

Соња Р. ШЉИВИЋ*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

ЕНКЛАВА У ИНТЕРМЕДИЈАЛНОМ ПРОСТОРУ**

Ајсџиракџи: Несвакидашња стварност живота Срба у косовским енклавама, иако сама по себи инспиративна за уметничку обраду, средишња је тема тек неколико домаћих дугометражних филмова. У овом раду интерпретирани су филмови *Косма*, *Енклава*, *Чекајући Хандкеа*. Проблем енклава заузима значајно место и у опусу Петера Хандкеа, пре свега у есеју *Кукавице из Велике Хоче*. Поетика поменутих филмских остварења, као и Хандкеовог есеја, с акцентом на енклави као централном хронотопу, предмет су анализе у овоме раду.

Кључне речи: енклава, *Косма*, *Енклава*, *Чекајући Хандкеа*, *Кукавице из Велике Хоче*.

Документарни филм *Косма* (2013) ауторке Соње Ђекић међу првима је у низу филмских дугометражних остварења који свој наратив темеље на животу Срба у косовским енклавама. За њим следи филм *Енклава* (2015) сценаристе и редитеља Горана Радовановића, који другачијим обликовним поступцима приказује живот у изолацији. Радовановићев наредни филм, *Чекајући Хандкеа* (2021), биографски је документарца о сведочењу Петера Хандкеа о опстанку Срба у Великој Хочи.¹

Ауторка Соња Ђекић своје филмско путовање по Косову започела је већ дебитантским филмом *Мој груї Србија* (2008). Реч је о документарном филму, делимично сниманом у енклавама, чији главни протагониста, Џозеф Ароне, тридесетогодишњак из Сан Франциска, клоун, износи своје виђење живота људи у Србији. У овом путописном документарцу смењивањем контрастних сцена с главним протагонистом клоуном Џоом са београдских улица или Сабора трубача у Гучи са онима из живота деце избеглица из косовских енклава, с елементима лакрдије наспрам сурове стварности живота у егзилу, редитељка у први план истиче апсурд и трагику енклавизације.

* Научни сарадник, ORCID 0009-0005-2632-8949, sonjasljivic@yahoo.com

** Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација број: 451-03-66/2024-03 од 26. 1. 2024. године.

1 Посебну захвалност дугујем редитељима Соњи Ђекић и Горану Радовановићу на сарадњи.

Наредни филм Соње Ђекић *Косма* документарцац је о радијској мрежи *Косовска медијска асоцијација (КОСМА)* коју чини пет радио-станица: *Радио Гораждевац* код Пећи, *Радио КИМ*, Чаглавица, *Радио Хери*, Брезовица, *Радио Клокоћ*, Клокот бања и *Радио Конџакџић њлус*, који емитује програм из Косовске Митровице.

Полазећи од чињенице да једино звук радијске мреже *КОСМА* уједињује изоловане српске средине, редитељка Соња Ђекић прати програм ове мреже од радио-станица до радио-пријемника у домовима слушалаца. Повезујући два медија, радијски и филмски, односно „постварујући“ звук у слику, етар у филмски материјал снимцима настајања и емитовања радио-емисија о свакодневном животу и сукобима на простору Косова и Метохије, ауторка *Косме* документује живот Срба у енклавама, о којем се, у централној Србији, изван вести о политичким дешавањима, скоро и не говори. Обликујући филм типично документаристичким методама, интервјуишући новинаре аматере *Косовске медијске асоцијације*, користећи аудио и видео архивски материјал *КИМ радија*, као и фото-документацију интернет портала *Глас Јуџа*, ауторка оставља важан документ не само о раду једне радио-мреже, већ о *КОСМИ* као сведоку и метафори живота у енклавама.

Дугометражни документарни филм *Косма* нема конкретни заплет. Динамика филма постигнута је његовом композиционом структуром, уочљивим наративним распоредом просторних и визуелних компоненти. Овакав приповедни поступак у филму спроведен је понављањем главне тематске целине и њеним смењивањем са другим мањим градивним целинама, опозитним склоповима ентеријер–екстеријер, или пак доследним алтернирањем доњег и горњег ракурса, или значењски и стилски контрастних сцена.

Композициона, наративна и идејна упоришна тачка документарног филма *Косма* управо је на феномену изолације, али и отпорности једног колектива исказаној путем моћи радија као медија. Вести о сталним нестанцима струје и воде, блокадама моста у Косовској Митровици, спаљивању административног прелаза Јариње, злочину на реци Бистрици или мартовском погрому 2004. године, својеврсни су хипотекст приповедног ткива *Косме*. Исповести становника о страху и осами, пренете путем радио-фреквенција и филмског материјала, дакле, двоструко посредоване, поцртавају мотив изопштености.

На просторима расутих енклава једино је звук потпуно слободан. Редитељка и сценаристкиња *Косме* вештим сижејним решењима и монтажном композицијом ову чињеницу истиче у први план. Наиме, репетитивни фокус снимања управо је на радијским студијима, радио-репетиторима, антенама, радио-апаратима, кадровима фреквенције звука на радио-предајницима. На овај начин визуелизовани звук радијске мреже *КОСМА*, то јест сама радио-мрежа главни је јунак овог документарног филма. Самим одабиром овог атипичног „јунака“, који говори гласом једног колектива, сценаристкиња удвостручује документарни карактер филма.

Мозаична структура филма *Косма*, са обиљем призора и ликова, колико даје слику целине, једнако представља хронотоп енклаве као фрагментирани,

изоловани простор. Филмски уцељујући слику подељеног Косова и Метохије, редитељка Соња Ђекић успева да прикаже живот једног колектива у његовој пуноћи, са свом егзистенцијалном тежином коју доноси сегрегација.

Контрапунктирањем предмета и начина снимања, на пример, дугог кадрирања са монтажним фрагментирањем, нису нарушена начела жанра. Прегршт лирских мотива, датих фрагментарно и дигресивно, који би, на први поглед, ишли на уштрб документарности, својим значењским потенцијалом само надограђују основну идеју филма. Наиме, антитетички парови: затворене капије–антене, зид–небо, кадрови ваздух–земља, бодљикава жица–застава, дечја игра у парку кадрирана кроз бодљикаву жицу, ликовно приповедају о изолацији. Понављани поступак снимања кроз прозор радијског студија, то јест уоквиравање кадра прозором, што се показује као значењски доминантни кадар, двоструко је сликовито. С једне стране, омеђени поглед кроз прозор назначава изолацију, али и покушај освајања слободе радио-таласима. Кадрирањем репетитора кроз прозор оваква симболика постаје очигледна.

Кадар репетитор–ћубриште, који је употребљен на самом почетку филма као визуелни мото, а поновљен и касније, на конотативном плану обухвата феномене конструкције и деконструкције, уређености и хаоса, чиме је насловни акроним „КОСМА“ семантички проширен на значење космоса као уређеног система, наспрам дистопијске слике *Косме*.

Дистопијска слика свакодневице живота у мраку, под пламеном свеће, под полицијском или војном пратњом, са призорима оскрнављеног српског гробља на празник Задушница, надгробних споменика бачених у реку, наспрам слике рингишпила без љуљашки, или, пак, дечијег игралишта на којем уместо деце затичемо остарелог пастира са стадом у сумраку, пренесено говори о заустављеном животу и истребљивању једног народа. Двозначни кадрови– предизборни плакат „Сигурна будућност за све“ на контејнеру, у опустелом српском селу, или тројезична табла са обавештењем са невештим преводом на српски језик поред новоизграђене куће за повратнике на Косово и Метохију– „Пажња, војници КФОР-а су овде да пружу сигурност“, или билборд КФОР-а у северном делу Косовске Митровице– „Злочин се не исплати поштујте закон“, снимљен у току мирних протеста, додатно, у ироничном контексту описују апсурд енклавизације.

Оно што пркоси дистопијској визири управо је жива традиција српског народа. Документујући обредно сечење Бадњака под полицијском пратњом, или карневалску слику живописно маскиране поворке, такозваних вучара, у Штрпцу, редитељка *Косме*, значењски и визуелно дихотомно, наглашава отпорност културног идентитета упркос покушајима његовог затирања. Вучарење се практикује у склопу обичаја „Женидба Краљевића Марка“, праћеног сатиричним текстовима, током прославе Белих поклада. Празновање поклада се завршава ритуалним паљењем бакљи такозваних кумбара у сумрак, обредном радњом која, како се верује, може отерати зле силе.

Сцену „мавања кумбарама“ музички прати српска средњовековна композиција *Скомрашка иџра* која, уз остале композиције коришћене

у филму– овчарска песма *Навали се Шар њланина*, или изворна песма из околине Пећи *Каранфиле, цвеће моје*, такође потврђује дубоке корене српске традиције на простору Косова и Метохије.

Укључујући антрополошке и етнолошке забелешке, ауторка успева да у целости филмски пренесе живот Срба у енклавама, уједно приповедајући о традицији, садашњости, али и о минулим сукобима на простору Косова и Метохије, изван политичког дискурса. Како сведочи Живојин Ракочевић, протагониста филма и један од оснивача *Косовске медијске асоцијације*, Соња Ђекић у филму *Косма* „приказала је пре свега – живот“ (Ракочевић 2013: <https://www.politika.rs/scc/clanak/252538/Radijski-signal-vezuje-Srbe>).

Филм *Косма* упркос документованој мрачној слици свакодневице носи оптимистичку поруку, исказану најпре кроз метафору *КОСМЕ* као „звучног архипелага“ који успева да обједини расута „острва“ енклава. Вешто руководећи камером, користећи различите светлосне услове, ауторка и сниматељка *Косме*, у готово целом валеру до горућих боја, описује борбу светлости и таме, те је *Косма* и својим колоритетом на страни виталности.

Уз ауторку Соњу Ђекић екипу филма чине монтажер Немања Бабић, дизајнер звука Александар Протић, композитор Милан Св. Ђурђевић, Пабло Феро, задужен за колор корекцију, као и Марко Ђекић графички и веб-дизајнер. Филм је реализован у продукцији *Центира за визуелне комуникације Квадрант*, продуцентата Светлане и Зорана Поповића. Филм *Косма* приказан је на преко четрдесет фестивала широм света и добитник је многобројних награда у различитим категоријама².

Филм *Енклава* (2015) сценаристе и редитеља Горана Радовановића приповеда о суживоту две етничке групе, низом призора из свакодневице два дечака, Ненада и Башкима. Дечији свет у Радовановићевом филму је огледална слика света одраслих. Албански дечак Башким одговорност за смрт свога оца преноси на Ненада, као јединог представника друге етничке заједнице којег познаје. За Башкима, он је само Србин.

2 XXII Међународни фестивал етнолошког филма, Београд, 2013. г. Награда за најбољи филм у такмичарском програму; VII Филмско бдење душе, Сремски Карловци, 2013. г. Награда Бдење Јакова Орфелина; II Међународни фестивал документарног филма и трансмедиа *RIOS*, Вила Реал, Португалија, 2013. г. IX Фестивал филмова југоисточне Европе, Лос Анђелес, САД, мај 2014.г. Награда за набољу камеру у документарном филму; XXIII Међународни филмски форум *Злајни вишњез*, Томск, Русија 2014. г. Признање за осветљавање улоге радио-новинарства у екстремним условима; IX Фестивал документарног филма *SOLE LUNA*, Палермо и Тревизо, Италија, 2014. г. Награда за најбољи документарни филм у секцији Путовање; XV Фестивал филмских стваралаца Западне Вирџиније, САД, 2014. г. Награда за најбољи дугометражни филм; X Фестивал *OJO SOJO*, Мадрид и Барселона, Шпанија, 2014. г. Признање за креативност његовог наративног тока и способност да преобрати таму у светлост; III Међународни фестивал документарног филма *АСАМРАДОС*, Ла Виља де лос Сантос, Панама, 2014. г. Награда за најбољи дизајн звука и оригиналну музику; XVIII Међународни филмски фестивал Етнофилм, Чадца, Словачка, 2014. г. Награда директора фестивала за несвакидашњи поглед на живот српске мањине на Косову; XVI Кубањски фестивал православних филмова *Вечевой колокол*, Краснодар, Русија, 2014. г. Награда за убедљив приказ снаге људског духа.

Десетогодишњи Ненад на почетку и на крају филма пише школски задатак на тему *Мој најбољи друг*, којег с почетка, у опустелом селу, проналази у своме деди Милутину, који је на смрти, да би на крају Башкима именовано као свог најбољег друга. Оваквом кружном композицијом редитељ сугерише да се сукоб мора завршити у новом нараштају, који је невољна жртва, или ће се трансгенерацијски понављати.

Филм *Енклава* једнако је заснован на фактографији и симболизму. Кључне тематске целине заплета, расплета и кулминације радње– смрт и сахрана најстаријег члана српске породице, просидба и свадба у албанској кући, постављање новог звона на звоник крај порушене цркве, Ненадово заточеништво под звоном, његов пут до школе у оклопном транспортеру, те потом избеглички живот у Београду, од фактографских надрастају у симболичке слике.

Припреме за сахрану најстаријег укућанина српске породице, паралелном монтажом, смењују се са сликама свечане атмосфере женидбе албанског младића, као јасни архајски обрасци смрти и рађања.

Звоно као лајт-мотив најфреквентнији је вишезначни троп у филму. Оно је најпре истакнуто својим минус присуством, те немањем основне функције. Упркос напорима свештеника, Оца Драже, да набави ново звоно и постави га на звоник, оно остаје на земљи, у дну конструкције звоника. Готово у целом филму звоно је немо, огласиће се само једном, али звуком метака који се одбијају од њега.

Ненад је присиљен да игра жмурке са албанским дечацима и жмури под звоном, које ће га заштити од метака које испаљује Башким. Унутрашњост звона за Ненада постаје утроба библијског кита, чиме аутор индиректно упућује на *Књигу о њороку Јони*. Оваква интермедијална веза претходно је истакнута сценом у којој Ненад чита овај старозаветни текст своме деди. Башким и сам бива рањен метком који се одбио од звоника, те се насиље и индуквана мржња показују као незаустављиви рикошет. Катарзички, опхрван савешћу, Башким успева да изађе из зачараног круга сукоба и спаси Ненада. За разлику од Башкима који генерализује кривицу– „Сви су они криви“ (Радовановић 2016: 143), немогућности да одступи од наратива колектива, Ненад, прерано одрастао, надилази овакву матрицу самосвешћу– „Никог ја нисам убио“ (Радовановић 2016: 142). Ненадова и Башкимова иницијација у свет одраслих је присилна. Оно што би требало да буде страно детињству, суочавање са смрћу, самоћа, екскомуницираност, страх и мржња у психолошкој равни профилишу ове јунаке. Објективна стварност *Енклаве* је „егзистенцијална немоћ обе нације“ (према Стојановић 2016: 226).

Опозиција реалистички оквир–игра, којом је премрежен цео филм, назначавача два неусаглашена реалитета, дечију реалност и збиљу света одраслих. Сукоб претходне генерације радикално је пресликан и у дечију игру која се, контрадикторно, као првотни израз слободе, игра под претњом оружјем. За игру, као и за непријатељство увек је потребан Други. Игра жмурке, у којој је Ненад, испрва радостан, јер има с ким да се игра, па остаје заробљен под звоном, симулација је и саме дечије игре, али и сукоба.

Тако се игра у *Енклави* претвара у одигравање, у позоришну пробу будућег живота. Исприповедан из психолошки аутентичније дечије визууре, Радовановићев филм доноси непатворену причу једнако снажну оној редитеља Абаса Кијаростамија у филму *Где је кућа моја грӯи*.

Скрупчан под звоном, у готово фетусном положају, Ненад изговара бројалицу, не би ли отерао страх. Алогична, састављена од сазвучних речи без смисла, она више припада предлогичном, али и заумном. Оваквом сликом, звону се придодаје и симболика материце, саме вере као утеруса. Ненад изговара бројалицу и у мрачној „утроби транспортера“, који каменују албански дечаци. Разбрајање под звоном и у оклопном возилу, уз тапшање, под оружаном ватром, уз пламен свеће, прераста у магијску радњу, у којој бројалица преузима улогу бајалице против страха. У обредима бајања употребљавана су и магијска средства попут ватре и воска, те је транспозиција обреда у филму јасна.

Хронотоп енклаве у Радовановићевом филму описан је кадровима који чине један семантички круг. Затворени простори кућа, оклопног возила, зидовима ограђене албанске куће, или пак скучени поглед кроз прозор куће, војног транспортера, визуелна су дескрипција енклаве као затвореног, изолованог простора. У целини *Енклава* је слика тескобе.

Паралеле оклопно возило–травмај, школа у енклави у којој је Ненад једини ђак, а коју напушта и учитељица, те препуна београдска школа, порушено гробље у енклави наспрам уређеног гробља у Београду осликавају далеке реалности двеју области једне државе, удаљених тек неколико стотина километара. Ненадов нови живот у Београду, као и Башкимов позив да се врати на Косово окосница су расплета. Међутим, онако како је Ненад на Косову само „Серб“, тако је у београдској школи индикативног назива „Уједињене нације“, само „Шиптар“. Обезличен мржњом и наново изолован–„...ја нисам Шиптар, већ се зовем Ненад Арсић“ (Радовановић 2016: 171), лик дечака Ненада постаје објекат говора мржње и самомржње, а *Енклава* чији је главни протагониста критички осврт на обе парадигме мишљења.

Завршница *Енклаве* је нелинеарна, мозаичка. Елиптичним приповедањем, те смењивањем паралелне монтаже са флеш-форвардима, редитељ Горан Радовановић у сарадњи са монтажером Андријом Зафрановићем, компонује целину поступцима типичним за уметнички филм. Заснивајући свој филм на фактографији, Радовановић приповеда о затеченом стању, о сукобу два етницитета *post festum*. Бирајући за главне јунаке два дечака, не препуштајући им ни улоге приповедача, већ обликујући причу у два испреплетана тока која документују њихове животе, редитељ инсистира на индивидуалном доживљају, те *Енклава* није политички филм. Предочавајући страдање српске заједнице на Косову и Метохији, супротно већ устаљеном фокусу мејнстрим филма и медија, редитељ рашомонски доводи у питање истинитост доминантног наратива. Стога је *Енклава* једнако значајна за домаћу и страну публику. Метафора *Енклаве* могла би се пренети на било који регион који је поприште сукоба, сегрегације, а да нимало не изгуби

на значењу, јер је апсурд „природни садржај овог планетарног злочина“ (Зечевић 2016: 189), као и сваког другог.

Главне улоге у филму остварују: Филип Шубарић који тумачи лик Ненада Арсића, Денис Мурић у улози Башкима, Небојша Глоговац (Војислав Арсић), Мето Јовановски (Милутин Арсић), Миодраг Кривокапић (Отац Дража), Аница Добра (Милица Арсић, Ненадова тетка), Ђун Лајћи (Башкимов деда). Музику потписује чувена грчка композиторка Елени Караиндру, сценографију Владислав Лашић, а монтажу Андрија Зафрановић.

Филм *Енклава* био је српски кандидат за награду *Оскар* 2015. године, а добитник је бројних домаћих и иностраних признања у различитим категоријама³.

Дугометражни документарни филм Горана Радовановића *Чекајући Хандкеа* (2021) једноставног је сижера. Винар из Велике Хоче, Срђан Петровић, одлучује да постави плочу са рељефним ликом Петера Хандкеа, у част овога писца, након што је добио Нобелову награду за књижевност 2019. године. Сам Хандке је у Великој Хочи боравио неколико пута, о чему пише у есеју *Кукавице из Велике Хоче*. Постављање плоче захвалности великоме писцу, од наизглед једноставног подухвата, постаје сизифовски посао.

Хандке је у филму посредно присутан. Филм отпочиње радијском вешћу да је овај аутор добитник Нобелове награде, а значај његовог моралног става о Косову и Метохији за мештане Велике Хоче истакнут је његовим фотографијама, исечцима из дневне штампе. Хандкеово стално „присуство“ посебно је апострофирано понављајућом сценом изношења панела с Хандкеовом фотографијом, снимљеном управо испред винарије Срђана Петровића. Већ самим насловом редитељ сугерише бекетовско чекање или одсуство. Годоовску улогу Хандке преузима као одсутни објективни сведок живота у изолованој средини каква је енклава.

3 Награда жирија ФИПРЕСЦИ, ФЕСТ, март 2015. Награда публике, 37th Moscow International Film Festival, јун 2015. Награда за монтажу, СОФЕСТ, Сопот, јун 2015. Grand Prix, Фестивал филског сценарија, Врњачка Бања, август 2015. Награда публике, Monterrey International Film Festival, Мексико, август 2015. Специјално признање за Филипа Шубарића и Дениса Мурића, „Филмски сусрети“, Ниш, август 2015. Награда за режију, ЛИФЕ, Лесковац, септембар 2015. ECFA Award (European Children's Film Association), 21st Schlingel Film Festival, Кемниц, Немачка, октобар 2015. Награда жирија ФИПРЕСЦИ, 21st Schlingel Film Festival, Кемниц, Немачка, октобар 2015. Grand prix: Top Award of Chemnitz City, 21st Schlingel Film Festival, Кемниц, Немачка, октобар 2015. Special mention, IFFI, Гоа, Индија, октобар 2015. Special mention, Olympia Film Festival, Грчка, децембар 2015. Association Award from the Greek Film Clubs, Olympia Film Festival, Грчка, децембар 2015. UNICEF Award, Olympia Film Festival, Грчка, децембар 2015. Награда за најбољу музику, Antalya International Film Festival, децембар 2015. Најбољи домаћи филм 2015, УФУС, децембар 2015. Special mention, Pune International Film Festival, Индија, јануар 2016. Grand Prix, Bergamo Film Week, Италија, март 2016. Prix du Jury de la Presse, Festival du film d'Europe Centrale et Orientale, Руан, Француска, март 2016. Награда жирија ФИПРЕСЦИ Србија, за најбољег редитеља 2015, март 2016. Platinum Award for Feature Narrative, The International Independent Film Awards, САД, 2016. Grand Prix for the Best Feature Film, Аванца, Португалија, јун 2016. Europa/Mediterraneo Award, Napoli Film Festival, Италија, октобар 2016.

Радовановићев филм који је и снимљен у Великој Хочи као својеврсни поднаслов носи дефиницију „енклаве“ из Кембрицовог речника. Оно што измиче свакој тезауруској одредници, па и геополитичком појму „енклава“, јесте сам живот у енклави, који редитељ Горан Радовановић документује својим филмом. Редитељ описује енклаву искључиво визуелно. Као и у његовом претходном филму *Енклава*, кадрови прозора винарије, цркве или капија, као и дечакова вожња до истог места, на којем престаје „слобода кретања“, наспрам широког, медитеранског пејзажа Велике Хоче, осликавају тескобу живота у енклави.

Јунаци Радовановићевог филма су документарни субјекти. Као такви, они су „неми јунаци“, у филму нема дијалога, сем оних посредованих путем телефонских разговора, који се прекидају због лошег сигнала. Заснивајући филм искључиво на визуелном, замењујући живи дијалог скоро „немим дијалогом“ телефонских разговора, редитељ „слика стање“ изолације. Уз оца винара и његовог сина, Срђана и Луку Петровића, остали ликови Радовановићевог филма, лекар, старица која држи фотографију убијеног сина, хармоникаш и свештеник којег чујемо једино док држи помен и литургију, такође су субјекти овога филмског документа, који немо носе други приповедни ток филма о животу саме енклаве. Ненаративном стратегијом приповедања и минималистичким приступом, Радовановићев филм је близак контемплативном филму споре кинематографије.

Филм *Чекајући Хангкеа* прстенасте је композиције. Сцене гурања винског бурета узбрдо, на почетку и крају филма, алузивно упућују на мит о Сизифу. Како сам редитељ каже у једном од интервјуа– „Велика Хоча је за мене метафора Сизифа. Само што становници Велике Хоче не гурају апстрактни антички камен, већ идентитетско буре опстанка пуног вина које одлежава већ осам стотина година.“ (Њежић 2020: <https://www.blic.rs/kultura/intervju-goran-radovanovic-film-o-tragovima-handkeovog-prisustva-u-srpskim-enklavama/br645bd>).

На почетку филма као сизифовски носилац идентитета појављује се винар Срђан Петровић, да би на крају филма, у јукстапозицији, то чинио његов малолетни син. Син преузима од оца и бригу о винограду. На литургији у великохочанској цркви Светог Јована Крститеља, две генерације Петровића, отац и син, стоје испред фреске родоначелника лозе Немањића. Сугестивном заменом места где отац стоји испред фреске Светога Саве, а син испред фреске Светога Симеона редитељ минуциозно казује о прераном одрастању дечака, новог баштиника идентитета. Виноградари отац и син нису само „чуvari лозе“ Немањића, већ и сам чокот вере. Реминисцентно, аутор упућује на библијску параболу о Оцу виноградару и Сину чокоту („Ја сам истински чокот, и отац мој је виноградар.“ Свето Јеванђеље од Јована, 15:1).

Композицијом састављеном од низова статичних кадрова, међунасловима који ахронолошки описују једну годину (јесен, лето, зима, пролеће, лето), редитељ указује на хронотоп енклаве као простор кретања у истом кругу, у којем је, сходно томе, уобичајена линеарна концепција времена замењена цикличном. Репетитивним сценама гурања бурета, орезивања

винове лозе, те кретања лекара уз помоћ штака или вожње аутомобилом до истог места, описан је једнаки ход времена. Понављани снимак порушених надгробних споменика, на којима се рефлектује слика неба којим лете птице или пак војни хеликоптери, својом значењском језгровитошћу носи причу о гробљу као саставном делу националног и личног идентитета, који се потиरे, те ону о слободи и „контролисаној слободи“ као малициозном еуфемизму ропства у енклави.

Црква Светог Јована Крститеља, као симболички стожер идентитета, у жижи је камере у овоме филму. Уједно телефонски сигнал је најјачи на узвишењу на којем је црква подигнута, те се највећи део разговора у вези са постављањем плоче захвалности Петеру Хандкеу, симболично одвија управо одатле. Хандкеов лични став о положају једног народа на простору Косова и Метохије, о енклавама као последњем европском гету, посебно за мештане Велике Хоче, као усамљена свест се придружује њиховој борби за опстанак на свом вишевековном огњишту. Чињеница да је један нобеловац *persona non grata* на територији самопроглашене републике Косово, или било где, врхуни апсурд питања људске слободе. Ипак, како је казано у једном од телефонских разговора– „Хандке је ту, без обзира на све. Он је једнако Ораховац и Велика Хоча. То је његов универзум бола.“ (<https://vimeo.com/508697949>, 01:06–01:07, 22. 03. 2024)

Филм *Чекајући Хандкеа* није филм о самом писцу, већ о његовом моралном чињењу и личном присуству на простору Косова и Метохије. За мештане Велике Хоче он је „наш други нобеловац“, хроничар који исписује историјске факте прећутане у историји која се кроји и прекраја, андрићевски једнако студиозно. Хандке је, изнад свега, онај који саосећа са становницима енклава, па стога успева да „артикулише њихову трауму, неко ко је ту боравио, јео и пио са њима и ко их је, на крају, увео у литературу“ (Попадић 2020: <https://www.novosti.rs/c/kultura/vesti/911514/intervju-goran-radovanovic-handke-velikiprijatelj-velike-hoce>). Иако већ насловом упућен на Бекетовог *Гогоа*, насловни јунак Радовановићевог филма који се одвија на реалној позорници апсурда, ипак је носилац наде. Хандкеова упорност да истраје у свом мишљењу у синергији је са борбеним духом мештана Велике Хоче. За самог аутора филма „Хандке се појављује као појам наде који тек у сусрету са сизифовским духом неодустајања од сопственог идентитета твори слободу“ (Куљанин, 2022: <https://www.pecat.co.rs/2022/12/goran-radovanovic-reditelj-velika-hoca-je-logor-za-srbe/>). Овај Радовановићев филм је захвалница Петеру Хандкеу.

Филм *Чекајући Хандкеа* светску премијеру имао је на интернационалном фестивалу *The Message to Man* у Санкт Петербургу (2021), а националну на јубиларном педесетом издању Феста (2022). Филм је приказан и на једном од водећих интернационалних фестивала источноевропског филма *Котбус* (*The Film Festival Cottbus*) у Немачкој (2022).

Осим режије, Горан Радовановић је и косценариста филма, уз Бориса Трбића. Фотографију потписује Милорад Глушица, један од најзначајних

српских сниматеља, према Радовановићевом мишљењу. Монтажер филма је Ненад Пирнат, а дизајнер звука Александар Протић, који је уз редитеља и извршни продуцент филма. Филм је настао у копродукцији „Нама Филма“ и „Мир Медиа“.

Хандкеов путописни есеј *Кукавице из Велике Хоче* настао је након ауторовог једнедељног боравка у Великој Хочи током 2008. године, а први пут је објављен у марту 2009. године. У преводу Јана Красног, уврштен је у књигу *Историја иза њијовессти – Есеји о Јујославији*. Овај есеј припада ауторовом „балканском опусу“⁴.

С обзиром на претежно документарни карактер интерпретираних филмских остварења у којима је енклава централни хронотоп, у овом раду узет је обзир само Хандкеов поменути есеј документарно-литерарног карактера, јер је у роману *Моравска ноћ* хронотоп енклаве фикционално транспонован.

Не рачунајући само на „пуку присутност“, Хандке у улози новинара разговара с мештанима Велике Хоче и бележи, скицира есеј *Кукавице из Велике Хоче*, избегавајући „да приликом записивања избегне(м) да чак ни синтакса не ода неко мишљење или предрасуду, било негативну или чак и позитивну...“ (Хандке 2020: 396). Препуштајући и избор саговорника сеоском свештенику, Хандке интенциозно избегава сваку „систематичност“, без „припремљеног система питања, никаквог унапред промишљеног правца“ (Хандке 2020: 396). Хандкеова репортерска систематичност управо је у несистематичности, као противтежа устаљеном и устројеном дискурсу унутар којег се креће сваки извештај о Косову и Метохији западних медија.

Као на први, готово безазлени пример у односу на остале шематске извештаје Хандке се позива на новински чланак специјалног извештача *Зидојче џајјунџа* који је „извештавао о становницима једне друге 'бедне' енклаве, оној из Грачанице код Prishtine, раније Приштине, током фебруара пре албанске декларације о независности...“ (Хандке 2020: 396–397). У истом чланку новинар *Зидојче џајјунџа* о становницима енклаве бележи да се „они наводно јако плаше“ (Хандке 2020: 397). Неколико година уназад дописник *Франкфуртјер алјемајне џајјунџа* са Балкана, „у фрази која (готово да) завређује бесмртност“ (Хандке 2020: 397), пренео је изјаву путника о вожњи између две српске енклаве овако: „(ХУ) је рекао да је аутобус наводно гађан камењем.“ (Хандке 2020: 397). Извештач *Џајјунџа* о порушеном српском гробљу пише као о „природно несталом“ (Хандке: 2020: 397). Хандке наводи и извештај немачког парламентарца о *немирима* у Косовској Митровици, након самопроглашења независности Косова, у којем се они „искључиво зову 'нередима'“ (Хандке 2020: 398) и показују „нови 'квалитет' насиља“ (Хандке 2020: 398).

4 Балкански опус подразумева следећа дела аутора: *Зимско њушовање уз реке Дунав, Саву, Мораву и Дрину. Правда за Србију* (1996), *Лейњи догајјак зимском њушовању* (1996), *Пишјајући у сузама: Појтоњи зайиси два крстјарења Јујославијом у райу, марји и айрил 1999. јодине* (2000), *Пред великим њрибуналом* (2003), *Моравска ноћ* (2008), *Кукавице из Велике Хоче* (2009) и *Прича Драјољуба Милановића* (2011).

Бирајући само да неселективно бележи, Хандке позива на објективност коју би новинарска етика, као и сваки извештај требало да подразумева. Иронијским отклоном према систематској релативизацији оличеној прилогом „наводно“ у наведеним извештајима која завршава у негацији чињеница, Хандке делегитимизује овакав начин извештавања и њиме обликовану етичку свест. Он указује и на еуфемизацију као чин манипулације, те ставља под знак питања неутралност извештавања. Најпре, овакав Хандкеов поступак је протест против злоупотребе речи и појмова у јавном говору, и успостављања медијског језика као средства другог вида насиља.

Географска карта самопроглашене Републике Косово, други је тип документа који Хандке користи у свом есеју. Приступајући опет с иронијском дистанцом, Хандке бележи да се „разуме“ да споменици културе који су уништени током марта 2004. године нигде нису убележени, или су једва видни на мапи Косова, па чак ни Црква Богородице Љевишке. Манастир Светих Архангела избрисан је са школске карте Косова три године пре него што је порушен. Од три велика манастирска центра који су остали мање-више неоштећени, на карти се могу пронаћи само Дечани. Грачаница је обележена пиктограмом за град, док је топографски знак за Пећку патријаршију на мапи „смешно мали, а пре свега покривен двотачком из дебело штампаног имена оближњег планинског потока који ту протиче...“ (Хандке 2020: 409).

На школској карти, река Ибар учртана је на ободима Косовске Митровице, „а северно од реке, где су настањене десетине хиљада припадника другог народа ученик може да замисли тек неколико колиба на необрађеној земљи, без цркве...“ (Хандке 2020: 409). Јужни део овога града, пак, обележен је пиктограмом за џамију. Чињеница да је карта Косова коју Хандке проучава управо школска карта, институционализована наменом, истиче перфидну методу индоктринације.

Судећи само по *новој* географској карти Хандке као да походи простор *terra incognita* који постаје *theatrum mundi*. Места која су избрисана са географске карте, а у којима је Хандке претходно боравио, постају топос (само)пораза света.

Наредне дане Хандке проводи у Великој Хочи. За разлику од хронолошког следа којим се претходно водио у свом путописном есеју, дани у енклави „захтевају или омогућавају једно другачије рачунање времена, скоро увек на лицу места“ (Хандке 2020: 413). Време у енклави је „друго време“, „отелотворено кроз зов кукавица“ (Хандке 2020: 413). Проток времена којем сведоче све мањи виногради од рата наовамо, готово је заустављен. Уместо „ранијег 'и онда – и онда, састојао од 'сада – и сада – и сада, при чему је по уобичајеном рачунању времена касније Сада могло бити оно раније и обратно...“ (Хандке 2020: 414).

Алегорији о кукавичјем гнезду Хандке супротставља причу о животу људи у енклави који „ту сада живе, сада и сада у савезу са претходним животом и минулим радом родитеља, њихових родитеља, прародитеља,

прапрародитеља“ (Хандке 2020: 445). Праву на живот на својој земљи није потребан никакав мит, који би га потврдио, већ просто постоји прошлост која објашњава садашњост.

Насловивши своје есеје о Југославији за српско издање „историјом иза приповести“ Хандке је историографији супротставио литературу документарног карактера, истичући важност уметничког ангажовања. Доживљавајући и само писање као процес самоспознаје, пре свега у делу моралне ауторегулације, Хандке најпре приступа информацијама с критичком дистанцом, не дајући им с почетка статус чињеница. Овакав нужни дедукцијски приступ с обзиром на свеприсутно једнострано мишљење у западним медијима о српској колективној кривици, самог писца извео је на чистину расуђивања, јер је и за њега Србија била непозната земља, а за западне медије чијим је вестима био окружен *црна руиа*. За Хандкеову *дисонантну* свест не постоји само „ексклузивна“ Европа, већ и она мање репрезентативна и народ о којем се готово ништа не зна, а који је а priori кривац. Хандкеов морални став о дешавањима на територији бивше Југославије, који је довео у питање и његово књижевно дело, самог Хандкеа није одредио као политизованог писца, већ напротив као антиполитичког писца, који наступа с политичком освешћеношћу, те зна да је управо политика узрок свих сукоба.

У односу на филмове снимане по идеолошкој матрици, по апсолутизованој црно-белој схеми позитивни–негативни јунак, уз ретка страна остварења која одолевају оваквом упрошћавању, филмови *Косма*, редитељке Соње Ђекић, као и филмови *Енклава* и *Чекајући Хандкеа* редитеља Горана Радовановића нуде другачију перспективу, засновану на фактографији. Бавећи се пре свега животом Срба у косовским енклавама, као једном од најболнијих тема Косова, поменути филмски аутори, као и Петер Хандке, забележили су оно што измиче политичкој историји, да је социјална реалност енклава негација самог политичког концепта енклавизације. Одупирући се разним видовима конформизма преиспитивањем медијски прокламованих *чињеница*, мејнстрим обрасцима, или говорењем о темама о којима се радије ћути, они су се својим остварењима изборили да прећутана стварност остане стварна.

ИЗВОРИ

- Косма*, р. Соња Благојевић, Београд: Центар за визуелне комуникације КВАДРАТ, 2013.
- Енклава*, р. Горан Радовановић, Београд: Nama film, 2015.
- Чекајући Хандкеа*, р. Горан Радовановић, Београд: Nama Film, Mir Media, 2021.
- Хандке 2020: Петер Хандке, *Кукавице из Велике Хоче*, у: *Историја иза приповести, Есеји о Југославији*, прир. Небојша Грујичић, Жарко Радаковић, Прометеј: Српско народно позориште: Нови Сад, Радио-телевизија Србије, Макарије: Београд, 2020.

ЛИТЕРАТУРА

- Ракочевић, 2013: Живојин Ракочевић. „Радијски сигнал везује Србе“, *Политика* (22. март 2013), <https://www.politika.rs/scc/clanak/252538/Radijski-signal-vezuje-Srbe> (20. 05. 2024).
- Радовановић 2016: Горан Радовановић. *Енклава*, сценарио за дугометражни играни филм, нав. према: *Косово, вера и њомирeње*, Есеји о филму Горана Радовановића, ур. Игор М. Тохол, Нама Film, Београд, Дом културе, Горњи Милановац, Дом културе Студентски град, Београд, Дом културе, Чачак, 2016. стр. 142, 143, 171.
- Стојановић 2016: Мирољуб Стојановић. Интервју с Гораном Радовановићем, у: *Косово, вера и њомирeње*, Есеји о филму Горана Радовановића, *Косово, вера и њомирeње*, Есеји о филму Горана Радовановића, претходно наведено, стр. 226.
- Зечевић 2016: Божидар Зечевић. *Везано звоно*, у: *Косово, вера и њомирeње*, Есеји о филму Горана Радовановића, претходно наведено, стр. 189.
- Њежић 2020: Татјана Њежић. „Филм о траговима Хандкеовог присуства у српским енклавама у Метохији“, (интервју с Гораном Радовановићем), *Блиц* (6. 10. 2020), <https://www.blic.rs/kultura/intervju-goran-radovanovic-film-o-tragovima-handkeovog-prisustva-u-srpskim-enklavama/br645bd> (30. 05. 2024).
- Свeтло Јеванђеље од Јована*, 15:1, *Свeтло њисмо, Нови завети*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, превод Комисија Светог архијерејског синода Српске православне цркве, Београд, 2002.
- Попадић, 2020: Ана Попадић. „Хандке је велики пријатељ Велике Хоче“, (интервју с Гораном Радовановићем), *Новости* (23. 08. 2020), <https://www.novosti.rs/c/kultura/vesti/911514/intervju-goran-radovanovic-handke-veliki-prijatelj-velike-hoce> (28. 05. 2024).
- Куљанин, 2022: Александра Куљанин. „Велика Хоча је логор за Србе“, (интервју с Гораном Радовановићем), *Печат* (23. 12. 2022), <https://www.pecat.co.rs/2022/12/goran-radovanovic-reditelj-velika-hoca-je-logor-za-srbe/> (26. 05. 2024).

Sonja R. ŠLJIVIĆ

AN ENCLAVE IN THE INTERMEDIAL SPACE

Summary

Although the harsh reality of the Serbs living in Kosovo enclaves is artistically inspiring, it has served as the main subject in only few domestic feature films. This paper focuses on the interpretation of *Kosma*, *Enclave* and *Waiting for Handke*. The problem with the enclaves is a significant theme in the works of Peter Handke, especially in his essay *The Cuckoos of Velika Hoča*. This paper analyses the poetics of these films as well as this particular Handke's essay, pointing out the enclaves as the central chronotope.

Keywords: enclave, *Kosma*, *Enclave*, *Waiting for Handke*, *The Cuckoos of Velika Hoča*.