

Др Оливера Драгишић*

Научни сарадник

Институт за новију историју Србије, Београд

СУБВЕРЗИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ ФИЛМА *ЦИГАНКА* (1953) У РЕЖИЈИ ВОЈИСЛАВА НАНОВИЋА

Апстракт: У раду је тематизован један од изузетно вредних филмова југословенске филмске продукције из 50-их година прошлог века, „Циганка“, режисера Војислава Нановића. Његов субверзивни капацитет уочен је тек у савременој филмској критици, и састоји се у режисеровом скретању пажње на снагу појединца који колективу упућује изазов на неочекивани начин. У филму Циганка „снажног појединца“ представља жена, а њена моћ угрожавања поретка заснива се на таленту, фаталној женствености и потреби за слободом. Теза коју овде износимо је да је Војислав Нановић управо због ликова које је доследно изграђивао у својим филмовима, од којих је један и лик Циганке, дуго остао заглављен у сферама друштвеног и професионалног заборава, а његово искључивање из домаће кинематографије представља парадигму њене историје.

Кључне речи: Циганка, Коштана, субверзија, сексуалност, граница

*

Ка средишту теме

Филм *Циганка* (1953) режирао је значајан и неоправдано запостављен југословенски и српски филмски уметник, Војислав Нановић¹. Сценарио је, по мотивима романа Борисава Станковића, *Коштана*, написао Александар Вучо.² Произведен је у Београду, у *Авала филму*. Главне

* nowrunlolarun@gmail.com

¹ Богдан Златић, „Занатлија живе слике“, *Режија: Војислав Нановић. Последњи пионир*, Ур: Богдан Златић, Милоје Радаковић, Небојша Пајкић, (XI-XXIX), Београд/Нови Сад: Музеј југословенске кинотеке/Прометеј, 1993, XI

² Александар Вучо (1897-1985), романсијер и песник надреалиста, био је један од најважнијих југословенских књижевника-сценариста (поред Бранка Топића, Оскара Давича, Владана Деснице и других). Био је први председник Комисије за кинематографију Владе ФНРЈ.

улоге тумачили су Раша Плаовић, Миливоје Живановић, Селма Карловац, Растислав Јовић, Павле Вуисић. Музику је компоновао Драгутин Чолић.

С обзиром на вео друштвеног и професионалног заборава који је дуго прекривао лик и дело Војислава Нановића, неопходно је описати сазнајни пут ка овој теми.³ Први посредни корак ка средишту теме била је књига Богдана Златића, *Црни талас у српском филму* (Catena Mundi, 2018). У њој је Златић проблематизовао субверзивност *Црног таласа* у домаћој кинематографији, скрећући пажњу на тек неколико филмова који би се заиста могли сматрати непријатним за систем. Друга важна чињеница на коју упућује је да је *Црни талас* из колективног сећања потиснуо истински антисистемске филмове и ствараоце, што је сазнање које отвара пут ка алтернативним епохама и режисерима.⁴

Друга важна књига је књига *Лепота под надзором. Совјетски културни утицаји у Југославији 1945-1955* (ИСИ, 2012), Горана Милорадовића. У њој је аутор показао како су промене у културној матрици социјалистичке Југославије током педесетих година представљале последицу Резолуције ИБ-а, односно политичког (али не и идеолошког) заокрета Титовог режима ка Западу. То је резултирало појавом нових трендова у култури, па и у кинематографији, што је уједно и најшири друштвени и политички оквир у који се Нановићеви филмови могу сместити и у односу на који се, делимично, могу тумачити. Поред осталог, Милорадовић је пажњу скренуо на нетрпељивост режима према „литерарном проповедању индивидуализма“, као и на његову осетљивост на еротику и сексуалност у уметничком изразу.⁵

Трећа књига, *Режија: Војислав Нановић. Последњи пионир*, у уредништву Богдана Златића, Милоја Радаковића и Небојше Пајкића (Музеј југословенске кинотеке – Прометеј, 1993), пресудно је утицала на сужавање интересовања на Нановићево дело.⁶ Биографски подаци, анализа Нановићевих раних филмова (*Бесмртта младост* 1948. и *Чудотворни мач* 1950), потом његовог стваралаштва из педесетих година (*Фросина* 1952, *Шолаја* 1955, *Три корака у празно* 1958), мноштво интервјуа са његовим сарадницима, стварају широк пут ка новим могућим сагледавањима дела

³ Војислав Нановић је из домаће кинематографије био искључен у њеном врхунцу, 1961. године, а то је била година у којој је било произведено преко тридесет филмова, филмове је гледало преко 130 милиона гледалаца, а од тога их је 20% гледало домаће филмове. Сретен Јовановић, *Организација филмске делатности*, Београд, ЗАК – Стручна књига, 1980.

⁴ Богдан Златић, *Црни талас у српском филму*, Catena Mundi, Београд 2018.

⁵ Горан Милорадовић, *Лепота под надзором. Совјетски културни утицаји у Југославији 1945-1955*. Београд: ИСИС, 2012, с. 162, 270.

⁶ *Режија: Војислав Нановић. Последњи пионир*, Ур: Богдан Златић, Милоје Радаковић и Небојша Пајкић, Београд: Музеј југословенске кинотеке – Прометеј, 1993, 70.

овог режисера. У књизи се Војислав Нановић посматра као претеча *црног таласа*, а оно што у његовим филмовима носи клицу побуне и мрака (као стваралачке силе), делимично је проистекло из културног наслеђа српског југа, пре свега из дела Борисава Станковића.

На крају, на сам филм *Циганка* пажњу је скренуо Саша Радојевић књигом *Српски филм: педесете* (Београд: Филмски центар Србије, 2022) у којој констатује да је *Циганки* потребно ново вредновање.⁷ Неколико његових запажања пружа необично инспиративну основу за даља истраживања и могуће интерпретације.

Филм почиње цртежом, замрзнутом сликом општинске зграде (симбол власти) у неком малом месту (сликарка у филму била је Љубица Цуца Сокић). Цртеж, као умртвљени кадар, имао је функцију прављења дистанце између гледалаца, са једне стране, и места и времена у којем се радња филма одиграва, са друге стране. Таква дистанца наводи на помисао да је у филму из 1953. године реч о далеким и измаштаним временима, местима и ликовима, негде с југа Србије, омогућујући причи аутономност и њено апстраховање. И назив филма *Циганка* помало је удаљавао посматраче од Станковићеве *Коштане*, што је режисеру пружало потребан простор за уметничку интерпретацију тог дела. Но, филм је увек извор пре свега о времену у којем настаје, а тек секундарно о теми коју обрађује. Окошталост времена и простора који су умртвљеним кадром заробљени на почетку филма, одражавају пре свега Нановићев доживљај амбијента у којем је он живео и стварао.

Замрзнути кадар, односно слика, убрзо оживљава и гледаоци схватају да је у филму реч о Врању из 1876. године. Град у то време још увек припада Османском царству и ослања се на османске законе, што је важан податак за разумевање филмског заплета. Прича је смештена на гранични простор и у гранично време.⁸ Град изгледа као да у њему нема живих људи, понекад промакне нека забрађена утвара, улицом протрчи пас, осећају се чамотиња, празнина, несрећа (атмосфера која би одговарала пословици-уздаху „пусто турско“). Живот на граници вапи за динамиком и преображајем. Време у којем гледалац град спознаје је оно гранично, праскозорје, у којем се гасе ноћне светилке, дан руди, а из кафане се чује песма. Кафана је једино место у којем има живота, а његов извор чине глас и стас Циганке (Коштане) која је својим доласком у Врање нарушила градску чамотињу, али и угрозила постојећи поредак. Млади Стојан три дана због ње не иде кући, а Митке је

⁷ Саша Радојевић, *Српски филм: педесете*, Београд: Филмски центар Србије, 2022, 26-31.

⁸ Врање је у састав Србије ушло 1878. године. Милош Јагодић, *Нови крајеви Србије (1912-1915)*, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2013, с. 9; Милош Јагодић, „Нуфуско питање: проблем званичног признавања српске нације у Турској 1894-1910“, *Историјски часопис LVII* 2008, 343.

дозива: „Оди, чедо, оди. Дај да те пољубим, у чело да те пољубим“. Сцена је сензуална, али још увек у оквирима прихватљивог понашања. Ипак, жене у граду су незадовољне, а међу мушкарцима се јавља ривалитет...

Радојевић уочава да по својој архитектури, Врање у филму подсећа на градове из вестерна. У њима је центар дешавања смештен у салон у којем се „потврђују младалачки ескапизам и бунтовништво или се проналазе спас и илузија, због нестанка у неком процепу друштвене вертикале.“⁹ Политички контекст у којем се Југославија почетком педесетих година затекла, омогућио је режисеру школовање у Лондону, па и угледање на западне филмске узоре, па је отуда српска кафана могла да личи на „салун“. Када је реч о „процепу друштвене вертикале“ у којем су се нашли Нановићеви јунаци, треба рећи да је тај процеп, са једне стране, био историчан, али да одговара и ситуацијама из свакодневног живота у којима се људи свих епоха могу препознати. У сличном стваралачком процепу (између задатих културних модела) налазио и сам режисер. Тај недефинисани међупростор, граничан по свом карактеру, у којем људи спознају слободу и себе саме, основна је тема филма.

У салуну-кафани, чулна задовољства су компримована, обухваћена алкохолом, легализованим наркотичким и дуванским димом и Коштанином путеношћу. Радојевић запажа да је Коштана у Нановићевој интерпретацији доступна свима (што се може разумети из језика камере, гледалац види оно што виде ликови у филму, преузима њихове визуре)¹⁰, главна јунакиња је на истом нивоу са публиком, пружа задовољство свима, али за узврат захтева слободу. Циганка је неосвојива. Она је уметница која не жели везивање за друштвени систем јер су песма, кафана, неспутаност и лутање њен живот. Она је стигла из простора који се налази са друге стране границе, из другог света, самим тим поседује нешто што житељи варошице немају и што је за њих егзотично и привлачно. Центар окупљања у гарду је женска сексуалност која не произлази само из физичке лепоте, већ из Коштанине недоступности, а ова из њене жеље за слободом. Управо је Коштанина жудња за слободом у име очувања поретка морала бити сломљена и као жртва принесена на друштвени олтар.

Пошто је Циганка постала опсесивни предмет пожуде, њено се присуство у граду више није могло толерисати. Друштвена и политичка структура

⁹ Саша Радојевић, *Српски филм: педесете*, Београд: Филмски центар Србије, 2022, 27.

¹⁰ У једном тренутку се у кафани појављује мистериозни мужевни човек чији се идентитет не разјашњава. Он се указује на вратима кафане, види све оне који су унутра, али нико не види њега. Црте његовог лица сведоче о бурном и наталоженом искуству. Он је еманација мачистичког става особе која је често изложена тешким искушењима, неко попут њега саставни је део фаталистичких догађаја, па Радојевић сматра да би он могао бити и „пазолинијевски демон“ који обичне људе заробљава у мрежу страсти.

мобилицу се и организују одбрану породице, са циљем очувања реда и мира у свом малом месту. Врањанци захтевају Коштанино протеривање из града, иза границе, одакле је и дошла, јер нема писаних закона којима би њено понашање било санкционисано („Шта је она учинила?“, питају се у Суду). Њено протеривање иза границе представљало је боље решење од посезања за оријенталним обичајем по којем су Цигани, произвођачи сексуалног немира, били разапињани коњима за репове.¹¹ Протеривање, ипак, није донело решење. Мушкарци су кренули за њом са намером да је врате јер им је живот без Циганке и њене песме изгледао немогуће (подразумевао је повратак на место из којег су желели да побегну, повратак у чамотињу и мртвило). Управо такав грозничави поступак мушкараца који су кренули за женом (за животом, по цену губљења истог ако пређу границу), знак је немогућности обухватања живота искључиво законским нормама.

Главна тема филма је питање како заједница управља потиснутом сексуалношћу, односно како се решава константна потреба да се из строго контролисаних матрица искорачи у живот (јер сексуалност од постојања људског рода имплицира рађање, обезбеђује репродукцију и опстанак заједнице, људе чини живима, она је и пожељна и непожељна, и стога мора бити контролисана). Са таквим поривом боре се чак и носиоци система као што је у филму Газда Тома. Радојевић сматра да је појава Коштане у Нановићевој филмској интерпретацији, као реди-мејд производа који својом сексуалношћу угрожава замрзнутост слике, по својој субверзивности представљала већу опасност од оне коју је по друштво имала појава рокенрола (као културе која је била опозициона родитељској култури). Сматрамо да је ово запажање далеко важније данас, и да би тек данас Нановићев филм, у епохи деконструкције рода и пола, представљао прави „контрареволуционарни филм“ у којем су родне улоге и структура јасно дефинисани.

Престрављени, узнемирани и на протеривање Циганке фокусирани Врањанци, својим понашањем настоје да одстране сваку могућност неспутаног испољавања нагона. Реч је о страху од судара са стварним и јаким емоцијама, од судара са собом и од страха пред питањем како контролисати сопствену жудњу, а не угрозити сопствено место у поретку и поредак сам. Наличје тог страха је моћ коју и најмања сексуална искра има. Жена је слобода. Отуда је женска сексуалност у филму приказана као фактор моћи и то је оно што сваку интерпретацију Коштане, посебно у социјализму, а још више данас, чини субверзивним делом. Тиме се Нановић приближио основним антрополошким питањима: шта је структура, шта

¹¹ Саша Радојевић, *Српски филм: педесете*, Београд: Филмски центар Србије, 2022, 28-29.

је моћ, одакле она долази, шта је чисто, шта је прљаво, шта је опасно, шта је економично, чему служи ритуал и како се опасност отклања да би структура опстала? Ова питања разматрала је и антрополог, Мери Даглас, у својој студији *Чисто и опасно. Анализа појмова прљавштине и табуа* (Biblioteka XX vek: 2001).¹² У том кључу могуће је тумачити и овај филм.

Чему Коштана све упућује изазов? Ружноћи, мртвилу, статичности, просечности, демократичности, неталентованости, хладноћи, структури, осталим женама, мушкарцима, силама реда и закон, граници, простору и времену. Смрти, а нарочито животу. Пошто се из нехата многима замерила, Коштана је морала бити сломљена и упросечена (демократизована)¹³, односно, кад већ није било закона за њу, морала је неким обредом бити уведена у свет „обичних људи“, посебно „обичних жена“, упркос својој изванредности којом је Станковић, креирајући њен лик, по ко зна који пут у историји књижевности указао на уникатност Божијег дела.

Циганка и њен филмски приказ, упутили су изазов и социјалистичком миљеу у којем је филм настао. Колективистичком духу времена пркоси снажни појединац (као и у другим Нановићевим филмовима, попут јунака у *Чудотворном мачу* или у *Шолаји*), место окупљања у филму нису заводи, радне акције на пругама, мензе и синдикати, напротив, место окупљања је кафана и у њој опсесивно лепа певачица. Ништа мање важно није указати и на моћ песме, посредно на моћ уметности и исказивања, те поставити питање зашто су сексуалност и уметност бивале мрачни предмет жеља сваког система, па и социјалистичког? Осим сексуалности и уметности (као поља слободе, искуства и исказивања), Нановић упозорава на још један фактор: *жеља* је зачетак друштвених промена и друштвене динамике које могу водити и ка експлозији структуре. Зато је жеље систем морао контролисати и сузбијати.

Војислав Нановић и његово време: педесете године у кинематографији

Како је уопште овакав филм било могуће режирати у епохи социјализма? Прво, југословенски социјализам није представљао „непомичну слику“ попут Врања са Нановићевог филма, већ је то била епоха која је показивала своје мене и компромисна лица. Компромисна лица – у односу на промене спољног политичког курса земље. *Циганка* је филм који припада епохи педесетих година, а њу је карактерисало окретање земље ка Западу,

¹² Meri Daglas, *Čisto i opasno. Analiza pojmova prljavštine i tabua*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2001.

¹³ О суштини демократизације као процесу удаљавања од сопствене аутентичности, погледати у: Драган Крстић, *Психолошке белешке I*, Балканија: Нови Сад, 2014, 304.

постепено дистанцирање од уметности социјалистичког реализма и у многим аспектима напуштање строгих совјетизованих културних матрица које су у југословенској култури биле успостављене по уласку тенкова Црвене Армије у Београд, 1944. године.

Време непосредно после раскида између совјетске и југословенске комунистичке партије (1948), истовремено је представљало и грозничаво трагање система за формулом идеолошког отклона Југославије од СССР-а, што је значило и неминовност одређених промена у сфери естетике.¹⁴ Нови политички курс Југославије на међународној сцени довео је до демонстративног и све артикулисанијег сузбијања ждановистичких форми у култури. Ждановистички модел и реализам као основни и једини допуштени израз у стваралаштву до почетка педесетих година, на спољној политичкој равни били су засновани на оријентацији Југославије ка СССР-у, док је на унутрашњем нивоу такав културни модел био заснован на високом степену неписмености југословенских народа: према статистици из 1939. године, број неписмених је био процењиван на 67-74%. Услед тога су партији биле прихватљиве и сврсисходне само најједноставније, најпопуларније и најкомуникативније форме културе, пре свега – реализам. Тито је 1946. године, на Првом конгресу књижевника Југославије истакао да је основни циљ уметника био да раде на „формирању карактера нових људи“. Трагање за адекватном заменом за соцреализам значило је, делом, и окретање ка традицији и њеним узорима.¹⁵ На таласу те промене и расцепа који је настао услед политичког раскорака, Нановић је направио своје најбоље филмове.

Филмови Војислава Нановића су били погрешно тумачени и хладно дочекивани у време њиховог настанка. Пратио га је глас „режимског аутора“, што по позицији коју је у структури власти заузимао Нановић јесте био, али судећи на основу анализе садржаја његових играних филмова, такве се оптужбе не могу одржати. Нановић је у време свог пуног стваралачког замаха представљао друштвену и уметничку аномалију. Његови су филмови радикално проблематизовали владајуће идеологеме, а његови односи са најважнијим људима из филмске индустрије су током педесетих година постали изразито лоши. Опште енциклопедије немају одредницу са његовим именом, а филмски приручници прећуткују његово образовање и развојни пут. Био је игнорисан до те мере да је тачан датум његове смрти саопштен

¹⁴ У том контексту се једино може разумети настајање Удружења филмских уметника Србије (УФУС). Погледати сведочење Јована Јоце Живановића у: Горан Милорадовић, „Глас ликвидираних генерација: Ауторизовани интервју са редитељем Јованом Јоцом Живановићем“, *Годишњак за друштвену историју* 1/ 2010, 91.

¹⁵ Мирослав Перишић, *Дипломатија и култура, Југославија: преломна 1950. Једно историјско искуство*, Београд: ИНИС, НБС, 2013, с. 51-67; Горан Милорадовић, *Лепота под надзором. Совјетски културни утицаји у Југославији 1945-1955*. Београд: ИСИС, 2012, 166, 169, 173.

тек у зборнику посвећеном његовом делу 1993. године: родио се 12. августа 1922. године у Скопљу, а умро је 10. августа 1983. године у Београду.

Нановић се родио у главном граду Македоније, у тадашњој Јужној Србији. Отац му је био учитељ и свештеник, официр Краљевске војске, а мајка је такође потицала из свештеничке породице Јанковића. Место његовог рођења помаже у разумевању пасије за обрадом Станковићевог дела, а пореклом из свештеничке породице могуће је објаснити не само његов ставаралачки бунт, већ и мотиве искушења, страдања, преображења, истине, потраге и жртвовања које је немало пута варирао у својим филмовима. И његов филм *Фросина* спадао би у ред дела са тематиком југа у домаћој кинематографији, мада је рад на том филму више служио као покретање македонске филмске индустрије почетком педесетих година. Пошто је младост провео у Београду, сви његови филмови одишу урбаном атмосфером и тематиком. У предратном Београду Нановић се прикључио СКОЈ-у, због чега је до почетка рата често био кажњаван. Имао је склоности ка сликању и визуелном изразу. Пред крај рата почео је да се бави новинарством, а као новинар је добио место уредника филмских журнала, што је представљало почетак његовог уласка у свет филма. Војислав је током рата био београдски илегалцац, па је ту епизоду из сопственог живота тематизовао у филму *Бесмртна младост*. То је уједно био и први филм на тему потоњих *Отписаних*, у којима је фиктивни лик Прлета био инспирисан историјским ликом Војислава Нановића.¹⁶

После рата Нановић се налазио у самом врху југословенске филмске индустрије, егзистирајући на младој филмској сцени као најмоћнији државни режисер. Он није спадао у ред изабраних или подобних кадрова које је партија унајмљивала и укључивала у систем, Нановић је био срце система, срж структуре власти у једној од најперспективнијих и Титу омиљених уметничких грана – у филму. Тако није он био тај којем је требала заштита од партије, већ је он штитио друге ствараоце који попут њега нису имали чисту биографију. Другим речима, Нановић је сам себи био идеолошка комисија. Па како је и услед чега дошло до сукоба између Нановића и система?

Са становишта самог система и прокламоване идеологије, те уметничког узора који је био пронађен у ждановизму, Нановић је први већи преступ направио са филмом *Чудотворни мач*, који је по свом жанру (а Нановић се сматра и зачетником жанровских филмова код нас), упркос потреби за реалистичким описивањем социјалистичког човека, представљао филм из домена фантастике, у којем није било ни социјалистичког рада,

¹⁶ Богдан Златић, „Занатлија живе слике“, *Режија: Војислав Нановић. Последњи пионир*, Ур: Богдан Златић, Милоје Радаковић, Небојша Пајкић, (XI-XXIX), Београд/Нови Сад: Музеј југословенске кинотеке/Прометеј, 1993, XIX.

ни социјалистичког човека. Има мишљења да је *Чудотворни мач* био инспирисан веома лошим и непопуларним совјетским филмом који се у то време приказивао у домаћим биоскопима, *Камени цвет*, што не мора бити погрешан траг у тумачењу његовог садржаја, али Богдан Златић упућује на анализу релације Нановићевог живота и филмског садржаја, док Горан Милорадовић уочава политички субверзивне сентенце које изговарају његови јунаци.

Када је после Резолуције ИБ-а дошло до промене културне матрице, дошло је и до формирања провалије која се назирала између реалности живота и паралелне стварности која је била креирана кроз југословенски (партизански) играни филм.¹⁷ Услед разочарења у домете партије и социјализма, а с обзиром на позицију коју је у систему заузимао, Нановић је одлучио да у стваралаштву искористи управо тај простор провалије који се налазио између никада напуштеног социјалистичког реализма, надреализма (надреалисти су такође, попут Нановића, заузимали сам врх политичке структуре и пласирали надреализам као дозвољени културни образац) и новоусвојених западних културних модела. Окретање земље ка Западу и панично трагање за новим културним моделом, делимично је резултирало окретањем ка фолклору, средњевековној уметности или провереним делима из историје књижевности. Тако је био отворен простор за Станковића, Коштану и сценарио за *Циганку*. Али како Богдан Златић примећује, систем је прво одстранио оне ауторе који су упали у ту провалију.¹⁸

Граничне и нејасне ствари су, у тренутку велике фрагилности, систем дубоко узнемиравале јер се није знало да ли су, против чега и на који начин тачно усмерене. Ако се осврнемо на Титов захтев да је основни задатак уметника у социјализму био да формира карактер социјалистичког човека, какви су онда били ликови из Нановићевих филмова? Какав су они карактер могли да формирају? Шта су поручивали његови јунаци и коме тачно? Нановићеви јунаци су представљали ноћну мору за систем. *Небојша* из *Баи Челика*, *Циганка* или *Шолаја* били су толико непожељни карактери да је режим после филма *Шолаја* одлучио да Нановића бесповратно искључи из структуре власти, као и из филмске индустрије. То се радило тихо јер таквом режисеру није била потребна додатна реклама претераном јавном критиком. Његов филм *Боље је умети* могао је послужити као модел или упутство за отпор културној окупацији, а систем је почивао на културној окупацији. Побуна против имплементираних културних модела није

¹⁷ О партизанском филму више у: Божидар Зечевић, *Велики филмски знак: Велимир Бата Живојиновић*, Ниш: Нишки културни центар, 2018.

¹⁸ Богдан Златић, „Занатлија живе слике“, *Режија: Војислав Нановић. Последњи пионир*, Ур: Богдан Златић, Милоје Радаковић, Небојша Пајкић, (XI-XXIX), Београд/Нови Сад: Музеј југословенске кинотеке/Прометеј, 1993, XX.

могла бити толерисана и због тога што је неминовно водила ка трагању за домаћим (националним) моделима и узорима, а тек то није могло бити компатибилно са идеологијом братства и јединства. *Шолаја* је ударао у срце система јер је тим филмом била доведена у питање партијска поставка сећања на почетак рата.¹⁹

Чиста структура и опасна Циганка

Упркос чињеници што је Нановић гро своје пажње посветио Станковићевом делу, односно *Коштани*, филму *Циганка* је у филмској критици, са изузетком осврта Саше Радојевића, посвећено релативно мало пажње. Сматрамо да тај филм допушта мноштво могућих приступа, а један од њих би се могао ослонити на теорију о „чистом и опасном“, британске антрополошкоње Мери Даглас. Појам „чистоће“ би се односио на друштвену структуру патријархалног система, док би се појам „опасног“ односио на саму Циганку која својом појавом у граду ту структуру нехотично нарушава. Но, да би се разумео такав приступ филму, потребно је изнети основне тезе Мери Даглас.²⁰

Сва друштва имају одређену структуру која у свести њених житеља поседује одређени облик (често упоређиван са људским телом: спољна граница, маргина, унутрашња структура), па се самим тим *граница*, линија којом је структура оивичена, издваја као важан фактор у процесу очувања саме структуре. У самом филму граница је један од основних појмова око којег се развија радња. Овако је то дефинисао Саша Радојевић: „У Нановићевој *Циганки*, граница се појављује на средини филма и обезбеђује нови темељ за односе међу ликовима. Међутим, граница у овом филму је у корелацији са смештањем границе на крај филма. Није у питању само метафорички схваћен прелазак границе, као одлука о раскиду с дотадашњим начином живота и пристајању на друштвена правила, већ је

¹⁹ Погледати сведочење Радета Марковића о снимању филма у: Разговор са Радетом Марковићем –ДФКБ, „Занатлија живе слике“, *Режија: Војислав Нановић. Последњи пионир*, Ур: Богдан Златић, Милоје Радаковић, Небојша Пајкић, (XI-XXIX), Београд/Нови Сад: Музеј југословенске кинотеке/Прометеј, 1993, с. 55-76; Небојша Пајкић, „Шолајина војска или о казаном и приказаном у филму *Шолаја*“, *Режија: Војислав Нановић. Последњи пионир*, Ур: Богдан Златић, Милоје Радаковић, Небојша Пајкић, (XI-XXIX), Београд/Нови Сад: Музеј југословенске кинотеке/Прометеј, 1993, 97-113.

²⁰ Мери Даглас (1921-2007) је своју тезу засновала на резултатима антрополошких истраживања „примитивних племена“ али њен закључак управо оспорава примитивност неразвијених афричких, амазонских или аустралијских племена, као и савременост, односно модерност нашег света насупрот њиховог. Сличност се огледа у разумевању појмова живота, смрти, ритуала којима се однос према смрти превладава, а у чијем се центру налази однос друштва према структури, граници, те појмовима чистог и опасног.

реч и о опредељењу за метафизички увид у живот после симболичне смрти, што је веома блиско есхатолошком одређењу. Отуда и заустављање ликова који су прешли границу у уклетој воденици. У својој намери да сачувају догму сексуалности, оличену у Коштани, заведени ликови игноришу утицај мрачног окултизма (произведеног у народној традицији), који се, иначе, најчешће одиграва око воденица. Улазак у круг окултног означава неминовност казне, која следи од механизма друштвене репресије. Газда Тома, темељ патријархата, коначно је сломљен тек након уласка у свет окултног у којем чини све против чега се борио. Његов покушај да изађе из овог света, у којем је извршио синеубиство, завршава се падом у дубоку депресију.²¹ Но, његова депресија, Миткетов очај и Коштанина удаја – гарант су успостављања старог реда и мира у Врању. Приказ преласка границе и напада Арнаута је и једина сцена која је била снимљена у екстеријеру, што додатно осветљава њен значај у контексту чињенице да је Нановић био мајстор стварања клаустрофобичних филмских сцена (као могуће алегорије затворености система, где би прелазак границе у екстеријеру потенцијално означио простор слободе).

Радојевић запажа да граница на почетку филма има улогу праизвора, на средини улогу посредника између ликова, а на крају филма – есхатолошког одређења.²² Такво његово запажање необично се поклапа са увидима Мери Даглас која границу сматра проводником и посредником између светова структуре и свега изван ње, приписујући свету с оне стране границе високу моћ угрожавања самог система, али не занемарујући ни маргинални простор уз саму границу. Дагласова налази да неред ремети постојеће обрасце,²³ а неред је у Врање донела Коштана. Но, сам неред поседује у себи и материјал за изградњу обрасца, тако да он има градивну моћ. Другим речима, појава Циганке је учмалом врањанском друштву и његовој окошталој структури била потребна, у крајњем исходу, као фактор којим је, после Коштаниног сламања удајом, друштво још једном потврдило своје законе.²⁴

Теорија каже да нарочитим моћима располаже појединац који је способен да се на тренутак одрекне разума или онај који је имао прилику да се отисне у несређене области духа или изван оквира друштва: онај ко се врати из неприступачних предела, са собом доноси моћ недоступну онима који ни на трен нису измакли самоконтроли или контроли друштва.²⁵ Такву

²¹ Саша Радојевић, *Српски филм: педесете*, Београд: Филмски центар Србије, 2022, 30.

²² Исто, 30.

²³ Meri Daglas, *Čisto i opasno. Analiza pojmova prljavštine i tabua*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2001, 127.

²⁴ О губљењу моћи после удаје погледати Пазолинијев филм *Медеја*.

²⁵ Meri Daglas, *Čisto i opasno. Analiza pojmova prljavštine i tabua*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2001, 128.

теоретску поставку потврђују ликови Циганке, Миткета или газда Томе. Бити на маргини значи бити у додиру са опасношћу, али и бити на извору моћи. Маргиналац није у стању да утиче на своју „неморалну“ позицију која угрожава структуру, већ мере предострожности предузима друштво.²⁶ У филму проблем маргиналца, односно Циганке, решава друштво. Особа која прља структуру је прешла границу, односно боравила је са „друге стране“ и она никада није у праву.²⁷ Тако се Коштана, Митке или Тома не могу љубављу преображени вратити назад у град. Како после искуства љубави живети старим начином живота? Њихов преображај је морао бити заустављен на граници, негде на маргини (код воденице), а то су предели у којима се накупља енергија способна да угрози структуру друштва. Отуда је маргина у филму смештена у двориште воденице, којим владају мрачне силе, и које својом легендом опомиње на страдање у љубави.

Када заједница постане мета напада (доласком Коштане), спољашња опасност подстиче кохезију заједнице (у филму се предузимају мере против Циганке). Када структуру изнутра угрожавају непослушни појединци, проблем се углавном решава казном, чиме се структура самопотврђује (настојање оца да разбаштини сина, потом и синеубиство). Али постоје и такви случајеви када структура саму себе разара јер је заснована на контрадикторностима. Сексуално комуницирање је по природи ствари контрадикторно: конструктивно је, плодносно и представља основу напретка заједнице, али рађа ривалитет и доноси невоље. Отуда сексуално прљање мора бити контролисано. Пут ка чистоћи увек подразумева одбацивање вишка, а чистота мора бити оскудна и јалова.²⁸ Због тога су раскош и плодност потенцијално опасни и треба их се ослободити. Мери Даглас констатује да нам је суђено да чистота, за којом жудимо и којој толико тога жртвујемо, коначно постаје тврда и мртва попут стене. Или се, као у Нановићевом филму претвара у слику која скрива или потискује животне сокове. Чистота и јасноћа којима сваки уређени систем тежи – непријатељи су промена.²⁹ Тако се у филму јавља опозит: Врање или Коштана. Цео град или њена слобода. Ригидност или песма. Јаловост или путеност. Због тога је Нановић значајан режисер. Не само да је уочио потенцијал граничности српског југа за који се везује и одређени емотивни штимунг, него је у Станковићевом делу уочио многе аспекте који сваком, па и систему у којем је он стварао, упућују опомену. Искуство је увек толико противречно, да се не може уградити у недвосмислене категорије (социјалистички систем

²⁶ Исто.131.

²⁷ Исто, 153.

²⁸ Исто, 216.

²⁹ Исто, 217.

из педесетих година такође није од себе могао сакрити противречности из недавне прошлости којима је Нановић био сведок).

Сувише крут образац чистоће чини да се осећамо нелагодно, да осећамо раскорак између живота и норми. Такав је био и однос социјалистичког система и нормативних слика које је кроз уметност производио, док је стварност (па и прошла стварност, историја) изгледала све удаљеније од стандардизованих слика. Из тог процепа, из тог раскорака, са те маргине, из тог стваралачког мрака, јавио се Нановић филмом *Циганка*. Насупрот процена да савременици нису препознали квалитет Нановићевих филмова, могуће је изнети управо супротну претпоставку: да је режим у Нановићу препознао опасност коју је било потребно елиминисати што брже и што тише, и тако учврстити структуру културног модела којој је овај аутор упућивао изазов на неочекивани начин. Неочекиваност се састојала у томе што он са системом није полемисао, већ је сведочио сопствено искуство. Стварао је нешто ново што партија није желела и то са позиције којој се није могло проговарати. Садржаји његових филмова остали су изван домаћаја филмске цензуре, али се Војислав Нановић као режисер у таквој структури и културној клими није могао задржати, па је емигрирао у Америку у којој се и даље бавио филмом. Нановић је попут газде Томе, заведен животом, напустио центар структуре власти, отиснувши се ка маргиналним пределима, сферама и ликовима. Боравећи на том рубном простору постао је опасан по систем јер његови филмови нису обликовали пожељни карактер социјалистичког човека. Зато је морао бити уклоњен и са места са којег је могао да прави филмове.

Закључак: досадно и опасно

Чињеница да је Војислав Нановић деценијама био запостављен и прећуткиван у домаћој историографији први је знак његове величине. Његово дело постаје тиме значајније што му ни у овом веку није била поклоњена довољна истраживачка пажња и што његови филмови остају предмет интересовања ретких појединаца. Проучавање његовог дела води нас ка спознаји да, што се тиче филмске уметности, *партизански филм* и *црни талас* нису били једини спецификуми социјалистичке епохе. Такође, указује на чињеницу да је сећање на стваралаштво одметнутих појединаца често одређено политичким узусима, а не квалитетом њихових дела. Одметање не мора нужно бити мотивисано отвореном објавом рата систему, довољно је посезање за слободом да би систем на такве појединце показао своју осетљивост. Слобода се не добија, већ се осваја, никада не изгледа стандардизовано и увек има индивидуални печат, због чега је њен одраз у уметности непожељан. Слободног појединца систем мора придобити

или одстранити. То сведоче и Нановићева биографија и његов филмски лик *Циганке*.

Филм дискретно скреће пажњу на национално уметничко наслеђе, веома снажно по својим порукама и будности на коју позива. Српски Југ се намеће као гранични простор који има моћ да систему упуту изазов. Сублимација сексуалног комплекса и односа власти и друштвене структуре према њему, описан кроз Коштанин лик, капитално је и аутентично дело наше књижевности. Када се има у виду карактер и стваралачки капацитет Војислава Нановића који је био опседнут Коштаном и могућностима преиспитивања сложености живота које то дело пружа, онда та чињеница реверзибилно још једном указује на значај Борисава Станковића. Највредније и најсубверзивније у филмовима Војислава Нановића јесте преиспитивање везе између слободног појединца и друштва.

Мери Даглас је своју теорију о *чистом* и *опасном* изградила на анализи антрополошких података добијених на теренским истраживањима „примитивних племена“, а закључци до којих је дошла, поред осталог, проблематизују појмове модерног, напредног и рационалног. Закључак да неструктурисани свет и мрак који се простиру „иза границе“ имају моћ да са маргина угрозе систем, необично се поклапа са садржајем овог филма. Нановићева интерпретација Коштане потврђује и антрополошку тезу да прљавштина, обично сексуална, има градивну моћ за систем, те да се она често, кроз ритуал у њега уграђује, ојачавајући га. Тако је и Циганка која је у Врање стигла из непознатих предела који се пружају „иза границе“ имала моћ да пољуља основе система у који је допутовала. Као елемент који је „опасан“ и „прљав“ (у смислу да прља поредак, да га квари), она је морала бити или одстрањена или укључена у њега. Пошто је њено одстрањивање изазвало још већи неред, угрожено друштво одлучило је да је ритуалом удаје укључи у поредак. Сламањем њене личности, карактера и слободе, њеним жртвовањем друштву и устаљеним правилима, структура је преживела и очистила се. Истовремено је поново постала смртно досадна и депресивна. Али је прототип Коштане заслужио сећање и варирање у националној култури чиме читав век одајемо признање лепоти и слободи.

Прихватање смртности уграђено је као дубоки подтекст у овај филм. Искушење, сагрешење, жртвовање и преображење његови су основни елементи. Слобода и индивидуалност посебно су истакнути. Заплет филма одиграва се око побуне против система. То нам даје за право да о Нановићу и филму *Циганка* размишљамо у категорији религиозног филма што отвара нове могућности разумевања Нановићеве неподобности у систему у којем је стварао.

Литература:

Daglas Meri, *Čisto i opasno. Analiza pojmova prljavštine i tabua*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2001.

Зечевић Божидар, *Велики филмски знак: Велимир Бата Живојиновић*, Ниш: Нишки културни центар, 2018.

Златић Богдан, „Занатлија живе слике“, *Режија: Војислав Нановић. Последњи пионир*, Ур: Богдан Златић, Милоје Радаковић, Небојша Пајкић, (XI-XXIX), Београд/Нови Сад: Музеј југословенске кинотеке/Прометеј, 1993.

Златић Богдан, *Црни талас у српском филму*, Catena Mundi, 2018.

Јагодић Милош, „Нуфуско питање: проблем званичног признавања српске нације у Турској 1894-1910“, *Историјски часопис LVII* 2008, с. 343-353.

Јагодић Милош, *Нови крајеви Србије (1912-1915)*, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2013.

Јовановић Сретен, *Организација филмске делатности*, Београд, ЗАК – Стручна књига, 1980.

Крстић Драган, *Психолошке белешке I*, Балканија: Нови Сад, 2014.

Милорадовић Горан, „Глас ликвидираних генерација: Ауторизовани интервју са редитељем Јованом Јоцом Живановићем“, *Годишњак за друштвену историју* 1/ 2010.

Милорадовић Горан, *Лепота под надзором. Совјетски културни утицаји у Југославији 1945-1955*. Београд: ИСИС, 2012.

Перишић Мирослав, *Дипломатија и култура, Југославија: преломна 1950. Једно историјско искуство*, Београд: ИНИС, НБС, 2013.

Радојевић Саша, *Српски филм: педесете*, Београд: Филмски центар Србије, 2022.

Summary

Olivera Dragišić

THE SUBVERSIVE POTENTIAL OF THE MOVIE GYPSY WOMAN (1953) DIRECTED BY VOJISLAV NANOVIĆ

The paper analyzes the movie Gypsy Woman (1953), directed by Vojislav Nanović. Its subversive potential has only been noticed in contemporary film criticism, and consists in the director's focus on the strength of individual who challenges the collective in an unexpected way. In the movie Gypsy Woman, the "strong individual" is represented by a woman, whose power to threaten

the order is based on her talent, fatal femininity and the need for freedom. The thesis we present here is that Vojislav Nanović faded into oblivion for a long time precisely because of the characters he consistently created in his movies, one of which was the character of a Gypsy woman.

The movie *Gypsy Woman*, as well as Nanović's other films, during the socialist regime was possible for two reasons. First, the director occupied the highest position in the film industry already in the first post-war decade, which was possible due to his impeccable communist biography. Nevertheless, he began to distance himself from the party line with his works that did not fit into the proclaimed cultural models, and thus Nanović gradually began to represent a social, artistic and political anomaly of his time.

The subversive potential of the movie can be interpreted in various ways, and one of them is its comparison with the concept of purity and danger developed by British anthropologist Mary Douglas. *A Gypsy Woman* corresponds to the concept of dangerous and dirty that has the power to threaten the system. Consequently, the Gypsy woman had to be sacrificed through the ritual of marriage for the purpose of preserving the social order and its purity.