





Petar Jončić



*Neki  
drugi  
film*



**Laguna**

Copyright © 2014, Petar Jončić  
Copyright © ovog izdanja 2014, LAGUNA



Kupovinom knjige sa FSC oznakom  
pomažete razvoj projekta odgovornog  
korišćenja šumskih resursa širom sveta.

SW-COC-001767

© 1996 Forest Stewardship Council A.C.

NEKI DRUGI FILM



## Sadržaj

Uvod. . . . .	9
Turisti na setu . . . . .	17
Žena u mreži . . . . .	55
Umetnik kao kopija . . . . .	77
Paganski slikar . . . . .	119
Fingiranje istorije . . . . .	149
Melodični kadrovi . . . . .	175
<i>O autoru.</i> . . . . .	227



## UVOD

Šta se dešava kada grupu filmova ili autora ili samo jedan film analiziramo tako što ih dovedemo u vezu sa nečim drugim, sa nečim što nije ključna estetska odrednica sedme umetnosti? Takav put tumačenja je često teži od onog uobičajenog, jer podrazumeva izvlačenje iz konteksta koje na kraju skreće pažnju sa onoga što nam neki film možda poručuje. U ovoj knjizi kinematografija se koristi kako bi se ispričale priče o drugim umetnostima (slikarstvu, plesu, muzici), ali i o istoriji, mitologiji i turizmu.

Određena grupa filmova i pojedini autori, ponekad i oni koji su u kinematografiji okarakterisani kao nedovoljno dobri, ujedinjuju se kroz zbir tekstova sa onima koji su obeležili kreativni razvoj sedme umetnosti. Takvo ujedinjenje trebalo bi da pokaže da su svi filmovi ipak srodni, da utiču jedni na druge i da su deo istorije kinematografije, jer mogu da se nađu i na pozicijama drugačijim od onih na koje smo navikli. Važno je jedino sa čim dovodimo u vezu filmove o kojima govorimo.

Poglavlje *Umetnik kao kopija* prikaz je pozicije slikara u sedmoj umetnosti i pozicije reditelja koji prikazuje život i delo slikara u igranom filmu. Pritom se ne postavlja pitanje da li igrani film može i treba da izvršava edukativnu misiju koju u medijima danas najbolje izvršavaju dokumentarne forme i TV reportaže. Zamisao je da se pokaže koliko su reditelji, koristeći glumca, uspeli da ubede gledaoca u istinitost onoga što prikazuju, čak i po cenu da u filmu postoje biografske omaške. Slikari na filmu su sa jedne strane stereotip, a sa druge vešto kreativno poigravanje reditelja sa vremenom u kom su živeli. U tumačenjima karaktera slikara izdvajaju se dve struje: prva se bavi vremenom, a druga samim procesom slikanja koji podrazumeva odnos modela i umetnika.

Drugo poglavlje koje se bavi vezom između filma i likovnih umetnosti nosi naziv *Žena u mreži* i posvećeno je Maji Deren. Pogrešno bi bilo reći da je u pitanju umetnica koja je skrajnuta iz filma, naprotiv, njena popularnost iz godine u godinu raste, ali u velikim filmskim enciklopedijama analitički tekst ispod imena Maje Deren još uvek ne zauzima dovoljno prostora. Njenom delu se dive samo retki, uglavnom filmski autori i vizuelni umetnici, a nadahnuti eseji koji se pojavljuju povodom njenih retrospektiva je iz godine u godinu sve bolje pozicioniraju u istoriji umetnosti.

Moguće obrazloženje je da je Maja Deren prva umetnica performansa. Svi njeni eksperimentalni filmovi istovremeno su i počeci video-instalacija i video-radova. Oni su pokrenuli čitav žanrovski talas zasnovan na približavanju filma i vizuelnih promišljanja koja dolaze iz podsvesti. Prizori koje pokreće filmska filozofija Maje Deren mogu



se dovesti u vezu sa konceptualizmom, ali delimično i sa filmovima koji su direktno ili indirektno pokazali da njihovi autori shvataju glavnu ideju Derenove.

U poglavlju *Paganski slikar* traga se za vezom između klasične ikonografije likovnih umetnosti i filma. Centralno mesto ima poznati srpski film *Čovek iz hrastove šume* slikara Miće Popovića, koji je podvrgnut „seciranju“ iz ugla istorije umetnosti kako bi se pokazalo na koji način je taj slikar koristio film kao produženu „čtkicu“, kao način da uspostavi nostalgичne veze sa onim kreacijama koje u slikarstvu nije sprovodio do kraja. Moderna umetnost je određivala put slikara, ali kinematografija je, zadržavajući ona pravila igre koja je slikarstvo izgubilo, omogućavala slikarima da pokažu kome i čemu se dive, a da pritom ne iznevere misiju koju imaju u drugom mediju.

Mića Popović je u *Čoveku iz hrastove šume* pokazao koliko voli klasičnu umetnost, pozorište, narodnu umetnost, realizam, mitologiju i etnologiju. Sve ovo bilo je zastupljeno u tom filmu daleko više nego u njegovim slikarskim delima ili ostalim njegovim filmovima. Drugi filmovi koje je snimio nisu u tolikoj meri spajali moguće i nemoguće, logično i nelogično, linearno i nelinearno.

Preostalu grupu eseja u knjizi čine oni koji filmove posmatraju sa tri različite, ali u analizi možda i slične pozicije. Prvi od njih spaja turizam i sedmu umetnost kroz fenomen upotrebe kinematografije kao poziva na putovanje u neku zemlju. *Turisti na setu* je priča o filmovima čiji su glavni junaci putnici koji se upuštaju u kulturološka i avanturistička istraživanja drugih sredina. Pritom se nije vodilo računa da li su filmovi kvalitetni, da li imaju sve karakteristike dobro ispričane priče ili su isključivo jedan

mali propagandni poduhvat nastao iz želje da se neka zemlja učini popularnom.

Esej na prvom mestu analizira likove turista, ali i pozicionira sve one druge specifičnosti koje spadaju u fenomen turizma, od simbolike mesta odigravanja radnje do uspostavljanja odnosa između putnika i sredine koja ih menja. Unutar samog eseja izvršena je podela po lokacijama, odnosno razdvajanje onih filmova koji se odigravaju u udaljenim krajevima sveta od onih koji se dešavaju u evropskim gradovima. Takođe, podela je izvršena i po žanrovima, jer se fenomeni putovanja prepoznaju i u komedijama, hororima i naučnoj fantastici.

Konačna ideja je da se pokaže koliko je film nekada imao udela u komunikaciji ljudi koji su, sedeći u bioskopskoj sali, kroz priču doživljavali udaljene zemlje koje, osim na velikom platnu, možda nikada neće videti. Ovaj esej pokušava da postavi i pitanje da li film još uvek može da obavlja tu funkciju nakon pojave kablovskih televizijskih kanala koji se putovanjima bave na stručan način.

Tema koja je danas posebno atraktivna je pitanje odnosa istorije i filma. Peto poglavlje *Fingiranje istorije* se ne bavi istorijom filma, već se u njemu razmatra kako su poznati istorijski događaji, ličnosti, vladari, vojskovođe, ustanici prikazivani u kinematografiji. Pošto je priča prilično široka, tekst zadržava topografsku odrednicu na domaćoj kinematografiji u kojoj je primetan konflikt između ekranizacije dešavanja koja su prethodila Drugom svetskom ratu i onih koja pripadaju upravo tom vremenskom periodu. S obzirom na to da je broj filmova o NOB-u u socijalističkoj Jugoslaviji bio popriličan, oni nisu bili predmet analize. U eseju su predstavljeni samo

oni filmovi koji se bave razdobljem između Prvog srpskog ustanka i početka Drugog svetskog rata. Njihov broj nije veliki, pa su u analizu uključene i neke televizijske serije, kao i malobrojni filmovi koje su inostrani autori snimali o Srbiji.

Takođe, ovde nije primenjivana stroga nacionalistička tehnika, odnosno odbacivanje autora iz susednih zemalja. Naprotiv, neki od njih se pominju kako bi se ukazalo na rivalitet, ali i balans u procesu razotkrivanja tema i povezivanja istorije sa idejama komunističke vlasti.

Knjiga *Neki drugi film* završava se esejom koji se bavi odnosom muzike i filma. I toj se temi, kao i prethodnim, prišlo iz drugačijeg ugla. Dakle, u tekstu *Melodični kadrovi* nema analiziranja one muzike koja je komponovana za film niti ima priče o muzičkim numerama koje su nastale za potrebe nekog ostvarenja. Takođe se ne posmatraju mjuzikli, ali ni onaj „fau efekat“ koji muzikom postižu pojedini filmski reditelji. Ideja eseja *Melodični kadrovi* je otkrivanje filmova u kojima se muzika u sceni koristi previše, često zbog velike naklonosti reditelja prema određenom bendu ili solisti. U takvim ekspresijama autoru nije važno da uklopi sliku i muziku, već da pokaže ličnu nostalgичnu zaljubljenost u neku određenu pesmu.

Takvih motiva ima mnogo, a u filmovima se uglavnom pojavljuju na početku ili na kraju, mada ih ponekad ima i u kulminaciji radnje. U okviru eseja obrađen je i motiv popularisanja nekog muzičara ili benda koji je poznat reditelju, ali ne i široj publici. Taj trenutak edukacije gledaoca je ključan u spoju muzike i filma. Mnogi bendovi su zahvaljujući pojavljivanju u filmovima postajali popularniji i komercijalniji.

Poseban deo teksta je o fenomenu emitovanja muzike sa radija, kasetofona, CD-plejera ili gramofona. Pritom su pomenuti samo oni filmovi u kojima likovi u priči postaju svesni postojanja muzike pa na nju reaguju plesom, razgovorom, pevanjem ili samo tišinom i uživanjem u melodiji. Malu istorijsku priču o nastanku svake pesme prati i opis scene i dela filma gde je korišćena.

Ono što je najvažnije, a što povezuje sve eseje, jeste to da svaki od njih popularni način pisanja spaja sa kritičkim i delimično sa naučnim. Ovo poslednje prilično grubo zvuči svakome ko veruje da pisanje o kinematografiji ne bi trebalo da bude elitističko, zamorno, kompleksno i hermetično. Ali taj naučni „momenat“ bio je neophodan kako knjiga ne bi postala slična onom pisanju o filmu koje je danas primetno kod brojnih blogera. Filmska kritika je postala javna, ali i amaterska, često sa vrlo dobrim stavovima, ali bez dobrih argumentacija.

Filmovi koji se pominju su uglavnom poznati publici i pripadaju kinematografskom mejnstrimu. Čak i u tekstu o Maji Deren značajno mesto zauzimaju ostvarenja drugih autora koja su već poznata, a sve sa ciljem da se onima koji o Derenovoju ne znaju mnogo približi njen rad. U slučaju filma *Čovek iz hrastove šume*, koji na televiziji sigurno nije emitovan onoliko puta kao, na primer, neki filmovi Slobodana Šijana, pošlo se od pretpostavke da je to ostvarenje Miće Popovića ipak dovoljno prepoznatljivo, te da su za njega verovatno čuli i oni kojima je možda nekim slučajem promaklo da ga pogledaju na TV ekranima. Nakon susreta sa esejem nadam se da će ga pažljivije pogledati.

Svaki film možemo analizirati na mnogo načina. Ugao posmatranja je najvažniji. Ukoliko pronađemo sistem

---

gledanja filma onda i najtrivijalnija ostvarenja mogu da postanu deo naučnog tumačenja. Preterana edukacija je ponekad otežavajuća, a ponekad olakšavajuća okolnost. Knjiga *Neki drugi film* je poziv da filmskim autorima, bez obzira na to da li su uspeali u svojim kreativnim poduhvatima, uvek pružimo drugu šansu. Samo tako ćemo uživati u gledanju njihovih pokretnih slika, čak i kada su ti filmovi samo zabava za bioskopsku publiku.



## TURISTI NA SETU

Kao najpopularnija zabava, film često uspeva da utiče na gledaoca u tom smislu da ovaj poželi da kao turista boravi u mestima gde je nastala neka izmišljena filmska priča. Obilazak scenografskih kulisa u Holivudu ili na bilo kom drugom kraju sveta samo je jedan od načina ceremonijalnog poistovećivanja sa imaginarnim svetom. I pored toga što je Altmanov *Popaj* finansijski propao i u istoriji filma ostao zabeležen kao najlošija ekranizacija stripa, ono što još uvek postoji na Malti je *Popajevo selo*, omiljena scenografska atrakcija ostrva koju turisti redovno obilaze. Slično je i sa kulisama koje je u Tunisu, posle snimanja *Ratova zvezda*, za sobom ostavio Džordž Lukas. Selo Matmata kao simulakrum vešto je uklopljeno u masovnu ekspanziju Lukasovog klasika kroz proizvodnju igračaka, maketa, figurica i kostima po ugledu na taj filmski serijal. Razlika je samo u tome što konzumirajući tamošnju arhitektonsku ponudu, turisti kao filmski fanatiki zamišljaju da su na planeti Tatuin. Stvara se iluzija

„lažne arheologije“, grada u kom je nekada živeo Luk Skajvoker, heroj koji se izjednačava sa stvarnim istorijskim ličnostima, a ne onim izmišljenim<sup>1</sup>.

Nešto ambiciozniji podvizi filmskih fanatika svakako su oni kada, kroz poistovećivanje sa određenim filmom, obožavaoci odluče da posete grad ili zemlju u kojoj je on snimljen. Ali tu se često kriju varke koje mnogi ili ne žele da razotkriju ili im hipnotička iluzija filma to ne dozvoljava. Majkl Kertis nije snimio *Kazablanku* u Maroku što nije sprečilo one koji veruju u sliku i moć kadra da zavole grad koji je osvojio mitsko mesto u istoriji filma. Još veći paradoks je onaj sa Sicilijom koja je, zbog Kopolinog *Kuma*, visoko pozicionirana na svetskoj mapi turizma. Selo Korleone u stvarnosti nije selo, već mali grad, a scene sa Al Paćinom – poznata šetnja kroz žitna polja, prosidba u kafiću i venčanje nisu snimljene u tom mestu, već u selima Savoka i Forca d'Agro.

Stereotipno ponašanje filmskih fanatika svakako pokreće pitanje da li se produkciji nekih filmova, zahvaljujući sklapanju čudnih poslova između filmadžija i moćnih turističkih organizacija, zaista pristupa s namerom da se neka zemlja popularizuje? Da li su pojedini filmovi Dejvida Lina, Bernarda Bertolučija ili Denija Bojla zapravo pozitivna reklama Orijenta i Dalekog istoka ili možda antipropaganda, nerealna slika života u egzotičnim zemljama? Ono što je orijentalni svet učinilo shvatljivim i dalo mu identitet nije proizvod njegovih napora, nego rezultat složenog niza znalačkih manipulacija preko kojih je Zapad definisao Orijent koristeći filmsku industriju. Na

---

<sup>1</sup> Žikica Milošević, *Uticao film na industriju putovanja*, *Travel magazin*, Beograd, 2004.



sličan način su često i druge manje istražene destinacije u filmu kreirane kroz prizmu izmišljanja tradicije i generalizacije karaktera. Upravo su filmovi promovisali Arape koji su teroristi ili samo jašu kamile, Italijane koji su pica majstori i zavodnici i Francuze koji su najveći stručnjaci za vina na svetu.

## **Orijentalizam**

Najpoznatiji i najpriznatiji orijentalista Edvard Said je uočio da elektronski i postmoderni svet namerno stvara standardizovane kalupe i da na filmsku industriju veliki uticaj ima devetnaestovekovno romantizovanje „misterioznog Orijenta“<sup>2</sup>. Gotovo od najranijih vremena Orijent je za Evropljane bio nešto više od onog što se znalo o njemu. Na hrišćanskom Zapadu se smatra da orijentalizam formalno počinje da postoji donošenjem odluke iz 1312. godine o ustanovljenju niza katedri za arapski, hebrejski, grčki i sirijski jezik u Parizu, Bolonji, Avinjonu i Salamanki. Začetke umetničke propagande Said vidi još u antičkoj drami, posebno u Eshilovim *Persijancima* i Euripidovim *Bahantkinjama*. On podseća da je na kraju osamnaestog veka otkriveno koliko su stari jezici Orijenta i da su posebnu zaslugu za to imali Evropljani koji su u svoje otkriće uputili druge naučnike i tako stvorili novu naučnu disciplinu nazvanu indoevropska filologija. Ali sa nacionalnim težnjama pojedinih evropskih naroda da se oslobode od Turske nastupio je period prvih

<sup>2</sup> Edvard Said, *Orijentalizam*, XX vek, Beograd, 2000, str. 42.

propagandnih umetničkih programa koji su manipulisali Orijentom. Said podseća na Bekforda, Bajrona, Getea i Igoa, koji su boje, svetlost i ljude Orijenta učinili vidljivim, ali i na Delakrou koji je tada odigrao ulogu foto-reportera sa ratišta<sup>3</sup>.

Slika *Pokolj na Hiosu* je kroz romantičarsku igru, slobodu crteža i prikaza istorijskog događaja, bila jedna od najvećih kritika Turske, a samim tim i Orijenta. Ali ta kritika je u isto vreme bila i nerealna, jer je generalizovala problem na sličan način na koji to danas čini, na primer, CNN. Ežen Delakroa kao vešti manipulator, novinar-reporter, prikazuje zlog Turčina koji na uzdignutom konju ubija sve što se kreće i tako poručuje evropskom čoveku da se na ostrvu Hiosu dogodio genocid nad Grcima. Dakle, Turčin je na toj poznatoj slici sličan današnjim teroristima koji žrtvuju nevine u bombaškim napadima.

U kinematografiji je sa hipi kulturom stvoren poseban subžanr *road movie*, danas uglavnom neprihvatljiv jer mnogo više podrazumeva stil i atmosferu, nego žanrovsku klasifikaciju. Koncept putovanja bez cilja u kom ne postoji želja za upoznavanjem kulture neke sredine, već samo potreba za sticanjem iskustva ne može se uklopiti u priču o turističkom filmu. Ni *Divlji anđeli* Rodžera Kormana, ni *Goli u sedlu* Denisa Hopera ne promovišu putovanje, već bekstvo od odgovornosti, nesposobnost uklapanja u životne sisteme i njihovo odbacivanje radi adrenalinskog hedonizma.

Ideja o putovanju koje ima cilj zapravo podrazumeva ideju turističke promocije, pa se u kinematografiji likovi u

<sup>3</sup> Edvard Said, citirano delo, str. 36.

---

takvim pričama uklapaju u konkretne želje koje u realnom životu mogu da motivišu putnika da poseti neku zemlju ili grad. Teoretičari i istoričari turizma insistiraju na razlici između putnika koji nisu turisti i onih koji to jesu. Prvi, kako je pomenuto, ne zastaju pred onim što im vodiči određuju kao ličnu kartu neke sredine, dok drugi upravo opsesivno uživaju u tim bogatstvima bez obzira da li su prirodna ili umetnička<sup>4</sup>.

Film je, najviše koristeći književnost, definisao taj model, stvorio arhetipove kako treba da izgleda putnik, bez obzira na to da li je taj putnik avanturista, naučnik, postkolonijalista, istoričar, adolescent ili čovek na samrti. Putnike kao turiste moguće je prepoznati u svim žanrovima, od horora i komedija, do melodrama, krimića i naučnofantastičnih maštarija. O putovanjima i turizmu romane su napisali E.M. Forster, Pol Bouds, Agata Kristi, Žil Vern, Aleks Garland, Tomas Man i mnogi drugi pisci, ali su samo po romanima ovih spomenutih snimljeni filmovi koji zaslužuju pažnju u kontekstu spoja turizma i propagande.

### *Daleka putovanja*

Počeci modernog turizma dovode se u vezu sa pojavom onoga što bi se moglo nazvati zvaničnim turističkim agentom koji organizuje posete kolonijama na Bliskom istoku u drugoj polovini devetnaestog veka. Prvi misionar svetske kinematografije – pukovnik Lorens izmenio

---

<sup>4</sup> John Frow, *Tourism and the semiotics of nostalgia*, October, br. 57, 1991.

je predstavu o Orijentu kada je zapisivao iskustva tokom svog boravka u Arabiji. Linov film *Lorens od Arabije* tog putnika-avanturistu postavlja u okvire ekscentričnosti orijentalnog života, u egzotičnost, ali tako da u prvi plan kroz razvoj filmske priče ističe njegovu transformaciju u orijentalni stereotip. Taj detalj u filmu je i osnovna karakteristika turista koji prihvata onu igru koju mu nameće sredina. On uživa u tome da svoju evropsku odeću zameni arapskom, jer želi da postane turistički hodočasnik poput Kolumba koji je najbolje prikazan u filmu *Ridlija Skota 1492*. Kolumbo bi u istoriji mogao da bude upamćen i kao prvi slučajni turista koji je nesvesno „zamenio aranžman“ i umesto odmora u Indiji dobio pakleno otkriće novog kontinenta.

Kao zaljubljenik u bliskoistočnu kulturu, Lorens u filmu preuzima moralnu ulogu ujedinitelja. Kada dolazi na Arabijsko poluostrvo, sa zadatkom da proceni političku situaciju, on zatiče plemenski građanski rat koji otežava borbu protiv turskih osvajača. Njegova evropska filozofija taktičkog ratovanja prividno ujedinjuje Arape, ali i pokazuje Lorensovu želju da odbaci konvencionalnu britansku kulturu. Lin na tom motivu gradi konflikt koji muči svakog velikog putnika: gubitak pripadnosti. Lorens je i junak i gubitnik, jer ga na kraju odbacuju i Britanci i Arapi. Iskorišćen i od jednih i od drugih, a posle svih bitaka koje je vodio na pravom ratištu, strada u saobraćajnoj nesreći padom sa motora. Upravo tom poslednjom scenom iz pukovnikovog života počinje film.

Lin prikazuje Arape prema receptu koji je apriori usvojen kao pretpostavka o tome šta Arapin jeste i kako izgleda. Pritom on ne uzima u obzir činjenicu da je za

Arapina kretanje možda opterećenje, da on ne voli da jaše kamilu, da ne oseća radost kada obilazi iskopine i tradicionalna mesta, da ga nikada nećete ubediti da, kada sjaše sa kamile, radi bilo šta drugo osim da leži, puši i odmara se na ćilimu. Možda ni prekrasne pustinje, ni divni zalasci sunca ne impresioniraju Arapina?<sup>5</sup> O tome je opširno pisao Robertson Smit još početkom dvadesetog veka, ali tokom ekranizacije *Lorensa od Arabije* ni jedna od tih konstatacija nije uzeta u obzir, jer turista teško može da vidi kakav je Arapin zaista pošto uživa u onoj slici koja predstavlja šta Arapin nije.

Linov film ne promoviše anti egzotične sadržaje, naprotiv, on podstiče identifikaciju, potrebu da okačite ranac o rame i krenete Lorensovim putevima. Ali priča o nacionalističkom britanskom heroju je zapravo najveći filmski cinizam, jer *Lorens od Arabije* nije ništa drugo do jedna velika turistička reklamna kampanja, podržavanje postkolonijalne nostalgije, podsećanje na to kako je jedna evropska država doprinela civilizovanju i ujedinjenju tog dela sveta. Zato je Edvard Said, u pravu kada kaže da je „u njima reč „Arapin“ u stvari pretpostavljanje filozofije života, prečišćavanje svesti nekoga ko nije Arapin i nekoga za koga je ta primitivna jednostavnost kakvu poseduje Arapin nešto što definiše posmatrača, odnosno Belog Čoveka“.<sup>6</sup> U filmskoj produkciji najbližnji Lorensu je Hajnrih Harer, avanturista, planinar i još jedan istorijski lik. U *Sedam godina na Tibetu* Žana Žaka Anoa sličnost između Harera i Lorensa je tolika da je doprinela tome

<sup>5</sup> W. Robertson Smith, *Lectures and essays*, John Sutherland Black and George Chrystal, Adam and Charles Black, London, 1912, str. 492.

<sup>6</sup> Edvard Said, citirano delo, str. 306.

da taj film, koji je svakako najslabije ostvarenje velikog francuskog sineaste, potpuno potone u zaborav. Harerovo poznanstvo sa dalaj-lamom, doživljaj mističnog Tibeta, odnosi sa kaluđerima, pretvaraju ga u isti onaj simulakrum u koji se pretvorio Lorens tokom svog prijateljstva sa Alijem Ibnom El Karišem.

Da Dejvid Lin može bolje i ubedljivije posvedočiti nam je mnogo godina kasnije u svom oproštajnom filmu *Put za Indiju* koji je i pored toga što je Lin njime priznao greške koje je napravio u filmu *Lorens od Arabije* nepravedno zaobiden u istoriji kinematografije. Glavni likovi su turisti-snobovi, jedna od omiljenih grupacija u romanima E. M. Forstera, kroz koje je u najgorem obliku oslikan kolonijalni duh Britanaca. Oni daleke zemlje doživljavaju kao povratak kući, a meštane kao slugu i nižu rasu, jer nisu skloni istinskom proživljavanju i doživljavanju azijske kulture. Samim tim što ne liče na Lorensa, koji je bio idealista i zaljubljenik, likovi filma *Put za Indiju* predstavljaju Linov obračun sa britanskom idejom o novom kolonijalizmu, jer odbijaju da prihvate izvesnost indijske nezavisnosti.

Kod Lina je u prvom delu filma zato sve idealno. Putnice gospođa Mur i Adela plove iz Engleske u Indiju gde kao lokalni sudija živi i radi Roni, Adelin verenik i sin gospođe Mur. Kako se čini, one nemaju predrasude o lokalnom stanovništvu i u novoj sredini se brzo prijateljuju sa Indijcima. Nakon toga slede njihovo putovanje kroz autentičnu Indiju u pratnji siromašnog udovca Aziza i poseta pećinama Marabar gde zaplet kulminira.

Lin prividnu trpeljivost dve nacije razotkriva tako što u romantičnu dramu uvodi kriminalistički zaplet.

Adela i Aziz, odvojeni od ostatka grupe, obilaze jednu od pećina gde konačno, iz Adeline podsvesti, isplivavaju potisnuti strahovi od lokalaca. U toj sceni Lin konstruiše nepostojeći pokušaj zločina kroz subjektivne kadrove, a iz Adeline pozicije. Kada je Aziz pronalazi, Adela, zbog paničnog samopovređivanja prilikom bekstva iz pećine, izgleda kao da je napadnuta i po povratku njega optužuje za pokušaj silovanja.

Adela je pre polaska na put stvorila svoju sliku „prlja-ve“ Indije, zbog čega optuživanje Aziza, koji tokom celog filma uspostavlja naivni kontakt sa onima koji ga mrze, za nju nije predstavljalo moralni problem. Njen turistički model se nikako ne uklapa u hipi fascinaciju hinduističkom religijom koju su, na primer, imala tri brata putnika Frensis, Piter i Džek u filmu *Put za Dardželing* Vesa Andersona. Počev od druge polovine dvadesetog veka Indija dobija to drugo određenje – putnici njeno siromaštvo tumače kao duhovno bogatstvo, pa ona postaje mesto uspostavljanja mentalnog mira i samospoznaje.

Tokom suđenja Azizu, što je i najbolji deo Linovog filma, isplivavaju sva nerazumevanja koja je Lin vešto kontrolisao stvarajući atmosferu stalnog iščekivanja da nešto krene po zlu i pokvari prividno dobre odnose turista i lokalnog stanovništva. Nerazumevanje dve civilizacije, evropske i azijske, prepoznaje se u odsustvu iskustva i jednih i drugih. Zbog nemoći putnika da prihvate Indiju duhovnije od onog što podrazumeva isplanirani turistički aranžman, film direktno osuđuje britanski kolonijalizam, ali i indijsko licemerje, jer tokom suđenja Lin pokazuje da i mržnja prema Englezima nikada nije nestala, već je samo bila vešto prikrivana zbog koristi.

U savremenom turizmu, posebno kada je u pitanju egzotična destinacija, angažovanje vodiča-meštanina znači neposrednije doživljavanje nepoznatog sveta. Vodičeva priča se unapred prihvata kao apsolutna istina, što često nije slučaj ukoliko je vodič iz zemlje iz koje dolaze turisti.<sup>7</sup> Lik Aziza je zanimljiv upravo zbog tesne veze sa modernim idejama turizma. Lin nam pokazuje kakav treba da bude vodič-meštanin, na koji način mora da animira goste, gde se kriju zanimljivosti koje turiste čine srećnim. On ujedno pomalo kritikuje lokalne vodiče Induse kao cirkusante, kao one koji preteruju u želji da budu drugačiji i verbalno dinamičniji od turista. Mnogo godina posle Linovog filma, Deni Bojlcé u *Milioneru iz blata* na sličan način pokazati tu duhovitu lucidnost Indusa. Scena u Tadž Mahalu, kada Džamal na licu mesta izmišlja priču za turiste, parodiranje je posla vodiča kome nije bitno šta priča već kako priča. Najveće laži i izmišljotine vodič turistima-snobovima može da „proda“ kao istinu.

*Put za Indiju* je skrajnut u istoriji filma zbog toga što je pre njega, tokom osamdesetih, film *Gandi* već iskoristio revolucionarnu egzotičnost te zemlje. Uz *Gandija* koji se na politički, a ne na turistički način, bavio temom antikolonijalizma, najveći uspeh u promociji jednog drugog kontinenta imao je film *Moja Afrika* Sidnija Polaka. Ta ljubavna priča ima sličan tok kao *Lorens od Arabije*, jer glavna junakinja Karen Bliksen u Keniju dolazi kao emigrant. Sidni Polak panoramskim planovima pojačava prirodne lepote te zemlje i dovodi ih u vezu sa zaljublivanjem na putu, omiljenom temom brojnih filmova. Na

<sup>7</sup> Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Circulus Globus, Beograd, 2002.



taj način stvara spoj melodrame i obrazovnog filma koji u ovom slučaju postaje jedan vid borbe protiv aparthejda, svih onih rasističkih stavova koji su turiste odvrćali od Afrike prikazujući je kroz kinematografiju kao opasnu za civilizovanog čoveka.

Upravo je životna nesigurnost najjači adrenalin, ono što putnika priziva u određenu sredinu. Bernardo Bertolucci je u *Čaju u Sahari* načinio portret supružnika koji u Maroku pokušavaju da povrate izgublenu ljubav. Oni nisu turisti, jer, kako kažu u filmu, ne žele da se vrate kući. Njih dvoje su ušli u onaj tužni stadijum međusobnog odnosa kada očajnički menjaju gradove, hotele, ali ostaju emotivno prazni zbog ksenofobičnog kosmopolitizma. Putovanje za njih stvara mučne unutrašnje prinude, a ne slobodne izbore.<sup>8</sup> Port, za razliku od Kit, priziva opasnost, njega u Africi ništa ne plaši, on noću luta ulicama, komunicira sa meštanima i prostitutkama, ali se u tom traganju za iskonskom Afrikom, poznatom iz romantičarske ikonografije, na kraju susreće sa lošim stranama turizma. Fizička neprilagođenost na prirodne uslove glavna je prepreka slobodnom turizmu, komunikaciji sa autentičnom sredinom. Nakon Portove smrti, Kit nastavlja spontano i besciljno putovanje pa se sa egzotičnom stranom kontinenta upoznaje kroz ljubavnu aferu sa mladim Marokancem.

Prisećajući se romana Pola Boulsa, po kom je Bertolucci snimio *Čaj u Sahari*, u filmu *Vavilon* Alehandra Gonzalesa Injaritua Suzan tokom putovanja po Maroku ne pije vodu koja nije flaširana. Ali, baš kao i Porta, taj preteran

<sup>8</sup> Zoran Paunović, *Istorija, fikcija, mit*, Geopoetika, Beograd, 2006, str. 182–183.

strah od zaraze karakterističan za nesigurnog putnika, ne može da je zaštititi od nesreće najavljene slučajnim pucnjem koji pogađa turistički autobus. Metak pronalazi baš nju i ona sa mužem Ričardom ostaje u tipičnom marokanskom selu kako bi sačekala hitnu pomoć. Injaritu, kao i Lin, kroz lik turističkog vodiča prikazuje lokalnog stanovnika kojeg stavlja naspram nemilosrdnih američkih turista koji napuštaju svoje sunarodnike zbog straha od terorizma i visoke temperature. Na kraju, vodič Anvar se odriče i onoga po čemu su Severnoafrikanci najpoznatiji: bakšiša. Kada Ričard pokuša da mu plati za usluge spasavanja, on odbija da primi novac.

Najveći adrenalinski uspeh za turiste na Bliskom i Dalekom istoku je onaj kada uspeju da prošvercuju drogu. Zato je *Ponoćni ekspres* Alana Parkera i danas globalno upozorenje putnicima kako da se ponašaju tokom boravka u Turskoj. Amerikanac Bili je pokušao da prenese hašiš na najbanalniji način, samolepljivim trakama ga pričvrstivši za telo. Otkriven je na aerodromu i završio je u istanbulskom zatvoru. Ta istinita priča, nastala po autentičnim ispovestima Bila Hejsa koji je na kraju uspeo i da pobjegne iz tog zatvora, ironična je po tome što se glamurozni i egzotični hoteli koji su obeležja Orijeanta u njoj namerno zamenjuju novim „ugostiteljskim“ objektom u kom turista iz civilizovane sredine dobija najgoru moguću verziju odmora u stranoj zemlji.

Latinska Amerika je u filmskoj industriji priključena onim krajnostima koje su pratile ideju šta jeste, a šta nije sredina u kojoj životni procesi idu drugačijim putevima od onih koje slede „civilizovani“ delovi sveta. Brazil

je kroz te dve krajnosti najbolje razotkriven u klasičnoj melodrami *Za sve je kriv Rio* Stenlija Donena i neuspelom zastrašivanju putnika kroz priču o krađi ljudskih organa u *Turistima* Džona Stokvela. Prvi film je tipična idealizacija Rio de Žaneira, poziv turistima širom sveta da dođu u grad muzike i divnih plaža. Dva klimakterična muškarca Metju i Viktor su lovci na mlade žene, ali u tom uzaludnom opuštanju jedan od njih, u trenutku magnovenja na Kopakabani, čini krivično i nemoralno delo: stupa u seksualni odnos sa maloletnom ćerkom svog druga.

U *Turistima* provod na žurkama na prirodnim plažama, u onim delovima Brazila koji nisu oskrnavljeni hotelijerstvom, u selima koja nisu turistički centri, postaje simbol za prevaru putnika. Otmica turista radi otkupa, oblik iznude koji je najviše bio zastupljen u Rio de Žaneiru, zamenjena je strašnijim motivom: lokalci se druže sa gostima zbog trgovine organima. Brazilci tako dobijaju ulogu predatora koji proganja žrtvu na način na koji to čine monstri u horor filmovima. Pritom se i bukvalno insistira na krupnim kadrovima operativnih zahvata na žrtvama, što je još direktnije vezivanje za žanr horora. Greška filma je u nepostizanju one angažovanosti koju tema trgovine organima podstiče jer to što postoje žrtve nije samo po sebi dovoljno, već je neophodno pred problem postaviti neko rešenje. To u *Turistima* ne postoji. Zato je mnogo bolji efekat postignut u *Hostelu* Elija Rota koji, i pored toga što nije imao za temu trgovinu organima, već mazohističko mučenje turista, kritikuje najniže ljudske porive svetskih bogataša i moćnika koji adrenalin podstiču oduzimanjem tuđih života.