистраживачки и самоописивачки приступ, односно аутоетногра-

фија, или како би то Рут Бехар као „рањиви посматрач” наговестила: „један међупростор који још увек не можемо сасвим да дефинишемо, на граници између страсти и интелекта, анализе и субјективности, етнографије и ауто-биографије, уметности и живота” (Behar 1996, 174).

Приступ у оквиру кога се све што је претходно набројано узима као полазна тачка Кејтон је, још у самом наслову своје књиге, назвао *антропологијом једног филма* (a film’s anthropology; Caton 1999). Кејтон, а после њега и Оже, настављају правцем који је наговестио Стјуарт Хол седамдесетих година прошлог века заговарајући модел који ће узети у разматрање способност публике да активно, па и сасвим самосвојно, „декодира” поруке и вредности упаковане, односно „(ен)кодиране” унутар „телевизијских дискурса” и других медијских порука (Hol 2008 [Hall 1973]). Овде је важно напоменути да Оже одлази даље од својих претходника у смеру који ће за овај оглед бити од посебног интереса. Он, наиме, највише пажње посвећује разматрању природе везе између филма и гледачевих доживљаја, а поготову питању утицаја личних сећања на начин на који се једном одгледани филм накнадно реконструише у свести гледалаца.

На другој страни смештени су посебно изабрани филмолошки приступи захваљујући којима се пажња усмерава на различите аспекте филма као ауторске творевине, али најпре филма као условно самосвојне материјалне појаве, способне да активно подстиче смислене реакције гледалаца. У оквиру тог блока, настојим да повежем три правца истраживања поникла у оквиру различитих мисаоних традиција. Полазим од критике интерпретативизма у студијама филма коју је развио Дејвид Бордвел (Bordwell 1991), како би њоме обезбедио померање пажње са питања о могућим значењима филмског текста и усмерио је на истраживање конкретних начина деловања филмова на гледаоце, који су условљени ауторским изборима приликом прављења филма. Помак који је остварио Бордвел ојачавам идејама о природи и логици дејствовања филма као појаве/предмета које је понудио филозоф Стенли Кејвел (Cavell 1979), а најзад и са тезама Роберта Роузенстоуна о „историји на филму” и „филму о историји” (Rosenstone 2006). Потом их све заједно пропуштам кроз филтер који је понудио филозоф Вилијам Ротман у сада већ класичној књизи о ономе Ја које поседује камера, односно о томе како он (Ротман, прим. С.Н.) мисли да мисле филмови о мишљењу самом, као и о себи самима, односно, једноставније речено, о филму као медијуму људске комуникације и његовим моћима и ограничењима (Rothman [1988] 2004).

Први правац најсажетије је исказан у следећој Бордвеловој мисли: „Филмски ствараоци теже да произведу посебну врсту творевина, које са своје стране условљавају више или мање предвидљиве последице, онда када се користе на уобичајене начине” (Bordwell 1991, 268). У

наведеној реченици, својеврсном истраживачком *креду*, препознајем Бордвелов критички приступ који би се могао одредити као одмерено антиинтерпретативно, онтолошки и поетички (*poiesis*) утемељено становиште, поступак који би се могао назвати *историјском поетиком*. Од Бордвелових теза полазим без жеље да улазим у дубљу расправу о понуђеним аргументима против ексцеса интерпретативизма, до чега је по њему дошло током осамдесетих и деведесетих година двадесетог века. Радим то зато што верујем да ће приступ који за потребе овог огледа покушавам да развијем омогућити доследно извлачење консеквенци из наведеног Бордвеловог креда, без обавезе да се прихвати ауторова педагошки мотивисана доктринарност. Наиме, видели смо да Бордвел тврди да филмски ствараоци теже да створе посебну врсту уметничког дела-предмета, конкретно кинематографског дела материјализованог на траци или неком сличном носачу информација. Та дела су, са своје стране, у стању да производе више или мање предвидљиве последице онда (а по Бордвелу и само онда) када се користе на уобичајене начине (Bordwell 1991, 268). Међутим, филмска дела су у стању да подједнако успешно производе и ненамераване последице, дајући гледаоцима назнаке које ће они тумачити другачије него што је аутор желео. Па ипак, и тада филм делује на разумљив, мада не увек и лако препознатљив начин. Филм, сходно томе, не треба схватати (само) као *текст* подложен слободном тумачењу, како би то хтели формалисти, семиотички или психоаналитички настројени аналитичари /интерпретативисти, него као *предмет* који поседује самосталну способност деловања на гледаоце, и ту способност може да остварује на разумљив, а тиме и предвидљив начин. Како ми се чини, управо нешто слично наговештава Кејтон када описује циљ своје монографије о *Лоренсу од Арабије* на следећи начин: „У одређеној мери, то је оно што желим да разумем у овој књизи: *моћ овог филма* захваљујући којој је дотакао на тако дубок начин животе толиког броја људи” (Caton 1999, 3; курзив С.Н.). С друге стране, али у сличном духу, Бордвелов *кредо* се релативно успешно може довести у везу са Кејвеловом тежњом да повеже поједине аспекте онтолошког гледања на филм са реафирмацијом одмерено субјективистичке позиције. Наиме, Кејвел већ у једном ранијем огледу о проблемима естетике у модерној филозофији тврди да: „...изазов за критичара, као и за уметника, не лежи у одбацивању сопствене субјективности, већ у налажењу начина да се она укључи; не у њеном потпуном превазилажењу, него у овладавању њоме на примерени начин (Cavell 1976, 94; нав. према Jenner 2015, 2).” У нешто касније писаном тексту, Кејвел ће свој задатак одредити на следећи начин: „...посао који је предамном своди се на то да промислим основе сопственог поимања филма, таквог какав ми се представља (Cavell 1979, 12).” Дакле, за субјективност „сопственог поимања филма” Кејвел изналази сасвим

објективне основе у својствима и потенцијалима филма као онтолошке да-ности, таквима каква се представљају њему самом, као и сваком другом гледаоцу, додуше на начин који је својствен њима самима.

Као што је већ наговештено, слична наклоност ка укључивању сфере субјективног у поље истраживања препознатљива је и у делима двојице антрополога, Кејтона и Ожеа, и то мојој одлуци да на овом месту дам простор личним доживљајима, асоцијацијама и сећањима даје додатне разлоге. Сходно томе, струковни аргументи попут оних које развијају Бордвел, Кејвел и Роузенстоун у овом су раду коришћени не, како то уобичајено бива, као брана против ограничења обично повезаних са субјективистичким усмерењима, него као њихова допуна и истовремени нужни коректив. Парадоксално, такав наоко субјективистички приступ има смисла управо зато што је „сврха филмског приповедања да води око и даје смернице уму” (Elsaesser & Buckland 2002, 38). Желим, дакле, да утврдим куда је све филм Горана Радовановића *Енклава* одвео моје око, и какве је смернице дао мом уму, како бих могао потпуније да промислим основе сопственог поимања тог филма, не бежећи од своје субјективности, али ни не потчињавајући јој се.

Остаје да објасним на који начин се у теоријски оквир који се већ назире уклапа скуп теза Роберта Роузенстоуна о „историји на филму” и „филму о историји”, (Rosenstone 2006).<sup>2</sup> Усмеравање пажње у том правцу условљено је одлуком Горана Радовановића да свој претходни играни филм *Хитна помоћ* (2009, 84 мин.) одреди као „савремени историјски филм”, као и мојом проценом да се његов следећи филм *Енклава*, коме је овај оглед посвећен, такође може сматрати савременим историјским филмом, у значењу које том изразу придаје Радовановић. Филм се, наиме, бави догађајима који се одвијају у конкретно одређеном историјском времену са прецизно утврдивим почетком и крајем трајања радње, на конкретно одређеном географском простору, са реалистички дефинисаним културно и друштвено укорененим вредносним склоповима, расположењима и мотивацијама актера, и уз такав ауторски третман приказиваних догађаја (првенствено у смислу сценарија и начина снимања) да би се снимљени материјал под одређеним околностима могао сматрати документарним. Ради се, дакле, о приступу који је од стране појединих критички настројених историчара са дозом негодовања називан „инстант историјом” или „историјом садашњице”, и то у време када су припадници других струка већ журили да га приграбе.

<sup>2</sup> За разматрање односа историје и филма у нашој средини почети од: Knežević, Srdjan, ur. 1987. *Film i istorija*. (Uvod i izbor: Srdjan Knežević), Beograd: Institut za film. Један од новијих доприноса представља рад Невене Даковић о митомотору у играним и документарним филмовима с овог простора и великом рату (Daković 2013).

Почетком деведесетих је такав приступ, захваљујући револуцији у електронским медијима и политичкој комуникацији, постао користан, ако не и сасвим легитиман и у самој историографији (Stokes et al. 1996), као што су то истраживања у садашњости која спроводе антрополози.<sup>3</sup>

Од какве помоћи ту може бити скуп идеја које излаже Роузенстоун? Поново се ради о покушају да се преброде озбиљне разлике, овај пут између ставова појединих академских историчара, ставова које Роузенстоун сматра „ускогрудим виђењем могућности које пружа филмско упризорење историје” и његове тезе да „визуелни медији могу да буду коришћени на озбиљан начин од стране оних који желе да разумеју и реконструирају значење прошлости” (Rosenstone 1992). За Роузенстоуна, дакле, поента није у решавању дилеме о томе да ли је писана историја истинитија од упризорене. За њега, разумети и реконструисати значење прошлости не значи бити опседнут већ окошталим речима за које се верује да обезбеђују једину прихватљиву верзију повести. Напротив, како он тврди у студији о филму и историјској истини, ради се о следећем:

Треба знати да је оно што знамо само један од начина да се ствари знају. Да су могућности историјског знања неисцрпне, и да наше тренутно знање не може бити потпуно. Да ни једна књига, филм, предавање или особа не могу у потпуности да одговоре на то шта је прошлост и шта она све може да значи. Да, на концу, на нама као субјектима лежи одговорност изграђивања смисла историје полазећи од онога што је преостало од прошлости (Rosenstone 1992, 12).

<sup>3</sup> Један од првих озбиљних осврта понудио је комуниколог Џорџ Гербнер, заступајући тезу о „квантном скоку” који се догодио 1991. године. Ради се о „спектаклу заливског рата”, који је по њему био „прва велика глобална медијска оркестрација која је произвела инстант историју”, а потом и „августовском московском пучу”, у коме је изнова показана пресудна улога медија у преокретању исхода политичких догађаја који су у току (Gerbner 1993). За Гербнера, инстант историја није само скорашњи и брзи догађајни след, него историја чији се ток мења упоредо са доступношћу медијске слике о ходу те исте историје. Уз помоћ медијске оркестрације, инстант историја (односно њени делатници) постаје свесна саме себе, и способна да узме другачији ток од оног који би имала да није било медијског уплитања. Гербнер примећује да се „инстант историја производи самим чином њеног посматрања у живом телевизијском преносу” (Gerbner 1993, 203). У нашем делу света, инстант историја је почела пре Герберовог „квантног скока”, са још увек непотпуно расветљеним уделом који су репортажне екипе РТС-а имале у „инстантизацији” револуционарних догађаја у Темишвару 1989. године. У званичну историографију, израз „инстант историја” је, што се ових простора тиче, ушао 1996. године, преко наслова заједничког чланка четири реномирана америчка аутора о уделу различитих форми брзе историографије у разумевању ратова за југословенско наслеђе (Stokes et al. 1996).

Најзгуснутију, скоро дидактички профилисану примену свог приступа Роузенстоун остварује у кратком огледу који је објављен као поглавље у збирци есеја *Визије прошлости: изазов филма за нашу идеју прошлости* (Rosenstone 1995, 132–151). Ради се о прерађеној верзији текста о крајње нетипичном америчком историјском филму *Вокер* (*Walker*, 1987, 95 мин., р. Алекс Кокс / Alex Cox), црној комедији о деветнаестовековној америчкој инвазији на Никарагву, и њеном предводнику, самонабеђеном добротвору, цивилизатору и модернизатору, који израста у немилосрдног пљачкаша и крволочног диктатора једном када оружјем освоји власт и постане председник државе. Роузенстоун у филму *Вокер* препознаје поуке како за оне који пишу историју, тако и за оне који пишу о писању историје пером или сликом – наговештаје о томе како посленици речи могу да користе хумор, апсурд и анахронизме, односно претапање прошлог и садашњег, чему је редитељ поменутог филма вешто прибегавао, како би развили стил приповедања историје која одговара сензибилитету оних који живе у свету натопљеном разноврсним медијским проседеима, дакле у данашњости. Међутим, за овај оглед најзначајнија су Роузенстоунова одређења начина на које филм испуњава задатке који се постављају пред било које историографско дело. Ради се о *приповедању*, *објашњавању* и *тумачењу* догађаја из прошлости, а потом и покушају *оправдавања* начина на који су побројани задаци остварени, односно поступку *доказивања* заступаних тврдњи. Роузенстоун уочава да се у анализованом филму користи пет стратегија како би се наведени циљеви остварили: *Занемаривање*, односно *Искључивање небитног* и *Сажимање* (обе веома честе у писаној историографији), *Мењање*, односно *Прилагођавање* и *Изумевање* (својствене визуелној историји), а најзад и *Анахронизам* (веома редак у било којој врсти историографије, сем „постмодернистичке“). Роузенстоун коришћење последње три стратегије сматра разумним и иновативним начином исказивања историјских „истина“ (како их он означава) у оквиру могућности које нуде визуелни медији (Rosenstone 1995, 134). На ово важно разликовање вратићу се на самом крају огледа.

Да закључим, нисам сачинио изложени избор елемената оквира зато што својеврстан „потпури“ Кејтоновог и Ожеовог начина поимања кинематографије, употпуњен појединим фрагментима приступа које су развили Бордвел, Кејвел и Роузенстоун сматрам методолошки најузорнијим за истраживање какво би Кејтон назвао *антропологијом једног филма* (a film's anthropology).<sup>4</sup> Учинио сам то зато што ми се чини да су разлози

<sup>4</sup> За пример целовитог, теоријски и методолошки утемељеног приступа карактеристичаног за израстајућу српску школу антропологије филма видети студију



због којих желим да на сличан начин приступим филму *Енклава* Горана Радовановића донекле упоредиви с онима који су водили поменуте ауторе у њиховим покушајима. По среди је, дакле, мешавина личних и струковних тежњи, у којој су лични разлози добили подједнако значајно, па можда и важније место него строго струковни. За то, као што сам навестио, постоје разлози који нису само личне природе. На ту чињеницу указује Вилијам Ротман, један од водећих америчких заступника филозофског приступа филму:

Филмови врше на нас утицај; утицај чијем успостављању ми доприносимо захваљујући нашим најдубљим хтењима и страховима. Да бисмо сазнали какав утицај неки филм врши, морамо тај филм објективно да спознамо. Да бисмо спознали филм на објективан начин, ми треба да постанемо свесни утицаја који на нас врши. Да бисмо схватили о каквом се утицају ради, ми треба сами себе да спознамо на објективан начин. А да бисмо себе спознали на објективан начин, ми морамо да постанемо свесни утицаја које филмови врше на наше животе. Идеја критичког приступа који тежи да истовремено буде објективан и укорењен у критичаревом искуству (још једна идеја чији амерички и не-амерички извори не могу да буду раздвојени) је замисао за коју ме је Стенли Кејвел научио да је повезујем са именима Канта, Емерсона, Тороа, Кјеркегора, Ничеа, Фројда, Хајдегера, – и самог Кејвела. Такав критички приступ одустаје од тежње – без да јој порекне дубину мотивације – да пронађемо „научну” методологију која би нам дала неупитну стајну тачку ван нашег сопственог искуства (Rothman [1986] 2004, 9–10).

Ротман суштину свог горе наведеног, а као што смо управо видели и Бордвеловог, Кејвеловог и Роузенстоуновог становишта, успева у истом тексту/поглављу да искаже у једној јединој реченици: „Ми [као истраживачи] не можемо успешно да одиграмо улогу у оживљавању духа филмова које волимо ако не будемо сведочили, у свом критичком писању, о *истинитости наших доживљаја тих филмова*: Никада нисмо имали бољи провод у свом животу” (Rothman [1986] 2004, 10; угласте заграде и курзив С.Н.). Можда Ротман пристрасно уопштава оне најбоље биоскопске тренутке, а запоставља све оне друге, али чак и ако је тако, остаје помисао да је размишљати о филмовима, а занемарити доживљаје које они изазивају слично што и волети арапске коње, а зазирати од њиховог галопа.

Ивана Ковачевића о филму Друг претседник – центарфор (Ковачевић 2015). Видети такође прегледни рад о стању антропологије филма у Србији (Ковачевић и Илић 2016), зборник Антропологија филма који су уредили Ковачевић и Илићева (Ковачевић и Илић 2013), као и два тематска броја часописа *Етноантрополошки проблеми* за 2017 годину (свеске 2 и 4), посвећена антропологији филма које је уредио Иван Ковачевић, од којих је овај у читаочевим рукама други по реду. За нешто другачији приступ анализи домаће кинематографије видети Naumović 2010.

## Зашто Радовановић?

Или како излити звоно, ако мајстор није пренео тајну?<sup>5</sup>

Заиста, зашто Горан Радовановић? Вратимо се поново, на тренутак, Бордвеловој мисли: „Филмски ствараоци теже да произведу посебну врсту творевина, које са своје стране условљавају више или мање предвидљиве последице, онда када се користе на уобичајене начине” (Bordwell 1991, 268). У овом одељку ћу, да бих одговорио на постављено питање, размотрити Радовановићеву „тежњу да произведе посебну врсту творевина”, док ћу се у одељку који следи посветити начинима на које Радовановићева „посебна врста творевине” производи, односно „условљава више или мање предвидљиве последице” код својих гледалаца, а настојаћу и да се укратко осврнем на природу тих последица.

Мој најнепосреднији одговор на постављено питање био би следећи – верујем да су филмске творевине које Радовановић производи заиста значајне, и да за то, како ми се чини, постоје најмање три групе разлога: 1) упечатљив Радовановићев филмски израз који је укорењен у документаристичком искуству, али и обојен дубоком наклоношћу према стваралаштву Душана Макавејева, и који се најсадржајније може исказати одредницом *ауторски*, односно *уметнички филм* (Bordwell 2002); 2) историјски, политички и културни значај тема којима он посвећује своју пажњу, као и самосвојан сценаристички нерв којим их сам уобличава; и најзад, 3) одмерени и промишљени политички ангажман и доследна етика у приступу друштвеним проблемима које је изабрао да обради. То је, међутим, само први, мање личан део одговора.

Други, личнији, део одговора тиче се посебног односа са Гораном Радовановићем који се током година успостављао. Радовановића сам упознао љубазношћу моје супруге, Марице Вулетић-Наумовић, дипломиране глумице и позоришне и радио редитељке, и универзитетског професора сценског покрета и позоришне и радио режије. Радовановић је у тренутку нашег сусрета био у завршној фази монтаже свог првог играног филма. Који месец касније, Радовановић нас је позвао на премијеру филма *Хитна помоћ* (Дворана Дома синдиката, 26. 11. 2009. године), и од тада са великим интересовањем пратим и истражујем његов рад. У студији о културној интимности у српској кинематографији (Naumović 2010) осврнуо сам се успутно на стваралаштво Радовановића, а тај осврт условио је да ми буде

<sup>5</sup> Овај одељак се у великој мери ослања на ауторски осврт на Радовановићево филмско стваралаштво, под насловом *Кино-клуб Радовановић: култивисани ауторски путоказ кроз визуелна и морална беспућа српске транзиције*, који сам објавио у каталогу штампаном поводом ретроспективе филмова у Културном центру Новог Сада у септембру 2011. године (Naumović 2011).

понуђено да напишем дужи наменски текст за каталог ретроспективе Радовановићевих филмова која је одржана у Новом Саду септембра 2011. године (Naumović 2011). Радећи на тексту, имао сам прилике да прегледам све документарне филмове које је снимио Радовановић, као и да у више наврата одгледам играни филм *Хитна помоћ*.<sup>6</sup> Искуство помног гледања поменутих филмова утицало је на то да уобличим ставове које сам делимично већ износио, и које ћу на овом месту да употпуним, а у извесној мери и исправим, првенствено због доживљаја које сам имао док сам у више наврата гледао најновије Радовановићево остварење, филм *Енклаву*. Управо ту се крије најличнији и најосетљивији моменат овог огледа. Текст, наиме, у извесном смислу представља и поновни лични одговор на Радовановићево питање о утисцима које је изазвало гледање *Енклаве*. Мој први одговор настао је после гледања копије филма на малом екрану рачунара, што је начин гледања који ни филму, ни аутору, а ни гледаоцу не пружа услове које сви они заслужују. Сходно томе, одговор није пружио задовољење ни Радовановићу, а ни мени, додуше из другачијих разлога. Надам се да ће у оваквој, накнадно промишљеној и аргументованој форми одговор бити од веће користи, ако не Радовановићу, онда барем евентуалним читаоцима. Овде је, дакле, срж онога што је на веома посебан начин лично у промишљању филма о којем је реч, и што је, упоредо са стручним разлозима, захтевало посебан приступ који сам наменски развијао за потребе писања овог огледа. Једном речју, рећи истину о томе како филм заиста делује, шта кошта да кошта.

Преостали део овог одељка биће подељен у три целине, од којих ће свака бити посвећена по једном од разлога које сам навео приликом образложења избора аутора.

## Зашто Радовановић, први пут? О ауторском филмском изразу

Ауторски приступ филмских стваралаца не сме се сводити на њихову биографију, али се не сме ни вештачки одвајати од ње. У Радовановићевој биографији постоји неколико важних елемената који могу да помогну да се правилније сагледа његов уметнички развој и посебност његовог

---

<sup>6</sup> Користим ову прилику да се захвалим Горану Радовановићу који ми је љубазно ставио на располагање своје филмове у ДВД формату, односно преко онлајн платформе (Vimeo), омогућио да присуствујем премијерама филмова *Хитна помоћ* и *Енклава*, и поклонимо веома корисну књигу *Косово, вера и помирење. Есеји о филму Енклава Горана Радовановића*, што је све било од неизмерне помоћи при писању овог огледа.

ауторског израза. Погледајмо стога кратку биографију која је понуђена у каталогу ретроспективе филмова која је одржана у септембру 2011. године у Новом Саду (Retrospektiva...2011):

Goran Radovanović je rođen u Beogradu 1957. Diplomirao je istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu 1982. Između 1977. i 1980. boravi u Minhenu kao stipendista Gete instituta. Po povratku u Beograd, radi kao filmski kritičar, a od 1984. godine kao pisac i reditelj igranih i dokumentarnih filmova. Godine 2003. osniva svoju nezavisnu producentsku kuću „Nama film”. Njegovi filmovi su distribuirani širom sveta i prikazivani u konkurenciji na mnogim značajnim filmskim festivalima. Osvojili su preko trideset međunarodnih nagrada. Goran je član Evropske filmske akademije u Berlinu i Udruženja filmskih umetnika Srbije. Napisao je takođe i scenario za igrani film „Oktoberfest”, televizijsku seriju „Vizantia” 1988. i animaciju „Krst, kvadrat i krug” Kazimira Maljevića. Držao je predavanja, majstorske kurseve i radionice na brojnim univerzitetima, filmskim školama i festivalima širom sveta. Retrospektive dokumentarnih filmova Gorana Radovanovića održane su u Barseloni 2006. i 2007, Meksiko Sitiju 2007, Havani 2010. i Beču 2011. godine (Retrospektiva...2011, 64).

На првом месту треба запазити да Радовановић није формално школовани редитељ. Као и неки од њему посебно драгих стваралаца повезаних са такозваним „дрним таласом”, или „новим филмом” у југословенској и српској кинематографији (нпр. Александар Саша Петровић) он је себе као уметника, и сопствени ауторски израз, изградио сам, мимо институционализованих путева уметничке иницијације (нпр. „прашке школе”). Његов пут у свет играног филма ишао је обилазним током, преко посла филмског критичара, асистента редитеља, сценаристе, а потом и документаристе, да би тек од прве декаде двехиљадитих постао признати и награђивани редитељ и продуцент играних филмова. На том путу од институционалне помоћи је било само темељно разумевање уметности као људске делатности и њене историје стечено на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Попут младог ливца звона из параболе о природи уметничког стваралаштва (*Звоно*), којом се завршава наративни део ремек дела Тарковског *Андреј Рубљов* (Андрей Рублёв, 1966, 205 мин. изв. изд.; р. Андреј Тарковски / Андрéй Арсéньевич Таркóвский), ни Радовановић није имао тај благослов, или то проклетство, да му на самом почетку потраге неки искусни мајстор пренесе своју тајну уметничког приступа – дакле скуп практичних знања и поступака којима се поуздано долази до уметничког резултата. Као и младић Бориска, и Радовановић је кроз сузе, муку и сагоревајућу сумњу трагао за филмским сазнањима и вештинама, осуђен да потврду њихове исправности тражи (и налази) само у свом осећају, и на лицима гледалаца у оним кратким тренуцима док се светла поново пале у биоскопској сали, током којих нико од њих још не може да прилагоди свој израз ономе што верује да се од њега очекује. Не би, стога, требало да нас

чуди ако се у појединим филмовима, попут *Енклаве*, Радовановић дотиче сложене симболике звона – она, верујем, одзвањају у његовом личном универзуму дубоким, судбинским тоновима. Но, из биографије је могуће сазнати још понешто о чињеницама од кључног значаја за разумевање Радовановићевог стваралачког приступа. Он је, наиме, искусни сценариста и награђивани документариста. Та два умећа доћи ће до пуног израза у филму *Енклава*, чији је сценарио показна вежба једноставности која води ка дубоким увидима о људима и ономе што их покреће на деловање, и у коме документаристичко умеће претвара чак и банално одглумљене радње у убедљиве исечке из стварног живота. Најзад, он је продуцент, или копродуцент својих филмова, што му омогућује одређену меру ауторске слободе коју немају ствараоци који у потпуности зависе од продуцентских процена ефеката и рачуна добити.

До каквих је, онда, „ливачких” тајни дошао Радовановић на својим самотним трагањима? Како описати ауторски приступ који он годинама развија од остварења до остварења? Можда је најбоље започети сажетим указивањем на најважније одлике које тај приступ обележавају. Листа, до које сам дошао помном анализом његових документарних и играних филмова, указује на следеће одреднице ауторског стила:

- Начелно избегавање жанровских стега, уз изражену склоност ка критичком поигравању жанровским правилима, али и способност њиховог доследног коришћења када то доприноси ефикаснијем преношењу жељених значења<sup>7</sup>;
- Интелектуалистички приступ, несклон претераном индивидуализовању и психологизовању у грађењу ликова, и наклоњен сликовној контекстуализацији уз коришћење често медијатизованих и глобално препознатљивих сцена велике догађајне историје, уз помоћ чега се конструише препознатљиво ауторско виђење суштинских одредница неког конкретног локалног тренутка историје;
- Наглашен интерес за експериментисање различитим наративним стратегијама, првенствено, али не и искључиво кроз јукстапозицију архивског и савременог, као и документарног и играног материјала;
- Склоност визуелним аутоцитатима, односно укључивању претходно коришћеног сопственог сликовног материјала у каснијим остварењима, чиме

---

<sup>7</sup> Тако је, што се документарних филмова тиче, могуће истаћи уметнички оправдану и веома успелу употребу решења попут филма-у-филму и докудраме у остварењу *Casting – југоисточноевропски транзициони филм* (2003), или коришћење технике посматрачког филма у изградњи поетске ауторске визије људске цене која се плаћа да би се одржала делимична политичка сувереност Кастрове Кубе (*Са Фиделом до краја*, 2011), а што се играног филма тиче, контролисано укључивање елемената мелодраме у сложену наративну структуру на којој почива филм *Хитна помоћ* (2009), обogaћено визуром историјског филма, поново у *Хитној помоћи* и *Енклави* (2015).

- се проширује асоцијативни потенцијал наративних склопова у које се укључују такви материјали;
- Ослањање на један број кључних мотива и симбола који се, као што је случај са православним религијским обележјима и свештенством, изнова јављају у сваком филму (али не као визуелни аутоцитати, него у оквиру изнова сниманих материјала) и уз помоћ којих се одржавају темељни вредносни и идентитетски оквири;
  - Инсистирање на поетском садејству често сасвим разнородних сликовних, музичких, звуковних и вербалних садржаја, које се остварује у врло специфичном монтажном поступку којим се избегава дословна линеарна наратија;
  - Умеће да се у елементима материјалне културе попут мобилног телефона, старинског мотоцикла, мегафона, оклопног транспортера или звона пронађе метафора за доминантна вредносна и идеолошко-политичка опредељења која карактеришу поједине историјске периоде или културна поднебља;
  - Најзад, пажљив избор и континуитет у раду са најужим стваралачким сарадницима (камерманима, монтажерима, мајсторима тона), тако да се (поготову у филмовима који настају после двехиљадите године) у његовим делима осећа изразита стваралачка синергија, што важи чак и за филм *Енклава*, у коме је дошло до промене дела тима из продукцијских разлога.

Разумљиво, овакво таксативно навођење елемената иде за тим да се сасвим оквирно реконструише стваралачки приступ Горана Радовановића. У том смислу, наведени елементи нису подједнако заступљени у сваком филму. Узети заједно, они пре оцртавају својеврстан идеални тип личног стваралачког приступа. У стварности, идући од филма до филма, Радовановић наглашава оне елементе приступа који најуспешније садејствују с основном темом или очекиваним уметничким резултатом. Ипак, од 2003. године и документарног филма  *Casting – југоисточноевропски транзициони филм*, па све до филма *Енклава*, који се може сматрати још једним међашем, Радовановићево стваралаштво испољава све већу конзистентност што се тиче наведених карактеристика. Могуће је претпоставити да до такве промене (не може се, наиме, говорити о радикалном резу, чак ни у случају филма *Енклава*, који доноси значајне новине у приступу) долази због сурове провале политичке и економске стварности у свет ауторових очекивања (и очекивања већине грађана Србије). Наиме, због испољавања бројних негативних политичких и економских тенденција између 2000. и 2003. године, а поготову након трагичног убиства премијера Зорана Ђинђића, већини у Србији постаје јасно да су дотадашња очекивања од транзиције била нереална, и да ће нормализација живота бити неупоредиво дужа и тегобнија него што се мислило. За разлику од неких других филмских стваралаца, који су као и Радовановић страшно жудели за слободом

и демократијом, и својим уметничким и људским ангажманом покушавали да допринесу очекиваним променама (поменимо Горана Паскаљевића или Горана Марковића), Радовановић није постао згађен и огорчен када се транзиционо чудо није догодило. Уместо да трага за кривцима и посвети се њиховом филмском потказивању и ружењу, Радовановић је решио да мења и поправља оно што му је у српском транзиционом окружењу остало доступно – своју ауторску естетику и етику, и, у мери у којој му је то могуће, етос својих гледалаца. Квалитети које испољавају филмови његове, условно речено, зрелије фазе могу се, дакле, довести у везу са начином на који је Радовановић изабрао да реагује на сенке које је новија историја бацила на његов живот и стваралаштво.

Један одвише педантни критичар могао би да се запита да ли, и у чему, филмско стваралаштво Радовановића иде даље од домета које су остварили синеасти који су му били узор, и са којима га је најупутније поредити, попут Душана Макавејева, Александра Саше Петровића, или Желимира Жилника? Наиме, у једном веома исцрпном интервјуу, Радовановић открива своје изабране учитеље:

Са 14 година, почетком седамдесетих, имао сам прилику да видим Макавејева, његов филм *Невиност без заштите!* И то дело ме је одредило за сва времена. Просто, *Невиност без заштите* је постао филмски манифест моје младости! И то на време, јер ме је упутио ка целокупном опусу Макавејева, даље, ка Жилнику, Петровићу и Павловићу. Осим строго филмских вредности, ови аутори донели су и идеје субверзије, индивидуализма, интелектуализма и храбрости у друштво које је почивало на одавно истрошеним популистичким премисама. Поменута имена, а нарочито Макавејев, постали су део мог свесног али и подсвесног филмског памћења, нешто што ће ме за сва времена пратити као аутора на путу моје филмске индивидуације (Stojanović i Radovanović 2016, 44).

Као и у случају његових узора, поготову Макавејева, филмови Горана Радовановића јесу интелектуалистички. У њима, као и у остварењима Макавејева или Жилника, преовлађује идејно над осећајним у смислу да је осећајно повод и путоказ за мисаоно, а не само себи циљ. Распон приказаних емоција у филмовима јесте богат, али су ретки тренутци свепрожимајуће ерупције страсти, на чему су неки ствараоци ауторског усмерења попут Александра Саше Петровића градили личну естетику. Радовановић у својим документарним филмовима *Други круг* (1997) и *Casting – југоисточноевропски транзициони филм* (2003) провоцира гледаоце сценама у којима млади Ром жилетом реже своје подлактице, али те сцене остају прорачунате функционалне илустрације обесмишљености и емотивне отупелости транзиционе српске свакодневице, без претензије да прерасту у заошијани ораторијум бола, попут антологијске сцене у којој Бели Бора (у

тумачењу Бекима Фехмиуа) раздире своје шаке сломљеним чашама да би потом уживао у призорима сопствене крви и сопственом болу (*Скупљачи перја*, 1967, 94 мин.; р: Александар Саша Петровић). С друге стране, Радовановићев аполонијски интелектуализам не прераста у стерилни уметнички манир или личну слабост, не одлази у раздрагану самозаљубљеност ума којој Макавејев и Жилник у неким од својих филмова ни не покушавају да се одупру.<sup>8</sup> Умногост код Радовановића остаје нужан водич кроз лавиринт визуелних одсјаја најновије српске историје и процеса транзиције у ситуацији у којој је она, како Радовановић сугерише, изгубила сопствени логос и није више у стању да људима који се кроз њу тетурарају понуди црвену нит. Можда би могло да се претпостави да управо твдокорни интелектуализам Радовановића усмерава ка потрази за вером као јединим преосталим путоказом у времену у коме је човек с ових поднебља издао не само своју етику, него чак и свој ум.

Интелектуалистички приступ наводи Радовановића да понекада свесно прелази фину равнотежу у коришћењу наративних средстава која су му драга, и уз помоћ којих иначе успешно реконструише значењску вишеслојност историјских токова које намерава да ослика. Тако у документарном филму *Пилећи избори* (2005), својеврсној визуелној елегiji о предсмртном умирању на селу (и смрти села у Србији) и апсурдима демократизације и технолошке иновације, Радовановић (још једном) посеже за иначе добро изабраним и вредним архивским документарним кадровима о сеоском животу. Својим поступком он засигурно доприноси визуелном богатству филма, и потврђује убедљивим сликовним контрастима задату тезу о сумраку савременог српског села, али у суштинском стваралачком смислу не одмиче далеко од редуванције и артистичке декоративности. Имам утисак да се Радовановић водио неким сличним увидом када је одлучио да, насупрот ефектном изражајном поступку у *Хитној помоћи*, који се умногост ослањао на контрапункт између документарног и играног материјала, у филму *Енклава* таква решења остави иза себе.

Као и друга дела чији се аутори свесно поигравају сопственим наративним стратегијама, и неки од Радовановићевих филмова оптерећени су мањим наративним недоследностима. Тако у играном филму *Хитна помоћ* (2009) лик норвешке активисткиње која расподељује хуманитарну помоћ њене владе (у тумачењу Јелене Ступљанин) бива одбачен када испуни своју примарну политичко-културну критичку функцију, иако за њом остају неразрешени заплети и неискоришћени емотивни потенцијали, као

<sup>8</sup> Усвајајући варијанту Ничевих термина (диониски/аполонски) коју је предложио Милош Ђурић у свом преводу Ничевог дела *Рођење трагедије*, Београд: Дерета, 2001, о упоредивој стваралачкој дихотомији пише Goran Gosić 2008/2009, 117–128.



што је љубавна игра са возачем кола хитне помоћи (у тумачењу Ненада Јездића). Слично се дешава и са младим сином телевизијске водитељке (у тумачењу Наташе Нинковић) који нестаје из приче управо у тренутку када проживљава најдубљу животну кризу. Ако се пређе на пример који нуди филм *Енклава*, могло би да се постави питање није ли изненадни искорак из линеарности нарације у тренутку кулминације радње (заробљавање де-чака под звоном) по својој интелектуалној наметљивости превише сличан естетском насиљу са којим Кокан Ракоњац намеће понављајуће монтажне резове да би успоставио нелинеарност нарације у иначе изузетном филму *Пре истине* (1968, 78 мин.). Па ипак, поменуте недоследности могу се протумачити пре као одлуке ауторске воље о којима има смисла полемисати, него као резултат стваралачког немара.

На крају, велика, можда би се могло тврдити и суштинска разлика између Радовановићевог филмског опуса и оног који су иза себе оставили његови узори међу ствараоцима југословенског и српског „црног таласа” може се препознати у кумулативности његовог досадашњег стваралаштва. Док су осцилације у стваралаштву чак и оних аутора црног таласа с изразито раскошним уметничким талентом, какав је био Александар Саша Петровић, биле помало пежоративно описиване уз помоћ метафоре кокошјег кљуцања зрна (ако погодим, погодим, ако не, не, идемо даље), Радовановић оставља утисак аутора који је у стању да контролише и усмерава своје стваралачко прегнуће, и да од филма до филма вољно развија све сложенија наративна решења и све раскошније сликовне метафоре. О томе, бар ми се тако чини, сведоче помаци у односу на претходни опус, приметни у филму *Енклава*, о којима ће бити речи у следећем одељку.

### Зашто Радовановић, други пут? О историјском, политичком и културном значају тема које је филмски обрадио

Радовановићево стваралаштво одликује перцептивна и веома зрела, па ипак ненаметљива визура сложених, испреплетаних и међусобно супротстављених историјских токова, као и дисциплиновано и рафинирано умеће њихове транспозиције у језик слика. Радовановићев опус сведочи и о поузданом осећају за издвајање кључних друштвених проблема који обележавају преломне политичко-историјске процесе. На првом месту ради се о процесу транзиције у Србији, и свим његовим парадоксалним последицама, али и о сукобима између популација које раздвајају вера, језик, историја, култура и, што најзначајније, економски, политички и геостратешки

интереси.<sup>9</sup> Парафразирајући наслов једног од темељнијих прегледа српског филма од распада СФРЈ до данашњих дана, могло би се рећи да Радовановић својим филмовима жели да утврди обим и природу сенке коју на животе житеља овог поднебља баца савремена историја у чијем су настајању сви они, хтели то или не, морали да учествују.<sup>10</sup> Тако је Радовановић у свом досадашњем опусу посветио пажњу погоршању положаја маргиналних група (попут Рома) као индикатору деструктивних токова у српском друштву током деведесетих година двадесетог века (*У кругу другом*, 1997); начинима превазилажења стамбених и емотивних недаћа са којима се суочавају изгнана и интерно расељена лица у Србији (*Макета*, 2000); судару медијатизованих слика и друштвене стварности, односно страховитом раскораку између стварних услова живота већине становништва у Србији, поготову старијих лица и пензионера, и дезинформација које је Милошевићева пропагандна машина пласирала преко државних медија (*Моја домовина – за унутрашњу употребу*, 1999); улози новог типа друштвеног покрета какав је био Отпор у асистираној демократизацији Србије (*ОТПОР: борба за очување Србије*, 2001); степену моралне деградације до кога доводе процеси постсоцијалистичке транзиције који постаје болно видљив на инсценираним пробним снимањима за измишљени спот за женске чарапе и у продубљеним интервјуима са потенцијалним кандидаткињама и кандидатима, као и починиоцима и жртвама секс-трафикинга (*Casting – југоисточноевропски транзициони филм*, 2003); као и у на моменте апсурдном судару вероватно последње генерације српског сељаштва старог кова са постмодерним комуникационим технологијама, као и парадоксалним, па и трагичним последицама политичке и економске транзиције на српском селу уопште (*Пилећи избори*, 2005). Комплексна наративна структура Радовановићевог играног филма *Хитна помоћ* (2009) повезује скоро све до тада отворене или наговештене тематске нити, и прераста у вишеслојну метафору која говори о томе шта је то транзиција у Србији, који је фактори покрећу, које су њене фазе, како она делује на обичне људе, као и на који начин је могуће прерасти из положаја њене жртве у одговорног актера спремног и способног да води рачуна о сопственим осећањима и потребама, али и о осећањима и потребама свих оних са којима се дели животни простор и историјски период.<sup>11</sup> Најзад, Радовановић у филму *Енклава* (2015) храбро отвара и болну, свим могућим поли-

<sup>9</sup> За антрополошки поглед на транзицију у Србији видети: Ivan Kovačević 2007; Vladimir Ribić 2007; Saša Nedeljković 2007.

<sup>10</sup> Srđan Vučinić 2008/2009, 41–48.

<sup>11</sup> Треба напоменути да се Радовановић, слично свом уметничком узору Душану Макавејеву, подједнако успешно опробао и у филмском истраживању културе у којој није рођен, и чију политичку и друштвену ситуацију не познаје подједнако добро као ону у својој земљи (документарни филм *Са Фиделом до краја*, 2011).

тичким и идеолошким замкама оптерећену тему судбине српске популације на Косову после трагедије из 1999. и погрома из 2004. године. Па ипак, он то чини постављајући у први план не питања кривице или статуса жртве, не мржњу, грех и освету, него могућност превазилажења трауме и изналажења путева за нове људске почетке. При томе је Радовановић у приступању свакој од ових изузетно важних и тешких тема успео да задржи документаристичку утемељеност у чињеничном, одбијајући, чак и онда када решава да оде у метафоричност, да почне да прилагођава своју слику стварности потпуно измаштаним или отворено лажним визурама.

Драматика и иконографија борбе за демократију у Србији, њен хероизам, заблуде, посрнућа, па и тамне стране, постале су за Радовановића својеврсни идејни, али и визуелни оквир, оквир кроз који је доследно настојао да у-призори све друге теме којима је решио да се посвети. Радовановић у свом стваралаштву налази начина да ефектно у-призори претходно наведене озбиљне проблеме друштва у транзицији и потресне људске приче без кокетовања са политичким идеологијама и странкама, као и без у Србији све присутнијег политички коректног друштвеног критизерства. У његовим филмовима нема уступака сензационализму, сентименталности, или накнадној идеолошкој виктимизацији стварних жртава зарад остваривања прикривених политичких интереса. Радовановић свој ангажовани приступ и његове носеће вредности веома сажето, а при томе сасвим ефектно одређује на следећи начин:

Želim da napravim duboko human fim univerzalanih vrednosti, fim čije će likove gledalac podjednako razumeti i voleti kroz nenametljivo sprovedenu ideju o praštanju i pokajanju. „Hitna pomoć” kao spoznaja da se socijalna erozija može zaustaviti samo putem međusobnog razumevanja kao preduslova ljubavi. „Hitna pomoć” kao ljubav koja dolazi iznutra i to od običnih ljudi u običnoj zemlji koju napokon, treba i voleti. Za početak, obratimo malo pažnje na one koji nas okružuju...(Radovanović 2011, 52).

Но, можда је мој поглед искривљен познанством са Радовановићем, и очекивањима која су у таквим случајевима неминовна? Можда, с друге стране, самог себе заваравам у жељи да као аналитичар будем по сваку цену у праву? Погледајмо зато како уметничко уобличавање историјских, политичких и културних тема коме приступа Радовановић изгледа из нешто другачије позициониране визуре, коју развија Ивана Кроња, пишући критику филма *Хитна помоћ*:

Radovanovićev složeni umetnički postupak karakteriše smenjivanje prizora svakodnevne rutine i beznačajnosti, kao što su brljivo izvedena obuka i prekvalifikacija zaposlenih u hitnoj pomoći nakon promena, sa emotivno katarzičnim scenama izrazite simbolike i povišenog dramskog naboja. Autorova ritualno-isceliteljska, i time socijalno-angažovana, tendencija kulminira u najmanje tri scene. U ovim scenama

naročito, kao i u čitavom filmu, dolazi do izražaja maestralna kamera direktora fotografije Radoslava Vladića. Vladićev autorski rad i bogato iskustvo smišljeno su upotrebljeni u funkciji rediteljeve vizije, koja omogućuje ovom velikom majstoru naše filmske fotografije da razmaše svoj raskošni talenat. (Kronja 2012)

Кроња потом прелази на детаљну анализу „емотивно катарзичних сцена изразите симболике и повишеног драмског набоја“:

Naime, za paradigmu surovih političkih prilika Srbije nekad i sad u *Hitnoj pomoći* uzeta je krunja porodica koju čine otac (Uzunović), komunistički general u penziji, kćerka (Nataša Ninković), spikerka zloglasnog mилошевићевског dnevnika 1. programa RTS, i njen sin, histerični tinejdžer koji nakon režimskih privilegija doživljava posle paljenja Televizije 5. oktobra linč u školi od strane vršnjaka. Film podvlači i kontrast između stvarnog socijalnog položaja članova ove porodice i novinarkine izmaštane glamurozne egzistencije. I otac i kćerka u trenutku sloma ideoloških vrednosti koje su davale smisao njihovoj egzistenciji pokušavaju da se ubiju, u čemu otac i uspeva. Tragika istorijskog okvira u kome pucaju ljudski slabi junaci briljira u gorepomenutim raskošnim scenama, koje karakteriše bogat pokret kamere, fluidni prostor slike i sugestivni krupni planovi, jasno dnevno na groblju i čarobno veštačko noćno svetlo u luksuznom novo-beogradskom stanu: u sceni sukoba ostarelog generala sa popom na pogrebu njegovog partizanskog saborca i sceni ludila i pokušaja samoubistva voditeljke RTS-a. Ova poslednja scena istančanošću dramskog iščekivanja, sugerisanom diskretnom vožnjom kamere kroz stan, svetlom koje nagoveštava psihološki izuzetno važan prelomni trenutak, čistom sugestivnom glumom Ninkovićeve i likovno-grafičkim kvalitetom u duševnoj pometnji ispisanih autograma preko celog zida koji više ne znače ono što su imali da znače, za nas predstavlja estetski vrhunac čitavog filma kakav je redak u domaćoj kinematografiji, dostojan svevremene tragike leđi Magbet (i svesno aluzivan na dati Šekspirov predložak). Sugestivnost i tragičnost scene i njena vizuelno-poetska snaga čine da gledalac doslovce umire od lepote. Treća ovakva scena je statična i neponovljiv utisak ostvaruje efektom čuda, koje nam je približeno jasnim i toplim srednje-krupnim planom dečaka, koji volšebno počinje da lije suze u opservatoriji. (Kronja 2012)

Своју анализу Кроња заокружује дубоким увидом, уочавајући три кључне вредности, чијем васпостављању Радовановић као аутор страшно тежи:

Upravo tu, na ovom tužnom mestu žrtvovanja ljudskosti u ime predatorskog mentaliteta kao novog imenitelja stalne reprodukcije potlačenosti u svim režimima i ideologijama koji pogađaju ovaj prostor, Radovanović vrši svoju *ključnu* intervenciju u srpsku stvarnost: on rekonstruiše, i time vaspostavlja, *saosećanje, pomirenje* i *praštanje* namesto okrutnosti, zavađenosti i trajne ogorčenosti. Ove osnovne kategorije ljudskosti, naizgled potpuno izgubljene u tragičnim okolnostima savremene domaće istorije, Radovanović zrelo uspostavlja kroz dve paralelne paradigme: *Hrišćanskog milosrđa* i *građanske odgovornosti*. On motiv Hrišćanske vere koristi na intiman i nepretenciozan način, kao vid humanosti i podrške čoveku, dosledno ali anti-dogmatski. Motiv građanske odgovornosti, pak, razvijen je kroz gradaciju postupaka junaka u njihovom odnošenju prema

bližnjima, међу које они све одговорније сврставaju и непознате ljуде, који су међутим равнoprавни припадници њихове *друштвене заједнице*; они се крећу од равнoдушности, преко бриге о себи до бриге о деци и о инвалидима. (Kронја 2012)

Понирући у најдубље значењске и вредносне слојеве Радовановићевог стваралаштва, Ивана Кроња отвара и питања ангажмана и етике, стубова око којих он као аутор свесно, а делом и несвесно, гради свој ауторски приступ. Као што ће читалац ускоро имати прилике да се увери, иста ауторка размишљању о том аспекту Радовановићевог стваралаштва даје и ваљани закључак.

### Зашто Радовановић, трећи пут? О ангажману и етици у приступу кључним друштвеним проблемима

Из онога што је предочено у претходним одељцима постаје јасно да је Радовановић етички одговоран аутор, али одговоран на начин који је данас већ помало старомодан, неко би могао рећи и конзервативан. Међутим, такво опажање би било све, само не пуна истина. Наиме, како са истанчаним осећајем примећује Невенка Станковић:

... Radovanovićevo opredeljenje za socijalni angažman i analizu savremene istorije, smešta njegov fim u tradiciju Novog fima kasnih šezdesetih i sedamdesetih. Autor, na samom početku u podnaslovu fima, određuje svoje delo kao „savremeni istorijski fim” i, na taj način, postavlja pred sebe zahtevan cilj da ispriča fimsku priču o srpskoj najnovijoj istoriji na nov način. I zaista, film odiše novim pristupom kako prema vizuelnoj tako i prema narativnoj strukturi filma (Stanković 2011, 54; скраћивање С.Н.).

Па ипак, за разлику од аутора Новог филма, које сматра својим узорима, Радовановић се не опредељује за непосредан политички ангажман, или прецизније, не приклања се устаљеним идеологијама, странкама, и конкретним политичким циљевима:

Међутим, Radovanović u svojoj fimskoj analizi, ne zalaže se ni za jednu politiku opciju. Njegova kritika je upućena ka svim silama dominacije i pritiska bez obzira na poreklo, ka svim oblicima društvene netolerancije i slepila za potrebe drugih ljudi. Heroji „Hitne pomoći” su pripadnici najosetljivijih slojeva društva u tranziciji (Stanković 2011, 58–60).

С друге стране, он задржава за себе право да се бори за оне вредности у које верује, односно за које сматра да могу позитивно да утичу на ставове и понашања његових гледалаца, а у ширем смислу и свих грађана политичке заједнице у којој он живи:

Film „Hitna pomoć” nosi dvostruko važnu poruku. Radovanović prvo detektuje najvažnije društvene probleme ali se tu ne zaustavlja, već nudi i njihovo moguće rešenje: da se počne od najjednostavnijih stvari, kao što je, na primer, izgradnja rampe na stepeništu za osobe u invalidskim kolicima. Radovanovićev nov vizuelni i narativni pristup istorijskoj i socijalnoj temi kao i autorski kritički angažman čine da film „Hitna pomoć” predstavlja inspirativno i značajno delo savremenog srpskog fima (Stanković 2011, 60).

Определивши се за такав у организационо-политичком смислу самоограничавајући приступ, Радовановић је као стваралац прећутно прихватио да нема ни приближан утицај на јавност, нити дистрибутерску подршку какву имају данас водећа имена филмске уметности у нашој средини, поготову она склона отвореној политизацији. С друге стране, он због тога као аутор не мора да се приклања ни дневним формама политичке коректности, али ни већинском укусу домаће публике која најтоплије реагује на „урнебесне трагикомедије” о балканским наравима, ескапистичке (квази)историјске мелодраме или разне варијанте омладинског хумористичког филма. Радовановићев филмови немају политички утицајне домаће и стране поштоваоце, какве имају новија остварења Горана Марковића или Горана Паскаљевића, а од скоро и филмови неких знатно млађих стваралаца, склоних да отворено изађу у сусрет друштвено-критичким очекивањима утицајнијег дела политичког и НВО естаблишмента (нпр. *Шишање*, 2010, 98 мин., р. Стефан Филиповић). Па ипак, његови филмови освојили су један број захтевних и веома пажљивих гледалаца, о чему не говоре, и неће још дуго говорити вртоглаве статистике посећености, али сведоче за овдашњу средину неуобичајено темељно написани критички прикази, као и наглашени интерес и веома повољне оцене стране критике и академских кругова.<sup>12</sup>

Ивана Кроња на веома луцидан начин распреда сложено предиво које пред нас поставља политика и етика Радовановићевог ауторског приступа, када указује на следеће:

*Hitna pomoć* jeste društveno-angažovani film, koji kreira zajedničku istoriju različitih verzija stvarnosti, kakva srpskom društvu nedostaje. U političkom

<sup>12</sup> Видети, на пример, темељну и инспиративну критику филма *Хитна помоћ* (2009) коју је понудила Ивана Кроња у часопису *Филмограф* (<http://hitnapomoc.com/kritika002.html>), чији су одломци навођени у овом тексту, као и веома студиозан осврт на исти филм који потписује Невенка Станковић, доступан у каталогу ретроспективе филмова Горана Радовановића из 2011, и чији се фрагменти такође овде наводе. Погледати, најзад страницу на сајту Оберлин колеџа (САД), на којој се могу наћи исцрпни подаци о филмском семинару који је Горан Радовановић одржао у оквиру наставе социологије коју води проф. Вељко Вујачић (<http://new.oberlin.edu/arts-and-sciences/departments/rees/goran-radovanovic.dot>). Најзад, као што се може видети из наведене биографије, Радовановићев филмови су приказивани и награђивани на домаћим и многим страним фестивалима.

smislu on je pre svega *film pomirenja*, koji najširem gledalištu predočava obične ljude kao slabe junake zahvaćene političkim olujama, društvenim krahovima i suprotstavljenim ideologijama, od komunizma do nacionalizma, koje ne bi trebalo da razdvajaju ljude. Autor i direktor fotografije suvereno koriste filmska sredstva kakva se retko aktiviraju u skućenom repertoaru domaćeg realističnog filma, kreirajući emotivno noseće scene – vrhunce određenog dela narativa – kao uspele poetske metafore natopljene emocijama. Gradeći melodramski okvir, u kome ravnopravno mesto u narativu zauzimaju natprirodna događanja, Radovanović auditorijum upućuje u dragocenu mogućnost formiranja *društva građana*, u kome se briga o *pravima svih* uspostavlja kao opšte dobro. Završetak filma može imati naročito isceljujuće dejstvo na našu uznemirenu zajednicu, koju kao takvu prikazuje i Radovanović. Izgradnja staze za prolaz invalidskih kolica u delu stepeništa jeste duboka psihološka, hrišćanska i politička poruka o potrebi doslovnog premošćavanja kolektivnih dubinskih trauma i uskraćenosti u našem društvu, tako što ih za početak prepoznamo i prihvatamo (Kronja 2012).

Постављене у однос међусобног садејствовања, мисли Станковићеве и Кроње на најсуптилнији могући начин затварају тематски блок о ангажману и етици у Радовановићевом приступу кључним друштвеним проблемима. Тиме је пут ка промишљању филма *Енклава* најзад у потпуности отворен.

Зашто *Енклава*?

или укратко о „посебној врсти уметничке творевине”  
и њеним „више или мање предвидљивим последицама,  
онда када се користи на уобичајени начин”

Пошто сам у претходном одељку отворио простор за разматрање Радовановићеве „тежње да произведе посебну врсту творевина”, у овом одељку намеравам да се укратко посветим начинима на које Радовановићева „посебна врста творевине” производи, односно „условљава више или мање предвидљиве последице” код својих гледалаца. У мери у којој расположиви простор то дозвољава, настојаћу да се осврнем и на природу тих последица.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Оглед који је пред читаоцем представља први, уводни део замишљене пенталогije о Радовановићевом филму *Енклава*. Из тог разлога овом огледу недостају садржаји који би морали да буду део сваке антропологије појединачног филма достојне тог одређења. Већина тема које нису обухваћене овим огледом биће обрађена у одељцима који следе. Тако ће други део интегралне студије бити посвећен разматрању односа између садржаја које је Радовановић у-призорио у филму и политичког контекста на Косову у времену на које се односи филм, првенствено преко онога што домаћи и страни медији, а потом и различите друштвене науке имају о том питању да кажу. У трећем делу биће размотрена критичка и теоријска

*Како мислити о начинима на које делују  
„посебне врсте уметничких творевина“?*

Пре него што се упустим у разматрање „последница” које изазива филм *Енклава* као „посебна врста уметничке творевине”, морам укратко да се осврнем и на лично виђење предуслова за деловање филмова на гледаоце. То виђење се надовезује на уводни теоријски одељак овог огледа, и представља услов за правилно разумевање приступа који се овде заговара. Наиме, чини ми се да филмови не делују на своје гледаоце онако како би неки од интерпретативистички настројених теоретичара филма желели да се верује (више о томе у Bordwell 1991). Када би, наиме, сваки гледалац био у прилици да приступи рационалној егзегези увек када реши да погледа неки филм, нестало би свих оних стрепњи, језа, сласти и надахнућа због којих се иначе улази у мрак сале, а филм би постао ништа више од текста подложног било ком тумачењу које се неком егзегети у том тренутку учини довољно изазовним или креативним. Филм, међутим, није створен да делује на такав начин. Сетимо се, ми смо ти који помажу филму да успостави своје господарење над нама захваљујући нашим најдубљим страховима и жудњама, како је то фино приметио Ротман (Rothman [1986] 2004, 9–10). А ти „луди господари” могу да господаре над нама само онда када је наш „најлуђи господар”, разум, на привременом одмору. Такође, ретко који гледалац је у стању да већ при првом гледању запамти, а потом и трајно „држи у глави” укупност изражајних средстава филма, нити да их накнадно, у својој свести, рационално обрађује ставку по ставку. Управо такав гледалац, довољно забораван да може бити изнова изненађен, али самосвојан и способан да отворено и бурно реагује, јесте добар гледалац. О варљивости сопствених сећања на филмове које су волели спремни су да пишу не само љубитељи (изворно, аматери) филма попут Кејтона и Ожеа, него и професионални гледачи и тумачи уметности „вајања у времену” (Tarkovski 1999). Како веровати сложеним тумачењима формалних својстава филмског текста, ако се сам тај претпостављени филмски текст још у очима, а потом и у сећању гледалаца развејава попут магле, а ипак их тера да плачу или се смеју? Дакле, гледаоци филмове доживљавају, само их

---

рецепција филма, и извршено поређење те рецепције у домаћој и иностраној средини. Четврти део ће бити посвећен разматрању рецепције Радовановићевог филма унутар три различите групе гледалаца – истраживача који имају непосредно искуство рада на Косову с једне стране, студентске популације (студенти етнологије и антропологије, историје и историје уметности са Филозофског факултета у Београду), с друге стране, и „обичне” публике, дакле оних гледалаца којима је филм и намењен, с треће стране. Најзад, пети део чиниће интервју са Радовановићем о свим претходним аспектима студије, као и анализа самог интервјуа.



критичари и теоретичари тумаче. Чак и неки од великих мајстора историје и анализе филма су пре доста година пророковали скори крај интерпретативистичких приступа филму, тих тананих заната уз помоћ којих се исувише често постиже управо оно што се унапред желело постићи (Bordwell 1991, xiii). Дејвид Бордвел је чак цело завршно, програмско поглавље своје више пута помињане критички настројене књиге посвећене реторичким начинима „прављења значења” у интерпретативистичким школама филмских студија насловио „Зашто не читати филм?” (Bordwell 1991, 251–274). Ако се ипак не жели веровати теоретичарима, поготову онима који жестоко критикују друге врсте теоретичара, можда вреди послушати практичаре. Зашто, на пример, не поверовати речима Вернера Херцога, једног од великих уметника филма, када тврди: „филм треба непосредно гледати, он није уметност учењака, него оних који су неписмени” (Cronin ed. 2002, 70)? Потом, не треба сметнути с ума да ниједан од гледалаца филма није *tabula rasa*. Свако у мрак биоскопске сале улази са својом целовитом биографијом и својим свесним и несвесним знањима и сећањима, дакле са свиме оним што може да буде од значаја за рецепцију садржаја које филм као целовито уметничко дело нуди. У том смислу, гледалац од свега што се на великом екрану излаже погледу види најпре оно за шта га његова животна историја припрема, па тек потом, и сасвим условно, оно што од намераваних и ненамераваних значења успе да, поред тих животних филтера, промакне у његову свест. Најзад, одгледавањем филма се не довршава процес успостављања и одржавања односа са том светлוצавом творевином и свиме што она може да значи. Оно што се у мраку сале дешава, и што тамо настаје, продужава потом свој чудновати живот у нашим сећањима, и обнавља се, а при томе и мења, током свих следећих гледања, а и између њих. Ради се, дакле, о процесу сталног преобликовања значења, а не о коначном изналажењу „тачног” тумачења. Разумљиво, наведена „правила” односе се најпре на процес гледања такозваних „уметничких” или „ауторских” филмова (Bordwell 2002), а у далеко мањој мери важе за оно што се назива „популарним”, „комерцијалним”, односно „холивудским”, а у извесном смислу и „жанровским” филмом (Bordwell, Staiger and Thompson 2005), коме су наметнута прилично ограничавајућа правила производње, па тиме и разумевања. Из наведених разлога, процес успостављања односа са неким уметничким филмом нема смисла сводити на унапред задате формуле, које можда важе за друге врсте филмова. Сваки покушај да се разуме филм „као посебна врста уметничке творевине”, а поготову настојање да се проникне у начине на које он остварује своје „више или мање предвидљиве последице”, ваљало би да започне од сличних увида. Управо такве увиде имам намеру да понудим, и то у форми неколико личних напомена о искуству гледања филма *Енклава*.

Прва лична напомена. Моје прво гледање филма *Енклава*, као што је већ напоменуто, уприличено је на малом екрану преносивог рачунара опремљеног лошим звучницима. Ради се о условима гледања који ни филму, ни аутору, а ни гледаоцу не омогућују оно што сви заједно заслужују – да филм буде виђен, односно доживљен, управо онако како је аутор намеравао. Из тог разлога било је могуће да неки пресудни моменти филма, метафорички речено, остану у тами или тишини. Овде бих издвојио два примера. Први се тиче пажљиво грађеног контраста између бројних затворених и ретких отворених простора, који на малом екрану лако може бити пре небрегнут, или доживљен као разочаравајућа, па чак и непријатна доминација визуелне оскудице. Други се односи на апокалиптичну монументалност скоро свеприсутног оклопног транспортера, а поготову застрашујућу звучну материјализацију те претеће митске појаве сличне библијској немани. На малом екрану, са slabим звучницима, та неман у чијој се утроби жива бића боре против тескобе и мрака, као што се Јона рвао са својим сагрешењем, постаје налик дечјој играчки са којом се неко размажено дете до у бесвест игра. Тек на премијери у Сава Центру, у пријатном мраку у коме је човек сам, али у друштву других који су такође сами у мраку, уз слике беспрекорно пројектоване на један од највећих екрана у граду, и уз звук који продире у утробу, а остаје кристално јасан, могла је та досадна играчка и за мене да израсте у оно што јој је заиста било намењено – у бучну неман која господари отвореним просторима по којима деца и људи не смеју слободно да се крећу. Онолико колико природа гледаочевог доживљаја условљава делотворност филма као уметничког дела, толико услови гледања опредељују природу самог тог доживљаја.

Друга лична напомена. За разлику од Кејтона и Ожеа, који су односе са својим изабраним филмовима градили током дужег дела својих живота, мој однос са филмом *Енклава* је сразмерно краткотрајан. Од првог гледања до тренутка писања овог огледа није прошло ни целе две године, и не више од десетак, често половичних одгледавања. Из тог разлога, није било прилике да тај однос достигне ниво сложености о којем су њих двојица имали толико тога занимљивог да напишу. Дуготрајни и сложени рад сећања на материјалу филма, као елемент на који су обојица обратили посебну пажњу у својим студијама, у мом случају није имао упоредиву дубину ни комплексност, и првенствено се односио на сећања везана за гледање ранијих Радовановићевих филмова и сећања везана за снимање документарних материјала у Сиринићкој жупи на Косову и Метохији почетком деведесетих година прошлог века, која су се својим сенкама наметнула мимо мог вољног удела. Посебна врста доживљајне сведености о којој сведочим, као последица одсуства дубине рада сећања, подсећа на чињеницу да је филм у својој суштини временска уметност, и то у више значења. Не само да је

време неопходно да би се филмско дело одгледало, и тако доживело, него је, да би филмови заиста могли да почну да нам значе онолико колико то успевају они ретки, којих ћемо се до своје смрти сећати, потребно да прођу године испуњене догађајима са којима ће наша сећања на те филмове моћи у тишини нашег унутрашњег простора да „разговарају”. Радује ме што су управо два у овом раду често помињана антрополога о овом важном аспекту односа гледалаца и филмова имали прегршт подстицајних мисли.

Трећа лична напомена. Као што сам наговестио, први сусрет са филмом *Енклава* био је пресудно обележен претходним интензивним упознавањем са Радовановићевим филмским опусом. У том смислу, гледање је било у великој мери оптерећено успостављеним очекивањима, и у суштини се сводило на брзо индексирање (пре)познатих садржаја, као и трагање за разлозима присуства непознатих, односно непрепознатих садржаја. Прво гледање било је, у том смислу, пре-познавање, далеко више него у-познавање. Један пример – посебно чудно ми је било одсуство документарних инсерата, од чије је веште употребе у толикој мери зависила наративна структура *Хитне помоћи*, и чија би употреба, како ми се чинило, унела толико потребну убедљивост, па ако хоћете и суровост у слику Косовског амбијента коју је Радовановић покушавао да успостави. Тек при каснијим гледањима сам спознао да је Радовановић са разлогом изабрао другачију стратегију. Сцене које су у садржајном смислу документаристичке, и служе да одреде политички контекст описиваних радњи, попут призора отимања стоке, каменовања аутобуса, паљења црквеног звоника или разарања гробаља су непосредно, или кроз слике њихових последица, интегрисане су у основни наративни ток. Тиме су сви елементи основног наративног тока филма, чак и они којима Радовановић додељује наглашену метафорику сврху, попут сцена у којима је српски дечак заробљен под звоном, или оних у којима се албанска свадбена поворка мимоилази са српском погребном поворком, добили истоврсну документарну патину као и сцене које изгледају као да су већ виђене на телевизијском екрану, у оквиру неке специјалне репортаже о управо извршеним погромима.

Четврта лична напомена. Због набоја који су различити аспекти проблема Косова имали, и имају, у мом интелектуалном и емотивном склопу, нека од ранијих гледања *Енклаве* сводила су се на борбу између могућих тумачења тог проблема, оних којима сам лично био наклоњен и оних које је заговарао, или ми се чинило да заговара Радовановић. Слично као код Кејтона, а у извесној мери и Ожеа, „политичко читање” филма *Енклава* је у првим фазама упознавања са делом успевало да се наметне као важније, па можда чак и засени већину слојева значења које би једно „уметничко читање” могло да отвори. Политичко читање при првом гледању *Енклаве* је у овом случају имало више нивоа. Први се тичао политике струке којом

се бавим, антропологије (Naumović 2000), и исказао се као можда пребрзо читавање у филм једног броја у струци већински проскрибованих „изама” – на првом месту есенцијализма (Grillo 2003) и „групизма” (Brubaker 2004), а потом и из њих као општијих начела изведених уже фокусираних симболичких пракси – оријентализма (Said 2008) и балканизма (Todorova 2006). Чинило ми се да је есенцијализам, и с њим повезани „групизам”, било могуће препознати у редитељевим поступцима на основу којих је наговештавао да постоје суштинска, дубоко укореењена својства људских група, на којима почива њихова препознатљивост за културно различите друге, као и да је та својства могуће визуелно или аудитивно исказати доследном употребом изабраних симболичких средстава, чиме би се остварила трајна визуелна препознатљивост културне посебности, односно „другости” неке групе. Тако би се могло рећи да устаљено филмско наглашавање елемената традиционалних народних ношњи, попут кечета или опанака, гледаоцима сугерише да постоје засебне, унутар себе хомогене етничке групе, конкретно Албанаци и Срби, и да су појединци из сваке од описаних група по својим културно утемељеним особинама међусобно слични, док међу појединцима из различитих група постоје лако видљиве и постојане разлике. У уже фокусираној визури, оријентализам је био препознатљив у инсистирању да се при сваком уласку у албанско село културна другост апострофира звуцима езана који мујезин као да непрекидно пева. Балканизам, за који би се можда могло тврдити да представља најизраженију форму културне стереотипизације којој је Радовановић прибегавао у филму, био је препознатљив у начину на који је осликан патријархализам као културни поредак како албанске, тако и српске заједнице, а поготову његове претпостављене последице, попут узрасне и родне доминације старијих мушкараца над свима осталима, затворености, репресивности, насилности, нетолеранције према другости, ината и неспособности за компромис. Па ипак, убрзо после паљења црвене лампе антрополошке коректности, следило је својеврсно реалистичко отржењење. Наиме, како је приметио Сениша Малешевић (Malešević 2006) у свом приказу Брубејкеровог зборника посвећеног етницитету без група (Brubaker 2004), „чак и за оне који су веома наклоњени раскринкавању групистичког дискурса, попут мене, није сасвим јасно како неко може да га у потпуности избегне када се бави посебним емпиријским материјалом, или када покушава да знање пренесе широј, неакадемској публици (Malešević 2006, 700).”

Други ниво политичког читања имао је везе с оним што ми се тада учинило као грешка у процени, а потом и у приказивању логике деловања културних и других потенцијално значајних фактора на понашање старије и млађе генерације унутар веће албанске и мање српске популације о којима се у филму ради. Можда би се овде могло говорити о назна-

кама још једног „групистичког изма” – „узрастизма” и његове подврсте „млађанизма” (ageism; jeunism), као стереотипног поимања младих као по себи другачијих, у сваком погледу напреднијих, па чак у људском смислу зрелијих од старих. Радило се, како ми се чинило, о на „узрастизму” и „млађанизму” заснованој емпиријској грешци у процени способности најмлађих генерација обе сукобљене групе, Срба и Албанаца, за превазилажење научених виђења Другога, као и у одређивању степена њихове спремности на помирење и миран суживот с тим истим Другим. Они који немају могућност да пореде индоктринацију којој су изложени са сопственим животним искуствима, попут младих, који још нису имали довољно прилика да таква искуства стекну, подложнији су јој од оних који ту могућност поређења имају.

Најзад, трећи ниво политичког читања филма тицао се мањка уверљивости политичке опције коју је, како ми се чинило, заговарао аутор филма. Па ипак, као и у случају претходних примера, временом је доживљај филма као приповести која је могла у почетку да бива протумачена као позив на пасивно уљуљкивање у улогу жртве, уз политички коректно прећуткивање одговорности и кривице оне друге стране, успео да у мојој свести буде скоро потпуно преобликован новом поруком о потреби трпеливог, али одлучног и храброг превазилажења историјски наметнутих циклуса насиља и освете, не само због хришћанског праштања и милосрђа, него још више због самоослобођења и могућности да се живот изнова почне. Па ипак, иако сам уверен да сада боље разумем, и да лакше могу да прихватим Радовановићеве визије и разлоге које за њихово прихватање нуди, и даље ми се чини да ће његова лепа приповест о почетку једног пријатељства остати само још једна међу добронамерним метафорама о могућим световима. Наиме, имам разлога да верујем да је његов гест добре воље већ сада „нежно” угушен ћутањем друге стране. Сам Радовановић је у једном интервјуу приметио да албанска страна није показала никакав интерес за приказивањем филма у сопственој средини. Када се неке од мањих регионалних актера потхрањује илузија да је историјски прозор за остваривање његових максималистичких интереса отворен, он неће бити спреман да чини оне компромисе који му се не чине у том тренутку најнужнијим. А поготову на компромис не морају бити спремни они чланови „међународне заједнице” који располажу знатно озбиљнијим преговарачким аргументима, укључујући ту и механизме условљавања понашања малих регионалних актера. Чини ми се да у прилог таквог реалистичког тумачења (да ли сада реализам већ постаје још један „изам”?) иде горка исповест Божидара Зечевића о искуству које је имао као члан међународног жирија на филмском фестивалу у Москви:

Реџу, Енклава је изузетно предузеће, какво дуго нисмо имали у српском филму. Ето то сам покушао да објасним колегама из међународног жирија ФИПРЕСЦИ-ја на летошњем филмском фестивалу у Москви. И погађате, нисам успео. Нико, додуше, није противречио, али је ћутање било речито. Није вредело што се нисам позивао на политичке, нити на етичке, философске, већ на чисто естетичке аргументе. Узалуд. Мук. Зид. Гледање у страну (Zečević 2016, 191).

Судбина *Енклаве* као српског кандидата за награду Оскар 2015. године као да додатно потврђује наведено реалистичко читање – није, наиме, било чак ни уласка у други круг. Једно упоредиво „меко гушење” могло би да буде примећено и у начину на који је извршена страна критичка рецепција Радовановићевог филма, што би могло да буде тумачено у склопу искуства кроз која је пролазио изузетно талентовани македонско-амерички редитељ Милчо Манчевски, али то је тема за нека будућа поглавља.

Пета лична напомена. Због снаге мојих сећања на доживљаје и њихова интерна значења и тумачења, настала током ранијих снимања на Косову и Метохији, доживљавање *Енклаве* постало је нераздвојиво од поменутих наслага значења. Поменућу само један, најједноставнији пример. Ради се о табли чоколаде, тој мекој и јестивој материји са јаким енергетским и емотивним, а како изгледа и симболичким набојем, као и њеном размењивању између различитих личности које филм описује. Тако у филму таблу чоколаде војник КФОР-а даје српском дечаку; српски дечак је даје албанском дечаку, који је тада одбацује; два албанска дечака је поново дају дечаку који ју је одбацио док лежи рањен у кући; најзад, рањени албански дечак је при крају филма враћа српском дечаку који је заробљен под звоном. Радом мога сећања, филмска чоколада је постала еквивалент ситних дарова који се такође симболички кружно размењују у сиринићком селу Готовуши, на обронцима Шар планине, на сам дан Божића, унутар и између друштвених група организованих у сеоске махале. Када сам први пут одгледао снимке унакрсне размене дарова, штанглица чоколаде, кокос десерта, кесица чипса, јабука и кокица нанизаних на конач, видео бројне руке које се дијагонално укрштају изнад стола, а поготову чуо јако шуштање целофана које их прати, доживео сам испуњавајућу спознају да се ради о сликовно-звучној материјализацији Мосовог начела реципроцитета (Mos 1982). Тај аха-доживљај постало је потом немогуће потиснути при гледању сличних кадрова. Када је у Радовановићевом филму табла чоколаде по други пут променила руке, нисам могао да се не сетим размене симболичких дарова коју сам некада давно снимео и да истовремено у себи не помислим: „Аха, ево га поново чика Мосов реципроцитет!”. Сва значења која је Радовановић намеравао да учита у таблу чоколаде и њену размену, о чему са пуно пажње пише добар познавалац Радовановићеве постике, Невенка Станко-

вић, препознајући у њој симбол разумевања, компромиса, пријатељских намера и могућности за приближавање Срба и Албанаца (Станковић 2016, 19–20), остала су затрпана одроном мојих личних сећања и значења, сасвим на трагу онога о чему су писали Кејтон и Оже. Па ипак, описани пример говори у прилог тези да такви одрони личних садржаја не „убијају” снагу ауторског филма, макар били у стању да јој придодају ненамеравана значења. У конкретном случају, моје „Мосовско” учитавање у намеравану симболику чоколаде и тумачење које нуди Станковићева нису у потпуном раскораку – и једно и друго тумачење у први план постављају размену дарова и на њој утемељену друштвену узајамност. На овом примеру може да се препозна једна од тајни успешног ауторског филма. Он постиже да за њега раде трезори личних сећања његових гледалаца, о којима аутор филма не мора ништа да зна унапред, а којих ни сам гледалац не мора бити свестан, барем не до оног тренутка када се деси њихова провала у процес гледања и доживљавања филма.

Шеста лична напомена. Вероватно најразорнијом по мој ондашњи доживљај ауторског поступка показала се снага којом се наменска филмска музика Елени Караиндру (Eleni Karaindrou / Ελένη Καραϊνδρού), изворно писана за филмове Теодороса Теа Ангелопулоса (Theodoros „Theo” Angelopoulos / Θεόδωρος Αγγελόπουλος), у мојој свести опирала повезивању са покретним сликама које је измаштао Радовановић. Поједини тумачи изгледа да су са лакоћом били у стању да превазиђу оно што се мени представљало у свести као дубока, скоро тврдоглава укорењеност њене музике у призоре које памтим из Ангелопулосовог *Одисејевог погледа* (1995, 176 мин.) и других филмова. О могућности за једну такву, мени тада неразумљиву лакоћу прилагођавања везама између „нових слика” и низова од раније препознатљивих тонова сведоче опажања професора филма, књижевности и филозофије на Универзитету Британске Колумбије Стивена Таубенека:

Изванредна музика Елени Караиндру ... је све присутнија док се мала поворка коју предводи Ненад пење уз стрмину идући према ископаном гробу. Током целог завршног сегмента филма музика Караиндруове добија све важније место и повезује различите нити приче. Посебно су дирљиви одабрани делови њене композиције „The Weeping Meadow” (Поља суза). Праћено музиком, гледамо Ненадово лице, крст за Милутина, сандук, остатак породице укључујући и свештеника. Ненад је некако успео да се спасе испод звона, оде с огњишта на Косову, и пронађе какав-такав мир у Београду (Taubenek 2016, 36–7; скраћивање С.Н.).

Насупрот Таубенековом утиску, мени се чинило да је Караиндруова у тој мери размишљала о темпу својих наменски компонованих дела, попут *Поља суза*, да је постигла да она прате начин кретања камере у

Ангелопулосовим филмовима у скоро потпуној подударности. Такав склад може да се пореди с оним који је остварио Стенли Кјубрик у *Одисеји у свемиру 2001* (1968, 170 мин.), доводећи у потпуно сагласје темпо окретања орбиталне станице са трочетвртинским тактовима валцера *На лепом плавом Дунаву*. Сваки пут када бих у неком филму чуо сегмент често коришћеног бечког валцера, у уму су искрсавале слике свемирског шатла који прилази орбиталној станици окрећући се у савршеном складу с њом, попут пара који у балској дворани свемира „широм затворених очију” остварује Штраусове најскривеније замисли. Из тог разлога, било ми је тешко да подударност између музике и начина кретања камере, упоредиву с оном коју сам искусио гледајући Ангелопулосова остварења, препознам у односу између музике Караиндруове и динамике рада са камером немачког директора фотографије Аксела Шнепата (Axel Schnepf, рођ. 1971). Шнепатов наглашено документаристички обојени приступ, како ми се чинило, одликује приметно већа чврстина и оштрина од специфично меке, веома растегнуте и магловите поетике коју је неговао Ангелопулос, којој се са толико посвећености изнова прилагођавала Елени Караиндру. Због тога ми се чинило, и чини још увек, да се Шнепатова камера и музика Караиндруове не окрећу у савршено подударном темпу. Па ипак, можда се поново ради о провали личног које ће се опирати успостављању нових музичких асоцијација онолико дуго колико траје разграђивање старих веза, на које су око, ухо и ум били навикнути током низа година.

Листа личних напомена којом се наговештава оно што би могло да се назове биографским условностима читања филмова могла је да буде и знатно дужа, али се надам да и у суженом обиму она скреће пажњу на појаве о којима треба водити рачуна приликом покушаја разумевања логике рецепције „уметничког” филма. У визуелно изузетно лепо опремљеној, и за све оне који размишљају о конкретном филму и филму уопште, веома подстицајној књизи *Косово, вера и помирење. Есеји о филму Енклава Горана Радовановића* (2016) може да се нађе и неколико текстова који детаљније разматрају веома важан однос личних сећања и логике доживљавања филма, о чему су, као што смо раније у огледу видели, писали Стивен Кејтон и Марк Оже. Тако књижевник и преводилац Жарко Радаковић веома сликовито преплиће пређе својих сећања на места која је некада походио док описује искуство гледања Радовановићевог филма у Сава Центру:

Повратак у Београд. Вече у Сава Центру. Коначно гледање филма *Енклава*, Горана Радовановића. У току пројекције филма у сваком тренутку помишљам на она широка поља око Ораховца и Велике Хоче којима сам дан пре тога пролазио. А тада нисам ни у једном тренутку гледајући са задњег седишта нашег возила могао себе да замислим напољу, на том тлу „тамо”, иначе свег свог живота замишљаном као „прадомовина народа”. ...



У сећање ми урања, усред гледања Горановог филма, моје давно путовање на Косово са немачким новинаром Анселмом Вајднером: на ону, наводно, кобну историјску прославу шестстогодишњице косовске битке (1989) која је нама, деци бивше социјалистичке Југославије, све време школовања, била, можда и због толиког придавања јој важности, и разлог отпора, често и предмет спрдње. ...

Али сан о прошлости живота у бившој, пропалој, великој држави, у којој је Косово и те како имало свој смисао и најтелесније постојало (не само на папиру, „уставотворно” и „аутономно”), одмах је био прекинут сликом замрачене унутрашњости оклопног возила у филму, и праћењем кратких, страшљивих погледа кроз отворе из возила напоље у стешњене пределе као једина иоле поуздана упоришта живота (Radaković 2016, 24–25; скраћивања С.Н.).

На још посвећенији начин се смештањем утисака са гледања *Енклаве* у укупни ток своје свести и сопствена искуства живљења у исељеничкој „енклави” у Торонту бави писац и филмски критичар Милоје Радаковић. Он, наиме, успева да испише аматерску, сасвим колоквијализовану, али скоро савршену аутоетнографију сопствених мисли и доживљаја током, и у вези са гледањем Радовановићевог филма, истовремено је смештајући су шири контекст промишљања сопственог искуства живота у једној другој „енклави”:

...легла ми је и потенцијално натегнута фигуративност Ненадовог закључног избора најбољег пријатеља, инициравши моје разумевање Ненадове поруке, како учитељици тако и гледаоцима ... не само са позиције личне енклаве сада у Торонту, која је у корену припадности било којој другој ... већ значи и са побуђене и српске позиције ... могу отворено да кажем и са, јеби га, југословенске ... или у крајњој линији балканске ... па опет и те канадске ... јер сетио сам се, наравно, Ариана, Албанца који нам је мењао кров на кући у улици Рохамптон 157, у којој смо у Торонту живели до 2011. године (Radaković 2016, 204; знаци интерпункције у изворнику).

Оно лично, које је укоренењено у сећање, у свим се претходно наведеним примерима доживљавања филмског садржаја намеће као суштинско за разумевање логике филмске делотворности, дакле за оне толико пута помињане „последнице” које је филм током гледања у стању да изазове.

*Како, дакле, Енклава изазива  
жељене (и нежељене) “последнице”?*

Пређимо сада на разматрање конкретних „последница” које изазива филм *Енклава* као „посебна врста уметничке творевине”. На који начин бивају изазване поменуће последнице? Одговор мора почети од сценарија.

На 95 страница и кроз 115 сцена Радовановић (Radovanović 2016, 81–176) гради емпиријски утемељену слику о неколико кључних дана у животу мале српске породице коју чине на смрт болесни деда Милутин Арсић, његов средовечни, често пијани син Војислав и усамљени унук Ненад, који живе у српској енклави опкољеној албанским селима, као и са Косова избегла кћерка Милица, удата у Београду.<sup>14</sup> Током тих неколико дана свет се потпуно преокреће за унука, десетогодишњег Ненада. Прво свој посао и њега као ученика напушта учитељица која је због њега самог држала часове у празној и хладној учионици. Он потом губи једину особу коју може назвати пријатељем, свог деду Милутина, с којим је играо домине у коцку шећера, и о коме је писао школски рад на тему „мој најбољи друг”, јер није имао о коме другом. Губи најзад и свој дом, а како ће се показати, у извесном смислу и домовину, јер тамо где одлази сматраће га туђинцем, „Шиптаром”. Губи, дакле, цели свој мали и стешњени дотадашњи свет, али стиче пријатеља за цео живот, свог несуђеног убицу, тринаестогодишњег Албанца Башкима, иако се са њим никада више неће играти. С тим чудним пријатељством Ненад добија и наговештај могућности другачијег живота. Без дугих историјских контекстуализација, без политичких дигресија, без горчине, љутње или патетике, са врло мало речи размењених између неколицине важнијих ликова, у оквиру визуелно убедљивих, наративно или метафорички профилисаних сцена, Радовановић успева да предочи својим читаоцима, односно гледаоцима, како тачно стоје ствари на Косову између Албанаца, Срба и међународне заједнице, зашто су такве какве јесу, као и шта је потребно да се уради да више не би биле такве какве јесу.

Екранизација сценарија остварена је веома пажљиво, уз минимална али веома индикативна прилагођавања. Од измена, најзначајнијим су ми се учиниле две. Прва се тиче сцене бр. 82, која се одвија у истражном затвору, а потом и сцене бр. 90, која се одвија испред Милутинове и Војиславове куће. Ту можемо приметити две интервенције, које значајно утичу на тумачење кључних ликова и радњи, а тиме и самог филма. Прва се тиче природе одлуке Ненадовог оца Војислава, који у сценарију с муком и стидом прихвата понуђено место у Косовској мултиетничкој полицији (та одлука се тек посредно разоткрива у сцени бр. 90, у којој се он појављује пред својом кућом у полицијској униформи), док у филму ту понуду пркосно, а по неким тумачењима можда и тврдоглаво одбија. Друга се тиче инверзије рода између ликова полицајца и преводиоца у истој сцени. У сценарију сцена је нешто мање политички коректна – немачки инспектор је мушкарац, док је улога преводиоца препуштена Српкињи. У филму, полицијски инспектор је жена, Немица, а преводилац Србин, чиме се остварује додатни набој у

<sup>14</sup> За упоредне податке о животу Срба у Косовскометохијским енклавама видети: Bataković, ed. 2007a, и посебно Bataković, ed. 2007b, 239–263.

тумачењу сучељавања између „тврдокорне” и „назадне” патријархалности и ка „наплетку”, „помирењу”, и „европској будућности” усмерене, феминистички интониране политичке коректности. Друга важна измена тиче се самог краја сцене бр. 62. Ненад, који се у сценарију дуго опире да под претњом пиштоља уради оно што од њега тражи албански дечак Башким – да каже да се плаши, ипак то уради пошто Башким пуцајући у звоно рани себе, а њега зароби под откинутим звоном. У филму тог двосмисленог признања сопствене немоћи нема. Сасвим је могуће да би талентовани интерпретативиста о овим изменама могао да напише озбиљан трактат.

Сам почетак и крај сценарија, између којих се одвија приповедање о ономе што се догодило у тих неколико дана који су протресли Ненадов свет, омеђени су школским писменим саставима на тему „Мој најбољи друг”. Први састав Ненад пише у школи до које из своје енклаве свакодневно бива доведен КФОР-овим оклопним транспортером. Други пише у једној београдској школи, у којој је он дете из последње клупе, „Шиптар” коме се смеју и кога зачикавају. Први састав посвећен је његовом деди Милутину, са којим воли да игра доmine, јер га увек победи и тада добије коцку шећера. Правог друга нема, јер у његовом селу нема српске деце. Други задатак на исту тему Ненад посвећује Башкиму, албанском дечаку због чијег беса је могао да погине, али који му је, покајавши се, спасао живот. У тих двадесетак дечијих једва писмених реченица, од којих су многе у управном говору (а баш те се испостављају као „најречитије”), Радовановић нам с изузетним умећем описује не само скучен, али отресит и истинољубив унутрашњи свет Ненадов, него и целу његову невеселу животну ситуацију, па и начин на који је доживео њену судбинску промену. Слично се може рећи и за начин на који Радовановић предочава Башкимову трансформацију од ћутљивог и осветољубивог маргиналца, задојеног мржњом и горчином због губитка оца, кога су по сценарију убили Срби, до храброг и одговорног младића, спремног да прихвати испружену руку пријатељства. Башким се, наиме, излаже болу и ризику да би исправио грешку коју је сам начинио у нападу беса и охолости. Пуцајући из украденог очевог пиштоља на Ненада, сакривеног испод звона, како би га натерао да каже да се плаши, Башким себе рањава, а Ненада заробљава под звоном које је пало јер је метак пресекао конопач на коме је висило. То сагрешење он потом продубљује лажно оптуживши Србе за своје саморањавање. Тиме изазива осветнички поход својих рођака, који пале импровизовани дрвени звоник поред цркве коју су већ срушили, и разбијају преостале споменике на српском гробљу. Пожар угрожава живот Ненаду, који је остао заробљен под звоном. Искорачивши, макар и на штакама, из света лажи и мржње, Башким се враћа на место почињења свог греха и спасава Ненада из безмало погибелног заточеништва под звоном, на које га је својим бесом и тврдо-

главошћу несмотрено осудио. Последње речи које Ненад чује док га полусвесног односе војници КФОР-а су оне које изговара Башким: „Врати се.”

Постаје јасно да се Радовановић у *Енклави* опредељује за у домаћој кинематографији већ опробан поступак постављања деце у насловне улоге. Међутим, за разлику од Емира Кустурице (*Отац на службеном путу*, 1985, 129 мин.) или Горана Марковића (*Тито и ја*, 1992, 117 мин.), Радовановић не користи дечији поглед на свет да би филму обезбедио искошену или хумористичку визуру, којом онда бивају обојени поједини или сви ликови и ситуације у филму. Радовановићевим дечацима као да је отето оно заштићено и безбрижно детињство о чијем изуму је писао Филип Аријес (Ariès 1989), које у ствари и омогућује посебан дечији поглед на свет. И српски, као и сва три албанска дечака воле игру и чоколаду колико и било које друго дете, али су њихови животи чврсто омеђени суровом свакодневицом која за игру и друга безбрижна уживања оставља мало простора, и која чини да њихово понашање добије одрешитост и рескост, па можда и прерану зрелост одраслих. Уместо да дечија визура разобличи одразе света одраслих као у кривом огледалу, учинивши га детињастим и заошијаним у оку гледаоца, у Радовановићевом проседеу се криве сенке недораслог света балканских одраслих уплићу у дечју игру, уносећи у њу потмуле призвучке прошлих или надолазећих трагедија. Нешто слично закључује есејиста и драмски писац Срђан Вучинић када пише: „Као да је у дечјем ‘позоришту’ наговештен и живот одраслих, њихових родитеља и саплеменика, али лудачки прерушен, травестиран у форми фантазма” (Vučinić 2016, 182). Нешто даље у тексту, он понире још дубље у Радовановићево умеће поигравања са могућностима које му отвара сценаристичко обрађивање дечијег света, откривајући последице тог умећа по укупан редитељски поступак: „Управо сталном и вртогавом двозначношћу односа у дечијем свету, нарација одолева искушењу да склизне у нереалност бајке, или пак у јефтину и патетичну ‘политички коректну’ пропаганду суживота и толеранције на трусном балканском терену” (Vučinić 2016, 183).

Између два кључна међаша, које, као што смо видели, обезбеђују писмени задаци на тему „Мој најбољи друг” на почетку и на крају радње коју описују сценарио и филм, једног који говори о тегобној самоћи и муци од затворености у невидљиве, али ништа мање тврде зидове како своје породице и нације (и менталитета који их одређује), тако и одбојности и мржње суседне заједнице, и другог задатка који наговештава отварање и излазак из окова неповерења и мржње, па можда и једну другачију будућност пријатељства и заједништва, Радовановић смешта сцене уз помоћ којих нам помаже да разумемо патријархалне и насилне културне обрасце албанског и српског друштва, узроке и поводе њихових међусобних трзавица и сукоба, на моменте перверзну логику функционисања новоуспостављеног међу-

народног протектората, а најзад и равнодушност и скоро потпуно одсуство самилости оних у матици који се зову браћом само по навизи. Управо у таквом вођењу нарације се препознаје посебност Радовановићевог приступа – промишљени спој визуелно речитог али дискретно пригушеног историографског усмерења, у смислу о коме пише Роузенстоун, и утемељеног документаристичког стила оплемењеног контролисаном употребом симболичких средстава. О првом луцидно пише Невена Станковић:

Чини се да аутор није заинтересован за прошлост. Ипак, филм је испуњен детаљима као што је срушена српска црква и порушени гробови, или разговор између Ненада и два албанска дечака који га моле да се заједно са њим провозају у оклопном возилу, али да Башким, који мисли да су му Срби убили оца, за то не сазна. Улазећи у КФОР-ов транспортер, Ненад им одговара: „Никог ја нисам убио”. Сви ти јасније или прикривеније изражени детаљи дају наговештаје прошлости која је у садашњости којом се филм бави и те како присутна (Stanković 2016, 16).

Одмах потом, она своја опажања о Радовановићевом умећу ненаметљивог поигравања историјским контекстуализацијама уопштава, констатујући:

Трагови историје упућују гледаоца на специфичан начин сагледавања прошлости кроз садашњи тренутак, без отвореног наративног улажења у токове историјских догађаја. Такав приступ аутору омогућава преношење поруке да бављење садашњошћу нужно подразумева суочавање са прошлошћу (Stanković 2016, 16).

Приметан је, дакле, отклон од дословног цитирања историје уз помоћ документарних инсерата, чему је Радовановић био склон у „Хитној омоћи”, и прелазак на суптилнији редитељски поступак, којим се историја сасвим ненаметљиво наговештава, или се од гледалаца захтева да је сами реконструишу на основу својих знања и искустава. Слободанка Владив-Гловер, слависткиња и теоретичарка књижевности, Радовановићев приступ пореди са Чеховљевим:

Као у случају Чехова, Радовановићу су потребни „активни гледаоци”. Он гледаоцима свог филма намеће обавезу да познају историју или да се, уколико је не знају, потруде да открију историјске детаље потребне за употпуњавање приче. Историја је „реалан” просторно-временски оквир догађања у овом филму: и то не историја као реалност, него као „лакановско реално” – оно непредстављиво. Јер, оно неизречено што се на неки начин помаља између редова или, у овом случају између сцена, јесте прича о болу, о тихој потиснутој пагњи, о потиснутој неправди – о искуству које српски, али и други ликови носе у себи (Vladiv-Glover 2016, 64–65).

У непосредној вези с промишљеним начином на који Радовановић третира историјске аспекте своје приче је и његово умеће успостављања fine равнотеже између документаристичког приступа и употребе носећих визуелних метафора:

Филм *Енклава* Горана Радовановића се, за мене, у сваком погледу, баш тим истанчаним смислом аутора за документаризам, дакле, непосредношћу, и аутентичношћу, највише приближава истини живота у једној од многих енклава на Косову. Али аутор филма је, најједноставнијом драматургијом, која ни у једном тренутку не ремети изворност документаристичког поступка, успео да приказано подигне на ниво универзалности, онако како су то чинили писци античких трагедија. Ни једна приказана ситуација није ограничена колоритом локалног, појединачног, секташког и кичерског реаговања, него јој је придодат митски карактер, свеопшта важност, сржност људскости која нам косовске „повести менталитета” одмах преиначава у свеопште важеће пројекције живота било где на земљи у сличним условима (Radaković 2016, 26).

Као и у случају одношења према историјском контексту, кога не цитира, него подразумева, Радовановић у *Енклави* више не посеже ни за документарним исечцима како би њима обезбедио реалистичку веродостојност своје приче, што је било обележје његовог приступа у *Хитној помоћи*. Ту функцију у *Енклави* преузимају наглашено документаристички конципирани игране секвенце. Фино нијансирање о коме је било речи нема, међутим, само филозофске или естетске разлоге. Оно је део врло специфичне ауторске наративне стратегије:

Радовановић не покушава да објасни због чега Србе, да би могли да обављају свакодневне активности, мора да вози КФОР-ово оклопно возило. Он се радије усредсређује на одсликавање стварности тих људи, и то кроз ређање слика-призора (tableaus) из њиховог живота. Свака од тих слика-призора представља посебан догађај. Овакав филмски приступ одступа од наративизације као линеарног следа догађаја. Аутор не објашњава оно што се десило у прошлости, нити на који начин је то повезано са садашњошћу. Уместо тога, Радовановић нам излаже низ слика-призора. Свака од њих је визуелна секвенца која одређени догађај не представља у његовој целовитости. Сцене често бивају прекинуте да би се гледаоцу дао приказ неке друге слике-призора или низа слика, напосто да би прича могла да се одвија без објашњавања (Stanković 2016, 15).

Како ми се чини, могуће је покушати да се репертоар сцена, или слика-призора како их Станковићева зове, разврста. Тада се назире три групе с прилично порозним границама – краће наративне сцене, којих је највише, и уз помоћ којих се преносе неопходни подаци о ликовима и описује основни ток радње; дуже сцене наглашеног документаристичког карактера, које изгледају као да су преузете с неког информативног канала, уз помоћ којих се дефинише културни и политички контекст и објашњава логика сукоба о којима је реч у филму; најзад, сцене метафоричког карактера, које носе најдубљи намеравања смисао, и наговештавају жељена значења, али су отворене и за различита, па и супротстављена тумачења. Вештим комбинавањем тих визуелних средстава, Радовановић успева да истовремено

води нелинеарну нарацију уз помоћ које упознаје своје гледаоце с оним што треба да знају о ликовима и догађајима, успостави и докаже убедљивост и веродостојност своје приповести, и подели с гледаоцима своје најдубље виђење тога какав људски свет јесте, и какав би могао да буде.

Пример прве врсте могле би бити сцене кретања оклопног транспортера снимљеног споља и издалека (нпр. сцена бр. 19). Гледалац тако сазнаје на који начин се Ненад креће кроз претеће просторе на путу између школе и своје куће у енклави, као и кога све среће на том путу. Па ипак, чим камера уђе у унутрашњи простор транспортера (сцена бр. 20), приказујући свештеника Дражу како Ненада испитује о имену пророка кога је прогутао кит, гледалац полако бива припреман да у том мрачном, тескобном и бучном простору ускоро почне да наслућује утробу кита у којој је Јона, молећи се, три дана окајавао своју одлуку да не послуша Господа. Нешто што је било чиста информација употребом сведених сценаристичких, а потом ефектних редитељских средстава, прераста у богату метафору. Можда су и Срби допали мрачне утробе немани зато што су се оглушили о реч и вољу Господњу?

Пример друге врсте могла би да понуди сцена бр. 40 у сценарију, у којој је приказано каменовање аутобуса који из Београда довози путнике у енклаву. Такви призори су у појединим, сасвим скорим периодима били обележје свакодневног живота на Косову и Метохији, а начин на који је сцена описана, а потом и снимљена је документаристички, као у неком посматрачком филму. Исто се може рећи и за сцене у којима двојица Албанаца покушавају да отму краву и теле док Ненадов отац у шуми сече дрва (сцене бр. 22, 23 и 24), или за сцене у којима Албанци пале дрвени звоник из оштите (сцене бр. 86 и 87). Захваљујући таквим сценама, с једне стране гледаоци стичу јасну представу о начину на који се одвија живот на Косову и у српским енклавама, док истовремено Радовановић потврђује историјски кредибилитет своје приповести тиме што она наликује на извештаје о истоветним догађајима који стижу из других, већ потврђених историјских извора. Доста сложенији је већ помињани случај сцене у истражном затвору (сцена бр. 82). Ненадов отац Војислав ту доспева након што је ловачком пушком отерао претходно поменуте Албанце који су хтели да му отму стоку. По њиховој пријави, патрола мултиетничке полиције коју предводи Србин Цекић спроводи истрагу, и налази непријављено оружје испод кревета на коме лежи мртав Ненадов деда Милутин (сцене бр. 60, 62 и 64). Полиција приводи Ненадовога оца Војислава због сакривања оружја, упркос томе што им је савршено јасно у каквој се ситуацији Војислав налази. Иако и сцена у истражном затвору, као претходно описане сцене, наликује на призор који смо могли да видимо у некој вести, репортажи или документарном филму, она у себи носи и јак симболички набој, говорећи нам о сукобу личних савести, култура, менталитета, родних улога, па и правних

поредака. О тој сцени са пуно добронамерне политичке коректности, а, како изгледа, и спрегом балканистичких и сексистичких стереотипа, пише Стивен Таубенек:

Ликови у овој сцени: непопустљиви мушкарац с једне стране, и помирљива жена која се пројектује у будућност с друге стране, дати су изразито контрастно. Немица, заједно с Милицом и Ненадовом првом учитељицом, припада серији женских ликова који се одупиру и нуде алтернативу као одговор на несавитљивост и строгост у поступању појединих мушкараца (Taubenek 2016, 35).

Таубенек изгледа да није имао прилику да погледа дугометражни документарни филм *Милица* (2014, 80 мин.), сценаристе и редитеља Драгана Елчића, у коме се приповеда о Милицы Ђорђевић, последњој српској девојчици у Призрену, чија самохрана мајка Евица Ђорђевић не жели ни под претњама и уценама да се исели, иако је приморана да посматра како јој дете одраста само, у једној соби, без другарица или пријатељица, у условима који су упоредиви са, или гори од затворских. Понос, а можда и инат, на Балкану не морају да имају род, супротно оном што су понекада склони да поверују добронамерни странци.

Најзад, потребно је размотрити и трећу, најизазовнију врсту сцена, дакле сцене које сам одредио као метафоричке. Ради се о призорима у распону од оних који су на граници да буду сврстани у прву врсту сцена, попут сцене у којој крава знатичељно зуре у Ненадово стоички трпељиво лице, па све до оних најсложенијих, у којима је симболика видно наглашена. У поменутим сценама (сцене бр. 36 и 37), крава помно посматра Ненадово лице и као да се чуди што се оно није изобличило од бола, упркос мушким батинама којима га отац сурово кажњава зато што је изгубио одећу док се на реци купао с двојцом младих Албанаца. До тог заједничког купања, једног од ретких тренутака дечијег заједништва и игре у филму, дошло је јер је албанским дечацима Ненад омогућио да се провозају оклопним транспортером кога су до тада упорно каменовали (сцена бр. 30). Да ли други увек жуде за оним што је некеме казна? Сличан је случај и са сценом мимоилажења на друму између албанске свадбене поворке и две Српкиње, Милице и њене кћерке, које у групи с другим малтретираним путницима из каменованог аутобуса иду на Милутинову сахрану (сцена бр. 46). Још једном имамо посла а призором који изгледа као да је снимљен у „стварној” стварности, јер нас подсећа на добро познате демографске и политичке чињенице. Међутим, тај призор истовремено може да се чита и као ауторски метафорични коментар на ту исту, свима познату стварност. Још је сложенији случај са сценама првог интимног сусрета албанске младе и младожење приликом свадбеног свођења у Башкимовој кући. У њима се открива да је млада за главу виша од Башкимовог старијег брата, који у



односу на њу изгледа као недорасли момчић (сцене од бр. 75 до 79, а пос. 79). Да ли Радовановић жели да саопшти да што је неки културни поредак патријархалнији, тим више он инфантилизује све њему подложне мушкарце, осим оних најдоминантнијих и најстаријих? И да ли нас истовремено подсећа на то да сваки пут када се човек погорди у свом земаљском обитавалишту стиже Божија опомена? Потом би могло да се говори о већ помињаним сценама из оклопног транспортера, све до кључних сцена филма (у сценарију сцене бр. 58, 61, 63, 67, 87, 97, 98, 111), које непосредно претходе заробљавању, односно у којима је Ненад заробљен под звоном које је на њега ненамерно срушио Башким, док је покушавао да малог Србина натера да призна да га се боји.

Што се тиче призора из транспортера, они су подложни вишеструком тумачењу, али код гледалаца најнепосредније изазивају доживљај тескобе, неслободе, па чак и наговештај смрти. Библијска симболика Јоне који се каје и моли у утроби кита, на којој у сценарију инсистира Радовановић, уклапа се и подржава спонтани доживљај који могу имати гледаоци, док назире фигуре оца Драже и Ненада који у тмини унутрашњости транспортера покушавају да одагнају нелагоду препричавањем дневних догађаја, пропитивањем таблице множења или брзалицама. На овом се месту веома плодним чини приступ који предлаже Стивен Таубенек, у оквиру кога се врши повезивање простора с истим значењским предзнаком: „Ограничени и затворени простор возила је у подударности са просторима школе и Ненадове куће... Сви ти простори, и школа, и возило, и кућа, представљају острвца појединачно потпуно окружена албанским становништвом на Косову” (Taubenek 2016, 32; скраћивање С.Н.). Нешто даље у тексту, Таубенек понире још дубље у својој анализи симболике простора:

Овај филм приказује ограде којима су омеђена физичка, ментална, емоционална и духовна ограничења. Ограђени, ограничени или затворени простори школског дворишта, српског дела села или оклопног возила представљају неку врсту сегментираног гледања на свет око себе, због којег удаљеност и отуђеност још увек постоје. Решетке на школским прозорима и мали прорези на зидовима око кућа истичу недостатак ширине погледа који се упућују из ограђених простора (Taubenek 2016, 38).

Различити простори се у Радовановићевој визури међусобно изједначају преко доживљаја тескобе и претње које изазива помисао на непријатељски настројеног Другог, а потом се ти доживљаји и простори сви заједно утапају у обједињујући симбол – енклаву. Енклава потом постаје утроба кита, а утроба кита Христов гроб, у коме он лежи три дана, припремајући се да преображен устане и покаже да је смрт побеђена. Односно, да постоји и другачија судбина од претеће загробне тескобе, коју са собом доноси живот у косовским енклавама. Размишљајући о симболици простора у нешто

другачијим оквирима од ових који су управо понуђени, Стивен Таубенек долази до, како ми се чини, сасвим упоредивих закључака (ако изузмемо његово упорно враћање на политички коректно читање родних стереотипа на самом крају одломка):

Али овај филм се из ограђених простора креће према неком ширем отварању. Ступање у отворене просторе прати грандиозна музика Елени Караиндру и других; та отварања су излазак из ограђених и блиндираних простора на улице и поља, напредне улоге жена насупрот тврдоглавим мушкарцима уских погледа на свет (Taubenek 2016, 38).

Вероватно најзначајнију симболичку улогу у Радовановићевом филму имају сцене са звоном. И оне се, као што смо видели, појављују у распону од информативних, попут prizora преношења звона до импровизованог дрвеног звоника, подигнутог на месту срушене цркве, а потом и неуспешног постављања звона на звоник (сцена бр. 31), или сасвим сведене, али документаристички изведене сцене паљења тог истог звоника, чему прибегавају Албанци светећи се за лажно пријављено рањавање Башкима од стране Срба, па све до већ поменутих сцена у којима је Ненад заробљен под звоном, које са собом носе веома дубоку симболику. Мој утисак у тренутку првог гледања био је да Радовановић покушава да саопшти гледаоцима да у ситуацијама дуготрајног и крајње заостреног сукоба оно што некој групи на почетку може бити брана, штит и темељ идентитета, временом може прерасти у замку која заробљава, па чак и у гроб у коме се умире. Спонтана и снажна асоцијација довела ми је у свест филм *Ексакалибур* Џона Бурмена (1981, 140 мин.), у коме Персивал, пре него што ће одговорити на питање које му отвара приступ ка Светом Гралу, одбацује своју толико вољену витешку гвоздену кожу, како би ослобођен од заштите која му је постала оков, лак и чист могао да се вине у духовне висине које су му до тада биле недоступне, и учини подвиг за који пре тог чина није веровао да га може починити. Невена Станковић се у извесној мери придружује оваквом тумачењу. Наиме, пошто укаже на чињеницу да Радовановић том сценом чини омаж филму *Андреј Рубљов*, о чему је већ било речи раније у тексту, Станковићева наставља:

Док код Тарковског главни јунак, после пожртвованог напора и тешког рада, успева да направи звоно иако о прављењу звона није знао готово ништа, код Радовановића главни јунак, Ненад, без своје заслуге постаје жртва звона. ... Ту се Радовановић поиграва симболом умногостручавајући његово значење. У овој сцени звоно није само пуки симбол православног хришћанства; оно постаје и симбол заточеништва колико и симбол патњи српског народа на Косову (Stanković 2016, 19; скраћивање С.Н.).

Други аналитичари, чији суд такође ценим, попут Божицара Зечевића, понудили су далеко судбинскије виђење симболике звона. Тако Зечевић обзнањује:

Иако не звони, звоно прожима цело ткиво Енклаве; присутно у отсутном, оно најављује последња времена. Последњу српску школу, учитељицу и ћака... последњу кућу и огњиште ... последњег оца породице и саму ту породицу... последњи аутобус до спољног света. ... Студени дах смрти, целу једну културу смрти, која полако али сигурно овладава континентом. Да, звоно Енклаве је пројава Последњих времена и велики знак Откровења (Zečević 2016, 189).

Па ипак, упркос чињеници да је Радовановићу хришћанска симболика веома блиска, његов интелектуалистички порив остаје довољно снажан да му не дозволи да приповест заврши апокалиптичким наговештајима или у духу религијског тријумфализма. Религијска симболика, којом са пуно пажње и одговорности руководи уметнички осећај, омогућује му да своје сасвим световне, можда чак наглашено политичке поруке и решења ослободи баналности и умртвљујуће стеге политичке коректности. Омогућује му, такође, да их покаже у њиховом правом, дубоком смислу, као чудо које међу нас и оне око нас доноси наша отвореност према себи и другима, усредсређен напор воље, храброст у суочавању с последицама сопствених веровања и радњи, и спремност на самопревазилажење. За такво прегнуће, како верује Радовановић, неопходна је сарадња вере и уметности:

Историја српског друштва, колико сам га свестан и колико га дуго пратим, јесте историја моралне ерозије која се умножава озбиљном прогресијом! Само искрена уметност и чиста вера имају моћ да се одупру њеном дијаболничком дејству (Stojanović i Radovanović 2016, 224)!

Слагао се неко с оним у шта Радовановић верује и што заступа, или не, он се промишљеношћу и темељношћу свог приступа изборио за право да буде саслушан с дужном пажњом. Или, како је то у вези последица дистрибуције Радовановићевог филма приметио Борис Трбић: „Његов скромни успех може бити знак да алтернативни, антиратни наративи о балканској историји, виђени из избалансиране перспективе нису само потребни већ и прихваћени као допринос атмосфери регионалног разумевања и сарадње” (Trbić 2016, 216).

**Coda:** шта бива пошто се звоно излије?

Време је, сада, да се изађе из мрака, ако не биоскопске сале, оно ума чије су очи биле затворене у напору да се освеже непоуздана сећања на већ виђене слике, сећања која се развејавају одмах пошто на кратко буду призвана из крлетке памћења. Из тог унутрашњег омамљујућег мрака излазим са чврстим уверењем да Радовановић има шта да каже, да је то о чему је изабрао да говори од изузетног значаја, како локалног, тако и универзал-

ног, и, што је најважније, да он о томе уме да говори и речима и сликама на сажет, јасан, убедљив, визуелно веома интеллигентан, а ипак изузетно поетичан начин.

У садашњој фази дијалога са сликама и идејама филма, највећи изазов за мене представља начин на који се Горан Радовановић носи са задацима које пред њега као аутора поставља реализација историјског кинематографског дела. Изазов је тим већи с обзиром на чињеницу да се ради о, како то Радовановић каже, „савременом историјском филму”, односно, како би то Џорџ Гербнер назвао, о „инстант историји”. Радовановић се опредељује за веома амбициозан поступак, којим повезује историјске, духовне и уметничке нити свог филма изненађујућим, а ипак одбрањивим ауторским решењем. По среди је серија брзих искорака унапред и уназад у односу на главну радњу, чему Радовановић приступа при самом крају филма. Он као да тиме жели да пружи истовремени одговор на Роузенстоунов и Гербнеров изазов. Роузенстоун се, наиме, пита како филмом дочарати слике које ће бити прихваћене као добра историографија, док Гербнера занима како приступити сликању историје која још увек траје, и која саму себе гледа на моногбројним екранима, управо да би могла што успешније да се мења? Радовановић, како ми се сада чини, сасвим разговетно одговара на оба изазова, скоро ставку по ставку. Ако се присетимо Роузенстоуновог одређења начина на које филм испуњава задатке који се постављају пред било које историографско дело, приметимо да Радовановић успева да изврши све што би се од њега као историчара тражило. Радовановићево раније поменуто вешто поигравање различитим врстама слика-призора овде нуди кључ – уз помоћ краћих наративних сцена он *приведа* основни ток радње; уз помоћ дужих сцена наглашеног документаристичког карактера, он *објашњава* културни и политички контекст и логику сукоба између свих укључених страна, али истовремено и *доказује* утемељеност онога што жели да саопшти; најзад, захваљујући сценама метафоричког карактера, Радовановић саопштава најдубља значења, на начин који није сасвим једнозначан, чиме обезбеђује одређени степен полифоности својих *тумачења*. Када се уђе у детаљнију анализу, постаје могуће да се прати како, и у којој мери Радовановић користи посебне стратегије за испуњавање историографских задатака, односно за исказивање историјских „истина”, о којима је писао Роузенстоун (Rosenstone 1995). У грађењу основне приповести, Радовановић прибегава *Искључивању небитног*, као и *Сажимању* (поступцима који су својствени текстуелној историографији); профилисање главних ликова и конструисање важних заплета он решава *Мењањем*, односно *Прилагођавањем*, као и *Изумевањем* (дакле поступцима својственим првенствено визуелној историографији), а кључни проблем решава поступком који је најсличнији Роузенстоуновом *Анахронизму* (иначе веома

ретком у било којој врсти историографије, сем „постмодернистичке“). Као што је наговештено, у тренутку кулминације драме, Радовановић бира да радњу без објашњења нагло измести у будућност, да би се потом из ње у флешбековима враћао, како би гледаоцима објаснио како се до те будућности дошло. Радовановић бира да разбије линеарност нарације, као и узрочност радње, како би могао жељено разрешење да прикаже истовремено као најављено чудо и као плод храбрих и зрелих дечачких одлука. Анахронизам чини могућим оно што линеарна историја не може – уверљиви искорак из укљештености у „судбину“ коју творе традиција, менталитет, инат и научена немоћ, и улазак у свет у коме се наговештавају другачије могућности. Међутим, по среди је далеко више – вишенаменска раседлина чијим поигравањем Радивановић себи дозвољава да истовремено раздваја и премошћује различита времена, просторе, вредности, емоције и судбине, а да при томе не мора свог јунака потпуно да укорени у нову ситуацију.

Чини ми се да сам сада ближи одговору на кључно питање огледа – питање о томе зашто поједини филмови постају значајни у животима оних који су имали прилику да их виде? Чини ми се да знам више о томе на које се све начине Радовановићева сликовно-звучна приповест о тегобном израстању пријатељства између албанског и српског дечака у енклави на Косову „рве, опире, али истовремено и стапа са знањима, очекивањима, доживљајима и сећањима која у себи носе они који су имали прилику да виде филм.“

Знам, дакле, да је Радовановић своје звоно од покретних слика и звукова излио сам, и да оно звони пуним звуком.

Моје звоно у овој причи тицало се питања о томе како склопити елементе да би се добио приступ који омогућава антропологију једног филма, и то сасвим посебног филма какав је *Енклава* Горана Радовановића. Као и сваки антрополог, слушао сам приликом потраге многе гласове, а потом трагао за начином како да их смислено уклопим. Када бих морао да именујем глас који најбоље исказује оно до чега сам дошао, био би то Бордвелов глас: „Тумачење појединачних филмова може на плодан начин бити обновљено историјски усмереним приступом који тежи да истражи конкретне, никада истоветне услове под којима се творе различите врсте значења (Bordwell 1991, 273).“

Ако је веровати Андреју Тарковском, а он је о стварању и ствараоцима знао онолико колико човек то може, једном када је звоно изливано, и када први пут зазвони, они којих се то тиче у закаснелој музици занеме, а потом плачу из дубине душе, како никада до тада нису плакали, и како никада више неће моћи плакати. Смирење и утеху доноси тек душа која је прошла кроз сличне муке стварања, и која због тога може да каже: „Ти ћеш изливати звона, а ја ћу сликати иконе.“

## Литература

- Arijes, Filip. 1989. *Vekovi detinjstva*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Augé, Marc. 2009. *Casablanca: Movies and Memory*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Bataković, Dušan T. (ed.). 2007. *Kosovo And Metohija. Living in the Enclave*. Institute for Balkan Studies, Special Editions vol. 96. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Bataković, Dušan T. 2007. „Surviving in Ghetto-like Enclaves: The Serbs of Kosovo and Metohija 1999–2007“. In *Kosovo And Metohija. Living in the Enclave*, Dušan T. Bataković (ed.), 239–263, Institute for Balkan Studies, Special Editions vol. 96. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts.
- Bordwell, David. 1991. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press.
- Bordwell, David. 2002. „The Art Cinema as a Mode of Film Practice“. In *The European Cinema Reader*, Fowler, Catherine (ed.) 94–102. London and New York: Routledge.
- Bordwell, David, Janet Staiger and KirstinThompson. 2005. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge –Taylor and Francis.
- Brubaker, Rogers. 2004. *Ethnicity without Groups*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Caton, Steven C. 1999. *Lawrence of Arabia. A Film's Anthropology*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA – London, UK: Harvard University Press.
- Cronin, Paul (ed.). 2002. *Herzog on Herzog*. New York: Faber and Faber.
- Daković, Nevena. 2013. Mythomoteur i Veliki rat (separat). Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. Dostupno na: [https://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded\\_files/\\_content\\_strane/Dr%20Nevena%20Dakovic%202014.pdf](https://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/Dr%20Nevena%20Dakovic%202014.pdf) (приступљено: 09.07.2017.).
- Gocić, Goran. 2008. „Dionijska prošlost i apolonska budućnost srpskog filma. Žilnik, Kusturica, Dragojević“. U *Uvođenje mladosti. Sami sebe naslikali*, 13–23. Beograd: Filmograf –Filmski centar Srbije.
- Gocić, Goran. 2008/2009. Pogled odozdo-nagore: 1968, doku-drama i srpski ekscentrici. *Novi Filmograf* 3/4 (5/6): 117–128.
- Đurić, Miloš N. 2001. Fridrih Niče i helenska kultura. U *Rođenje tragedije*, Fridrih Niče, 5–32. Beograd: Dereta.
- Elsaesser, Thomas and Warren Buckland. 2002. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.
- Gerbner, George. 1993. Instant History: The Case of the Moscow Coup. *Political Communication* 10: 193–203.
- Grillo, Ralph. 2003. Cultural essentialism and cultural anxiety. *Anthropological Theory* 3 (2): 157–173.
- Zečević, Božidar. 2016. „Vezano zvono“. U *Kosovo, vera i pomirenje. Eseji o filmu Enklava Gorana Radovanovića*, 184–191. Beograd: Nama film.
- Hol, Stjuart. 2008 [1973]. Kodiranje, dekodiranje. U *Studije Kulture*, ur. Đorđević, Jelena, 275–285. Beograd: Službeni glasnik.

- Jenner, Paul. 2015. Response to Stanley Cavell's *The World Viewed*. *Journal of Contemporary Painting* 1 (1): 19–26.
- Knežević, Srdjan, ur. 1987. *Film i istorija*. (Uvod i izbor: Srdjan Knežević). Beograd: Institut za film.
- Kovačević, Ivan. 2006. Individualna antropologija ili antropolog kao lični guslar. *Etnoantropološki problemi* 1 (1): 17–34.
- Kovačević, Ivan. 2007. *Antropologija tranzicije*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju – Srpski genealoški centar.
- Kovačević, Ivan. 2015. Fudbal i film: *Drug predsednik – centarfor*. *Etnoantropološki problemi* 10 (3): 743–763.
- Kovačević, Ivan i Vladimira Ilić, ur. 2013. *Antropologija filma*. Nova srpska antropologija – Knjiga 1. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju.
- Kovačević, Ivan i Vladimira Ilić. 2016. Antropologija filma u Srbiji. *Etnoantropološki problemi* 11 (1): 217–239.
- Kronja, Ivana. 2012. Film pomirenja. *Novi filmograf*. Доступно на: <http://www.novifilmograf.com/film-pomirenja/> (Посећено: 21.08.2017.)
- Malešević, Siniša. 2006. Book Review: Rogers Brubaker, *Ethnicity without Groups*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004. 283pp. *Nations and Nationalism* 12 (4): 699–700
- Mos, Marsel. 1982. Ogled o daru. У *Sociologija i antropologija*. Beograd: Prosveta.
- Omon, Žak. 2006. *Teorije sineasta*. Beograd: Clio.
- Omon, Žak i Mari, Mišel. 2007. *Analiza film(ov)a*, Beograd: Clio.
- Naumović, Slobodan. 2011. „Kino klub Radovanović. Kultivisani autorski putokaz kroz vizuelna i moralna bespuća srpske tranzicije“. U *Retrospektiva filmova Gorana Radovanovića*, 6–20. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Naumović, Slobodan. 2010. Kadiranje kulturne intimnosti: nekoliko misli o dinamici samopredstavljanja i samopoimanja u srpskoj kinematografiji. *Godišnjak za društvenu istoriju* 1: 7–37.
- Naumović, Slobodan. 2000. Identity Creator in Identity Crisis: Reflections on the Politics of Serbian Ethnology”, *Anthropological Journal on European Cultures* 8 (2), (1999), The Politics of Anthropology at Home II, 39–128.
- Nedeljković, Saša, ur. 2007. *Antropologija savremenosti*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju – Srpski genealoški centar.
- Novais Rocha, Jeanete de. 2009. ‘Art is a lie that makes us realize the truth’: an interview with Goran Radovanovic. *Doc On-line* 07, Dezembro, 138–142. Dostupno na: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt),
- Radaković, Žarko. 2016. „Enklava“. U *Kosovo, vera i pomirenje. Eseji o filmu Enklava Gorana Radovanovića*, 22–27. Beograd: Nama film.
- Radaković, Miloje. 2016. „Enklava, Toronto“. U *Kosovo, vera i pomirenje. Eseji o filmu Enklava Gorana Radovanovića*, 192–209. Beograd: Nama film.
- Radovanović, Goran. 2016. „Enklava. Scenario za dugometražni igrani film“. U *Kosovo, vera i pomirenje. Eseji o filmu Enklava Gorana Radovanovića*, 81–176. Beograd: Nama film.
- Radovanović, Goran. 2011. Reč autora. *Retrospektiva filmova Gorana Radovanovića*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

- Retrospektiva filmova Gorana Radovanovića*. 2011. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Ribić, Vladimir, ur. 2007. *Antropologija postsocijalizma*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju – Srpski genealoški centar.
- Rosenstone, Robert A. 1992. Walker: the dramatic film as historical truth. *Film-Historia* II (1): 3–12.
- Rosenstone, Robert A. 1995. „Walker. The Dramatic Film as (Postmodern) History“. In *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, 132–151. Cambridge, MA; London, UK: Harvard University Press,.
- Rosenstone, Robert A. 2006. *History on Film / Film on History*. Harlow – London – New York: Longman – Pearson.
- Rothman, William. 2004 [1988]. *The “I” of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics* (Second Edition). Cambridge: Cambridge University Press.
- Said, Edvard. 2008 [1978]. *Orijentalizam*. Drugo izdanje. Beograd: XX Vek.
- Stanković, Nevenka. 2016. „Slike-prizori u filmu Enklava“. U *Kosovo, vera i pomirenje. Eseji o filmu Enklava Gorana Radovanovića*, 12–21. Beograd: Nama film.
- Stanković, Nevenka. 2011. „Hitna pomoć, Crni talas i socijalni angažman ili hitno je, treba nam 'Hitna pomoć'“. U *Retrospektiva filmova Gorana Radovanovića*, 52–60. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Stojanović, Miroљjub i Goran Radovanović. 2016. „Intervju“. U *Kosovo, vera i pomirenje. Eseji o filmu Enklava Gorana Radovanovića*, 41–49 (Deo 1) i 219–229 (Deo 2). Beograd: Nama film.
- Stokes, Gail, John Lampe, Dennison Rusinow and Julie Mostov. 1996. Instant History: Understanding the Wars of Yugoslav Succession. *Slavic Review* 55 (1) (Spring): 136–160.
- Tarkovski, Andrej. 1999. *Vajanje u vremenu*. Beograd: Umetnička družina Anonim.
- Taubenek, Stiven. 2016. „Put prema otvaranju: rod, zvuk i prostor u filmu Enklava“. U *Kosovo, vera i pomirenje. Eseji o filmu Enklava Gorana Radovanovića*, 30–39. Beograd: Nama film.
- Todorova, Marija. 2006 [1997]. *Imaginarni Balkan*. Drugo izdanje. Beograd: XX Vek.
- Vladiv-Glover, Slobodanka. 2016. „Čehovljevi Dečaci u ratnoj zoni: Enklava film Gorana Radovanovića“. U *Kosovo, vera i pomirenje. Eseji o filmu Enklava Gorana Radovanovića*, 60–71. Beograd: Nama film.
- Vučinić, Srđan. 2016. „Deca nas gledaju: O naraciji u filmu Enklava Gorana Radovanovića“. U *Kosovo, vera i pomirenje. Eseji o filmu Enklava Gorana Radovanovića*, 180–183. Beograd: Nama film.
- Vučinić, Srđan. 2008/2009. Muze u senci istorije. Pregled srpskog filma od raspada SFRJ do danas. *Novi Filmograf* 3/4 (5/6): 41–48.



Slobodan Naumović

Department of Ethnology and Anthropology,  
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia

*An Essay on the film “Enclave” by Goran Radovanović:  
what we experience and what we remember thinking  
about the watching of a contemporary historical cinematographic work*

The essay uses elements of anthropological (Steven Caton and Marc Augé), cinematographic (David Bordwell), philosophical (Stanley Cavell and William Rothman) and historiographical approaches to studying film (Robert Rosenstone) in order to develop a suitable framework for an encompassing anthropology of one specific film – *Enclave* (2015, 92 mins) by Goran Radovanović. The aim is to achieve a more complete understanding of the author’s actions through which the logic of this “contemporary historical film”, a film that deals with „history which is still ongoing” practically influences the viewers of the film. Specifically, the paper attempts a precise uncovering of the way in which Radovanović’s audio-visual story of the painstaking rise of a friendship between an Albanian and a Serbian boy in an enclave in Kosovo struggles with, resists, but simultaneously blends with the knowledge, expectations and memories carried by those who had the opportunity to view the film, including, foremost, the author of this essay. In a nutshell, the key question addressed by the essay is how, or rather, why certain films become meaningful in the lives of those who watched them, or, as Stanley Cavell would put it, what are the reasons of one’s own (or anyone else’s) understanding of a specific film, such as it is?

*Key words:* anthropology of a film, historical film, the logic of remembrance, autoethnography, historical poetics of film

*Essai sur le film « Enclave » de Goran Radovanović:  
qu’est-ce que nous ressentons et de quoi nous nous souvenons  
en pensant à l’expérience de visionnage d’une œuvre  
historique cinématographique contemporaine*

Dans cet essai s’enchevêtrent les éléments des approches anthropologique (Steven Caton et Marc Augé), filmologique (David Bordwell), philosophique (Stanley Cavel et William Rotman) et historiographique (Robert Rosenstone) de l’analyse de film pour ainsi développer un cadre approprié pour une anthropologie détaillée d’un film précis – *Enclave* (2015, 92 min.) de Goran Radovanović. L’objectif est d’aboutir à la compréhension la plus complète possible des procédés de l’auteur à l’aide desquels la logique de ce « film historique contemporain », donc film qui traite « de l’histoire encore en cours », agit concrètement sur

ses spectateurs. Plus concrètement encore, on cherche à mettre en lumière avec précision les manières dont le récit visuel-sonore de Radovanović sur le pénible développement de l'amitié entre un garçon albanais et un garçon serbe dans une enclave au Kosovo, se heurte, s'oppose, mais en même temps s'unit aux connaissances, espérances, expériences et souvenirs que portent en eux ceux qui ont eu l'occasion de voir le film, incluant en premier lieu l'auteur de cet essai. En bref, la question clé de l'essai est comment ou plus exactement pourquoi certains films prennent de l'importance dans la vie de ceux qui ont eu l'occasion de les voir, ou, comme l'a posée Stanley Cavell, quelles sont les causes de notre propre compréhension (et celle de n'importe qui d'autre) d'un film concret, tel qu'il est?

*Mots clés:* anthropologie d'un film; film historique; logique de la mémoire; autoethnographie; poésie historique du film

Priljeno / Received: 21.09.2017.

Prijavaeno / Accepted: 6.10.2017.