

Гала Насева (Австрија)
Институт за словенски студии
Универзитетот во Грац
е-пошта: gala.naseva@edu.uni-graz.at

СТУДИЈА ЗА СЕЌАВАЊЕТО ВО ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА ПРЕКУ ФИЛМОТ „СНЕГ“ НА АИДА БЕГИЌ

Апстракт: По распадот на Југославија, полека се појавува женската кинематографија како потенциен начин за уметничко изразување, способна да ги надмине границите на Балканот и да предизвика силно чувство за сеќавање на траумите од минатото и носталгија за некое друго време. Овој преглед ги истражува кинематографските вредности на филмот „Снег“ на Аида Бегик, препознавајќи ја како една од ретките режисери што ја претставуваат поствоената родова траума на Балканот. Преку истражувањето на методите што ги користи Бегик за претставување на женските сеќавања и различните начини на справување со сегашноста додека живеат во целосна изолација, исклучени од општеството, постојано прогонувани од минатото, овој преглед има за цел да фрли светлина врз портретирањето на женските карактери во современата босанска кинематографија преку нивното централно присуство на екранот, за разлика од другите филмови од постјугословенскиот период каде што сеќавањето е претставено преку реконструирање на сцени без да биде ставен фокусот на жената како централен протагонист во филмот.

Клучни зборови: постјугословенска кинематографија, сеќавање, заедничко живеење, родова траума.

Постјугословенската филмска индустрија често се навраќа на локациите на опсадата на Босна и Херцеговина обидувајќи се да го разбере неразбирливото – трауматичното влијание на настанот. Често ги преиспитува различните начини на кои таа создала огромен расцеп, кој допрва треба да се дезинтегрира, години откако завршил. Повеќето режисери одат на суптилно истражување на индивидуалните и колективните искуства за време на опсадата. Аида Бегик не го прави тоа бидејќи таа истражува целосно различен период и ја прикажува суровата реалност и различните методи за исцелување на преживеаните од војната.

Првиот игран филм на Бегиќ, „Снег“ од 2008 година, го прикажува поствоениот живот во Славно, скриено и запустено босанско село во близина на Зворник¹. Преку раскажување на приказните на 12 останати жители во уништеното село – шест жени, четири девојки, едно момче и еден повозрасен имам – Бегиќ го претставува новиот начин на портретирање на размерите на Босанската војна во балканските филмови, го нагласува препознавањето на страдањето и идентификацијата на женските протагонисти, нивното себепретставување и нивната субјективност (Rawski, Roman 2014). Во филмот „Снег“, Бегиќ го воведува гледачот во нејзината контемплативна режисерска визија, која понекогаш потсетува на естетиката на бавниот филм на Кели Рајчард, кој има две дефинирачки карактеристики – посветеноста кон реализмот и фаќањето на реалноста (de Luca, Jorge 2016). Бавниот филм се појавил во 2000-тите години и станал познат во светот по своите импресивни посебности. Тоа е кинематографска форма на дискурзивна активност, која вклучува една критичка рамка на практики што зависат од општественото и економското милје (Çağlayan 2018). Сличен на неговите претходници – новиот бран – бавниот филм се насочува на три концепти, кои се базата за мерење на политичките и социокултурните импликации на филмот: сентименталност, ирационалност и монотонија (досада) (Çağlayan 2018). „Снег“ е персонификација на современиот бавен филм на Балканот; тој се состои од моќна комбинација на емотивни долги кадри², кои го одвлекуваат вниманието на гледачот од спроведувањето на наративната причинско-последична врска. Во филмот, животот во Славно е претставен како бавен и меланхоличен, и почнувајќи од првиот кадар, има долготрајни чувства на загуба, тага и генерациски конфликт. Како и во реалниот живот, различните возрастни групи имаат различни перспективи и механизми за справување. Бидејќи главната тема на филмот е опстанокот по длабоката колективна траума што го прогонува секој карактер во филмот, гледачот може да види како различните карактери на различна возраст реагираат на одредени настани.

Бегиќ успева да прикаже колку се монотони деновите на карактерите преку техниките на брза монтажа, монтажна секвенца што често се користи во англисаксонските филмски студија (Millar, Reisz 2010). Филмаџиите ја користат оваа техника кога сакаат да додадат неповрзани слики – „импресионистичка низа на издвоени кадри вообичаено поврзани преку слики што се 'раствораат', кои се нанесени едни над други или се бришат и се заменуваат една со друга и се користат за да се претстави текот на времето, промените на места или некои други сцени на транзиција“ (Millar, Reisz 2010: 87). Воведната сцена покажува група жени и деца како играат пантомима додека Надја (Јасна Бери) го „имитира“ нејзиниот сопруг чија судбина е непозната; таа и нејзината ќерка Лејла (Алма Терзиќ) се прашуваат дали Омер ја преживеал Босанската војна или не. Малата заедница на преживевани од војната ги изгубила врските со семејствата за време на војната; тие продолжиле да ги живеат своите прикриени животи, речиси целосно одвоени од другите во

1 Зворник е град во Босна и Херцеговина, Република Српска, на левиот брег на реката Дрина.

2 Долг кадар, исто така познат како „oneg“, е единечен, непрекинат кадар што трае подолго отколку конвенционалните кадри во филмовите.

едно далечно, изолирано село. И покрај нивните разлики, тие преживуваат од заедничко производство на џем од дуњи и цреши, ајвар, кисела зелка, продавајќи ги домашните производи на отворениот пат кон Зворник, на левиот брег на реката Дрина. Еден ден се случува една несреќна ситуација кога Алма (Зана Маријановиќ), главниот протагонист во филмот, и Надја одат на нивната вообичаена рута да ги продаваат домашните производи на патот кон градот Зворник. Тука има конкретна пробивна точка бидејќи се појавува новиот карактер Хамза (Мухамед Хаџовиќ). Овој настан е првиот знак за нарушување на континуираната монотонија во животот на протагонистите.

Иако Бегиќ не вклучила ниту еден кадар на воените злосторства, нивниот товар одекнува од почеток до крај, претставувајќи го тажниот поствоен период, кој се карактеризира со тешка траума за жените (мајки и вдовици – работнички, баби – „мудри жени“) и децата сираци. Со поставување на вниманието врз жените како главни протагонистки, Бегиќ се истакнува меѓу хрватските, босанските и српските филмски режисери познати по развивањето на балканската „мачо кинематографија“ (Dumančić, Krolo 2016) во 1990-тите и раните 2000-ти години. Со експлицитното претставување на насилната машкост, другите режисери вообичаено ги развивале нивните приказни преку очите на мажите на воениот фронт, без внимателен пристап кон прикажувањето на жените како што било друго освен како еднодимензионални карактери, со желби контролирани единствено од нивната појавност и, како што потенцира Малви, создавајќи илузија дека жената може единствено да биде доживувана како „носител, а не како создавач на знаењето“ (Mulvey 1975). Приказните создавани во духот на балканскиот мачо филм имаат една централна точка – машкиот идентитет, кој упатува на издржливост и посочува на опасностите на војната и насилството, имплицитно нагласувајќи ја опасноста што доаѓа со физичкото уништување – морална деградација и етичко пропаѓање (Dumančić, Krolo 2016). Создавањето филмови се карактеризира преку нееднаква сексуална динамика на моќ насекаде, не само во Југоисточна Европа, и, како што вели Малви кога зборува за машкиот поглед во филмот, задоволството што произлегува од визуелните аспекти е поделено на активни и пасивни улоги припишани на мажите и на жените. Жените остануваат еднодимензионални, набљудувани и прикажани ликови во таканаречената машка кинематографија. Најчесто нивното физичко присуство е јасно конструирано така за да поседува телесна привлечност, што во суштина ја означува нивната намера да бидат подложени на набљудување (Mulvey 1975).

Иако постјугословенскиот босански, хрватски и српски филм се признаени и почитувани во светот поради нивниот експлицитен морален став и отфрлање на агресијата, парадоксално тие го издигнуваат и идеализираат претставувањето на насилната машкост (Dumančić, Krolo 2016). Филмациите од Балканот ги присвоиле стереотипите за насилниот, но оправдано бесен мачо одмаздник, кој е „жртва на околностите“, што резултира со една контрадикција. Додека тврдат дека е невозможно да се изгради машко општество преку одмаздничка правда, филмските автори покажуваат шовинистички тенденции и го глорифицираат насилството за да постигнат катарзично себеоткривање (Dumančić, Krolo 2016). Во „Снег“ Бегиќ не ја следи таа патека и го пренасочува својот интерес во нов правец. Таа ги рефокусира

филмските секвенци на тивката солидарност, изолацијата и посттрауматските искуства, целосно изоставајќи ги сите форми на насилство и сите цитати на опсадата. Преку успешното користење на дискурзивното кадрирање, Бегиќ создава придушен филмски споменик со неколку централни карактери, кои без напор доминираат на екранот. „Снег“ неотповикливо се осврнува на траумата упатувајќи на тоа дека овој пристап ги открива начините на кои таа може да го оформи женскиот идентитет. Таа го преместува фокусот на сеќавањето, на колективната траума и на начините за преживување. Наместо да претпоставува дека женскоста е предодреден идентитет, Бегиќ тврди дека женскоста е формирана како резултат на тешки трауматични настани, кои неизбежно создале споделено искуство што ги обединува жените што живеат изолирани додека се борат за опстанок. Овие споделени средби ја обезбедуваат основата за несвесното создавање на колективниот идентитет, кој се базира на позната нарација за болката и измачувањето (Jelača 2016).

Ритмичките обрасци и консонантните хармонии на Игор Чамо

Музиката како нематеријално наследство (de Miguel Molina et al. 2021) ги испреплетува динамиката на моќта и територијата (Broclain et al. 2019), им овозможува на луѓето да ги изразат своите чувства и стекнатите искуства поврзани со некоја специфична приказна. Во таа смисла музиката може да се разбере како комерцијален производ; сепак, креативната прогресија не завршува наеднаш бидејќи музичкиот „производ“ продолжува да живее. Музиката како културен феномен и како форма на уметничко наследство има значајна улога во формирањето на единствениот идентитет на државата, на нацијата или на цел регион. Таа содржи специфични идеи за некое конкретно место или територија, кои се прифатени од целната публика и понатаму се споделувани и одржувани преку секојдневните музички практики и општествени односи. Лирските и ритмичните теми на една филмска композиција може да симболизираат регионално помирување и сеќавање на минатите времиња, помагајќи им на гледачите да ги изразат своите светогледи преку создавање музика или едноставно преку слушање или консумирање (Ristivojević 2013). Претставувањето на сеприсутната меланхолија и кршливоста на протагонистите од страна на Бегиќ е надополнето со повторувачките обрасци на четири акорди на Игор Чамо, присутни само во неколку интимни сцени во филмот. Иако минимални, главните акордски прогресии се како предвесници на иднината што ги чека филмските карактери. Суптилно, мелодиската линија повторно се појавува во сцените без дијалог. Без напор ги преклопува сцените што се повторуваат кога Алма сонува како оди кон чешмата во дворот, го мие лицето и лежерно и сонливо се враќа кај нејзиниот сопруг, кој се моли. Деликатноста на трансформирачките акорди на Чамо ја балансираат нарацијата. Тие остануваат минимални бидејќи никогаш не ја поминуваат линијата помеѓу меланхолија и трагедија, ниту пак ја подигнуваат катарзата или ослободувањето. Исто како начините на портретирање на поствоена Босна и Херцеговина на Аида Бегиќ и Елма Татарагиќ, и композициите на Чамо за филмот „Снег“ не се слични на типичната филмска музика на постјугословенските филмови од доцните 1990-ти и

раните 2000-ти години, кои не се создадени во традиционалниот босански ритам; според тоа, не е можно да се категоризира ниту звукот, ниту композициите во кој било жанр на синкретичка популарна музика од балканскиот регион (Samson 2013). Во овој филм музиката постои во рамките на наративниот свет за да предизвика емоции без да го надополнува сценариото. Дизајнот на звук на Чамо има за цел да создаде сетилно искуство што предизвикува интуитивни одговори од гледачите; не се потпира на разбирање или резонирање.

Нарацјата во „Снег“ има пресврт кога во селото се појавуваат двајца лукави агенти со недвижности, Дејан Спасиќ и Јасмин Гељо, кои имаат намера да ја купат земјата на протагонистите и да ги притиснат да го продадат својот имот. Преку неколку пробивни точки во филмот, Бегиќ и сценаристката Елма Татарагиќ совршено ја претставуваат длабоката корупција во слабите транзициски општества, јасно укажувајќи на можностите на луѓето што ја користат политичката моќ за да спроведат контрола со една цел – да профитираат. Спасиќ е несимпатична личност, која дури ѝ кажува на Надја и го игнорира колективниот отпор на планот на магнатот со недвижности за да ја купи нивната земја. Тој ја потенцира својата позиција така што ја спомнува поддршката што ја добива од неименуван министер и од босанската влада, така потенцирајќи го пробивното влијание на корупцијата во крвките транзициски општества. Вклучувањето на овој дијалог од страна на Бегиќ и Татарагиќ ефикасно ја покажува потенцијалната експлоатација на политичката моќ за лична добивка.

Мултидимензионалноста на карактерите блеснува секогаш кога се става акцент на нивните желби, соншта и надежи, кои биле занемарени поради војната. Нејзината главна цел е да понуди една поинтимна и повеќе лична перспектива на војната, особено од позиција на децата, наместо да ја прифати како цел машката перспектива, која единствено се фокусира на објаснување на политичките и историските факти (Leković 2022). Алма, тивкиот протагонист во филмот, останува упорна во одржувањето на сеќавањата за нејзиниот сопруг и се обидува да ги убеди другите да не ги потпишуваат договорите за продажба на нивната земја. Сепак, нејзините напори се покажале како неуспешни бидејќи повеќето протагонисти се одлучиле да продадат. Интензивна зимска бура ги заробува продавачите на недвижности во границите на селото што се смалува. Тоа резултира со критичен настан што служи како импулс во филмот, кога се откриваат нивните врски со локалните убиства и кога тие се претставени како сериозна опасност за безбедноста на протагонистите, откривајќи ја болната и вознемирувачка реалност за убиствата во нивните семејства. Снежната бура е клучна за расплетот на последниот чин во филмот.

И во двата филма, „Снег“ и „Децата на Сараево“ (2012), Бегиќ силно ги истакнува колективните сеќавања на карактерите и емоционалната и психолошката состојба предизвикана од сведочењето на нешта што никогаш не се појавуваат пред камерата, но се присутни до последната сцена. Во двата филма таа ги предизвикува границите на современата босанска филмска структура и го нагласува тивкото и осаменичко сеќавање. Таа ја потенцира идејата дека филмот не мора нужно да го прикажува непријателството за да ја претстави болката или да биде гласен за

да предизвика гнев и страв. Во нејзиниот последен игран филм „Балада“ од 2022 година Бегич продолжува да експериментира со експресивната естетика и со нејзиниот рефлексивен пристап (Grgić, Lagarias 2023) во создавањето на филмовите, охрабрувајќи ја публиката да размислува за дијалектичкиот однос во нејзините филмови не само со филмско експериментирање туку исто така со размислување и сеќавање на одамна поминати времиња, кои сепак се сè уште многу живи.

Литература

- Broclain, Elsa, Haug, Benoît, Patrice, Pénélope. 2019. „Introduction. Music: Intangible Heritage?“. *Transposition* [Online], 8, 9–10. <http://journals.openedition.org/transposition/4201> DOI: 10.4000/transposition.4201.
- Çağlayan, Emre. 2018. *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Palgrave Macmillan.
- de Luca, Tiago, Jorge, Nuno Barradas (Eds.). 2016. *Slow Cinema*. Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g09wrj>
- de Miguel Molina, Blanca, et al. (Eds.). 2021. *Music as Intangible Cultural Heritage: Economic, Cultural and Social Identity*. Springer.
- Dumančić, Marko, Krolo, Krešimir. 2017. „Dehexing Postwar West Balkan Masculinities: The Case of Bosnia, Croatia, and Serbia, 1998 to 2015“. *Men and Masculinities* 20, no. 2, 144–164. doi: 10.1177/1097184X1562531.
- Grgić, Ana, Lagarias, Antonis. 2023. „The Bosnian 'À bout de souffle' Aida Begić's A Ballad (Balada, 2022)“. *East European Film Bulletin*, vol. 131.
- Jelača, Dijana. 2016. „Women's cinema of trauma: Affect, movement, time“. *European Journal of Women's Studies* 23, no. 4, 335–352. DOI: 10.1177/1350506816666891.
- Leković, Iva. 2022. „On the Borderlines of South-Eastern Europe: Migration in the Films of Aida Begić and Želimir Žilnik“. *Refugees and Migrants in Contemporary Film, Art and Media*. Amsterdam University Press. doi: <https://doi.org/10.1515/9789048554584-013>.
- Millar, Gavin, Reisz, Karel. 2010. *The Technique of Film Editing. Second Edition*. Oxford: British Academy of Film and Television Arts.

Mulvey, Laura. 1975. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. *Screen*, 16(4), 10–36.

Rawski, Tomasz, Roman, Katarzyna. 2014. „How to Escape? The Trap of the Transition in the Recent Cinema of Bosnia and Herzegovina (2000-2012)“. *Colloquia Humanistica* 3. Warsaw: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences. DOI: 10.11649/ch.2014.014.

Ristivojević, Marija. 2013. *World Music as a New Form of Tradition*. Srpski genealoški centar.

Samson, Jim. 2013. *Music in The Balkans*. Leiden: Koninklijke Brill NV.