

# »tiho« istraživanje nasilja

(nasilje u jugoslovenskom filmu 1987.

miroljub stojanović

Uz malo ironije, mogli bismo reći kako je jugoslovenski film 1987. godine najzad ušao u red modernih kinematografija. Prava eksplozija nasilja, čiji smo svedoci u ovogodišnjoj nacionalnoj produkciji, izgleda da je postala nacionalnim filmskim imidžom. Nasilje kao »zaštitni znak pojedinih kinematografija (SAD, Hongkong), unekoliko, međutim, ne odudara od njihovog ideoškola-političkog ustrojstva, te ga je u reproduktivnim okvirima industrijske proizvodnje moguće ako ne pravdati, a ono barem razumeti u istorijskom smislu. Šta je, međutim, sa nasiljem koje se javlja u jednoj maloj kinematografiji, kinematografiji čiji je spisak filmskih mitova veoma ograničen a mogućnost klišea svesno lišena primene? Ukoliko na primeru 22 filma nasilje prevladuje u najmanje 75 odsto slučajeva, onda ovaj radijus njegovog ispoljavanja mora imati ogromno dejstvo. Naravno, u nekoj polemički intoniranjo raspravi može se još ići toliko daleko i tvrditi da je nasilja (istina, prigušenog i diskretnog) bilo i u jugoslovenskoj filmskoj prošlosti, ali se ipak ne bi smeli zavaravati da je ono deo naše filmske tradicije.

Po svojoj prilici, neminovna je izvesna konfrontacija. U obzir, naravno, dolaze svi izgovori, i o ovom se problemu ne može raspravljati u unekoliko suženim okvirima vlastitog polazišta. No, uza svu tolerantnost, uza sve uvažavanje autorskih sloboda, neminovno je podvodenje pod najmanji zajednički sadržalac, pre svega ideoškog (mislimo na filmsku ideologiju) profila jugoslovenskog filma, kao celine. Ukoliko i kada je filmsko nasilje postalo ideologija, pa i strategija filmskog mišljenja, iluzorno je pretpostaviti da je ostalo bez odjeka. Nas u ovom trenutku niti zanima sociologija nasilja, niti njegova psihologija.

Izvesna ograničenja koja nameće ovakav način razmišljanja uvek za posledicu imaju da se konkretnim primerima (a to će reći filmovima) poklanja najmanja pažnja, te se ovaj rečnik pseudoobjektivističkog sagledavanja problema troši na sasvim sporadične kategorije. No, s druge strane, kad razmišljamo o dubokoj krizi u kojoj se našlo jugoslovensko društvo (a samim tim i o haotičnosti stanja u jugoslovenskom filmu), razmišljanje o sociologiji i psihologiji nasilja (osim što je rđav predznak) katkada navodi na pravi trag, i to u onom smislu da u njima vidi ne posledice, već uzroke inspiracije. To, opet, znači da je i te kako moguća jedna sistematizacija motiva nasilja i da, čak, nije neophodna brižljiva analiza da bi se generalizovalo njegovo poreklo.

Suviše je veliki broj ovogodišnjih filmova eksplisitno potencirao problem nasilja da bi smo u ovom času mogli pomisliti kako se radi o jednoj vrsti koketiranja, ili, čak, konspiracije. *Andeo čuvā Gorana Paskaljevića*, *Osudenii Zorana Tadića i nadasve Već video Gorana Markovića* najdalje idu u ovoj svojevrsnoj realizaciji jednog uslovног »programa«.

Bila njihova dela »simfonija za masakr« ili ne, u odnosu na ostale filme (čemu ćemo se još jednom vratiti kasnije), oni su u prednosti utoliko što snazište ne drugi artikulišu svoj filmski jezik u odnosu na predmet. Drugim rečima, ovde je samo nasilje tako artikulisano da ne ostavlja mesta nedoumicama. Zajednička osobina ovih filmova je da oni završavaju nasiljem, nasilje je tragički epilog, fabulativno ishodište, končna »formula«. . . No, da li ovaj talas nasilja u jugoslovenskom filmu (jer, očito je reč o talasu), reflektuje nešto od društvene stvarnosti i protivurečnosti savremenog života?

Prepostavljamo da bi izvestan broj autora (Tadića i Tomića) mogao naljutiti afirmativni odgovor. Ali smo isto tako svesni da bi se na konkretnim filmskim primerima teško moglo odbaciti ono tumačenje, naročito ako se ima u vidu do koje mere neki filmovi korespondiraju s aktuelnošću jugoslovenskog trenutka. U toj sadašnjici bez orientiranja, u kojoj se izgubio trag eventualnim vrednostima i smislu, u kojoj više ne ikad provejava duh kolektivnog beznada i sumnje, sadašnjici koji je skepticitizam postao dominantnim (i nametnutim) modelom premišljanja, duguje izvestan broj filmova s nasiljem u prvom ili drugom planu, svoj obaveznim refren. U zavisnosti od umešnosti reditelja (i scenariste), film na neki način postaje poluprovodnik za denuncijaciju ovih društvenih »sintagmi«.

Na ovim deperspektivama možda najupornije insistira *Oktobefest* Dragana Kresoja. Taj film, koji ne realizuje nasilje kao produkt mladalačkog zanosa, već njegovo sputavanja, kracat je prizorima nasilja, koji bi, da nije posredi jedan traljavu obavljeni posao, mogli da (ne samo u vlastitim okvirima) tvore jednu sasvim osobenu »retoriku«. Službenik SUP-a (Bata Živojinović) maltretira i tuče svoju ženu, njegov sin je vinovnik i učesnik povremeni uličnih tuča, i sam, takode, šikanira svoju devojku, grubost policijskih službenika ukazuje do koje mere su oni iskusili neugodnosti profesije kojom se bave. . . *Oktobefest*, uz to, eksponira jedno nasilje prigušivanja, čije je načelo u nemogućnosti aktera da slobodno delaju, no su, manje ili više, sputani nekim razlozima koji su izvan njih. Takve je prirode Lukina (Svetislav Goncić) nemogućnost da dobije pasoš (što mu na kraju ipak uspeva, uz majčinu pomoć), želja da ode nekako drugde (i napusti svoj grad i svoju zemlju), nedostignost devojke koju ni ne poznaje (Vladica Milosavljević). Mlada generacija koja ovde stupa na scenu bitno se razlikuje od one koja tvori svet filma. Do-

*godilo se na današnji dan* Miroslava Lekića i koja povremenim uličnim čarkama (što je, opet, jedan sasvim očigledan izdanak nasilja) daje bitno obeležje mladosti i vremenu. Eventualnu razliku treba isto tako tražiti u nivoima spoznaje ovih generacija. Protagonisti *Oktobefesta* shvataju da im je nasilje nametnuto, da je ono danas postalo neodvojivom komponentom življenja, te su (mestimično vulgarno) u stanju da to preobrate u sopstveni alibi. Likovi iz filma *Dogodilo se na današnji dan* tek sazrevaju i nasilje im u ovom sazrevanju nije neophodna karika, te tako kad se suoči s njim, ono na njih deluje kao iznenadenje.

Ali, da li je ono danas doista takvo, da li je u ovim uslovima iznenadenje uopšte moguće?

Dva filma, koja međusobno stoje u opoziciji, *Hi-fi* Vladimira Blaževskog i *U ime naroda* Živka Nikolića, na različite načine negiraju ovu pretpostavku. U Nikolićevom slučaju nasilje je politički »kvalitet«, skup represalija izazvan potrebama političkog trenutka. Blaževski apostrofira univerzalni (istorijski) karakter nasilja, baveći se njime u konstelaciji tragike pojedinca. Nikolićev film nam prikazuje nasilje kao društvenu praksu, ali umesto da se bavi genezom zloupotrebe, on je samo registruje. Na ovaj način Petar Božović i njegovi istomišljenici i saradnici u priči filma *U ime naroda* postaju govoto atraktivni. Oni nam samo pokazuju jedan mentalitet, pa i jedan mehanizam primene, koji je moguće podvesti pod reakcionarnu tehniku. Nasilje je samo imantan atribut ove tehnike.

U filmu *Hi-fi* nasilje je mnogo razudnije i mnogo kompleksnije. Uzmimo, za sada, drugi jedan primer — film Borisa Jurjaševića *Ljubavi Blanke Kolak*. Nasilje igra bitnu ulogu u politizaciji čitave istorije. No, zanemarivanjem značajnih segmenta političkog govora, ono jedva da dolazi do izražaja. Čitav problemski nivo filma kao da je dat u elipsi.

*Hi-fi*, naprotiv, daje jednu sasvim očiglednu genealogiju nasilja. Ne verujemo da je Blaževski oviša na tome insistirao u odnosu na scene-artistički predložak Gorana Stefanovnskog, koji je, opet, filmska adaptacija njegove istoimene drame, ali se ovde radi upravo o tome da Boris Bojanoski (Fabijan Šovagović) počinje da u praksi sprovodi refleksije o dijalektičkoj prirodi nasilja. Njegovi postupci, čitavo njegovo ponašanje, usmereno je na to da veoma snažno (i dosledno) afirmiše onu dijalektičku maksimu po kojoj »samo nasilje pomaže tamo gde nasilje inače vlađa«. Nije teško otkriti u nekim naslagama filma *Hi-fi* da je njegovo lično, individualno nasilje, edukativne prirode. Vršeći represiju, on mnogo više bodri sina i uči ga postojanosti moralia i karakternoj stabilnosti, koja, u krajnjoj liniji, ima odbrambeno ishodište.

Učitelj u filmu *Drhtavica* remek-delu Vojčeha Marčevskog, najbliži je njegov duhovni srodnik. U naizgled perfidnoj sceni koja se odvija u osnovnoj školi, na času istorije, učitelj ne odavši pred dacima da je uočio kako se jedan od njegovih učenika prikrao otvorenom prozoru, prilazi ovome okrenut ledima, te stisnuši mu prste ruku kojima se on drži za okvir prozora (pošto je već uvelikо, neometan, iskoraciо) prouzrokuje njegov pad s prilične visine u školsko dvorište. Zatim se veoma pribrano i mirno obraća dacima i kaže (otprilike) kako ih on priprema za dane terora koji će doći, a oni sebi dopuštaju neozbiljnost na časovima. Navodni učiteljev zločin je moguće tretirati tek u konstelaciji čitavog filma, pošto će, nedugo zatim, upravo na članovima porodica istih ovih učenika biti primenjene represalije staljinističkog terora. I Boris Bojanoski je (kao i učitelj iz filma *Drhtavica* očvršnuo u unakrsnoj vatri »diktatura nad potrebnama« (ne zaboravimo da *Hi-fi* započinje njegovim izlaskom iz zatvora, tačnije, njegovim lociranjem u milje kriminalaca koji vizuelno podržavaju našu predstavu o ispaštanju).

No, sledeći svoje dijalektičke premise, *Hi-fi* kao film o nasilju ne ma nikakvih iracionalnih komponenti, što je čudno, budući da prerasta u igru. Ovu igru najbolje određuje neprotivljenje Borisovog sina (Dančo Ćevrevski), neprotivljenje za koje bi, ipak, demoralisanost bila primerniji izraz. *Hi-fi* je prvenstveno zamišljen kao konflikt generacija, ali je samo nasilje to koje ovaj konflikt čini očiglednim. *Hi-fi* se, unatoč insistiranju na ovom konfliktu, radije čita kao »lekcijsku iz istorije«.

Između ovih filmova stoji nasilje *Oficir sa ružom*, *Na putu za Katangu* Živojina Pavlovića i *Andeo čuvā Gorana Paskaljevića* (možda negde na ovoj liniji treba tražiti prividno vesele gubitnice iz filma Branka Baletića *Uvek spremne žene*). Obratimo načas pažnju na film Dejana Šoraka *Oficir sa ružom*. Ovdje je samo nacilje mnogo neodređenije, prigušenije, i ono je, tako reći, nevidljivo (što ne znači da ga nema). Tek povremeni nagovještaji, a pogotovo finale filma, otkrivaju nam da je reč o nadasve tihom procesu. Jer, kako drugačije objasniti razgovor koji se vodi između poručnika Petra Horvata (Zarko Laušević) i njegovog pretpostavljenog, saborca iz rata (Vicko Ruić), u kome bivši starešina upozorava svog druga da se kloni ljubavnog odnosa sa buržujkom. Na samom kraju, kad slušamo o sudbini poručnika Horvata, sagledavamo njegovo stradanje kao deo svojevrsne odmazde za »nepromišljenje« postupke u ljubavnoj aferi. Ovdje se, dakle, nasilje manifestuje kroz kontinuiranu mogućnost njegove pojave. . . Kada je već reč o ovom svesno nevidljivom nasilju, moramo neizostavno pomenuti film Andreja Stojana *Heretik*, koji je prokokao jedinstvenu priliku da odslika svojevrsno nasilje epohe, nasilje intelektualnog rizika i klerikalističkog terora.

Na putu za *Katangu* je naizgled pasivni svet ravnodušnih posmatrača, koji preti da eksplodira čim pre Pavle Bezuha (Svetozar Cvetković) je na stalnoj i opasnoj granici sukoba s većinom aktera. Tuče se sa svojim drugom iz mladosti (Radoš Bajić), u situaciji je da preti Žani (Mirjana Karanović) nakon što se ona spetiša s njegovim drugom, jednom rečju, on i na druge širi svoje zarazno, deprimirajuće nezadovoljstvo. Istovremeno, vozač iz rudnika izaziva žestoku tuču u kafani, u rudniku dolazi do nesreće u kojoj strada jedan čovek. . . Paradoksalno, ali još od svojih prvih filmova Živojin Pavlović se kloni suvišnih eksplikacija (izuzev, možda, u *Zasediji*). No, ono što je psihološki najbitnije je da je *Na putu za Katangu* jedini od svih filmova ovogodišnje produkcije koji se završava nadom!

*Andeo čuvanje* je film takozvanog »nasilja samoodbrane«. U tom su filmu svi ugroženi, i svi užvraćaju udarac. Naravno, u skladu sa svojim shvatanjem morala i unutar sopstvenih mogućnosti. Nad svim pojedinačnim prizorima nasilničkog tipa lebdi jedno generalno nasilje organizovanog kriminala. Svi lokalni sukobi su, dakle, transmisija jednog generalnog sukoba, sukoba između dobra i zla, između imperativa shvatanja pravde i konspirativnog ataka na najelementarnije okvire življjenja. Novinaru Dragaru (Ljubiša Samardžić) palo je u deo da raskrinka mrežu trgovaca belim robljem i prodre do u sam vrh hijerarhije, ali će svoju hrabrost i upornost i sam platiti glavom. Njegova smrt na kraju filma je vizuelno jedna od najmorbidnijih za koju znamo u našem filmu (pomišljamo na završnu scenu *Pazolinijevog Svinja*, u kojoj Žan-Pjer Leo umire u svinju, gde će njegovo telo pojesti svinje, i koju, naravno, znamo samo po čuvanju).

No, u Paskaljevićevom filmu vidimo da i žrtve jednako doprinose rasprostiranju ovog nasilja, te su sve implikacije veoma obespojkovajuće. Neznanje, čutanje, neorganizovanost, ne mogu nikako biti saveznici u novinarovoj borbi i njima se pretpostavlja individualna hrabrost, koja graniči s nepromišljeničću. Unekleko neočekivani finale rezimira ovu grozničavu individualnu aktivnost i poziva na kolektivni otpor. A gde god on izostaje, moguće je kontinuitet zlostavljanja, kome neće nedostajati efikasnosti u načinu na koji svemoćnici iz slojeva romske zajednice rešavaju sva sporna pitanja.

\*\*

Filmovi *Kraljeva završnica* i, pre svega *Osuden*, primjeri su filmskog nasilja koja ne mora obavezno imati svoj realistički pandan. Strogo se pridržavajući žanrovske normativne, ovi filmovi neminovali pozivaju na jednu tradiciju filmskog pripovedanja, koja svoje izvore traži i iscrpljuje u samom mediju. Reč je o nekoj vrsti referencijalnog nasilja, nasilja slike i prizora, koji, istina, imaju logičku ubedljivost narrativnog toka, no, pre svega, reminisciraju na svoje filmske uzore i preteče. Pozicije Živorad Tomicića u *Kraljevoj završnici* su unekeleko sažetiće (što nikako ne znači i njegovu prednost). *Osuden* počinje i završava nasiljem nejednakog stepena. Otmicu na početku filma, koju organizuje bivši osudnik Rade (Rade Šerbedžija) kako bi naplatio nekoliko godina koje je nevin proveo na robiji, smenjuje žestoka pucnjava na kraju filma, u kojoj apsurd situacije ne vodi računa o identitetu eventualnih žrtava. *Kraljeva završnica* je film koji nasilju ustupa mesto u završnici. Jedan zagotoniti službenik preuzima pravdu u svoje ruke, te likvidira ubice svoje žene. Rade iz filma *Osuden* postupa istovetno: i on sam isteruje pravde otevří direktne krvice za svoje stradanje (sudiju), ali više nego Branka Kralja (Irfan Mensur) u *Kraljevoj završnici*, čija je egzekucija direktna i nagoštena, upriličuje brojne inscenacije nasilničkog tipa, u kojima želi podvrati svoje taorce fizičkoj torturi i moralnom ponizjenju (ilustrativna je sekvenca u kojoj Rade po kiši diže svoje zarobljenike da u nekoj zabiti usred pola noći okopavaju krompir). Razumevanje za postupke Branka Kralja (kao filmskog junaka) ispoljavamo prema činjenici da on nije imao moralnog izbora (poslednji dug prema ženi, koju je neposredno pre zločina uvredio otkriviš joj prirodu svoje veze sa drugom ženom). Rade, junak Tadićevog filma, mora računati s tim da, opredeljujući se za otmicu, bitno sofisticira samu dimenziju moralnog prava na satisfakciju, što neminovalo vodi u nasilje.

U Hićkokovim filmovima uvek postoji raznolikost pogleda, ali samo jedan moral. Time se Hićkok sjajno poigrava u *Nepoznatom iz Nord-ekspreza*: sasvim je svejedno šta u slučaju izmenjenih naručenih ubistava dvojice glavnih protagonisti jedan više nego drugi zadobija našu simpatiju, u jednostavnoj činjenici da je uravnotežen čovek. Tadić u *Odudenima* replicira sukobom koji izbija između IVE (Ivo Gregurević), Radetovog ortaka, i Radeta (u čemu nisu uverava i kraj filma), budući da već počinjemo da diferenciramo njihovo nasilničko ponašanje (što je uvek jedno isto nasilje) i saživljavanje s pozicijom egzekutora.

Za razliku od filma *Andeo čuvanje*, generalno nasilje *Osudenih* je zbir lokalnih, manjih prizora nasilja, u jednom vrlo pravilnom i privlačnom rasporedu. To je nasilje u kojem učestvuju svi. Ovde nema nepristrasnih posmatrača, kao što su to pasionirani igrači šaha u Tadićevom filmu. Na kraju *Osudenih*, u metežu opšte pucnjave, svi se, prema ovom ili onoj naklonosti ili diktatu situacije, opredeljuju za jednu poziciju nasilja, koja je analognan čitavu zamislju.

Tadićev film takođe ne reducira broj učesnika u ovoj zanimljivoj »igri«. Ženu Borisa Kralja (Ena Begović) ne siluje samo jedan slučajni napasnik, već je u pitanju zlodelo koje vrše službenici železnice, a to je već stadijum koji čitavoj stvari daje privid organizovanosti. U skladu s tim, i osveta Branka Kralja ima se simbolički izvršiti u vozu. U potenciranju ovog kvantiteta otkrivamo mi latentnu opasnost.

Za film Gorana Markovića *Već video* teško da bi se moglo reći da nasilje ne postavlja kao centralni problem i da, u krajnjoj liniji, nije reč o tretmanu nasilja kao svojevrsnog fenomena. No, nije li, ipak, u osnovi njegovog razmišljanja »jedna ljubavna priča«? Ma šta da je u pitanju, *Već video* se kroz translataciju nasilja doima kao vrlo konzistentan film. U pogledu forme, nasilje ovde, malo više nego kod Tadića, postaje barok, zato što mu prethodi nešto duža priprema, a i zato što gubi na spontanosti. Recidivi šizoidne svesti, koji opterećuju um nerealizovanog pisanista Mihajla (Mustafa Nadarević), obavezuju na jednu permanentnu detekciju nasilja, koje ni u mnogobrojnim digresijama (bračni kolaps Mihajlovića roditelja, političko sudjelje njegovom ocu, nasilno useljavanje u stan u kome je on ostao da živi s majkom, koja upravo tada doživljava jedan od svojih napada bolesti), ne gubi smernice konačnog iskaza.

Ovu vrstu doslednosti (unatoč brojne primene) videli smo još samo u Tadićevom filmu. Što će reći, nasilje u eksponiciji je uvertira za jedno rigoroznije nasilje na kraju...

*Već video* je, u tom smislu, kraj svih filmova u ovogodišnjoj produkciji. On izmiče svim klasifikacijama upravo zato što je nasilje ovde

svesno stavljeni van kontrole, zato što je imanentno jednom devijantom biću.

Mišel Murle piše o istinskoj lepoti nasilja koja se »rascvetava« u delu Džozefa Lozija. Ako je pod tim podrazumevao jednu istinsku čistotu izraza, onda možemo razumeti njegovo oduševljenje. U suprotnom, bespredmetnom bi bila svaka apologija. Goran Marković nije u svom filmu teoretičar nasilja, i on to vrlo dobro zna. On ne afirma ni jednu apoziciju u odnosu na naš načelni stav prema nasilju, ali poštuje »realizam jeze« kada pruža uvid i u druge, jednako bitne dimenzije svoje storijske. Šta to praktično znači? Olgica (Anica Dobră) ne čini ništa manje nasilje u stalnoj manipulaciji i zloupotrebi, bez obzira na to što je Mihajlova »dobrota« prikriveni revolt. Petar Božović se ne ponaša ništa manje arogantno i nasilnički, ali mu pravi nedostatak motiva uskraćuje bilo koju konačnu želju za akcijom.

Svi, zapravo, vode jedan uzaludan, malogradanski život, u kome se marifetlucima raznih vrsta guši identitet onih drugih. Olgica je vrlo agresivna i u svojoj sopstvenoj radnoj organizaciji, kao drugorazredna nastavnica baleta, evoluira u izvesnom stepenu na društvenoj lestvici tako što raspolaženje drugih potčinjava svojoj volji. Stalno potčinjavajući svoju volju raspolaženju drugih, evoluira i Mihajlo, ali je kraj ove »evolucije« poznat.

Ali, postoji jedan momenat u Markovićevom filmu koji ovom nasilju daje bitno drugačije obeležje od onog kakvim smo ga vidali u većini filmova — to je momenat erotizma. »Eros + šta?«, moralni bi se zapitati svi pažljiviji gledaoci još od dvadesetog minuta filma. Odgovor ne iziskuje neminovalo filmofilsko naprezanje, ali je i najnepušćenjem posmatraču jasno da je po sredi »Eros + Masakr«.

Začudo, u *Kraljevoj završnici* Živorad Tomicić je propustio da govori o erotizmu u naboju matematičke proračunatosti njegovog osvetnika. Tadić je dao naslutiti neke relacije, ali mu nedoranjenost predloška nije na tom planu davala nikakvih stvarnih mogućnosti predloška nije na tom planu davala nikakvih stvarnih mogućnosti. Živojin Pavlović je o tome mogao napraviti vrlo dobar film, da ne greši u jednom: kad pretostavlja da je akt ljubavne žudnje i nerealizovane ertočke potrebe manje zanljiv od čiste samodestrukcije (ne uzimamo u obzir njegove demante u završnici filma).

... Tomislav Sabljak se jednom hrabro zapitao o nasilju koje nam se stalno čini, tražeći, istovremeno, odgovor na pitanje »šta je s nasiljem koje mi činimo drugima?« Markovićev film pokazuje da nikakav pozitivan znak između ovih nasilja ne dolazi u obzir. U nasilju ne postoji plenitost pobude, niti postoji nasilje koje oplemenjuje. Eros je postao masakr onda kada je plemenita namera nadvladala ljudsko...

\*\*

Ukoliko izuzmemmo prisustvo dugometražnog dokumentarnog filma Petra Lalovića *Svet koji nestaje* koji (mestimično) ukazuje na svojevrsno nasilje prirode, postoji jedno manje spektakularno, a samim tim i manje uočljivo nasilje, o kojem ovom prilikom neizostavno mora biti reči. To je *nasilje samog filma*, jednostavno, nimalo iznenadjuće, kontinuirano nasilje medija, nasilje prigodnih tematskih falsifikata i nasilje »stvaralačkog« čina nad gledaocem, pa i (što da ne?) nasilje samog gledalačkog čina koje je bespogovorno pristajanje.

Iako naizgled zavarava trag u filmu Zorana Čalića *Latalica* i vodi do afekta pucnja ilustrativnog u našim okvirima, prostor koji filmovi Aleksandra Đorđevića *Hajde da se volimo* i Milana Živkovića *Tesna koža* 2 ustupaju nasilju neodovjiv je od njihovog (uvek) uspešnog kalkulantskog proračuna što svoju ideogiju dramskih motiva pre svega temelje na blagajnici i jednim okom prebiraju po fantazmima gledaoca-medikriteta, u kojem vide šansu koju spretno iskoriste ponudivši je kao mogućnost identifikacije. Ovo nasilje, naravno, nikada nema istovetne predznake, te se ova identifikacija-paradoks ostvaruje u širokom rasponu. Od bezazlenih poslovnih nesporazuma u filmu *Tesna koža* 2 ona direktno vodi do žene-Supermena (Lepa Brena) iz Đorđevićevog filma *Hajde da se volimo*.

Ni krhkost pobude ovih filmova nije bila dovoljna da se gledalac od ovog nasilja distancira otporom. Nasilje-prezentacija postaje na ovaj način nasilje-manipulacija, ali ova tema-surogat ne gubi na popularnosti potencijalnim raskrinkavanjem. Naprotiv! Ali nam, s druge strane, umesto iole ozbiljnijeg raščlanjivanja mogućih mehanizama funkcionalisanja ovih filmova, oni bar pružaju koristan i poučan odgovor zašto su nam najbolji reditelji sede besplesni i zašto prosečni gledalac s prezirom gleda na filmsku estetiku, kojoj je (*u sferi svojih tematskih afiniteta*) svakoj artikulaciji nasilja prepostavio njegovu dominaciju.

\*\*

U najboljim od filmskih primera prošlosti nasilje uvek teži subverziji (Pavlovićevi ili Makavejevlevi filmovi). U nekim drugim slučajevima, ono je samo izgovor za »koreo«-dramu. Prošla godina nije ni po čemu pokazala da je jugoslovenski film dospeo na neke nove pozicije.

»Osvajanje slobode« je završeno, ne u osamdesetim, već u davnim šesdesetim godinama, a to što je o nekim »simptomima« moguće govoriti 1987. godine, a nije se moglo 1968. treba shvatiti isto tako kao što se 1968. moglo govoriti o onome o čemu se nije moglo '48.

Nasilje kao tema u tim mogućnostima ne igra ama baš nikakvu ulogu i sasvim je pogrešno verovati da će se izvestan stepen demokratizacije kulture postići upornim insistiranjem na ovoj terapiji šokom. Izvesna prenartpanost nekih filmova prizorima i scenama nasilja još je pre znak lošeg ukusa no određenog stepena smelosti i slobode kazivanja. U tolikoj prenartpanosti, jedva da postoji nekoliko ljudi koji su potencirajući temu nasilja u njemu umeli da istaknu ono bitno, da artikulišu fenomenološke komponente nasilja putem filmskog govora i da ga prevladaju stvaranjem.