



# СНИМАТИ КАО САВ НОРМАЛАН СВЕТ

Касни комади  
Желимира Жилника.

„Зовем се Желимир Жилник. Ја снимам старце.“ Овом фовдовском парадоксом свакако би најрадије окарактерисао себе аутор необичног филмско-телевизијског опуса, јединственог у нашој историји „покретних слика“. Делујући својим документарним остварењима и једним играним филмом („Рани радови“) као савременик поетика Раконића, Павловића, Макавејева, Жилник је, након вишегодишњег одсуства из домаће кинематографије, самосвојним тв-филмовима, реализованим од 1977. године до данас, стао раме уз раме ономе што је највредније у делима Карановића, Грлића, Тадића или Радивојевића, показујући истовремено да има снаге и идеја за „даље путовање“, заједно са Марковићем, Шијаном, Слаком, Балетићем, Кустурићем. У тренутку када „телевизијски Жилник“ бива „почаствован“ и сопственим епигонима — недавно емитована тв-драма о гастарбајтерима „Сенке блиских предака“ Филипа Робар-Дорина — заиста је упућено разматрање опште одлике његових телевизијских продукција, одлике које, без изузетка, носе набој парадокса и проблематизују бројне естетичке и продукцијске предрасуде и заблуде унутар домаће „производње слика“. У том смислу, најплоднију подлогу за анализу представљају следеће Жилникове продукције: „Наше звезде са екрана — духовна су наша храна“ (1978, ТВ Нови Сад, неемитовано), „Бора Јоксимовић: Комедија и трагедија“ (1979, ТВ Нови Сад, неемитовано), „Болест и оздрављење Буде Бракуса“ Тв Нови Сад), „Вера и Ержика“ (1981, Тв Нови Сад) и „Драгољуб и Богдан“ (1982, ТВ Београд). Унутар ових продукција могућно је идентификовати зачуђујућу (за ово поднебље површине „доследности“) димензијског метода, преиспитивање варијанти документарно-играних проседа, суштинска преплитања димензија и метадимензија кинематографске и телевизијске комуникације — која не иду на уштрб провокативности, убедљивости и актуелности тематско-мотивацијских

планова, и, коначно, аутентично представљање пресвиђаних („неприметних“) „јунака нашег доба“.

## „НЕГАТИВАЦ, ТО ЈЕСТ ИНЖЕНЈЕР“

У досадашњем Жилниковом телевизијском опусу, мозаична пародијска структура „Наше звезде са екрана — духовна су наша храна“ заузима специфично место: за разлику од каснијих „комада“, она се не заснива на портрету атрактивног, противречног појединца. Успостављајући као референцу култове идола масовне (телевизијске) забаве — певача, глумца, спортиста — Жилник посредством „нумера“ њихових подражавалаца (обожавалаца) обликује аутопроничан медијски (телевизијски) исказ, али и атракцијски низ унутар којег се пародијски увид у „продукцију снова“ претвара у анализу образаца понашања, миметичке хистерije. У процесу конфронтације подражавалаца Мохамеда Алија, јунака „лигистичко-вестерн“ или звезде „новокомпоноване музике“, иронични однос не произилази из деловања експлицитног, ауторовог „супер-ега“, у Жилниковом проседу, за иронијски ефекат више су него довољни еуфорични апсурдни звезданске идентификације. Свог „колективног јунака“, затим, аутор смешта у амбијенте ваширишта, флипера, кафанских шатри — и то је друга значајна концептуализација. Наиме, кроз процес „присвајања“ који иницирају подражаваоци, и сами носиоци маскултурних „каризма“ бивају враћени миљеу, којем, на архетипском нивоу, и припадају.

У „Комедији и трагедији“ Жилник се усредсређује на протагонисту-појединца, који је уједно и „човек из суседства“, али и екстремно бизарна фигура: Бора Јоксимовић, пензионисани лажач зрелишног позоришта и аутор „преко шездесет писаних дела“. Сто жер драматургије и редитељског поступка овог комада представљају две Јоксимовићеве паралитературне творевине: „Девојко, покри своје ноге“ („комедија“) и „Убица свог брата“ („трагедија“). Док се у комаду „Наше звезде“... ниво метаговора обликује на релацији „аутор-медиј“ овде се лик Боре Јоксимовића појављује као посредник, поље укрштана сила: Бора рецитује (сопствене) стихове, уводи у ситуацију која се импровизује или реконструиса, коментарише је, „искаче“ из ње. Иако се на тај начин лик главног протагониста појављује као функција у процесу стварања ироничне дистанце Жилник ни овог пута не долази у искушење да тог протагонисту исмева. Изразима сличним оном цитираним у поднаслову, Бора Јоксимовић открива зачуђеност сопствене фантоматичне стварности, али и кореспондирање те стварности са неоспорном социолошким имажинацијом. У класификацији ликова из Жилникове телевизијске прозе, Бора Јоксимовић се може означити као „стабилан“ и „неутралан“ протагонист, његов паралигерарни интерес о-

могућава му преображај из маргиналне бизарности у статус носилаца иронијског малограђанске свести, али га истовремено чини имуним на дубље проблематизирање egzистенцијалних дилема.

## „ДЕБЉИ КРАЈ“ СУДБИНЕ: ПАРОВИ

Сваки од три обимнија Жилникова телевизијско-филмска пројекта — сврстана под етикету „тв-драме“ — поседује једноставну „story“ са акценцираним мотивом — чији је носилац, на одређен начин, увек двострук (чак и у привидно „монографској“ обликованој „Болести и оздрављењу Буде Бракуса“). Уочљивост промишљене и функционалне социјалне стратификације по осн „село — град — градилиште“ унутар ова три пројекта је неоспорна, али је овај поступак само један од узрока сложености и аутентичности Жилникових јунака — подлога за варирање увида у менталитете, полазиште за препрепитивање драматуршких модела, материјал за различите визуелне фактуре. Наиме, Жилник се, почев од „Буде Бракуса“, опредељује за „крупни план свакодневнице“ реализујући га, на тематско-мотивацијском нивоу, усложњавањем специфичне „драматургије парова“, разрађивањем стилистичких модела се наставља, али проија бива замењена социолошким и психолошким артикулацијом.

Лички доследник у војвођанску равнину, калифорнијски печалбар, добровољац из првог светског рата, одгајивач биков, човек којег су оперисали без наркозе, једном речју пензионер из Великих Ливада Буда Бракус, при сопствени склад са светом и људима, као и статус „Хармоничног“ протагонисте из пуноће многобројних искустава којима је, нужно, „тронио“ живот, предајући му, с несмањеном радошћу, и слух и крв, и вид и снове (Б. Бракус: „Ја мислим да судбина се роди с човеком заједно и она њему одреди правац, знање, живот...“). Дајући „отисак“ Бракуса у изузетној ситуацији (помало отргнуто, због повреде и болести из сталног циклуса рада и одмора), Жилник га предочава као „стабилну“, али никако ч „неутралну“ личност: вишезначност Бракусове egzистенцијалне мудрости искушава се кроз сударе са повешћу овог столећа и повешћу „припитомљавана“ равнице, кроз конфронтацију са науком, насиљем, глађу, сеобама... Ипак, ни тако изузетног протагонисту Жилник не оставља „самог на сцени“. Витална експлозивна срчаност Бракусовог исписника Спасоја Илића најбизан је невероватним вербалним и гестуалним склоповима који асоцирају на апсурде Коцићевог Симеуна — Бака (и његову расушеност). У другој половини приче, лик Спасоја на тренутке доминира; уосталом, ово није једини случај у којем Жилник непредвидљиву ентропију „документарног“ претвара у динамичку силу своје неконвенционалне драматургије.

У приметно прецизнијој (условно) фабулативној структури

пројекта „Вера и Ержика“, Жилник чини очекивани потез (иако на неочекиван начин): даје подједнак простор судбинама обеју главних јунакиња, текстилних радница, не сводићи готово никад њихове различите реакције и понашања на пуки контраст или понављање. Нов — превасходно драматуршки — елемент јесте и „појачање“ мотивацијске структуре: Верица Миладиновић и Ержebet Јакак налазе се, у односу на Бракуса, много интензивније у сфери усмерене акције (настојања да се добије, због инваљидности, лакше радно место, а потом, тежња да им се призна малолетнички рад као стаж за пензију). Логика збивања која се конституише на темељу ових мотива омогућује Жилнику да ситуације рационално-техничке бизарности (лекарски прегледи, тестови, бирократске тираде референата за све и свашта) вољичи као изворне етапе психолошког конфликта.

У „Драгољубу и Богдану“ је мотивација која узрокује конкретни агон протагониста доведена до потпуне експлицитности; префињена, вишезначна „амбијентација“ даје том потезу статус готово трагичне нужности. Метафора ове нужности је надоласећи талас акумулационог језера, које ће, чак и физички, избрисати прошлост бушача Драгољуба (који одија да оде у пензију док не добије стан) и дрвосече Богдана (чији комбинат грца у губицима, док он склапањем песама покушава да промени стање). Обим конфликта и интензитет мотива Жилник уз то степенује наизменичним осветљавањима „активног“ и „пасивног“ у ликовима Драгољуба и Богдана, као и дислоцирањем њихових засебних линија радње до ивице „кидања“. Ако су Вера и Ержика протагонисти отвореног конфликта, Драгољуб и Богдан су фигуре са готово трагичким прелазом.

## КАВАЉЕР ГОСПОДИЦЕ ИМПРОВИЗАЦИЈЕ

Жилникове телевизијске пројекте, реализоване (примарно) филмским поступцима на филмском материјалу, термини као „документарно-играни структура“ не разјашњавају много више од схематских стикета (тв-драма и тв-филм). Наиме, и у пародијским („Наше звезде...“ „Комедија и трагедија“) и у аналитичким („Буда Бракус“, „Вера и Ержика“, „Драгољуб и Богдан“) структурама могућно је открити дубоко неконвенционално и истраживачки приступ аутора који никад не сипа „као сав нормалан свет“. Самосвојност Жилникове редитељске драматургије темељи се на изворној популацијској захтевности која одговара најдубљим интенцијама медијског амалгама у који овај аутор урња. Спецификацију овог општег става представља драматуршки модел унутар којег акциони, мотивацијски и тематски импулси делују у свим правцима, творећи отворено поље ознака. Модел захтева од гледаоца мењање тачке гледања нарочито приликом сагледавања једне од

основних Жилникових преокупација: временске парадигме и места протагонисте унутар различитих кругова и нивоа времена. Стога површном посматрачу Бракүсова скоковита присећања или сложени симултанитет успомена у секвенци излета у „Вери и Ержике“ могу изгледати као линеарна конструкција или непотребна дигресија. Јер, Жилник тражи од нас да бар за тренутак заборавимо филмску канонизовану естетику и телевизијску серијску псеудоестетику, да прихватимо (ако не као истину, оно бар као условност) премису да један предмет, једно лице — речју, једна покретна слика — функционише истовремено у различитим контекстима. У ствари, он нас у сваком кадру бриљантно уверава да извикана и „необавезна“ Импровизација није поштапалица за слабоумне и некреативне, већ трансформација случајне чињенице у контекстуалну нужност, суптилан (а у његовим пројектима, чини се, тако једноставан) процес ре-конструкције и де-конструкције.

„Раслојавање“ глобалног Жилниковог концепта и модела на поједине низове визуелних синтагми (стилистичке варијанте композиције кадра, ритмичке константе, монтажне фигуре) немогуће је у оквиру овако сажетог излагања; ипак, упутно је акцентovati извесне карактеристичне елементе. На тематском и драматуршком плану аутор обликује занимљив контраст разлагањем тзв. „историјата машине“ — сцене у млину у „Буди Бракүсу“, поређење века текстилних машина са „производним веком“ радница у „Вери и Ержике“. Још значајније је на истом плану присуство „синтагме путовања“ (одлазак у бању Бракүсов; излет Вере и Ержике; коначни одлазак Драгољуба и Богдана у Замбију) пикарског „предах“ који конзервира напетост. Међу темељне синтагме, остварене искључиво визуелним средствима, сврстава се свакако Жилниково инсистирање на „портрету протагонисте“; реч је о (за телевизијску комуникацију максимално ефектном) крупном плану, чије се особине и функције усложњавају у сваком следећем „аналитичком комаду“. Крупни план је најпре место за драматично акцентирање различитих временских равни („заокруживање“, архивских секвенци у „Буди Бракүсу“), затим тоталитет спонтане „микроглуме“ („Вера и Ержика“) унутар којег Жилникови „натуршчици“ доказују оправданост израза „структурисана аутентичност“, најзад, средство изражавања одређеног вербалног агона (Драгољуб и Богдан). Да беспомоћна Импровизација и невинна Стварност не чезну за надобудним кавалерима, већ се ефектно сусрећу само посредством смисленог концепта, доказује и Жилникова рафинирана „конструктивистичка“ метафора у „Буди Бракүсу“: сучељавање секвенци грабе Бракүсове нове куће са призором мешања колача, конотира егзистенцијалну укоренјеност Бракүсовог

света у непрекидан тотални, тактилни сукоб са предметима и предметношћу. Најзад, уопште није случајност то, што је најзамашнија оркестрација динамичних тотала (машине на брани — конотација агресије, насиља) присутна у „Драгољубу и Богдану“: „готово трагичка“ драматургија присподобљава промишљени визуелно-звучни background насиља и суровости.

## РЕАЛИЗАМ БЕЗ МОСТОВА

Термини коришћени у овој краткој анализи — као „комади“, „структуре“, „пројекти“ — такође немају дугорочнију оперативну вредност; разлог је у суштински провокативном и иновативном набоју Жилниковог концепта, остваривањем филмским средствима, материјалом и технологијом, а дистрибуираног примаоцима посредством телевизијских екрана. У том двојству се, коначно, открива кључни парадокс (значајнији од термилолошких непогодности): Жилникова остварења показала су висок степен ко-

муникативности (провокација, идентификација, естетичка самосвојност) унутар круга телевизијске комуникације, захваљујући управо својим сувереним кинематографским одликама! Дејствујући истовремено као „филм до сржи“ и као „директан пренос“, ова остварења постају драгоцене путокази ка даљинама тоталне визуелности.

С друге стране кризе (или бар изузетне) ситуације што их Жилников редитељско-драматуршки метод артикулише и варира на специфичан начин релативизују проблем „реализма“. Те ситуације представљају непрестано преиспитивање различитих модуса једног егзистенцијалног захтева, са циљем да се поменути захтев покаже неостварљивим (златни Бракүсови дани гајења кобила, Вери и Ержикин изгубљени стаж, Драгољубов стан, Богданово предузеће).

За Жилникове „обичне људе“, реализам је утопија; мостови између досуђене и просањане стварности су имагинарни.

Светислав Јованов