

Alempijević i K. Mathiesen Hjemdahl, 97–120. Zagreb: Filozofski fakultet – Srednja Europa.

Krstović, Nikola, ur. 2016. *Knjiga o svemu što ste želeli da znate o muzejima na otvorenom: Muzeji na otvorenom 2016/2017 – međunarodni zbornik*. Sirogojno: Muzej na otvorenom „Staro selo“ Sirogojno.

Maroević, Ivo. 2002. „Музејска публикација као облик музејске комуникације.“ *Informatica museologica* 32/3–4: 10–13.

Matić, Miloš. 2008. „Музеј на отвореном – тотална информација?“ У *Музеји у Србији: започето путовање*, ur. Lj. Gavrilović i M. Stojanović, 173–180. Београд: Музејско друштво Србије.

Rosić, Bosa. 2012. „Етно-парк Сирогојно: идеја, истраживање, реализација.“ У *Теренска истраживања – поетика сусрета*, ur. M. Ivanović-Barišić, 213–227. Београд: Етнографски институт САНУ.

Stransky, Zbynek. 1970. „Темелји опће музеологије.“ *Музеологија* 8: 40–73.

Срђан Радовић

Мој „Мој рођак са села“

„Јер ћу можда ја одсад налазити
За сходно да на се узмем лудачку ћуд...“

В. Шекспир: „Хамлет, краљевић Данске“

Гледалац који пропусти први чин Шекспировог „Хамлета“ неће чути наведену реченицу. За њега – Хамлет је луд а драма је критика односа друштва према умоболним члановима. (Упореди: Кот 1990, 70–83) Сличан је узрок и погрешних закључака које Тијана Цвјетићанин изводи о серији „Мој рођак са села“¹ (Цвјетићанин 2010), сврставајући је у хор „етнонационалистичких и клерофашистичких гласова“, који представљају „потврду, облик и реafirмацију етнонационалистичке визије српског идентитета“ као милитантног, ксенофобичног, етнонационалистичког и мизогиног, у сукобу са „проевропском, грађанском парадигмом“ (исто). Посебан идеолошки контекст ауторка приписује и употреби шумадијских пејзажа који, према њеном мишљењу, намећу

¹ Сценариста Радослав Павловић, редитељ Марко Маринковић. Први серијал од 13 епизода емитован је од 26. 10. 2008. до 18. 01. 2009. на 1. програму РТС-а. Други серијал од 15 епизода произведен је 2010. а емитован је на истом каналу од 07. 11. 2010. до 13. 02. 2011. Ради лакшег разумевања овог рада следи преглед најважнијих ликова у серији: Вранић, припадник војне обавештајне службе, с пролећа 2001. приморан да се пресели у родно село; Дракче, сељак и музичар, марљив сеоски домаћин, Вранићев брат од тетке, женскарш; Милена, домаћица, Дракчетова жена; Рајко, Дракчетов отац; Драгана, Дракчетова снаја; Малиша, Дракчетов син; Невена, Дракчетова ћерка; Дуња Шарчевић, учитељица у сеоској школи, Вранићева будућа жена; свештеник Милутин; Стојан и Драгица Катанић, Драганини родитељи.

неприродну хомогенизацију српског друштва, поистовећујући читаву Србију са шумадијским селом (исто).

Исход овог „декодирања“ у супротности је са поруком серије, услед теоријских пропуста. Премда га користи у раду, ауторка пропушта да доследно примени мултиперспективистички приступ (Види: Келнер 2004, 164–170) и уведе перспективу семиотике филма. Тако су занемарене читаве целине (баш као што је замишљени гледалац са почетка текста пропустио први чин),² а поједини филмски изрази погрешно схваћени.

Оправдано је тумачење медијског простора као „попришта идеолошких борби“ (Цвјетићанин 2010). Од ове премисе полази и семиотика филма (Лотман 1976, 42) истичући да се у тој борби филм служи сопственим језиком који располаже особеном лексиком и синтаксом (исто).

Основни носилац информације у филмском језику јесте кадар, начин приказивања видљивог (али и невидљивог), те редослед и трајање кадрова (исто). За разумевање филмске поруке неопходно је познавање филмског језика али и „способност гледаоца да слике са екрана повеже са реалним животом“ (Лотман 1976, 41).

Превидјући начела семиотике филма, Цвјетићанинова изводи погрешне закључке и пропушта да уочи како ова серија представља школски пример уметничког доприноса изградњи националног идентитета управо у духу европских вредности а не „какофонију деструктивних гласова... супротстављених проевропској, грађанској парадигми“ (Цвјетићанин 2010).

О пасторалном пејзажу или ‘...леп овај наш крај само људи не ваљају ништа’³

Ауторима серије спочитава се да националну хомогеност и културни образац Шумадије желе да наметну као слику Србије. Слажући се са Цвјетићаниновом о симболици коју Шумадија, као устанички крај, носи, запитајмо се зашто ниједним кадром нису приказани Опленец и Топола?⁴ Њихово одсуство представља такође уметничку поруку коју наслућујемо следећи Аристотелово тумачење трагедије као радње (Аристотел 1988, 54; Ђурић 1990, 569–575) и Лотманово тумачење „чуда уметности“ (Лотман, 1976:49)⁵ и тумачећи делање које у датом окружењу изводе ликови серије, али и оно што камера приказује након идиличних пејзажа. Тада уочавамо опустела села оронулих кућа и запуштених гробаља, осиромашене

² Ову примедбу не умањује ни чињеница да Цвјетићанинова није пре предаје текста у штампу (10.03.2010) имала прилике да види други део серијала јер се докази за побијање њених закључака могу наћи већ у првом делу емитованом до 18. јануара 2009.

³ Текст изговара Рајко Малешевић у 1. епизоди.

⁴ Према семиотици филма, битно је и оно што се у кадру не види.

⁵ „Супротстављање елемената различитих система представља уобичајено средство образовања уметничког значења“ (Лотман 1976, 49).

градове, породице пред распадом,⁶ блудне свештенике по казни премештене у провинцију да окајавају грехе и замене претходнике што су „новац волели више од човека“.⁷ „Лепа је ова наша Гружа, Шумадија уопште, само је та лепота непажена. Народ се попростачио, села се испразнила, градови су банкрот...“ каже учитељ Црнић,⁸ кога у пензију испраћа колегиница – наследница, бездушном, недовршеном реченицом: „Е па колега Црнићу... ако је то све...“ Коначну оцену времена и људи даје Рајко Малешевић: „Ни горег времена ни горих господара. Немаш у кога да верујеш ни коме да се надаш, на кога да се угледаш... све сам климоглавац и шушумига. Није важно да ли знаш и хоћеш да радиш него како си се снаш'о“.⁹ Идила пејзажа тако је постала критика људи који у њему живе због околности које су створили. Да ли баш зато аутори свесно избегавају да ове људе повежу са онима који су поставили темеље модерне Србије, па не приказују ни Тополу ни Оплеанац? Највећу одговорност за овакво стање у вишенационалној Србији, према ауторима, носе Срби, па можда баш зато радњу смештају у Шумадију.

Женомрзац Дракче или ‘мишоловка’ за двоструки морал

Погрешан је и став да серија има мизогину поруку, чији је носилац Дракче Малешевић. Мизогина црта јесте одлика овог лика, али не и ауторског става. Користећи конфронтацију (види фусноту 5) као уметничко средство, они заправо осуђују овај модел понашања, тако присутан код нас. Дракче је симпатичан само на први поглед, а распрострањеност модела олакшава поистовећивање. Управо је то „мишоловка“ коју су аутори хамлетовски поставили. Шармантни Дракче је мета критике и самокритике. Животни стил му није донео пријатеље, па се поверава коњу: „Шта да ти кажем о моме животу... стојим у месту“,¹⁰ а већ у 6. епизоди горко признаје: „Ја као пчелица, с цвета на цвет... проради ми некад савест, волео бих да сам црв три метра под земљом да ме нико не види...“

Цвјетићанинова превиђа да је ауторски однос према женама саткан од приче о чак дванаест женских ликова. Милена, Биса,¹¹ Наташа,¹² попадаја Соња и Драгица¹³ су материјално зависне жене у сенци мужева, посвећене кући. Милена је жртва чијем мучењу присуствујемо, док је њена свекрва Биса напустила породицу у коју се враћа само у ретким приликама. Наташа се свикла на понижења. Попадаја Соња свети се ускраћивањем свега што чини породични живот а Драгица је агресивна и промискуитетна¹⁴. Дуња, њене сестра и кума, те

⁶ На почетку серије видимо Милену Малешевић која је пошла у Крагујевац да се разведе од мужа развратника.

⁷ Свештеник Милутин је због прељубе из престонице премештен у село. Оцену о попу који је више волео паре него људе саопштава му на самрти старица коју исповеда (6. епизода).

⁸ 3. еп.

⁹ 13. еп.

¹⁰ 5. еп.

¹¹ Дракчетова мајка.

¹² Дуњина мајка.

¹³ Мајка Дракчетове снаје Драгане.

¹⁴ Њој аутори приписују мушке особине и тако, поново, „из контре“ критикују појаву.

Татјана¹⁵ и Дивна, Вранићева прва жена, еманциповане су тек толико да нису потпуно материјално зависне од својих мужева. Драгана Катанић је носилац једног од најзначајнијих драмских средстава – преокрета (види: Аристотел 1988, 56) Она има снаге да изађе из зачараног круга. Када је муж због тога готово отера из куће, долази на замисао о послу који ће, подржан највише од Рајка Малешевића, главе породице, донети нову наду и видан економски напредак.

Могући развој ове појаве приказан је у лику Невене Малешевић, тинејџерке на почетку гимназијског школовања. Она не показује емоције осим у околностима крајње надражености и јасно зна шта хоће. На мајчино питање „Нећеш ваљда да останеш на селу?“ одговара: „Наравно да хоћу“ и саопштава намеру да преузме и прошири породично имање и постане земљопоседница за коју ће радити други.¹⁶

Тек ово је целовито тумачење ауторског става о „женском питању“. Његова мизогина потка није идеал већ мета критике.

Нови српски надчовек или „Нисам стигао ни да се убијем“¹⁷

Погрешно је „декодиран“ и лик Вранића.¹⁸ Уместо суперхероја ми видимо човека који најпре одбија, па под уценом пристаје да сарађује са Хашким судом,¹⁹ приморавање потчињених да се врате по рањеног саборца једини му је ратни подвиг о којем се прича; подложен је страху²⁰ и склон да понекад излаз из тешкоћа види у самоубиству.²¹ Заједно са ујаком Рајком, Вранић је заправо промотер европског система вредности. Помажући немачкој обавештајној служби да пронађе одбеглог члана, он сазнаје да је реч о хомосексуалцу који је дезертирао због љубави, па с уважавањем каже:

„Толика им је љубав да су због ње угрозили животе... просто да им човек позавиди“.²²

Пронашавши бегунце испољава разумевање: „Дивим се вашој храбрости да промените живот“.²³ Договарајући узвратну услугу са Немцима, Вранић показује да се јавни посао ради за плату а не за провизију, па не тражи ништа за себе већ за државу.

Основно начело овог система дато је у свадбеном говору Рајка Малешевића:

¹⁵ Жена коју Биса готово подводи Дракчету након што га је Милена оставила

¹⁶ 28. еп.

¹⁷ Текст под наводницима изговара Вранић у 9. епизоди.

¹⁸ Милитантни промотер српског етнонационализма са особинама надчовека (Цвјетићанин 2010).

¹⁹ Вранић пристаје да сведочи у Хагу тек када су његовој бившој жени Дивни одузели пасош и спречили је да послом отпутује у иностранство.

²⁰ 27. еп.

²¹ 6. еп.

²² Ова епизода емитована је у јануару 2011, пар месеци после нереди који су пратили „Параду поноса“ у Београду.

²³ 26. еп.

„Бојим се да у невреме започињете живот, децо. Онда се рад слабо цену а сада се не цену нимало. Узми, отми, подметни, снађи се, обрни, окрени, шта те брига шта те ко пита и ко ти шта каже. А најгоре је то што се народ навик'о па мисли да је то нормално, а не види да су то ђавоља посла. Треба да се сади, да се негује, да се залива, па онда да се бере плод. Тако се живи живот.“²⁴

Серија нуди примере измирења наизглед непомирљивих супротности, извињења, праштања, поштовања другог и другачијег. Она је пример уметничког доприноса изградњи националног идентитета (више о изградњи националног идентитета путем филма видети у: Шешић – Драгићевић 2009). Критикујући постојеће стање, аутори се не подсмевају нити се задовољавају „отварањем питања“, већ смело нуде решења у виду конкретних облика понашања. Колика је у том погледу моћ „покретних слика“ речито показује Мирослава Малешевић у тексту „Искушења социјалистичког раја – рефлексije конзумеристичког друштва у југословенском филму 60-их година 20. века“ (Малешевић 2012). Због будућих анализа важно је указати на теоријско порекло грешака које су довеле до погрешних закључака у раду Цвјетићанинове.

Литература

- Aristotel 1988. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Cvjetićanin, Tijana. 2010. „Čiji rođak sa sela.“ *Glasnik Etnografskog instituta SANU* LVIII (1): 57–68.
- Dragićević - Šešić, Milena. 2009. „Pod stalnim pogledom – konstrukcija nacionalnog identiteta i crnogorske nacionalne kinematografije (filmovi Marije Perović)“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 15: 99–107.
- Đurić, Miloš. 1990. *Istorija helenske književnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Kelner, Daglas. 2004. *Medijska kultura*. Beograd: Klio.
- Kot, Jan. 1990. *Šekspir naš savremenik*, Svjetlost, Sarajevo: 70–83.
- Lotman, Juri. 1976. *Semiotika filma*, Institut za film, Beograd.
- Malešević, Miroslava. 2012. „Iskušenja socijalističkog raja – refleksije konzumerističkog društva u jugoslovenskom filmu 60-ih godina XX veka.“ *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 57/2: 107–123.
- Šekspir, Viljem. 1995. *Hamlet, kraljević Danske*, u *Sabrana dela*, Službeni list i Dosije.

Саша Саиловић

²⁴ 22. еп.