



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450–5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

32

Београд
2017.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

Journal of the Institute of Theatre, Film, Radio and Television

32

Belgrade
2017.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: др Мирјана Николић, ред. проф. (главни уредник); Светозар Рапајић, професор емеритус (одговорни уредник); др Невена Даковић, ред. проф (коуредник); др Дивна Вуксановић, ред. проф; др Иван Меденица, ред. проф; др Александар Јанковић, ванр. проф; др Бошко Милин, ред. проф; др Ениса Успенски, ванр. проф. Спољни чланови: др Дубравка Валић Недељковић, ред. проф, Филозофски факултет у Новом Саду; др Весна Перић, уредник Драмског програма Радио Београда.

УРЕДНИШТВО ИЗ ИНОСТРАНСТВА / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD: проф. др Жојица Авбељ (Jožica Avbelj), Академија за позориште, радио, филм и телевизију Универзитета у Љубљани, Словенија; проф. др Беатрис Кобов (Beatrice Kobow), Универзитет у Лајпцигу, Немачка; др Јанко Љумовић, Факултет драмских уметности Цетиње, Црна Гора; проф. др Зоран Милутиновић, Универзитетски колеџ Лондон, Велика Британија; Масимо Навоне (Massimo Navone), директор позоришне академије „Паоло Граси“, Милано, Италија; др Бетина Тури Остхајм (Bettina Turi Ostheim), Конзерваторијум – Универзитет у Бечу, Аустрија; Мартин Панчевски (Мартин Панчевски), Факултет драмских уметности, Скопље, Македонија; проф. др Снежина Танковска (Snejina Tankovska), Национална академија позоришне и филмске уметности, Софија, Бугарска; проф. др Маргарет Таси (Margaret Tasi), Западни универзитет Темишвар, Румунија.

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ: др Александра Протулипац

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, Булевар уметности 20

ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD: Faculty of Dramatic Arts, Institute of Theatre, Film, Radio and Television, Belgrade, Bulevar umetnosti 20

e-mail: institutfdu@yahoo.com

Издавање Зборника радова ФДУ 32, у коме је објављен део радова са међународне Конференције *Балкански филм од нитратног до дигиталног*, помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

САДРЖАЈ CONTENTS

I

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА FILM AND MEDIA STUDIES

<i>Vuk Vuković</i> MEDIJSKA KULTURA I CIVILIZACIJA SLIKE: KA PRODUKCIJI KONTEKSTA.....	11
<i>Vuk Vuković,</i> MEDIA CULTURE AND CIVILIZATION OF IMAGES: TOWARDS PRODUCTION OF CONTEXT.....	25
<i>Miloš Milošević</i> FILM I SAN – OPRAVDANOST UPOTREBE ONIRIČKE METAFORE NA TEMELJU NALAZA NEURONAUKA.....	27
<i>Miloš Milošević</i> FILM AND DREAM – THE PROBLEMATISATION OF THE USE OF THE ONIRIC METAPHOR IN RELATION TO FINDINGS OF NEUROSCIENCE	41
<i>Ana Martinoli</i> FAKE NEWS – MEDIJSKA PRODUKCIJA I KRIZA NOVINARSTVA U DOBA POST ISTINE.....	43
<i>Ana Martinoli</i> FAKE NEWS – MEDIA PRODUCTION AND JOURNALISM CRISIS IN THE POST-TRUTH ERA.....	60
<i>Aleksandar S. Janković</i> FABULE, PROMIŠLJANJA I NOKTURNA: BEOGRADSKI NOVI TALAS NA FILMU	61
<i>Aleksandar S. Janković</i> FABLES, REFLECTIONS AND NOCTURNES: BELGRADE NEW WAVE ON FILM	74
<i>Nevena Daković</i> NOVOSADSKA RACIJA: DISONANTNOST POST-SEĆANJA	75
<i>Nevena Daković</i> UJVIDEK RAID: THE DISSONANCE OF POSTMEMORY	102

<i>Mirjana Nikolić</i>	TREZOR-I KOLEKTIVNOG I INDIVIDUALANOG MEDIJSKOG SEĆANJA	103
<i>Mirjana Nikolić</i>	TV SHOW TREZOR AS A COLLECTOR OF COLLECTIVE AND INDIVIDUAL MEDIA MEMORIES	115
 II		
БАЛКАНСКИ ФИЛМ НА РАСКРШЋУ <i>(Уредник др Невена Даковић)</i> BALKAN CINEMA ON THE CROSSROADS <i>(Editor prof. Nevena Daković, PhD)</i>		
<hr/>		
<i>Aleksandra Milovanović</i>		
<i>Mila Turajlić</i>	BALKANSKI FILM NA RASKRŠĆU: EVROPEIZACIJA VS. REGIONALIZACIJA.....	119
<i>Aleksandra Milovanović</i>		
<i>Mila Turajlić</i>	BALKAN CINEMA ON THE CROSSROADS: EUROPEANIZATION VS. REGIONALIZATION.....	137
<i>Deniz Bayrakdar</i>	SPECTACLE MIRRORED IN TURKISH CINEMA: FAIRGROUNDS, CIRCUS AND THEATRE	139
<i>Peter Kardjilov</i>	CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND: THE ACTIVITIES OF SERBIAN OWNERS OF MOBILE CINEMATOGRAPHS AND FILM PRODUCERS IN BULGARIA DURING THE PERIOD OF EARLY CINEMA (1897–1914).....	155
<i>Peter Karđilov</i>	BLISKI SUSRETI TREĆE VRSTE: AKTIVNOSTI SRPSKIH VLASNIKA MOBILNIH KINEMATOGRAFA I FILMSKIH PRODUCENATA U BUGARSKOJ TOKOM PERIODA RANOG FILMA (1897–1914)	168
<i>Marian Țuțui</i>	THE FIRST BALKAN GENRE: FILMS ON OUTLAWS	169
<i>Sanja Lazarević Radak</i>	IZMEĐU DVA TALASA: JUGOSLOVENSKA KINEMATOGRAFIJA I KRIZA SOCIJALIZMA (1975–1985).....	179

<i>Sanja Lazarević Radak</i>	
BEETWEN TWO WAVES: YUGOSLAV CINEMA AND CRISIS OF SOCIALISM (1975–1985)	192
<i>Nemanja Zvijer,</i>	
PARTIZANSKI VERSUS „POSTPARTIZANSKI” FILM- RATNI FILM I DRUŠTVENI KONTEKST.....	195
<i>Nemanja Zvijer</i>	
PARTISAN VERSUS „POSTPARTISAN” FILMS.....	209
<i>Sandra Nikolic-Kyriakopoulou</i>	
HOLOCAUST AND TRAUMA IN GREEK CINEMA: MANOUSOS MANOUSAKIS’ <i>OUZERI TSITSANIS</i> (<i>CLOUDY SUNDAY</i>).....	211
<i>Sandra Nikolic-Kyriakopoulou,</i>	
ХОЛОКАУСТ И ТРАУМА У ГРЧКОМ ФИЛМУ: ΜΑΝΟΥΣΟΣ ΜΑΝΟΥΣΑΚΙΣ <i>OUZERI TSITSANIS</i> (<i>ΟΒΛΑΧΝΑ ΗΕΔΕΛΪΑ</i>)	223
 III ПРИКАЗИ SUPPLEMENTS	
<hr/>	
Милена Драгићевић Шешић: Приказ књиге Радине Вучетић: <i>Монопол на истину – партија, култура и цензура у Србији</i> <i>шездесетих и седамдесетих година XX века, Београд: Клио, 2016.</i>	227
УПУТСТВА АУТОРИМА.....	233
INSTRUCTIONS FOR AUTHORS	237

I

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА

FILM AND MEDIA STUDIES

Vuk Vuković¹
Univerzitet Crne Gore, Fakultet dramskih umjetnosti,
Cetinje, Crna Gora

316.72
316.774
COBISS.SR-ID 255644940

MEDIJSKA KULTURA I CIVILIZACIJA SLIKE: KA PRODUKCIJI KONTEKSTA

Apstrakt

Rad kritički preispituje savremeni kontekst djelovanja medija, s posebnim osvrtom na klasične teorije društva, kulture i medija. Problematizacija produkcionog konteksta polazi od prirode savremenog društva koje, danas, direktno počiva na medijima i komunikacijskoj brzini širenja informacija. Smještajući medijsku produkciju u okvire globalnih medija i globalizacionih procesa, rad postavlja pitanje sadržaja polemike o medijima unutar vizuelno kodirane kulture. Kontekst tako definisane (medijske) kulture postaje i kontekst u kojem je civilizacija određena slikom, kao ključnim instrumentom današnje produkcije.

Ključne riječi

medijska kultura, menadžment medija, produkcija, vizuelna kultura, teorija medija

Transformacija savremenog svijeta, sa tendencijom ekspanzije tržišne logike i visokorazvijenog kapitalizma, gdje se kao ključni akteri prepoznaju multinacionalne i transnacionalne kompanije, danas se čita u okvirima pojma globalizacije. Iako definicije globalizacije mogu biti različite (a suština bi trebalo da je ista – stvaranje jedinstvenog ekonomskog, političkog i kulturnog tržišta), upravo one definišu i kontekst djelovanja savremene medijske produkcije. Svjetsko ekonomsko tržište bi trebalo da omogući slobodno kretanje roba, usluga i finansija, uzimajući u obzir podsticanje konkurencije i globalni razvoj. Ako mislimo u domenu medijski kodirane kulture, globalizaciju promišljamo i kao nesmetanu razmjenu sistemâ vrijednosti, potreba i navika, ali i kroz neprestane globalne komunikacione procese, te medijske usluge.

1 vuk.vukovic@ac.me

Fenomenološki gledano, riječ je i o polju sukoba mnogobrojnih teoretičara oko uzroka, dometa i posljedica procesa koji podrazumjevaju globalizaciju – dok zagovornici ovih procesa, govoreći o ekonomskom napretku i razvoju, globalizacijske procese vide kao poželjne i neophodne u civilizacijskom smislu, protivnici ovog koncepta procese globalizacije tumače kao štetne po društveni razvoj autentičnosti, ne samo lokalne, već i globalne zajednice. Jedna od ključnih zamjerki teoretičara društva je ideja da globalizacija uništava autohtone, lokalne vrijednosti, ukidajući sve različitosti čitave lepeze kolektivnih identiteta u svijetu što, paradoksalno, dovodi do još većih podjela. S druge strane, proponenti koji najčešće i zagovaraju koncept korporativnog biznisa, globalizaciju vide kao pozitivan trend u svijetu, tumačeći je, ne samo kao promjenu u odnosu na prethodne sisteme, već i kao napredak, najčešće navodeći ekonomske i statističke pokazatelje tzv. pozitivnog impakta, odnosno uticaja na poboljšanje životnog standarda i stabilnosti društava. Na toj liniji je i Svjetska trgovinska organizacija koja dvije najrecentnije epizode globalizacije vidi u povećanoj integraciji tržišta, protoku kapitala i kretanju radne snage, što je direktna posljedica „tehnoloških inovacija, širih političkih promjena i ekonomske politike.”²

Čak i kada procese globalizacije prenesemo na teren medijske, kulturne i umjetničke produkcije, paradoksalno, ostajemo u domenu ekonomske terminologije i logike tržišta. Multidisciplinarne studije potrošnje izmijenile su isključivo ekonomsku perspektivu gledanja na potrošnju kao kupovinu, te proširili sadržaj potrošnje kao procesa unutar kojeg se uspostavljaju, održavaju ili mijenjaju granice društvenih grupa:

Sadržaj procesa potrošnje ne predstavljaju samo materijalna dobra, koja najčešće povezujemo s pojmom robe i tržišta, već i usluge i masovno posredovane slike i predstave, koje do nas dolaze putem masovnih medija, filma, vizuelne umetnosti, reklama, javnih promotivnih kampanja; u tom slučaju, reč je o tzv. cultural consumption. (Erdei 2008: 60)

Teoretizujući potrošnju kao komunikaciju, informaciju, društvenu diferencijaciju, oblik rada, građanske participacije i odgovornosti, kao osjećaj sopstva ili uživanja, Ildiko Erdei tvrdi da je savremeni čovjek fundamentalno određen kao potrošač svih onih elemenata koji čine kulturnu potrošnju ili konzumaciju. U tom smislu je, tvrdi autorka, nemoguće dati generalnu teoriju o potrošnji, uzimajući u obzir da je jednim objašnjenjem teško obuhvatiti

2 World Trade Organization, http://www.wto.org/english/res_e/booksp_e/anrep_e/wtr08-2b_e.pdf; pristupljeno: maj, 2013.

predmet potrošnje, bilo da je riječ o „potrošnji slatkiša i prometu oružja i narkotika” ili „komercijalizaciji detinjstva” (Erdei 2008: 347). Ovo pomjeranje od ekonomije robe ka ekonomiji usluga, i sve veća ekspanzija ekonomije znanja, pri čemu se i znanje interpretira kao tržišno konkurentna vrijednost, dovode do potrebe da samu globalizaciju, kao i njene (medijske) fenomene, interpretiramo u istom kontekstu, odnosno produkcionom okviru.

Mišljenje o procesima globalizacije, bar u medijskom kontekstu, moguće je pronaći i u teoriji Maršala Makluana (Herbert Marshall McLuhan), koji je još sredinom XX vijeka utemeljio pojam „globalnog sela”, komentarišući društvo i društvene okolnosti, a misleći pritom na prostor umrežen medijima i vrijeme u kom se završava Gutenbergovo doba. Danas, termin „globalno selo” dobija novu dimenziju koja, potpomognuta tehnologijom interneta, svijet zaista svodi na dimenzije sveopšte dostupnosti. U tako (ne)ograničenom prostoru i vremenu, nameću se nova pravila i izazovi za funkcionisanje tradicionalnih medija koji, uslovljeni trendom globalizacije, bivaju izmijenjeni, kako organizaciono, tako i kvalitativno – programski. Šta je sadržaj polemike o globalizaciji medija koja na vrlo efikasan način sve više oblikuje društveno ponašanje, što je moguće primjetiti i po sve intenzivnijoj razmjeni informacija i širenju informaciono-komunikacionih mreža?

Smatramo da interdisciplinarnost pojma „kultura” proizlazi iz psiholoških procesa apercepcije i valorizacije, bilo da su subjekti tih procesa pojedinci ili društva, zbog čega je neophodno dati bar grube obrise definicije ovog pojma, pogotovo kada se misli na generalizovani zbir zajedničkih vrijednosti koje određuju jedno vrijeme. U tom smislu, bitno je izdvojiti antropološki pristup jednog od najznačajnijih teoretičara studija kulture Rejmonda Vilijamsa (Raymond Williams) koji je tumačio kulturu kao način života: „socijalna definicija kulture”, kako je Vilijams naziva, je „opis određenog načina života koji izražava neka značenja i vrednosti, ne samo u umetnosti i obrazovanju, nego i u institucijama i svakodnevnom ponašanju” (Vilijams 2008: 125). S jedne strane, riječ je o razjašnjavanju implicitnih i eksplicitnih značenja i vrijednosti u određenom načinu života, odnosno u određenoj kulturi, a s druge strane, i o analizi onih elemenata načina života koji ne spadaju pod klasičan pojam kulture – organizaciju proizvodnje, strukturu porodice, strukturu institucija koje izražavaju ili vladaju društvenim odnosima i, konačno, ono što je za ovaj rad najbitnije – karakteristične forme kojima pripadnici društva komuniciraju. Analiza značenja i vrijednosti aktuelne (sada-i-ovdje, odnosno u konkretnom prostoru i vremenu, kako bi to Vilijams rekao) ljudske djelatnosti kroz institucije i oblike ponašanja, dovela je Daglasa Kelnera (Do-

uglas Kellner) do pojma „medijska kultura”, kojim opisuje oblik komercijalne i potrošačke kulture čiji su proizvodi artikli i usluge koji navode pojedinca da učestvuje u sistemu potrošačkog zadovoljstva, a sve sa ciljem da se privuče privatni profit, stvoren u ogromnim korporacijama zainteresovanim za akumulaciju kapitala. Ovako opisani, mediji dominiraju našim slobodnim vremenom, oblikuju političke stavove i društveno ponašanje, te učestvuju u procesu identitetskih konstrukcija, dok medijska kultura učestvuje u oblikovanju dominantnih shvatanja o svijetu i najvišim, univerzalnim vrijednostima; ona definiše moralne i etičke, estetske i estetičke principe, te pruža osnovu za shvatanje individualnih i kolektivnih identiteta.

Tvrdim da medijska kultura predstavlja poprište borbe za prevlast između ključnih socijalnih grupacija i suprotstavljenih političkih ideologija, i da pojedinci proživljavaju ovu borbu pomoću slika, priča, mitova i predstava medijske kulture (Kellner 2004: 9).

Projekat medijske kulture je, u ovoj studiji, tretiran kao otvoreni koncept koji, po mišljenju autora, ima tu prednost da istovremeno označava i prirodu i oblik sadržaja industrije kulture, ali i medijsku tehnologiju i industriju čime se, u stvari, skreće pažnja na ciklus produkcije, diseminacije i prijema putem kojih se medijska kultura proizvodi, distribuira i konzumira. Međutim, time autor ciljano izbjegava i pojmove poput „masovna” i „popularna” kultura, za koje smatra da imaju neizvjesno teorijsko ishodište i ideološku osnovu. Masovna kultura, kao predmet interesovanja mnogobrojnih istraživačkih centara i studija tokom XX vijeka, često se kretala u domenu rasprava o tzv. visokoj, vrhunskoj ili elitnoj kulturi, nasuprot onoj koja je namijenjena masama, a za čiju je pojavu tradicionalna sociologija izdvojila četiri osnovna razloga – brz industrijski razvoj zemalja Zapada, povećanje gradskog stanovništva naglim doseljavanjem sa sela, serijsko proizvođenje robe i podizanje društvenog standarda, što za posljedicu ima višak slobodnog vremena. Kao posebno bitan segment u razvoju pojma, pominje se tehnološka inovacija koja je dovela do masovnog reprodukovanja kulturnih artefakata koji su shvaćeni kao ozbiljna prijetnja univerzalnim društvenim vrijednostima i kvalitetnim umjetničkim postulatima te je, kao takva, masovna kultura postala predmet kritike različito orijentisanih mislilaca.

Kritika masovne kulture nije se ticala isključivo kvalitativne dimenzije sadržaja i strepnje za tradicionalne oblike umjetničkog izražavanja, već se bavila i uticajem koji masovna kultura može imati na (masovno) društvo. Baš kao što Kellner smatra da je medijska kultura dio industrijske kulture koja je zasno-

vana na modelu masovne proizvodnje u funkciji ekonomske profitabilnosti, tako je i ljevičarski vid kritike masovne kulture zasnovan na ideji da je ona instrument koji kao ciljnu grupu prepoznaje pasivne potrošače sa indukovanim komercijalnim potrebama. Kritičari tzv. „lijevog tabora”, među kojima su prednjačili Adorno (Adorno) i Horkhajmer (Horkheimer), su kao ključnu prijetnju čovječanstvu vidjeli pasivizaciju publike u svim njenim oblicima, te kao ključne riječi posljedica masovne kulture u funkciji ekonomskog mehanizma izdvajali – kontrolu, homogenizaciju i pacifikaciju mase: „Ona potreba koja bi možda mogla da umakne centralnoj kontroli već je potisnuta kontrolom individualne svesti” (Adorno, Horkhajmer 2008: 68), pišu oni i dodaju: „Ono što odstupa može preživjeti samo time da se svrsta” (2008: 75). U Evropi je organizacija masovne kulture takođe mišljena u čvrstoj analogiji sa tržištem i profitabilnom logikom:

Stepen komercijalizacije masovne kulture nije svuda isti; on zavisi od društvenog uređenja i tradicije zemlje koja razvija masovnu kulturu. U izvesnoj meri, ipak, ova kultura svuda postaje roba koju stvaraju specijalizovane institucije i koju isporučuje specijalizovani sistem distribucije (Kloskowska 1985: 105).

Poljska sociološkinja i antropološkinja kulture Antonjina Kloskowska (Antonina Kloskowska) konstatuje da američka naučna i filozofska literatura uglavnom nije uspjela da formalizuje i definiše fenomen masovne kulture kao opštije teorije, već se, u većini slučajeva, bavila njenim pojavnim oblicima, kakvi su sadržaj popularnih magazina i programi radija i televizije, a koji su bili predmet kritičke pažnje i sistematične analize. Ono po čemu se Kloskowska razlikuje od većine teoretičara društva i kulture je njen pokušaj da, pored kritike koja potiče iz krugova intelektualaca, profesionalnih naučnika i estetičara, masovnu kulturu sagleda kao cjelovit društveni proces. Opravdanje, ili odbrana, sagledava se kroz stav autorke da su sudovi o ovom fenomenu uglavnom svođeni na područje estetske analize, dok masovna kultura, čak i u užem smislu koji se odnosi na funkcionisanje sredstava masovnog komuniciranja, obuhvata i elemente informacija i nauke, te da bi valjalo imati u vidu čitav kompleks funkcija masovne kulture (informativna, zabavna, rekreativna) da bi se mogala razmatrati opravdanost njenog društvenog značaja. Autorka naglašava da teorije bazirane na kritici masovne kulture neuporedivo više pažnje posvećuju njenim posebnim elementima nego njenoj funkciji u sistemu antropološki shvaćene globalne kulture savremenih društava, te da je neophodno dati usklađeno i prihvaćeno objašnjenje masovne kulture, makar u okvirima jednog političkog sistema ili jednog društveno-kulturnog

kompleksa: „Problem odgovornosti organizatora masovnog komuniciranja i masovne kulture razlikuje se zavisno od okvira društvenog uređenja i usvojenih ideoloških pretpostavki, ali se uvek sa njegovim rešavanjem dovodi u vezu potreba što potpunijeg, što dubljeg objašnjenja usvojenih funkcija i uloga masovne kulture.” (Kloskovska1985: 308).

Ukoliko se vratimo na Kelnerov koncept medijske kulture, dolazimo i do iste težnje o potrebi društveno-istorijskog konteksta, odnosno društvene, ekonomske i političke stvarnosti kao osnove za tumačenje kulture. Insistirajući na pojmu „medijska kultura”, ovaj teoretičar, u stvari, polazi od tzv. tehnokulture u kojoj mediji dominiraju slobodnim vremenom i kulturom, čime su izvršili njenu kolonizaciju. Proces tehnološkog napretka, u sinergiji sa uvećanjem slobodnog vremena, učinio je da sredstva masovnih komunikacija prošire svoj uticaj na društvenu i ličnu organizaciju vremena kao načina ponašanja. Autor *Medijske kulture*, u tom smislu, smatra vještačkim granice koje su postavljene između oblasti studija kulture, medija i komunikacija, i skreće pažnju na međusobnu povezanost kulture i medija komunikacije: „Zapravo, razlika između 'kulture' i 'komunikacije' je proizvoljna i rigidna, i trebalo bi je odbaciti (Kelner 2004: 62). Nadalje, on objašnjava:

Bez obzira na to da li pod 'kulturom' podrazumevamo dela klasične kulture, način života, kontekst ljudskog ponašanja, ili bilo šta drugo, ona je, u svakom slučaju, usko povezana s komunikacijom. Da bi bilo koji oblik kulture postao društveni sadržaj, i da bi se zaista pretvorio u 'kulturu', mora da postane i subjekt i predmet komunikacije, što ga po prirodi stvari čini komunikativnim. S druge strane, 'komunikacija' je predmet kulture; to je način na koji se kultura širi i postaje stvarna i delotvorna. Nema komunikacije bez kulture niti kulture bez komunikacije (Kelner 2004: 62).

Ukoliko prihvatimo tezu o medijskoj kolonizaciji slobodnog vremena i društva, dolazimo i do pitanja sadržaja, odnosno vrijednosti i značenja posredovanih u medijskoj kulturi, kao i znanja, vještina i sposobnosti koje su nam potrebne da bismo uspjeli da dekodiramo medijske poruke. Prije dvije decenije Kelner se zalagao za projekat koji je danas u fokusu naučne i stručne javnosti – pokret medijskog opismenjavanja; on bi podrazumjevaao sticanje sposobnosti tumačenja, kritikovanja i odolijevanja medijskim manipulacijama, čiji je cilj jačanje suvereniteta ličnosti prema medijskoj kulturi. Kritička medijska pedagogija, kako je on to zvao, učila bi studente da čitaju, analiziraju i dekodiraju tekstove medijske kulture na način koji je sličan njegovanju uobičajene pismenosti. Podrazumjevala bi i umjetničko medijsko obrazovanje koje bi

uputilo studente da procjenjuju estetske kvalitete medija i da koriste različite medijske tehnologije kao oruđa izražavanja i stvaranja. Konačno, Douglas Kelner medijsko opismenjavanje vidi i kao instrument društvenih promjena u funkciji osvježavanja demokratskih debata i učestvovanja u demokratiji. Upravo na tim idejama, počiva predmet projektnih aktivnosti mnogobrojnih organizacija javnog, privatnog i neprofitnog sektora koji prepoznaju dinamiku zasićenosti medijskim porukama i informacijama.

Tako, jedna od ključnih riječi savremene medijske distribucije više nije dostupnost, već *izbor* – kako selektovati poruke u okolnostima sve većeg priliva informacija, odnosno, na koji način sagledati granice između stvarnog svijeta i onog koji stvaraju mediji. Većina istraživanja u oblasti medijske pismenosti uglavnom su se kretala u domenu apriorističke kritike masovnih medija, naglašavanja njihovog štetnog uticaja i iscrpljivala su se u razvijanju vještina, sa ciljem da pozovu ljude na opreznost. Teoretičar komunikacija i univerzitetski profesor Džejms Poter (James Potter) s druge strane, smatra da masovni mediji nisu po definiciji loši, već da imaju i pozitivna dejstva, te da je u proučavanju i sprovođenju medijske pismenosti neophodno primijeniti ličniji pristup koji obezbjeđuje realističniju i dostupniju strategiju ostvarivanja adekvatnih rezultata, a čija su uporišta ne samo u vještinama, već i u ličnom položaju i raspoloživom znanju.

„Medijska pismenost je skup gledišta koje u korišćenju medija aktivno primenjujemo da bismo protumačili značenje poruka koje primamo” (Poter 2011: 47). On precizira da je neophodno da razlikujemo poruke, činjeničke informacije i društvene informacije. Poruke su, tvrdi Poter, sredstva kojima nam se daju informacije, te mogu biti posredovane putem različitih medija – televizije, radija, kompakt diskova, video-igara, knjiga, dnevnih listova, časopisa, *web*-sajtova, razgovora, predavanja, koncerata, ulične signalizacije, naljepnica na proizvodima koje kupujemo, itd. One sadrže činjenične i društvene informacije. Dok su činjenice sirove, neobrađene i informacije nevezane za kontekst (poput imena, rokova, formula, spiskova...), društvene informacije sastoje se od prihvaćenih uvjerenja koja se ne mogu zvanično potvrditi, ali ih to ne čini manje stvarnim. Njihov poseban značaj, i sa aspekta ovog rada, ogleda se u činjenici da se one uče kroz posmatranje društvenih interakcija, a manifestuju kroz tzv. pravila oblačenja, razgovora, ponašanja koja doprinose da nas drugi smatraju privlačnim, pametnim i sposobnim.

Za medijsku pismenost, kao neprekidan proces, značajna je i skala³ na kojoj položaj određujemo na osnovu saznavnih, emocionalnih, estetskih i moralnih znanja i sposobnosti, a sve sa ciljem razumijevanja značenja. Polazeći od najnižih faza (npr. usvajanje osnovnih pojmova, sticanje govornih sposobnosti i narativnih vještina...) koje prolazimo kao djeca, preko faza nižih i viših sposobnosti medijske pismenosti, Poter završava na istoj kategoriji za koju se zalagao i Kelner – aktivizam, odnosno društvena odgovornost koja se manifestuje u reakciji okrenutoj ka spolja, odnosno kroz pitanje poput onog – „Kakve poruke su najbolje za ostale ljude i za društvo?” Nadalje, za kontekstualizaciju medijske kulture, a posljedično i medijske pismenosti u svim svojim fazama, pogotovo značajno pitanje je – kroz koje medije se društvo najbolje prepoznaje, odnosno koji mediji su kanali manifestacije poruka, činjeničnih i društvenih informacija?

Određena empirijska i teorijska istraživanja i promišljanja navela su naučnike da postave tezu o dominaciji vizuelne kulture kao društvene stvarnosti prožete slikama, odnosno okolnosti na osnovu kojih, zahvaljujući vizuelnoj tehnologiji, današnje vrijeme možemo interpretirati u duhu dominacije vizuelnih medija, što nas direktno stavlja u okvir civilizacije slike. Takav trend medijske kulture, u kojoj vizuelni stimulansi predstavljaju okosnicu poimanja svijeta, u duhu je teorije spektakla, postavljene još 1967. godine, a danas manifestovane i putem medijskih poruka. Gi Debor (Guy Debord), teoretizujući pojam spektakla, kaže da se sav život u društvima u kojima vladaju savremeni uslovi proizvodnje objavljuje kao akumulacija spektakla, odnosno da se spektakl predstavlja i kao samo društvo, i kao dio društva i kao sredstvo ujedinjenja.

Spektakl, shvaćen u svojoj ukupnosti, istodobno je rezultat i projekt postojećeg načina proizvodnje. On nije dodatak stvarnome svijetu ni njegov naknadni ukras. On je samo srce irealizma stvarnoga društva. U svim svojim posebnim oblicima – u informiranju i u propagandi, i u reklamiranju i u izravnoj potrošnji zabave – spektakl tvori model života koji vlada u društvu. (Debord 1999: 36).

U funkciji analize društva kroz prizmu vizuelnog, iz odabranog citata potrebno je izvući tezu da je spektakl vladajući oblik života u svim svojim manifestacijama, međutim, neophodno mu je dodati i stav da spektakl nije samo skup slika, već društveni odnos između ljudi posredovan slikama: „Spektakl se ne može shvatiti kao zloupotreba svijeta viđenja ni kao proizvod tehnika

3 Vid. više: Poter, Dž. 2011. *Medijska pismenost*. Beograd: Clio, str. 51.

masovnog rasprostiranja slika. On je više nalik na *Weltanschauung*⁴ koji je postao djelotvoran, preveden u materiju. To je viđenje svijeta koje se objektiviralo” (Debord 1999: 36). Svijet spektakla, materijalizovan u slikama na tragu je pomenute kritike kulture kapitalizma koja, i u Deborovom pristupu, odiše otuđenjem i fetišizmom robe, odnosno gomilanjem slika i prizora. Koncept ekonomskog života uzima primat nad društvenim, a degradacija na planu sistema vrijednosti potvrđuje se u transformaciji iz *biti* u *imati*, a potom, iz *imati* u *izgledati* čiji je cilj imati ne samo (akumulirani) prestiž, već i dominaciju pogleda kao vladajućeg iskustva. Kako onda opažati i valorizovati savremenu stvarnost ukoliko je, kako tvrdi Debor, neposrednost zamijenjena slikama, a iluzija životnih stilova i potreba zamjena za autentično iskustvo?

„Svet privida ponovo postaje aktuelan” (Vuksanović 2007: 9), stav je koji otvara kritički intoniranu savremenu studiju *Filozofija medija* i reflektivno problematizuje stvarnost, posmatrano kroz prizmu medijskih fenomena. Produkti hibridne stvarnosti proizlaze iz savremenog političko-ekonomskog trenutka, odnosno iz neraskidive veze između kulture, medija i ideologije čime je stvorena društvena okolnost da svijet masovnih i novih medija postaje konstitutivan za današnje shvatanje realnosti. Međutim, to „ne znači da je prvobitno shvaćena realnost, kako su je definisali stari metafizičari, neposredno potisnuta i ukinuta ovom drugom, medijskom stvarnošću” (2007: 9), već da je doživljaj realnosti uveliko izmjenjen potrebom teatralizacije stvarnosti i doživljaja svijeta kao globalnog spektakla, pri čemu čitanje medijskih fenomena ne treba svoditi isključivo na pojave virtualne realnosti, već na preispitivanje čitavog polja medijskog djelovanja. Vraćajući se Deboru koji bi rekao da je upravo spektakl falsifikovao stvarnost, te da ga, u tom smislu, treba interpretirati kao vizuelnu obmanu koja se materijalizovala, postavlja se pitanje dominantnog čula, odnosno metoda kojim savremeni svijet opaža (medijsko) društvo i (medijsku) kulturu?

Pretpostavku koju postavlja proces globalizacije uz obavezno učešće tehnologije, možemo elaborirati i putem Viriliove (Paul Virilio) teze da živimo na vizuelnom kontinentu gdje se političke granice pomijeraju iz realnog prostora geopolitike u realno vrijeme hronopolitike prenosa slike i zvuka. Pol Virilio, razvijajući debatu ne o simulaciji stvarnosti kao što to čini Bodrijar (Jean Baudrillard), već o supstituciji iste, tvrdi da je društvo iz čiste tehnologije skliznulo u tehnokulturu i vladavinu totalitarne tehnokulture. Realno vrijeme prenosa slike i zvuka, zahvaljujući naučnim i praktičnim dostignućima u

4 Riječ bi se, terminološki gledano, mogla interpretirati u okviru pojma „pogled na svijet”.

oblasti tehnologije, manifestuje se putem dva komplementarna aspekta tzv. mondijalizacije – krajnje smanjenje daljine i telenadzor, odnosno kontinuirano teleprisustvo svijeta koje omogućava da vidimo i ono što je nekada bilo izvan vidokruga. Fenomen i značaj teleprisustva ne iscrpljuje se samo kroz događaje značajne za lokalnu i globalnu politiku, kao što je to bio slučaj sa mnogobrojnim ratovima koji su medijski pretvoreni u fikciju, već i dostupnošću privatnog života putem tehnologije koja omogućava *live cams*, odnosno direktan prenos čak i najintimnijih aspekta ljudskog ponašanja: „Slike univerzalnog voajerizma, to zajedničko samoposmatranje je pozvano da se proširi brzinom jedinstvenog tržišta univerzalnog publiciteta koji se najavljuje” (Virilio 2000: 21). Vizuelni domet svakog događaja, bez obzira na kapacitet eventualnog spektakla, vizualizaciju pretvara u komunikaciju mnoštva gledalaca koji su, istovremeno, i teleučesnici i telekupci. Konačno, on ide i korak dalje, tvrdeći da je ta sveobuhvatna vizualizacija samo važan dio onoga što danas nazivamo *virtualizacija*, odnosno – „proširenje optičkog obima izgleda realnosti” (Virilio 2000: 19), čime određujemo sebi granice kako u prostoru, tako i u vremenu.

Ako se vratimo na početak poglavlja i tezu o Kelnerovoj medijskoj kulturi koju pojedinci proživljavaju pomoću slika, priča, mitova i predstava, odnosno o poprištu borbe za prevlast nad sistemom vrijednosti u kojem društvo živi, dolazimo do još jedne teorije koja se tiče akumulacije; međutim, ne akumulacije kapitala ili spektakla, akumulacije kao strategije u čijem je fokusu razvijanje vještina pripovjedanja u hipermedijativnoj sredini. Takozvano „poprište borbe za prevlast suprotstavljenih političkih ideologija”, ili politički *storiteling* (eng. storytelling), da se poslužimo terminologijom Kristijana Salmona (Kristian Salomon), postoji isključivo da bi se vještački produžio politički život. Upravo je kontekst medijske kulture ili oštrije – kontekst savremene lakovjernosti kojom je određeno današnje društvo, omogućilo „demokratiju kontaminiranu hipermedijacijom” (Salmon 2011), u kojoj je izazovno misliti o pozicijama moći koje, nasuprot dosadašnjim uvjerenjima, djeluju kao narativna mreža i kao novi menadžerski trend upravljanja aktivnostima i emocijama pojedinaca. Akumulacija priča najbolja je slika cjelokupnog razvoja neoliberalnih društava u kojim su upravo priče zauzele mjesto robnih fetiša i opredmećenih slika koji su vladali potrošačkim društvom. Ovakav stav govori o instrumentalizovanoj upotrebi narativa u funkciji utvrđivanja ne samo pravila ponašanja, već i kontrole savremenih želja i potreba kao autentičnih psiholoških kategorija.

Umesto da pasivno podnosi bujicu priča koje anarhično nastaju u kompaniji, storiteling menadžment čini napore da poveća njihovu vrednost i usmerava njihovu proizvodnju, nudeći sistematizovane oblike interne komunikacije i upravljanja koji su zasnovani na naraciji anegdote (Salmon 2010: 54).

Autor studije koja pozicionira vještinu pripovjedanja kao marketinški djelotvornu realnost, identifikuje četiri nivoa *storitelinga*. Makroekonomski nivo podrazumjeva upotrebu *storitelinga* kao tehnike proizvodnje i prodaje određenih roba i usluga pojedincima, a sve u funkciji mobilizacije potrošačkog potencijala i (re)konfiguracije potrošačkog ponašanja. Kao kompleksan proces, *storiteling* u ekonomskom smislu treba da uspostavi sistem u kojem će priče posredovati između svih zainteresovanih aktera po unaprijed smišljenom scenariju. Scenario, svakako, podrazumjeva ne samo pričanje priča, već i produkciju istih i zajedničkih uvjerenja koja će izazvati osjećanje pripadnosti i usmjeriti emocije. Pravno-politički i makro-politički, kao sledeća dva nivoa *storitelinga*, takođe manipulišu ponašanjem i emocijama pojedinaca, ali s ciljem da ponude priču koja će navesti na akciju u domenu politike, čime se daje legitimitet određenom društvenom poretku i određenim društvenim praksama. Riječ je kako o mobilizaciji direktnih glasova na izborima, tako i normalizaciji političkog i partijskog ponašanja pomoću fikcije (putem npr. filmske i televizijske produkcije ili, rijeđe, muzičke industrije), u čijem su (kreativnom) središtu tzv. spin-doktori koji imaju zadatak da brinu o imidžu, dakle o percepciji određene akcije u javnosti, a ne o smislu ili svrshodnosti te iste akcije, a najčešće putem manipulacije medijima. Konačno, Salmon govori i o individualnoj upotrebi narativa u funkciji samoprikazivanja, a putem aplikacija i ostalih novih tehnologija koje su omogućile tzv. narativnu samokontrolu. Ono što se nameće kao jedan od zaključaka jeste da je *storiteling* u direktnom odnosu sa ljudskom potrebom za komunikacijom, odnosno za pričanjem priča o sebi, drugima i svijetu, čime se pojedinci ili društvo identifikuju sa drugim pojedincima unutar društva, ili sa širim društvenim zajednicama, te daju smisao određenim događajima, tj. narativima. Pitanje koje Salmon nije direktno postavio, ali koje proizlazi iz njegovih teza o karakteristikama neoliberalnog društva je – ukoliko, na nivou globalne društvene tendencije govorimo o akumulaciji priča, da li je, s aspekta pojedinca, riječ o akumulaciji emocija kao posebne, autentične dimenzije ljudske egzistencije? Iako je prvenstveno riječ o psihološkoj, odnosno intrapsihičkoj kategoriji, emocije predstavljaju neodvojiv dio vrijednosnog, bihevioralnog i komunikacijskog aspekta ličnosti, te kao takve postaju segment koji empirijske nauke pokušavaju operacionalizovati, objektivizirati i izmjeriti. Tako definisane i na

taj način opipljive, emocije postaju instrument standardizacije unutrašnjeg i spoljašnjeg života savremenog čovjeka.

Uporište za ovakav stav vidimo u stavovima iznijetim u knjizi *City of Panic*, u kojoj Pol Virilio govori o sinhronizaciji emocija (*the synchronization of emotion*) kao strategiji standardizacije ponašanja. Sinhronizacija i standardizacija se u eri medijskog konformizma odvijaju po principu gotovo mimetičkog, koje je, kao karakteristika, uslovljeno medijima, ali je ujedno i odlika infantilnog, odnosno ponašanja karakterističnog za period djetinjstva. Ovakvo, globalno oblikovanje posljedica je njegovanja ne kritičkog mišljenja, već informacijske revolucije koja promovise ono što Virilio, paradoksalno, zove masovni individualizam (*mass individualism*), misleći pritom na kontekst u kojem su pojedinci, svako ponaosob, uslovljeni uticajem masovnih medija. Mediji, tako, definišu ne samo kontekst realnosti, već i autentične osjećajnosti koja, putem tehnika savremene medijske manipulacije, biva podložna standardizaciji, baš kao što je to, u nekoj od prethodnih faza, bio slučaj sa standardizacijom mišljenja. Princip proizvodnje identičnih reprodukcija, koje je filozof Valter Benjamin (Walter Benjamin) svojevremeno okarakterisao kao „proces gubitka auratičnih vrijednosti”, izlazi iz domena tehničke reprodukcije i preuzima primat nad ljudskim (ili jezikom novih medija: korisničkim) karakteristikama.

Priroda savremenog društva danas direktno počiva na medijima i komunikacijskoj brzini širenja informacija, pa je razumljivo zašto prevlast nad političkom dimenzijom preuzimaju oni koji su vještiji u tzv. info-ratu, gdje ne govorimo o oružju masovnog uništenja, već oružju masovnih komunikacija u borbi koja se ne vodi oko teritorije, već oko interpretacije stvarnosti. Virilioovom terminologijom: dolazi do još jednog značajnog društvenog zaokreta – primat nad egzokolonijalizacijom koja se manifestovala porobljavanjem geopolitičkog sistema određenog društva (potlačenih zajednica i zemalja poznatih pod sintagmom „treći svijet”) preuzima tzv. endokolonijalizacija, kojom Virilio označava proces organizovanog i planiranog osvajanja onih teritorija ličnosti koji su u domenu afekta, a sa motivom standardizacije civilizacijskih vrijednosti i kontrole njenih tokova. Demokratizacija emocija (*democracy of emotion*) (Virilio 2005: 37) kao sintagma i konstatacija, s aspekta globalizacije kao politički kontrolisanog procesa, u funkciji je analize društva u kojem se ukidaju obrasci individualnog mišljenja i autentičnog osjećanja, a uvode kolektivne (javne) emocije kao model kanalisano ponašanja. Kontekstu ovakvog globalnog društva treba dodati i pojam stereo-realnost, kojim autor, opisuje medijski generisanu realnost kao privilegovanu u odnosu na

fizičku realnost, kao realnost u kojoj se sve vidljivo zamijenjuje ekranom, konačno – kao realnost u kojoj se i sami gubimo.

U funkciji zaključka ovog rada, valjalo bi referirati i na tekst *Iskaz i filozofija medijski umreženog društva* gdje je naglašeno da je „U epohi medija – kako se često definiše vreme druge polovine XX i početka XXI veka – bitno [je] izmenjen kontekst mogućeg intervenisanja u stvarnost” (Jevtović et al. 2012: 62). Autori, nadalje, tvrde da je stvarnost instrumentalizovana, da se događaji izvlače iz konteksta, personalizuju ili prećutkuju što, kao strategija privlačenja pažnje, ima za cilj da utiče na stavove ili ponašanje recipijenata, ali indirektno, odnosno bez vidljive namjere: „Moć novih medija nije u govorenju ljudima šta da misle, već u neprimetnom nametanju tema, ideja i stavova o kojima treba da razmišljaju” (Jevtović et al 2012). Ovi citati suštinski ukazuju na stanje usmjeravanja kako stavova, tako i ponašanja medijskih subjekata, pa tako okolnosti koje definišu savremenu medijsku kulturu i civilizaciju u kojoj dominira slika putem svih svojih manifestacija, postavljaju i okvir, tj. kontekst djelovanja menadžmenta medija: pomenute vrijednosti koje emanira savremeno društvo dio su kulture na mikro-organizacionom nivou, ali svakako utiču i na opšte funkcije menadžmenta i produkcije medija. Međutim, treba imati u vidu da je ovaj proces dvosmjernan, tj. da menadžment nije isključivo pod uticajem društvenih okolnosti, već da savremeni menadžment medija i utiče na okolnosti, mijenjajući ih, kako kratkoročno, tako i dugoročno. Polazeći od toga da je zadatak opšteg menadžmenta da obavlja „određene funkcije s ciljem da se na efikasan način obezbede, rasporede i iskoriste ljudski naponi i fizički resursi kako bi se postigao neki cilj” (Wren, Voich 2001: 28), ali i od specifičnih karakteristika menadžmenta kulture i medija koji kreću od toga da ljudska interesovanja i potrebe treba njegovati i razvijati, a ne samo reagovati na njih, dolazimo do zaključka da upravljanje u medijskoj sferi ne podrazumjeva isključivo planiranje, organizovanje, kadrovsku politiku, vođenje i kontrolisanje, već i usmjeravanje društva u skladu sa onim vrijednostima koje su u funkciji osnovnog cilja. U tom smislu, treba istaći i naše uvjerenje da menadžment medija direktno utiče na vrijednosti koje se generišu u društvu, što dodatno ukazuje na potrebu refleksivnog i kritičkog razumijevanja društva u vremenu medijske kulture i umreženosti, te razvijanju menadžmenta u tzv. humanističkom ključu. U suprotnom, menadžment medija će doprinijeti transformaciji, često i vulgarizaciji polja medijske produkcije i teorije medija – upravo akumulacijom slika koja, kao strategija, komunikaciju svodi na vizualizaciju, negirajući čitav spektar izražajnih sredstava savremenih (tradicionalnih i tzv. novih) medija.

Literatura

- Adorno, Teodor i Horkhajmer, Maks. 2008. „Kulturna industrija”, u: *Studije kulture*. ur. Jelena Đorđević, Beograd: Službeni glasnik, str. 66-99.
- Benjamin, Valter. 2008. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u: *Studije kulture*. ur. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik.
- Debord, Guy. 1999. *Društvo spektakla*. Zagreb: Arkzin.
- Erdei, Ildiko. 2008. *Antropologija potrošnje*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Jevtović, Zoran et al. 2012. „Iskaz i filozofija medijski umreženog društva”. *Kultura polisa*, br. 18, Novi Sad: Kultura – polis, str. 61-80.
- Kelner, Daglas. 2004. *Medijska kultura*. Beograd: Clio.
- Kloskowska, Antonjina. 1985. *Masovna kultura*. Novi Sad: Izdavačka radna organizacija Matice srpske.
- McLuhan, Marshall. 2008. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Poter, Džejms. 2011. *Medijska pismenost*. Beograd: Clio.
- Salmon, Kristijan. 2010. *Storytelling – Ili pričam ti priču*. Beograd: Clio.
- Vilijams, Rejmond. 2008. „Analiza kulture”, u: *Studije kulture*. ur. Jelena Đorđević. Beograd: Službeni glasnik, str. 124- 133.
- Virilio, Paul. 2007. *City of Panic*, Oxford: Berg Publishers.
- Virilio, Pol. 2000. *Informatička bomba*. Novi Sad: Svetovi.
- Vuksanović, Divna. 2007. *Filozofija medija – ontologija, estetika, kritika*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju i Čigoja štampa.
- Vuksanović, Divna. 2011. *Filozofija medija 2 – ontologija, estetika, kritika*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU i Čigoja štampa.
- Wren, Daniel A. i Voich, Dan Jr. 2001. *Menadžment: proces, struktura i ponašanja*. Beograd: PS Grmeč – Privredni pregled.

MEDIA CULTURE AND CIVILIZATION OF IMAGES: TOWARDS PRODUCTION OF CONTEXT

Summary

Transformation of the modern world today is read in terms of the concept of globalization, including the tendency of expansion of highly developed capitalism, where as the key actors we can recognize the multinational and transnational companies. Although definitions of globalization can be different (an essence should be the same – the creation of a single economic, political and cultural market), they are the one which define context and effects of modern media production. In this sense, the work critically examines the contemporary context of media, with a special emphasis on the classical theory of society, culture and the media. It suggests that the context of production is based on the nature of modern society which, today, is based directly on the media and communication speed of information dissemination. Placing media production in the framework of global media and global processes, the work raises the question of the content of media controversy within visually coded culture.

Key words

media culture, media management, production, visual culture, media theory

Miloš Milošević¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

FILM I SAN – OPRAVDANOST UPOTREBE ONIRIČKE METAFORE NA TEMELJU NALAZA NEURONAUKA

791.32

159.963.3

COBISS.SR-ID 255670028

Apstrakt

Budući da se metod poređenja filma i sna u teoriji filma oslanja na shvatanje prirode sna sa kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka, postavlja se pitanje opravdanosti ovakvog pristupa kao i validnosti njime dobijenih rezultata ako se u obzir uzmu nalazi neurostudija sa početka novog milenijuma. Dosadašnja saznanja o neurofiziološkoj osnovi sanjanja i recepcije filma navode na zaključak da je upotreba analogije i metafore film-san u studijama filma u izvesnoj meri opravdana i utemeljena, ali i da je neophodno proširenje shvatanja pojma sna od svođenja na ispoljavanje nesvesnih želja i potreba, kroz proučavanje pre svega procesa sekundarne elaboracije. Takođe je ukazano na brojne zaključke i koncepte koji se moraju revidirati kao posledica proširenja korpusa znanja o prirodi sna i na moguće načine validnije upotrebe analiziranog metoda.

Ključne reči

onirička metafora, teorija filma, neuronauka, recepcija filma, sekundarna elaboracija

Od samog uspostavljanja teorije filma, primećena je sličnost filmova i snova, što je za posledicu imalo korišćenje psihoanalitičkih postavki u izučavanju filma (uporediti sa Altman 1985; Casetti 2001²; Daković 2001; Rascaroli 2002). Iako je veza film–san danas previše uska da bi se njome mogao pokriti čitav dijapazon preplitanja teorije filma i psihoanalize (uporediti sa Daković, 2001), konvergencija dve oblasti inicirana je upravo uočavanjem interferencije pojmova film i san (uporediti sa Bordwell 1989a; Rascaroli 2002).

1 milosmilosevic80@yahoo.com

2 Tekst je originalno objavljen u: Casetti, Francesco. 1945. *Theories du cinema*. Paris: Armand Colin.

Ovaj metodološki i teorijski pristup najavio je i rad Barta (Roland Barthes) i poststrukturalista (uporediti sa Bordwell 1989a), dok psihoanalitičke teorije čine temelj i brojnih kasnijih pristupa izučavanju filma – „[...]od feminizma do hermeneutike gledaoca” (Daković 2001: 6).

Bez obzira na opisani uticaj i brojne rezultate primene psihoanalize u izučavanju filma (uporediti sa Casetti 2001, Daković 2001), imajući u vidu nove nalaze o neurofiziološkoj osnovi dva procesa (sanjanja i recepcije filma), može se postaviti pitanje validnosti korišćenja metafore i analogije film–san u teoriji filma, posledično i validnosti rezultata nastalih njenom primenom. Naime, da bi se u teorijskim razmatranjima validno koristio metod poređenja, neophodno je utemeljiti ga na proverljivim podacima i činjenicama, u suprotnom, postoji bojazan da rezultati dobijeni ovom metodom ostanu u domenu nagađanja, a njihova vrednost upitna. Takođe, validnost teorija neophodno je ispitivati proverom njihovih implikacija u praksi. Otuda je opravdano dovođenje u vezu dve na prvi pogled nespojive perspektive, istorijsko-teorijske i empirijske³.

Analiziranjem postavki nastalih upotrebom pomenute metodološke aparature uočava se i nepotpuno ili jednostrano razumevanje dinamike sna u teoriji filma, što bi mogla biti posledica sličnog tretmana sna u psihoanalizi. Još od prvih psihoanalitičkih razmatranja sna, uočavaju se procesi i funkcije koji nisu direktno vezani za rad nesvesnog (uporediti sa Freud 1899), ali se njima ne pridaje slična pažnja kao nesvesnim funkcijama i procesima.

Zbog toga će poređenjem morfoloških i fizioloških sličnosti i razlika koje leže u osnovi procesa sanjanja i recepcije filmova, pored ocene validnosti dosadašnje primene, biti procenjena i opravdanost proširenja shvatanja prirode sna u teoriji filma.

Metafora i analogija film–san u teoriji filma

Kako bi se razumeo teorijski potencijal koji sa sobom nosi upotreba oniričke metafore u teoriji filma, neophodno je prvo osvrnuti se na njen nastanak i razvoj. Iako je pregled pomenutih postavki u više navrata napravljen i obrađen u teorijskoj literaturi (uporediti sa Altman 1985, Casetti 2001, Daković 2001,

3 Treba naglasiti da je priroda ovog rada pregledna i da su empirijski podaci (kao i teorijske postavke) korišćeni u njemu preuzeti iz studija drugih autora, što će uvek biti označeno navođenjem izvora.

Rascaroli 2002), ovoga puta one će biti izložene sa ciljem lakšeg poređenja sa nalazima neuronauka.

Onirička svojstva filma prepoznali su još i pioniri teorije filma poput Mišterberga (Hugo Münsterberg), Kanuda (Ricciotto Canudo) i Epstena (Jean Epstein) (uporediti sa Altman 1985, Casetti 2001, Daković 2001, Rascaroli 2002).

Tridesetih godina prošlog veka može se primetiti uticaj psihoanalitičkog metoda na američki film, kako na njegovu proizvodnju tako i na promišljanje (uporediti sa Bordwell 1989a). Film se analizira Frojdom (Sigmund Freud) metodom analize snova, insistira se na prepoznavanju mehanizama zadovoljenja nesvesnih impulsa sa konačnim ciljem razumevanja društvenih odnosa i njihove patologije. Ključna metafora kojom se opravdava ovaj pristup je metafora film–san (uporediti sa Bordwell 1989a).

Nakon Drugog svetskog rata ova tema se aktuelizuje u teoriji filma u okviru sistematskog izučavanja situacije recepcije („gledanja”) filmova (uporediti sa Casetti 2001). Sličnosti situacije recepcije filma i sanjanja pronalaze se u pasivnosti, anonimnosti i receptivnosti subjekta, koja dovodi do povlačenja od realnosti (Mauerhofer, 1949, uporediti sa Altman 1985), a kao ključna razlika navodi se da subjekat sam produkuje svoje snove, dok kod filma dobija gotov proizvod (uporediti sa Parker 1944, Mauerhofer 1949). Sličnost filma i sna dokazuje se i na osnovu vizuelne prirode, nedostataka čvrstih vremenskih i prostornih veza, i striktnog kauzalnog principa (uporediti sa Lebovici 1948). Sličnost pozicije subjekta objašnjava se takođe i procesima identifikacije, projekcije i transfera sa filmskom predstavom (Lebovici 1948, uporediti sa Casetti 2001), iz čega se izvlači zaključak da su recepcija filma i sanjanje slični psihički procesi (uporediti sa Casetti 2001). U oba procesa pored objektivne percepcije, učestvuju snažni subjektivni mehanizmi (Morin, 1966, uporediti sa Rascaroli 2002) koji indukuju stanje infantilne regresije i preplavljaju subjekta (Morin, uporediti sa Daković 2001).

Filmski gledalac „[...] zauzima mesto snevača [...]” („[...] takes the place of the dreamer [...]”) (Langer 1953:413) jer film kao i san „[...] stvara virtuelnu sadašnjost, poredak direktnog prikazivanja” („[...] it creates a virtual present, an order of direct apparition”) (Langer 1953:412). Filmska slika, kao i san, ne predstavlja pravo prisustvo objekata već samo njihovih dvojnika (Morin, 1966, uporediti sa Rascaroli 2002), s tim što je filmska slika ipak materijalna (Morin, 1966, uporediti sa Rascaroli 2002). Zbog svoje odvojenosti od

objekta filmska slika ima svojstva mentalne slike (Mitry, 1963, uporediti sa Rascaroli 2002), a razlika filma i sna u stvari je kvantitativna a ne kvalitativna (uporediti sa Rascaroli 2002). Filmsko iskustvo kao paraoniričko stanje smešta se negde između sanjarenja i snova (uporediti sa Rascaroli 2002) na osnovu intenziteta i stepena zamene realnosti imaginarnim i svesti da se radi o imaginarnom, a ne realnom iskustvu (Mitry, 1963, uporediti sa Rascaroli 2002). I ova razlika je kvantitativna pre nego kvalitativna.

Stanje regresije, koje je u filmu veštački izazvano, prisutno je i kod snova (uporediti sa Baudry 1975), a karakterišu ga suspenzija neverice i prihvatanje predstave kao percepcije (uporediti sa Daković 2001). Ovo stanje u filmu može se sa jedne strane objasniti pozicijom filmskog gledaoca (Baudry, 1975, uporediti sa Altman 1985), a sa druge strane svojstvom filma da organizovanjem filmskih slika stvara fantazme (Metz, 1975, uporediti sa Altman 1985). Kao glavni dubinski mehanizam uživanja u filmu navodi se investiranje libidalne energije u filmski tekst (Metz, uporediti sa Daković 2001).

Imajući u vidu sve navedene sličnosti, izvodi se zaključak da konstrukcija filma počiva na istim mehanizmima kao i konstrukcija sna (uporediti sa Casetti 2001), zbog čega se preuzima Frojdovo objašnjenje rada sna (uporediti sa Bordwell 1989a) i stavlja naglasak na primarne procese u objašnjenju recepcije filma (Kuntzel, 1975, uporediti sa Altman 1985). Iako još Mez (Christian Metz), poredeći rad sna i rad filma, stavlja naglasak na sekundarnu elaboraciju kao glavnu snagu koja gledaoca zadržava u svetu filma i omogućava pretvaranje nekoherentne percepcije stvarnosti u koherentnu fikciju (Metz 1975, uporediti sa Altman 1985, Metz 1977, uporediti sa Rascaroli 2002), ova psihička funkcija biće često prenebrežnuta u teoriji filma, slično kao i u psihoanalitičkim teorijama sna.

Pošto film kao i san ima svoj manifestni i latentni deo, analiziranjem onoga što se prikazuje može se dopreti do nesvesnih sadržaja filma (uporediti sa Altman 1985, Bordwell 1989a, Casetti 2001, Daković 2001, Rascaroli 2002). Traganje za implicitnim, latentnim sadržajima filma postaje jedan od najčešćih razloga korišćenja poređenja filma i sna u teoriji filma. Na ovaj način teoretičari filma primat daju snu kao poligonu za ispoljavanje nedozvoljenih želja i težnji koje isplivavaju iz nesvesnog (uporediti sa Freud 1899) dok zanemaruju ostale funkcije i mehanizme sna (uporediti sa Freud 1899, Stickgold, Hobson, Fosse i Fosse 2001).

Testiranje postavki ostalih teorijskih paradigmi psiholoških nauka, pored psihoanalitičkih, moglo bi dovesti do novih značajnih uvida i u izučavanju filma. Pošto se moderne psihološke teorije sna oslanjaju na nalaze neurostudija, može se uočiti korist i za teoriju filma u izlaganju glavnih nalaza koji govore o sličnostima i razlikama neurofiziološke osnove sanjanja i gledanja filmova.

Neurostudije filma i sna

Iako postoji uvreženo mišljenje da se oblast humanističkih nauka zbog svoje specifičnosti ne može na valjan način izučavati kvantitativnim i empirijskim metodama (uporediti sa Slingerland 2008), funkcionalna snimanja nervnog sistema filmskih gledalaca se uveliko vrše i već postoji značajan korpus novih uvida o neurofiziološkoj osnovi recepcije filma. Čak je predloženo i ustanovljenje nove interdisciplinarnе oblasti *neurokinematografija* ('Neurocinematics') – neurostudija filma (uporediti sa Hasson, Landesman, Knappmeyer, Vallines, Rubin i Heeger 2008). Neurološke studije filma su ipak vrlo mlade i počele su da se razvijaju tek razvojem funkcionalne magnetne rezonance (fMRI), koja je omogućila snimanje rada mozga budnih subjekata u dužim vremenskim intervalima (uporediti sa Kuchinke, Kappelhoff i Koelsch 2013). S druge strane, neurostudije sna su starije, obimnije i metodološki utemeljenije od neurostudija filma, pre svega jer se aktivnost mozga mogla snimati za vreme sna i sa jednostavnijom i tehnički nesavršenijom aparaturom u odnosu na budnu aktivnost. Ipak, razvoj tehnika snimanja morfologije i funkcije mozga u poslednjih nekoliko godina donosi nove rezultate koji traže nova teorijska objašnjenja jer se ne mogu uklopiti u postojeće kliničke teorije sna (uporediti sa Domhoff 2002, Nir i Tononi 2010), što dalje ima implikacije na primenu ovih teorija u teoriji filma. Na ovom mestu biće ukratko izloženi neki od najilustrativnijih nalaza.

Laboratorijske studije sna su pokazale da je nemoguće izazvati san kod subjekta a da je skoro nemoguće uticati na sadržaj sna putem stimulacije pre i za vreme spavanja (uporediti sa Domhoff 2002).

Rezultati istraživanja sugerišu da bi aktivacija vizuelnog korteksa za vreme REM faze sna mogla da predstavlja aktivnost mozga povezanu sa sanjanjem (uporediti sa Igawa, Atsumi, Takahashi, Shiotsuka, Hirasawa, Yamamoto, Maki, Yamashitai i Koizumi 2001). Iako je pogrešno poistovećivanje sna sa REM fazom (uporediti sa Nir i Tononi 2010), ovaj i slični nalazi predstavljaju važan dokaz vizuelne prirode sna.

Mentalne slike objekta izazivaju sličnu aktivnost u vizuelnom korteksu kao i percepcija objekta (uporediti sa Stokes, Thompson, Cusack i Duncan 2009). Isto važi i za mentalne procese višeg reda koji se služe vizuelnim informacijama (uporediti sa Stokes, Saraiva, Rohenkohl i Nobre 2011). Slično pravilo važi i za san, odnosno njegov vizuelni deo, koji se služi sličnim principima kodiranja kao i direktna percepcija (uporediti sa Horikawa, Tamaki, Miyawaki i Kamitani 2013), što implicira da će u skorjoj budućnosti biti moguće snimanje, dekodiranje i posmatranje snova.

Poredeći san sa trenucima lutanja uma (*mind wandering*) kao što su maštanje, sanjarenje, zamišljenost i slično, pronađena je inaktivacija sličnih delova kore velikog mozga uključenih u kognitivnu kontrolu i metakogniciju (medijalnog prefrontalnog, zadnjeg cingularnog i medijalnog temporalnog korteksa) što kod budnih subjekata ima za posledicu gubitak uvida i metasvesti odnosno prepuštanje mislima i zanemarivanje stimulusa iz objektivnog sveta (uporediti sa Fox, Nijbeoer, Solomonova, Domhoff i Christoff 2013). Razlika aktivnosti prefrontalnog korteksa kod lutanja uma i snova je u tome što kod snova dolazi do dublje i obimnije inaktivacije regiona odgovornih za kognitivnu kontrolu i metakogniciju (uporediti sa Fox et al. 2013).

Uočen je i izvestan antagonizam između samoreprezentacije (*self representation*)⁴ i percepcije jer obimna senzorna aktivnost dovodi do inhibicije delova mozga (pre svega delova prefrontalnog korteksa) odgovornih za svest o sebi (uporediti sa Goldberg, Harel i Malach, 2006).

Vizuelna priroda, uživljavanje, obimna senzorna stimulacija koja dovodi do gubitka svesti o sebi, odnosno gubitka veze sa objektivnim vremenom i prostorom, sugerišu da je sanjanje zaista slično gledanju filmova. Slično sugerišu i neurološki dokazi.

Snimanje moždane aktivnosti prilikom gledanja filmova pokazuje intersubjektivnu sličnost (vremensku i prostornu) u aktivaciji pre svega vizuelnog korteksa i pojedinih delova mozga odgovornih za složeniju obradu informacija (uporediti sa Hasson, Nir, Levy, Fuhrmann i Malach 2004). Dok su delovi mozga koji nisu pokazali sinhronizovanu aktivnost pre svega delovi prefrontalnog korteksa, supramarginalnog i angularnog girusa, što ukazuje na različit nivo uživljenosti u film kod subjekata (uporediti sa Hasson et al. 2004).

4 Jedna od osnovnih funkcija svesti koja se sastoji od posmatranja i doživljavanja samoga sebe u objektivnom (spoljašnjem) vremenu i prostoru (uporediti sa Goldberg, Harel i Malach 2006).

Hason (Uri Hasson) i saradnici sumiraju dosadašnje nalaze neurostudija gledanja filmova i zaključuju da iako filmovi mogu preuzeti značajnu kontrolu nad pokretima očiju i moždanom aktivnošću, stepen te kontrole varira od filma do filma i od scene do scene, a uzroci ovog variranja tek treba da budu ispitani (uporediti sa Hasson et al. 2008).

Poredeći nalaze iz različitih naučnih oblasti: od fenomenologije, preko razvojne, kognitivne i neuropsihologije do neurofiziologije, Nir (Yuval Nir) i Tononi (Giulio Tononi) (uporediti sa Nir i Tononi 2010) izvode sledeće zaključke: aktivnost i metabolizam mozga u nekim fazama sna vrlo je slična aktivnosti i metabolizmu mozga u budnom stanju. Svest subjekta u snovima je skoro istovetna svesti u budnom stanju. U snovima subjekat doživljava živo senzomotorno iskustvo koje ima narativni karakter, dok su najvažnije razlike odsustvo samoreprezentacije, nedostatak volje, retka pojava nekih emocija sa jedne strane, te sklonost ka povremenoj hiperemotivnosti sa druge, kao i nemogućnost pamćenja sadržaja snova. Kao glavno nerešeno pitanje autori navode pitanje potpune isključenosti od spoljašnjeg sveta za vreme sna, koje treba da da i odgovor na pitanje funkcije sna i njegove evolutivne vrednosti. Dobijeni empirijski nalazi sugerišu da je sanjanje blizak proces mašti (moćan oblik mašte), pre svega vizuelnoj imaginaciji, odnosno da je san viša kognitivna funkcija koja sledi deduktivan smer obrade podataka – „od vrha prema dnu” (*top-down*). Ipak, sanjanje nije monolitan fenomen, već postoje različite vrste snova, kao i razlika u moždanoj aktivnosti u različitim periodima spanja i sanjanja, pa su i u ovoj oblasti potrebna dalja istraživanja (uporediti sa Nir i Tononi 2010).

Kritički osvrt na upotrebu metodologije poređenja filma i sna u teoriji filma

Nalazi neurostudija filma i sna u izvesnoj meri govore u prilog opravdanosti korišćenja metafore i analogije film–san kao teorijske metode jer u neurofiziološkoj osnovi ova dva procesa postoji sličnost. U oba slučaja postoji pojačan rad vizuelnog dela kore velikog mozga (uporediti sa Igawa et al. 2001, Hasson et al. 2004, Horikawa et al. 2013) koji objašnjava vizuelnu prirodu oba procesa i inhibiciju sličnih delova prefrontalnog korteksa (uporediti sa Hasson et al. 2004, Fox et al. 2013), koja objašnjava uranjanje subjekta u narativ, odnosno gubitak samoreprezentacije. Razlika u intenzitetu gubitka samoreprezentacije je kvalitativna i smešta recepciju filma bliže trenutcima lutanja uma nego snovima (uporediti sa Fox et al. 2013), što je u skladu sa pominjanim pret-

postavkama o recepciji filma kao paraoniričkog stanja (Mitry 1963, uporediti sa Rascaroli 2002). Ipak, pored uočenih sličnosti, mogu se uočiti i značajne razlike dva procesa koje su promakle ili na koje nije skrenuta dovoljna pažnja u teoriji filma.

Kao prva razlika filma i sna može se navesti prisustvo subjekta u imaginarnom svetu snova u odnosu na prisustvo filmskog gledaoca u imaginarnom svetu filma. Dok san karakteriše živ osećaj neposrednog prisustva – posmatranja ili učešća u događajima (uporediti sa Nir i Tononi 2010), to kod filma nije slučaj. Iako bi se o prirodi ove razlike moglo raspravljati, osećaj subjekta da se može uključiti u radnju, interreagovati sa karakterima, kao i kontrola nad sopstvenim postupcima i ponašanjem u imaginarnom svetu teško da se mogu pronaći kod filmskog gledaoca. Po ovom svojstvu, pozorište i predstavljачke umetnosti (uporediti sa Fischer-Lichte 2014) deluju bliže snovima od filma.

Oslanjanje na dominantno vizuelnu prirodu filma i sna (uporediti sa Altman 1985, Casetti 2001) dovelo je do zanemarivanja ostalih perceptivnih aspekata. Na primer, zanemaruje se pun kineziološki proprioceptivni osećaj sopstvenog tela – njegovog držanja i kretanja po imaginarnom prostoru snova (uporediti sa Nir i Tononi 2010) povezan sa prethodno razmatranim prisustvom. Gledanje filma je po ovom svojstvu bliže stanju gašenja (*fade-out*) svesti prilikom tonjenja u san – hipnagogiji, kad se telesni osećaj gasi brže od ostalih delova svesti (uporediti sa Mavromatis 1987, Nir i Tononi 2010), a svako podsećanje na sopstveno telo dovodi do izlaska filmskog gledaoca iz imaginarnog sveta filma, odnosno buđenja subjekta. Ovde se kao greška može navesti oslanjanje na sličnost pozicije snevača i filmskog gledaoca (mrak u prostoriji, izolovanost, relaksirani položaj tela, odsustvo pokreta), kojoj se pripisuje svojstvo filma da kod subjekta izazove stanje regresije i uronjenosti u filmski diskurs (uporediti sa Altman 1985, Casetti 2001). Ipak, predstavljeni rezultati neurostudija stanja lutanja uma pokazuju da je u stvari perceptivna stimulacija uzrok odvajanja svesti od objektivnog vremena i prostora (uporediti sa Fox et al. 2013). Ovaj nalaz objašnjava kako subjekti uspevaju da urone u filmski diskurs i kada ne gledaju film u mračnoj bioskopskoj sali na velikom ekranu, već i kada, na primer stojeći u autobusu, gledaju sadržaj na ekranu mobilnog telefona. Sa druge strane, može se zaključiti da je izolovanje subjekta i onemogućavanje pokreta u stvari pogrešan put ako se žele indukovati snoliki doživljaji⁵. Virtuelna realnost može nadomestiti ovu „inferiornost” filma

5 Ovim se ne negira da su opuštanje mišića i senzorna deprivacija često potrebni (ali ne i neophodni (uporediti sa Nir i Tononi 2010)) kako bi subjekt utonuo u san.

u odnosu na snove. Naime subjekt, na primer pomoću specijalnih naočara, slušalica i odela, ulazi u imaginarni prostor i vreme virtuelne realnosti, ali mu ostaje očuvan osećaj prisustva i mogućnost pokreta tela koji dovode do znatno veće imerzivnosti, odnosno većeg ignorisanja spoljašnjeg objektivnog sveta (u odnosu na recepciju filma). Ovakvo iskustvo deluje znatno bliže iskustvu subjekta u snovima. Ipak, pošto se radi o nedovoljno razvijenom mediju, u ovoj oblasti su potrebna istraživanja koja će dovesti nauku korak bliže razumevanju filma, virtuelne realnosti, sna i ljudske prirode uopšte.

Ako se ipak kao opravdana prihvati aproksimacija ostalih čulnih modaliteta u korist dominantne vizuelne prirode filma i sna, ostaje otvoreno pitanje opravdanosti poređenja njihovog sadržaja a posebno sintakse i gramatike konstrukcije tog sadržaja. S jedne strane, može se uočiti sličnost jer su i film i san „[...] oblici prerade i predstavljanja stvarnosti [...] koji se „figurišu” u slikama” (Daković 2001: 8). Latentni i manifestni sadržaj filma slično snovima po Frojdu (uporediti sa Freud 1899) uočava Kunzel (uporediti sa Kuntzel 1975). Lebovici jednu i drugu gramatiku proglašava istovetnom (uporediti sa Casetti 2001) jer slike u filmu i snovima ništa eksplicitno ne znače već samo sugerišu (uporediti sa Lebovici 1948). Ovde se ipak kao problem javlja subjektivnost izbora i izgradnje materijala filma i sna. Dok se bez većih ograda može pretpostaviti da se i kod jednog i kod drugog značenja konstruišu istovetnim (subjektivnim) aparatom, sam materijal na kome se značenja konstruišu značajno je različit. Naime, ako se prihvati Frojdova teza da „ostaci dana” predstavljaju materijal za izgradnju snova (uporediti sa Freud 1899), postavlja se pitanje koji i čiji su to ostaci dana u filmu (uporediti sa Altman 1985). Dok bi se o sličnosti postupaka kombinovanja materijala i konstrukcije sadržaja filma i sna (uporediti sa Altman 1985, Bordwell 1989a, Casetti 2001, Daković 2001, Rascaroli 2002) još moglo i raspravljati, poreklo i izbor tog materijala nikako se ne mogu poistovetiti. Subjektivno poreklo materijala sna sa sobom nosi i višak značenja u odnosu na objektivni materijal filma. Ovaj višak značenja potiče iz ličnog iskustva subjekta sa materijalom snova. Iako je ova razlika kvantitativna a ne kvalitativna, jer u procesu konstrukcije značenja subjekt učitava sopstveno iskustvo u recepciju filma, značaj ove razlike najbolje se može uočiti u gramatici dva jezika. Naime, u procesu konstrukcije filma, zbog njegove komunikacione prirode, filmski autor je primoran na izvestan stepen univerzalne upotrebe gramatičkih postupaka, dok se materijal u snu slobodno kombinuje. Iako autor može posegnuti za potpuno subjektivnom upotrebom filmskog jezika, ova vrsta poruka ostaje nesaznatljiva filmskom gledaocu i samim tim irelevantna za dalju analizu sa stanovišta predmeta ovog rada. Deluje da je proces pravljenja filmova bliži

prepričavanju snova nego sanjanju. Što znači, da iako se uslovno rečeno može govoriti o istoj ili sličnoj gramatici jezika filma i sna, odnosno sličnosti pravila konstrukcije sadržaja, treba ipak imati u vidu postojanje makar kvalitativne razlike u stepenu subjektivnosti i univerzalnosti dve gramatike. Razlika u unutrašnjem i spoljašnjem poreklu, izboru i strukturisanju materijala filma i sna predstavlja samo naznaku sledeće, ključne razlike, koju treba imati na umu pri korišćenju poređenja dve pojave u zaključivanju.

Ključna razlika koja se uočava u odnosu filma i sna jeste autorstvo. Na ovu razliku pažnju je skrenuo Majerhofer (uporediti sa Mauerhofer 1949). Dok je u snu subjekat isključivi autor sveta, likova i priče, iako toga nije svestan, u filmu je „samo” konzument. Premda teorije teksta i teorije predstavljачkih umetnosti (kao što su na primer pomenute teorije Barta i Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte)) relativizuju ovu razliku, i priznaju autorstvo i čitaocu kao i gledaocu, odnosno ovu razliku svode na kvantitativnu a ne kvalitativnu, granica između čitanja i pisanja ne može se potpuno ukinuti.

U teoriji filma posvećeno je nedovoljno pažnje ovom kreativnom svojstvu filmskog gledaoca – procesu nastajanja značenja u recepciji filma. U skladu sa temom ovog rada, proces sekundarne elaboracije nameće se kao ključan, odnosno kao pojam čijom bi se detaljnijom analizom i istraživanjem mogla popuniti uočena praznina u sferi teorije. Dok u budnom stanju na čula subjekta deluju manje-više temporalno i prostorno konzistentni nadražaji koji u subjektu stvaraju osećaj neprekinutog kontinuiteta, u snovima se slike, zvukovi, misli, ideje, emocije i slično, nasumično smenjuju. Ipak važno je uočiti da čuđenje zbog nasumičnosti pojave i izmene materijala snova dolazi tek naknadno, kada se subjekat sna priseća ili ga prepričava. Za vreme sanjanja postoji gotovo savršen osećaj kontinuiteta i sklada, sve neverovatne tranzicije bivaju gotovo u trenutku interpretirane, objašnjene i smeštene u fiktivni poredak stvari koji se u snovima konstruiše (uporediti sa Nir i Tononi 2010). Slično, u filmu, kao i u snovima, imamo pojavu uslovno rečeno nasumičnog (u poređenju sa objektivnim svetom i vremenom) ređanja slika i događaja. Iako radikalno nekonzistentan u odnosu na realni svet, ali u isto vreme radikalno konzistentan u odnosu na snove, film se percipira i obrađuje istim kognitivnim aparatom. Mehanizam koji za osnovni cilj ima uspostavljanje i održavanje smisla konzistencije Frojd je nazvao sekundarna elaboracija (uporediti sa Freud 1899), a Mez proglasio dominantnom snagom u percepciji filma, dok je u percepciji i proizvodnji sna to samo jedan, ali ne i glavni princip (Metz, 1975, uporediti sa Altman 1985). Ovim se ne negira važnost primarnih procesa u nastajanju značenja u recepciji filma, već se skreće pa-

žnja na potrebu dubljeg razumevanja sekundarne elaboracije, koja će dovesti i do dubljih uvida u rad primarnih procesa.

Validiranje ovakvih teorijskih postavki lomi se oko prirode procesa kognitivne obrade filma, odnosno smera ovog procesa „odozdo prema gore” (*bottom-up*) ili „odozgo prema dole” (*top-down*)⁶. Iako se u kognitivnoj teoriji filma dokazuje da se u recepciji filma ova dva smera naizmenično smenjuju (uporediti sa Bordwell 1989b), što nalikuje nalazima dobijenim u studijama snova (uporediti sa Nir i Tononi 2010), neophodno je ove tvrdnje i empirijski validirati neurostudijama filmskih gledalaca.

Uz sve uočene različitosti filma i sna, čini se da studije sna i psihologije uopšte zanemaruju potencijal koji postoji u izučavanju recepcije filma. Naime, pošto se snovi ne mogu izazivati niti se mogu sistematski varirati i tako koristiti kao stimulusi na više ispitanika, kao rešenje nameće se korišćenje filma kao stimulusa u empirijskim studijama.

Zaključak

Korišćenje analogije i metafore kao teorijske metode nije dovoljno, a rezultati ovakvih analiza često su nepotpuni, programski opterećeni i imaginarni (uporediti sa Altman 1985). S druge strane, ako se jedna pojava koristi da bi se poređenjem sa njom objasnila neka druga, neophodno je da o toj pojavi već postoji određen korpus znanja koja bi se za ova poređenja koristila. Zbog toga, kada se za objašnjenje i razumevanje filma koristi san, treba imati na umu da je to pojava koja nije dovoljno naučno objašnjena, dok se navedeni nalazi neurostudija sna moraju uvrstiti u dalje analize. Čini se da je pojam sna u teoriji filma često proizvoljno korišćen, a neka od svojstava koja su mu pripisivana nisu kasnije empirijski validirana (uporediti sa Curry 1974).

Predstavljeni teorijski koncepti i empirijski nalazi navode na zaključak da ljudski um ima dva ekstremna modaliteta funkcionisanja u odnosu na realnost. Dok bi apsolutno budno stanje, u kome je subjekat potpuno orijentisan na spoljašnje vreme i prostor i u potpunosti zanemaruje unutrašnju realnost, bilo jedan ekstrem, apsolutni san bi predstavljao drugi ekstrem, u kome se

6 Procesi smera „odozdo prema gore” se smatraju nižim, instinktivnim procesima koji su brži, najčešće senzorni, vođeni informacijama, dok se procesi smera „odozgo prema dole” smatraju višim nivoom obrade, oni su voljni, namerni, sporiji, sofisticiraniji, vođeni konceptima (uporediti sa Bordwell 1989b).

subjekat nalazi u potpuno unutrašnjem vremenu i prostoru i do kraja zanemaruje spoljašnju realnost. Naravno, ovi ekstremi su samo teorijski mogući, dok se u praksi najčešće sreću prelazni oblici u zavisnosti od stepena orijentisanosti na jedan ili drugi modalitet realnosti. Kao čisti prelazni oblici mogu se navesti stanje lutanja uma (maštanje, sanjarenje, zamišljenost) i hipnagogija. Jedan od takvih oblika predstavlja i recepcija filma, odnosno umetnosti i medija uopšte. Na osnovu intenziteta orijentisanosti na spoljašnju ili unutrašnju realnost, kao i na osnovu intenziteta prisustva i autorstva subjekta moguće je napraviti novu taksonomiju umetnosti i medija. Sa druge strane, razumevanje ljudske potrebe za prepuštanjem narativima trebalo bi da dovede do boljeg razumevanja ljudske prirode, ili barem onog njenog dela koji se tiče konstrukcije i prepuštanja unutrašnjoj realnosti, te potrebe za zanemarivanjem objektivne realnosti, što je do danas, čini se, ostalo nedovoljno ispitano i shvaćeno polje.

Literatura

- Altman, Rick. 1985. „Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse”. in Nichols, Bill. *Movies and methods*. Los Angeles: University of California Press, pp. 517-531.
- Baudry, Jean-Louis. 1975. „Le dispositif: approches metapsychologiques de l’impression de realite”. *Communications*, 23, pp. 56-72.
- Bordwell, David. 1989a. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David. 1989b. „A Case for Cognitivism”. *Iris*, 9, pp. 11-40.
- Casetti, Francesco. 2001. „Filmska psihoanaliza” u Daković, Nevena (ur.). *Filmske sveske – nova serija*, 2-3, pp. 19-39. (Casetti, Francesco. 1945. *Theories du cinema*. Paris: Armand Colin)
- Curry, Robert. 1974. Films and Dreams. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33, (1), pp. 83-89.
- Daković, Nevena. 2001. „Ekran snova” u Daković, Nevena (ur.). *Filmske sveske – nova serija*, 2-3, pp. 5-16.
- Domhoff, William. 2002. *The Scientific Study of Dreams: Neural Networks, Cognitive Development, and Content Analysis*. Washington: APA Press.
- Fischer-Lichte, Erica. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London: Routledge.
- Fox, Kieran; Nijeboer, Savannah; Solomonova, Elizaveta; Domhoff, William; Christoff, Kalina. 2013. „Dreaming as mind wandering: evidence

- from functional neuroimaging and firstperson content reports". *Front Hum Neurosci*, 7, p. 412.
- Freud, Sigmund. 1899. *Die Traumdeutung*. Vienna: Franz Deuticke.
 - Goldberg, Ilan., Harel, Michal., i Malach, Rafael. 2006. „When the Brain Loses Its Self: Prefrontal Inactivation during Sensorimotor Processing”, *Neuron*, 50 (2), pp. 329-339.
 - Hasson, Uri, Nir, Yuval, Levy, Ifat, Fuhrmann, Galit., i Malach, Rafael. 2004. „Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision”. *Science*, 303, pp. 1634-1640.
 - Hasson, Uri., Landesman, Ohad., Knappmeyer, Barbara., Vallines, Ignacio., Rubin, Nava., i Heeger, David. 2008. „Neurocinematics: The neuroscience of film”. *Projections*, 2, pp. 1-26.
 - Horikawa, Tomoyasu., Tamaki, Masako., Miyawaki, Yoichi., i Kamitani, Yukiyasu. 2013. „Neural Decoding of Visual Imagery During Sleep”. *Science*. 340 (6132), pp. 639-642.
 - Igawa, Mariko., Atsumi, Yoshikata., Takahashi, Kazumi., Shiotsuka, Shinichi., Hirasawa, Hideto., Yamamoto, Ryusei., Maki, Atsushi., Yamashita, Yuichi., i Koizumi, Hideaki. 2001. „Activation of visual cortex in REM sleep measured by 24-channel NIRS imaging”. *Psychiatry and Clinical Neurosciences*, 55, pp. 187-188
 - Kuchinke, Lars., Kappelhoff, Hermann., i Koelscha, Stefan. 2013. „Emotion and music in narrative films: A neuroscientific perspective”. in Tan, Siu-Lan., Cohen, Annabel., Lipscomb, Scott. i Kendall, Roger. (Ed). *The Psychology of Music in Multimedia*. London: Oxford University Press, pp. 118-138.
 - Kuntzel, Thierry. 1975. „Le travail du film, 2”. *Communications*, 23, pp. 136-189.
 - Langer, Suzanne. 1953. *Feeling and Form*. New York: Scribner.
 - Lebovici, Serge. 1948. „Psychanalyse et cinema”. *Revue internationale de filmologie*, 2 (5), pp. 49-55.
 - Mavromatis, Andreas. 1987. *Hypnagogia: the Unique State of Consciousness Between Wakefulness and Sleep*. London: Routledge.
 - Mauerhofer, Hugo. 1949. „Psychology of the Film Experience”, *Penguin Film Review* 8, pp. 103-109.
 - Metz, Christian. 1975. „Le film de fiction et son spectateur”. *Communications*, 23, pp. 108-135.
 - Metz, Christian. 1977. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions.
 - Mitry, Jean. 1963. *Esthétique et psychologie du cinéma, tome 1, Les structures*. Paris: Éditions Universitaires.

- Morin, Edgar. 1966. „Nouveau courants dans la culture de masse”, in *Istituto 'Agostino Gemelli' per lo studio sperimentale di problemi sociali dell'informazione visiva*, pp. 258-269
- Nir, Yuval., i Tononi, Giulio. 2010. Dreaming and the brain: from phenomenology to neurophysiology. *Trends Cogn Sci*, 14 (2), pp. 88-100.
- Parker, Tyler. 1944. *The Hollywood Hallucination*. New York: Creative Age Press.
- Rascaroli, Laura. 2002. „Like a dream. A Critical History of the Oneiric Metaphor in Film Theory.” *Kinema* (18), pp. 5–22. <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=141>, pristupljeno 30.1.2017.
- Slingerland, Edward. 2008. *What Science Offers the Humanities: Integrating Body and Culture*. New York: Cambridge University Press.
- Stickgold, Robert., Hobson, Allan., Fosse, Roar., i Fosse, Margrete. 2001. „Sleep, Learning, and Dreams: Off-line Memory Reprocessing”. *Science* 294 (5544), pp. 1052–1057.
- Stokes, Mark., Thompson, Russell., Cusack, Rhodri., i Duncan, John. 2009. „Top-Down Activation of Shape-Specific Population Codes in Visual Cortex during Mental Imagery”. *The Journal of Neuroscience*, 29(5), pp. 1565–1572.
- Stokes, Mark., Saraiva, Ana., Rohenkohl, Gustavo., i Nobre, Anna. 2011. „Imagery for shapes activates position-invariant representations in human visual cortex”. *Neuroimage*, 56(3), pp. 1540-1545.

FILM AND DREAM – THE PROBLEMATISATION OF THE USE OF THE ONIRIC METAPHOR IN RELATION TO FINDINGS OF NEUROSCIENCE

Summary

Since the method of comparing film and dream in film theory is based on theoretical insights about the nature of sleep from the beginning of the 20th century, the question of the justification of this approach and the validity of the obtained results is raised, considering the results of neurostudy from the beginning of the new century. The present knowledge of the neurophysiological basis of dreaming and reception of the film suggests that the use of analogy and metaphors of film-dream in film studies is, in a certain sense, justified and grounded, because there is a neurophysiological similarity of two processes. But, it was also concluded that empirical data indicate that in practice use of the concept of sleep in film theory are also often insufficiently precise or empirically unjustified. Increased activity of the visual cortex and inhibition of the parts of the prefrontal cortex, which leads to loss of self-representation are marked as the main similarity of the two processes. The presence of the subject in an imaginary world and the degree of authorship are highlighted as the main differences. It has also been pointed out to numerous conclusions and concepts that need to be revised as a consequence of expanding the corpus of knowledge on the nature of sleep and possible ways of using the analyzed method more effectively. All discussed data and theory suggest that there is a need for a deeper understanding and studying of the process of secondary elaboration, and also need for new theoretical explanations of the reception and film work. In this purpose there is the possibility of using film as a stimulus in studies of sleep and psychology. In the end modalities of functioning in relation to reality of the human mind, between absolute wakefulness and absolute dream, was discussed.

Key words

Oniric metaphor, Film theory, Neuroscience, Reception of the film, Secondary elaboration

Ana Martinoli¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

FAKE NEWS – MEDIJSKA PRODUKCIJA I KRIZA NOVINARSTVA U DOBA POST ISTINE²

316.774
32.019.5

COBISS.SR-ID 255676172

Apstrakt

U 2016. godini zvanično smo počeli da živimo u dobu post-istine, a lažne vesti, tokom predsedničkih izbora u Sjedinjenim Državama i kampanje za Brexit u Velikoj Britaniji, postale su važan i snažan alat koji je pokazao moć da direktno utiče na društvene i političke procese. Tekst analizira fenomen lažnih vesti, njihov nastanak, ciljeve i vrste. U drugom delu teksta, sumiraju se neki od pokušaja borbe protiv lažnih vesti, kao i odgovornost društvenih mreža ili globalno najuticajnijih web pretraživača za njihovo širenje i uticaj na publiku.

Ključne reči

fake news, mediji, produkcija vesti, post truth, društvene mreže

43

Ana Martinoli

„Post-istina” je 2016. godine, prema Oksfordovom rečniku (Oxford Dictionaries), proglašena za reč godine, označavajući trend da „objektivne činjenice postaju manje važne, manje uticajne u oblikovanju javnog mnjenja, nego ape-lovanje na emocije i lična ubeđenja”. Živimo u doba „alternativnih činjenica”, mnogobrojnih „istina” koje do nas stižu putem pravih i lažnih vesti, tradicionalnih, zvaničnih i alternativnih medijskih kanala. Izloženi nikad većem broju medijskih izbora, postavlja se pitanje da li smo, srazmerno količini dostupnih medija, kvalitetno informisani i da li smo svesni da lažne vesti direktno oblikuju društvene i političke procese u našem okruženju.

Mi kao publika želimo da budemo informisani, u toku sa događajima, ali izazov da dođemo do informacije koje će nam istinski biti korisne nikada nije

1 ana.martinoli@fdu.bg.ac.rs

2 Rad je nastao u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)” (projekat broj 178012), koji se realizuje na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

bio veći. *Fake news* dodatno otežavaju navigaciju kroz prezasićeno medijsko okruženje, a razumevanje ovog fenomena može da otkrije mnogo toga o potrebama i navikama publike, savremenim strategijama medijske produkcije i nagovesti budući razvoj kontrole i upravljanja medijskim sadržajima, kao i potrebu za definisanjem potpuno novih biznis modela koji će obezbediti održivost i uticaj.

Početak analize *fake news* fenomena mogao bi da bude podsećanje na ono što su prave vesti. Najjednostavnije rečeno, one su informacije o aktuelnim i relevantnim događajima oko nas. Vesti interpretiraju stvarnost, omogućavajući publici da razume kontekst, uzroke i posledice dešavanja, da, raspolažući informacijama o realnosti, suvereno i s razumevanjem donosi odluke, te postane aktivan učesnik u sopstvenom društveno-političkom okruženju. Tradicionalni medijski model podrazumevao je da se između publike i događaja nađu posrednici – novinari i urednici, medijski profesionalci, čiji je zadatak bio selekcija događaja o kojima će izveštavati i oblikovanje informacija na osnovu profesionalnih znanja i veština kojima raspolažu, uz uvažavanje etičkih standarda svoje profesije. Zastupanje određenih pozicija moći, učitanje stavova opozicione ili dominantne ideologije, političkih vrednosti ili ekonomskih interesa neminovno se dešava i u najliberalnijim i „nezavisnim” medijima. Oni koji proizvode vesti imaju „važnu moć u odnosu na publiku. Ne samo selekcija događaja o kojima će se izveštavati, već i način na koji su ti događaji prezentovani može imati moćan efekat na stavove pojedinaca, ali i društva u celini” (Rayner, Wall & Kruger, 2001: 215). Osim što imaju primarnu vrednost kao sadržaj koji za nas oblikuje stvarnost i čini nas informisanim građanima, vesti su ujedno i roba. Način njihove produkcije i plasiranja je, u tradicionalnim medijima, bio definisan procesima standardizacije, formatiranja, kao i strategijama koje su obezbeđivale privlačenje i zadržavanje publike.

Digitalni mediji, međutim, iz korena narušavaju tradicionalne modele produkcije i distribucije medijskih sadržaja, redefinišući pozicije medijskih profesionalaca – novinarâ, urednikâ, producenata, i publike kao korisnika i potrošača. Ulogu tradicionalnih „čuvara prolaza”, urednikâ i novinarâ, preuzimaju algoritmi koji „odlučuju” koja će priča do nas doći, a neretko, posrednik postaje i sama publika. Neprekidna veza publike i platformi koje omogućavaju konstantnu vezu sa izvorima informacija menja uhodane šablone i rezon programskih shema sa fiksiranim „centralnim” informativnim emisijama i vestima „na pun sat”, ali uvodi i neke nove aktere u proces informisanja i dolaženja do informacija. *Breaking news* izbijaju na društvenim mrežama brže nego što

redakcije mogu da ih plasiraju putem svojim programa ili ustaljenih rubrika. Ubrzanje procesa produkcije i potrošnje informacija za *news* redakcije stvara dodatni pritisak – više nije dovoljno da vest bude „samo” tačna, objektivna, proverena, već mora da bude i najbrža na putu do publike. Više nego ikada pre, vest postaje roba ne samo iz perspektive načina njene proizvodnje, već kao valuta čija se brzina na tržištu zamenjuje za pažnju publike, prednost u odnosu na konkurenciju i rast vrednosti i uticaja kompanije koja je vest plasirala. Tiraž, rejting, slušanost zamenjuju nove merne jedinice – broj klikova i otvorenih strana, broj podeljenih sadržaja, stepen *engagement*-a koji je neki sadržaj ostvario. Očekivanja publike su se izmenila. Preplavljenost medijskim sadržajima koji često napadaju sva čula, podiže emotivni prag koji se mora preći da bi događaj uopšte bio registrovan kao relevantan. Vest mora biti dramatična, neočekivana, visokog intenziteta da bi joj publika posvetila pažnju. U takvom okruženju, pojavljuju se *fake news*, koje na nivou novinarske forme zadržavaju sve ono što je definisano još u doba tradicionalnih medija, ali na nivou sadržaja, publici nude sve što ona želi (a da joj, zapravo, najčešće nije potrebno), ukidajući osnovni cilj i namenu vesti kao novinarske forme – tačnost, objektivnost, relevantnost.

***Fake news*, novinarstvo i savremena medijska praksa**

Fake news kao forma, ali i medijski fenomen, direktno utiče na percepciju i poziciju novinara kao čuvara javnog interesa, ali i poverenje publike u tradicionalne medijske kanale informisanja.

Novinar Denis Kolundžija³ skreće pažnju na to da je već sam pojam, *fake news*, donekle kontroverzan, problematičan.

Fake News je oksimoron, jer je u pitanju pseudo informacija, sadržaj koji zloupotrebljava i kidnapuje novinarsku formu da bi plasirao informacije koje to nisu. Ljudi imaju utisak da nešto saznaju, ali to nije tako. Terminom *fake news* se demonizuju mediji. Kada dođe do relativizacije istine, a to je u korenu termina *post-istina*, kada mediji ne budu više prihvatani ozbiljno, različiti sumnjivi identiteti i izvori postaju ugledni autoriteti kojima se veruje.

3 U tekstu su korišćeni izvodi iz tribine *Fake News – Stvarno, realno i tačno u doba post-istine*, održane u UK „Parobrod”, marta 2017. godine. U razgovoru su učestvovali nezavisni novinar Denis Kolundžija, Nikola Vrdoljak (Agencija „404” & Weekend Media Festival) i Željko Pantečić (magazin *Nedeljnik*). Autorka i moderatorica tribine je i autorka ovog teksta.

Fake news beleže ubrzan uspon od pomalo nejasnog, široko postavljenog pojma, do možda najznačajnije digitalne epidemije sa kojom su suočeni mediji, institucije politike i društva, a svakako interesi publike.

Motivi za kreiranje *fake news* su brojni – oni mogu imati koren u želji za ostvarivanjem lične koristi, brzom zaradom, u ambiciji digitalnih medijskih aktivista da ukažu na mane i nedostatke tradicionalnih, *mainstream* medija i iskoriste ih za ostvarivanje nekog društvenog ili političkog cilja, a mogu biti i rezultat jasne, pažljivo osmišljene političko-propagandne strategije sa ciljem upravljanja javnim mnjenjem. Zato je problemu *fake news* potrebno pristupiti sa znanjem da ove vrste sadržaja (ili namera onih koji takav sadržaj proizvode) postoje odavno, ali da su danas njihova vidljivost, moć i uticaj mnogo više u fokusu, jer su se promenili kanali i načini kojim nam ti sadržaji postaju dostupni, pa se samim tim i posledice i uticaj na publiku menjaju. Na taj način, *fake news* postaju samo jedan od simptoma mnogo krupnije, šire promene koja se dešava na nivou društva i medija, a kao posledica tehničko-tehnološke revolucije započete digitalizacijom. Proučavanje fenomena lažnih vesti nemoguće je analizirati bez njihovog stavljanja u kontekst savremenog društva, društva post-istine, post-činjenica i alternativnih činjenica, ali i društva novih medijskih biznis modela koji iz korena menjaju tradicionalne načine produkcije i distribucije sadržaja. „Naš digitalni ekosistem je evoluirao u skoro savršeno okruženje za jačanje iskrivljenih i lažnih vesti.” (Thompson, 2016).

Fake news su, kao pojava, neodvojiv deo šireg društvenog, ekonomskog i političkog okruženja, a sami mediji rezultat ukrštenih faktora koji pokreću i označavaju, definišu jednu zajednicu. Živimo u društvu u kome sama istina kao da nema samo jedno značenje, jedan sadržaj, već zavisi od pozicije onoga ko je interpretira, učitavajući svoje ideološke i političke preference i vrednosti. Tako danas, iako nam je na raspolaganju nikad veći broj medijskih kanala i izvora informacija, izgleda da postajemo publika koja nema validna, realna, proverena i objektivna znanja o svom okruženju, politici, društvu. Širenje lažnih informacija ili prikriivanje pravih, dezinformisanje, manipulacija kontekstom, selektivna prezentacija činjenica samo su neki od metoda procesa namernog širenja neznanja – procesa koji je predmet agnotologije. Njeno poreklo vodi do grčke reči *agnosis*, koja označava neznanje ili „nemati saznanja”, granu metafizike koja se bavi prirodom bića, postojanja. Stvaranje konfuzije i obmane, namerno i kontrolisano, izučavao je Robert Proctor koji je i autor reči „agnotologija”. Iako je nastala kao rezultat posmatranja procesa vezanih za prodaju i promociju proizvoda, konkretno duvanske industrije i

u okviru marketinga 70-ih godina prošlog veka, agnotologija deluje veoma primenljivo i na oblast produkcije lažnih vesti, pa tako postaje aktuelna ponovo danas. U slučaju *fake news* fenomena, dobit je pasivna, neinformisana i, vremenom, nepoverljiva i demotivisana publika koja ne može da – s punim znanjem, jasnim poznavanjem činjenica, uzroka i posledica – donosi informisane političke odluke i tako, posledično, ne participira u društvenim procesima na način koji je u njenom interesu. Proctor, kaže da „neznanje nije samo ono-što-još-ne-znamo; to je i politička zavera, igra, namerna kreacija moćnih agenata koji žele da ne znate.” (prema Kenyon, 2016).

Iako je termin “fake news” na prvi pogled postao vidljiv i aktuelan u vreme Brexita i američkih predsedničkih izbora 2016, medijska praksa ga beleži mnogo ranije. U 19. veku, u Nemačkoj, javio se fenomen “*unechte Korrespondenz*”, pisma lažnih stranih dopisnika, kojima su dnevne novine pokušavale da čitacima obezbede aktuelne i atraktivne priče, a da pritom ne plaćaju stvarne dopisnike čiji su troškovi ugrožavali finansijski opstanak novina. Ova praksa je podrazumevala korišćenje lokalnih novinara koji bi priče pisali u redakciji, pretvarajući se da se nalaze na određenoj lokaciji na kojoj se događaj o kome pišu odvija (McGilen, 2017). U 21. veku, teorija medija je *fake news*, isprva, povezivala najčešće sa satiričnim, autorskim, dnevno-političkim TV komentarima kao što su programi Jona Stewarta ili Stephena Colberta. Tako se razumevanje i analiziranje *fake news* direktno povezivalo sa „stepenom do kog je zvanično novinarstvo našeg vremena postalo loše” (Amarasingam & McChesney, 2011: 1). Iako se već tada pravi veza između stanja novinarske profesije i krize profesionalizma uslovljene brojnim faktorima, naročito na komercijalnim medijskim tržištima, zanimljivo je da tadašnji osvrt, bar jednog dela teorije, na *fake news* fenomen nije bio negativan. Štaviše, pripisivao se pozitivan značaj njegovom kapacitetu da bude neka vrsta korektiva, dopune ili hrabrije verzije „ozbiljnih” vesti. „Izbegavajući apsurdne profesionalne prakse, oni (Stewart i Colbert, prim. aut) nas mogu približiti istini. *Fake news* postaju pravo novinarstvo”. (Amarasingam & McChesney, 2011: 2).

Ako se osvrnemo na nama blisku, ovdašnju medijsku praksu, bez mnogo kompromisa oko suštine pojma i strategije lažnih vesti može se identifikovati njihovo prisustvo na brojnim primerima – od filmskih žurnala emitovanih u bioskopima širom posleratne Jugoslavije do redovnih informativnih TV programa u udarnim terminima tradicionalnih medija. Iz te perspektive, možemo da uvidimo prvu veliku promenu koja utiče ne samo na našu percepciju lažnih vesti, već i na njen uticaj – „u tradicionalnom, analognom dobu, *fake news* su bile proizvod državnih medija; država je imala monopol na kreira-

nje i distribuiranje lažnih ili manipuliranih medijskih sadržaja”, smatra Željko Pantelić, spoljnopolitički urednik magazina *Nedeljnik*. „Danas, pokretač *fake news* toka može da bude svako – od štabova za komunikaciju političkih stranaka do pojedinaca, hakera tinejdžera čiji je motiv sve samo ne uticaj na političke promene”.

Analiza savremene novinarske prakse pokazuje da svoj doprinos *fake news* problemu daju i respektabilne medijske institucije poput britanskog dnevnog lista *Guardian*. Iako se često označava kao sinonim za novinarstvo koja je bezrezervno u funkciji javnog interesa, britanski list je, plasirajući u jednom svom tekstu netačne komentare koje je pripisao Džulijanu Asanžu – da podržava Trampa i da ima dugi niz godina bliske veze sa Putinovim režimom – doprineo tome da se lažne, izmišljene tvrdnje prošire Internetom. Članak je u samom naslovu izneo prvu lažnu tvrdnju, a tekst se viralno proširio dosežući globalnu publiku i prezentujući joj – lažnu vest. Ovaj događaj pokrenuo je pitanje da li su i koliko za tako snažan trend *fake news* odgovorni i profesionalni novinari i urednici koji se, pored javnog interesa, vode i željom da se publici ponudi senzacionalizam – „oni koji najagresivnije osuđuju *fake news* i žele da Facebook i drugi *tech* giganti obuzdaju sadržaje u ime borbe protiv njih, najčešće su ti koji agresivno i zbog sopstvenog interesa postaju izvršioци ovog čina” (Greenwald, 2016).

Pomenuti slučaj dnevnih novina *Guardian* važan je i zato što pokazuje mnogo kompleksniju prirodu *fake news* fenomena. Iako je prva asocijacija na pojam plasiranje potpuno izmišljenih informacija, najčešće putem veb-sajta sumnjivog porekla, pokrenutog samo sa ciljem da se omogući početna distribucija netačne vesti, medijska stvarnost ukazuje da se termin „lažne vesti” odnosi na veoma širok spektar medijskih sadržaja i obuhvata veoma raznovrsne oblike neetične i neprofesionalne novinarske prakse.

Fake news se, u praksi, pojavljuju u različitim formama i oblicima, a svaki od njih plasiran je sa različitom namenom i ciljem spram publike, određene društvene institucije ili političke konkurencije. Najšire, *fake news* obuhvataju sadržaje koji nastaju kao dobro osmišljen proizvod političko-medijske strategije, pa sve do zabavnih i satiričnih sadržaja, koji su već pomenuti. U pokušaju da mapira i klasifikuje ovaj kompleksan savremeni medijski fenomen, Nieman Journalism Lab prepoznaje sledeće strategije i oblike plasiranja lažnih vesti:

Lažne veze – kada naslovi, vizuali i lidovi ne podržavaju i ne prenose ono što je sadržaj vesti;

Lažni kontekst – kada je kredibilan i proveren sadržaj podeljen zajedno sa lažnim informacijama koje stvaraju obmanjujući kontekst;

Manipulisani sadržaj – kada se istinske informacije ili slike manipulišu, menjaju, kada se na njima interveniše sa ciljem da zavedu publiku;

Satira – kada nema namere da se izazove šteta, ali sadržaj i dalje ima potencijal da zavede publiku;

Obmanjujući i zavaravajući sadržaji – manipulisane informacijama kako bi se stvorila željena, a lažna slika o događaju ili pojedincu ili kada se koriste izmišljeni izvori;

Fabrikovan sadržaj – kao krajnji i najekstremniji oblik lažnih vesti, podrazumeva kreiranje novog sadržaja koji je 100% pogrešan, lažan, kreiran tako da zavede ili nanese štetu. (Wang, 2017).

Kao što će biti pokazano u nastavku teksta, najveći deo *fake news* sadržaja širi se putem Facebooka, kao dominantne društvene mreže preko koje se sve više odvijaju naše svakodnevne medijske aktivnosti. Ali, postavlja se pitanje da li je Facebook samostalni „krivac” i da li bi baš on trebalo da snosi najveću odgovornost za *fake news* epidemiju, ili su se na ovu društvenu platformu samo preslikali negativni šabloni erodirajućeg kvaliteta savremenog novinarstva.

Za fake news nije kriv Facebook, nego klik novinarstvo. U tradicionalnom medijskom modelu, imali smo odvojen editorial, urednički deo sadržaja, od oglasnog prostora, i oni se nisu mešali jedan u drugi. Editorial je mogao da se pravi da je nezavisan (naglašavam, nezavisan, jer politička pristranost uvek postoji). Na Facebooku, međutim, nestaje tradicionalni model uređivanja i oglašavanja, gubi se poslovni model. Više klikova i oglašavanje putem banera vode do klik novinarstva. Nije se moral nas, kao publike, promenio, promenila se ekonomska pozadina svega, pa i medija⁴.

Fake news i publika – informisanje u digitalnom medijskom okruženju

Teorija još uvek ne uspeva da do kraja razume i predvidi efekte i dugoročne posledice *fake news*-a na medijsko tržište i publiku, ali praktična istraživanja daju početni okvir za sagledavanje obima uticaja lažnih vesti.

4 Smatra Nikola Vrdoljak, govoreći u okviru tribine posvećene *fake news* fenomenu u beogradskoj UK „Parobrod”.

Oko dve trećine Amerikanaca, njih 64%, navode da izmišljene vesti kreiraju veliku konfuziju o osnovnim činjenicama vezanim za aktuelna dešavanja i događaje. Ovakav utisak publike ne varira dramatično u zavisnosti od demografskih karakteristika, obrazovanja ili nivoa prihoda (Pew Research Centre, 2016). Isto istraživanje pokazuje da američka publika oseća da može da detektuje lažne vesti (39% navodi da su veoma uvereni da mogu da uoče *fake news*), a trećina navodi da često vide političke priče *online* koje su izmišljene. Same društvene mreže zasnovane su na mehanizmu u kome mi, publika i korisnici, možemo direktno da odlučujemo koji će sadržaj biti vidljiv, uspešan, percipiran kao kredibilna informacija. Skoro petina ispitanika navedenog istraživanja podelila je izmišljenu priču, pokazujući aktivnu ulogu da, sa znanjem ili bez njega o poreklu i verodostojnosti informacija, doprinese distribuciji lažnih sadržaja. Tako su analize *BuzzFeed News* u poslednjoj nedelji američkih izbora pokazale da su lažne priče, poput one o tome da je Papa podržao Donalda Trampa ili da je Hilari Klinton prodavala oružje ISIS-u bile uspešnije, vidljivije od pravih, istinitih vesti na Facebooku, jer su generisale mnogo više deljenja, reakcija i komentara. (Newman, 2016)

Upitani o prevenciji širenja lažnih vesti, istraživanje Pew Instituta navodi da većina Amerikanaca odgovornost pripisuje društvenim mrežama, političarima i samoj javnosti. Skoro polovina ispitanika, 45%, u ovom istraživanju, smatra da vlada, političari i izabrani zvaničnici snose ogromnu odgovornost za prevenciju izmišljenih priča i njihovo osvajanje pažnje publike, dok 42% odgovornost prepoznaje na društvenim mrežama i pretraživačima. *Fake news* postaju neprijatelj javnog interesa publike, onog interesa o kome bi presudno i nepokolebljivo trebalo da brinu novinari. Međutim, uspeh i intenzitet širenja i popularnosti lažnih vesti, po mnogima, otkriva upravo slabosti celokupne novinarske profesije, gubljenje poverenja publike u medijske institucije i profesionalce koji su u analognom dobu bili čuvari prolaza. „Da bi se došlo do rešenja problema *fake news*, mora prvo da se popravi novinarstvo”, kažu u Nieman Journalism Lab. *Fake news* otvaraju i pitanje prava na istinu – dok je u srednjem veku to pravo čuvalo sveštenstvo, sa pojavom štamparske prese i konstituisanjem tzv. četvrtog staleža, mediji su preuzeli ulogu onoga ko nam prenosi istinitu, vernu sliku događaja oko nas. Sredstva za proizvodnju i distribuciju medijskih sadržaja bila su u rukama države ili komercijalnih medijskih kompanija. Mediji su predstavljali priču društvene istine. Sa digitalizacijom dolazi do radikalne demokratizacije – alate posedujemo svi, što znači da svako ima prostor da kaže svoju istinu. Nekada su za istinu garantovali novinari opremljeni profesionalnim znanjima i etičkim kodeksima, medijski

eksperti, a danas istinu nalazimo na društvenim mrežama ne razmišljajući previše o izvorima priča.

Eli Pariser smatra da vreme, medijsko i društveno okruženje, u kom živimo obeležava „kriza autoriteta” čiji su *fake news* samo jedan od simptoma, dok Thomas Nichols uvodi pojam „smrti ekspertize”.

...Prisustvujemo smrti eksperata – podstaknute Googleom, zasnovane na Wikipedia... kolaps svake podele između profesionalaca i laika, studenata i profesora, znalaca i radoznalih – ukratko, između onih sa dostignućem u nekoj oblasti i onih bez ikakvog. Pod ovim ne mislim na istinsku smrt pravih eksperata, znanja o pojedinačnim stvarima koje razlikuju neke ljude od drugih u određenoj oblasti... Ono što je, plašim se, umrlo jeste bilo kakvo priznanje i svest o ekspertizi kao nečega što bi moglo da promeni naše misli ili način na koji živimo (Nichols, 2014).

Tako i novinari, kao profesionalci, eksperti zaduženi za oblikovanje stvarnosti i pričanje objektivnih priča o njoj, postaju sve češće „zamenjeni” blogerima, tviterašima, Facebook postovima preko kojih do publike dolaze vesti o najvažnijim događajima.

Društvene mreže odavno su postale virtuelni prostori u kojima korisnici kombinuju svoje potrebe za komuniciranjem, informisanjem, zabavom i edukacijom. Važnost tradicionalnih medijskih kanala drastično opada, kada je informisanje publike u pitanju – čak 62% Amerikanaca informiše se putem društvenih medija, dok još petina navodi da to radi često (na osnovu *News Use Across Social Media Platforms 2016*, Pew Research Institute). Dve trećine korisnika Facebooka informiše se preko ove mreže, kao i šest od 10 korisnika Twittera. Ako se ovi podaci ukrste sa podacima ukupnog dometa mreža, dolazi se do podatka od 44% ukupne populacije koja se informiše putem Facebooka. Iako dolaženje do vesti nije primarni motiv Facebook korisnika (63% navodi da do vesti dolazi dok rade nešto drugo, a „samo” 37% navodi da vesti traži na ovoj mreži), nesporno je da su uticaj i potencijal ove društvene mreže kao kanala za informisanje, koja je još 2014. godine dostigla cifru od milijardu korisnika, postali nedostižni za bilo koji medij. Imajući ove podatke u vidu, opravdano je pitanje kako su i koliko društvene mreže doprinele kreiranju kulture medijske obmane u 21.veku?

Analiza ponašanja *milenijumske* publike i njihovog odnosa prema vestima nagoveštava neophodnost krupnih strukturalnih promena u novinarstvu kao

medijskoj industriji i profesiji. Naime, izazovnost i kompleksnost okruženja u kom se *fake news* šire i jačaju svoj uticaj je očigledan na primeru odnosa mlade publike prema vestima i njihovog poimanja informativnih sadržaja, ali i medijskih navika. Sam koncept „vesti”, iz perspektive mlade publike, prevazilazi forme, sadržaje i produkcione oblike definisane i uspostavljene u tradicionalnim medijskim institucijama. Za njih su vesti nešto „amorfn”, sadržaj koji mora da se zna, iako je najčešće „depresivan”, a ovaj segment auditorijuma pokazuje i svest o potencijalima društvenih medija da, kroz širenje vesti i stavova, ugroze nečiju *online* reputaciju (na osnovu *How Youth Navigate the News Landscape*, izveštaja Knight Foundation).

Osim što njihovom percepcijom medija preovlađuje nedostatak poverenja, zanimljiva je i njihova definicija onoga što su vesti, posebno imajući u vidu nove medijske oblike koji dominiraju njihovim medijskim danom – od društvenih mreža, agregatora i aplikacija za komuniciranje, do novih medijskih praksi kao što su UGC, svedočenja očevidaca, live video (*How Youth Navigate the News Landscape*, izveštaj Knight Foundation).

Istraživanje Knight Fondacije takođe navodi da je mlada publika svesna postojanja određenog stepena pristrasnosti u *news* sadržajima, a stepen poverenja u određene medije varira i uglavnom raste u slučajevima kada za vesti garantuje institucionalna reputacija određenog medija, uspostavljen snažan brend koji sa sobom nosi vrednosti poput istraživačkog novinarstva, otvorenosti za različite stavove i različita gledišta, višestrukost izvora. Neki oblik tzv. „distribuiranog poverenja” obeležava odnos mlade publike prema vestima, koja navodi da ima naviku da uporedi priče iz više izvora i posebno naglašava važnost agregatora kao servisa koji sakupljaju priče i sadržaj iz različitih izvora, pokrivajući širok news spektar.

Najvažniji trend koji nagoveštava mlada publika direktno je vezan za uspostavljanje novih biznis medijskih modela gde se veća vrednost stavlja na reputaciju autora ili osobe koja deli vest, a mnogo manje poverenja je usmereno ka onima koji su primarni i prirodni proizvođači sadržaja u tradicionalnom medijskom okruženju. (*How Youth Navigate the News Landscape*, izveštaj Knight Foundation).

Fake news kao medijski trend otkriva još jedno lice savremenog medijskog prostora i društva post-istine – sve nas manje zanima da informacije koje dolaze do nas budu istinite, objektivne, proverene i pouzdane, važno nam je da su one usklađene sa našim stavovima, vrednostima, uverenjima, da čine da se

osećamo dobro, da izazivaju pozitivnu emotivnu reakciju. Moć koju su nam dali digitalizacija, bezbroj medijskih kanala i otvoren i slobodan pristup iskoristili smo za kreiranje naših ličnih, privatnih medijskih okruženja u kojima ima mesta samo za sadržaje koje smo sami odabrali, ponovo u skladu sa sopstvenim stavovima i potrebama. „Era personalizovanih medijskih iskustava, kuriranog sadržaja i dubokih ideoloških podela” (Martindale, 2016) kao rezultat ima bezbroj *filter bubbles* u kome svako od nas ima svoju istinu. Tako se kao pitanje za neko zasebno, novo istraživanje postavlja i – da li smo postali bolji poligon za *fake news* zato što smo se zatvorili u svoj filter bubble?

Fake news u budućnosti: *fact checking* servisi i verifikacija informacija

Sa rastom svesti o uticaju *fake news* sadržaja na publiku, ali i tradicionalne oblike medijske produkcije i distribucije, javljaju se i pokušaji kontrole i sprečavanja širenja lažnih vesti. Tako je najmoćniji web pretraživač, Google, početkom 2017. godine blokirao 200 sajtova zbog distribuiranja *fake news* sadržaja, čime je isprovocirao i komentare da je reč o cenzuri i pokušaju ograničavanja slobodnog izražavanja u otvorenom online prostoru. Takođe, Google kome se pripisuju propusti vezani za netačne i neprikladne priče, poput onih koje negiraju Holokaust, poruke koje šire govor mržnje i slično, korisnicima je ponudio opciju izlistavanja proširenih informacija i ocenu tačnosti vesti sa fact-checking sajtova kao što su PolitiFact ili Snopes kada se one pojave kao rezultat pretrage (Kastrenakes, 2017). Istovremeno, Facebook, društvena mreža označena kao najuticajniji kanal za širenje lažnih vesti, u želji da pokaže dobru volju za rešavanje problema najavljuje angažovanje urednika i pojačanu kontrolu sadržaja koji kruži njegovim kanalima.

Facebook i Google ne mogu da spreče nešto što će uništiti srž, jezgro njihovog sistema. U njihov DNK je ugrađen engagement. Kako će oni znati šta je istina? Pokušaće da angažuju urednike, ali urednici fizički ne mogu da prekontrolišu svaki sadržaj koji se kod njih nađe. Problem se neće rešavati na Facebooku i Googleu⁵.

Najveći deo predviđanja medijskih trendova koji će obeležiti 2017. godinu u centar stavljaju obezbeđivanje i kontrolu kvaliteta informacija kroz implementacije servisa za proveru činjenica, uticaj medija na demokratske i političke procese, sve veću snagu novih kanala komunikacije i gubitak snage tradicionalnih medija (što će neminovno biti praćeno i slabljenjem njihove fi-

5 Stav Nikole Vrdoljaka, iznet na tribini održanoj u UK „Parobrod”, 2017. godine.

nansijske baze i ekonomske moći). Paralelno, pogled u budućnost u fokus sve intenzivnije stavlja i pitanje obima i načina regulisanja tehničko-tehnoloških platformi, što će sa sobom nositi i pojačanu potrebu za novom zakonskom regulativom.

Izveštaj Reuters Instituta koji predviđa medijske i tehnološke trendove u 2017. rezimira neke od dosadašnjih pokušaja borbe sa *fake news* sadržajima. On navodi da je kao deo svoje Digital News Inicijative (DNI) Google najavio podršku brojnim novim servisima koji će se baviti proverom podataka. Facebook je najavio *outsourc*-ovanje servisa za proveru činjenica, koje će potom algoritmima integrisati u svoj *news feed*. Sam Washington Post je promovisao svoj servis koji je neka vrsta *message* bota koji nudi informaciju i istinitost informacije, najavljujući i da će se tradicionalne *news* kompanije uključiti u proces koji bi kao rezultat trebalo da proizvede kredibilnije u objektivnije medijsko okruženje. Izvesno je, međutim, da će sledeće polje kontroverze biti pozadina pojedinačnih fact-checking servisa i inicijativa, vezana za njihove osnivače, izvore prihoda i, posledično, izloženost političkim i ekonomskim uticajima. (Newman, 2016)

Ništa ne stimuliše tehnološki razvoj kao rat, a informacioni ratovi već uveliko generišu „prošireno novinarstvo” u procesu u kom news organizacije i društveni mediji razvijaju oružja da uzvrate napade (Bradshaw kod Newmana, 2016).

Izveštaj Reuters Instituta o novinarstvu, medijima i tehnologiji u 2017. navodi da će, kratkoročno, borba protiv lažnih vesti biti fokusirana na sankcionisanje izvora koji nemaju pouzdanu i jaku pozadinu i olakšavanje korisnicima da prijave lažni sadržaj, odnosno automatizacija procesa prosleđivanja ovih prijava direktno u algoritme, kako bi problematični izvori bili degradirani, manje vidljivi.

Da li će zakonska regulativa imati moć da se suprotstavi širenju lažnih vesti, pokazaće naredne godine. Pojedina nacionalna zakonodavstva, poput Nemačke, pokreću inicijative koje bi omogućile da društvene mreže poput Facebooka, ali i drugi distributeri vesti, budu sankcionisani rigoroznim finansijskim kaznama za svaku lažnu vest koju ne uklone sa svojih kanala. Imajući u vidu da 2017. godina očekuje i izbore u Francuskoj i Nemačkoj, a poučeni iskustvima Brexita i američke predsedničke kampanje u kojima su izbore, takoreći, izgubili tradicionalni mediji, fokus na problem lažnih vesti i njihov uticaj na formiranje javnog mnjenja je ekstremno visok. Češka vlada, takođe

u susret oktobarskim izborima, pokreće „anti fake news” sekciju koja bi trebalo da prati preko 40 sajtova koji su reputaciju izgradili na teorijama zavere i netačnim informacijama o migrantima, što je jedno od delikatnih pitanja koje polarizuje tamošnju javnost, navodi se u izveštaju Reuters instituta.

Koliko je plasiranje proverenih informacija postalo zahtevno pokazuju i zaključci samita posvećenog fake news i načinima borbe protiv njih, održanog u Vašingtonu početkom 2017. Na njemu je konstatovano da je najveći problem *fact-checker*-a domet i da je potrebno uložiti poseban napor da bi se proverene informacije, kojima će publika verovati, plasirale do „mladih, digitalno aktivnih i veštih” koji čine deo publike koja želi informacije u novim formatima, i do onih koji „(konzumiraju) više vesti starim metodama... i koje je teže dosegnuti ne zbog preferenci prema platformi već zbog problema koje imaju sa poverenjem” (Owen, 2017).

Jedan deo medijskih kompanija pokušaj rešavanja problema lažnih vesti vidi u nekoj vrsti novog rada sa publikom, u pokušaju da se publika motiviše da iskorači iz svog *filter bubble*-a. Britanski *Guardian* je promovisao svoj dodatak „Burst Your Bubble”⁶ koji njegovim čitaocima, uglavnog liberalnog opredeljenja, nudi selekciju linkova iz medija konzervativne struje, a za koje smatra da bi bilo važno da ih pročitaju.

Da li je moguće probiti *filter bubble* publike i koliko će ova vrsta inicijative biti uspešna u eri u kojoj je želju za istinom zamenila želja za emotivnim zadovoljenjem, i u kojoj smo od publike i gledalaca, čitalaca i slušalaca postali navijači, pokazaće buduće slične akcije. Suzbijanje *bubble*-a biće teže nego što se čini, imajući u vidu „koliko suštinski i presudno on hrani naše emocije i percepciju, ali i nivo do kog svako od nas postoji unutar njega”. (Singer kod Newmana, 2016).

Filter bubble je postao ključan za naš identitet, naše razumevanje sveta, smeštanje sopstvenih potreba i očekivanja u realno okruženje i davanje smisla tom okruženju tako što selektujemo i pažnju poklanjamo samo onim dešavanjima koje se uklapaju u naše stavove. Izazivanje publike da radikalno iskorači iz granica koje je sama iscrtala i koje neminovno provocira preispitivanje izgrađenog identiteta, usvojenog sistema vrednosti, može da se ispostavi kao komplikovan i nerešiv zadatak na putu rešavanja problema lažnih vesti.

6 <http://www.theguardian.com/us-news/series/burst-your-bubble>, pristupljeno 13. marta 2017.

Ako interes za „ozbiljne” vesti opada, da li problem *fake news* otvara i pitanje dugoročne reakcije publike – da li će razočarana, umorna i nepoverljiva publika najzad odustati od vesti i tradicionalnih medija ili će, naprotiv, svoj interes prepoznati u kredibilitetu i ugledu jakih *news* brendova, za koje će povratiti poljuljano poštovanje i koji će se tako nametnuti kao neophodni.

I proizvodnja i potrošnja ozbiljnih vesti opada – a poverenje javnosti u mainstream medije, koji se suočavaju sa sopstvenim centrifugalnim silama, kao i sa egzistencijalnom ekonomskom krizom izazvanom digitalizacijom, jedva da je nešto veće nego poverenje u mainstream politiku (Thompson, 2017: 21-22).

Po predviđanjima Reuters Instituta, kriza poverenja na tržištu informacija može biti prilika za snažne *news* brendove, a pojedina istraživanja predviđaju da je upravo ovo momenat da se pozicije *news* brendova ojačaju, naglašavanjem potrebe za brendovima kojima se veruje i potrebom za preciznim i tačnim vestima u dobu neizvesnosti, nesigurnosti. Tako je pobedu Donalda Trampa na američkim predsedničkim izborima pratio nagli rast broja pretplatnika na New York Times ili ProPublica, što može biti indikator da publika „sve više ceni važnost i vrednost kvalitetnog nezavisnog novinarstva.” (Radcliffe kod Newmana, 2016).

Da su kredibilitet i reputacija medijskih kompanija ugroženi, kao posledica *fake news* trenda, pokazuje i inicijativa tri najveća medijska aktera na norveškom tržištu. Medijske kuće Dagbladet, VG i javni servis NRK pokrenuće zajednički veb-sajt Faktisk (eng. *factual* – činjenični, precizan) koji će biti posvećen proveravanju činjenica. Tako su tržišni interesi, ideološke i političke pozicije ovih medijskih kompanija ostavljene po strani, a u fokus je došao javni interes, interes publike i pokušaj očuvanja pozicije medija kao garanta kvaliteta i istinitosti informacija koje prenose. Ovaj servis bi trebalo da startuje u maju 2017. godine, a svaka vest biće „tagovana” na skali od 5 nivoa, u rasponu od „potpuno tačno” do „potpuno pogrešno”. U početku će proveravanje činjenica obavljati urednici, ali je u planu automatizacija procesa izgradnjom novog CMS-a koji će biti prilagođen upravo rešavanju problema *fake news* sadržaja. (Maack, 2017)

„Mi ne proizvodimo samo novinske članke. Mi proizvodimo proverene činjenice. Potreban nam je CMS koji može da taj proces podeli u delove, što će u budućnosti omogućiti primenu kroz automatizaciju i AI. Tradi-

cionalni CMS-ovi nisu krojeni za ovakve potrebe”, navodi Jari Bakken iz medijske kuće VG. (Maack, 2017).

Inicijativa ima za cilj da uključi i druge medije u projekat time što će omogućiti da svako postavi priču ili sadržaj čiju verodostojnost želi da proveri, kao i da animira mladu publiku da participira umrežavanjem sa Snapchat Discovery.

Koliki je uticaj društvenih mreža na uspostavljanje konsenzusa oko toga šta je zvanična, dominantna istina sumira i Claire Wardle, direktorka istraživanja Tow Center for Digital Journalism pri Univerzitetu Kolumbija – „najveći izazov je ko želi da bude arbitar istine i šta je istina. Društvene mreže sve više postaju način na koji ljudi primaju informacije, tako da svako rešenje koje neko ponudi mora da bude prihvatljivo i iz perspektive društvenih mreža, one moraju da budu saglasne sa njim”. (Woolf, 2016)

Kao jedan od načina borbe protiv *fake news* sadržaja pominje se i *crowdsourcing*-ovana provera od strane „verifikovanih *news* kontrolora” (Woolf, 2016), što je sličan mehanizam na kome je zasnovana Wikipedia. S obzirom na mogućnost otvorenog pristupa za sve zainteresovane pojedince, ovakav sistem kontrole bi, s jedne strane, bio manje podložan cenzuri i jednostranosti, pristrasnosti, dok bi istovremeno omogućio potencijalnu zloupotrebu koja bi rezultirala u promovisanju *fake news* ili *clickbait* naslova za prihod od oglašavanja, zaključuje Woolf u autorskom članku za britanski *Guardian*.

Konačno, posle lošeg iskustva sa uređivačkim timom tokom američkih predsedničkih izbora 2016, Facebook intenzivno zagovara sistem kontrole vesti zasnovan na mašinama koje uče i algoritmima (Woolfe, 2016). U trenutku pisanja ovog teksta, algoritmi pokazuju slabost u identifikovanju lažnih vesti ili razlikovanju satire od stvarnih priča. Pokušaj da se uređivanje medijskih sadržaja prebaci iz ruku novinara u kodove kojima su definisani algoritmi možda teorijski ima snagu u tome što praktično ukida mogućnost preslikavanja ideoloških ili političkih opredeljenja pojedinaca na sadržaj, ali zadržava slabosti mehaničkog kruto definisanog sistema, u kome etički i profesionalni kodeksi novinarske profesije neće biti uvek uzeti u obzir.

Literatura

- Amarasingam, A. & McChesney, R, 2011, *The Stewart / Colbert Effect: Essays on the Real Impacts of Fake News*, London: McFarland
- *Google Permanently Bans 200 “Fake News” Sites*, URL: <http://www.zerohedge.com/news/2017-01-25/google-permanently-bans-200-fake-news-sites>, pristupljeno 1. marta 2017.
- Greenwald, G, 2016, *The Guardian’s Summary of Julian Assange’s Interview Went Viral and Was Completely False*, URL: <http://theintercept.com/2016/12/29/the-guardians-summary-of-julian-assanges-interview-went-viral-and-was-completely-false/>, pristupljeno 1. marta 2017.
- Jackson, J, 2017, *Eli Pariser: activist whose filter bubble warnings presaged Trump and Brexit*, URL: <https://www.theguardian.com/media/2017/jan/08/eli-pariser-activist-whose-filter-bubble-warnings-presaged-trump-and-brexit>
- Kastrenakes, J, 2017, *Google adds fact-check findings to search and news results*, <https://www.theverge.com/2017/4/7/15208360/google-fact-check-search-results>, pristupljeno 1. maja 2017.
- Kenyon, G, 2016, *BBC Future – The Man who studies the spread of ignorance*, URL: <http://www.bbc.com/future/story/20160105-the-man-who-studies-the-spread-of-ignorance>, pristupljeno 3. februar 2017.
- Maack, M, 2017, *Norwegian media competitors join forces in war against fake news*, URL: https://thenextweb.com/eu/2017/04/06/norwegian-media-competitors-wage-war-against-fake-news/#.tnw_sqrcGUxb, pristupljeno 13. aprila 2017.
- *Mark Thompson Delivers Speech on Fake News – Digital Media and the battle for the facts*, URL: <http://www.nytco.com/mark-thompson-delivers-speech-on-fake-news/>, pristupljeno 1. april 2017.
- Martindale, J, 2016, *Forget Facebook and Google, burst your own filter bubble*, URL: <http://www.digitaltrends.com/social-media/fake-news-and-filter-bubbles/>, pristupljeno 1. april 2017.
- McGillen, P, 2017, *How the techniques of 19th-century fake news tell us why we fall for it today*, URL: <http://www.niemanlab.org/author/pmcgillen/>, pristupljeno 13. aprila 2017.
- Nichols, T, 2014, *The Death of Expertise*, URL: <http://thefederalist.com/2014/01/17/the-death-of-expertise/>, pristupljeno 20. mart 2017.
- Nichols, T, 2017, *The death of expertise: the campaign against established knowledge and why it matters*, New York: Oxford University Press
- Owen, L, 2017, *If fact-checking’s going to stay relevant, it’s going to have to move past, uh, checking facts*, URL: <http://www.niemanlab.org/2017/04/>

- if-fact-checkings-going-to-stay-relevant-its-going-to-have-to-move-past-uh-checking-facts/, pristupljeno 15. aprila 2017.
- Rayner, P, Wall, P & Kruger, S, 2001, *AS Media Studies: The Essential Introduction*, London: Routledge
 - Thompson, M, 2016, *Enough Said: What's Gone Wrong with the Language of Politics?*, London: St. Martin's Press
 - Wang, S, 2017, *Getting to the root of the "fake news" problem means fixing what's broken about journalism itself*, URL: <http://www.niemanlab.org/2017/02/getting-to-the-root-of-the-fake-news-problem-means-fixing-whats-broken-about-journalism-itself/>, pristupljeno 12. februara 2017.
 - Woolf, N, 2016, *How to solve Facebook's fake news problem: experts pitch their ideas*, URL: <https://www.theguardian.com/technology/2016/nov/29/facebook-fake-news-problem-experts-pitch-ideas-algorithms>, pristupljeno 2. marta 2017.
 - *Word of the Year 2016 is...*, URL: <http://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>, pristupljeno 12. marta 2017.

Izveštaji i istraživanja

- *How Youth Navigate the News Landscape*, kvalitativno istraživanje Knight Foundation, 2017, URL: <https://knightfoundation.org/reports/how-youth-navigate-the-news-landscape>, pristupljeno 15. marta 2017.
- *Many Americans Believe Fake News Is Sowing Confusion*, Pew Research Center – Journalism & Media, URL: <http://www.journalism.org/2016/12/15/many-americans-believe-fake-news-is-sowing-confusion>, pristupljeno 3. marta 2017.
- Newman, N, 2016, *Journalism, Media and Technology Predictions 2017* (Reuters Institute for the Study of Journalism), URL: <http://www.digital-newsreport.org/publications/2017/journalism-media-technology-predictions-2017/>, pristupljeno 8. marta 2017.
- *News Use Across Social Media Platforms 2016*, Pew Research Center – Journalism & Media, URL: <http://www.journalism.org/2016/05/26/news-use-across-social-media-platforms-2016/>, pristupljeno 12. mart 2017.

Ana Martinoli
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

FAKE NEWS – MEDIA PRODUCTION AND JOURNALISM CRISIS IN THE POST-TRUTH ERA

Summary

In 2016, we officially started living in post truth society, while fake news demonstrated their ability and power to influence social and political events during Presidential Election Campaign in the US and Brexit campaign in the UK. This paper analyzes the phenomenon of fake news, their origin and rise, aims and purposes. Finally, the paper summarizes some of the mechanisms used against fake news and fact-checking services implemented by different news organizations worldwide, as well as the activities launched by the most influential social networks and web search engines against fake news distribution.

Key words

fake news, media, news production, post truth, social networks

Aleksandar S. Janković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

791.12(497.1-89)“1978/1982”
316.7(497.1-89)
COBISS.SR-ID 255681804

FABULE, PROMIŠLJANJA I NOKTURNA: BEOGRADSKI NOVI TALAS NA FILMU²

Apstrakt

Dominantna kulturna atmosfera koja je sa zapada, iz Ljubljane, Rijeke i Zagreba došla do Beograda stvorila je lokalnu smešu dekadencije i već porodne ideje samoupravljanja sa recidivima recesije zapadnoevropskih zemalja iz kojih je proizišao pank i novi talas. Kao svaki pravi, istiniti i brutalni umetnički pravac, i ovaj je kratko trajao i imao jasan otklon od nostalgije i sentimenta. Tema ovog rada je mapiranje socijalne klime, političkog trenutka i kulturne industrije iz kojih je nastao novi talas, kroz socijalni, kulturni i umetnički kontekst, a pretežno kroz analizu dva igrana filma: Dečko koji obećava Miloša Radivojevića i Nešto između Srđana Karanovića.

Ključne reči

Novi talas, ideologija, rok muzika, crni talas, Srbija

Kako je sam crni talas bio spontana umetnička platforma, a ne organizovani pokret, koji je po tumačenju samih protagonista, tendenciozno i oportuno dobio naziv od birokratskih cenzora i Udbe, potreba da se promeni perspektiva sagledavanja svakodnevice i NOB-a bila je paradigmatična i inherentna suštini umetnosti. Pisci poput Antonija Isakovića, Dobrice Ćosića, Slobodana Selenića, Brane Crnčevića, Borislava Pekića, Dragoslava Mihajlovića, Ljubiše Kozomare, Gordana Mihića, a zatim i reditelji Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Jovan Živanović, Mića Popović, Želimir Žilnik, Đorđe Kadijević, Puriša Đorđević, Bahrudin Čengiđ, Boro Drašković i drugi bili su (često skrajnuta ili cenzurisana) suprotnost dominaciji socijalističkog

1 bonvivan@gmail.com

2 Rad je nastao u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)“ (projekat broj 178012), koji se realizuje na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

elitističkog kiča, koji je narodu nudio veličanstvene ratne epopeje ili šarene (holivudske) eskapističke vodviljske komedije, smatrajući realizam ili *cinema verité* za najveće narodne neprijatelje. Postojanje kritike dominantne ideologije u društvu koje svoje postulate zasniva na slobodi mišljenja i delanja je cinični dokaz pamfletskih ideala lažne jednakosti.

Ideologije bi trebalo analizirati van konteksta socijalne borbe i političkih debata. Kritika ideologije gleda iza fasade te iste ideologije da utvrdi socijalne i istorijske snage koje zahtevaju da se ispita aparatus kretanja i strategije koje čine ideologije atraktivnim. Takav model kritike ideologije nije isprazno potkazivački, već traži socijalnu kritiku i suprotstavljene momente iza svih ideoloških tekstova, uključujući i one najkonzervativnije. (Kellner 2011: 411)

Ontologija novog talasa

Jugoslovenski *novi talas*³ je predstavljao umetničko zaobilaženje epohe pre i posle Brozove smrti (4. maj 1980). Pored očiglednog sticanja embrionih kulturnih sloboda, dolazi do ispoljavanja specifičnog antiinstitucionalizma i procvata liberalnih ideja. Nasuprot sorealističkoj rigidnosti i individualnosti, kao recidiv se pojavljuju brojni razvodi brakova kao Pirova pobeda polne emancipacije sedamdesetih i seksualne revolucije šezdesetih. Tradicionalna, patrijarhalna, po prirodi konzervativna kultura je u građanskom društvu kratko vreme ostajala ispod dominantnog radara, pa je time i jaz generacija bio dramatičniji i drastičniji. Progres i industrijalizacija su doneli velike migracije selo-grad i time se stvara sasvim nova, pseudoliberalna generacija, koja ide u korak sa vremenom velikih socijalnih, ali i kulturnih promena i koja kulminira krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih. Nedvosmisleno slede pornografija, hedonizam, politički diletantizam, pop kultura i široka upotreba narkotika, koja će u urbanoj umetničkoj sceni uzeti pozamašan danak u svakom aspektu. Iz današnje perspektive, osamdesete u SFRJ ne izgledaju samo kao ideal utopije, one to i jesu, u eri birokratije, tehnokratije, partijske nesposobnosti i hipokrizije propadajućeg socijalističkog sistema. Sa druge strane, *novi talas* osamdesetih je i dalje imao nadnacionalni kulturni

3 Sveobuhvatni kulturni pokret (književnost, rokenrol, slikarstvo, teatar, film...) započeo je nešto pre smrti Josipa Broza – krajem sedamdesetih, obuhvatajući mladu, progresivnu kulturnu scenu Ljubljane, Zagreba i Beograda (i donekle Sarajeva). Pokret nije dugo trajao *per se*, ali je do početka devedesetih ostavio veliki uticaj.

kontekst iako se u umetničke svrhe koketiralo sa nacionom i religijom (*Lai- bach, Idoli*) ili politikom (*Pankrti, Električni orgazam, Azra, Riblja čorba...*).

U vremenu političke konfuzije i ambivalencije, kulturna komunikacija postaje mnogostruka, raznorodnija ali i kohezivnija nego ikada ranije, pa se postavljaju novi temelji popkulturnih vrednosti. Popularna kultura i rokenrol stekli su ulogu premošćavanja različitosti nacionalnih kulturnih paradigmi (ne u smislu anihilacije, već iznalaženja elemenata za međusobno razumevanje, uvođenja novih kulturnih vrednosti, preispitivanja starih i sl.), odnosno pronalaženja načina da se uspostavi komunikacija i novi vid kulturne kompetencije i nadnacionalne paradigme.

Reći da dvoje ljudi pripada istoj kulturi isto je što i reći da je njihova interpretacija sveta, grubo rečeno, način na koji predstavljaju sebe, svoja razmišljanja i osećanja isti. Kultura je u vezi sa osećanjima i emocijama isto kao sa konceptom i idejama. Ljudi su skloni konceptualizaciji procesa emotivnog iskustva u interakciji sa kulturnom praksom i socijalnim odnosima. (Harding 1999: 412)

Televizijski centri (glavni gradovi republika i pokrajina) imali su otvorenu kulturnu politiku koja je na neki način predstavljala front protiv aktuelnog kiča u muzici i umetnosti uopšte (postojala je i komisija za kontrolu istog)⁴. Dva TV kanala su precizno podeljena na program glavne struje za „starije” i otvorenijeg sadržaja za „mlađe”. Za razliku od savremene medijske politike, koja se zasniva na nezdravoj konkurentnosti koja stvara profan i vulgaran program, u emisijama emitovanim tokom osamdesetih, poput *Petkom u 22, Hit meseca, Rokenroler, Stereovizija* (čiji su autori i urednici bili Mladen Popović, Milutin Petrović, Zlatan Fazlagić, Darko Vernić i ekipa zagrebačkog Radija 101...) medijski prostor je pripadao svima, od *Laibach*-a do Đorđa Balaševića.

Socijalistička Jugoslavija bila je prilično plodno tle da se ponište heterogene paradigme o sukobu elitne i popularne kulture. Pre svega jer je suština „nove države” bila u negiranju starih, konzervativnih i tradicionalnih normi (visoka kultura) zarad nametanja nove, omladinske, sveže, fluidne i emancipovane.

4 Singl grupe *Idoli* kemp intonirani *Malčiki* (u produkciji Gorana Bregovića) bio je oporezovan zbog kiča isto kao i debi singl satiričnog benda Borisa Bizetića *Rokeri s Moravu – Turio Ljubiša pivo da se ladi*. Sa druge strane emisija iz kulture RTB *Petkom u 22* čiji je urednik bio ugledni jugoslovenski novinar Dževad Sabljaković, koji je i osmislio koncept, predstavljala je eksperiment i u formi i u sadržaju, dok su, na sugestiju urednika Filipa Davida, u emisiji emitovani i politički komentari i kritike.

Kako su čak i „porodične vrednosti” bile ambivalentni fenomen u ništenju monarhije i tradicije, u SFRJ se javlja ekspanzija socijalnih, nacionalnih i, između ostalih, seksualnih sloboda zbog pokušaja stvaranja sasvim novih kulturnih normi i sistema vrednosti. Borba za „normalan život” je modifikovani klasni konflikt koji se samo nadovezao na isti pre 1941. godine i početka Drugog svetskog rata na ovim prostorima.

Država i sistem po prirodi stvari podržavaju „visoku” kulturu, dok pop kultura dominira u svim aspektima društva, a najviše na tržištu. To je prirodno, jer vrednost pop kulture počiva na bezuslovnom ukusu, dok „visoku” kulturu uslovljavaju obrazovanje, kontinuitet i tradicija.

Vodeći mislioci Frankfurtske škole, Teodor Adorno (Theodor Adorno) i Maks Horkhajmer (Max Horkheimer), u knjizi *Dijalektika prosvetljenja* (*Dialektik der Aufklärung*) 1947. godine, opisali su kulturnu industriju kao „gvozdeni sistem”, čiji je zabava nerazdvojni deo koji ne samo da potrošača odvaja od istinskih socijalnih i političkih problema, već mu ne dozvoljava ni da posumnja da je otpor spram sistema ipak moguć. Standardizovana i repetitivna zabava po Horkhajmeru i Adornu od uživaoca očekuje da samo kaže „da” i da joj se prepusti, time se čuva socijalni poredak. Ipak, u istorijskom kontekstu zapadnog sveta, koji je tek izašao iz velikog rata iz koga je proizašao genocid, Frankfurtska škola smatra da ljudski subjekt mora da racionalizuje kako vreme posla tako i dokolicu i da se oslobodi dominacije u svakom pogledu. Kulturna industrija igra vitalnu ulogu u kružnoj manipulaciji slobodom; rad evocira potrebu za eskapizmom, a kada je ta vrsta „bekstva” ostvarena, podrazumeva se da dokoni radnik treba da se vrati na posao. Kako je ljudska emancipacija rasla tokom sledećih dekada globalne industrijalizacije, rasnih, polnih, nacionalnih i kulturnih sloboda, masovna kultura evoluirala u pop kulturu, dominantnu u rastućoj srednjoj, ali i radničkoj klasi (televizija, radio, gramofonske ploče)⁵. Nažalost, u našem društvu desila se inverzija kada je prividno dominantna i medijski podržana pop kultura evoluirala ili devalvirala u masovnu kulturu, donoseći paradigmatične kulturne obrasce koji stvaraju distorziju i diskontinuitet specifičan za ratne godine.

Sećanja nisu uobičajeno predviđena kao poligon za progresivnu politiku. Češće, sećanja, pogotovu u formi nostalgije su pre osuđena prema sopstve-

5 Negativni aspekti pop kulture ostaju, međutim, slični Adornovim i Horkhajmerovim stavovima: masovna produkcija, profit, nedostatak talenta stvaraoča, emotivna neujednačenost, virtualnost, pasivnost, demagogija, što sve podržava totalitarnost.

noj solipsističkoj prirodi, zbog tendencije da guraju ljude u prošlost umesto u budućnost. (Grainge 2003: 145)

Poslednja dekada 20. veka se u našem kulturnom prostoru smatra periodom poništavanja i samoništenja bilo kakve etike, morala i egzistencijalnih normi. Na taj način se devedesete označavaju kao vreme „kada je umro rokenrol” iako je upravo ovaj period najviše odgovarao inicijalnoj ideji buntovnog u rok muzici⁶. Turbulentne i konfuzne devedesete stvaraju travestiran i iskrivljen pogled na nostalgiju prema osamdesetim, čije se naličje odražavalo u urbanim mitovima: „kada se putovalo i živelo slobodno i lagodno”, „kada se stvarala najbolja muzika”, „kada su se snimali najbolji filmovi”. Osamdesete takođe predstavljaju dekadu u kojoj „mladost” ima poseban značaj, ponajviše zbog snažnog opredeljenja i pripadnosti centrima – Ljubljani, Zagrebu i Beogradu, te borbi protiv nepravde i autoritativne politike kroz levičarski ideal „bratstva ljudi”.

U takvom okruženju stvorio se začarani krug koji nije imao skoro nikakvu evaluaciju i sistematizaciju prošlosti osim individualne i ekstremno emotivne. Iako je konsenzus starih i mladih, roditelja i dece nestao upravo pojavom „dekadentnog” rokenrola u zemlji boljševičke socrealističke ideologije⁷, eksplozija kreativne gradske mladosti se dogodila baš *novim talasom* krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih. Roditelji koji su rasli na potpuno drugačijim idealima i kulturi nisu imali alternativu – stvorili su otpor promenama.

Starost i Mladost su veliki neprijatelji... Starost (mudrost) je propala, i hajde da vidimo šta mladost može... Ukratko, rodio se novi moral koji krči svoj sopstveni put napred i žestoko se bori protiv starog (očaja). Ne bi trebalo da postoji bilo kakva argumentacija u ovom sudaru. Međutim, u novom poretku stvari, stari moral urla na nov, zato što je star, a nov mrzi stari jer igra na kartu lažnog sentimenta. Kada jedan drugog priznaju, tek onda imaju prava na razgovor... ne pre. (Birkin 1979: 286).

Stidljivim, nemuštim i trapavim menjanjem političkih dogmi epohe i *novim talasom* jugoslovenska rok muzika je dobila legitimitet i emancipaciju. Tematski i konceptualno, narativ o ljubavnim zanosima i stranputicama se

6 Rimtutituki, Direktori, Darkwood Dub, Eva Braun, Veliki Prezir, Sunshine, Qrve, KKN, Kazna za uši i politički eksplicitni albumi Partibrejkersa i Električnog orgazma.

7 Iako je bilo „liberalnih koketiranja” sa pop kulturom mnogo pre istinskog proboja rok i pop muzike i pogotovu *Bijelog dugmeta*, na primer u filmu *Subotom uveče* (1957) Vladimira Počaćića i pogotovu *Ljubav i moda* (1960) Ljubomira Radičevića.

pretvorio u buntovničke urlike koji su sporadično remetili kontinuirane organizacije vlasti i odnosa prema mladima. Iako je prvi talas *novog talasa* kao i većina velikih, značajnih i katarzičnih umetničkih pokreta⁸ trajao prekratko, iz recidiva je jasno da je početni udarac bio eksplozivan u muzičkom, socijalnom, ali i u političkom smislu. Prihvatiti očigledne promene u SFRJ u tom trenutku nije bilo ni poželjno ni politički korektno. Kako Pol Riker (Paul Riceour) konstatuje, nijedna kultura ne može pretrpeti i apsorbovati šok moderne civilizacije. Tu je prisutan paradoks: kako postati moderan i vratiti se izvorima (Hačion 1996: 115). Vraćanje izvorima u ovom smislu znači distorziran i neretko satiričan odnos prema tekovinama revolucije i samoupravljanja. Svesni kulturni paradoks koji su primenili *Idoli* nalazi se u konceptu oblačenja građanske klase i pevanja o boljševicima i fabrikama u SSSR, na čije se slike i ideologiju bivša Jugoslavija i naslanjala. Tekstovi *Buldožera*, *Parafa*, *Priljavog kazališta*, *Električnog orgazma*, na kraju i *Haustora* posedovali su (ne uvek) enkodirani politički pamflet i želju za konačnom slobodom izražavanja.

Međutim, ubrzo nastaje i neka vrsta *fragmentacije personalnih identiteta* (socijalna klasa, lokalna pripadnost, komšiluk, religija i nacionalnost imaju sve više vrednosti), koja će nezadrživo kulminirati početkom devedesetih.

Emil Cioran, jedan od najpoznatijih emigranata evropskog jugoistoka, jednom je rekao da su balkanski narodi jedini preostali primitivci Evrope, skloni pustošenju i unutarnjem neredu, životu u svijetu koji naliči kakvu bordelu u plamenu. Otvoreno poistovećujući evropski jugoistok sa užasom, Cioran se u čudu zapitao, zašto čovjek, kad napokon napusti taj balkanski svijet i ode na Zapad, ima osjećaj da pada u prazan prostor. (Buden 2001: 3)

Štaviše, konzumerizam je postao veoma bitan za individualizaciju, nasuprot socrealističkoj sabornosti jer se na taj način stvara moderan identitet (televizija, rokenrol i film su univerzalni jezik). Pop kultura, u stvari, neslavno spaja komunistički, pseudoutopijski ideal o univerzalnoj, sveopštoj kulturi i zapadnjačku težnju globalnog tržišta, što je u lokalnom slučaju stvorilo geopolitičko urušavanje, drastičan i dramatičan poremećaj kontinuiteta vrednosnih paradigmi. Posledice ovih procesa možda se najviše osećaju početkom druge dekade 21. veka kroz kulturni obrazac generacije koja je rođena između Osme sednice SK KPJ (1987), govora Slobodana Miloševića na Gazimestanu (1989) i početka „Balvan” revolucije u Srpskoj Krajini (1991).

8 Nemački ekspresionizam, italijanski neorealizam, britanski pank...

Stvara se neka vrsta kulturnog vakuuma u kome vlada teorija haosa i gde izdvojeni fenomeni stvaraju iluziju sistema u kome upravo identitet i sećanja imaju travestirani značaj. Tehnološka revolucija, perverzna verzija prvobitne akumulacije kapitala u industrijalizaciji Srbije, permanentne političke i etničke nestabilnosti, stvaraju paradoksalnu kulturnu situaciju koja ponekad podseća na Vajmarsku republiku pred dolazak nacista, ponekad na oniričku eluzivnost kraja osamdesetih, ponekad na sofomorni idealizam KPJ po završetku NOB-a.

Neki začudni oblik epigonstva dogodio se sa *novim talasom* kulturnim, ideološkim i socijalnim ako ne i konceptualnim i tematskim nadovezivanjem na crni talas, koji je u vremenu ovaploćenih ideja o nekoj budućoj konfederaciji propale i prokazane ideje bratstva i jedinstva predstavljao neobjašnjiv i paradoksalan smiraj pred veliku buru. Velika bura se već desila u vremenu kada je *novi talas* stasavao, a to je smrt Josipa Broza, mističnog i harizmatičnog doživotnog predsednika Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, koji je, opet, imao neki brokatni odnos prema tekovinama mladih s obzirom da se celokupna ideja nove Jugoslavije zasnivala na idejama novog i mladosti. Prirodno je da čovek koji je obožavao moralne svetonazore Hauarda Hoksa (Howard Hawks) i Džona Forda⁹ (John Ford) nije imao razumevanje za glam verziju *Bijelog dugmeta* – bend koji mu je svirao, a kako legenda kaže, predsednik se povukao sa priredbe u njegovu čast minut ili dva kasnije. Možda bi mladi Josip Broz, mnogo pre nego što je stupio na slobodnu teritoriju 1941. i krenuo u kreaciju nad kreacijama, voleo besne i direktne pesme *Buldožera* i *Pankrta*, zašto da ne i *Prljavog kazališta* ili *Električnog orgazma*, međutim, različito vreme stvara različit narativ bunta i otpora.

Jedan od najdramatičnijih primera je kako masovni mediji proizvode empatiju kroz proizvodnju širenja sećanja. Takva sećanja stvaraju ogroman ponor koji razdvaja pojedince i njihove naizgled usaglašene interpretacije događaja u prošlosti. Na taj način se stvaraju intimni odnosi prema sećanjima koja nismo ni proživeli – prostetička sećanja koja su uglavnom stvorena našim odnosom prema masovnim medijima. Kako dekade prolaze, tako nastaje problem kako će biti pamćene i tumačene. Kada pogledamo u prošlost već postoje javna sećanja koja rekonstruišu prošlost kao epizodu narativa. Taj isti narativ dramatiizuje odnos prema prošlosti i sadašnjosti stvarajući reciklirana sećanja koja se predstavljaju ikonografski i metonimijski. Konkretno, modni, muzički, filmski pokreti postaju subjekat

9 Konzervativni i tradicionalistički reditelji klasičnog Holivuda, na kome počiva čitav mit amerikanke.

reinterpretacije sadašnjosti. Sećanja na sedamdesete i osamdesete su poprilično drugačija nego sećanja na devedesete jer momenat recikliranja nije toliko konkretan. (Grainge 2003: 120)

U turbulentnom vremenu ništenja istorijskih činjenica zarad stvaranja lažnih ideoloških paradigmi kroz reevaluaciju i rehabilitaciju, stvaraju se novi identiteti nastali na zaboravu starih. Oholo i nemušto biranje i prekrajanje nekadašnjih postulata slobode i istine osuđuje nas na ponavljanje grešaka celokupnih generacija čija sećanja sve više blede i nestaju, nažalost bez ikakve potrebe za suočavanjem s prošlošću ili *Vergangenheitsbewältigung*.

Novi talas na filmu

Mapiranje mladih na domaćem filmu počelo je od samih kinematografskih početaka. Na isti način na koji je retorika komunizma i revolucije preuzela i presvukla osnovne postulate hrišćanstva, tako je novotalasovski odnos prema mladosti flagrantan kao u jednodimenzionalnim partizanskim epopejama ili klasicima dečjeg entuzijazma o „vlakovima u snijegu”. Još jedan dokaz kako se svaka valjana istorija sa sufiksima „civilizacija”, „umetnost”, „film”, „rokenrol” kreće ciklično i u talasima, a ne po preciznim vertikalama i horizontalama.

Odatle nemušti počeci *rokumentarca* kao žanra u filmu *Pjevam danju, pjevam noću* (Jovan Ristić, 1979) ili pseudodokumentarca *Lične stvari* (Aleksandar Mandić, 1979) u kojima su mladi tek mladi u svetu korporativnog globalizma i glavne struje. Zdravko Čolić, verovatno najveća zvezda jugoslovenske masovne kulture, u filmu koji prati njegovu trijumfalnu turneju tek je lepo vaspitan mladić, ne preterano sklon igračkim pokretima, ali otelotvorenje konsenzusa mladih i starih i pevač koga bi svaka devojka poželela za dečka, a majka za zeta. Iste godine pratimo i (nameštenu) avanturu Maje Sabljic: završetak gimnazije, najduže leto i veliki poraz na prijemnom za glumu. Muziku je potpisao Goran Bregović kao predstavnik najvećeg jugoslovenskog benda svih vremena. Film se završava generacijskom himnom *Pristao sam, biću sve što hoće*, koju Bregović, zbunjen i podozriv na pojavu *novog talasa* stavlja na svoj najslabiji – novotalasovski album *Doživjeti stotu*, simboličnog naziva po kojem „umetnik” već gubi bitku sa nadolazećom progresivnom, ali i autodestruktivnom mladošću. U svom zamešateljstvu u kome se našao *novi talas* posle Brozove smrti i neočekivanoj eksploziji kreativnosti koju diktira „novo vreme” snimljena su dva filma – međaša koji ostavljaju komentar na epohu. Prvi, *Dečko koji obećava* Miloša Radivojevića (1981) snimljen je prema sce-

nariju koji potpisuju reditelj filma i Nebojša Pajkić – urednik (uz Momčila Rajina) kulturnog programa beogradskog SKC-a, najvažnije institucije u ekspanziji ovog *ad-hoc* umetničkog pravca. Drugi film je *Nešto između* (Srđan Karanović, 1982), u kojem reditelj neposredno mapira atmosferu u Beogradu posle fatalnog 4. maja 1980.

Dečko koji obećava danas ima mitski status. Reditelj Miloš Radivojević je skoro u svakom svom filmu koristio maksimu neshvaćenog i neprihvaćenog antiheroja koji je spreman na velika odricanja i radikalne promene, međutim sistem i društvo mu ne dozvoljavaju bilo kakav manevarski prostor. Tematika je dosledna kako crnom tako i novom talasu, pa je jedini problem bio uklopiti imidž Aleksandra Berčeka (mladog i talentovanog glumca) u kontekst oneobičenog kulturnog miljea, čiji član postaje kao Slobodan Milošević (sic), mladić kome su udarac veslom u glavu i (prvi doživljeni) oralni seks promenili svetonazore od pojedinca trankvilovanog u sopstvenoj socijalnoj ušuškanosti do revolucionara koji je spreman bas gitarom da menja svet. Svet iz koga je izašao je sitnoburžoasko (malograđansko) okruženje imitacije života i već stvorenih poslovnih i privatnih prilika. Filozofski krešendo vesla u glavu i danas izgleda kao potrebna intervencija nad pojedincem u savremenom političkom kovitlacu. Međutim, period od pre skoro 30 godina imao je jako kulturološko zaleđe, u kojem prepoznajemo Nebojšu Pajkića i Bogdana Tirnanića kao pripadnike narodne milicije, a zatim i Momčila Rajina, Vladimira Divljana, Srđana Šapera, Ivicu Vdovića i Kostu Bunuševca, koji igraju sami sebe u magnovenjima koje doživljava Slobodan Milošević. Štaviše, scena „tipične” beogradske žurke sa samog početka osamdesetih ovaploćuje modne recidive sedamdesetih u nemuštoj, ali hrabroj potrebi za revizijom, zatim paradigmatične pesme *Idola*¹⁰ koje su snimljene za potrebe albuma *Paket aranžman* (Jugoton, 1981), *Schwule Uber Europa* i *Malena*. Ova scena može poslužiti za pravosnažno čitanje *novog talasa*, kako zbog *Idola* tako i zbog Dušana Kojića i Vdovića, koji predstavljaju imaginarni bend *ad hoc* stvoren za potrebe filma. U ovoj realnosti, bend u kojem su Berček i Kojić na izvestan način su romantična intertekstualizacija u magnovenju koje je pokazalo da će celokupan proces kulminirati godinu dana kasnije. Dušan Kojić Koja, možda najznačajnija figura *novog talasa* SFRJ, igra neponovljivu ulogu Petra

10 Inicirana kao projekat *Dečaci*, idejna konstrukcija opskurnog beogradskog fotografa Dragana Papića, Divljana, Šapera i Krstića, u početku je predstavljala zaista autentičnu multimedijalnu energiju. U kratkom vremenskom periodu, Beograd je bio preplavljen grafitima, dok su fotografije Papića imale specifičan kemp narativ koji je kasnije Goranka Matić podigla na transcendentni nivo u vezi sa albumom *Odbrana i poslednji dani*, koji je bend snimao zime 1981/1982.

(Pita) Jakonića, flambojantnog umetnika (i muzičara) vajldovske provenijencije i pojavnosti, samozadovoljnog i samodovoljnog u teatralnom životu od kojeg je napravio umetnost. Ova malena Kojićeva epizoda može se smatrati apoteozom beogradskog *novog talasa* ovaploćenog u samo jednoj ličnosti. Autentičnost ovog filma je u izbegavanju svake mitologizacije, u brehtijanskom štiklu, koji preovladava u „imaginarnom novotalasnom Beogradu”. U vremenu budućem, upravo nedostatak tako postavljene ironijske distance demistifikovao je svaku ideju *novog talasa*, najtragičnije u filmu *Crna Marija* (Milan Živković, 1985).

Bunuševac i Rajin u svom *urban ennui* izdanju takođe su pamfletska stvarnost realnog sopstva. Stvarnost je već u tom trenutku bila i romantičnija, ali i poroznija i kapricioznija. Ključna reč zato i može da bude tabu kao i prkos probuđene građanske klase mladih koji su uglavnom deca funkcionera ili vojnih lica, u čemu leži i paradoks. Pobuna dece komunizma protiv kapriciozne dekadencije sistema potpuno je utišana posle smrti doživotnog predsednika Josipa Broza. Buntovništvo beogradskog *novog talasa* ne dolazi iz blede i umorne radničke klase, već iz dosade i želje za kreacijom, i zato ovaj pokret i jeste bio autentičan poput crnog talasa.

Svet o kome je reč, jeste bez ostatka, građanski svet. Zato su, bez obzira što (generalno uzevši) opisuju stradanja mladog čoveka u komunističkom režimu (socijalističkom društvu), Radivojevićevi filmovi bespoštedna kritika građanskog kao planetarne kategorije etičkog i psihičkog rastakanja, koja se neprestano reflektuje u vremenu. Otuda je građansko, po Radivojeviću, neodvojivo od poraza. Analogno tome, pobuna junaka jeste, kod Radivojevića, ključni dokaz njegove poraženosti, i ona je nužno šminka, spoljna manifestacija nekog ko se emanira kao (malo)građanin. Poraženi junak je žrtva, ali i – kontekst; drugim rečima poraz ga proizvodi, ili je, svejedno, proizveden da bi bio poražen. Ostalo je samo levičarska retorika.

Ono što predstavlja možda pravu suštinu ove priče jeste da je, s onu stranu kritičarskog osporavanja, film Miloša Radivojevića u trenutku svoje pojave bio značajan doprinos istraživanju fenomena deč(a)ka, koje predstavlja jednu od centralnih tema beogradskog intelektualnog kruga s početka osamdesetih godina. Jednu stranu te interesantne pojave reprezentuje grupa Idoli, koja se, sa nekoliko numera, pojavljuje i u Radivojevićevom filmu. Oni su bili otelotvorenje jedne predstave, slika jedne tehnologije. (Tirnanić 2006: 177)

Ipak, sam kraj predstavlja i (očekivani) poraz i pad za glavnog junaka, koji ne može da ostvari svoj *modus operandi*, pa prihvativši stari način života ipak se predomišlja i pribegava autodestrukciji kao jedinom načinu za izbavljenje. Radiojevićevski „nokturno” glavnih junaka uvek prati razočarenje, gubitak vere u ideale i ideju i potpuno predavanje stihiji, koja je gotovo uvek socijalni i politički usud. Zbog toga *Dečko koji obećava* poseduje vajldijansku oštricu, koja ga i danas čini krepkim primerom tumačenja vremena prošlog i sadašnjeg.

Sećanja pokazuju kako pamćenje nije proces koji vaskrsava „čistu” prošlost: Sećanja nisu opipljivi izveštaji prošlih događaja. Pamćenje se uvek odnosilo na čin rekonstrukcije i predstavljanja. I na svedočenje očevidaca se može uticati i promeniti suština. (Grainge 2003: 103)

Čini se da je suštinski omaž generaciji dao Srđan Karanović filmom *Nešto između*, više nego televizijskom serijom *Grlom u jagode* (1976), a kasnije i filmom *Jagode u grlu* (1986). Ljubavni trougao američke novinarke (Karis Korfman (Caris Corfman)), beogradskog hirurga Janka (Predrag Miki Manojlović) i njegovog najboljeg prijatelja Marka (Dragan Nikolić), lokalnog bonvivana i pionira privatnog biznisa u tadašnjoj jugoslovenskoj prestonici je trifoovski (ne)održiva ljubavna priča smeštena u bizarnu epohu Jugoslavije u doba ekonomske krize i (uslovne) stabilizacije. Odnos sa *novim talasom* u ovom filmu postoji posredno, preko Petra Ilića (Hajne, Ćiki) (*Berliner Strasse*), koji igra Jankovog sina, otelotvorujući stereotipe mladog pankera (frizura, način govora, sarkastično ponašanje). Posebnu teksturu kako film tako i lik koji tumači Ilić dobijaju u TV seriji napravljenoj od filma (5 epizoda), retko prikazivanoj na RTS-u. Štaviše, likovi su mnogo kompleksniji (Marko se između ostalog bavi proizvodnjom lažnih *Lacoste* majica), dok je Jankovo posrnuće kroz pogrešne izbore znatno tragičnije. Ilić se vidi u nekoliko navrata svirajući bubnjeve i pevajući na nemačkom u socijalnom okruženju skromno uređene dnevne sobe oronule kuće u kojoj lik koji tumači živi sa majkom (Dušica Žegarac). Kao poseban kuriozitet je spominjanje navodno snimljenih, pitoreskno naslovljenih pesama *Život je pobačaj* i *Dijareja bugi*, a kasnije u filmu Zoran Modli, kultni beogradski voditelj, na radiju najavljuje pesmu *Achtung America*, koja je očigledno okidač Janku da preispita svoje dileme i stranputice. U realnosti, *Berliner Strasse* je *ad hoc* bend nastao posle raspada *Urbane gerile*, jednog od prvih pank bendova u Beogradu. U potonjem su svirali i Vladimir Arsenijević (danas poznati književnik), Branko Rošić (književnik i novinar), Uroš Đurić (slikar i glumac) i Zoran Kostić Cane. Članovi su osamdesete godine jedva imali 15 godina, što znači da *Berliner*

Strasse spada u pionirske tinejdžerske bendove koji su definisani britanskim *novim talasom*. Karanoviću se Ilićeva pojavnost učinila kao validan *Zeitgeist* koji kod konzervativnog gledaoca može da izazove prezir, iako je motivacija lika potpuno drugačija i ambivalentna na površini.

Očigledno je da su i Radivojević i Karanović bili svesni velikih kulturnih promena koje su se dešavale i na RTB zahvaljujući TV emisiji *Rokenroler* (Dimitrijević–Miljković) i autoritetu pomenutog Modlija (Radio Beograd, Beograd 202), a pogotovu Slobodana Konjovića (Studio B), kao rasadnika poslednjeg istinski važnog trzaja intuitivno prepoznatog u urbanim okruženjima i začetnika konsekventne ideje „mi protiv njih”.

Zaključak

Period od 1978. do 1982. u Beogradu i celoj tadašnjoj Jugoslaviji predstavljao je vreme nezadrživih kulturnih promena koje su kao nikad do tada bile povezane sa svetskim tendencijama. Štampani i elektronski mediji bili su naklonjeni pozitivnim promenama, štaviše, u kulturnoj javnosti su dominirale ideje *novog talasa* koje su manje-više bile komunikativne, stilski raznolike i sveže. Kako su težišta sistema popuštala, pogotovu posle smrti doživotnog predsednika Josipa Broza Tita (1980), tako su promene u televizijskom programu, muzici i filmu bile evidentnije. U filmovima Radivojevića i Karanovića sadržane su ideje „istorije koja je još uvek trajala” i na taj način ovi filmovi su postali emancipovani artefakti i validni svedoci jednog od najvažnijih magnovenja kulture SFRJ.

Literatura

- Birkin, Andrew. 1979. *J.M. Barrie and the Lost Boys*. London: Constable
- Buden, Boris. 2001. *Kaptolski kolodvori*. Beograd: CSUB
- Grainge, Paul. 2003. *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press
- Grupa autora. 1983. *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ*. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije
- Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi
- Hill, John. 1980. *Sex Class and Realism: British Cinema 1956–1963*. London: BFI Publishing

- Harding, Jennifer. 1999. *The Power of Feeling: Locating Emotions in Culture*. London, London Guildhall University
- Kellner, Douglas. 2008. *Schirmer Encyclopedia of Film* Vol 2. London: Thomson&Gale
- Tirnanić, Bogdan. 2008. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije
- Wilshire, Bruce. 2002. *Fashionable Nihilism*. New York: State University of New York Press

FABLES, REFLECTIONS AND NOCTURNES: BELGRADE NEW WAVE ON FILM

Summary

*Coming from the west, Ljubljana, Rijeka and Zagreb, dominant cultural atmosphere hit Belgrade and created a local assortment of decadence, and an already porous idea of self-management mixed with recession leftovers of western countries from which punk and new wave originated. As every proper, true and brutal art movement this one, too, did not last long and was clearly distanced from any forms of nostalgia and sentimentalism. The paper is addressing social climate, political momentum and cultural industry that originated the movement through aspects of social, cultural and artistic context predominantly based on analysis of two motion pictures; *Dečko koji obećava* by Miloš Radivojević and *Nešto između* by Srđan Karanović.*

Key words

New Wave, Ideology, Rock Music, Black Wave, Serbia

Nevena Daković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

NOVOSADSKA RACIJA: DISONANTNOST POST-SEĆANJA²

7.044

821.163.41.09-31

316.7:94(497.113)¹⁹⁴²

COBISS.SR-ID 255687436

Apstrakt

Tema ovog rada je analiza nastanka post-sećanja o Novosadskoj raciji kroz različite umetničke i medijske tekstove tj. književnost, film i komemoracije pojmljene kao „izvođenje narativa sećanja” ispraćeno kroz natpise u medijima. Cilj opsežne dijahronijske i sinhronijske analize je dvostruki. Najpre, mapira nastanak institucionalizovanog, kolektivnog i „konsonantnog” post-sećanja kao preobražaja individualnih i privatnih disonantnih sećanja, slika, reči i gestova epohe socijalizma prilagođenih društvenim i političkim potrebama postsocijalizma. Potom, rad skicira mene, takođe disonantnih, interpretacija Racije u rasponu od zbivanja Holokausta, interetničkih sukoba – dela okupatorske politike „mađarizacije Vojvodine” – do ratnog zločina ili „običnog” masovnog ubistva. Teorijska osnova rada je teorija post-sećanja Marijen Hirš (Marianne Hirsch), dok je za konstrukciju promena poimanja Racije korišćena teorija Maksa Bergholca (Max Bergholz) o uzročno-posledičnom sledu i odnosu nasilja, nacionalizma, identiteta, etnizacije, konflikta i sećanja.

Ključne reči

Racija, post-sećanje, etnizacija, disonantno sećanje, konflikt, reprezentacija

„[...] post-sećanje traga za vezom. Ono stvara tamo gde ne može da povrati. Ono zamišlja/izmišlja tamo gde ne može da se seti.”

(Hirsch 1996: 664)

1 n.m.dakovic@gmail.com

2 Rad je nastao u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)” (projekat broj 178012), koji se realizuje na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

Velika Novosadska racija je, zasigurno, jedan od najkontroverznijih i najtraumatičnijih događaja kako mađarske okupacije Bačke tako i Holokausta, iako su žrtve većinom pripadnici drugih nacionalnih entiteta. Tokom tri ledena januarska dana, 20–23. januara 1942. godine, mađarska vojska, policija (žandarmerija)³ i lokalne okupacione snage pogubili su prema različitim izvorima između 1.000 i 1.500 žitelja Novog Sada. „Bačka je ostala bez blizu četiri hiljade svojih žitelja, najviše Srba (2.578) i Jevreja (1.068)” (Đurđev 2017: 143); „U Raciji je, prema zvaničnoj istoriografiji, ubijeno preko 3.800 ljudi u celoj Bačkoj,⁴ od čega je u samom Novom Sadu u tih nekoliko dana streljano i pod led bačeno njih oko 1.200” (portal *NI* 2017)⁵ „više od 1.300 ljudi, prvenstveno Srba, Jevreja i Roma” (portal *Blic Online* 2017)⁶; „više od 2.000 Novosađana” (portal *Blic Online* 2012)⁷. Svi se pak slažu da je reč o žrtvama različitih etniciteta, što dovodi u pitanje ekskluzivno sagledavanje događaja kao zbivanja Holokausta. Takođe, neupitan je brutalni način pogubljenja – žrtve su odvedene na obalu Dunava, popularni novosadski Štrand, gde su streljane ili žive bacane u zaleđenu reku dok su vojnici nastavljali da pucaju na njih.⁸

Pitanja na koje pokušava da odgovori rad tiču se post-sećanja, prenošenja i de/rekonstrukcije privatne, javne, transgeneracijske traume u oblikovanju savremenih nacionalnih (ali i političkih) identiteta, njihovih odnosa moći, te o modalitetima pretapanja privatnih i javnih, pojedinačnih i grupnih sećanja u oficijelne narative prošlosti na razmeđi sećanja i istorije. Ideja ovog rada je da rekonstruiše Novosadsku raciju kao post-sećanje konstituisano kroz različite narative prošlosti i sećanja; tekstove činjenica i fikcije; literarne

3 „Mađarski policajci i žandari se nisu razlikovali samo po uniformama – policajci su nosili plave uniforme, žandari žute kao vojska, ali na glavama su imali crne šešire sa petlovim perjem. Policajci su uglavnom bili učtivi, a žandari ubice.” „[...] ubice u uniformi, pre svega žandari, ali i pripadnici redovne vojske i rečne ratne mornarice, nisu bili meštani. Tada nisam znao nijedno ime ubica.” (Ivanji 2011).

4 „Zvanični mađarski izveštaji pominju 3309, srpski spiskovi 3808 žrtava.” (Ivanji 2011). Na spomen ploči u *Holocaust Memorial Center*–u u Budimpešti naveden je broj od 3.400 ubijenih.

5 Sovilj, Miodrag. 2017. „Preživeli Novosadske racije: Likvidirali su 56 mojih”, portal *NI*, objavljeno 23.01.2017. <http://rs.n1info.com/a223120/Vesti/Vesti/Obelezavanje-godisnjice-Novosadske-racije.html>, pristupljeno 25. aprila 2017.

6 *Blic Online*. 2017. „Antifasisti obeležili 75. godišnjicu Novosadske racije”, objavljeno 22. 01. 2017. <http://www.blic.rs/vesti/vojvodina/antifasisti-obelezili-75-godisnjicu-novosadske-racije/skfswjq>, pristupljeno 12. aprila 2017.

7 Lilić, Ana. 2012. „Zurof i patrijarh dolaze na pomen”, portal *Blic Online*, objavljeno 22.01.2012. <http://www.blic.rs/vesti/vojvodina/zurof-i-patrijarh-dolaze-na-pomen/qkwxvsn>, pristupljeno 10. aprila 2017.

8 Scenario zločina sličan je masakru Jevreja u Budimpešti zimskih meseci 1944. i 1945. godine – posle zvaničnog pada Hortijevog režima i Nemačke okupacije Mađarske – i zverstvima Njilaša/Strelastih krstova tokom eliminacije geta. Danas je na tom mestu spomenik *Cipele na Dunavu* (2005) – šezdeset pari cipela izlivenih u metalu i pričvršćenih za kamenu obalu.

i vizuelne zabeleške i reprezentacije; odnosno zvanične komemoracije, čiji su autori učesnici, savremenici ili postgeneracije žrtava, preživelih i počini-laca velikog ubistva Novosađana. Teorija post-sećanja Marijen Hirš (Marianne Hirsch) poziva na potragu za zajedničkim odlikama, strukturom, repetitivnim motivima narativa, te za obrascima dinamičnog prenosa među (post)generacijama, etnicitetima, socijalnim identitetima, žrtvama i počini-ocima. Ishodišna sučeljena sećanja – koja određuju savremena disonantna poimanja, mapiraju promene post-sećanja i tumačenja – objašnjiva su pak u skladu sa aktuelnom teorijom Maksa Bergholca (Max Bergholz 2016). Povratna sprega (re)interpretacije prošlosti i raznovrsnih odjeka u sadašnjosti posledica je delovanja „nasilja kao generativne sile”, koja u vremenima koja dolaze oblikuje „identitete, nacionalizam i sećanje” (Bergholz 2016). Drugim rečima, patološko nasilje prošlosti – koje nije posledica nacionalizma već su-protno – osnažuje nacionalizme i sukobe u *post* dobu, uključujući, konačno, i nasilje nad sećanjem. Jačanje identitetskih podela duž etničkih granica vodi disonantnom sećanju, a podržano je vezom post-sećanja, identiteta, te eti-ke sećanja, na kojoj insistira Hiršova. Stvoreno post-sećanje nosi opasnost ovladavanja procesom formiranja identiteta post-generacija, kada se etnič-nost izjednačava sa etičnošću sećanja. No Racija otkriva i opciju transforma-cije suprotno Bergholcovoju teoriji, u smislu da oživljavanje sećanja na nasilje vodi brisanju etniciteta, te „prevođenju” događaja iz Holokausta ili etničkog masakra u opštija deetnicizovana određenja uslovljena aktuelnim društve-nim kontekstom i borbom za vlast nad (funkcionalno određenim) istinom i sećanjem. Osnovni identitet za koji se bore tvorci narativa nije nacionalni ni etnički, već identitet žrtve i, povezano, identitet počini-laca. U najširem teorijskom ključu, Novosadska racija je paradigma novog tumačenja nasilja prošlosti, specifičnosti Holokausta, disonantnog sećanja, problematične proš-losti koja kroz tokove i (pri)povesti post-sećanja oblikuje sadašnjost, borbu za prošlost koja se uspostavlja različitim narativima (umetničkim i medijskim) i ritualima (ceremonije komemoracije), te pravo i modalitete iskaza trauma.

Polazeći od definicije post-sećanja, koje afektivnim sklopom i jačinom podr-žava strukturu i funkciju (Hirsch 1992), dok se od istog običnog sećanja raz-likuje usled generacijske distance, a od istorije usled lične veze sa zbivanjem (Hirsch 2008), analiza se razvija u dva pravca: poređenja istorijskih činjenica i narativa fikcije (sličnosti, razlike, odstupanja, prećutkivanje), odnosno uka-zivanjem na različito medijske dočarane dodatne vrednosti sećanja – afektiv-nosti, čulnosti, emotivnosti traume. U trećem delu rada, od individualnih i privatnih sećanja iskazanih u različitim medijskim fikcijama prelazimo na grupna (Halbwachs 1992) i javna, društvena sećanja oblikovana u zvanič-

nim narativima komemoracije kao momentu preobražaja sećanja pojedinaca u zvanična sećanja zajednice koja želi i mora da pamti i žrtve i počinioce. Obeležavanje godišnjica (pre svega u periodu 2011–2017) predstavlja ritual sećanja, ali i izvođenja narativa sećanja grupe na vlasti (političkih, verskih, društvenih agenasa). Skiciranje transformisanja slike Racije razvija se kako povezivanjem *apriori* postavljenih istorijskih i političkih argumenata, tako i pretežno analizom *aposteriori* nastalih narativa, otkrivajući promene strukture, motiva i značenjskih i interpretativnih ključeva post-sećanja.

Multikulturalnost umetničkih i medijskih sećanja podvlači interetničnost nasilja i njegovog delovanja kao okidača traumatičnog i potisnutog sećanja zajednice, koje, potom, ubrzava de/etnizaciju, potiskuje/ojačava nacionalizam zajednice i svedoči o internoj borbi za ovladavanje sećanjem i prepoznavanjem, imenovanjem žrtvi. Korpus studija slučaja individualnih i privatnih post-sećanja obuhvata hronološki razmatrane romane Danila Kiša (*Psalam 44/1962* i *Peščanik/1972*); Aleksandra Tišme (*Knjiga o Blamu*, 1972), Rodoljuba Malenčića (*Crvena grudva*, 1989), Đorđa Lebovića (*Semper idem*, 2008) i Ivana Ivanjija (*Moj lepi život u paklu*, 2016); zapise Efraima Zurofa (Ephraim Zuroff, *Lovac na naciste*, 2009); filmove Mike Antića (*Spomenik*, 1967) i Salboča Tolnaja (*Peščanik*, 2007). U domenu kolektivnog i javnog sećanja, značajni su spomenik Novosadskoj raciji, rad vajara Jovana Soldatovića (1971), kao i ceremonije obeležavanja godišnjice Racije „ispraćene” kroz novinske napise.

Post-sećanje i identitet postgeneracija

Pojam post-sećanje, za koji sam uvek u nedoumici da li je pravilnije i bolje pisati ga sa crticom ili bez, značenjski je redukovan ali precizniji prevod originala *postmemory*⁹ teoretičarke sećanja Marijen Hirš. Originalni termin označava nasleđena, prenesena i prisvojena sećanja takve afektivne jačine koja čini da se ista neometano i neprimetno stapaju sa našim ličnim sećanjima; da dve grupe narativa postaju neraskidivo isprepletane kao da su nove/post generacije preživle zbivanja koja su se odigrala pre njihovog rođenja. Emotivno „izmeštene” životne priče predaka postaju deo naših života. Njihova emocionalna „utapajuća” snaga potvrđuje da veza sa prošlošću nije uspostavljena samo pronađenim tragovima, rekonstituisanim zbivanjima i artefaktima, već i imaginativnim, afektivnim ulaganjem, projekcijom i kreacijom narativa i slika rekonstruktivne fikcije utemeljene na faktima prošlosti. U prvom tre-

9 Gde se gubi značenjska nijansa da li je post-sećanje ili post-pamćenje, no korišću *sećanje* zbog već objašnjenih razloga (videti Daković 2014).

nutku (delima objavljenim u periodu od 1992. do 1997. godine), promišljanje je potaknuto kako kontroverznim Spigelmanovim (Spiegelman) stripom *Maus* (*Maus*, 1986) tako i stalnim preživljavanjima tajni porodičnih fotografija markiranih Bartovim (Barthes) neuhvatljivim punktumom ili utvarnim otiscima prošlosti u fotografskoj emulziji.

Kasnije, 2010. godine, zajedno sa suprugom, Leom Spicerom (Leo Spitzer), Marijen Hirš potpisuje kapitalno, prustovski intonirano delo potrage za korenima i originalnim prizorima bešavno ugrađenim u post-sećanje – *Utvare doma: život posle Černovica u sećanju Jevreja* (*Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, 2010).¹⁰ Knjiga opisuje potragu teoretičarke književnosti i istoričara za porodičnom prošlošću i uspomenama kroz *field memory trip* u vremenu i prostoru izgubljenog, iseljenog grada u stalnom preimenovanju – u Bukovini, koja prelazi iz „ruke u ruku” Austougarske, Rumunije, Sovjetskog Saveza, Ukrajine. Post-sećanje – kada prefiks *posle* označava da je reč o zbivanju (u realnosti), posle nekog događaja, ali i da je sećanje generacija posle onih koje su događaj doživele, što ga čini platonovski dvostruko udaljenim od originala; vrstom sećanja na sećanje – uvek je rekonstrukcija, aproprijacija i tvorba pripovesti metaforički označenih kao prenos sećanja po vertikali i horizontali. Transmisija (i)storija prema vertikali odvija se među pokolenjima; kao intergeneracijska narativizacija i mediatizacija prošlosti u dijahronijskom sagledavanju. Transmisija „po horizontali” ili sinhronijska, posebno dragocena u ovom istraživanju, podrazumeva razmenu sećanja između pripadnika različitih nacionalnih grupacija¹¹ ili još suštastvenije kroz sučeljavanje sećanja istih generacija žrtvi i počinitelaca ili njihovih potomaka. Oba procesa rezultiraju promenama sećanja, prepoznatljivim i kao „nasilje” nad sećanjem, koje teče kroz generacije i grupacije, proživljavanjem kroz različita vremena i prostore i u njima. „Estetika sećanja” je tako „estetika vremenskog i prostornog egzila”, prošlosti koju istovremeno „treba ožaliti i obnoviti” (Hirsch 1996: 664).

Izazovi post-sećanja jačaju sa stepenom problematičnosti prošlosti tj. logično najjači su kada je reč o traumatičnoj prošlosti, pa Hiršova teoretizaciju pojma počinje od primera Holokausta, a okončava knjigom *Generacija postsećanja: pisanje i vizuelna kultura posle Holokausta* (*The Generation of Postmemory*:

10 U knjizi *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (1997) autorka naglašava povlašćeno mesto vizuelnog u post-sećanju, dok njena provenijencija komparatiste ukazuje na korene rada u proučavanju književnosti baš kao i kod Dori Lauba (Dori Laub) i Šošane Felman (Soshana Felman).

11 U tom smislu prefiks *post* može se dopuniti prefiksom *trans* – transkulturno, transsocijalno sećanje

Writing and Visual Culture After the Holocaust, 2012), ispitujući odnos postgeneracija spram ove jedinstvene civilizacijske traume. Trauma je prema izvornom Frojdomom (Freud) značenju prekid, ruptura, jaz, otvorena rana (istorije, kulture, sećanja...), čije se ivice moraju spojiti, mesto gde se mora uspostaviti kontinuitet, praznina koja se mora ispuniti konačno pronadenim i izvedenim iskazom. Neizrecivost Holokausta je nužno prekinuta uspostavljanjem post-sećanja, koje pretpostavlja pronalaženje etički dozvoljene izrecivosti traume. Istovremeno, usled neprekinutog toka post-sećanja rana je izložena stalnom nasilnom obnavljanju i diskontinuitetu, pa uprkos, kako se čini, završenoj asimilaciji, uvek ostaje traumatični rezidium, koji se opire potpunom poimanju, izrecivosti i izlečenju/prevazilaženju. To je čvorište koje, zauzvrat, obezbeđuje dalje trajanje i nadgradnju post-sećanja; mesto na koje se moraju vratiti i prizor sa kojim se moraju suočiti sve postgeneracije. S toga u tački nestabilnosti, prekida i prožimanja post-sećanje je „posebni momenat pogleda pre unazad nego unapred u trenutku smene vekova koji definiše sadašnjost u odnosu na problematičnu prošlost, više nego što inicira nastanak novih paradigmi. Kao i one, odražava nelagodno oscilovanje između kontinuiteta i prekida. A ipak, post-sećanje nije pokret, metod ili ideja; vidim ga, najpre, kao strukturu inter i transgeneracijskog prenosa traumatskog znanja i iskustva” (Hirsch 2008: 106).

Iz ukrštenih teorijskih optika, Racija je primer inter i trans generacijskog, etničkog i političkog prenošenja, te (mediatizovane) tvorbe i konflikta disonantnih sećanja (na traumatično zbivanje). Imanentna vremenska odloženost, koja obezbeđuje upis kritičke distance spram prošlosti, omogućava poređenje razlika sećanja u socijalizmu i postsocijalizmu, koji se zgodno poklapa sa momentom transformacije sećanja. Nadasve, uplitanje u životne (i)storije drugih podstiče potrebu definisanja posebnog etičkog aspekta uobličenog pitanjima. „Šta dugujemo žrtvama? Kako možemo na najbolji način da prenesemo njihove priče neapropriirajući ih, bez nepotrebnog skretanja pažnje na sebe i izbegavajući da one, zauzvrat, izmeste i zamene naše priče? Kako smo mi umešani u zločine?” (Hirsch 2008: 104). U spoju sa Bergholcovom relativizacijom uzročno-posledičnog sleda nasilja, nacionalizma, konflikta i sećanja, promišljanja post-sećanja kao analitičko središte otkrivaju pitanja ideniteta žrtvi, pripadnosti i „upravljanja” sećanjima u vremenima koja slede, te o pravu žrtve na iskaz i svedočenje o traumi. Konsekventno povezano i skriveno, ali i podjednako teško je pitanje o pravu počinilaca na traumu, o njihovom doživljaju prošlosti, te o tome kome odlazi nasleđe počinilaca zločina?¹² Kako se menjaju mesta i prepoznavanje počinilaca i žrtvi?

12 Metaforu polisemičnog sagledavanja istog događaja sasvim prigodno preuzimamo iz Kišovog *Peščanika* (1972) kao figuru Rubinove vaze, sučeljenih profila, obrisa bokaste vaze, cilindra

Reči sećanja

Mapiranje post-sećanja počinje poređenjem sa zvaničnom istorijskom verzijom ili vremenskom linijom zbivanja do koje – kao i do uglavnom usaglašenog spektra tumačenja činjenica – dolazimo iščitavanjem različitih istorijskih izvora. Kao hipotez svih potonjih odabrali smo deo memorijalne građe¹³ u poglavlju „Nacista u stanu preko puta sinagoge” (2009) u kome Zurof opisuje potragu za jednim od ozloglašanih komandanata Racije, Šandorom Kepirom (Sándor Képiró):

„Artur Rozenštajn (Artur Rozensetin) imao je svega šest godina, ali ništa nije zaboravio. Možda i živi samo da bi uz ogroman napor svedočio, odbijajući da ga snime televizijske kamere, o tim jezivim danima provedenim u paklu. I danas se, u svim školskim udžbenicima u Srbiji i Mađarskoj, taj događaj naziva prosto – 'Racija'.

U Novom Sadu smo, 21. januara 1942. godine. Reč je o gradu koji je danas u Srbiji, a koji se na mađarskom naziva Ujvidek. Temperatura se spustila na 30°C ispod nule. Mađarski vojnici i žandari, koji su okupirali ovu oblast, počinju sa operacijom eliminisanja Jevreja, Srba i Cigana s čitavog tog područja. Ubijanje će trajati tri dana. Muškarci i žene, starci i deca izvedeni su iz svojih kuća i okupljeni na obali Dunava. Reka je zamrznuta. Vojnici su probili led pušcanim cevima. Pošto su ih postrojili u vrstu, ubijaju ih metkom u potiljak. Tela žrtava padaju u rupe i nestaju u reci.

Operacija se odvija kao odmazda za partizanski pokret otpora. Počela je 21. januara u 8 sati. Novi Sad je bio podeljen na osam rejona. Prvog dana je 6000–7000 osumnjičenih odvedeno na saslušanje u Sokolski dom, glavnu kulturnu ustanovu grada. Nekoliko desetina osoba ubijeno je i bačeno u Dunav. Drugog dana temperatura je i dalje jako niska, ali je pokolj znatno silovitiji: broj žrtava je udvostručen, naročito u jevrejskim četvrtima okolnih mesta. Trećeg dana ubijeno je 879 osoba samo u Novom Sadu. [...] 'Kada je mađarska žandarmerija došla po nas, rekli su da uzmemo samo najnužnije. U malim grupama odvodili su nas na obale Dunava' [...] 'Čekali smo da na nas dođe red da budemo streljani.' Ostalo im je svega četvrt sata života. Iznenada sleće neki avion. Iz njega izlaze oficiri [...] Izdata je naredba da se prekine sa pokoljem. Operacija 'Racija' je završena, Rozenštajnovi su se spasli, ali vrativši se kući otkrivaju ubijena tela deda Artura i njegove supruge. Tokom ova tri strašna

petrolejke ili peščanog sata. (Kiš 2011: 10; Tompson 2014: 248).

13 Koja prevazilazi oprečnost i isključivost pojmova *istorija* i *sećanje* kako ih postavlja Nora.

dana ubijeno je 3 309 Jevreja i Srba u toj oblasti: od toga 141 dete. Samo u Novom Sadu, od 1044 žrtve, dve trećine bili su Jevreji.” (Zurof 2009: 195-196)

Ubistvo više hiljada ljudi, januara 1942. godine, na širem području Šajkaške oblasti, Bečeja, Srbobrana, Temerina i Novog Sada ima višestruko značenje. Prema tvrdnji Valtera Manoška (Walter Manoschek), Novosadska racija je otklon od ustaljenog pravila da su u okupiranoj Vojvodini Jevreji pošteđeni „masovnog ubijanja” (Manoschek 2014: 108), pa je podjednako vredna tvrdnja da je reč o poslednjem delu brutalne serije odmazdi koje su izvele mađarske snage kao odgovor na počinjenu ili očekivanu pobunu Vojvođana (Manoschek 2000; Byford 2013)¹⁴, a koji je bio uperen i spram jevrejske zajednice. Pored čina politike surove odmazde za partizanski i narodni otpor, Racija jeste deo dugoročne politike mađarizacije tj. uništavanja drugih etniciteta ili promene brojčanih odnosa zarad stvaranja etnički uravnoteženije (a verovatno i čistije) Vojvodine (Golubović 1992; Pejin 2007; Đurđev 2017). „U odnosu na srpsko stanovništvo, analizom strukture žrtava, primetna je želja mesnih vlasti da i likvidacijom viđenijih porodica Srba obezglave ovu nacionalnu grupu i u potpunosti obezbede mađarsku dominaciju.” (Đurđev 2017: 143).

Logično, u narativima druge strane događaj je iščitavan¹⁵ u sklopu uvek prisutne borbe za nacionalni suverenitet pokorenih naroda pod dugotrajnom i neprikosnovenom vlašću Budimpešte (sve do 1918). O jedinstvenoj ali složenoj odgovornosti Mađarske – ponekad eufemistički pokriveno terminom fašistički okupatori – govori i činjenica da je naređenje o obustavljanju ubijanja stiglo direktno iz Budimpešte, zapanjene počinjenim zločinima (koje

14 Odluka Đule Zamborija o nizu preventivnih mera (usled opasnosti osвете i ustanka nemađarskog življa) i akcijama odmazde i kažnjavanja bačkih partizana (deo priče figurira i u TV seriji i filmu *Salaš u Malom ritu* (Branko Bauer, 1975) i filmu *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975, Branko Bauer) nastalim prema romanu Arsena Diklića) bila je krajnje neproporcionalna i surova; donesena kao alibi za šire akcije obračuna sa nemađarskim i nenemačkim življem. Već u septembru 1941. godine započet je niz akcija pogubljenja i odvođenja u logore, što kulminira Racijom.

15 U tom smislu narativi mađarske strane ukazuju na složeniju političku pozadinu. Novosadska racija koincidirala je sa Ribentropovom posetom Budimpešti, pa je bila dokaz mađarske lojalnosti i privrženosti Nemačkoj politici na okupiranom Balkanu. Istovremeno, trebalo je da „uveri nemački Rajh da Mađarska, zbog velikog vojnog angažovanja na prostorima Bačke, ne može u potpunosti da zadovolji i zahteve Nemačke za njenim većim angažovanjem na Istočnom frontu.” (Đurđev 2017: 139).

je naredila, ali ne u tom intenzitetu i na taj način) i koja je preduzela prve korake kažnjavanja počinitelaca.¹⁶

Hronološki prvi narativi sećanja, koji hrabro spasavaju od zaborava i sramnog ćutanja etnički osetljiv događaj, čulno i emotivno su bogati, sa sinergičnim i narativno-strukturalno adekvatnim pripovedanjem traume. Reč je najpre o Kišovom *Psalmu 44*, gde je jezivi opis interpoliran kao noćna mora – u košmaru konclagera – bez insistiranja na faktografiji, ali upečatljivo nadograđen i prikazan spletom asocijativnih čulnih nadražaja – boja, miris, taktilnih oseta (italik u citatima je autorov i izdvaja reči i strukture koje potvrđuju analitičku tezu):

„To što ju je vratilo unazad jedva da je bio neki *miris*, više osećanje raspadanja, neko fluidno treperenje, možda samo saznanje da je u sobi leš. Seti se onda onog starca, *davno na Dunavu* [...]

[...] a ona tek tada shvati zašto se širio oko starca kiselkasti zadah životinje i izmeta i onda ponovo začu glas vojnika [...]

I pamtiće to: *kako je neko drugi u njoj gledao sve to* (polako je tonula u neki letargični san i više jedva da je *osećala hladnoću*): samo na nekoliko metara pred njom izroni iz stroja jedna mlada žena i skoro odmah zatim *tamna pena* devojčine kose, onda kako se žena naginje nad devojčicom i skida vuneni džemper preko vitica što ostaju začas zaljuljane i razigrane, zatim kako *beli džemper* leti u kratkom luku na gomilu preko starčevih *crnih* pantalona i prsluka i onda svetloplava haljina od puplina, zatim lagano padanje čarapa i *klizanje* sitnih cipela sa gomile, pa onda podrhtavanje žene dok uzima devojčicu u naručje kao da zaklanja svoju golotinju. Najzad žena podiže iz snega jednim *usporenim* oklevajućim pokretom svoju *crvenomodru* nogu, no pre nego što zakorači okrenu se celim telom kao na pokretnoj pozornici i još uvek držeći dete čvrsto pripijeno uza se i zaklanjajući ga rukama, ona reče muklim glasom no bez podrhtavanja: 'Molim lepo kada... stići na red? Moja mala... prehladiti', onda vojnici izmenjaše dva-tri pogleda a ona vide kako se obesni golobradi vojnici nisko pokloni skoro dodirnuvši čelom sneg i ženine *modre* noge i ču njegov *piskavi* glas:

16 „Vest o masakru u Novom Sadu se brzo proširila u Mađarskoj. Narodni poslanik Endre Bajči-Žilinski napisao je pismo šefu države, Miklošu Hortiju, da je takvim pogromom ukaljana čast mađarske nacije. I zaista, usred rata u fašističkoj Mađarskoj povedena je vojna istraga. [...] Decembra meseca 1943. izrečena je presuda, dvanaestorica oficira, osuđeni su na zatvorske kazne. Tako i kapetan Šandor Kepiro na deset godina robije” (Ivanji 2011).

'Stići na veme, moliću lepo. Bude za malo čivuče, tea, mnogo tea. *Ceo Dunav*, molim lepo'; onda višeglasna eksplozija suzdržavanog vojničkog smeha i onda *ujedi tih od smeha* razjapljenih usta na ženinom licu sa koga se ljušti sloj po sloj crvenomodre i bledozelene boje, pa onda opet ženin lagani zaokret i korak po snegu kao na pokretnoj pozornici [...]

Unutra na dva-tri metara od kabina, u ledu je bila probijena rupa, a preko rupe prebačena *daska* (*a to je bila stara trambulina za skokove*); s vremena na vreme jedan bi civil (to je bio čuvar plaže), kada bi se *rupa zapušila, gurao leševe pod led velikom čakljom*; videla je čak i ono što je sada prvi put čula od gospodina Rozenberga: čak i to je doživela – možda zato što je poznavala Kenjerija." (Kiš 2014: 83–85).

Za tragove sećanja u *Psalmu 44* pisac koristi metaforu snega i beline. Na snegu ostaju i vide se tragovi koje sledimo, tumačimo, ali i koje sami pravimo. Hladnoća snega i leda zamrzava emocije čuvajući ih za budućnost, te traumatično zaustavlja i prekida njihov tok... Svevideće i hiperosetljivo stanje straha, budnosti i iščekivanja smrti omogućava transformaciju tačke posmatranja i doživljaja u dramu „najčistije vrste: um, dok se seća, uređuje ono što su oči nekad videle" (Tompson 2014: 250). Mlada žena kao obuhvatni fokalizator oseća kao da je na pokretnoj pozornici koja otelotvoruje ne samo promenljivu tačku posmatranja počinilaca, već i lični kovitlac sećanja koja naviru u tami baraka Aušvica.

U romanu *Peščanik* reference o Raciji su disperzivne i kratke, ali je samom događaju data najveća važnost jer u sažetku romana koji E. S.¹⁷ želi da napiše – koji je i sažetak okvirnog romana tj. samog Kišovog *Peščanika* – stravično iskustvo Racije ispostavlja se kao prelomni događaj koji sve potonje određuje kao sukob i borbu sa smrću „čiji dolazak on skoro sluti". Komplementarna materijalna metafora sećanja data je već u naslovu, koji označava „vrstu kamena od peska; mesto odakle se kopa pesak; peščani sat" (Tompson 2014: 257). Kamen se kruni kao i vreme; istražujemo kamenolom uspomena dobijajući deliće (slično Ivanjijevom mozaiku, o kome ćemo govoriti kasnije) i kameni prah; peščani sat presipanjem simulira nezaustavljiv protok vremena.

17 Iza ovog lika, kao i bezimenog pripovedača *Peščanika*, nalazi se iskustvo Kišovog oca, nesuđene ili čudom spasene žrtve Racije: „I sam sam jedno vreme bio ubeđen u to da se Kišov otac nekako spasao iz Aušvica. Inače, pre deportacije u taj nacistički logor, otac Danila Kiša preživio je takozvane hladne dane [...] i to tako što mu je, kada je došao na red da bude bačen u zaleđenu reku, rečeno – nema više mesta, Dunav je prepun. Kišov otac je ubrzo odveden u Aušvic, iz koga se nikada nije vratio." (David u Nikčević 2014). Pominjanje Aušvica, naravno, jasnije povezuje i *Psalam 44*.

Kada okrenemo sat, curenje peska je materijalizacija upisa prošlosti u sadašnjost; tvorbe post-sećanja jer se prošlost preliva u potonja vremena, jer mi proživljavamo prošlost predaka.¹⁸

Knjiga o Blamu, Aleksandra Tišme, objavljena, kao i *Peščanik*, 1972. godine, po mnogo čemu je centralna pripovest konstituisanja i priznavanja sećanja na masakr. Miroslav Blam, jedini preživeli član jevrejske porodice – koja se posle decenija lutanja naselila u Novom Sadu – ostaje u turobnim i moralno sivim vremenima koja slede zarobljenik sećanja (ličnog, porodičnog, nacionalnog), neopraštanja i nerazumevanja. On je oličenje večite žrtve – iako se spasao – paradoksalno progonjene grižom savesti jer je preživeo. Njegova ispovest – nehronološko, fragmentarno i asocijativno sećanje, pruža strukturalno tekstuelni korelat toka vraćanja (ne)izrecive traume žrtvi¹⁹ čija je suština iskaziva naslovom Kertesovog romana *Besudbinstvo* (*Sorstalanság*, Imre Kertez 1975) – koji je Aleksandar Tišma, inače, izvrsno preveo. Preživela žrtva osuđena je na stanje ličnog besudbinstva od trenutka kada trauma zameni i obriše unapred datu sudbinu. Posedovanje Holokaustom novoodređenog života, opet, jeste besudbinstvo. Opis smrti tokom ledenih dana je stilski istovetno hladan, distanciran, arentovski banalan, bez saosećanja sa žrtvama koje je pak Tišma imao hrabrosti da prepozna i opiše. Čitaoci su suočeni sa užasom bez emotivnih pomagala, bez empatije i nametanja identifikacije sa žrtvama, ali i sa počinicima jer je granica između dve strane porozna i promenljiva. „Tačnije rečeno: problem (je) kako čovek otkriva u sebi ubicu, i kako otkriva u sebi žrtvu” (1972), neraskidivo povezane činom zločina. Iskaz gubitka i tuge dozvoljen je ne-ljudima, odnosno psima čiji su vlasnici odvedeni i zatvoreni u novosadsku sinagogu, čime se pomera još jedna granica humanizacije životinja i animalizacije ljudi.

„Iako se sećanje na Raciju provlači kroz ceo narativ, sam događaj opisan je u središnjem, klimaktičnom delu romana, sačinjen od raznovrsnih epizoda iz života žrtvi, počinilaca ili preživelih. Fatalno besudbinstvo koje nosi Racija otelotvoreno je u briljantnoj sceni anonimnih „štablija”, koji planirajući akciju na mapi određuju život i smrt neimenovanih i samo delimice nasumičnih žrtvi i počinilaca. Insistiranjem na apsurdnu i apstrakciju događanja, Racija je – uprkos poštovanju prostorno-vremen-

18 U lancu pripovedača i „ugneždenih” pripovesti, prepliću se i gube identiteti učesnika, naslednika, postgeneracija i žanrovsko osetilne odrednice. „Na ovom mestu jedva više da i znamo ko je sin, a ko je otac. Lažno naivne priče *Ranih jada* ulile su se u minijaturni prustovski tok *Bašte, pepela*, a sve se naposletku pretvara u ‘smrznutu muziku’ *Peščanika*”. (Tompson 2014: 258).

19 Za posttraumatski narativ videti Hirsch (2004).

ske faktografije cele priče – dekontekstualizovana do pozicije apsolutnog zla – „ogledala zla” za sva vremena.

Posao dvaju stratega bio je, dakle, gotovo apstraktan: s jedne strane, na spiskovima, apstrakcija nepoznatih imena sa dodatim činovima, s druge – apstrakcija jedne izdelfene mape. Međutim, iza obeju apstrakcija već i tada stajali su ljudi, jedni sa svojim oblikovanim osobinama, drugi sa neotklonjivim opterećenjima, pa su upravo potezi olovkom dvaju štablija u vreme kad se grad razilazio na spavanje, odredili sudbinu svakog [...] Jer mada je cilj racije bio jedinstven i dogovoren: da se desetkuje slovensko i jevrejsko stanovništvo, i mada je svakom vođi patrole preporučena krajnja bezobzirnost, ipak je ostalo na pojedincima da posvedoče, i u okvirima ovih datih apstrakcija, stepen svoje pripadnosti onim koji bivaju desetkovani sa jedne, i onima koji desetkuju s druge strane. *Upravo, ne da posvedoče, nego da ostvare, jer je stepen pripadnosti svakog od njih jednoj ili drugoj strani bio već uveliko određen: njihovim rođenjem, izgledom, govorom, osećajnim i misaonim sadržajem, a potezi olovkama dvaju visokih oficira samo su spojili hiljade njihovih osobina u onaj preplet, onu međusobnu vezu koja će sledećih dana za svakog ponaosob značiti život ili smrt, ubijanje ili praštanje.*” (italik N.D.) (Tišma 1972: 185-186).

Poslednja rečenica navedenog citata pocrtava pripadnost, identitet kao sudbinu (ne)određenu apstraktnom predodređenošću slučaja i osobina učesnika igre. Boje racije su crna, siva, bela; osećaj hladnoće prati i obavija Blama; a emocije su dezorijentisanost, lutanje, besciljnost i besudbinstvo jer je sudbinu izbrisao slučaj. Nema mirisa, zelene i modre kože, ni pucanja leda već samo laveža pasa. Neprozirno sivilo besudbinstva oličava odgovore o suštini Tišminog viđenja Racije – o žrtvama i njihovom imenovanju kao jevrejsko i slovensko stanovništvo; ubijeni, počinioci i preživeli; i o poimanja masovnog ubistva kao pre svega događaja Holokausta koji su izvršili Mađari, a ne Nemci.

U sasvim drugom registru – socrealističkog pripovedača, hinjene kritike ushićenja socijalističkom i revolucionarnom prošlošću (i još više razočaranja njihovim naličjem) teče opis Racije i povezanih zbivanja u zbirci kratkih priča Rodoljuba Malenčića *Crvena grudva (i drugi ožiljci okupacije)*.²⁰ Naravno da skromnu zbirku pripovedaka ne treba porediti sa delima iz kanona

20 Recenzent zbirke je školski drug mog tate, Raša Popov, koji je govorio i na njegovoj sahrani i hvala mu na tome... beskrajno.

nacionalne i jevrejske književnosti, ali je u našem istraživačkom kontekstu značajna jer govori o srpskim žrtvama racije i mestu koje iste zauzimaju u istoriji složenih i antagonističkih odnosa sa Mađarima kao vlastodršcima, ali i sunarodnicima.

„A napolju se čuje pucnjava i lelek. Dečiji plač. Čuje se i teški bat čizama i vojničke psovke.

Dvadeset i treći je januar 1942. Racija.

Nisam znao šta znači ta reč, ali mi je zvučala nekako strašno.” (Malenčić 1989: 31)

Scena se odigrava na Žitnom trgu, a temperatura je dvadeset pet stepeni ispod nule. Dečak svedok-očevidad-narator vidi kako vojnik stavlja ocu porodice iz susedstva bajonet u usta. „Nesrećnik pokušava da nešto kaže, ali ne uspeva, jer umesto glasa iz usta teče krv, sliva se na svetloplavu pižamu i stvara crvenu lokvu na snegu, pod njegovim nogama” (ibid, 31). Vojnici sa „nekim čudnim šeširima i peruškama” ulaze u kuću dečaka-svedoka. Na naredbe i pitanja Majka odgovara na „tečnom mađarskom”, što spasava život celoj porodici. Kasnije je otoplilo, sneg je počeo da se topi i mogli su da izlaze:

„Uzeo sam iz šupe sanke, vučem ih sredinom ulice po raskvašenom snegu, vozam brata, a on me gađa grudvama. Odjednom – pljas! – ugazio sam kroz sneg u baru. Oko mene se sve *zacrvenelo*. *Krv!*

„*Pravićemo crvene grudve*” radovao se moj mali brat. [...]

Znači ipak je tačno ono što se priča... *da je tu, pred kasarnom i u kasarni ubijeno mnogo ljudi*. Da su tu ubijeni i naši – uja Đorđe, uja Nika, Bakica, tetka Mira...

Oteo sam bratu crvenu grudvu, a on je plakao. I ja sam plakao. *Svako zbog svog razloga...* (ibid, 32)

U priči *Posle racije* (Malenčić 1989: 33-35), nastavak događaja potvrđuje sve kao pre svega obračun Mađara sa Srbima, kao osvetu za period samostalnosti i vlasti između dva rata. I pored privida mira „već danima živimo u strahu i neizvesnosti”. Majka opominje decu da zatrpaju tragove igre u snegu jer hoće da zna da li neko ulazi u dvorište ubijenih u Raciji, jer ima zlih ljudi. Jedan od njih je možda i Šandor-bači koji se „druži sa mađarskim vojnicima i stalno priča kako nas je spasao za vreme Racije” (Malenčić 1989: 34). Mađar, podstanar u srpskoj kući dečaka-naratora, pokušava da se reši stanodavaca i „podmeće” na ikonu fotografiju na čijoj poleđini je zapisano „Detalj sa četničke slave u...”. Majka, koja je svesna neočekivanog i nepriličnog kretanja u

kući, slučajno otkriva sličicu i sklanja je. Nekoliko trenutaka kasnije, mađarska patrola u „rutinskoj kontroli” lupa na vrata i ulazi u kuću.

„Ne bojte se, gospođo, bio je ljubazan čovek sa crveno-belo-zelenom trobojkom oko rukava i značkom u obliku strelastog krsta na reveru. S njim je bio još jedan, takođe civil, a iza njih je stajao Šandor bači (...) propis je – propis. On, na žalost važi i za poštene Srbe i srpske kuće kao što je vaša.” (ibid, 34).

Dečak opaža razmenu pogleda vojnika i Šandor-bačija, zapitanost i razočaranje kako to da na ikoni nema ničega. Posle odlaska nezvanih posetilaca „ja nisam izdržao da ne zavirim u kaljevu peć. Tamo nije bilo ničeg osim jarko crvene žeravice” (ibid, 35).

Malenčićeva sećanja, predvidljivo i monotono obojena su crveno kada poli-simboličnost boje upućuje na prolivenu krv, jednu od boja mađarske trobojke (uz belu, koja je i boja snega, i zelenu), žeravice i vatre koje toplotom otapaju sneg, koji pokriva potisnutu prošlost, bol i pečenje nametnutog zaborava i boju večnog ožiljka revolucije izbrisanog da ne remeti bratstvo i jedinstvo socijalizma glavnog grada pokrajine.

U potonjim knjigama – mahom sećanjima, biografijama preživelih – objavljenim u novom milenijumu, Racija je pomenuta epizodno (Lebović) ili kao duža fackiona epizoda (Ivanji). U nezavršenoj autobiografiji *Semper idem*, Đorđe Lebović se seća uznemirujućih i užasnih vesti koje su se širile zaleđenom ravnicom:

„U *Žablju je već počelo*. Majka je upitala: 'Šta je počelo?' Čuo sam našeg gosta kako objašnjava da je počela racija, da pročešljavaju svaku kuću, da *hapse Srbe i Jevreje*.

[...] saznali smo da se *racija proširila na celu Šajkašku, na Čurug, Đurđevo i Titel*. Bio je *devetnaesti januar* [...]

Sutradan, sve su telefonske i telegrafske veze sa Novim Sadom prekinute, a vozovi su prestali da saobraćaju prema jugu. Po varoši se raščulo da je vojska opkolila grad i da je u njemu *zavedeno vanredno stanje*. Tog dana temperatura je dosegla trideseti podeljak ispod nule. Uveče, jedan železničar koji je uspeo da se izvuče iz opsednutog grada, doneo je vest da se *Srbi i Jevreji nemilosrdno tamane, a njihovi leševi bacaju u Dunav, pod led*. Vest, koja je doslovce tako glasila, širila se gradom, kao reka

koja se razlila. Među Srbima i Jevrejima zavladao je strah, a na opustelim ulicama zaleđene varoši, on je bio vidljiv golim okom na licima retkih prolaznika [...]

RATNI DNEVNIK (24. januara): Racija u Novom Sadu obustavljena, navodno, po naređenju vrhovne vlasti u Budimpešti. Vojska je povučena. Saznali iz pouzdanog izvora da je ubijeno i bačeno u Dunav pod led, blizu *dve hiljade Srba i Jevreja*.” (Lebović 2008: 313-315)

U samom Novom Sadu vesti takođe putuju sporo. Ivan Ivanji, u knjizi predivnog i simptomatičnog naslova *Moj lepi život u paklu*, za sećanje koristi metaforu mozaika na zidu (života). Pločice i kamenčići mozaika otpadaju kako se sećanje gubi i rasplinjava. Naknadno u vremenu koje sledi, mogu da budu preoznačeno vraćene u neki drugi mozaik (javnog, kolektivnog sećanja ili istorije) post-sećanja ili postgeneracija.

„Na zidu je malo pločica o školovanju pod okupacijom, bode u oči samo jedan datum, *21. januar 1942. godine*.

[...] Vrane. Visok sneg. Veoma hladno. Srećom, ipak smo zapazili plakat: „Racija”. Niko ne sme da se kreće ulicama i javnim površinama, svako mora da ostane u stanu u kome je prijavljen. Hura! Nema škole. [...]

Ne sećam se kako se ponašao stric. Da li je on već znao da u neposrednoj okolini ubijaju na stotine, na hiljade Srba, Jevreja, Roma, koje su isterali iz njihovih kuća[...] Zabrana izlaska je ukinuta 24. januara, na moj tri-naesti rođendan.” (Ivanji 2016: 44-45)

Slike sećanja

Dugi niz godina sećanje na Raciju opstajalo je u samo u porodicama preživelih i žrtava, dok je u zvaničnim okvirima bilo gurnuto na margine istorije Drugog svetskog rata iz druge (i)storije Holokausta ili fašističkog terora. Štrand je bio tajno i neoznačeno *lieux de crime* i javno nespoznato *lieux de memoire*. *Spomenik* Mike Antića iz 1967. godine prvi i verovatno najsmeliji film zloglasnu Raciju otelotvoruje kao vizuelno prisutno odsustvo kroz pejzaže post-sećanja i pre nego što je potonji termin nastao. Pripovedač je pripadnik postgeneracije, sin čiji je otac pogubljen u Raciji, mladenački zanesen komunista i antinacionalista koji je primoran da reevaluiru i iščita porodično – implicitno nacionalno i političko – sećanje u kontekstu sadašnjosti i trenut-

ku odluke da se oženi Mađaricom. U tom smislu čisto post-sećanje – kako su oni posle živeli sa sećanjem na i sa potisnutim saznanjima o događaju – utemeljeno je na svedočenju majke (prisutne samo kao glas) očevica događaja koji sin promišlja. Film prikazuje iskaze preživelih i rođaka pogubljenih, dok njihov glas poput magičnog arheologa diže naslage snega i vremena sa obala Dunava, iz kojih kao da izranjaju samrtni prizori 1942. godine. Pejzaž sećanja je snegom pokriven Štrand, deo oko mosta, zaleđeni Dunav, tragovi koje savremenici ostavljaju trčeći po snegu nalik onima koje su utisnule kolone pobijenih. Linija tragova nalikuje srcu, možda sećanja ili Arijadninom klupku čiji je početak u vencima koji su bačeni u Dunav.

Poetska vizuelna naracija i muzika su u obogaćujućem kontrastu sa iskrenim mladenačkim i boemskim rečima junaka filma i prostonarodnim oporim monologom majke koji sublimira zauvek žive i trajuce interetničke, ali i generacijske, klasne i ideološke napetosti:

„Sad ono sa majkom to će se valjda već nekako udesiti.

’Nije te sramota, kaže ona, pored toliko poštenih Srпкиnja zapeo pa baš Mađaricu, hoćeš da mi se unuče zove Jožika, je li, da igra čardaš?’ I još mi kaže moja mati: ’A uvukao si nos pred partijom i ćutiš kao pile. Na tome prokletom Dunavu, kaže, ’42 bačeno pod led više nego pet hiljada ljudi, žena i dece... postavili ste spomen ploče čak i tamo gde su se održavali nekakvi sastanci okružnih komiteta, a ovde već dvadeset i pet godina nema spomenika ni tvom ocu ni ostalima. Srećan ti 25. rođendan, sine Srđane, kaže, ’i reci to tamo na svom sastanku ako imaš tri čiste.’”

I reditelj-narator zaključuje da je Srbin i da „ima tri čiste” pa nas obaveštava da je odlučio da digne kredit, ali ne za stan, televizor i šporet već za Spomenik, a žirant će mu biti Partija. Film, beleška sećanja/komemoracije, kada su Novosađani samoinicijativno odlazili na obalu reke, palili sveće i bacali cveće, postaje metaforički spomenik jer pravi nije podignut do četiri godine kasnije.

Živahni pokreti kamere i dinamična montaža svedočenja snimljenih u raskordnim kadrovima (kadar-kontrakadar) naglašavaju komplementarnost, ali i kontrastnost iskaza – preživelih, postgeneracija, Jevreja i Srba, mladih i starih, muškaraca i žena – podržanih pažljivo odabranom i jasno semantizovanim muzikom. Muziku čini kompilacija klasičnih dela, Bramsove (Brahms) *Mađarske igre br. 1* i Bahove (Bach u Gunoovoj/Gounod verziji) *Ave Maria*

– kompozitora koji pripadaju nacijama počinilaca – i pravoslavne liturgije, Mokranjčeve *Liturgije Sv. Jovana Zlatoustog (Svjati Bože)*, koja većinski pripada žrtvama.²¹ Oksimoron univerzalne i anacionalne muzike duhovnih sfera i nacionalnih podela i jazova ovozemaljskog bitisanja razrešen je muzički artikulisanom katarzom identitetskih nedoumica ukorenjenih u prošlosti: „Ja sam i za Himne i za Čardaše i za *Marš na Drinu*”.

U tom smislu, film je prvi otkrio zanemaranu i skrivenu stranu racije kao interetničkog „svođenja računa”. Danas ga čitamo kao „Svojevrsan građanski i pesnički protest zbog nepravde koja je činjena žrtvama Novosadske racije”²², koje su poluanonimno ostavljene na marginima istorije i istisnute iz javnog sećanja.

U filmu *Peščanik*, nastalom prema motivima „porodičnog cirkusa”, Racija je pomenuta u tri kratke scene inspirisane zapisima iz istoimenog romana i upletene sa motivima kestenja, perja, vozova iz drugih delova „porodičnog cirkusa” (kojem pripadaju i *Rani jadi* (1969) i *Bašta, pepeo* (1965)).

Scena I – Eduard Sam (Slobodan Ćustić) u krevetu, bunilu sećanja ili delirijum tremensu. Odjekuje islednički glas koji pita da li je već bio na prinudnom radu. Odgovor: da, jednom pre Racije, dok scena prikazuje glib gradnje peščanog nasipa. Inženjeri su znali da je reč o uzaludnom i pogrešno osmišljenom poduhvatu, baš kao što je i traganje za sećanjem koje sa mukom izranja/tone dolaskom na *lieux de memoire*, kada shvatimo da tamo ništa nije onako kako smo mi zapamtili.

Scena II – porodica odlazi da se skloni kod rođaka u Mađarsku. Putuju vozom, što asocira i na druge transporte, kroz prizore igre svetlosti i senke, odsjaja užarenog vrha cigarete koji obasja nečije lice ili kutove tame sećanja. Očeva sestra i njena porodica ih dočekuju sa rečima da su čuli za „užas u Novom Sadu” i da više nema ni Šternberga, ni Kona... svi su nestali... „Kuda ide ovaj svet?...”

21 Kontrast uzvišene duhovnosti muzike i podzemne brutalnosti fizičkih dela (ubijanje i bacanje pod led) koje su počinili Nemci perpetuira tezu, briljantno oblikovanu u Verkorovoj (Vercors) pripovesti *Ćutanje mora (Le Silence de la mer)*, takođe objavljenoj i napisanoj na prelazu 1941/42. godine i antologijskom Melvilovom (Melville) filmu (1949).

22 „Spomenik žrtvama Racije postaviti na Štrandu” objavljeno 25.07.2011. <http://www.021.rs/story/Novi-Sad/Vesti/28248/VIDEO-Spomenik-zrtvama-Racije-postaviti-na-Strandu.html>, pristupljeno 10. aprila 2017.

Scena III – da bi prekratio vreme do polaska voza, Eduard Sam odlazi u posetu prijatelju koji mu je često pomagao. U opisu stana iskršava plišana sofa na kojoj je Herman Fišer izvršio samoubistvo dobivši vest da su mu ćerka – koju je on sam poslao u Novi Sad da je skloni od opasnosti u Mađarskoj – i roditelji ubijeni u Raciji. Crno-bela fotografija, izmaglica sećanja, sudbinski glas (ravnodušan kao Blamov moguće) iz *offa* i zvučni efekti (lomljena stakla i leda, krhkost uspomena) i istorijski prezent gospođe Fišer (Mari Nagy), koja o svima govori kao da su još živi, nadoknađuju škrtost iskaza dočaravajući u mogućoj punoći kratko i uzgredno pominjanje Racije.

Izvođenje sećanja (komemoracija)

Prvi zvanični spomenik žrtvama – jednostavnog imena *Porodica* – podignut 1971. godine označava početak javnog, kolektivnog sećanja na Raciju. Bronzana kompozicija, visoka četiri metra, predstavlja tri izdužene, mršave figure koje prate stil tradicionalnih spomenika Holokausta insistirajući na trošnosti ljudske telesnosti, krhkosti i prolaznosti u „auri” očaja i hladnoće zločina. Predstavljajući zločin kao uništavanje čitavih porodica Novosađana, a i grada kao jedne velike (ne nužno skladne) porodice deo je strategije deetnizacije i depolitizacije prošlosti u socijalizmu. Porodica kao žrtva nadvladava naciju kao žrtvu, a i prema svedočenjima, mađarski žandarmi ubijali su i sunarodnike ukoliko su bili udati ili oženjeni u srpske porodice:

„Prvo su ujaka... međutim, ujna je bila Mađarica, i potrčala je za njima da ga spase, ali su i nju... bila je treći mesec u drugom stanju. I pod Dunav su ih bacili ali ne znamo gde su ih ubili... to nikad ne znamo”, rekla je Milena Radmilović.” (Sovilj, portal *NI*, 2017)²³

Pomirenje disonantnih narativa prošlosti podrazumeva čitanje Racije kao ukrštenih elemenata Holokausta; ratnog zločina pa i ordinarnog masovnog ubista (Ivanji 2011). Etape stvaranja skladne, zvanične i kolektivne (i)storije uslovljene su društvenim kontekstom, poželjnim i dozvoljenim interpretacijama sećanja kao i dinamikom odnosa sa drugim master narativima sećanja (Drugi svetski rat, Holokaust). Talas razvoja studija sećanja, spontano fokusiranih na Holokaust kao najznačajnije sećanje, koji je preplavio Evropu i Ameriku osamdesetih godina prošlog veka, a u kombinaciji sa duhovnom

23 Sovilj, Miodrag. 2017. „Preživeli Novosadske racije: Likvidirali su 56 mojih”, portal *NI*, objavljeno 23.01.2017, <http://rs.n1.info.com/a223120/Vesti/Vesti/Obelezavanje-godisnjice-Novosadske-racije.html>, pristupljeno 25. aprila 2017.

i političkom „liberalizacijom” posle Titove smrti, doprineo je spasu istorije Holokausta u Jugoslaviji iz utapanja u zaborav i „prikriivanja i pokrivanja” istorijom Drugog svetskog rata. U tom trenutku, Racija sa graničnim određenjem Holokausta počela je da privlači pažnju medija i istraživača. Uz druga bunkerisana i nedovoljno procesuirana sećanja (npr. Golog otoka ili golgote Velikog rata), postaje vidljiva podstičući različite procese istorijskog revizionizma koji su, decenijama kasnije, kulminirali u temeljnoj reviziji antifašističke borbe i besmislenoj rehabilitaciji istorijskih likova sa nacionalne desnice. Početkom poslednje decenije prošlog veka, počelo je objavljivanje istorijskih studija koje su se bavile samo Racijom (Golubović 1992; Njegovan 2009), a ne više ratom i revolucijom *en general*, skicirajući njen složeni multinacionalni i neuhvatljivi karakter.

Savremene teorije genocida i proučavanja burne balkanske prošlosti dozvoljavaju i inoviraju tumačenje zbivanja kao nastavka i odjeka iskonskih interetničkih tenzija (koje su oblikovale i istoriju država i carstva) u Vojvodini. Na primeru interetničkih pogroma u Bosni i Hercegovini – u regionu Kulen Vakufa – u Drugom svetskom ratu, Maks Bergholc ukazuje na „kontra intuitivnu dinamiku prema kojoj pre nasilje stvara antagonističke identitete nego što takvi neprijateljski identiteti vode nasilju” (Bergholc 2013 cit. prema Jelača 2016: 28). U dubljoj analizi uzroka događaja novi radovi istoričara ističu kako su u likvidacijama „na videlo izbili, ne samo nacionalna i verska netrpeljivost, već i elementi lične osvete i zavisti, ali i pakosti i želja za ličnim bogaćenjem na račun imućnijih Srba i Jevreja” (Đurđev 2017: 138) kroz pljačku²⁴; ili uništenjem želja za osvetom „srpskoj Atini” kao centru „srpskih nacionalnih težnji iz vremena 1918. godine”. (Đurđev 2017: 139). Suprotno (antropološko-istorijskom) naglašavanju etničkog nasilja kao neizbežnog, sudbinskog ili ukorenjenog u praiskonskoj mržnji koja ključa u balkanskom multietničkom kotlu, Bergholcova teorija prebacuje pažnju na posledice izranjanja potisnutih trauma Drugog svetskog rata.

(Re)mediatizovano nasilje prošlosti pokreće lanac zbivanja koji proganja sadašnjost; oblikuje identitete, intenzifikuje nacionalizme, etničke tenzije, a

24 Upor. „uostalom, on je ‘samo vršio svoju dužnost’, a ne samo da nije lično ubijao, nego, naprotiv, ponekog čak i spasavao. Kako sam (Kepir prim. autora) kaže, oterao je žandarmerijsku patrolu koja je nameravala da odvede na ‘Štrand’ porodicu Tanurdžić, koja je bila vlasnik hotela ‘Reks’. Ja mu verujem u tom jednom slučaju, Tanurdžići su bili jedna od najbogatijih porodica u Vojvodini, pa verovatno nije morao da ih opljačka, nego je neki zlatnik dobio u znak zahvalnosti... (Ivanji 2011). S druge strane elementi pljačke i koristoljublja poslužili su savremenoj Mađarskoj desnici da tvrdi da ovdje „čak i nije reč o ratnom zločinu, nego o ordinarnom masovnom ubistvu” (Ivanji 2011).

u ovom slučaju redefiniše i neutralizuje nacionalno predefinisano sudbinu. Promena etničkih identiteta počinitelaca (Mađari, a ne kao što je uobičajeno Nemci) i žrtvi (Srbi, Jevreji, te ostale manjine) govori u prilog nasilja na etničkoj osnovi postajući mogući uzrok suprotstavljenih procesa. Pored toga što moguće nasilje prošlosti indukuje nacionalizam i etnizaciju u sadašnjosti, na drugoj strani se odvija deetnizacija i „univerzalizacija” kao način rešavanja disonantnih sećanja. Tako je 1992. godine – u zoru raspada SFRJ – uz spomenik *Porodica*, postavljeno i 178 bronzanih ploča (takođe rad Jovana Soldatovića). Osnovni podaci o Raciji napisani su na četiri ploče, na srpskom i hebrejskom jeziku (u skladu sa najbrojnijim grupama žrtvi), dok se na ostalim nalaze imena ubijenih. Predstojeći period burne istorije, koje na Balkanu ima „po glavi stanovnika” više nego u drugim delovima sveta, zasenio je bavljenje Racijom. U novim balkanskim ratovima oživele zapretane traume delile su narode nekadašnjih republika – Srbe, Hrvate, Bošnjake – dok su tenzije sa Mađarima ostale da tinjaju negde sa strane.

Interesovanje za traumatično sećanje ponovo raste od 2007. godine, kada Efraim Zurof nalazi Šandora Kepira, a četiri godine kasnije (2011) uspeva i da podigne optužnicu protiv njega. Naredne, 2012. godine, obeležavanje sedamdesete godišnjice Racije i nemili incidenti – do detalja ispraćeni u medijima²⁵ – podsetili su na različite verzije problematične prošlosti. Medijski napisi i sam tok komemoracija u periodu 2011–2017. godine, podele, zvanični govori otkrivaju procese konverzije individualnih i privatnih sećanja u zajedničko i javno sećanje, asimilacije mediatizovanih narativa u oficijelni narativ sećanja, te institucionalizaciju post-sećanja koju odobrava grupa na vlasti prepoznavanjem žrtvi i počinitelaca, odnosno „ovladavanjem” traumom i sećanjem (nad kojim je sada izvršeno „nasilje”). Nastanak prilagođene oficijelne verzije kao željenog i traženog spoja (problematične) prošlosti, sadašnjosti i (željene) budućnosti predstavlja rešenje disonantnih sećanja i post-sećanja.

25 Rasprava o tome ko ima najveće ili ekskluzivno pravo da organizuje pomen žrtvama Racije – što je odraz dvostruke borbe kako za vlast nad sećanjem tako i za konkretnu društvenu vlast – sužena je na sukob SPC i gradskih vlasti Novog Sada uz uglavnom „statiranje” drugih učesnika – jevrejske zajednice, predstavnika ambasada itd.

„Od početka Racija je uvek bila obeležavana kao molitveni pomen koji su predvodili pravoslavni episkop sa sveštenstvom i rabin sa svojim saplemenicima. Ovaj događaj nikada nije imao nacionalnu i političku dimenziju, već postoje samo tendencije pojedinih ljudi da Raciju koriste za individualnu ili kolektivnu političku promociju – rekao je Irinej (...) optužujući gradske vlasti kako navodno imaju želju da ukinu obeležavanje Racije, ali da se to neće dogoditi sve dok je Crkve i Jevrejske opštine” (Lilić, Ana. 2012. „Zurof i patrijarh dolaze na pomen”, portal *Blic Online*, objavljeno 22.01.2012. <http://www.blic.rs/vesti/vojvodina/zurof-i-patrijarh-dolaze-na-pomen/qkwxvsn>, pristupljeno 10. aprila 2017.

Novinski izveštaji, protokol ceremonije, govori zvaničnika omogućavaju prepoznavanje različitih oprečnih interpretativnih teza. Provizorno, narative (disonantnog) sećanja, orkestrirane u oficijelno sećenje, možemo prepoznati kao: narativ zajednice sećanja (žitelja Novog Sada), etnicizovani narativ, narativ antifašističke borbe i narativ apsolutnog zla i stradanja.

Narativ zajednice sećanja je skup individualnih priča o traumi žitelja Novog Sada – kao apsolutno nevinih žrtvi izjednačenih bez obzira na nacionalnu pripadnost – negovanih i prenošenih transgeneracijski sa ciljem opiranja zaboravu i borbi za priznavanje bespomoćnih žrtvi. „Dovoljno je reći „nekoliko hiljada”. Nekoliko hiljada staraca, žena, dece, beba...” (Ivanji 2011) ili građana grada „koji je završio pod ledom”, ili „novosadska tragedija”. Obeležavanje pod okriljem udruženja građana je duboko emotivno, spontano – prikazano u filmu *Spomenik* – i oplemenjeno pacifističkim elementima („Marš živih” uz transparente i fotografije žrtava i stihove poeme *Dunav* Jovana Popovića da „idu živi da iskupe životima svojim mrtve.”)²⁶

Ovaj narativ obezbeđuje tumačenja dve verzije etnicizovanog sećanja – kao zbivanja Holokausta, ali i kao još jednog čina u neprekinutom sukobu srpske i mađarske zajednice, podržavajući premise o odnosu nasilja, nacionalizma i etnicizacije. Na jednoj strani, u (i)storiji o Šandoru Kepiru, u prvom planu je njegov identitet kao naciste, a ne Mađara, te počinjeni zločin protiv Jevreja koji priču stavlja uz debate o Njamberškom procesu ili suđenja Ajhmanu u Jerusalimu. Na drugoj strani, narativ stradanja srpskog naroda otelotvoren je u predlogu tadašnjeg predsednika Srbije, Tomislava Nikolića, o uvođenju univerzalnog pojma („analognog pojmovima Holokausta i Porajmosa”) „zatiranje” koji označava „istrebljenje” srpskog naroda (portal *NI* 2017)²⁷. Lingvistička specifikacija „srpskog” stradanja govori o prevlasti nacionalizovane/eticizovane etike sećanja, izjednačavajući srpsko i jevrejsko mučeništvo, statute nedužnih žrtvi i poredeći žrtveničke nacionalne narative i *mythomoteur*.

Antifašistička verzija, koja je dominirala sve do polovine devete decenije prošlog veka, radikalno je potisnuta i dekonstruisana pred nekritičkim naletom istorijskog revizionizma. Novosadska antifašistička organizacija pomen

26 *Press Online*. 2013. „Novosađani u maršu sećanja na žrtve racije” objavljeno 23.01.2013. <http://www.pressonline.rs/info/drustvo/259827/novosadjani-u-marsu-secanja-na-zrtve-racije.html>, pristupljeno 10. aprila 2017.

27 *NI*. 2017. „Nikolić predlaže uvođenje pojma 'zatiranje' srpskog naroda” 23.01.2017. <http://rs.n1info.com/a223054/Vesti/Vesti/Nikolic-o-uvodjenju-pojma-zatiranje.html>, pristupljeno 13. aprila 2017.

Raciji organizuje odvojeno, dan pre oficijelne komemoracije, objašnjavajući da ne žele da učestvuju u „političkim i crkvenim zloupotrebama obeležavanja tog tragičnog datuma u istoriji Novog Sada. [...] Aktivisti su upozorili da je u celom svetu na delu uspon desnih političkih snaga, ali i 'neskrivenih fašista' i dodali da je to razlog više da se javnost podseća koliko je fašizam opasan.”²⁸ Logično, žrtve su izjednačene kao antifašisti, a počinioци kao fašisti.²⁹

Narativ apsolutnog zla je obol pacifikujućoj deetnizaciji neophodnoj multikulturalnoj zajednici i razvoju tolerancije spram različitosti kao *conditio sine qua non* na putu evropskih integracija. U skladu sa Mihnikovim rečima, ali i stavovima mnogih drugih (Adenauera npr.) o potrebi opraštanja, ali ne i zaboravljanja, danas konstruisano oficijelno kolektivno post-sećanje počiva na svesti o neminovnosti suočavanja sa problematičnom prošlošću i njenog prepoznavanja kao zaloga sadašnjosti i budućnosti. Disonantna prošlost može i mora biti prevladana razvojem kulture sećanja, koja nužno kompiluje, miri i uzima u obzir individualne i grupne traume, istoriju, dijahronijski i sinhronijski kontekst i imperativ funkcionalnog odnosa sa sadašnjošću. Etnicizacija žrtvi i dželata prevaziđena je određenjem da su „zločinci u istoriji ostali zapisani kao zločinci, a njihove žrtve kao nevine žrtve.”³⁰ odnosno konstatacijom da su članovi svih etničkih zajednica bili i počinioци i žrtve. Posledično „to znači da moramo skrenuti pažnju na to da je bilo primera stradanja i Mađara i Nemaca koji su iz ljubavi štitili svoje susede.” (portal *Mojnovisad.com* 2016)³¹

Pažljivo kontekstualizovana, paradoksalno, Racija je dovedena do granice dekontekstualizacije, pretvarajući se u apsolutno zlo koje treba da pamtimo da se ne ponovi; u iskonsku priču o večitoj borbi dobra i zla kao apsolutnih kategorija. Sećanje obeleženo „porukom mira, nade i ljubavi” garant je da „pripadnici svih veroispovesti u Srbiji mogu da grade drugačiji odnos u bu-

28 Blic Online. 2017. „Antifašisti obeležili 75. godišnjicu Novosadske racije”, objavljeno 22. 01. 2017. <http://www.blic.rs/vesti/vojvodina/antifasisti-obelezili-75-godisnjicu-novosadske-racije/skfsfwjg>, pristupljeno 12. aprila 2017.

29 Upor. „Za razliku od nevinih Srba, Jevreja i Roma i ponekog Mađara, koji nije stigao da se na vreme legitimiše, koliko ja znam, nijedan ilegalac, pripadnik KP ili Skojevac, nije uhapšen, jer su na vreme bili obavешteni o opasnosti i uspeli da se sklone.” (Ivanji 2011)

30 Blic Online. 2013. „Otkrivena spomen-ploča žrtvama Novosadske racije”, objavljeno 23.01.2013. <http://www.blic.rs/vesti/drustvo/otkrivena-spomen-ploca-zrtvama-novosadske-racije/43t972m>, pristupljeno 19. aprila 2017.

31 *Mojnovisad.com*. 2016. „Obeležavanja Novosadske racije: Ne zaboraviti Švabe i Mađare koji su štitili komšije”, objavljeno 21.01.2016. <http://www.mojnovisad.com/vesti/obelezavanja-novosadske-racije-ne-zaboraviti-svabe-i-madjare-koji-su-stitili-komsije-id7352.html>, pristupljeno 10. aprila 2017.

dućnosti.”³² Kultura sećanja razvija se istraživanjem sećanja i prošlosti, obeležavanjima i edukacijom o Raciji, učenjem toleranciji utemeljenoj na etičkim i religioznim postulatima,³³ što se poklapa sa planovima komemoracije Starog sajmišta, čime je sećanje Racije donekle vraćeno u okvire Holokausta kao mere svih progona, ubistava i masakra.

Sve četiri verzije post-sećanja, čini se, pomirene su na komemoraciji 2013. godine, kada je postavljena i nova spomen-ploča. U eklektičkom zapisu, teze svake od disonantnih verzija zrače i skrivene su „između redova”. Tekst post-sećanja, afektivno i kritički odmeren u odnosu na istoriju ili verzije zajednica sećanja, ipak je prihvaćen, ali ne spontano i intuitivno, već kao imperativ institucionalizovane i konstruisane oficijelne verzije.

[...] na kupalištu 'Štrand' otkrivena je spomen ploča od crnog mermera u obliku kocke, a na gornjoj i bočnim stranama ispisan je na *srpskom, jevrejskom, engleskom jeziku* tekst sledeće sadržine:

'Ovde na omiljenom kupalištu snage *fašističkog okupatora* su u Novosadskoj raciji bacale *građane Novog Sada* pod led. Za većinu žrtava jedina krivica bila je to što su rođeni kao *Srbi i Jevreji*. 23.1. 1942 – 23.1.2013. Spomen ploču podižu *grad Novi Sad, Eparhija bačka i jevrejska opština Novi Sad*.³⁴

Konsonantno sećanje?

Analiza narativa (disonantnog) post-sećanja o Novosadskoj raciji kroz različite medijske tekstove potvrđuje neminovnost kubisitčkog, svestranog i multiperspektivnog tumačenja istorijskog zbivanja. I samo istrajavanje imena Racija svedoči o otporu jednoznačnim tumačenjima i potrebi pomirenja

32 *Blic Online*. 2013. „Otkrivena spomen-ploča žrtvama Novosadske racije”, objavljeno 23.01.2013. <http://www.blic.rs/vesti/drustvo/otkrivena-spomen-ploca-zrtvama-novosadske-racije/43t972m>, pristupljeno 19. aprila 2017.

33 „Dakle naš je zadatak da govorimo istinu. Jevandelje nam svedoči da jedino istina može da oslobodi čoveka. Zadatak SPC i svih u odboru jeste da upoznavanjem javnosti i promovisanjem kulture sećanja sprečimo bilo kakav revanšizam”, kaže protojerej Vladan Simić, sekretar Eparhije Bačke” (*RTS/RTV* 2017. „Obeležavanje 75. godišnjice novosadske racije”, objavljeno 9. januar 2017. http://www.rtv.rs/sr_lat/vojvodina/novi-sad/obelezavanje-75.-godisnjice-novosadske-racije_793027.html, pristupljeno 15. aprila 2017.

34 *Blic Online*. 2013. „Otkrivena spomen-ploča žrtvama Novosadske racije”, objavljeno 23.01.2013. <http://www.blic.rs/vesti/drustvo/otkrivena-spomen-ploca-zrtvama-novosadske-racije/43t972m>, pristupljeno 19. aprila 2017.

različitih poimanja tvorbom narativa post-sećanja, koje kombinuje različite teze o prošlosti. Ishodišni tekst ustanovljen je analizom komemoracija Racije kao „narativa izvođenja” post-sećanja. Istovremeno, „utkivanje” individualnih u zvanična izvođenja kolektivnog sećanja potvrđuje institucionalizaciju hibridnog, kompromisnog, a time možda i skladnog, „konsonantnog” post-sećanja.

Prva grupa post-sećanja, analiziranih hronološki, odnosi se na literarna dela utemeljena ili na ličnim sećanjima (Tišma, Lebović, Ivanji, što ugrožava njihovo definisanje kao post-sećanja, osim za potrebe ovog rada) ili prenesenim generacijskim i porodičnim sećanjima (Kiš, Malenčić), obogaćena snažnim emocijama, čulnim predstavljanjem zločina i jasno određenim etnicitetima žrtvi i počinitelaca. Filmska post-sećanja – u pravom smislu reči – zahvaljujući popularnosti i publici prvi su korak u pretvaranju ličnog u kolektivno sećanje.

No u epohi socijalizma, bratstva i jedinstva multinacionalne Jugoslavije, sva individualna i privatna post-sećanja bila su jedina mogućnost obelodanjivanja skrivane i potiskivane „istine Racije” kao mađarske brutalne osvete pre svega srpskom (a potom i jevrejskom) narodu, uzrokovane složenim mnoštvom faktora.

Ratovi raspada Jugoslavije i epoha post-socijalizma u prvom trenutku su omogućili javno iskazivanje disonantnog sećanja, otvarajući mogućnost čitanja kroz prizmu odnosa nasilja, identiteta i konflikta. Novomilenijumski projekat EU integracija Srbije odredio je nastanak novih post-sećanja koja mire disonantne narative prošlosti i jedinstveno obogatio Bergholcovu teoriju. Ubijanje srpskog stanovništva u Raciji primer je teze preokrenutog sleda tj. nasilje uzrokovano različitim razlozima *aposteriori* pomaže rast nacionalizma i etnicizaciju u sadašnjosti. Na drugoj strani, izvestan je i jasan odmak od teze o posledicama u smislu da posledice proboja traumatičnog sećanja vode deetnizaciji i anacionalnom univerzalnom određenju žrtvi, a ne snažnijoj etnizaciji i nacionalizmima.

Eklektizam teza i interpretacija, te etički postulati „konsonantnog” post-sećanja uzdižu (ili redukuju) Raciju do statusa apsolutnog zla i jednostavnog određenja žrtvi kao nevinih (ponekad uz opasku da su žrtve jer su drugačiji), a zločinaca kao etnički i politički neimenovanih, koje će odrediti istorija.

„Do pre par godina postojale su naše i njihove žrtve, uvek je za patnju ljudi bio kriv onaj drugi. A od pre par godina smo sve žrtve počeli da doživljavamo kao žrtve koje su stradale od zločinačke ruke, bez obzira čija je ta ruka. Jer zločinačka ruka nema nacionalnost.” (Latas, portal *Blic Online* 2016)³⁵.

Sablasna etnička tumačenja opstaju u senci i u skrivenom upisu potisnuta neuhvatljivim potrebama institucionalizovanog i usklađenog post-sećanja vremena sadašnjeg, koje vodi tolerantnoj evropskoj budućnosti. Zato žrtve nemaju drugih identiteta do identiteta žrtve koji je određen samim činom nasilja. Svako je žrtva i svako ima pravo na izražavanje traume.

Literatura

- Bergholz, Max. 2016. *Violence as a Generative Force: Identity, Nationalism, and Memory in Balkan Community*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Byford, Jovan. 2013. „Between Marginalization and Instrumentalization: Holocaust Memory in Serbia since the Late 1980s” in John-Paul Himka and Joanna Beata Michlic (ed.) *Bringing the Dark Past to Light. The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, pp. 516–549.
- Daković, Nevena. 2014. *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: FDU.
- Đurđev, Petar. 2017. „Racija u Novom Sadu” u Vjeran Pavlaković i Miško Stanišić (ur). *Eskalacija u Holokaust: Od streljačkih vodova do gasnog kamiona koncentracionog logora na Sajmištu: Dve odlučujuće faze Holokausta u Srbiji*. Beograd: Istorijski arhiv grada Beograda, str.134-145.
- Golubović, Zvonimir. 1992. *Racija u južnoj Bačkoj 1942*. Novi Sad: Istorijski muzej Vojvodine.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago and London: Chicago UP.
- Hirsch, Joshua. 2004. *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hirsch, Marianne. 1992–1993. „Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”. *Discourse* 15(2), pp. 3–29.

35 Latas, A. 2016. „Obeležena godišnjica racije u Čurugu”, portal *Blic Online*, objavljeno 04.01.2016. <http://www.blic.rs/vesti/vojvodina/obelezena-godisnjica-racije-u-curugu/q3z1pvg> Pristupljeno 30. aprila 2017.

- Hirsch, Marianne. 1996. „Past Lives: Postmemories in Exile”. *Poetics Today* 17(4), pp. 659–686.
- Hirsch, Marianne. 2008. „The Generation of Postmemory”. http://historiaaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch_postmemory.pdf. Pristupljeno 12. aprila 2017.
- Hirsch, Marianne. Spitzer, Leo. 2010. *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*. Los Angeles: University of California Press.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Ivanji, Ivan. 2016. *Moj lepi život u paklu*. Beograd: Laguna.
- Jelača, Dijana. 2016. *Dislocated Screen Memory: narrating trauma in post-Yugoslav cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Kiš, Danilo. 2014 (1962). *Psalam 44*. Beograd: Arhipelag.
- Kiš, Danilo. 2011 (1972). *Peščanik*. Beograd: Arhipelag.
- Lebović, Đorđe. 2008. *Semper idem*. Beograd: BIGZ.
- Malenčić, Rodoljub 1989. *Crvena grudva (i drugi ožiljci okupacije)*. Novi Sad: Dnevnik.
- Manoschek, Walter. 2000. „The Extermination of Jews in Serbia” in Ulrich Herbert (ed.) *National Socialist Extermination Policies: Contemporary German Perspectives and Controversies*. Oxford: Berghahan Books, pp. 163–185.
- Manoschek, Walter. 2014. „The Fate of Yugoslavian Jewry” in *La Shoah en Europe du Sud-est: les juifs en Bulgarie et dans les terres sous administration bulgare (1941-1944)*. Paris: Mémorial de la Shoah, pp. 100–111.
- Njegovan, Drago. 2009. *Zločini okupatora i njihovih pomagača u Vojvodini – III grupa masovnih zločina: RACIJA*. Novi Sad: Prometej/MID.
- Pejin, Jovan. 2007. *Velikomađarski kapric*. Zrenjanin: Ekopres.
- Tišma, Aleksandar. 1972. *Knjiga o Blamu*. Beograd: Nolit.
- Tompson, Mark. 2014. *Izvod iz knjige rođenih*. Beograd: CLIO.
- Veljić, Aleksandar. 2010. *Istina o Novosadskoj raciji*. Sremska Kamenica: Eden.
- Zurof, Efraim. 2009. *Lovac na naciste*. Beograd: Zavod za udžbenike

Novinski članci

- 021. 2011. „Spomenik žrtvama Racije postaviti na Štrandu” objavljeno 25.07.2011, <http://www.021.rs/story/Novi-Sad/Vesti/28248/VIDEO-Spomenik-zrtvama-Racije-postaviti-na-Strandu.html>, pristupljeno 10. aprila 2017.

- *Blic Online*. 2013. „Otkrivena spomen-ploča žrtvama Novosadske racije”, objavljeno 23.01.2013. <http://www.blic.rs/vesti/drustvo/otkrivena-spo-men-ploca-zrtvama-novosadske-racije/43t972m>, pristupljeno 19. aprila 2017.
- *Blic Online*. 2017. „Antifašisti obeležili 75. godišnjicu Novosadske racije”, objavljeno 22. 01. 2017. <http://www.blic.rs/vesti/vojvodina/antifasisti-obelezili-75-godisnjicu-novosadske-racije/skfswjq>, pristupljeno 12. aprila 2017.
- Ivanji, Ivan. 2011. „Kako sam preživeo ’novosadsku raciju’”, *Vreme* br. 1062, 12. maj 2011. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=990346>, pristupljeno 12. aprila 2017.
- Latas, A. 2016. „Obeležena godišnjica racije u Čurugu”, portal *Blic Online*, objavljeno 04.01.2016. <http://www.blic.rs/vesti/vojvodina/obelezena-godisnjica-racije-u-curugu/q3z1pvg>, pristupljeno 30. aprila 2017.
- Lilić, Ana. 2012. „Zurof i patrijarh dolaze na pomen”, portal *Blic Online*, objavljeno 22.01.2012. <http://www.blic.rs/vesti/vojvodina/zurof-i-patrijarh-dolaze-na-pomen/qkwxvsn>, pristupljeno 10. aprila 2017.
- *Mojnovisad.com*. 2016. „Obeležavanja Novosadske racije: Ne zaboraviti Švabe i Mađare koji su štitili komšije”, objavljeno 21.01.2016. <http://www.mojnovisad.com/vesti/obelezavanja-novosadske-racije-ne-zaboraviti-svabe-i-madjare-koji-su-stitili-komsije-id7352.html>, pristupljeno 10. aprila 2017.
- *N1*. 2017. „Nikolić predlaže uvođenje pojma ’zatiranje’ srpskog naroda”. 23.01.2017. <http://rs.n1info.com/a223054/Vesti/Vesti/Nikolic-o-uvodjenju-pojma-zatiranje.html>, pristupljeno 13. aprila 2017.
- Nikčević, Tamara. 2014. „Filip David – intervju” *Peščanik*, objavljeno 16.10.2014. <http://pescanik.net/filip-david-intervju>, pristupljeno 10. aprila 2017.
- *Press Online*. 2013. „Novosađani u maršu sećanja na žrtve racije” objavljeno 23.01.2013. <http://www.pressonline.rs/info/drustvo/259827/novosadjani-u-marsu-secanja-na-zrtve-racije.html>, pristupljeno 10. aprila, 2017.
- *RTS/RTV* 2017. „Obeležavanje 75. godišnjice novosadske racije” objavljeno 9. januar 2017. http://www.rtv.rs/sr_lat/vojvodina/novi-sad/obelezavanje-75.-godisnjice-novosadske-racije_793027.html, pristupljeno 15. aprila 2017.
- Sovilj, Miodrag. 2017. „Preživeli Novosadske racije: Likvidirali su 56 mojih”, portal *N1*, objavljeno 23.01.2017. <http://rs.n1info.com/a223120/Vesti/Vesti/Obelezavanje-godisnjice-Novosadske-racije.html>, pristupljeno 25. aprila 2017.

UJVIDEK RAID: THE DISSONANCE OF POSTMEMORY

Summary

The paper seeks to analyse the construction of the postmemory of the Ujvidek Raid through different art and media texts i.e. literature, cinema and rituals of commemoration understood as „the performance of the memory narrative” further seen and described in the journals and newspapers. The aim of this wide diachronic and synchronic analysis is twofold. First, it is the map out the emerging institutionalised, collective and „consonant” postmemory made through the transformation: of densely intertwined and hybridised: individual and private dissonant memories; of words, images and gestures of the epoch of socialism in accordance with the social or political demands of the post-socialism. Second, it is to sketch the changes of the, equally, dissonant interpretations of the Raid, spanning from the event of the Holocaust, interethnic conflict – part of the occupational policy of the „magyarisation of Vojvodina” – to the war crime or „simple” mass murder.

In the analysis is used the theory of postmemory of Marianna Hirsch as well as Max Bergholz theory referring to and exploring the causal relations and succession of the violence, ethnicisation, nationalism, conflict and memory.

Key words

Ujvidek Raid, postmemory, dissonant memory, ethnicisation, representation

Mirjana Nikolić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

TREZOR-I KOLEKTIVNOG I INDIVIDUALNOG MEDIJSKOG SEĆANJA²

7.097(497.11)

654.197(497.11)

COBISS.SR-ID 255690252

Apstrakt

Pokretna i nepokretna kulturna dobra imaju veliki značaj za očuvanje nacionalnog identiteta, nacionalne kulture i činilac su koji doprinosi kulturi sećanja naroda, država, regija. Aktuelni Zakon o kulturnim dobrima RS nije do kraja precizan kada je reč o brizi, zaštiti i čuvanju dela nacionalne audio i audio-vizuelne baštine koja bi trebalo da budu tretirana kao kulturna dobra. Pomenuti Zakon u pojedinim članovima govori o filmu i različitim fonografskim snimcima kao kulturnim dobrima i predviđa njihovo čuvanje u ustanovama poput kinoteka, nacionalnih biblioteka. Međutim on nije dovoljno precizan kada je reč o audio, audio-vizuelnim trajnim snimcima koji su nastali kao deo delatnosti nekada državne radio-televizije, danas javnog medijskog servisa Radio-televizije Srbije (RTS). Iz ovog razloga briga o nacionalnoj audio-vizuelnoj baštini jedan je od strateških ciljeva ustanova koje obavljaju funkciju javnog servisa, dakle u našim uslovima upravo RTS.. Uz najneposrednije arhiviranje trajnih snimaka i emisija kojima se čuva uz pomoć tehnike materijalizovano individualno i institucionalno sećanje, uz inicijative i pokušaje da se osnuju Muzej radija i Muzej televizije, RTS je od 2002. godine pokrenula emisiju Trezor koja postojanjem i pozicijom u programskoj shemi ima za cilj da sačuva od zaborava i aktuelizuje stvaraoce i teme koji su obeležili društvenu, kulturnu i medijsku istoriju naše zemlje. Reč je o emisiji koja snažno deluje u pogledu memorizacije prošlosti tako što kroz priče o TV emisijama i njihovim stvaraocima, kroz podsećanje na različite jubileje, reaktuelizuje određene fenomene, angažovano govori o sadašnjosti i otkriva brojne često i negativne društvene tendencije kojih ponekad nismo ni svesni. Važnost emisije Trezor koja je dostupna i na Yo-

103

Mirjana Nikolić

1 nikolicmirjana66@gmail.com

2 Rad je nastao u okviru rada na projektu „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)” (projekat broj 178012), koji se realizuje na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu uz podršku Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja RS.

uTube kanalu, a ima i poseban kanal kod jednog od kablovskih operatera, ali je stalno u situaciji da se njeno mesto preispituje, ima ogroman značaj u smislu ostvarenja jedne bitne funkcije javnog servisa za jedno društvo, a to je čuvanje sećanja, borba protiv zaborava i kompetentno baštinjenje nacionalne audio-vizuelne produkcije.

Ključne reči

audiovizuelna baština, javni servis, RTS, Trezor, kulturna dobra, medijsko pamćenje

Prošlost ne postoji samo u obliku ostataka i podataka, nego i kao stanje naše duše i duha, našeg sećanja i pamćenja.

(Šušnjić 2016: 15)

Sadašnjost, aktuelni trenutak nalazi se u vremenskom tesnacu između prošlosti i budućnosti i odlikuje se ambivalentnim karakterom. Ono što je budućnost transformiše se u sadašnjost koja već u sledećem koraku postaje senka, sećanje, prošlost, ponekad i zaborav.

Za razliku od individualnog sećanja koje je „putovanje u vlastiti život” (Šušnjić 2016: 16), prepuno sete, patine, emocija, postoji i zvanično pamćenje, koje se ponekad poklapa sa individualnim, ali se često od njega i razlikuje s obzirom na to da je obično „svesno, organizovano, službeno, normirano, i u vezi je sa nadmoćnim kulturnim obrascem”. (Šušnjić, 2016: 23). Jedna od dilema koja se može postaviti u vezi sa odnosom ličnog, individualnog i zvaničnog pamćenja odnosi se na pokušaj procene karaktera medijskih tekstova, odnosno kapaciteta tekstova audio-vizuelnih medija u smislu čuvanja sećanja, izbora i transponovanja individualnog pamćenja u kolektivno.

Bez želje da se bude oportuno možemo konstatovati da medijski sadržaji i narativi istovremeno reprezentuju i odražavaju i jednu i drugu vrstu sećanja, ali da je možda najispravnije reći da su oni individualizovano beleženje zvaničnog pamćenja što delom može ličiti na oksimorom. Iza najvećeg broja medijskih tekstova istinski stoji lična percepcija, poimanje, sećanje koje su stvaroci transponovali u odgovarajuće forme. To mogu biti prilozii, beleške, osvrti, ali i reportaže, igrane strukture koje u svojoj biti odražavaju želju da se individualna percepcija pretoči u sliku, prikaz koji će zabeležiti trenutak u vremenu i postati artefakt prošlosti, svedočanstvo za budućnost. U tom smislu sasvim je sigurno da dokumenatni, igrani, pa i zabavni programi

imaju potencijal da kreiraju „društvene sklopove koji pogoduju oživljavanju pamćenja na određena zbivanja”. (Kuljić 2006: 11). Čak i kada je reč o bazno informativnim programima koji najvećim delom predstavljaju reprezentaciju aktuelnih dešavanja iz sfere politike, privrede, ekonomije, kulture, u zavisnosti od dostupnosti, konteksta i vremena koje je predviđeno za prezentaciju, autori moraju da daju svoj lični pečat, ličnu vizuru koja postaje deo prikaza, slika koju usvajaju gledaoci i konačno zapis koji nosi poruku o jednom trenutku u vremenu.

Todor Kuljić u svojim teorijskim razmatranjima stoji na poziciji da su medijske tehnologije odigrale dominantnu ulogu u realizaciji projekta i sprovođenju strategije kulturnog kodiranja kojim sećanja prelaze u kulturno i društveno pamćenje (Kuljić 2006), čime pledira za stav prema kome su mediji u najvećoj meri nosioci zvanične verzije sećanja, mada se ne sme zanemariti činjenica da mediji nude mnogo više od proste prezentacije realnosti u formama informativnih, političkih, edukativnih, dokumentarnih programa i emisija. Zadatak medija ne bi trebalo da bude samo beleženje sadašnjosti, oni moraju biti hroničari prošlosti, a ne proste arhive kakav potencijal imaju sadržaji na internetu putem koga se može pristupiti i starim serijama, filmovima, muzičkim numerama. Načini na koje mediji promišljeno čuvaju od zaborava i kontekstualizuju važne događaje i prominentne ličnosti su vrlo raznorodni, a jedan od njih je kreiranje specijalizovanih programskih sadržaja kojima se u aktuelnom trenutku pravi most kojim se povezuju važni događaji iz prošlosti inicirani aktuelnim trenutkom, podstaknuti željom da se prošlosti i sadašnjosti dâ novi okvir tumačenja i razumevanja.

Ako posmatramo savremeni medijski pejisaž nedvosmisleno je da živimo u obilju tradicionalnih i novih medija pa smo time izloženi ogromnom broju sadržaja sa kojima ne uspevamo da se adekvatno upoznamo, često ni da ih percipiramo. Međutim kvantitet sadržaja obrnuto je proporcionalan kvalitetu. Obilje ne daje raznovrsnost, multiplikacija ne daje kvalitet, već se sa jedne strane forsira prosečnost i zabava, a sa druge bazna informativnost sa obiljem populističkih elemenata. Ukoliko se svemu doda snažan pritisak tržišta, nestabilnost ekonomskih prilika i poremećaji na medijskim tržištima, mediji se nalaze pred velikim izazovima opstanka i održivog razvoja, što u uslovima nestabilnih društava kao što je na primer naše, srpsko, rezultira krupnim izazovima koji se stavljaju pred vlasnike medija, potom i zaposlene, a koji su pod direktnim uticajem svih negativnih trendova. Ovakav medijski pejisaž dovodi do situacije da je publika sve češće u situaciji da uprkos brojnim sadržajima na tradicionalnim audio-vizuelnim medijima suštinski ne može u potpunosti

da zadovolji sve svoje potrebe. Alternativa su novi, digitalni mediji, prvenstveno sadržaji do kojih se dolazi putem interneta, koji nude brojne sadržaje, često po meri i ukusu publike, ali sa opasnošću da je reč o sadržajima koji su jednim svojim delom manipulativni, jednostrani ili pak trivijalni i populistički. Ograničenost medijskih sadržaja često se očitava i u ograničenosti medijskih formi kojima sadržaji stižu do publike, što u konačnom ishodu doprinosi ukupnom siromaštvu TV produkcije i uskraćenosti i nezadovoljstvu, čak frustriranosti auditorijuma.

Ono što je realnost najvećeg broja evropskih zemalja i neka vrsta opozicije medijskom tržištu koje je determinisano liberalnim zakonima jesu ustanove, medijske kuće organizovane po principima tzv. javnog servisa koje su potpuno ili delom oslobođene nesigurne i neizvesne budućnosti jer obično imaju stabilne sisteme finansiranja, na osnovu društvenog konsenzusa, dobrovoljnim i dogovorenim izdvajanjima građana na neki od definisanih načina, a zauzvrat svojim programima ostvaruju ono što se može označiti kao javni interes. Služba javnih servisa u skladu sa opštim interesom svih građana suštinska je potvrda demokratičnosti jednog društva, njegovog opredeljenja da mediji imaju svoj nezavisan put u odnosu na političke elite, da deluju kao korektiv i distancirano od pritisaka političara, partija, ekonomskih moćnika, pa i kulturnih elita. Zahvaljujući svojoj baznoj misiji, javni servis jedne države je stub nezavisnog, nepristrasnog i najkvalitetnijeg kreiranja programskih sadržaja bilo da je reč o informativno-servisnim sadržajima sa teritorije čitave države odnosno kvalitetnim igranim, dokumentarnim, filmskim, zabavnim programima. Naravno, javni servis ima obavezu i da baštini, čuva i čini dostupnim sadržaje koji između ostalog brinu o očuvanju kolektivnog sećanja važnog za identitet svake zemlje i njenih građana.

Od 2000. godine i sa demokratskim promenama u Republici Srbiji, jedan od imperativa demokratizacije društva odnosio se i na transformacije medijskog sistema uključujući i afirmaciju modela javnog servisa. Iako su tada postojale ideje da je Radio B92, a potom i TV B92 medijski sistem koji zaslužuje status javnog servisa pošto se dokazao objektivnim i angažovanim informisanjem u periodu devedesetih godina, institucionalni parametri su odneli prevagu, tako da je status javnog servisa dobilo do tada javno preduzeće Radio-televizija Srbije (RTS). Reč je o mediju koji je na ovaj način započeo novu istoriju i novu programsku politiku, snažno distanciranu od politike 90-tih godina. Istovremeno, RTS je predstavljao najkompleksniji, tehnološki zaokružen programsko-produkциони sistem koji je svojim kapacitetima – prostornim, kadrovskim, te bogatom arhivom programskog i muzičkog materijala ispu-

njavao uslov da bude i javni medijski servis i čuvar celokupne i raspoložive audio-vizuelne arhive kao svedočanstva prošlih vremena, svih najznačajnijih poduhvata koje je imala ova medijska kuća tokom svoje istorije, priča o ljudima, stvaraočima koji su svojim radom, kreacijama, umetničkim impulsima učestvovali u stvaranju programa.

Audio i audio-vizuelni sadržaji koji su bili, i danas su deo te arhive, sobom nose nesaglediv potencijal vezan za očuvanje sećanja i artefakta prošlosti. Oni su i veoma bitni delovi, kockice mozaika koje pomažu uspostavljanju i očuvanju kolektivnog sećanja³ i njegovu transformaciju u kolektivno pamćenje. Iako u njihovoj osnovi stoji lični, autorski pečat, ono što je posebno interesantno je moć medija da transformišu ponekad i potru lična sećanja o događajima i ličnostima i onome što je medijska prezentacija stvarnosti daju status zvaničnog sećanja. Zato je uloga javnih servisa i arhiva koje oni poseduju veoma bitna i sadržaji kojima oni raspoložu možda se mogu meriti sa blagom koje države čuvaju u svojim nacionalnim muzejima.

Upravo o važnosti čuvanja i brige o audio-vizuelnim sadržajima za jedno društvo i njihovom značaju u smislu očuvanja medijskog pamćenja, kao dela kolektivnog sećanja, a potom i činioca koji u skladu sa aktuelnom politikom društva ili države može da se koristi u smislu afirmacije politike zaborava, govori činjenica da je na generalnoj konferenciji UNESKA (UNESCO) koja je održana 27. oktobra 1980. godine u Beogradu, usvojena „Preporuka o čuvanju i zaštiti pokretnih slika”, čime je prvi put i zvanično skrenuta pažnja na kulturnu i istorijsku važnost televizijskih i filmskih snimaka koji su apsolutno verodostojan, autentičan zapis brojnih dešavanja i sadržaj koji nudi svedočanstvo epohe. Na ovom skupu jasno je skrenuta pažnja na važnost očuvanja i zaštite filmskih i televizijskih sadržaja kao delova audio-vizuelne baštine. Zato ne iznenađuje to što je 2005. godine odlukom ove organizacije upravo ovaj datum proglašen za Svetski dan audio-vizuelne kulturne baštine.

Kada je reč o našem nacionalnom zakonodavstvu i njegovom odnosu prema audio-vizuelnoj baštini trebalo bi istaći Zakon o kulturnim dobrima iz 1994. godine⁴, koji pod kulturnim dobrom podrazumeva ono što čini „poseban značaj za društveni, istorijski i kulturni razvoj naroda u nacionalnoj istoriji, odnosno za razvoj njegovog prirodnog okruženja”. Tim zakonskim aktom

3 Ne smemo zanemariti činjenicu da je književnost prvi medijum u uspostavljanju kolektivnog sećanja.

4 *Zakon o kulturnim dobrima* (Sl. glasnik RS, br. 71/94, 52/2011 – dr. zakoni i 99/2011 – dr. zakon).

status kulturnog dobra dobili su „kompjuterski, filmski, ili video-zapisi, slike u pokretu, tekstovi i snimci televizijskih programa, fotografski i fonografski snimci”, što svakako predstavlja značajan normativni i institucionalni korak u smislu afirmacije ideje o važnosti brige o audio-vizuelnim sadržajima za jedno društvo, narod, građane.

Ovaj zakon definiše obaveze pojedinaca na planu zaštite i čuvanja kulturnih dobara kao i obaveze organa, ustanova, preduzeća i drugih pravnih lica koja moraju da brinu o čuvanju i zaštiti materijala koji nastaju kao deo njihove redovne delatnosti. Interesantno je da se Zakonom definišu ustanove kojima je poverena briga o pokretnim kulturnim dobrima od velikog značaja, a to su: Narodni muzej u Beogradu, Arhiv Srbije, Narodna biblioteka Srbije i Jugoslovenska kinoteka. To suštinski znači da je briga o audio-vizuelnom nasleđu, gde uz filmove možemo podvesti i proizvode televizijske produkcije, poverena Kinoteci. Međutim Zakon nije uzeo u razmatranje audio baštinu, tačnije nije definisao delovanje i delatnost fonoteka kao ustanova za arhiviranje i čuvanje audio sadržaja, zbog čega je zaštita kulturnih dobara u ovoj formi ostala u okvirima radio-difuznih organizacija koje raspolažu značajnim kolekcijama starih i retkih audio snimaka. Druga ustanova kojoj je fragmentarno, kao delu njene delatnosti poverena briga o audio građi je Narodna biblioteka Srbije⁵ s obzirom na obavezu izdavača da upravo Biblioteci dostavljaju obavezni primerak audio publikacije.

Trezor – trezor nacionalne audio-vizuelne baštine

Jednim delom iz razloga nedorečenosti *Zakona o kulturnim dobrima*, a sa druge strane zbog činjenice da Radio-televizija Srbije raspolaže brojnim i obimnim materijalima koji su nastali tokom istorije srpske radio-televizije i osećanjem za važnost brige o adekvatnom čuvanju snimaka emisija i svih artefakata koji su obeležili različite periode istorije RTB-a odnosno RTS-a, upravo su ova ustanova i Redakcija za istoriografiju odlučili da od 2002. godine pokrenu emisiju *Trezor*. Iako „ustanova i pojedinac teško da mogu misliti u okviru istog obrasca, lično sećanje se guši od kolevke pa do groba: nije lako očuvati svoju slobodu u društvu koje je zaboravilo da sanja!” (Šušnjić 2016: 23), činjenica je da emisija *Trezor* kroz institucionalno pamćenje ne guši, već upravo suprotno – emocionalizuje lično pamćenje i čini ga snažnijim, funk-

5 Narodna biblioteka Srbije čuva u svojoj kolekciji neke od starih albuma na gramofonskim pločama na 78 obrtaja.

cionalnijim, oživljava zaboravljeno vreme i to na najslikovitiji način kroz arhivske, audio-vizuelne materijale, pokretne slike.

Od 4. februara 2002. godine do danas, emisiju *Trezor*, čije trajanje je oko jednog sata, čini pažljivo odabrana arhivska građa koja se struktuiru u tematske celine, trudeći se da mlađim gledaocima približi odnosno da ih upozna, a starije podseti, evocira sećanja, na najznačajnije emisije, stvaraocce, autore koji su kreirali programe RTB-a, odnosno RTS-a. Ono što je posebno bitno istaći je kritički pristup odabranim temama, pokušaj da se neki društveni, kulturni ili drugi problem sagleda sa svih strana, da se spoje nespojive stvari i jednom rečju napravi vremenski most između sadašnjosti i prošlosti. Kroz razgovore sa osvedočenim televizijskim stvaraocima, emitovanjem integralnih emisija ili delova arhivskih snimaka, rekonstrukcije događaja, razgovore sa autorima, kroz ovu emisiju se o svemu govorilo kroz celovito sagledavanje konteksta u kome su se određeni događaji odigrali, sve ono što ih je uzrokovalo i što je bilo njihovo ishodište. I kao što uz postojanje zvanične istorije pamćenja „postoji nezvanična istorija sećanja, kao dopuna ove prve i njena kritika”... tako „istorija nije samo ono što se dogodilo državama, nacijama i njihovim ustanovama, nego i ono kako su se ti događaji prelomili i izrazili u dušama i duhu pojedinaca: od spoljašnje, istorija postaje unutrašnja, događaj se pretvara u doživljaj, istorija u biografiju. Jedno je opšta istorija, a drugo lična priča”. (Šušnjić 2016: 15). Upravo se ovaj citat može iskoristiti kao opis suštine i misije emisije *Trezor*, koja uspešno uspeva da pomiri sliku zvaničnog institucionalnog pamćenja i individualnog i emocionalizovanog sećanja, koja se kroz njene sadržaje prožimaju i daju celovitu subjektivno-objektivnu sliku, koja je ispunjena personalizovanim doživljajem aktuelnog trenutka.

Ekipu emisije *Trezora* čine: njen *spiritus movens* Bojana Andrić (urednik, scenarista, reditelj, voditelj); urednici istraživači Vesna Ignjatović, Vesna Došen; koordinator Bojana Milojević i organizator Gordana Grdanović. Vođena ličnim istraživačkim impulsom, Bojana Andrić⁶ je intenzivno od 2002. godine, ali i pre⁷, sa saradnicima ušla u „misiju spasavanja starih programa” i „nji-

6 Bojana Andrić, po obrazovanju dramaturg. Zaposlena je na Radio-televiziji Beograd od 1971. godine, a 1989. godine je napustila dramski program, u kojem je do tada radila, i potpuno se posvetila radu na očuvanju arhive RTB/RTS. Predano i pedantno posvetila se presnimanju emisija i programa koji su zbog tehnoloških promena mogli da zauvek nestanu.

7 Tokom građanskog protesta 5. oktobra 2000. godine, kojim su osporavani rezultati septembarskih izbora, došlo je do upada demonstranata i izazivanja požara u zgradi Savezne skupštine i RTS-a. Za jedan deo dokumentacije RTS ovaj požar je bio fatalan i doveo je do uništenja dela arhive.

hovim radom je od zaborava spašeno više stotina programskih naslova⁸. Na taj način *Trezor* je postao emisija koja uspešno čuva ne samo sećanja Radio-televizije Beograd, već sećanje nacije i pomaže proširenju savremene vizure u shvatanju svega onoga što je aktuelno i što nam se dešava. Tako se ta misija postepeno proširila u oblikovanje sećanja nacije, u smislu čega je emisija *Trezor* postala stub kulture sećanja i RTS-a i Srbije.

Iako postoje neka razmišljanja da emisija *Trezor* aktuelizuje prošlost, ona je u suštini sveže, aktuelno i savremeno televizijsko štivo, program specifične naracije koji pričom o jednom vremenu u savremenom trenutku pojašnjava brojna aktuelna stanja i dešavanja. Na neki način *Trezor* može biti tretiran i kao jedna od najsavremenijih emisija srpskog javnog servisa, baš stoga što prikazujući prošlost snažno aktuelizuje i objašnjava sadašnjost.

Iako se često u analitičkim izveštajima službi RTS-a navodilo da emisija *Trezor* ima veoma nisku gledanost⁹, koja nije rezultat nepostojanja interesovanja publike, već moguće i neadekvatnog termina u kojima se ova emisija emituje¹⁰, ovo je programski sadržaj javnog servisa Republike Srbije koji itekako ima svoju redovnu publiku, poklonike pa čak možemo reći stalne „pratitoare” i istinske fanove¹¹. Jasno je da je to emisija koja je apsolutno saobražena sa strateškim ciljevima javnog servisa, ostvarujući istovremeno više programskih funkcija u dijapazonu od kulturno-umetničke do edukativne i informativne. Čak bismo mogli reći da je reč o emisiji koja obavlja funkciju memorizacije, da je reč o audio-vizuelnom svedočanstvu i svedočenju o prošlosti, stanju društva, pulsu i kulturi nacije, društvenim dometima, kapitalu koji nam je ostavljen u nasleđe. Zbog toga je za ustanovu javnog servisa više nego neophodno da u svoju programsku shemu integrišu emisije ovog tipa i kroz nju i

8 Sajt *Cenzolovka*, dostupno na <https://www.cenzolovka.rs/scena/rts-izbacio-emisiju-trezor-iz-programa/>, pristupljeno 13. juna 2017.

9 „Ko uopšte to gleda?!”, kažu nam u RTS-u ljudi koji nisu želeli da budu imenovani. „Rejting je 0,2, šer je 4 ili 5”, jedan je od argumenata onih koji se ne uzbuđuju što će program koji podseća na zlatno doba Radio-televizije Beograd biti ugašen ili premešten na neki kablovski kanal. Sajt *Cenzolovka*, dostupno na <https://www.cenzolovka.rs/scena/rts-izbacio-emisiju-trezor-iz-programa/>, pristupljeno 13. juna 2017.

10 *Trezor* se emituje, počev od 4. februara 2002, svakog radnog dana u bloku od 58 minuta na RTS 2 u 13:00 i posle ponoći; utorkom i četvrtkom simultano u 13:00 na RTS SAT; utorkom u 17:00 na RTS Digital posebnim izborom emisija iz ranijih *Trezora* (Sajt Radio-televizije Srbije dostupno na <http://www.rts.rs/page/tv/sr/series/21/rts-2/3638/trezor.html>, pristupljeno 14. juna 2017.)

11 Autorka teksta je bila svedok situacije u kojoj je autorki emisije *Trezor*, Bojani Andrić na ulici prišla nepoznata žena i zabrinuto, gotova sa suzama u očima pokušala da dođe do informacija da li su tačne informacije da će od sredine juna 2017. godine ova emisija da bude ukinuta ili je zaista reč o promeni koja je rezultat letnje programske sheme.

njoj slične, gradi nenadoknadivu komparativnu prednost u odnosu na druge emitere koji ne žele, ali i ne mogu da realizuju ovako kompleksan projekat. Zbog toga odgovorni menadžment javnih servisa sebično mora da čuva u svojim programskim shemama ovakve emisije i stimuliše rad redakcija koje ga realizuju jer su to programi koji doprinose očuvanju kolektivnog sećanja kroz brigu o audio-vizuelnoj baštini, čime u punom obimu i kapacitetu doprinosi ostvarenju ciljeva javnog servisa.

Na tragu navedenih stavova, deo javnosti je bio veoma uznemiren sredinom juna, kada je objavljena informacija da će tokom letnjih meseci 2017. godine iz programske sheme RTS-a biti izostavljena emisija *Trezor*, što je i od dela javnosti i od uredništva protumačeno kao definitivno i konačno izmeštanje ove emisije iz regularnog programa i njeno svođenje na zvanični YouTube kanal, odnosno specijalizovani programski kanal kablovskog operatera MTS, a za praćenje koga je neophodno izvojiti odedenu naknadu. Iako je rukovodstvo tvrdilo da će se od jeseni emisija vratiti emitovanju u regularnim terminima, bilo je dosta indicija da to ipak neće biti tako.

Uz kulturne i javne radnike koji su iskazali neslaganje sa ovakvom odlukom menadžmenta RTS-a, i javnost, deo redovne publike ove emisije, bio je iznenađen. Da li je 120 minuta nedeljno toliko veliko i važno programsko vreme da bi emisija *Trezor* morala da bude izostavljena, odnosno koji su to sadržaji koji će zameniti sadržaje emitovane u emisiji *Trezor*? Šta će publika moći da prati u terminima emisije *Trezor* i da li će sadržaji emitovani u tim terminima dostojno ispuniti strateške i operativne ciljeve javnog servisa?

Zebnja i strah koji su se pojavili vezani su i sa potencijalnom mogućnošću da gašenje *Trezora* bude suštinski deo strategije negovanja zaborava kao opozicije sećanju i to kao rezultat želje da se *ponište relacije i odnosi koje smo prethodno uspostavili sa različitim sećanjima* ili kao *ćutanje, tišina, negovorenje*, što može biti strategija celokupne države i državnog aparata, a ponekad i stvar međunarodnog konsenzusa (Connerton 2008). „U opštem brisanju prošlosti, u paničnom strahu od svakog podsećanja na rđavo”¹², postojanje emisije *Trezor* opominje i preti, pokazuje prošlost u njenom (ne)kvalitetu, pocrtavajući koliko danas uprkos brojnim tehnološkim mogućnostima živimo u vremenu skromnih ideja, ograničene kreativnosti, falsifikovanja realnosti. Potencijalan nestanak emisije *Trezor* iz programske sheme RTS-a mogao bi da vodi tzv.

12 Stojanović, Gorčin „Trezor bolje budućnosti”, dnevni list *Blic*, dostupan na <http://www.blic.rs/kultura/vesti/gorcin-stojanovic-trezor-bolje-buducnosti/gtv36nx>, pristupljeno 13. juna 2017.

„higijeni nesećanja”¹³, koja postaje jedan od diskursa i prošlih, ali i aktuelnih političkih elita.

Zaključak

Kao građani i svedoci savremenih dešavanja, u prilici smo da gradimo stavove i stičemo utiske u čiji karakter i suštinu smo duboko uvereni da su takvi kakvi nam se čine iz razloga što smo njihovi savremenici. Međutim, protok vremena veoma često baca novo svetlo na takve događaje i dešavanja tako da nije retka situacija da retroaktivno, u budućim vremenima na nov način verifikujemo događaje iz prošlosti. Sa druge strane i u obrnutom pravcu, svedoci smo situacija u kojima sadašnjost objašnjavamo i razumemo kroz tumačenje prošlosti, ali ako takvih tumačenja nema, onda se otvara prostor za nove interpretacije i tumačenja koja mogu imati određenu funkciju obično usklađenu sa stavovima nosioca političke ili ekonomske moći.

Zahvaljujući tehničkim mogućnostima od njihove pojave, pa do danas, kada su te mogućnosti multiplikovane, mediji imaju ogromne kapacitete da memorišu realnost, što ih stavlja u posebnu poziciju novih nosilaca moći. Ono što mediji predstave i zabeleže kao sliku stvarnosti postaje artefakt, sećanje za budućnost na osnovu koga se kreiraju budućí stavovi i procene prošlosti. Međutim, da li su uvek medijske beleške, medijski sadržaji realistični odraz stvarnosti ili su pak subjektivna interpretacija obogaćena i začinjena individualnim uglom gledanja?

Drugi problem koji se vezuje za medijsko tretiranje realnosti jeste nebeleženje određenih društvenih događaja čime se suštinski forsira kolektivno zaboravljanje. U tom diskursu sve što je van zvaničnog i dominantnog tumačenja aktuelnih zbivanja se ne beleži, ostaje daleko od očiju javnosti, tačnije ne postoji. Ovaj proces, koji vodi kolektivnom zaboravljanju, često je snažno podržan intencijama političkih moćnika, što dalje vodi prezentaciji usklađenoj sa aktuelnim političkim stavovima. Koliko u nekom aktuelnom trenutku medijski tekstovi izazivaju reakcije i debate, toliko sa vremenskom distancom, pogotovo ako je ona višegodišnja ili višedecenijska, debate mogu da se vode samo na osnovu istorijskih zapisa, beleški, narativa medijskog teksta, dok sami događaji bivaju potisnuti u drugi plan¹⁴. Iz ovih razloga medijski

13 Naziv romana Marka Šelića Marčela koji problematizuje pitanje ličnog i kolektivnog nesećanja.

14 Slična je situacija i sa beleškama istoričara i hroničara.

tekstovi, posebno tekstovi radija i televizije mogu biti tretirani kao kulturna dobra koja imaju veliki značaj za očuvanje nacionalnog identiteta, nacionalne kulture i činilac koji doprinosi kulturi sećanja jednog naroda, država, regija. Briga o arhivama audio-vizuelnih, radio i televizijskih trajnih snimaka i audio-vizuelnoj baštini jedan je od strateških ciljeva ustanova koje u jednoj zemlji obavljaju funkciju javnog servisa što je u našoj zemlji konkretno Radio-televizija Srbije. Međutim, uz prosto tehničko arhiviranje građe, ustanove javnog servisa trebalo bi da u svojim programskim shemama opredele određeno vreme tokom koga bi trebalo da emituju programe i emisije kojima se čuva materijalizovano individualno i institucionalno sećanje. Upravo takav program nudi emisija RTS-a *Trezor*, čiji je primarni cilj da upravo sačuva od zaborava i aktuelizuje u savremenom trenutku stvaraoce i teme koji su obeležili društvenu, kulturnu i medijsku istoriju naše zemlje. Ova emisija snažno deluje u pogledu memorizacije prošlosti tako što govoreći o prošlosti progovara o aktuelnoj sadašnjosti i otkriva brojne često i negativne tendencije kojih ponekad nismo ni svesni.

Važnost emisije *Trezor* koja je dostupna i na YouTube kanalu, a ima i poseban kanal kod jednog od kablovskih operatera, ali se stalno nalazi u situaciji da se njeno mesto preispituje, ima ogroman značaj u smislu ostvarenja jedne bitne funkcije javnog servisa jedne države, a to je čuvanje sećanja, borba protiv zaborava i kompetentno baštinjenje nacionalne audio-vizuelne produkcije. Njegovi sadržaji su pamćenje za budućnost, paralelna sećanje medija kao opozicija ili dopuna zvanične istorije, artefakt koji ostaje kao svedočanstvo za buduću publiku i građane ukoliko i kada budu želeli da promisle šta im se dešava.

Literatura

- Connerton, Paul. (2008). "Seven types of forgetting", *Memory studies*, Vol 1(1), Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: Sage Publications, pp. 59, <http://mss.sagepub.com>, pristupljeno: novembar 2012.
- *Cenzolovka*, zvanični sajt, dostupno na <https://www.cenzolovka.rs/scena/rts-izbacio-emisiju-trezor-iz-programa/>, pristupljeno 13. juna 2017.
- Kuljić, Todor (2006). *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd: Čigoja štampa
- Radio-televizija Srbije, zvanični sajt, dostupno na <http://www.rts.rs/page/tv/sr/series/21/rts-2/3638/trezor.html>, pristupljeno 14. juna 2017.

- Stojanović, Gorčin „Trezor bolje budućnosti”, dnevni list *Blic*, dostupan na <http://www.blic.rs/kultura/vesti/gorcin-stojanovic-trezor-bolje-buducnosti/gtv36nx>, pristupljeno 13. juna 2017.
- Šušnjić, Đuro „Lično i zvanično sećanje i zaboravljanje”, *Zbornik radova Sećanje i zaborav*, priredili Zorica Kuburić i Pavle Milenković, CEIR i Filozofski fakultet Novi Sad, 2016, str. 15-34

TV SHOW TREZOR AS A COLLECTOR OF COLLECTIVE AND INDIVIDUAL MEDIA MEMORIES

Summary

Movable and immovable cultural goods are very important for the preservation of national identity, national culture and present factors which contribute to the culture of memory. Law of Cultural Goods of the Republic of Serbia, which is in force now, is not entirely accurate when it comes to the care, protection and preservation of a part of the national audio and audio-visual heritage that are considered a cultural property. Because of this, taking care of the national audio-visual heritage is one of the strategic goals of the institution that performs the function of the public broadcast service – Radio Television Serbia (RTS). Besides archiving permanent recordings and broadcasts that preserve the materialized individual and institutional memory, RTS has launched a TV show named Trezor that had the purpose to preserve memories and actualise the creators and themes which were marked as the social, cultural and media history of our country. The importance of the TV show Trezor, which is available on the YouTube, as well as a channel on cable network, is to achieve one of the essential functions of the public service, that is, memory retention, the fight against oblivion and the competent inheritance of national audio-visual production.

Key words

Audio visual heritage, public service, RTS, Trezor, cultural goods, media memory

II

БАЛКАНСКИ ФИЛМ НА РАСКРШЋУ

(Уредник др Невена Даковић)

BALKAN CINEMA ON THE CROSSROADS

(Editor prof. dr Nevena Daković)

Aleksandra Milovanović¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Mila Turajlić²
CERI, Sciences Po, Paris, France

791-005.745(497.11) 2017
791.3(497)
COBISS.SR-ID 255694860

BALKANSKI FILM NA RASKRŠĆU: EVROPEIZACIJA VS. REGIONALIZACIJA

Apstrakt

Transdisciplinarno polje studija balkanskog filma, medija i kulture u stanju je permanentnog teorijsko-interpretativnog prožimanja istorijskih, političkih, ideoloških, identitetskih, umetničkih i drugih aspekata. Ovaj rad teži da predstavi njihove višeznačne artikulacije interpretirajući diskurzivne teme i promišljanja izneta na Međunarodnoj konferenciji Balkanski film na raskršću: Od nitratnog do digitalnog (Balkan Cinema on the Crossroads: From Nitrat to Digital, 2017), a posebno u analizi šest radova objavljenih u ovom, uslovno zamišljenom, postkonferencijskom zborniku. U internoj perspektivi balkanskih teoretičara, ova sfera do sada je bila pluralna i nacionalno parcijalna u odnosu na homogeni eksterni pogled na (negativne) balkanske stereotipe, teme i (istorijske) mitove. Stoga, cilj ovog rad je da analizom (nitratne) filmske prošlosti sagleda njenu (digitalnu) budućnost u proširenom metodološkom, značenjskom i vrednosnom modelu kroz uzajamno zavisne procese evropeizacije i regionalizacije, da bi time ukazao na održive modele i platforme daljeg razvoja filma, kulture i umetnosti na Balkanu.

Ključne reči:

Balkan, film, konferencija, evropeizacija, regionalizacija, raskršće

Razvoj kinematografije u zemljama Balkana, sagledan u dualnoj perspektivi teorijsko-analitičkog i kreativno-kulturnog polja, donedavno je najčešće zavisio od nacionalnih faktora i individualnih inicijativa regionalne saradnje.

1 lolamontirez@gmail.com

2 mila.turajlic@gmail.com

Uspostavljanjem novih okvira, ovi primeri dobre prakse u kulturi i umetnosti, a posebno uže gledano – filma, usloveli su brojne promene na sistemskom nivou, dodatno podstaknute učestalim saradnjama u širim, evropskim okvirima³. Kako bi omogućili što ravnopravnije učestvovanje u međunarodnim programima podrške, bez obzira na stepen ekonomske razvijenosti i politički status (EU/non-EU), u 11 balkanskih zemalja u toku je institucionalno usklađivanje i digitalno-infrastrukturno osavremenjavanje kroz koje se sprovodi: „a) evropeizacija u kontekstu politike proširenja EU, b) evropeizacija kao rekonstrukcija identiteta i c) evropeizacija kao transnacionalizam i kulturna integracija” (Žarin 2016: 21). Stoga, svi akteri kulturne scene na Balkanu (ministarstva, ustanove kulture, udruženja, organizacije, festivali, umetnici i eksperti, itd.), kreativne industrije (audio-vizuelne i kros/multimedijalne delatnosti), obrazovnog sistema (institucije, škole, univerziteti, istraživački centri i instituti, savetovanja, simpozijumi, radionice, izrade analiza, publikacije studija, itd.) i kulturnog baštinjenja (muzeji, arhive, biblioteke, kinoteke, legati, itd.) teže da aktivno profilišu i harmonizuju kontinuiranu kulturnu politiku sa evropskim vrednostima na tri nivoa: nacionalnom, regionalnom i na nivou evropskih integracija (uporedi sa Minić 2016).

U ovom pozitivnom trendu evropeizacije, često je vidljiv gubitak odrednice *Balkan* (i njegove integracije u *Adria* region ili zemlje jugoistočne Evrope), čime se pokušavaju obrisati geoistorijske traume, da bi se na *raskršćima* ovog evropskog poluostrva otvorili novi putevi oslobođeni i neopterećeni sukobima, mržnjom i nasiljem, koji su doskoro fundirali ceo geografski prostor. Međutim, autentičnost balkanskog identiteta, istorijskog pamćenja i kulturnog sećanja ovaj proces neutrališe se evropskim kulturnim vrednostima⁴. Zbog toga se u ovom radu, koji za primarni cilj ima osvrt na interdisciplinarnu analizu i istraživanja izneta na međunarodnoj konferenciji *Balkanski film na raskršću: Od nitratnog do digitalnog*, proširuje postkonferencijska perspektiva promišljanja i preispituje budućnost odrednice *balkanski* – film/kultura/na-

3 Za detaljniji rezime o aspektima ove saradnje pogledati programe *Medije (MEDIA Programme)*, koji deluje u okviru Kreativne Evrope (Creative Europe) i Evropske komisije za edukaciju i podršku sektorima za kulturu i medije (European Commission and The Education, Audiovisual and Culture Executive Agency/EACEA).

4 Predstavnicima briselskih institucija u jesen 2016. godine na panel diskusiji posvećenoj pitanju *Može li kultura u Srbiji bez evropske podrške?* odgovarali su da oni kulturnom razvoju svih evropskih zemalja mogu pružiti značajan okvir za razvoj kroz programe finansijske podrške, „ali da je na samim akterima kulturne scene da se izbore za poboljšanje položaja kulture u društvu i izdejstvuju mere kulturne politike koje bi omogućile održivost i razvoj tog sektora, a samim tim i ravnopravnije učešće u evropskim programima podrške.” (Seecult 2016)

slede/identitet, sagledane u kontekstu uvek aktuelne balkanske dileme evropeizacija i/ili regionalizacija⁵.

Iako viđeni kao dva odvojena procesa, u kinematografskoj praksi evropeizacija i regionalizacija su međuzavisne tendencije (Asbjornsen 2014) jer uslov ulaska u evropski kulturni prostor jeste regionalno umrežavanje kao dugoročna strategija razvoja filmskih (ko)produkcija, (nove) publike, festivalske i bioskopske mreže, transnacionalnih digitalnih platformi za distribuciju medijskih tekstova, interdisciplinarnih studija filma, digitalnog očuvanja kulturnog i naučnog nasleđa⁶, itd. Utvrđujući opravdanost organizovanja ove međunarodne konferencije u odnosu na do sada izneta mišljenja u stručnoj literaturi, ali i prosečnoj godišnjoj produkciji filmova i drugih audio-vizuelnih dela, u ovom radu je sagledan niz otvorenih pitanja iz ove oblasti, definisan topikom naslova konferencije: *Balkan, film, raskršće, nasleđe ranog filma, savremeni digitalni trendovi*. Stoga se već kao prvi razlog okupljanja teorijske zajednice ističe nastojanje da se uspostavi inovirano tumačenje ovih tema kroz razvijanje novih modela, trendova i praksi u najširem teorijskom i analitičkom polju studija filma i kulture. Drugi razlog jeste promena pogleda na *sliku Balkana* od eksternog, koji odgovara „zapadnocentričnom konstrukturu prostora malog Drugog, u kome se ogleda i sopstvena prošlost,” (Daković/Mitrović 2016: 424), u interni pogled pozicioniran i prožet balkanskom svakodnevicom učesnika konferencije *Balkanski film na raskršću*.

Balkan, kao *imaginarni* (Todorova 1999) i konstruisani politički, društveni, ekonomski i geografski prostor, konstituise se kao mreža kultura, jezika i umetničkih praksi, dok su njegove granice u permanentnoj tranziciji koja utiče na in/ekskluziju nacionalnih identiteta. Na konferenciji je potvrđeno ovo polifono čitanje odrednice *Balkan* i njeno pozicioniranje na *raskršću* koje Istok i Zapad spaja i razdvaja, fluidni prostor kroz istoriju oplemenjen ukrštanjem civilizacija, nacija, vera i kultura, zbog čega je često „ovde istorija

5 Neophodno je napomenuti da je angažovanje zemalja članica EU značajan kulturni, ekonomski i politički faktor u regionu, ali ne i jedini, i da su se uz tradicionalne (Rusija, Turska) u poslednjih deset godina pojavili i novi akteri (Kina, Saudijska Arabija, Azejberdžan, itd.). Analiza rezultata njihovog uticaja izlazi iz okvira teme ovog rada.

6 Zbog strateškog značaja digitalizacije kulturnog nasleđa i savremenog stvaralaštva Vlada Republike Srbije, Ministarstvo kulture i informisanja RS i Matematički institut SANU u avgustu 2017. godine potpisali su sporazum o njihovom hitnom sprovođenju. Veća dostupnost i vidljivost kulturne baštine, u domaćim i inostranim okvirima, deo je procesa značajnijeg razvoja infrastrukture i kapaciteta ustanova kulture, ali i približavanja standardima digitalnih trendova evropskih arhivskih i muzeoloških praksi. Od značaja za teoriju filma, paralelno sa ovim naporima dovršeno je postavljanje digitalne platforme časopisa *Filmske sveske (1968–1986)* u saradnji FDU, FCS, Ministarstva kulture i informisanja i MISANU.

veća od geografije” (Mitrović 2006: 125). Za film i umetnost, u kontekstu regionalne aproprijacije, pojam balkanskog *raskršća* potvrđuje se kao razmeđa različitih uticaja, dok u kontekstu evropeizacije *raskršće* nerazvijenog Balkana i evropskog modernizma, metaforično označava period tranzicije i proces pridruživanja EU. *Tranzicioni ambijent* Balkana, potvrđen u Volfovoj (Larry Wolff) knjizi *Iznalažanje Istočne Evrope (Inventing Eastern Europe 1994)* u delu balkanskih zemalja je dovršen, dok je u drugim, s početka najavljivan kao kratak period, sada postao permanentno stanje koje se tematizuje u mnogim filmovima kao što su: hrvatski *Takva su pravila* (Ognjen Sviličić, 2014), bugarski *Slava (Slava, Kristina Grozeva, Petar Valchanov 2016)* i *Smernice (Posoki, Stephan Komandarev, 2017)*, rumunski *Sieranevada (Sieranevada, Cristi Puiu 2016)* i *Matura (Bacalaureat, Cristian Mungiu, 2016)*, srpski *Vlažnost (Nikola Ljuca, 2016)* i *Rekvijem za gospođu J. (Bojan Vuletić, 2017)*, bosanski *Muškarci ne plaču (Alen Drljević, 2017)* itd.

Dajući prilog „istoriji balkanizma – reprezentacije filmski zamišljenog Balkana” (Daković 2008: 15) profesorka Fakulteta dramskih umetnosti i Univerziteta umetnosti dr Nevena Daković čita *sliku (filmskog) Balkana* u kojoj su kroz narativizaciju i memorijalizaciju istine o kolektivnim i individualnim traumama umreženi kultura sećanja i kolektivno pamćenje regiona. Stoga, idejno pokretanje i organizovanje konferencije, započeto još u njenim knjigama *Balkan kao (filmski) žanr, slika, tekst, nacija* (2008) i *Studije filma: ogleđi o filmskim tekstovima sećanja* (2014), predstavlja deo težnje da se održi kontinuirano interesovanje za odnos filma sa identitetom, kulturom i istorijom Balkana. U tom smislu film (igrani, dokumentarni, animirani), ali i celokupna audio-vizuelna sfera (televizija, novi mediji, industrija video-igara, muzika, scenske i vizuelne umetnosti, arhivska vizuelna građa, itd.) imaju dobru poziciju za kreiranje platformi regionalne saradnje, promociju modela za umrežavanje, mobilnost ljudi, cirkulaciju tema, ideja i sadržaja, teorijska promišljanja i kritička čitanja u izdavaštvu, usavršavanje medijske i specifično filmske pismenosti, kao i tehnološko-kreativnih veština u digitalnom okruženju. Po prvi put u istoriji, ceo region Balkana jedinstven je u zajedničkoj težnji da se integriše sa EU okruženjem, nadiđe fragmentaciju (mnoštvo granica i jezika) i postane jedinstveno tržište (filma i kulture) obeleženo univerzalnim evropskim vrednostima. I dok je upliv evropeizacije dobrodošao u smislu projektnog finansiranja organizacija i produkcija, umetnici ovaj trend vide kao izazov šireg pocesa globalizacije i ukрупnjavanja, dalje insistirajući na balkanskoj multikulturalnosti u lokalnim tekstovima i cirkulisanju specifičnih regionalnih motiva i tema.

Sama ideja evropskog zajedništva, smatraju Eva Mazjerska (Ewa Mazierska) i Lura Raskaroli (Laura Rascaroli) u knjizi *Putujući kroz novu Evropu, postmoderna putovanja i evropski road movie* (*Crossing New Europe: Postmodern Travel and The European Road Movie*, 2006), često je kontradiktorno predstavljena i vrsta je *raskrsnice* jer podstiče trans/nad nacionalnost, „dok se istovremeno jačaju regionalna i lokalna raznolikost” (Mazierska/Rascaroli 2006: 2). To je posledica razdvojenog tumačenja u kojem proces *evropskih integracija* vodi ka homogenizaciji političkog i evropskog jezgra, dok proces *evropeizacije*, čiji je potproces *regionalizacija*, vodi (poželjno) diverzifikaciji kulturnog identiteta evropskih naroda. Uočavajući ove paralelne tokove i protivrečnosti unutar njih, teoretičari i eksperti različitih profila koji prate proces stabilizacije i pridruživanja u regionu smatraju da mehanizmi i principi koji se primenjuju u infrastrukturnim oblastima ne funkcionišu „kada je u pitanju izučavanje rekonstrukcije nacionalnog identiteta i kulturne integracije. Ova polja u domenu studija o evropeizaciji su nedovoljno istražena i često veoma osporavana zbog nedovoljno temeljno zasnovane (*usidrene*) teorijske osnove.” (Žarin 2016: 21). Kao odgovor na ovo zapažanje učesnici konferencije *Balkanski film na raskršću: Od nitratnog do digitalnog*, ali i autori radova koji su izdvojeni u ovom Zborniku, dali su putokaze za utemeljenje ovog istaživanja u oblastima interkulturalnog dijaloga na regionalnom i panevropskom nivou, promovisanja studija filma, medija i kulture posvećenih Balkanu, digitalizacije kulturnog nasleđa sa metatekstualnom kontekstualizacijom, jačanja regionalnih veza u filmskim koprodukcijama, te razvoju transnacionalne mreže koja inkluzijom kulturalne diversifikacije doprinosi procesima evropeizacije i regionalizacije.

Perspektive konferencije *balkanskog* filma

Prva međunarodna konferencija o balkanskom filmu u Atini 2015. godine, *Rani film na Balkanu i Bliskom istoku: Od filmskih početaka do Drugog svetskog rata* (*Early Cinema in the Balkans and the Near East: Beginnings to Interwar Period*) za cilj je imala da okupi istraživače, teoretičare i istoričare filma, uglavnom orijentisane na periodizaciju (predistorija, počeci, dolazak zvuka), produkciju filma (žanrovi, stil, autori), distribuciju i recepciju filma (putujući i stalni bioskopi), intermedijalnost (film – štampa/fotografija /pozorište/muzika), filmsku istoriju i teoriju (komparativni pristupi), arhive i druge institucije kulturnog nasleđa (konzervatorske prakse, dostupnost, edukacija), itd. Sledeći započeti dijalog, dve godine kasnije u Bogradu, konferencija *Balkanski film na raskršću: Od nitratnog do digitalnog* takođe polazi

od nitratnih početaka balkanskih filmskih pionira, ali svoje teme širi sve do savremenih digitalnih trendova, ujedno mapirajući regionalne veze, uticaje i obrasce, sličnosti i razlike razvoja kinematografije na Balkanu. U dosadašnjoj praksi, uz nekoliko izuzetaka, proučavanje ove teme bilo je ograničeno i zatvoreno u nacionalnim okvirima. Stoga, ova serija konferencija teži da razvije i unapredi transnacionalni pristup temi, nadilazeći dosadašnje stereotipe *balkanskog* (Todorova 1999, Goldsworti 2000, Iordanova 2001) i *egzotičnog* (Daković/Mitrović 2016), a otvarajući polje za kritičko istraživanje i analizu razvoja filmskog stvaralaštva u jugoistočnoj Evropi, polazeći od njegovog istorijskog pregleda i reprezentacije prošlosti do predstavljanja novih razvojnih praksi, trendova i strategija. Kroz ovu perspektivu pristupa temi, s jedne strane predstavljaju se novi modeli za istraživanje razvoja kinematografije u širem regionalnom kontekstu, ali i (re)interpretacije i (re)kontekstualizacije istorije filma, uzimajući u obzir ceo region; kako bi se s druge strane uspostavila osnova za buduće transnacionalne perspektive i krosregionalne kulturne i umetničke saradnje.

Konferencija *Balkanski film na raskršću* održana je od 11. do 13. juna 2017. godine i realizovana je u saradnji Fakulteta dramskih umetnosti sa Ministarstvom obrazovanja, nauke i tehnološkog razvoja u okviru projekta „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989–2014)” 6p. 178012. Skup su još podržali Ministarstvo kulture i informisanja, Sekretarijat za kulturu Grada Beograda, Jugoslovenska kinoteka, Filmski centar Srbije, FilmKultura i organizacija *Altsine (Altcine)* iz Grčke. Svoja istraživanja na engleskom jeziku predstavilo je 50 učesnika iz 17 zemalja (Holandija, Rumunija, Srbija, Velika Britanija, Grčka, Austrija, Mađarska, Belgija, Bosna i Hercegovina, Italija, Španija, Hrvatska, Turska, Nemačka, Amerika, Makedonija, Bugarska). Plenarna predavanja održale su Đovana Fosati (Giovana Fossatti), profesorka Univerziteta u Amsterdamu (University of Amsterdam) i kustoskinja u filmskom muzeju *Oko (EYE Filmmuseum)*, kao i dr Lidija Papadimitriou (Lydia Papadimitriou) sa Univerziteta Džon Mors u Liverpulu (Liverpool John Moores University). Na konferenciji je učestvovalo 35 inostranih i 15 domaćih izlagača u 14 panela blokovski podeljenih u sedam tematskih celina: rani film na Balkanu, sećanje i traume Balkana, arhive i digitalizacija, festivali i publika, urbani Balkan (Balkan city), savremeni balkanski film i fokus na rumunsku kinematografiju.

O temi istorijskih početaka filma na Balkanu govorilo je osam izlagača. Igor Stardelov iz Makedonske kinoteke otvorio je pitanje kojoj od balkanskih nacija pripadaju čuvena braća Manaki, rođeni na teritoriji današnje Grčke u

vreme Otomanskog carstva, a poreklom Vlasi koji su najviše stvarali u Makedoniji. Rad i uticaj srpskih pionira Mihajla Ivanjikova, snimatelja i reditelja dokumentarnih filmova i reportaža, i Đoke Bogdanovića, vlasnika bioskopa, producenta i distributera, predstavili su Radenko Ranković, profesor FDU, i Aleksandar Erdeljanović, direktor Arhiva Jugoslovenske kinoteke. Malo istraženu temu putujućih bioskopa u regionu analizirao je Petar Kardilov (Peter Kardjilov) iz Bugarske kinoteke, a Goran Dujaković, profesor i istraživač iz Republike Srpske, govorio je o posebnoj vrsti ratne propagande i bioskopa austrougarske vojske (feldkino) u Bosni i Hercegovini tokom Prvog svetskog rata. Sam kraj Otomanskog carstva, Savas Arslan (Savas Arslan), profesor sa Univerziteta u Istanbulu, razmatrao je kroz rad fotografa, reditelja i vlasnika bioskopa Sigmunda Veinberga (Sigmund Weinberg). Folklor, odmetnici i hajduci u balkanskim filmovima tema su rada Marijana Cucuia (Marian Tutui) sa Hiperion univerziteta u Bukureštu; estetika rumunske kinematografije s početka 20. veka u registru zapadnoevropskog kanona tema su tekstova Dominik Naste (Dominique Nasta), profesorke studija filma iz Brisela; a paralele između filmskih klasika i novije produkcije analizirao je Josif Astrukov (Iosif Astrukov) sa Univerziteta umetnosti u Sofiji. Ovi teorijski pogledi prošireni su novim arhivističkim i muzeološkim praksama u uvodnom izlaganju Fosatijeve, koje su pratili radovi Dželi Mademli (Geli Mademli) sa Univerziteta u Amsterdamu i Gabora Pintera (Gabor Pinter) iz Mađarske filmske laboratorije, u kojoj je u periodu od 15 godina radio na 250 igranih filmova nastalih na Balkanu. Pinter je istakao da je tokom celokupnog procesa digitalne zaštite i restauracije, prema njegovom iskustvu, neophodno pažljivo istraživanje i testiranje kako bi se obezbedio kvalitet i trajno očuvali filmovi.

Balkanskom istorijskom i kulturnom sećanju pažnju je posvetilo devet izlagača. Dokumentaristkinja i koautorka ovih redova Mila Turajlić predstavila je svoje dugogodišnje interesovanje za Avala film, najveći i najstariji produkcionni studio u socijalističkoj Jugoslaviji, od njegovih zlatnih godina do propale privatizacije, fokusirajući se na pitanje – Kome zapravo pripada kulturno sećanje na jugoslovenski film? O specifičnostima holokausta u grčkom filmu izlagala je Sandra Nikolić, nezavisna istraživačica iz Volosa, poreklom iz Srbije, dok su Sanja Lazarević Radak, Vesna Perić, Predrag Solomun, Igor Krstić, Marija Katalinić, Vasilija Antonić i Silvija Badon (Silvia Badon) analizirali krizu jugoslovenskog socijalizma i njene posledice, (post)traumatski narativ u (post)jugoslovenskim filmovima, predloge za redefinisavanje jugoslovenske istorije filma, itd. Kultura sećanja i interkulturni dijalog u srpsko-bugarskim filmovima nastalim u produkciji Agitpropa i Mandragore zauzimaju posebno mesto u zajedničkom radu profesorke FDU i UNESCO katedre Milene

Dragičević Šešić i nezavisne istraživačice Svetlane Jovičić, koje naglašavaju nepostojeći dijalog zajednica na Balkanu. Nostalgična slika balkanskih gradova u filmu predstavljena je u radovima autorki Marijane Hristove (Mariana Hristova), Elene Dimitrovske (Elena Dimitrovska) i Ane Daleore. Prva uočava (ne)predstavljanje Sofije u domaćim i stranim filmskim produkcijama, druga uticaj filma na formiranje novog gradskog identiteta Skoplja, a treća važnost beogradskih kafana za održavanje prvih filmskih projekcija i razvoj kinematografije u Srbiji.

Savremeni balkanski filmovi koji (delimično) prikazuju dileme kontradiktornih, ali međusobno zavisnih procesa evropeizacije i regionalizacije, bili su tema najvećeg broja tekstova, orijentisanih uglavnom ka nacionalnom ključu. Gergana Dončeva (Gergana Doncheva), asistentkinja na Institutu za balkanološke studije iz Sofije, istraživala je diskurzivnu transformaciju istorijskog žanra u bugarskoj kinematografiji od ranih 80-ih do aktuelne produkcije u kontekstu rastućeg populizma u Bugarskoj i Evropi. S druge strane, kritičarka Andronika Martonova (Andronika Martonova) fokus stavlja na potpuno novu fuziju bugarske i azijske kinematografije. O savremenoj grčkoj kinematografiji govorio je Panajotis Zestanakis (Panagiotis Zestanakis), promišljajući o uticaju filma *Odisejev pogled* (*To vlemma tou Odyssea*, Theodoros Angelopoulos, 1995) na mlade autore danas; albansku kinematografiju kroz transnacionalne teme u vreme njene evropeizacije/globalizacije analizirao je Filip Filis (Philip Philis); a vašare, cirkus i uličnu umetnost u turskom filmu predstavio je Deniz Bajrakdar (Deniz Bayrakdar). Novi talas mladih reditelja u srpskom filmu (2010–2017) i njihove protagoniste razmatrala je doktorandkinja FDU Maša Seničić, dok je profesor Istorije filma na FDU Aleksandar Janković na primeru filma *Atomski zdesna* (2014) Srđana Dragojevića, jednog od najpopularnijih savremenih reditelja u regionu, analizirao srpske nacionalne stereotipe. Ceo panel posvećen je analizi savremenog rumunskog filma, (možda) najpriznatijoj i najnagrađivanijoj kinematografiji u regionu, a na njemu su izlagali Dušan Bjelić, Mirče Valeriju Deća (Mircea Valeriu Deaca), Konstantinos Couflas (Konstantinos Tzouflas) i Šon Homer (Sean Homer), koji svoj rad posvećuje preispitivanju Rumunske revolucije koja je tri decenije kasnije i dalje tema brojnih filmova.

Prelazeći iz nacionalnog na regionalni registar, profesorka Nevena Daković otvarajući konferenciju govorila je o karakteristikama razvoja balkanskih studija filma. Prošlost, sadašnjost i budućnost balkanske filmske publike razmatrala je Aleksandra Milovanović, docentkinja na katedri za Teoriju i istoriju filma na FDU i koautorka ovog teksta, ukazujući na promene navika publike,

propast nacionalnih distribucionih mreža i širenje transnacionalnih digitalnih platformi. Rediteljka, montažerka i video-umetnica Branka Pavlović akcenat stavlja na nove festivalske trendove, navodeći primer regionalnog festivala *Slobodna zona*, posvećenog angažovanim filmovima o ljudskim pravima i otvorenoj debati u svim sferama društva. Poseban doprinos u čitanju slike Balkana pružila je doktorandkinja FDU Biljana Mitrović na primeru video-igra na čije narative utiču geopolitički, istorijski i kulturni aspekti postojećeg i izmišljenog Balkana.

Metodično razmatrajući ova izlaganja i pozicionirajući se na regionalnom, istorijskom i umetničko-tehnološkom *raskršću* – početka kinematografije na Balkanu i savremenog digitalnog/novomedijskog konteksta – primetno je da je glavni fokus druge Međunarodne konferencije o balkanskom filmu bio na istraživanju postojanja i/ili nepostojanja veza i sličnosti između ova dva istorijska perioda, prateći balkanske „staze” („putovanja” filmova i autora), njihova ukrštanja i preklapanja (transmedijalnost i interkulturalnost filma i medija), geopolitičku poziciju (periferija nasuprot centra, Balkan spram Evrope), tehnološki razvoj (od nitratnog do digitalnog, od klasičnih do internet arhiva, od produkcije do distribucije filmova u digitalnom okruženju), prikazivačke prakse i medijaciju sećanja (prve filmske projekcije u kafanama, *online* filmski festivali i fragmentacija filmske recepcije). Takođe, na konferenciji su razmotrene višestране mogućnosti zaštite filmova u skladu sa svetskim restauratorskim praksama, čiji je deo i inicijativa Jugoslovenske kinoteke za formiranje reprezentativne liste 100 najboljih srpskih filmova, nastalih od 1911. godine do danas, i njihova digitalna restauracija. Uspostavljajući i naglašavajući ove veze konferencija je održana tokom XIX Festivala nitratnog filma u Jugoslovenskoj kinoteci, uz karakteristični slogan „Pod sjajem zapaljivih zvezda”. Prikazano je 46 filmova iz 30 arhiva sa tri kontinenta, iz Evrope, Azije i Amerike (Erdeljanović 2017), a festival je kao i svake godine otvoren na jubilej prve srpske, ali istovremeno i prve balkanske filmske projekcije, slaveći njenu 121. godišnjicu.

Na osnovu broja nitratnih filmova koje čuva, Jugoslovenska kinoteka u Beogradu nalazi se među vodećima u svetu⁷, međutim, u procesu digitalizacije zaostaje za brojnim arhivama, muzejima i kolekcijama, kao što je holandsko *Oko*, čiji institut svoje aktivnosti najviše posvećuje digitalizaciji i očuvanju

7 Arhiv nitratnog filma Jugoslovenske kinoteke čuva oko 15.000 filmova snimljenih u prvoj polovini 20. veka.

filmova⁸. Profesorka Filmskog nasleđa i digitalne filmske kulture (Film Heritage and Digital Film Culture) na Univerzitetu u Amsterdamu, Đovana Fosati već dvadeset godina vodeća je ekspertkinja iz oblasti digitalne restauracije filmova i glavna kustoskinja u filmskom muzeju *Oku*. Autorkine najuticajnije publikacije iz ove oblasti, u kojima povezuje teoriju i praksu, jesu *Od filmskog zrna do piksela, arhivski život filma u tranziciji* (*From Grain to Pixel, The Archival Life of Film in Transition* 2009, 2011), čije treće dopunjeno izdanje je u pripremi (2018) i *Fantazija kolora u ranom filmu* (*Fantasia of Color in Early Cinema*, 2015), na kojoj je saradivala sa Tomom Ganingom (Tom Gunning) i u kojoj se otkriva alternativna istorija filma čiji je osnovni kriterijum bogatstvo i kreativnost u ručnom nanošenju boje u ranom filmu. Na predavanju u Beogradu, Fosati je pokrenula pitanja: Šta je filmsko nasleđe danas? Koja je uloga filmskih arhiva? Kako razumeti analogni film u digitalnom okruženju? (Fosati 2017, 3). Film kao medij ima kontinuitet od 120 godina isprepletene kulture i tradicije, analogne i digitalne tehnologije, zbog čega je u mnogim teorijskim diskusijama analogno-digitalno postavljena opozicija neproaktivna jer se analogni film posmatra pojednostavljeno. Ova odrednica mnogo je više od svođenja na vrstu filmske trake, u odnosu na bogatstvo nasleđa analognog filma (nosača: nitratnog, acetonskog, celuloidnog; vrsta širine trake: 8, 16, 35, 70 mm; formata: standardni ekran, *widescreen*, sinemaskop; vrsta zvuka: optički, magnetni, mono, stereo, THS; boje: crno-belo, ručno bojenje, kolor, tehnikolor; itd.). Digitalna prezervacija i restauracija najvidljiviji su deo širokog polja koje obuhvata filmsko nasleđe (Milovanović 2015, 2016) jer se danas otvaraju opcije koje ranije u laboratorijskom procesu (arhivsko/mokro kopiranje – negativ, intermedijarni pozitiv, *duble* negativ) u toj meri nisu bile moguće. Za restauraciju kolor zvučnih filmova, na primer iz 50-tih godina, od presudne je važnosti perfektnost restauracije, međutim Fosati smatra da je nekada poželjno da se na kopiji koja je digitalno obnovljena ipak vidi trag vremena, kao i da materijalni tragovi u nitratnim filmovima (filmsko zrno, prljavština, oštećenja, itd.) svedoče o vremenu i istoriji.

Đovana Fosati ističe da se filmsko nasleđe kao teorijska disciplina uspostavlja u poslednje tri decenije u radovima Ganinga, Godroa (Andre Gaudreault) i Elesera (Thomas Elsaesser)⁹, i za proučavanje filmskog nasleđa navodi tra-

8 Na internet stranici *Oka* (EYE Restorations online) postavljen je program koji posetiocima omogućava da i sami restauriraju i obnove oštećenu filmsku traku, a nakon prolaska kroz ovaj proces, oni mogu uporediti na koji način je isti materijal restauriran u *Oku*.

9 O važnosti filmskog nasleđa govore mnoge teorijske studije: Tom Gunning *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, 1986; Andre Gaudreault *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema* 2012; Thomas Elsaesser *Digital Cinema: Delivery, Event, Time*, 1998, *Film History as Media Archaeology Tracking Digital Cinema*, 2016.

jektoriju: *spomenik, dokument, događaj (monument, document, event)*. Ona povezuje Fukoovo (Michel Foucault) tumačenje *spomenika i dokumenta*¹⁰ sa aspektima *filmskog događaja*, pod kojima podrazumeva bolju vidljivost, permanentnu *online* dostupnost i novu zainteresovanost publike za gledanje filmova sa početka kinematografije, smatrajući ih važnim delom kulturnog nasleđa i sećanja. Ovo mišljenje blisko je Volfgangu Ernstu (Wolfgang Ernst), koji, proučavajući digitalne arhive, uviđa da su u njima prvi put u istoriji raličite vrste zapisa i formata (slika, zvuk, pisani dokumenti, itd.) dostupne u jednom mediju za indeksiranje, arhiviranje i pretraživanje (Ernst 2013). Ali, premisa da su digitalni formati superiorni u odnosu na analogne zato što upotrebom i vremenom ne propadaju, pokazala se netačnom, jer zastarevanje hardvera i softvera predstavlja sistematsku opasnost za digitalne arhive, a samim tim i za digitalnu kulturu. Stoga zaštita filmova predstavlja kontinuirani proces, pošto trajno „ništa *nije* sačuvano (nothing has ever been preserved) – samo je očuvano (it is only *being* preserved)” (Edmondson 2016: v). Jedna od najvećih opasnosti sa kojima se suočavaju digitalne video-arhive jeste migracija sadržaja sa jedne medijske platforme na drugu da bi se izbeglo zastarevanje video-formata, rezolucije i kompresije. Na primer, digitalni formati DVD i Blu-ray danas su zastareli u odnosu na DSP ili 8K digitalnu sliku. Fosati zato zaključuje da će filmske digitalne arhive, kako filmovi u njima ne bi zastarevali i dalje propadali, morati kontinuirano da se prenose u sve novije i novije formate.

Interni teorijski pogled na *balkansku* filmsku topiku

Izbor postkonferencijskih radova za šire predstavljanje u ovom zborniku zamišljen je kao reprezentativni presek tema o balkanskom filmu, koje su se na samoj konferenciji kretale od procesa evropeizacije i/ili regionalizacije u vizuelnim i ekranskim umetnostima, preko žanrovskih i stilskih trendova u savremenom balkanskom filmu (srpskom, rumunskom, bugarskom, grčkom, itd.), koprodukcioni i festivalskih tendencija, filmskih arhiva, do transnacionalne pozicije filma u regionu. Kroz istoriografski pristup, o samom početku kinematografije na Balkanu piše Petar Kardilov, a za osnovu svog rada uzima do sada malo istraženu aktivnost srpskih pionira u Kraljevini Bugarskoj i na šaljiv način konstatuje da se bioskopska delatnost u ovoj zemlji razvila zahvaljujući lopovluku jednog „austrougarskog Srbina”. „Srpska celuloidna invazija

10 Fuko u knjizi *Arheologija znanja* (1998) iznosi tezu: „istorija, u svom tradicionalnom obliku, nastojala je da „upamti” *spomenike* prošlosti, da ih preobrazi u *dokumenta* [...]”. U našem vremenu istorija preobražava *dokumenta* u *spomenike*” (Fuko 1998: 11–12).

Sofije”, smatra autor, počinje 1897. godine, a nastavlja se događajima svojstvenim kriminalističkom žanru, kao što su nestanci, krađe, preprodaje, zamene identiteta, itd. Kardilov najpre analizira dolazak Stojana Nanića, prvog srpskog kinematografa, koji je putovao sa svojim bioskopom kroz Bugarsku tokom 1901, a potom projekcije prvog putujućeg *Elektrobioskopa* braće Lifka u Sofiji 1904, rad tajnovitog direktora *Modernog teatra* Jofeza Đorđića i osnivanje prvog bugarskog kinematografskog sindikata za nabavku i distribuciju filmova (1914), kao i agilnost njegovog direktora Aleksandra Gavrilovića. U kontekstu regionalizacije, Kardilov navodi da distribucija nije bila jedina delatnost koja se razvijala između dve zemlje, već su razmena tehničke opreme i produkcija filmova zauzimali značajno mesto.

Dugoročni doprinos umrežavanju balkanske akademske zajednice dao je Marijan Cucui, organizujući tematske panele (*Beg sa Balkana/Escape from the Balkans; Balkanska komedija/Comedia Balcanica; Balkanski heroji i antiheroji/Eroi si antieroi din Balcani; Balkanski putevi i raskršća/Balkan Roads and Crossroads*) u okviru rumunskog filmskog festivala *Divan* (2012–2016). U tekstu objavljenom u ovom zborniku – *Prvi balkanski žanr: Filmovi o odmetnicima (The First Balkan Genre: Films on Outlaws)* Cucui u istorijskom kontekstu veoma živo opisuje ko su bili hajduci, odmetnici sa ovih prostora, a zatim određuje njihovo mesto u filmskim pričama iz celog regiona (u Srbiji *Hajduk Stanko*, 1923; u Grčkoj *Poslednji dani Odiseja Androutsosa/The Last Days of Ulysses Androutsos*, 1928; u Rumuniji *Janko Jianu/Iancu Jianu*, 1928; u Bugarskoj *Najodaniji čuvar/Most Loyal Guard*, 1929). Likovi hajduka bili su deo „skromne narodne zabave” zbog elemenata avanture, akcije, (ruralne) melodrame i istorijskog spektakla, a autor navodi, da su žanrovski bili bliski filmovima koji su dolazili sa Zapada o vitezovima, musketarima, gusarima i hrabrim pobunjenicima. Ali dok su u Srbiji, Rumuniji i Mađarskoj filmovi o hajducima bili mnogo bliži žanru avanturističkog filma, u Grčkoj, Bugarskoj, Makedoniji i Albaniji akcenat je bio na istorijskom doprinosu hajduka u oslobođanju od Turaka. Cucui smatra da se ovaj podžanr pojavio pre svega zahvaljujući uticaju lokalnog folkloru i književnosti, navodeći da su delimično zbog toga hajduci postali mitski junaci, ali kritički dodaje da je ova popularnost u sferi (narodne) kulture i umetnosti kompenzovala manjak prave pobune porobljenih naroda na Balkanu tokom Otomanskog carstva.

Tražeci mesto vizuelnog identiteta turskih gradova u filmovima od sredine 60-ih godina do danas, Deniz Bajrakdar u radu *Spektakl u turskom filmu: vašari, cirkusi i ulični teatari (Spectacle Mirrored in Turkish Films: Fairgrounds, Circus and Theatre)* ispituje složen odnos grada i umetničkog spektakla, kao

i urbanog okruženja kao podsticaja za kreiranje scenografije u filmu. Rad započinje kratkim osvrtom na sliku cirkusa u evropskoj kinematografiji i paralelama sa Turskom, otvarajući pitanje „mesta” i „ne-mesta” u filmu, na osnovu koga dalje istražuje ulogu vašara i cirkusa kao metanarativa. Češće snimanje u urbanim eksterijerima Istanbula koincidira sa razvojem turske melodrame, u kojoj je, precizira autor, prisutan vizuelni kontrast vila bogataša sa obale Bosfora i gradske periferije sa zabavnim parkovima u kojima su „ulični svirači, trbušne plesačice, akrobate koje hodaju po žici i mečkari postali glavni likovi”. Ovi filmovi bili su veoma popularni na matineima i u bioskopima na otvorenom za porodice srednjeg sloja tokom 60-ih, da bi savremena turska kinematografija ponovo prihvatila ove urbane motive, kao što je to slučaj sa filmom *Priče sa piljevine* (*Usta Beni Oldursene/Sawdust Tales*, Baris Pirhasan, 1998), čija radnja se u celosti odvija unutar cirkusa. Doživljaj urbanog prostora i sposobnost percepcije grada u funkciji filmske scenografije Bajrakdar prevodi u metanarativno promišljanje da turski filmovi nastali u poslednjoj dekadi konceptualizuju prostor u kom se spektakl odvija kao heteroutopija i „ne-mesto”, na osnovu kojih uspostavljaju kritiku društva i omogućavaju beg u lepši svet spektakla.

Holokaust i vizuelnu reprezentaciju traumatične prošlosti u savremenoj grčkoj kinematografiji tematizuje Sandra Nikolić kroz film *Oblačna nedelja* (Ouzeri Tsitsanis, Manous Manousakis, 2015), čija radnja prati istinitu životnu priču kompozitora Vasilisa Cicanisa (Vasilis Tsitsanis) u Solunu 1942. godine i zabranjenu ljubav između hrišćanina i Jevrejke tokom nemačke okupacije. U Grčkoj, kao u i drugim balkanskim zemljama, oni koji su preživeli Holokaust malo su govorili o traumama, a istoriografi, navodi autorka kao deo svoje teze, decenijama su o ovim događajima ćutali. Međutim, u grčkoj kinematografiji brojni su dokumentarni filmovi koji prenose svedočenja grčkih Jevreja, dok u polju igranog filma o Holokaustu uglavnom prikazuju melodrame. Inspirisan stvarnim događajima, ali i aktuelnom političko-ekonomskom krizom u Grčkoj i njenim dugogodišnjim posledicama, film *Obična nedelja* narativizuje čvrste veze unutar jevrejske porodice, razloge progona Jevreja, njihovo traumatično kolektivno sećanje, pojedinačne istorijske ličnosti ovog perioda, čija je sudbina poistovećena sa istorijom ratnih godina. U kontekstu regionalnog kulturnog sećanja i istorijskog pamćenja film *Oblačna nedelja*, smatra Nikolić, potvrđuje stereotipnu sliku Balkana, ali pitanja narativizacije kolektivne traume i sećanja na Holokaust u odnosu na političku krizu evrozone prisutnu u sadašnjosti ostavlja otvorenim za dalju evaluaciju evropeizacije Balkana.

U radu *Partizanski versus „postpartizanski” film (ratni film i društveni kontekst)* Nemanja Zvijer sa Instituta za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu razmatra društvene implikacije na specifičnu estetiku slike vojske u žanru ratnog filma na tri nivoa: vizuelni prikaz sukoba, sliku neprijatelja i sliku sopstvene vojske. Dok partizanski film, kao podžanr ratnog filma, vezuje za period socijalističke Jugoslavije i filmove *Kozara* (Veljko Bulajić, 1962), *Desant na Drvar* (Fadil Hadžić 1963), *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1962), *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973), *Užička republika* (Živojin Žika Mitrović, 1974), *Pad Italije* (Lordan Zafranović 1981) i *Igmanski marš* (Zdravko Šotra, 1983), kao istorijskog naslednika u postjugoslovenskom prostoru vidi *postpartizanski* film, uspostavljaajući njegovu definiciju kroz specifičnosti tematizovanja rata i ratnih sukoba, posebno u hrvatskim i srpskim filmovima *Dezertjer* (Živojin Pavlović, 1992), *Vukovar, jedna priča* (Boro Drašković, 1994), *Podzemlje* (Emir Kusturica, 1995), *Lepa sela lepo gore* (Srđan Dragojević, 1996), *Kako je počeo rat na mom otoku* (Vinko Brešan, 1996), *Bogorodica* (Neven Hitrec, 1999) i *Nebo, sateliti* (Lukas Nola, 2000). Zvijer navodi da su za vizuelni prikaz sukoba u partizanskim filmovima karakteristični monumentalnost, glorifikacija, masovne borbe, kao i prikazi masovnosti učesnika narodnooslobodilačke borbe, koji su vidno odsutni u postpartizanskim filmovima, često zbog produkcionih uslovnosti. Kada je u pitanju slika neprijatelja, u partizanskim filmovima ona je jasno zaokružena i uglavnom negativna, dok u postpartizanskim filmovima, smatra autor, ona zavisi od nacionalne kinematografije kojoj pripada. Stoga, u hrvatskim filmovima slika neprijatelja je „relativno kompaktna” u svojoj negativnosti i povezana sa neposrednim uticajem društvenog konteksta i zvaničnog ideološkog diskursa o spoljnoj agresiji. Takođe, slika neprijatelja u srpskim filmovima odraz je zvaničnog političko-ideološkog stava da Srbija ne učestvuje u građanskom ratu, zbog čega je za filmove tog perioda karakteristično fizičko odsustvo neprijatelja. Na trećem nivou analize žanra ratnog filma Zvijer uočava da slikom vlastite vojske u partizanskim filmovima dominiraju multietnički karakter partizanskog pokreta, kao i (prenaglašene) pozitivne osobine partizana, hrabrost, požrtvovanost i junaštvo. U kasnijem periodu, u hrvatskim filmovima se naglašava nespремnost na ratna dešavanja i pasivnost, a u srpskim istog perioda slika vlastite vojske je korelat otvorenom nacionalizmu i „afirmativnim predstavama nacionalnog identiteta”. Zvijer u svom radu daje doprinos kritičkom čitanju (post)jugoslovenske kinematografije, njene spektakularnosti u ranijem periodu i direktnog transponovanja nacionalnih frikcija u kasnijem periodu, ostavljajući prostor za dalja promišljanja o njima u postkonfliktnom periodu regiona, u kojem se, kada je to politički neophodno, ove teme često aktuelizuju u svim bivšim republikama SFRJ, što se navodi kao glavna prepreka za evro-integracije regiona.

U ovom duhu, a sa idejom da Drugi svetski rat na ovim prostorima nika- da nije završen, nastavlja Sanja Lazarević Radak sa Balkanološkog instituta SANU iz Beograda u tekstu *Između dva talasa: jugoslovenska kinematografija i kriza socijalizma (1975–1985)*. Polazeći od pretpostavke da je takozvani *beli talas* u jugoslovenskoj kinematografiji nastao kao rezultat konsenzusa između umetnika i tadašnjeg političkog vrha, autorka izdvaja (otvoreno) kritičke filmove snimljene između 1975. i 1985. godine, detektujući ključne teme ovog perioda kao što su: na čemu se temelji revizionizam spram Drugog svetskog rata i kakvu budućnost Jugoslavije ovi filmovi nagoveštavaju (*Doviđenja u sledećem ratu*, Živojin Pavlović, 1980; *Okupacija u 26 slika*, Lordan Zafranović, 1978); refleksije događaja prvih posleratnih decenija u filmovima (*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, Krsto Papić, 1984; *Samo jednom se ljubi*, Rajko Grlić, 1981); poroznost koncepta bratstva i jedinstva (*Kraj rata*, Dragan Kresoja, 1984); nacionalni konflikti tokom rata (*Pucanj*, Krešimir Golik, 1977); eksplicitna kritika socijalizma i birokratije (*Bravo maestro*, Rajko Grlić, 1978; *Trofej*, Karolj Viček, 1981; *Ambasador*, Fadil Hadžić, 1984). Sanja Lazarević Radak zaključuje da svi ovi filmovi, nastali u periodu u kojem se još uvek verovalo u bratstvo i jedinstvo, „analiziraju istorijske događaje ili tematizuju probleme koji u tom trenutku pogađaju jugoslovensko društvo”, produ- bljući osetljiva politička pitanja, ekonomske probleme, političko-ekonomske tenzije, međuetničku napetost, itd. Iako tekst otvara zanimljiv ugao za dalje analize ovog perioda, sama autorka ukazuje na marginalizaciju ove faze ju- goslovenske kinematografije i nedorečenost termina *beli talas*, koji nije ušao u rečnike i enciklopedije, i ukazuje na otvoren prostor za dalja uspostavlja- nja njegove definicije. U sklopu ovog postkonferencijskog pregleda, ta tema bi mogla biti značajno proširena na ispitivanje uzroka rata i raspada SFRJ u kontekstu savremenih težnji za stabilnošću i priključivanjem EU, gde se kao ključni uzrok usporenosti kretanja uočava nerešenost ovih tema iz prošlosti i nemogućnost bolje saradnje u regionu.

Zaključak

Tokom i nakon Međunarodne konferencije *Balkanski film na raskršću: Od nitratnog do digitalnog* istaknuto je da su studije balkanskog filma dinamična disciplina i da će s jedne strane naučna zajednica nastaviti da prati trendove, a s druge će u budućnosti aktivnije uticati na aktere kreativne industrije od nacionalnog, preko regionalnog do nivoa evropskog umrežavanja. Stoga odrednice *balkanski* – film/kultura/nasleđe/identitet nisu interpretacijski iscrpljeni, već podstiču dalja istraživanja kroz dilemu: evropeizacija i/ili re-

gionalizacija. Učesnici konferencije složili su se da je za mnoga otvorena pitanja neophodan nastavak dijaloga i jačanje ideje o zajedničkoj regionalnoj naučnoj i kulturnoj sferi, a organizacioni komitet konferencije ukazao je na važnost da se ovakvi skupovi ustale u bijenalnom ritmu svaki put u drugoj zemlji Balkana, uz podršku partnerskih institucija (arhiva, instituta, kreativne industrije, itd.). Takođe, predloženo je da nazivi narednih konferencija budu precizniji i fokusirani na određenu temu, kako bi teoretičari i istraživači dali njeno sistematičnije čitanje. U skladu s tim, neophodno je razmišljati o novoj metodologiji i perspektivama u približavanju regionalnih trendova balkanskog filma ka sveobuhvatnom evropskom identitetu i kulturi. Analizirajući jasnu liniju razvoja intermedijalnosti i transnacionalnosti koja se u regionu kreće od samih početaka kinematografije do digitalnih praksi danas, na konferenciji su predstavljeni novi parametri koji menjaju dosadašnje koncepte reprezentacije Balkana i otvaraju prostor za kreiranje novih modela teorijskog istraživanja.

Literatura

- Daković, Nevena (2008) *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU.
- Daković, Nevena (2014) *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*, Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU.
- Daković, Nevena i Mitrović, Biljana. (2016) „Balkanska krv. Balkanski vampiri i Drakula” u *Krv, književnost, kultura*, ur. Mirjana Detelić i Lidija Delić. Beograd: Balkanološki institut SANU, str. 407–426.
- Gaudreault, Andre (2012) *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*. Chichago: University of Illinois Press.
- Gunning, Tom, Yumibe, Joshua, Rosen, Jonathan and Giovanna Fossati (2015) *Fantasia of Color in Early Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gunning, Tom (1986) “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, Vol. 8, no. 3 & 4 Fall.
- Goldsvorti, Vesna (2000) *Izmišljanje Ruritanije: imperijalizam mašte*. Beograd: Geopoetika.
- Edmondson, Ray (2016) *Audiovisual Philosophy and Principles*, Third Edition, Paris: UNESCO.
- Elsaesser, Thomas (1998) “Digital Cinema: Delivery, Event, Time.”, In Thomas Elsaesser and Kay Hoffman (Eds.) *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable. The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam: AUP.

- Elsaesser, Thomas (2016) *Film History as Media Archaeology Tracking Digital Cinema*, Amsterdam: AUP.
- Erdeljanović, Aleksandar (2017) *Pod sjajem zapaljivih zvezda*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
- Ernst, Wolfgang. (2013) *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fossatti, Giovana (2011) *From Grain to Pixel, The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fossatti, Giovana. (2017) "What is Film Heritage Today? Reflections and Practices Beyond the Digital Turn" in Nevena Daković (ed.) *Balkan Cinema on the Crossroads: From Nitrat to Digital, Book of Abstracts*, Beograd: FDU.
- Fuko, Mišel (1998) *Arhelogija znanja*, Beograd: Plato.
- Iordanova, Dina (2001) *Cinema in Flames: Balkan Film, Culture and Media*, London: BFI.
- Mazierska, Ewa and Rascaroli, Laura. (2006) *Crossing New Europe: Postmodern Travel and The European Road Movie*. London: Wallflower Press.
- Milovanović, Aleksandra (2015) "Novi mediji i (ne)oficijalne arhive: Korisnici u interakciji sa nacionalnim kulturnim nasleđem", Zbornik radova *Humanizam: kultura ili iluzija*, Beograd: Filološki fakultet. str. 339-350.
- Milovanović, Aleksandra (2016) "Digital Archives Against the Oblivion: Fama Collection Sarajevo" u N. Daković, M. Nikolić, Lj. Rogač Mijatović (ur.) *Media archaeology: Memory, media and culture in the digital age*, Beograd: FDU, стр. 109-122.
- Minić, Jelica (2016) „Budućnost EU i Zapadni Balkan – pogled iz Srbije”, časopis *Spoljnopolitičke sveske* 03/16, str. 5-7.
- Mitrović, Ljubiša (2006) *Balkanska raskršća i alternative*, Niš: Centar za balkanske studije.
- Todorova, Maria (1999) *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Wolff, Larry (1994) *Inventing Eastern Europe*, Stanford: Stanford University Press.
- Žarin, Irina (2016) „Da li je sadašnja Evropska unija budućnost za Zapadni Balkan?”, časopis *Spoljnopolitičke sveske* 03/16, str. 18-24.

Internet izvori:

- Asbjornsen, Dag (2014) „Panel diskusija na temu pristupanja programu Kreativna Evropa – Media”, Internacionalni filmski festival *Cinema City* Novi Sad (21–28.06.2014) na internet adresi http://www.fcs.rs/app/media_transkript_panel_diskusije.pdf pristupljeno 20.10.2017.
- „Delegacija Evropske unije u Srbiji, Kreativna Evropa” na internet adresi <http://europa.rs/pomoc-republici-srbiji/eu-programi/> pristupljeno 21.10.2017.
- „Digitalizacija kulturnog nasleđa i savremenog stvaralaštva” 01.08.2017. na internet adresi <http://www.kultura.gov.rs/lat/aktuelnosti/digitalizacija-kulturnog-nasledja-i-savremenog-stvaralastva> pristupljeno 22.10.2017
- „Early Cinema in the Balkans and the Near East: Beginnings to Interwar Period” na internet adresi <http://filmiconjournal.com/conference/2015> pristupljeno 23.10.2017.
- EYE Museum, na internet adresi <https://www.eyefilm.nl/en> pristupljeno 24.10.2017.
- „Filmske sveske (1968–1986)”, na internet adresi www.filmskesveske.mi.sanu.ac.rs, u pripremi.
- Jugoslovenska kinoteka, na internet adresi <http://www.kinoteka.org.rs/> pristupljeno 25.10.2017.
- „Kreativna Evropa – O programu”, na internet adresi <http://www.kreativnaevropa.rs> pristupljeno 30.10.2017.
- „Može li kultura u Srbiji bez Evrope” 27.10.2016. na internet adresi <http://www.seecult.org/vest/moze-li-kultura-u-srbiji-bez-evropske-podrske> pristupljeno 01.11.2017.

Aleksandra Milovanović
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade
Mila Turajlić
CERI, Sciences Po, Paris, France

BALKAN CINEMA ON THE CROSSROADS: EUROPEANIZATION VS. REGIONALIZATION

Summary

During international Conference Balkan Cinema on the Crossroads: From Nitrate to Digital (11th – 13th of June, 2017 in Belgrade, Serbia) 50 scholars and researchers from 17 countries (Netherlands, Romania, Serbia, UK, Greece, Austria, Hungary, Belgium, Bosnia and Herzegovina, Italy, Spain, Croatia, Turkey, Germany, USA, FYROM, Bulgaria) explored the trajectory of Balkan cinema from the early nitrate days to the contemporary digital era, by highlighting connections, similarities and comparable patterns across the cinemas of the region. As keynote speakers papers presented Giovanna Fosati, Professor of Film Heritage and Digital Film Culture at the University of Amsterdam and the Chief Curator of EYE Filmmuseum; and Dr Lydia Papadimitriou, Liverpool John Moores University. All conference participants agreed to further build a transnational community of scholars working on the cinemas of the Balkans, transcend “Balkanism” and exoticism, and offer critical explorations of historical and contemporary manifestations of South Eastern European cinemas. The ambition is both to enlighten the past by proposing new ways of examining the region’s cinema history; and to build foundations for future cross-cultural collaborations and mutual prospects. Selected paper for this post conference proceedings as well as papers presented at the Conference Balkan Cinema on the Crossroads focused on questions of Balkan connections and similarities (movement of films and filmmakers), hybrids (transmediality and interculturality of the medium), geopolitical positioning (periphery versus centre, Balkans and Europe), technology (nitrate to digital, archives, digitisation, access to film technology), and exhibition contexts (fairground, screenings in cafes and online film festivals – transitory and fragmented manner of film reception). Aim of this paper is to question Balkans as an imaginary and constructed political, social, economic and geographical space through europeanisation/regionalization oppositions and examine does the Balkan constitutes to be an interwoven patchwork of cultures, ethnicities, languages and artistic practices, while its borders are continuously shifting. Its East-West crossroads positioning has allowed it to become a space of migration, hybridity and interculturality of people, ideas

and objects throughout history and today. In the future it should be examined within the parameters of the Balkans as a concept in new and productive ways for future film studies scholarship.

Key words

Balkan, cinema, conference, europeanization, regionalization, crossroads

Deniz Bayrakdar¹
Kadir Has University, Istanbul, Turkey

SPECTACLE MIRRORED IN TURKISH CINEMA: FAIRGROUNDS, CIRCUS AND THEATRE

791.32(560)
COBISS.SR-ID 255698444

Abstract

This paper will discuss how spectacle, in form of fairgrounds, circus and theatre, is represented in Turkish Cinema. A historical background of the tradition of spectacle and especially theater's importance at the beginning of Turkish Cinema builds the basis of my introduction. How fairgrounds are reflected in the 1960s melodramas, and how films mirrored filmmaking process in the 1990s will lead the discussion to the recent examples of the New Turkish Cinema. Usta Beni Öldürsene/Sawdust Tales (Barış Pirhasan, 1998) a film solely constructed in the circus atmosphere will be the base of my analysis and thereof I will make the references to other Turkish films which are mirroring spectacle. Kasaba/The Town (Nuri Bilge Ceylan, 1997) Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?/Killing the Shadows (Ezel Akay, 2006) and Hazan Mevsimi/A Fairground Attraction (Mehmet Eryılmaz, 2017) will be comparably analysed due to their self-reflexive characters and use of different spectacle forms and spaces. My first question is: "The root spaces of cinema: fairground, circus and theatre – are they only non-places of self-reflexivity or do they have other reasons 'd'être' in these films?" My second question is: "Do these places exist as spaces "on the way" due to the narrative or do they survive on their own?" The first question refers to "place" and "non-place", the second question investigates the roles of fairground and circus and theatre concerning their values as "metanarratives". The third question will be discussed in the detailed analysis of Usta Beni Öldürsene/Sawdust Tales referring to the "bread and circuses" theory by Brantlinger.

Key words

Spectacle, Circus, Fairgrounds, Theater, Turkish Cinema, Non-Places, Heterotopia

1 denizb@khas.edu.tr

Introduction

*The circus today represents the most colorful mass show or the image of a sensation, it is the Arabic fantasy in the cheered roman arena*².

Ernst Bloch

Circus, fairground and theatre as pre-forms of spectacle were always mirrored in cinema. It was a kind of questioning of the self of the medium and a playful ground between all spectacle forms.

My paper will focus on circus, fairgrounds and street theaters and discuss their characteristics concerning self-reflexivity, place values and the meta narratives. The knowledge of the films tackling with the theme of the spectacle we know had always a director behind, who thought on the ontology of the film and the cinema, the existence and essence of the medium. From Fellini to Makavejev from Renoir to Bergman, auteurs were deeply interested in the question how spectacle should be mirrored in the film.

Charlie Chaplin's *The Circus* (1928) reflects and mirrors the illusionary world of the circus in the mirror maze and in the circular ring along with the audience. Federico Fellini places *La Strada* (1954) in fairgrounds using Zampano (Antony Quinn), Gelsomina (Giulietta Masina) and the Fool as the main figures of the spectacle. Ingmar Bergman tells the story of a family on the background of the puppets in *Fanny and Alexander* (1982). Wim Wenders' *Himmelüber Berlin/Wings of Desire* (1987) is paralleling the lives of the angels and the trapeze artist in the circus.

Films mirroring spectacle have a multi-faceted enjoyment for the spectator, and further a rich possibility of film analysis for the scholars. Rushton discusses the absorption of certain films and shares that film watching for him means entering its world:

Though of course the process of spectatorship is egocentric, dare I say 'transcendental', the moment that the viewing and writing about cinema are always waiting for is that of being in the film's place – within the structure of experience the film opens up for others to inhabit. (Rushton 2007: 111)

2 "Der Zirkus stellt heute noch die farbigste Massenschau dar oder das Bild der Sensation; er ist der arabische Fantasia in der aufgiehertesten römischen Arena." (Ernst Bloch, 1985: 423).

He uses the terms “experience” and “inhabit” which both refer to another space/place then one is in. In that context, he is accepting the absorption of the film and welcomes it. (Rushton 2007: 112)

Metin And³ writes in his article “Clown: The Life Water of Theater” that “the clown”, “the fool”, other names for street performers were used in a pejorative meaning. He names the old Turkish performing artists professions like “Hokkabazlık”⁴ and “Soytarılık” and repeatedly he claims that both of them along with the circus arts are the mother of performing arts (And 1999: 127). In his summary about the background of the puppeteers and clowns, he mentions that the Jews migrated and found shelter in the 16th century in the Ottoman Empire presented their skills and helped to spread these performances till the 20th century. Throughout his article Metin And argues that the theatre people undervalued these type of spectacle – that of the clowns, the fools and the circus. He adds that theater people also do not consider ballet, opera and circus as a theater form and in his opinion this had as a consequence that our theater lacked creative arts. He argues that the circus in the Ottoman Empire was very important and developed and to his day he regrets that there is no circus in Turkey.

Now the interesting twisting point in Metin And’s article is his reference to Muhsin Ertuğrul, the leading figure of the first phase of Turkish Cinema. Metin And refers to Muhsin Ertuğrul’s texts and claims that in the beginning he agreed with the Ertuğrul’s claim about the circus: “If the Byzantines would not replace theater with circus, their reign would not be that short. “Metin And even used Ertuğrul’s comment in his book *BizansTiyatrosu* (Byzantinien Theater, 1962) but then he admits that he later disagrees with him. And lists the three mistakes of Muhsin Ertuğrul: First of all, Metin And claims that Byzantine lived a long life as an empire, more than a thousand years despite all struggles and political quakes. Secondly Metin And criticizes Muhsin Ertuğrul’s lack of not only history, but also theater history. For him, Muhsin Ertuğrul did not count circus in the framework of theater and criticized the Byzantines for replacing the circus with theater. Metin And repeats that circus is a theater and beyond this, it is the mother of all performing arts.

3 Metin And (1927-2008) Turkish theater scholar who has a variety of books on the spectacle world, from illusion to art history. (1927-2008).

4 “Hokka Oyunu” is an ancient play. A similar form of this play is named in Italian as “gioco di bussolotti”, and in French “jouer de gobelets”. The performer uses three balls and three pots (inkholder). (And: 127).

Surprisingly the the first period in Turkish cinema is called the “Theatre People Period”⁵ and the first institutionalized narrative films were realized under the management of the theater player and manager as afore mentioned Muhsin Ertuğrul. The late Turkish film historian Giovanni Scognamillo underlines this date as follows: “Year 1922. Muhsin Ertuğrul enters the cinema.” (Scognamillo 1998: 53).

After justifying that the silent period of Turkish Cinema is continued with a cinema tradition that has its roots in theatre, Scognamillo adds: “...this should not surprise us: Each art, each spectacle is in the beginning phase primitive, the relation between cinema and theatre in the beginning of cinema is inevitable.” (1998: 53).

Savaş Arslan gives a portrayal of the era in his chapter entitled Muhsin Ertuğrul –The “One-Man” of Turkish Cinema: “The reign of the Republican People’s Party and the career of director Ertuğrul seem comparable when one looks at the political and cinematic histories of Turkey.” (Arslan 2011: 55).

Burçak Evren in his categorization of the periods of Turkish Cinema dates the “Theatre People Period” between 1922-1939, which is the time after Atatürk’s death, a new political era under the “second man” President İsmet İnönü. This period is in-between theatrical influences in cinema and then the first films on the way of being the productions of the independent companies’ and directors’ works. Burçak Evren names this period between 1950-1960 as “Filmmakers or Transfer from Craftsmanship” (Evren 91: 117). Scognamillo entitles the period only as the “Filmmakers Era”. He explains the difference between the “Theater People” and “Filmmakers Periods”. Scognamillo points out that the popularity of European and American films against the Turkish films decreased in the “Filmmakers’ Era”. He draws a line between the two periods by the influence of the theatre as a spectacle form and how theater leaves the scene to the more cinematic form of the spectacle: “...an increase in the number of films involving artistic realism that shied away from the influences of theatrical filmmaking.” (Scognamillo 1998: 137, Arslan 2011: 64).

The 1960’s were the time of Turkish melodramas, they used both the indoor shootings but in many cases the poor and rich environments of Istanbul. And in the outskirts of the city, these films brought the spectacular world of the fairgrounds, amusement parks, circus grounds as a contrast to the luxurious villas of the rich. Especially in *Ayşecik*, *Sokak Kızı/Ayşecik*, *Street Girl* (Ülkü

5 “Theater People Period” is Savaş Arslan’s definition.

Erakalın, 1966) one of the film in the series of *Ayşecik* – a little girl is the heroine – who sings and dances and experiences the double-sided world of the melodrama, the rich villas and Bosphorus is attached to the mother's family and the circles of the poverty, moreover the spaces of the losers belong to his father's everyday life. The melodramatic mode of the films was supported by the spectacular motives in the films. Street musicians, belly dancers, wire walkers, bear leaders were the figures in the background. These films were box office hits in the matinées for women and in the summer in open air movie theaters, the cheap entertainment for families of the lower middle class. The atmosphere of the films paralleled the space of the open movie theater and the audience inside the film who entertain themselves in the leadership of the little girl.

Ayşecik SokakKızı (Ülkü Erakalın,1966), *Ateş Parçası* (Atıf Yılmaz, 1971), *Köyden İndim Şehire* (Ertem Eğilmez, 1974), *Yumurcaka Veda* (Orhan Aksoy, 1974), *Kuklalar* (1976), *Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1997), *Değirmen* (Atıf Yılmaz, 1986), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997) *Hacivat, Karagöz nedenöldürüldü?* (Ezel Akay, 2006), *Hokkabaz* (Cem Yılmaz, 2006), *Ve Panayı Köyden Gider* (Mete Sözer, 2015) were films among many others which definitely focused their themes on the spectacle in form of fairgrounds, circus and theaters.

In the 1970s and 1980s fairground and circus disappeared from the films' spaces. *Akrebin Yolculuğu* (1997) tells the story of a weird couple in the country, a dan, his young wife and the watchmaker who is invited to repair the clock tower in the little town. The story is based on the weird relations between the three. The passion triangle is suddenly broken and we see the dan and his attractive wife sitting in the first row watching and listening to the choir of blind singers. One of the blind singers, a blonde woman with black glasses is reaching such a crescendo in her tone that the lightbulbs in the stage all blow. A wonderful reminiscence and intertextual reference to Oskar in the film *Die Blechtrommel/The Tin Drum* (Volker Schlöndorff, 1979).

By the 1990s, self-reflexive films focused their stories on the film making process and the relation between the actors and players in the film. The script gained more importance and the dialogues needed strong acting qualities. Yavuz Özkan realized in 1989. *Filim Bitti* (Movie is over) a self-reflexive film that dealt with the filmmaking process and the tension between the couples in the world of the sparkling spectacle. This time the spectacle represented in the film was neither circus nor theater it was cinema itself. The passion

between a star couple at the verge of separation is more deliberate in front of the camera scenes than their love relation in their private lives. The motto of *Les Enfants du Paradis* (Marcel Carné, 1945) where the stage life is more real and acceptable than the life on the street, seems also to be a guiding point for Yavuz Özkan's film.

From the mid-1990's onwards the 'root spectacles' fairground and circus and theater took place in the New Turkish Cinema.

This intellectual investigation of the spectacle forms reached a peak with Ezel Akay's film *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?/Killing the Shadows* (2006). The legendary shadow puppet figures Hacivat and Karagöz and their fate is told in the foreground of the establishment story of the Ottoman Empire. Karagöz and Hacivat are the performers of 'ortaoyunu' – a street performance in the old Turkish tradition – they performed in front of the Sultan and criticized him between the lines which brought their end. This circular place of the spectacle 'ortaoyunu' was shared both by Sultan and the peoples. The film is an intellectual homage to all traditional performances and its heroes, illusion, shadow play, magic, and cinematic transitional devices. They are used in a multi-layered form. The end of the film is a mimicry about the lives of the two shadow figures Hacivat and Karagöz. They directly look into the camera as they are beheaded and they continue to speak. A courageous playful end referring to the power of the fool, the comic, the street performer who has no fear of the ruler and furthermore a reference to the illusion and absorption qualities of the medium film. We at the end ask ourselves the question although announced in the title: *Why was Hacivat and Karagöz killed?* The answer is: because of a funny reason and not all the critique they made against the Sultan and secondly, as we are confronted with the funny death scene, we know that everything belongs to the filmic reality. With a further intertextual reading we consider although they were half real legendary people, they were both killed in reality.

Nuri Bilge Ceylan uses in *Kasaba* (Town, 1997) the amusement park as the space of spectacle. The same year *Usta Beni Öldürsene/Sawdust Tales* (Barış Pirhasan, 1997) is based solely on the story of the circus people's existence under the suppression of a coup d'état. *Hazan Mevsimi-Bir Panayır Hikayesi* (Fairground Attraction, Mehmet Eryılmaz, 2007) is entitled as fairground attraction and uses the spaces of the fairground and amusement park along the construction of the new roads.

In these last film examples, another aspect beyond the performance in the spectacle is conceptualized: the space.

Root places of Spectacle Spaces

Bernard de Fallois questions: “Is circus a performance?”. This question is tricky. Of course that circus is a performance, but de Fallois let us think for a moment and he asks “what is that ‘to go to the circus?’ what is that we want to see? The action, or the space where the action takes place?”. There are so many things to be seen and wondered about in a circus, inside the tent, in the circular ring and the audience around. Fallois provokes us to imagine the space of the circus; for him the performances are its sparkle, but more than this the circus has a magic beyond all the objects, gadgets, people, it is a world beyond the activities in the ring, it is a planet on voyage with its own “rules and traditions” and even its “oxygen” (De Fallois 1999: 213).

Taking these last three films as the center of my analysis I will ask the following questions:

I. The “root places” of these spectacle spaces, do they stand for the sake of “self-reflexivity” or are they a part of the play because of other reasons?

The best answer to that question can be found in Nuri Bilge Ceylan’s film *Kasaba*. The film is about a family in a small town. We see the children along their way from the cold class rooms of the village school to the nature, to the scene of a turtle standing for life and death, and to the forest where the family gathers around the grandfather and grandmother. After these images, suddenly an amusement park scene is inserted into the narrative. In the whole structure of the film, an autobiographical tense is used and the amusement park stands in the middle of the film as an ontological questioning of the self-reflexivity. In this scene Nuri Bilge Ceylan’s cinematography – a collection of photographic moments and frames – gains a mobility through the dynamic movement of the swing boat. The boat is moving towards us and then back. *Here photography becomes a film by mirroring another spectacle space, namely amusement park.* The lights of the swing boat dim higher and lower reminding us of the luminance in the film. The amusement park scene breaks the sequences’ foto-novel style and its monotony and the players are taken out of this world to the amusement park. The players who animated a

character become suddenly the ones who entertain themselves and the ones who break the filmic reality in the spaces of the spectacle. In *Kasaba* the “root place” amusement park stands for the sake of self-reflexivity as a mirror of the medium itself.

II. Are these spaces to be visited as a must in the narrative or do they exist independently of the narrative.

In *Kasaba* the film also would work without the amusement park. Looking from this perspective, Nuri Bilge Ceylan’s preference is solely an obsession with the self-reflexive aesthetics. The form and image of the amusement park and its sparkle is the reason of his choice. The scene exists independently of the narrative.

Hazan Mevsimi is different. Singers, dancers, shooting galleries in the fairground exist outside the city and the road constructor works there nearby and he finds his way into the fairground like in any other workers’ everyday life flow. The road is a linear space whereas the fairground’s space is unbounded. They have to intersect since there is not a strict bound to the city or a village. The fairground in this case is not existing independently of the narrative.

III. Circus, fairgrounds and theatre are the names not only of the spectacular forms but also of some places and spaces. What kind of places are they?

As Catherine Strasser point out, the circus ring is circular and calls to all directions, the audience platform refers to the spectator who looks at the image transformed the concept of *Le Théâtre du Monde* to *Le Cirque du Monde*; she continues that this image is to be found in Seurat’s tableaux, especially in his work in 1890, where circus manager stands in front of the stars in the foreground there is the caption *L’homme a Femmes* (1999: 220). Henri de Toulouse-Lautrec in his painting *Equisterienne* at the cirque Fernando (1887-88) halves the circular ring and uses the body of the horse trainer in the movement of slashing the white horse with a female rider. At the right hand side of the painting, we see the audience platforms and inside the ring a clown and a stool upon which another clown’s legs and funny trousers are seen. To put a half circular form into the rectangular shape of the frame suddenly gives the painting the sparkle of attraction and about the space with surprises of the spectacle.

Looking at these paintings of Seurat and Lautrec the relation to any identical background is neglected, the circus manager is even called as “l’homme a femmes”, the audience in Lautrec’s painting is cut out to a part, even the clown’s body is not show as a whole, the space is divided and a half of the ring is chosen. There is an intention to rip the space of the circus as a spectacle apart from any social and spatial attachment. Hence, there is no relation to any history, any identity. Then the circus is not a place *per se*. It is a non-place.

Marc Augé defines a place “as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, historical or concerned with identity will be a ‘non-place’”. (Augé in Ponzanesi 2012: 5).

Augé’s intonation is on the anonymity of the space “without history as if trapped and frozen in time unmarked by events happening in the present.” (ibid) Keeping Augé’s definitions in mind, I can look at the films from this perspective again. The choice of these spaces then would give a cue about the meta narratives embedded in self-reflexivity.

Hazan Mevsimi (Mehmet Eryılmaz, 2007) is realized in a space of nowhere. Fairground people and the road workers around are not attached to the city or to another place. The only thing they have as an alternative space is the amusement park as a non-place in Augé’s terms.

The love between the road worker and the show girl is impossible, because the fairground at last as a non-place has to move away. The only possibility for their love is rerunning the film again. Their love can be only possible on the matter of the celluloid strip. They stand for all lovers of the impossible passion between figures of the spectacle world.

The spaces in *Usta Beni Öldürsene/Sawdust Tales* (Barış Pirhasan, 1998) on the other hand can be read on the basis of Foucault’s heterotopia. Ponzanesi points out that “Augé’s definition of non-places is also built on Foucault’s notion of heterotopia: ‘Sites with no real places ... (with) a direct or inverted analogy with the real space of society’” (Foucault in Ponzanesi: 2012: 6) Ponzanesi points out that these sites, according to Foucault, organize “otherness and difference, and a space that helps to escape the authoritarianism and repression. Spaces of otherness, physical or mental.” (ibid) She claims that heterotopia and non-place are in relation but they are not “interchangeable, since Augé’s term is more focused to account for an anthropology of supermodernity”,

hence can be applied moreover to “mass-mediated and technological contexts.” (Ponzanesi 2012: 6)

Circus, fairground and theatre in cinema therefore can be seen as heterotopian non-places that mirror spectacle in the film scene. They are the “root spaces” of cinema. Cinema before its first screening by Lumiere’s was an experience lived in the fairgrounds and outside and solely for one individual each time of the screening after throwing a pence in the trunk. Catherine Strasser parallels the beginning of cinema and the fairground attractions. *Laterna Magica* was used by the illusionist to reflect the images and Robertson gives movement and life to these images, realizing it for the first time in *Nouveau Cirque*, in 1886, the same year Emile Reynaud presents the “Pantomimes Lumineuses” in the Fantastic Theatre of the Museum Grévin, his figures were the stars of *Nouveau Cirque*; the atmost link between the cinema and the circus is conceptualized by Meliés, and later Eisenstein underlines the importance of the circus performances and music halls in his writings. (Strasser 1999: 217)

Circus spaces structured on a circular base, ferris wheels, rotors etc. were places where the working class found a possibility for recreation. In Karel Reisz’ *Saturday Night, Sunday Morning* (1960) the amusement park is the space where workers spend their time on weekends aside to the bars. It stands also for places to hide, to escape and to go out one own’s sane. Its place is outside the rows of the workers’ little houses. This non-space parallels Brantlinger’s theory of “bread and the circus” that both are the ways to manage people and hold them in line and under pressure.

IV. What is the meta narrative, reached through the fairground and circus, in these examples?

Circus spaces structured on a circular base, swing boats, rotors etc. were places where the working class found a time for itself to recreate. Filiz Aydoğan gives a cue about the “Circus Culture and Mass Culture” and their backgrounds in her article. “The major factor of the Greek civilization flourishing, mainly was, the free citizens devoting themselves to arts, politics and philosophy while slaves and artisans has been involved in production of necessities.” (2003: 2) She continues that according to some authors two most destructive institutions of history were Circus and Nazizm. Roman Empire used “bread and circuses” to keep people away from political life and she mentions that the role of the circus is taken over by the media. (2003: 4) Aydoğan refers to Brantlinger’ theory of “bread and circuses”.

Brantlinger defines the modern world history as being entered a phase like that of Roman Empire and he attaches the phase “negative classicism” which he calls as “mythology”. Referring to Salvador Giner Brantlinger underlines that the transformation of the Roman thought and imagination to mass culture image has the bread feeding and cheap entertainment of and for the people in the background (1983: 22,23). This thought continued even after the destruction of the Roman circus and colosseum into ruins. It served a Makiavellian politics. “Bread and circus” were the evident for the relation between governments and culture and entertainment producers.” David Riesman pointed out that conspiracy theories existed in the popular culture from the very beginning and they were integrated into a whole in the concept of “bread and circuses”. (ibid) Riesman refers to Thornstein Veblen’s 1929 editorial “Breadline and Movies” a more complex concept, that “the American masses pay to the ruling classes since for having the privilege to entertainment.” (Brantlinger 1983: 23). Veblen’s idea according to Brantlinger is important hence “bread and circuses” for him deters proletariat from the revolution goal. (ibid)

Sawdust Tales: A film on “bread and circuses”

I argue that the film *Sawdust Tales* exactly reflects Brantlinger’s theory of “bread and circuses”.

Usta Beni Öldürsene tells the story of a young trapez artist his master and the mermaid as the figures of the circus *Iaola*. The film begins with a coup d’état atmosphere, soldiers and commanders are around. We hear the announcements made from loudspeakers and we do not know where we are. The city atmosphere is uncanny and cannot be attributed to any time and space. It seems to be a mid-European town, but there are no traces and information about the nation, people and country.

Abrupt cuts turn our attention to the heights of a circus tent, by night shot we see the title *Iaola*. In contrast to the terrorized people. the audience in the circus feels itself secure, although the entrance of the soldiers into the circus changes the atmosphere.

The film begins with the speeches on “Solidarity and integrity” and then the coup d’état is announced. Without bridging to the main story we see a trapez artist’s anxiety moment and then the cut to a baby’s first steps. In subjective camera the blurred vision is continued with the survival of the artist and rescuing himself of falling down. A naïve smile on his face the young trapez art-

ist frees us from the gravity in de Fallois' imagination of the circus; along with his steps on the wire we also are liberated and saved from the weights of our body and can enjoy the happiness of this moment (De Fallois 1999: 214).

The intercuts between the uncanny coup d'état and the circus is followed by the mirror scene /mirror stage of the disciple and his master.

Master:

"There is no place for memories and dreams."

"There is no place for memories and dreams."

the disciple repeats.

Then we see the name of the director Barış Pirhasan. This sentence is like a creed of the director towards the spectator and to himself. In the non-place of the circus there cannot be any memory, since this space will be deconstructed every time, after the show ends, and no place for dreams, since the circus itself is already the subconscious of the director, the film and the spectator. And the intercut scenes of the coup d'état and its cruel world reminds us of the outer reality and that this spectacular part of the circus is there only to hypnotize us. Thank to the director, we are reminded of the situation we are in. In between the circus people are investigated by the soldiers and the commander with the suspect that they have hidden the fugitive soldier.

The commander visits the circus and raises his glass to 'the honor of the circus'. This toast is to the circus that gets people numbed through entertainment. Next scene shows us Isaac the disciple looking at the picture of the mermaid he frees her from the strings. She murmurs: "I have thirst. Thirst. There is no water in the flask." "I have thirst" as sentence goes back to Jesus' words before the crucifixion.

The scene with the knife thrower and the woman at the target can be seen from the very ontological sense of the filming namely "to shoot".

A cut into the execution scene of the soldiers and one of them rejects shooting on the rebels and he escapes and finds shelter in the caravan of the knife thrower man's girlfriend.

The circus is the world of wonders and uncanny beings, dwarfs and exotic animals. Here comes the caravan of the mermaid. And the owner of the business cries loud and invites everyone in the tent to see a real mermaid. On the tent there is a humble illustration of a mermaid.

The scene with the knife thrower and the woman at the target can be seen from the very ontological sense of the filming namely “to shoot”.

The tent over the circular ring of the circus changes the pattern of the film frame and gives us the possibility to look to the circus spectator from above. It is like in a Richter painting that we as the spectator of the film look at the spectators in the film and there is a mirroring of our being in that scenes. We become aware of the fact that the circus is there for us to be the passive participants of the whole play. The director refers here to our situation as the spectator and as the target of the spectacle.

The film ends as Isaac the trapeze artist takes the mermaid to the sea. She disappears in the depths of the film/in the darkness of the screen.

Conclusion

Theories of Augé, Foucault and Brantlinger integrate the idea where and why the fairground, circus and theatre function. In the 1960's melodramas, Yeşilçam street entertainers were more seen inside the towns and had a link to the environment, they were a continuation of the same place, which was a real place. Whereas circus and fairground from the mid 1990's onwards exist in form of non-places in the examples of the New Turkish Cinema.

I argue that *Sawdust Tales* to be analyzed using Brantlinger's theory on “bread and circuses”. The *coup d'état* and its suppression is forgotten under the entertainment shelter of the circus. The soldiers therefore congratulate the circus manager for his success in holding the people inside as the audience of the cruel world outside it heterotopian place. *Hazan Mevsimi/Fairground Attraction* is a non-place in the sense of Augé's terminology. And the road worker and the fairground singer live in parallel times and spaces, but there will be never a chance for their beings to intersect in this time-image.

Nuri Bilge Ceylan with his obsession with the photography and its ontology sees the self-reflexivity in its several layers and therefore uses the amusement park as part of his experiment between the medium and the spectator and him as the auteur. In that sense, it is a non-place since it is ripped off from the family and school sequence with its cinematography. Nuri Bilge Ceylan's look at the spectacle is moreover like Lautrec, cutting out a part of the reality, to fragment it. The entrance into the ferris wheel atmosphere is for the antihero

and for the spectator something like escaping the world of the family memories and clashes and more than this the filmic environment and entering the magical world of the fairground and help us to be absorbed in this sequence.

In conclusion the return of the traditional spectacle forms and spaces; fairground, circus and street theatres mirror a rich and multi-layered self-reflexivity in the New Turkish Cinema. These films in the last decades conceptualize the spaces of spectacle as both heterotopias and non-places to build a meta narrative that of the social and political critique, and sometimes an escape into the fortunate world of the spectacle.

References

- And, Metin (1999) "Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu". *Sanat Dünyamız*. No. 74, Winter. Istanbul: Yapı Kredi, Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., pp. 126-136.
- Bloch, Ernst (1985). *Das Prinzip der Hoffnung*. Kapitel 1-32. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Arslan, Savaş (2011). *Cinema in Turkey. A New Critical History*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Aydoğan, Filiz (2003) Kitle Kültürüne Sirk Kültürü. *Selçuk İletişim*. 2, 4, pp. 13-20.
- Brantlinger, Patrick (1983). *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture and Social Decay*. London: Cornell University Press Ltd.
- Evren, Burçak (2007). *Türk Sineması*. 42. Antalya Golden Orange Film Festival Publications.
- Fallois de, Bernard (1999) "Sirk Güzel Bir Haberdır Aslında". *Sanat Dünyamız*. No 74, Winter. Istanbul: Yapı Kredi, Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. pp. 212-216.
- Ponzanesi, Sandra (2012). "The Non-Places of Migrant Cinema in Europe". *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art*, 26(6). pp. 675-690.
- Rushton, Richard (2007): "Absorption and theatricality in the cinema: some thoughts on narrative and spectacle", *Screen* 48: 1.
- Scognamiglio, Giovanni (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Strasser, Catherine (1999). "Öncü Sanatlarda Sirk". *Sanat Dünyamız*. No 74, Winter. Istanbul: Yapı Kredi, Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. pp. 216-242.

Filmography

- *The Circus* (Charlie Chaplin, 1928).
- *La Strada* (Federico Fellini, 1954).
- *Saturday Night, Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960).
- *Himmel über Berlin/Wings of Desire* (Wim Wenders, 1987).
- *Usta Beni Öldürsene/Sawdust Tales* (Barış Pirhasan, 1998).
- *Kasaba/The Town* (Nuri Bilge Ceylan, 1999).
- *Hacivat, Karagöz Neden Öldürüldü?/Killing Shadows* (Ezel Akay, 2006).
- *Hazan Mevsimi/Fairground Attraction* (Mehmet Eryılmaz, 2007).

Peter Kardjilov¹
The Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria

791.12(497.11)"1897/1914"
791.12(497.2)"1897/1914"
COBISS.SR-ID 255709708

CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND: THE ACTIVITIES OF SERBIAN OWNERS OF MOBILE CINEMATOGRAPHS AND FILM PRODUCERS IN BULGARIA DURING THE PERIOD OF EARLY CINEMA (1897–1914)

Abstract

The connections between cinematographic activities in Bulgaria and Serbia, during the period of early cinema (1897–1914), have been little studied and are thus relatively unknown even to cinema historians. It is known, for example, that the visit of King Aleksandar I Obrenovic to Sofia in 1897 produced one of the first cinema newsreels shot in Belgrade; that Konstantin Drandarsky, the “first Serbian owner of a cinematograph”, acquired his projection apparatus in Russe (Bulgaria); that John Mackenzie, a Scot, in the spring of 1905, filmed in both Serbia and Bulgaria, during the “Expedition of the Urban Bioscope” through the Balkan Peninsula... However, it is not known that most of the travelling cinematographs who visited the Principality of Bulgaria between 1897 and 1900 came from Serbia. Almost nothing is known about the projections of the “First Serbian Cinematographer”, Stojan Nanic, in Bulgaria in 1901; or the visit by the travelling Electro Bioscope of the Lifka brothers in Sofia, in 1904; or the secret identity of the Serb, Joseph Djordjic, director of the “Modern Theatre” in Sofia; or his compatriot, Aleksandar A. Gavrilovic, founder and director of the “First Bulgarian cinematographic syndicate for the supply and distribution of films (1914)... The Sofia periodical press refers also to the activities of the “first Serbian film producer”, Svetozar Botoric, who in 1912 was the “main representative for Bulgaria and Serbia of Pathé Frères-Paris cinematic pictures and apparatus”. Little is known also about the activities of Nikola Spasic and his company “Nikola Spasic and Co.–Sofia” (1912–1914); or the initiatives of Louis Pitrolf de Beery who in 1913–1915 was the “main representative” of Pathé Frères in Bulgaria; or his “Serbian connection” in the birth of the idea for the creation of the first Bulgarian feature film...

1 kardjilov@sofia.bg

Key words

history of early cinema, cinema advertising, film magazines, first film screenings, first films – chronicles and documentaries, Balkan Peninsula, Serbia, Bulgaria

The history of a transborder cinema crime

On August 28, 1897 Johann Fischer arrives in Russe (or Rustchuk), a Bulgarian town on the River Danube – he is a 45-year-old orchestra conductor, citizen of the Austro-Hungarian Empire, who registers at the local Central Hotel, where he shows “several performances” with his “cinematograph”². Ten days later, Herr Fischer has to hurry back to Vienna. This is the reason to borrow 160 lev from a local man called Tvrutko Drandarov, with whom he had already met, leaving in storage all his possessions at his shop. At the end of September, Johann Fischer returns to Russe only to find that Drandarov had left town taking along all the six cases left in storage containing the above mentioned “cinematograph”, one Edison phonograph and musical instruments (violin and trichter) – total value 4000 golden lev³.

Johann Fischer lodges a complaint with the court, an inquest is initiated, interrogations get started and it turns out that the thief Tvrutko Drandarov – a “monogram printer” by profession, about 40 years of age, is tall, with black hair and most probably – “a Serbian from Austria”⁴. It also turns out that after taking Fischer’s property, Drandarov “has left for the unknown” and his tracks are lost. At the beginning of 1899, it finally transpires that the culprit lives in neighbouring Serbia – using the names Lala Dudarsky or Konstantin Drandarsky⁵. As a result of the persistent efforts on the part of the Bulgarian authorities – court, police and the diplomatic service, Drandarsky is finally located, detained by the police department in Nish and in February 1901 extradited to Austria-Hungary – Zemun (Knežević 1992: 132, 133, 251, 252). During all this time – from 1897 till 1900, he puts the cinematograph stolen in Russe to good use, organizing numerous screenings in Serbia, Croatia and Bosnia and Herzegovina. These very activities give ground to prof. Dejan Kosanovic to characterize him as “The first Serbian owner of a cinematograph”

2 ЦДА, ф. 315к, оп. 1, а. е. 25, л. 24, 25

3 ЦДА, ф. 315к, оп. 1, а. е. 25, л. 20, 21

4 Пак там, л. 22, 22г, 23, 23г

5 Пак там, л. 1–3, 3г, 14–18г, 19, 19г

(Kosanović 2000: 58, 59). This is how a criminal act gets recorded in the cinema history books of both Bulgaria and Serbia!

In November 1900, Tvrutko Drandarov sells the notorious cinematograph for 750 dinar to Stojan Nanic of Zaicar. This is how a onetime illusionist turns into a travelling picture-showman and starts to entertain both children and adults with his “First Serbian Cinematograph”. During one of his visits to Belgrade (at the end of 1900) the local press indentifies the origin of the stolen “machine”, which turns out to be a “Lumiere” (Кнежевић 1992: 178). With his cinematograph Stojan Nanic organizes screenings in Bulgaria too (Kosanović 2000: 155). This only proves the principle that the criminal (in this case – the object of the crime) always returns to the scene of the crime...

The tours of Stojan Nanic

On March 31, 1901 (Holy Saturday) a short message in “Plovdiv” newspaper tells the readers that “A CINEMATOGRAPH arrived in town, which gives performances at the pub opposite the Holy Virgin Church. Plovdiv’s audiences must take the chance to see beautiful things. This cinematograph is an improved model and the pictures are a pleasure to watch. There is also a phonograph, which plays some tunes”⁶.

Twenty days later an announcement ,in Sofia’s “Bulgarian Commercial Newspaper” reads: “For several days now, in Alabinska Street, opposite the National Bank, there is a show of quite an interesting performance, with a cinematograph arriving from Paris, which works with no hitches. The cinematograph has 42 interesting live pictures in 3 series. 1st range – 50 stotinki, 2nd range – 30 stotinki, admission fee for students and soldiers – 20 stotinki. The performances are very amusing and enjoyable and are more than recommended”⁷. The moving cinema remains on this location for more than two weeks, which the same paper reports again on May 2: “The cinematograph on 60 Alabinska Street was restocked with a new picture series. Screenings in Sofia are scheduled for only 4-5 days more before closing”⁸.

6 Хроника. – Пловдив (Пловдив), № 1102, 31.ІІІ.1901, с. 2

7 *Кинематограф*. Дневни новини. – Български търговски вестник, г. ІХ, № 84, 20.ІV.1901, с. 4.

8 *Кинематограф*. Дневни новини. – Български търговски вестник, г. ІХ, № 93, 2.V.1901, с. 3.

According to prof. Kosanovic, the travelling cinematograph of Stojan Nanic was in Bulgaria for a period in 1900–1901 (Kosanović 1995: 156–157; Kosanović 2000: 155). Dr. Srdjan Knezevic referring to archive documents⁹ even succeeds to point out precisely one of the visits of this cinema-traveller to our country – in April 1901, stressing that after May 20th Nanic was already back to Kragujevac (Knežević 1992: 181). This information gives me a reason to assume that the screenings in Plovdiv – the second largest Bulgarian city and in the capital Sofia, were not those of “Paris cinematograph arrived”, but Stojan Nanic’s, who decided to make a trip to Bulgaria during the Easter holidays. This hypothesis also pinpoints the Edison’s phonograph – stolen from Fischer in Russe, and later becoming Nanic’s property, which impressed the people of Plovdiv by playing “some tunes”.

From Belgrade to Sofia

Stojan Nanic is the first Serbian who crossed the border of Serbia and Bulgaria with his cinematograph, but he is not the first owner of a travelling cinema to do it. Dozens of his colleagues made the trip from Belgrade to Sofia – the cities were connected by railway since 1888. Among them are the names of some popular Austro-Hungarian itinerant exhibitors...

Franz/Ferenz Joseph Oeser (1 July 1866, Pilsen, Bohemia – 30 June 1936, Opava, Silesia) crowned even in his lifetime as “The King of the Cinematograph”. The only testimony mentioning Bulgaria as his destination is in a memoir (Geni) – which travelled to our times thanks to Arthur Geni (son of the itinerant projectionist Louis Geni). But the Serbian cinema historians have managed to follow the “advertising” trail which Oeser leaves over a great part of the Balkan Peninsula. According to dr. Knezevic, he reached Belgrade (Knežević 1992: 150–151), according prof. Kosanovic he visited Rumania (Kosanović 2000: 67). In February 1899, the showman performed in Zemun (a district of the Serbian capital today, but at the time in Austro-Hungary) and Belgrade (Knežević 1992: 150–151). In May he was “spotted” in Celje (now in Slovenia), then his track is lost until 6 November, after which he is “captured” paying a fee of 5 gulden to the authorities in Ljubljana for permission to use a part of the local park Tivoli (Knežević 1992: 152). It is right in this mysterious time span (on 19 June 1899) that “Plovdivski Glas” (*Plovdiv Voice*) newspaper advises the local citizenship: “In the King Simeon garden there will be a show

9 Архив Србије, Фонд: Краљевско Српско Министарство просвете и црквених послова – Просветно Одељење, 6695/1901 (ф. XVII-45-1961)

tonight: I – The famous American Biograph with live pictures; II – Songs and dance by the three Violeta sisters and III – Vilkis and Buldik (negro comedians). A well stacked orchestra accompanies the songs and plays between (*sic*) the intermissions. Starts at 9 ½”¹⁰. It is the very name of the screening device “**famous American Biograph**” that gave me the grounds to ascribe the shows mentioned to Ferenz Oeser (Kardjilov 2009: 55–60).

Mor Benkö, who in October 1899 provoked the citizens of Sofia with “gingery pictures only for adult men”¹¹ and in November was on a tour to Russe, where the local newspaper “Slavianin” (Slavic) announced him as a “professor”, “showing some performances in Austria, Serbia, Romania and Bulgaria”¹²;

František/Franz Proházka – his name failed to appear in the Bulgarian press, but it is mentioned in memoirs (Gendov 1943: 1; Gendov 1949: 8, 11). The scarce data about this Czech person (born ca. 1845 in the small town of Sluhy, Central Bohemia, not far from Prague) the cinema history owes most of all to his grandson Rudi/Radivoje Proházka (born in 1899), who was interviewed in 1961 by Stefan Jovičić, on the staff of the Yugoslav Kinoteka in Belgrade, where the recorded tape is preserved to this day. I managed to acquire this priceless recording thanks to my colleagues Radoslav Zelenovic (long-term director of the institution) and Aleksandar Saša Erdeljanovic (head of the archive department). It is heard very clearly how Rudi Proházka distinctly pronounces the toponym Bulgaria, placing our country at the head of a line of names of countries visited beyond any doubt by the Bioscope of his grandfather, covering Greece, Turkey (Istanbul and Skopje are expressly mentioned), “entire Czech land”, Austria, Serbia (Belgrade but also the most nondescript corners of the country) and Russia (Odessa). The only thing that remains unclear is when he came to our country and the concrete names of the places he visited.

One of the **Lifka Brothers** – **Aleksandar** (20 May 1880, Brasov, Austro-Hungary – 12 November 1952, Subotica, Yugoslavia) or **Karel**, in April and May 1904 visited with their “Elektro-bioskopsko gledališče” Ljubljana¹³ (Traven 1985: 81; Kosanović 1985: 179), in July and August Belgrade (Slijepčević 1982: 24), finally established their “Electro-Bioscope” in September in Sofia,

10 Театр. – Пловдивски глас (Пловдив), № 23, 19.VI.1899, с. 3

11 Хроника. – Нов век, г. I, № 97, 25.X.1899, с. 3

12 Славянин (Русе), г. XIV, № 57, 27.XI.1899, с. 3

13 Slovenski narod (Ljubljana), № 75, 2.IV.1904

where tens of films were being screened for one month¹⁴, among them “The murder of King Aleksandar and Queen Draga” (“The murder of the royal family of Serbia”)¹⁵, previously shown in the summer of 1903 in Plovdiv (only two months after its premier), unfortunately by an itinerant merchant of celluloid dreams who even now remains anonymous¹⁶.

Antal Janzen – “the German from Voivodina”, a real “star” in his craft, made a series of cinema screenings in the Sofia Circus-theater “Bulgaria”, in October 1904¹⁷. Later he appealed at the Belgrade hotel “Takovo” (Slijepčević 1982: 25) – one of the rare exceptions in the steady traffic of films from Belgrade to Sofia. The wanderings of Antal Janzen end after World War One, when he settles in Belgrade, opening a glass shop on Terasia Square (Slijepčević 1982: 25).

In the first half of April 1905, “**Delonov’s Orfeum**” – a travelling troupe visited Belgrade. Their “variety program” also included a showing of “cinematographic live pictures” (Slijepčević 1982: 26). About ten days later, “The fantastic theatre” of **Delon and Benita** arrived in Sofia, and between 23th and 27th of April amazed Sofia citizens with spiritual sessions, telepathic experiments and magic, but also cinematograph “pictures”, screened from an “American Bioscope”¹⁸.

14 Дневник, г. III, № 809, 4.IX.1904, с. 4; № 810, 5.IX.1904, с. 4; № 811, 6.IX.1904, с. 4; № 812, 7.IX.1904, с. 4; № 814, 9.IX.1904, с. 4; № 815, 10.IX.1904, с. 4; № 817, 12.IX.1904, с. 4; № 818, 13.IX.1904, с. 4; № 819, 14.IX.1904, с. 4; № 820, 15.IX.1904, с. 4; № 821, 16.IX.1904, с. 4; Вечерна поща, г. V, № 1138, 24.IX.1904, с. 4; № 1140, 26.IX.1904, с. 4; № 1142, 29.IX.1904, с. 4; № 1144, 1.X.1904, с. 4

15 Български търговски вестник, г. XII, № 198, 10.IX.1904, с. 4; № 201, 14.IX.1904, с. 4; № 202, 16.IX.1904, с. 4; № 203, 17.IX.1904, с. 4

16 Хроника. *Приятно развлечение*. – Пловдивска поща (Пловдив), г. I, № 7, 10.VIII.1903, с. 3

17 *Кинематограф в столицата*. – Вечерна поща, г. V, № 1144, 1.X.1904, с. 3; *Кинематограф*. – Ден, г. I, № 295, 1.X.1904, с. 3; *Кинематографа на г. Янзек*. – Ден, г. I, № 296, 2.X.1904, с. 3; *Кинематограф*. – Вечерна поща, г. V, № 1158, 15.X.1904, с. 3; *Цирк „България“*. – Вечерна поща, г. V, № 1163, 20.X.1904, с. 3

18 *Фантастическо представление*. – Дневник, г. IV, № 1020, 22.IV.1905, с. 2; Хроника. *Фантастически театър*. – Ден, г. II, № 476, 22.IV.1905, с. 3; Хроника. *Г-н Делонне за жен. бл. д-во*. – Вечерна поща, г. VI, № 1333, 25.IV.1905, с. 3; *Представленията на г. Делоне*. – Дневник, г. IV, № 1022, 25.IV.1905, с. 2; Хроника. *Фантастически театър с благотворителна цел*. – Ден, г. II, № 480, 26.IV.1905, с. 3; Хроника. *Г-н Делонне за Ж. Бл. Д-во*. – Вечерна поща, г. VI, № 1334, 26.IV.1905, с. 3; *Последно представление на г. Делоне*. – Дневник, г. IV, № 1023, 26.IV.1905, с. 2

From Belgrade again someone invited **Geza Engelman** to arrive to Sofia¹⁹. In October 1905, in “Slavianska Beseda” Social Club hall, he made a series of “bioscope performances”, one of which was “for men only”²⁰...

Not only films were exchanged between the two capitals, but technical equipment too. In 1907, the Bulgarian Vladimir Petkov (1875–1921) “buys a new screening machine from Belgrade” (Bakalov 2010: 15). In January 1908, a Sofia optical shop offers the latest American invention “Teatrophone” – the most precise cinematograph connected to a gramophone”, and the owner – Jacques Chpetter advertises himself as a “representative for Bulgaria, Romania, Serbia and Turkey”²¹.

West European press accounts

In the summer of 1911, the Paris newspaper *Cine-Journal* informs that the owners of Sofia cinema “Modern Theatre” Aladar Ottai-Oesterreicher and Sigmund Szilagyi are “exclusive representatives” (“Concessionnaires Exclusifs”) and “general representatives” of the companies Ambrosio, Aquila, Éclair, Itala, Raleigh & Robert for Turkey, Romania, Bulgaria and Serbia²².

Identical part-page adverts appear with enviable persistency in 25 more issues of the magazine (in a period of all of 7 months!) through 4/17 February 1912, when the last text appears reduced to four lines²³. In 1912 “Modern Theatre” opens its office branch “for film sell and rent” in Belgrade²⁴...

In the summer of 1910, “Der Kinematograph” magazine (Düsseldorf) sends to the Balkans their young reporter Alfred Rosenthal, with the task to write an article on the status of the cinematograph in the Orient. In it the author states his impressions from Constantinople (Istanbul), Edirne (Odrin, Adrianople), Plovdiv, Sofia and Belgrade. “In the Serbian capital” – Rosenthal notes briefly – “there are only two small cinema theatres, which means that for an enterprising spirit the doors are widely open” (Rosenthal 1910: 89).

19 Хроника. – Лични. Мир, г. XI, № 1664, 29.IX.1905, с. 3

20 По вкуса на публиката. – Дневник, г. IV, № 1201, 29.X.1905, с. 2; Скандалиозна експлоатация. – Вечерна поща (Шангова), г. VI, № 1514, 30.X.1905, с. 3

21 Балканска трибуна, г. II, № 387, 11.I.1908, с. 3

22 Cine-Journal, г. IV, № 152, 22.VII.1911, p. 34

23 Cine-Journal, г. V, № 182, 17.II.1912, p. 41

24 Хроника. България. Акц. д-во „Модерен театър”–София. – Банков преглед (Revue de Banque), г. VI, № 8, 28.V.–10.VI.1914, с. 185; Нашите кинотеатри. – Нашето кино, № 30, 26.XII.1924, с. 4

The Serbian celluloid invasion of Sofia

At the beginning of 1912, the Serbian cinema owner, distributor and producer Svetozar Botoric (1857–1916) announces in *Sofia Evening Post* newspaper that he is “chief representative for Bulgaria and Serbia of cinematographic pictures and machines “Pathé Frères – Paris”, and that “all matters in the Bulgarian Kingdom” will be dealt with in his trust by Sofia architect Naum Torbov”²⁵.

In September 1913, the Belgrade merchant Mr. Testa arrives in Sofia as “part of the company Nikola Spasic and Co., representative for the Balkan Peninsula of Gaumont, Éclair and Savoia. Mr. Testa arrived in order to improve the repertoire of the cinematograph and to check the conditions for successful work”²⁶. Nikola Spasic – “the famous Belgrade merchant and millionaire” (called The Serbian Nobel), appears in person in November most probably to put the office in order. “As his representative in the capital –the *Cinema Journal* informs again – Mr. Spasic leaves the attractive and energetic merchant Aleksandar Gavrilovic”²⁷. It is an interesting detail that in 1914 the same Gavrilovic is elected Director of the First Bulgarian Cinematographic Syndicate for supply and distribution of films (Mindov 1965: 9)! The Serbian Joseph Djordjic is no less enigmatic – but he occupied the top post of “Modern Theatre” in Sofia at the beginning of 1914 (Gendov 1943: 2; Gendov 1949: 48–51).

The relations between The Kingdom of Serbia and The Principality of Bulgaria and especially the visit of the twenty-year-old King Aleksandar I Obrenovic (Alexander I of Serbia, 1876–1903) in Sofia in February 1897 is the reason the French Andre Carre to film the chronicle “The Return of the King from Sofia” in Belgrade.

The next Serbian Monarch – Peter I Karadorđević (1844–1921), visits Russia in March 1910, and then, travelling through Romania and Bulgaria, reaches Turkey. The same summer the Danish cinema company “Nordisk” announces the production of the chronicle “The Journey of the Serbian King in Turkey”, along with the reportage reels “Sofia” and “Bulgarian Village Life” in *Cine-*

25 Софийска вечерна поща, г. I, № 47, 8.II.1912, с. 2; № 49, 10.II.1912, с. 2; № 51, 12.II.1912, с. 2; № 53, 14.II.1912, с. 2; № 55, 16.II.1912, с. 2; № 56, 17.II.1912, с. 2; № 59, 20.II.1912, с. 2; № 61, 22.II.1912, с. 2; № 64, 24.II.1912, с. 2; № 66, 26.II.1912, с. 2

26 *Кинематографическо тържество*. – Киножурнал, г. I, № 6, 1913, с. 3

27 *Хроника. Лични*. – Киножурнал, г. I, № 14, 1913, с. 2

*Journal*²⁸. It is quite possible that all of the three films were filmed by the same cameraman of “Nordisk” who accompanied the Serbian King.

At the beginning of 1912, the Bulgarian Crown Heir Prince Boris Turnovsky (the future King Boris III) turned 18 and his coming of age was celebrated nationally. The Serbian Prince Aleksandar (the future King Aleksandar I Karadorđević/Alexander I of Yugoslavia, 1888–1934) arrived in Sofia as an official guest. The event attracted the attention not only of the “Modern Theatre” cinema, which created a two-part film on the occasion, but also of the Serbian producers Pera, Boža and Svetolik Savić. They hired the cameraman Louis Pitrolf De Beery who filmed a reportage reel of 120 meters titled “The Celebrations in Sofia”, which premiered on February 6, 1912 in Belgrade (most probably at the Savić Brothers’ “Modern Bioscope” cinema). “These films must be recorded – says the Serbian cinema historian Bosa Slijepčević – in the history of our cinema as the first films created by a Serbian film producer abroad” (Slijepčević 1982: 155).

“The Serbian lead” on the road to the first Bulgarian feature film

In February 1912, in both newspaper “Sofia Evening Post” and magazine “Theatre” a surprising announcement appears: “The big Paris cinematographic company Pathé Frères has asked, through their Sofia representative Mr Naum Torbov, architect, the National Poet Ivan Vazov to give his nice works to be filmed on cinematographic stock. The poet embraced the idea with admiration and gave his consent for the reproduction of his plays “To the Abyss”, “Borislav”, “Under the Yoke”, etc. The production of the plays will be carried out next summer by home and foreign artists. By this Bulgaria will present its art visually to the whole world. We congratulate the poet on his decision and the French company for their excellent idea”²⁹.

The news was confirmed by the identical content of more than 70 newspaper part-page adverts printed in “Sofia Evening Post” in the period 9 March³⁰ – 14 June 1912³¹, confirming that “Pathé Frères in Bulgaria, represented by architect N. Torbov, Sofia... supplies program which include the original and famous

28 *Nouveautés cinématographiques*. – Cine-Journal, г. III, № 92, 28.V.1910, p. 28

29 Театр и искусство. *Произведенията на Вазова и кинематографа*. – Софийска вечерна поща, г. I, № 53, 14.II.1912, с. 3; *Произведенията на Вазова и кинематографа*. – Театър, г. I, № 23–24, 1912, с. 20

30 Софийска вечерна поща, г. I, № 78, 9.III.1912, с. 2

31 Софийска вечерна поща, г. I, № 170, 14.VI.1912, с. 3

pictures of Pathé Frères, as well as the pictures monopolized by the same house from the most famous Italian, Copenhagen, Russian, American and other artists, and in the nearest future the pictures made by Bulgarian actresses and actors of Pathé Frères, presenting Bulgarian life and history by the National Poet Ivan Vazov – “To the Abyss”, “Borislav”, “Under the Yoke”, etc.”

It turned out that the ambitions of both Pathé Frères (locally) and architect Naum Torbov (1880–1952) exceeded the narrow frame of the film distribution, the sale of “cinematographic appliances” and the assembly of “whole installations” by quite a lot, so that they could step into “the twilight zone” of film production! But it’s hardly the French and the Bulgarian architect backing this aggressively ambitious program. The project should have been the idea of Svetozar Botic. Apart from building the cinema theatre in Belgrade (“Grand Bioscop”), Botic is “the first Serbian film producer” to organize and finance, in 1911, the production of the two earliest Serbian (and Balkan) feature films: “Život i dela besmrtnog vožda Karađorđa” (“The Life and Deeds of the Immortal Vožd Karađorđe”) and “Ulrich Celjski I Vladislav Hunjadi”, engaging as their director of photography Louis Pitrolf De Beery – artistic pseudonym used by the Hungarian cinematographer Lajoš Zoltan Arpad Pitrolf.

“In The Balkan War – the forefather of Bulgarian cinema Vasil Gendov (1891–1970) declares on 25 March 1960 at the presidium of the Bulgarian Filmmakers Union – only De Beery starting filming again and in 1913 invited me and Nevena Milosheva to participate. This was the beginning of the production of the film “Lilyana”. But I declined...”³².

Being familiar with this information, one would not be surprised by the three short announcements with almost identical content published at the end of February and the beginning of March 1914 pertaining to the forthcoming screen adaptation of “Under the Yoke”. “The cinematographic company “Pathé Frères” – “Pryaporets” (*Banner*) newspaper asserts, has negotiated with Mr. Vazov to present as a cinematographic picture his drama “Under the Yoke”³³. “The popular and famous house for cinematographic films “Pathé Frères” has asked for permission Mr. Vazov to film in pictures his drama “Under the Yoke” – joins in “Narodni Prava” (*People’s Rights*)³⁴ newspaper, backed

32 ЦДА, ф. 486, оп. 2, а. е. 1, л. 75 (Протокол № 5, 25.III.1960, с. 3)

33 „Под игото” на кинематографическата сцена. – Пряпорец, г., № 47, 28.II.1914, с. 3

34 „Под Игото” на кинематографическа сцена. – Народни права, г. XXIV, № 48, 28.II.1914, с.

by “Dnevnik” (*Diary*) with: “A cinematographic society has entered an agreement with Mr. Vazov to produce as a film his drama “Under the Yoke” in English translation”³⁵.

Although sparingly announced in Sofia’s papers, the idea of filming the drama in which the patriarch of Bulgarian literature Ivan Vazov (1850–1921) has turned his novel of the same name, is quite daring for its time. That is why I assume that it is the brainchild of Louis Pitroff De Beery. In two of the announcements it is strongly underlined that the initiative belongs to “the cinematographic company “Pathé Frères” or “the popular and famous house for cinematographic films “Pathé Frères”, which means – to their representative in Bulgaria. The choice of “Under the Yoke” also points in the direction of the Hungarian. The first Bulgarian novel (published in 1894) is not only a must for the Bulgarian readership, recreating the life and struggle of our people for national independence during the Revival Period, but a kind of historic epic as much as the two feature films shot by De Beery’s camera in Belgrade. It is quite possible that the experience acquired there, making the screen adaptation of similar “legendary” plots relating to the past of Serbia (in the first case) and Hungary (in the second), to have directed his preferences to an identical “script material” in the Bulgarian case too (“Under the Yoke”).

Unfortunately, De Beery did not succeed to produce a feature film in Bulgaria, the way he did twice in Serbia. But, his daring idea provoked, activated, mobilized those willing to make films in our country; it filled them with confidence that their dream could come true... With his very presence in our country, with his professional engagements, with his dignified behaviour and last but not least through the announcement of the intentions of “Pathé Frères”, this alien contributed to the preparation of the fat land on which the first Bulgarian feature film “Bulgarian is Gallant” came to fruition. Produced (surely not by chance) only a couple of months later – in the turbulent summer of 1914!

The “close encounters of the third kind” between Serbs and Bulgarians that followed not only prove the long-lasting relations between the two countries in the specific field of the Seventh Art, but stresses the civilization choice they made for their common European future.

(Translated from the Bulgarian language Harry Anichkin)

35 „Под игото” в кинематографическа филма. – Дневник, г. XIII, № 4134, 1.III.1914, с. 3

References:

- Бакалов, Ростислав. (2010). *Някога на кино в Шумен*. Шумен: ИК „Славчо Николов и Сие”.
- Гендов, Стефан. (1943). *Българският кино-театър и филм. От платнената барака „Гранд-биоскоп” до днешните театрални сгради. Раждането на първия български филм*. – Народен театър, т. VII., № 126–127, 29.VII.1943
- Гендов, Васил (1949). *Трънливият път на българския филм 1910–1940* (ръкопис). Портфейл БНФ.
- Geni, Arthur. *Erinnerungen an meine Jugendzeit, insbesondere an die Anfänge der Kinematographie vor der Jahrhundertwende* (<http://www.kunst.uni-oldenburg.de/mediengeschichte/wanderkino/austria/geni/index.htm>)
- Кърджилков, Петър. (2009). *Ференц Ешер – „кралят на кинематографа”*. – Кино, № 4.
- Knežević, Srđan. (1992). *Filmske predstave putujućih prikazivača kao početni oblik kinematografskih delatnosti na teritoriji Jugoslavije (1896–1900)*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti.
- Kosanović, Dejan (1985). *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*. Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti
- Kosanović, Dejan (1995). *Сто година филма у Србији. Вџв: Век филма*. Beograd: Српска академија наука и уметности, Југословенска кинотека
- Kosanović, Dejan (2000). *Kosanović, Dejan. Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896–1945*. Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka, Feniks film.
- Миндов, Димо. (1965). *Историческа справка за киното в град Русе* (ръкопис). Портфейл БНФ (Инв. № 116, сигн. 785/965).
- Rosenthal, A[lfred]. (1910) *Der Kino im Orien*. – *Der Kinematograph* (Düsseldorf), № 190, 17.VIII.1910
- Slijepčević, Bosa. (1982). *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Institut za film u Beogradu.
- Traven, Janko, Lilijana Nedić, Stanko Šimenc. (1992). *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

ARCHIVAL SOURCES

Archives:

- Архив Србије, фонд: Краљевско Српско Министарство Просвете и Црквених Послова – Просветно Одељење
- Централен државен архив (ЦДА) – Българија

Newspapers and journals:

- Balkan Tribune (Балканска трибуна), Sofia (1906–1908). Bulgarian language
- Banner (Пряпорец), Sofia (1898–1932). Bulgarian
- Bulgarian Trade Gazette (Български търговски вестник), Sofia (1893–1918). Bulgarian/German
- Cine-Journal, Paris (1908–1937). French
- Cinema Journal (Киножурнал), Sofia (1913–1914). Bulgarian
- Cinema (Кино), Sofia (1946–2017). Bulgarian
- Day (Ден), Sofia (1903–1923). Bulgarian
- Diary (Дневник), Sofia (1902–1944). Bulgarian
- Evening Mail (Вечерна поща), Sofia (1900–1914). Bulgarian
- Kinematograph, Der, Düsseldorf (1907–1935). German
- New Century (Нов век), Sofia (1899–1919). Bulgarian
- Our Cinema (Нашето кино), Sofia (1924–1936). Bulgarian
- Peace (Мир), Sofia (1894–1944). Bulgarian
- People's Rights (Народни права), Sofia (1888–1932). Bulgarian
- Plovdiv (Пловдив), Plovdiv (1886–1907). Bulgarian
- Plovdiv Post (Пловдивска поща), Plovdiv (1903–1904). Bulgarian
- Plovdiv Voice (Пловдивски глас), Plovdiv (1899–1900). Bulgarian
- Revue de Banque (Банков преглед), Sofia (1908–1915). Bulgarian
- Slavic (Славянин), Russe (1879–1903). Bulgarian
- Slovenski narod, Ljubljana. Slovenian
- Sofia Evening Post (Софийска вечерна поща), Sofia (1911–1913). Bulgarian
- Theatre (Театър), Sofia (1911–1915). Bulgarian

BLISKI SUSRETI TREĆE VRSTE: AKTIVNOSTI SRPSKIH VLASNIKA MOBILNIH KINEMATOGRAFA I FILMSKIH PRODUCENATA U BUGARSKOJ TOKOM PERIODA RANOG FILMA (1897–1914)

Apstrakt

Veze između kinematografske delatnosti u Bugarskoj i one u Srbiji, tokom perioda „ranog filma” (1897-1914), do sada su nedovoljno proučavane, i samim tim ostale relativno nepoznate čak i istoričarima filma. Poznato je, na primer, da je poseta kralja Aleksandra Karađorđevića Prvog gradu Sofiji, 1897. godine, proizvela snimanje prvog filmskog žurnala u Beogradu; da je Konstantin Drandarski (Konstantin Drandarsky) prvi srpski posednik kinematorafa, nabavio svoj projektor u gradu Ruse (Bugarska); da je Džon Mekenzi, Škotlanđanin, u proleće 1905, snimao i u Srbiji i u Bugarskoj tokom „ekpedicije urbanog bioskopa” kroz Balkansko poluostrvo... Međutim, nije poznato to da je većina putujućih kinematografa koji su gostovali u Kneževini Bugarskoj, u periodu između 1897. i 1900, dolazili upravo iz Srbije. Gotovo ništa nije poznato o projekcijama „prvog srpskog kinematografa”, Stojana Nanića u Bugarskoj 1901; ili posetama putujućeg „elektrobioskopa” braće Lifka (Aleksandar, Karl i Rudolf Lifka) u Sofiji, 1904; ili tajnog identiteta Srbina Jozefa Đorđića, direktora Modernog teatra u Sofiji; i njegovog sunarodnika, Aleksandra A. Gavrilovića, osnivača i direktora prvog Bugarskog kinematografskog sindikata za produkciju i distribuciju filmova (1914). Periodična štampa u Sofiji takođe referiše o aktivnostima „prvog srpskog filmskog producenta”, Svetozara Botorića, koji je 1912. godine bio „glavni predstavnik, za Bugarsku i Srbiju, filmova i aparata firme braće Pate (Pathe Frères)”. Malo su poznate aktivnosti Nikole Spasića i njegovog društva „Nikola Spasic and Co.–Sofia” (1912–1914); ili inicijativa Luja Pitrolfa de Berija (Louis Pitrolf de Beery) koji je, u periodu od 1913. do 1915, bio „glavni predstavnik” preduzeća braće Pate u Bugarskoj; takođe je malo poznata njegova „srpska veza”, kad je u pitanju rađanje ideje za stvaranje prvog bugarskog igranog filma...

Ključne reči

istorija ranog filma, filmski advertajzing, filmski časopisi, prve filmske projekcije, prvi filmovi – hronike i dokumentarni filmovi, Balkansko poluostrvo, Srbija, Bugarska.

Marian Țuțui¹
Institute of Art History “G.Oprescu”, Bucharest, Romania

THE FIRST BALKAN GENRE: FILMS ON OUTLAWS

791.221.7(497)

791.224(497)

COBISS.SR-ID 255762444

Abstract

In the Balkans, the “haidouks” were often considered as “national bandits”, defenders of Christians against the Turks. The filmmakers were successfully turning to good account the national character and the spectacular potential of such films, which are actually a subgenre of adventure movies, but also related to rural melodramas. The earliest haidouk films in Yugoslavia was Outlaw Stanko (Hajduk Stanko) (1923, d. Slavko Jovanovic); in Romania Iancu Jianu (1928, d. HoriaIgiroșanu); in Greece The Last Days of Ulysses Androutsos (Ai teleftaiiimeratou Odysseos Androutsou) (1928, d. Dimitrios Kaminakis) and in Bulgaria Most Loyal Guard (Nay-viarnatastrazha) (1929, d. Vasil Poshev). Such films appeared mainly due to the local factors, such as the influence of folklore and literature of historical inspiration. Their importance has been confirmed by their proliferation, especially in the era of sound since the 30’s until the 90’s also in other Balkan countries.

Key words

Haidouk, klepht, folklore, national hero, adventure movie, sword fighting movie, foustanella.

The “haidouks” were the groups or communities of free, armed, belligerent and combative men (seldom accompanied by women), chased away from their lands; they rebelled against medieval servitude, at first spontaneously, but later with more elaborate strategies. They appeared in the Balkans in the 15th century after the great Christian landowners and the Turkish conquerors had seized the lands to the detriment of the small owners. The mountainous and less populated areas in the Balkans allowed the existence of such peasant rebels. Their Western correspondents appeared seldom and earlier: Robin

1 mariantutui@gmail.com

Hood in 13th century, and Wilhelm Tell at the beginning of the 14th century. Later on, the rebels similar with the ones in the Balkans, i.e. mainly peasants, emerged also in Italy, Slovakia², China and Indochina (Hobsbawm 1969: 14)³. The etymology of the word is controversial: the Turks used “haydut” referring to Hungarian infantry, while in Hungarian “hajto” formerly meant “shepherd, cowboy”. The origin of the word “hayduk” is probably pre-Turkish and has different versions according to each country. In Hungary, they were part of the frontier paramilitary troops, sometimes supported by the king and even ennobled in 1605, in order to fight against the Turks by their own means, same as the Cossacks in Russia⁴. The haidouks were organized in “cheti”, lead by a “voievod” (“voyvod”, “self proclaimed leader” in the South-Slavic languages), while the second in command was a “bairactar” (from “bayrak”, flag in Turkish), often flag bearer, treasurer and in charge of logistics. The cohesion based on oaths and the morals on a code of conduct (set of rules). At the end of fall, they often retreated back home to their families if they had any.

In the Balkans, the “haidouks” were often “national bandits”, defenders and avengers of Christians against the Turks and their deeds were not considered as cruel, as they illustrated the popular feelings towards heroes such as Robin Hood (who took from the rich and gave to the poor). The folkloric imagination transformed Marko Kraljević from a petty rebellious noble into a great fighter against the Turks, who had miraculous powers, including the powers of his horse “Sarac” who could drink and speak like a man. Promoting the “haidouk” as a typical Balkan hero contributed to the numerous folks songs and poem collections such as the ones of J. G. Herder (1778-1779), Charles Claude Fauriel (1825), Vuk Karadžić (1850) or Vasile Alecsandri (1853). Then followed the poems dedicated to the haidouks such as those of the Greek poets: Rigas Feraios and Panayotis Soutzos, Montenegrin Petar II Petrovic Njegos, Romanian Vasile Alecsandri and Ștefan Octavian Iosif, Bulgarian Christo Botev and Giorgi Rakovski, as well as Rayko Zhinzifov and Grigor Prlichev in Bulgaria and Macedonia. We can add the memories on those of Ion Ghica (1882) in Romania or those of real Bulgarian rebels such

2 Juraj Jánošík (1688-1713) has been a Slovak highwayman whose redeeming deeds at the early 18th century reached to Slovak and Polish folklore. In Czechoslovakia, three films were made under the title Jánošík in 1921 (d. Jaroslav Siakel), 1935 (d. Martin Fric), 1963 (d. Palo Bielik), while in Poland the movie and TV series in 1974 (both directed by Jerzy Passendorfer).

3 A Malaysian rebel, Sandokan, of noble origin (he is the son of the sultan of Moulkarem) is in the film *Sandokan, la tigre di Mompracem* (1963, Italy-France-Spain, d. Umberto Lenzi) after the novel *Le tigri di Mompracem* (1900) by the Italian writer Emilio Salgari (1862-1911). In fact, the film was followed by several screenings of Salgari's novels, including a cartoon.

4 Hobsbawm 1969: 61-62.

as Panaiot Chitov and Vasil Levski, as well as plays, feuilletons and novels in Romania. We should not ignore the role of Romanticist writers who travelled to the Balkans, such as Chateaubriand (1881), Lamartine (1836), leaving the travel notes with reference to the Balkan rebels and bandits. Byron, Shelley and Pushkin wrote several poems on them. Later on, the information on Balkan bandits and revolutionaries inspired writers like Jules Verne⁵ and Karl May⁶ who had never been in the Balkans, but chose exotic landscapes for their adventure novels that include “chetniks” and bandits.

Even having obvious local folklore and cultural local roots, the Balkan films with haidouks were preceded by the films like *Wilhelm Tell* (1910, Germany) and *Robin Hood* (1912, USA, d. Etienne Arnaud and Herbert Blache), the well-known Western relatives of the haidouks. They made even a parody on ancient bandits as early as 1933: *Fra Diavolo*, directed by Hal Roach, starring Stan Laurel and Oliver Hardy.

The filmmakers in the Balkans were well-received by the audience, turning to good account the national character and the spectacular potential of the films with “haidouks”. Thus, the earliest films with haidouks were silent as appeared in the 1920s as a subgenre adventure films, but also related to rural melodramas or the so-called “foustanella” films. The first film with haidouks was presented in Serbia in 1923, in Greece in 1926 or 1928, in Romania in 1928, while in Bulgaria in 1929.

The films on haidouks appeared as a subgenre of adventure films especially in Serbia, Romania and Hungary. In Greece, Bulgaria, Macedonia and Albania their adventurous characters were sometimes overwhelmed by the historical one, as in these countries the haidouks contributed decisively to the anti-Ottoman struggle and liberation. Under the Ottoman occupation, their deeds represented at a certain time the only national political manifestations. Moreover, in Greece at the beginning of the 19th century, in Bulgaria and Macedonia at the end of 19th century and the beginning of the 20th century the haidouks became members of the secret liberation committees, therefore vectors of the political history, as the official history of such countries recorded their deeds as the major events. One can say that in the Balkan countries, the folklore turned the haidouks into mythological heroes, while

5 The Danube Pilot (*Le beau Danube/ Le Pilote du Danube*) (1901).

6 From Baghdad to Stambul (*Von Bagdad nach Stambul*), In the Gorges of the Balkans (In der Schluchten des Balkan), Through the Land of Skipetaren (Durch das Land der Skipetaren), The Shield (*Der Schut*) (1892).

history, literature and cinema went on with such a process compensating the lack of political activity during Ottoman rule.

The first films with haidouks in Romania were *Iancu Jianu* (1928), *The Haidouks (Haiducii)* (1929) and *The Song of the Stranger (Ciocoi/Cântecul străinului)* (1931), all directed and produced by Horia Igiroșanu. The films are inspired by the novel *The Haidouk* (1908) by Bucura Dumbravă⁷. The events took place in 1820, when Tudor Vladimirescu and the members of the Filiki Hetairia⁸ were planning the revolution. Iancu Jianu (featured by Dorin Sireteanu) from a tax collector becomes a haidouk and takes the command of the gang, formerly run by Mereanu (Hristache Antoniu). He revenges his mother killed by serdar⁹ Cărc (Aurelian Barbelian) and is betrayed by his former girlfriend, the innkeeper Anca, but saved on two occasions by Sultana. The end is according to folk tradition: 12 haidouks escape from hanging as 12 maids accept to marry them. *Haiducii* (after “folk legends” according to Igiroșanu) includes as a character the revolutionary Tudor Vladimirescu (1780–1821) (featured by Lucian Ștefănescu-Brăila) together with haidouks Jianu (George Ștefănescu) and Mereanu (Hristache Antoniu). The main character is Mereanu who fights against the posses of Corbea. The escapes and revenges are completed here by travesty, secret loves and tortures. In *The Song of the Stranger* the haidouks have only a secondary role: to save a rich girl from a seductive upstart, Alexis the Phanariot. It is interesting that the three films impose, as a male lead, the Albanian actor and opera singer Hristache Antoniu (Kristaq Antoniu, 1907–1979) featuring haidouk Mereanu, respectively Alexis, a womanizer villain, in the last film. The sound version of *The Song of the Stranger* consists of an aria sang by Antoniu (Ripeanu 2004: 36) who later left Romania and continued his career as an opera singer in Albania (Xoxha 2004: 34).

Although in Romania the phenomenon of haidouks ended by the beginning of the 19th century, two silent films refer to outlaws in the 20th century. It is about *Lia* (1927, d. Jean Mihail) and *Snake Island (Insula Șerpilor)* (1934, d.

7 Bucura Dumbravă was the pen name of Hungarian-born Romanian writer Stefania Szekulics (1868-1926). Her first novel *Der Haiduck* was written and printed in German in 1908. It was such a great success that was immediately translated into French and Romanian and at its third edition in 1912, it had a foreword by Queen Elisabeth of Romania (signed with her pseudonym, “Carmen Sylva”).

8 Filiki Eteria or Society of Friends was a secret 19th century organization, whose purpose was to overthrow the Ottoman rule of Greece and establish an independent Greek state.

9 Serdar (Ottoman Turkish: سردار) from Persian “Sardar” was a military rank in the Ottoman Empire and a noble rank in Montenegro and Serbia. Sardars especially served at the borders of Ottoman Empire. They were responsible for security of lands. See <https://en.wikipedia.org/wiki/Serdar> (Ottoman_rank).

Horia Igiroșanu). Both outlaws in the films are inspired by contemporary Terente, a bandit residing in the marshes of the Danube who was shot in 1927. Lia is kidnapped by a bandit in the Danube Delta while rich girl Miky is rescued from a villain in the Danube marshes by outlaw Ivan. The latter is shot by the gendarmes and dies in her arms. It is interesting that Horia Igiroșanu directed *Snake Island* immediately after his three films with haidouks and that the producers changed the title *Snake Island* into *Terente*.

The oldest Bulgarian film with haidouks, *Most Loyal Guard (Nay-viarnatastrazha)* (1929, d. Vasil Poshev) is a free adaptation after the story with the same title by Jordan Iovkov from the volume “Legends from the Balkans” (“Staro-planinskilegendi”) (1927). In a village in Bulgaria at the end of the 18th century, the servants of Hagi Emin abduct Ranka, Kosan’s girlfriend. Stricken with grief Kosan becomes a haidouk. Monk Dragota is also in love with Ranka. He plans Ranka’s liberation. With the help of her brother and of Dzhalma, the neglected wife of the bey, Ranka succeeds to flee. The posse on the trail of the fugitives has to fight with Kossan’s haidouks. The girl hides in a monastery. After a struggle with Kosan, Dragota runs away, but the Turks catch him so he tells where the lovers hide. When Emin Bey draws his sword to kill Kosan, there appears the light in the form of a cross between the two of them. Emin and Dragota go crazy. Kosan and Ranka get married. Although there are lots of theatrical scenes, the film has some qualities, such as thrilling action and a good image due to Franz Wutt. The picturesque shooting places play special roles as well: Boyana, Samokov, Sofia (its neighborhoods Knyazhevo and Dragalevtsi). It is significant that the producers (Paisii Film) mentioned that it was a “historic-adventurous drama” („istorichesko-priklichenska drama”) (Kardjilov 1987: 117). Such genre they attributed also to the other Bulgarian films with haidouks.

Although it tries to render some episodes from the adventurous life of Vasil Levski *The Slaves’ Revolt (Buntatnarobite)* (1933, d. Vasil Gendov), its producers consider it as a drama (probably mainly because it evoked a national hero) by the biographical volume “Vasil Levski. Jivotat, dela, izvori” (1929) by Dimitar T. Strashimirov (1868–1939), memories of Dimitar Katev-Burgovski, as well as the recollections of inhabitants of Kalofer, Karlovo and Sopot. Schoolmistress Hristina, Levski’s lover is closely watched by the Turks. Finally, they arrest her together with priest Nikola while they torture Levski’s mother and then they throw her in the fountain of the house. Levski in disguise follows the posse that looks for him. After surpassing several difficulties, Levski liberates Hristina. The blinded priest prays, while

the bell starts to toll by itself. The miracle strengthens everybody's hope for liberation.

The producers considered *The Heap (Gramada)* (1935, d. Aleksandar Vazov), by the poem with the same title, written by Ivan Vazov, as "melodrama". At the second half of the 19th century, in a Bulgarian village, the young and poor Kamen is in love with Tsena, the daughter of chorbadzhi Tseko. Tseko sends his girl to the harem of Halit Aga. Kamen and Tsena flee, but the father and Halit Aga pursue them. Halit Aga wounds Kamen and takes the girl again. The villagers are shocked with Tseko's behavior, curse him and build a heap. Against all attempts of Tseko and Halit Aga, the heap is growing day by day. Kamen gets well and gathers a gang of haidouks. They attack Halit Aga and free Tsena. Kamen and Tsena return to the village a little while before the arrival of the Russian troops. Tseko gets crazy, climbs the heap where the lightning strikes him. The tempest is over, Kamen and Tsena plough. Although the film is naïve and schematic, it was a great success.

Strahil Voivode (StrahilVoyvoda) (1938, Bulgaria-Germany) is a film in which, a Serbian director, Iosip Novak, and a Bulgarian writer, Orlin Vasilev (1904-1977), adapted the newly appeared novel of the latter, *Mother Does Not Feed Outlaws* ("Haidutimaika ne hrani") (1937). The action takes place at the end of the 18th or the beginning of 19th century. Mehmed Bey's men abduct Ivana. The haidouk leader Strahil and his second in command Goran liberate her and take as a hostage Mehmed's son. Ivana and Strahil fall in love in the mountains. Mehmed announces that he will pardon Strahil if he liberates his son. Strahil and Ivana return and get married. A rumor about Strahil having betrayed his comrades shows up. The Turks take advantage of the confusion of the haidouks and rob the village. The villagers rise in rebellion. A Turk shoots Ivana. Dying in her husband's arms she implores him to become a haidouk again. It is interesting that after 20 years, director Petar B. Vasilev made a remake of this movie under the title *The Oath of the Haidouks* (Haydushka kletva). There are some differences in the story.

The Greek films with klephts appeared early. *Ali Pasha* (1926) is a lost film, shot in Thessalonica. The title of the film indicates that it was about Ali Tepeleni, the rebel pasha of Ioannina whom klephts joined in a certain moment. *The Last Days of Ulysses Androustos* (Ai teleftaiiimeratou Odysseos Androustou)(1928, d. DimitriosKaminakis) is inspired by the struggle of the hero with the same name, who, on the 8th of May 1821, heroically struggled, with his 120 men against the army of 8,000 soldiers of Omer Vrioni Pasha at

Gravia inn, in Eastern Greece. The film shows in the beginning his and Karaiskakis hideaway in a cave near Tithorea (Velitsa) on Parnassos Mountain. After the fight, he agreed for a truce with Omer Pasha in order to gain more time to regroup. Gouras, one of his former comrades, plots against him therefore Androutsous will be considered a traitor. The same Gouras is appointed to execute him. This film casts amateurs for all the roles. (Koliodimos 1999: 520). The same year the same producers (Hiro) made another film dedicated to the independence war: *25th of March 1821 (To labarotou 21)*(d. Kostas Leloudas) (Mitropoulos 1968: 30, 129). It recreates two episodes of the beginning of the Greek revolution in 1821: bishop Germanos declaring the start of the fight for independence on the 24th of March 1821 and Karaiskakis fights that followed.

Karadjordje (Život i delo Vožda Karadjordja) (1911, d. Ilija Stanojević Čiča), the first Serbian fiction film, is a historical one that evokes the uprising in 1804, which led to the liberation of Serbia in 1812 and its acknowledgement as an autonomous principedom. The uprising was under the haidouk leader Georgi Petrović Karadjordje, who later founded the Karadjordjević dynasty. For Serbian people, the film is not only the first fiction film, but as Nevena Daković explains, it becomes a national symbol:

For a long time it was the mythical, lost movie, first feature fiction film of former Yugoslavia and later -according to new history -of Serbia. For more than two decades historians were looking for it in the world film archives. However, it was found only in 2003, conveniently to be shown for the major national celebration of the 200 anniversary of the Serbian rebellion against the Turks, of the same event depicted in the film. The coincidence could be understood either as the orchestrated or miraculous but all the same very good “omen” interpreted as the sign of the continuity and stabilization of chronically shaken Serbian government. (Autelitano, Re 2006: 486).

Even before the film was found, it had a certain mythical aura due to its script:

The scenario is based upon the stage play of Milos Cvetic simply called *Karadjordje* and inspired, -i.e. it uses some motifs of- by the epic poem *Početak bune protiv Dahija/The Beginning of the Rebellion Against Dahias* and by *Karadjordje's* biography. The poem was allegedly written by the blind folk poet/guslar Filip Visnjic. His blindness was the sign of

his mythical status of the national poet-prophet's figure. Like Homer or Tiresias, he possessed magical insight in nation's spirit and soul and expressed their utmost thoughts in verses.

Nevena Daković also analyzes the reception of the film, both during communist Yugoslavia and nowadays:

In classical film histories, the paragraph about Karadjordje contains the sentence that Karadjordje is followed by another epic spectacle Vladislav Hunjadi and Urlich Celjski about Croatian historical figures. (Autelitano, Re 2006: 487).

and

At the moment Karadjordje is presented like Birth of a Nation project without too much acknowledgement and recognition of its cinematic values. The overall importance provides good alibi for the neglecting of the cinematic or textual analysis. It has become part of the collective romantic national consciousness formation independent of its media existence as it brings to light the eternal values susceptible to political functionalization. (Autelitano, Re 2006: 489).

A lost film *Outlaw Stanko (Hajduk Stanko)* (1923, d. Slavko Jovanovic) after the homonymous novel by Janko Veselinović was indeed a film with haidouks (Volk 1996: 264, 280, 652-653). It seems that in 1925 in USA, Petar Zebić together with a group of compatriots shot *Kraljević Marko* (Kosanović, Tucaković 1998: 85).

A project of director Kosta Novaković *Proslava 550 godisnjice Kosovske bitke*, dates back from 1939. He intended to reconstruct the episodes of Serbia's history from 1389 up to 1918. They shot in Topčider Park with the help of actors of the National Theatre two parts: *Kosovska bitka* and *Robovanje pod Turcima*. The second episode, from which a fragment of 15 minutes is preserved, shows haidouks liberating a group of slaves. The film has not been finished and edited yet. (Kosanović 2000: 161-162).

We can conclude that, similar to melodrama, such films represent at the same time a genre, as well as an incipient stage of cinema, reflecting its humble origins of folk entertainment. In this respect, they require charity as attitude and polarization, even conventionalism of characters as a composition principle. On the other hand, the Balkan haidouk films can be considered sword-fight-

ing movies as the ones produced in the West where knights, musketeers and pirates have been replaced by valiant rebels.

The importance of such films is confirmed by their proliferation, especially in the era of sound from the 30's to 90's, also in other Balkan countries (Albania, Macedonia, Turkey), when more than 35 films were made. Very recently in Bulgaria, such films re-emerged: *Levski* (2015, d. Maxim Genchev) and *Vo-evoda* (2017, d. Zornitsa Sophia).

References

- Daković, Nevena. 2006. "Film (Hi)Story as Novelisation". In: Alice Autelitano, Valentina Re (eds), *Il Racconto del Film*, Udine: Forum.
- Hobsbawm, E. S. (1969), *Bandits*, Worchester, London: The Trinity Press.
- Hoxha, Abaz, *Historia e kinemasënëShqipëri: 1897-2007*, vol. I, Tirana: Botimettoena,
- Kardjilov, Petar, Pencheva, Galina (1987), *Balgarski igralni filmi Tom I/ 1915–1948. Anotirana iliustrovana filmografija*, Sofia: dr Petar Beron.
- Koliodimos, Dimitris (1999), *The Greek Filmography, 1914 through 1996*, Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc. Publishers.
- Kosanović, Dejan (2000), *Leksikon pionira i filmskih stvaralaca na tlu jugolovenskih zemalja 1896–1945*, Belgrade: Institut za film.
- Kosanović, Dejan; Tucaković, Dinko (1998), *Stranci u raju. Koprodukcije i filmske usluge. Stranci u jugoslovenom filmu. Jugosloveni u svetskom filmu*, Belgrade: Biblioteka Vek.
- Mitropoulos, Aglae (1968), *Decouverte du cinema grec*, Paris: Ed. Seghers.
- Ripeanu, Bujor T. (2004), *Filmatîn România – filmul de ficțiune 1911-1969* – vol. I, Bucharest: Fundației PRO.
- Volk, Petar (1996), *Srpski film*, Belgrade: Institut za film.

Sanja Lazarević Radak¹
Balkanološki institut SANU, Beograd

IZMEĐU DVA TALASA: JUGOSLOVENSKA KINEMATOGRAFIJA I KRIZA SOCIJALIZMA (1975–1985)

791 (497.1) "1975/1985"
COBISS.SR-ID 255766540

Apstrakt

Savremeno shvatanje jugoslovenskog i srpskog filma zasniva se na pretpostavci da je takozvani beli talas (1975–1985) nastao kao rezultat konsenzusa između kinematografa i jugoslovenskog političkog vrha. Beli talas se marginalizuje s obzirom na opšte uverenje o prestanku uticaja vlasti na filmsko stvaralaštvo. U radu izdvajam pet ključnih tema koje se dodiruju i prepliću sa crnim talasom i drugim kinematografski plodnim decenijama, čineći ih nizom godina u čijim okvirima je moguće prepoznati kontinuitet jugoslovenske filmske umetnosti. Beli talas se određuje kao granična faza u jugoslovenskom filmskom stvaralaštvu – deceniji koja anticipira jugoslovensku krizu.

Ključne reči

beli talas, crni talas, jugoslovenska kinematografija, istorija, socijalizam.

179

Sanja Lazarević Radak

Beli talas: novi talas kritike?

Formulacija „beli talas” do danas ostaje nedovoljno razjašnjena, a njena upotreba problematična kako u estetskom, tako u kulturnom kontekstu. Njeno najbliže određenje daje Petar Volk vezujući je za spekulacije o eventualnom ukidanju partijskog monopola nad umetnošću. Kako Volk primećuje, u periodu 1975–1985. postavlja se pitanje jesu li političari odista odneli pobjedu nad filmskim stvaraocima zasvagda zatvorivši raspravu o tome šta se sme, a šta ne sme snimati i tako ukinuli mogućnost polemike o granicama autorskih kretanja (Volk 1994: 111). Sloboda se prepoznavala u mogućnostima učešća na domaćim festivalima, poput onog u Puli i projekcijama filmova u bioskopima, za razliku od crnog talasa, koji je po mišljenju partijskog vrha, kao po-

1 sanjalazarevic7@gmail.com

kazatelj demokratskih tendencija, bio dobar za izvoz, ali ne i za jugoslovensku omladinu, koja bi se liberalnim ili anarhističkim idejama mogla lako iskviriti i tako skrenuti sa socijalističkog puta. No, domaći festivali, poput pulskog, zadržavajući programsku strukturu ostali su odraz društvene prakse svog vremena (Tirnanić 2011: 88). Nagrade i priznanja su dobijali filmovi koji, bar eksplicitno i za većinu gledalaca, nisu narušavali krhku ideološku podlogu jugoslovenstva i socijalističkog progressa. Iako se decenija 1975–1985. ne može uzeti kao isključivi hronološki okvir koji određuje beli talas, za potrebe ovog rada, ona će poslužiti kao vremenska granica, prostorno obuhvatajući sve jugoslovenske republike, eskapističke i otvoreno kritičke filmove. Najzad, beli talas se, u ovom radu, određuje kao tematski nekoherentna grupa filmova koja uprkos prividnoj estetskoj slobodi i političkom konsenzusu zadržava poziciju posmatrača, analitičara i kritičara jugoslovenskog društva.

Jugoslavija je, u vreme nastanka belog talasa, proslavila tridesetogodišnjicu kinematografije, tražeći sponu sa televizijom na kojoj je 1975. godine prikazano preko 365 filmova (Munitić 1977: 219). Iste godine, „Avala” je pripojena Centralnom filmskom studiju „Košutnjak,” a formirano je i savetodavno umetničko veće kako bi bile pokrenute akcije u pravcu stvaranja platforme za snimanje novih filmova (Volk 2011: 411). Nepunu godinu ranije, Jugoslavija je dobila novi Ustav, a njemu su prethodili dugogodišnji sukobi na političkoj sceni skrivajući oligarhijske politike i za budućnost zemlje presudne političke napetosti (Sekelj 1990: 181). Nove ustavne promene koje su se desile upravo u to vreme otvorile su put ka afirmaciji autonomije i reformulaciji ideoloških prava u jugoslovenskim pokrajinama (Volk 1994: 112).

Neki od aspekata dinamike na kojoj se zasniva ono što je preraslo u krizu jugoslovenskog socijalizma moguće je dovesti u vezu sa političkim previranjima tokom kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina. Tada su se ispoljile tenzije između reformističkih sklonosti i rigidne reakcije od strane savezne vlasti (Levi 2009: 26). Desetak godina kasnije, kada su se javile otvorene etničke i ekonomske napetosti u Jugoslaviji, na deceniju 1975–1985. počelo se gledati kao na doba mlakih, kompromisnih, često apolitičnih ostvarenja, među kojima se prepoznaju nagoveštaji budućih političkih trvenja. No, upravo u osnovi jugoslovenske krize leže konceptualne razlike koje se tiču suprotstavljenih državnih modela koji su se ispoljili u ovoj prelaznoj deceniji jugoslovenskog društva. Kriza birokratskog sistema, porast nezaposlenosti nasuprot očekivanom progressu na svim poljima, prve ekonomske nestašice, a pet godina kasnije i smrt Josipa Broza Tita, ispisuju palimpsest na jugoslovenskim filmskim trakama. Stoga, takozvanom belom talasu pristupam kao

sastavnom delu jugoslovenskog kulturnog nasleđa, ravnopravnom sa ostalim decenijama i filmskim pokretima, značajnom u onoj meri u kojoj je to svaka umetnost, pa i ona tradicionalna (Omon, Mari 2007: 7). Snaga filma, pa tako i filmova belog talasa sadržana je u njegovoj snazi da iznenadi i zavede gledaoca. On deluje društveno i ideološki, te u jednakoj meri može poslužiti kao deo manipulativne prakse vlasti, te u isti mah i kao njen kritičar. On ubeđuje, informiše i oblikuje (Omon 2006: 7). Zahvaljujući snažnom upravljanju, film kao institucija pobeđuje dok traje identifikacija gledaoca sa protagonistom i dok mu se na nivou diskursa nameće nesvesni ili svesni stav autora (Omon, Bergala 2006: 111)

Izdvajanjem deset filmova snimljenih 1975–1985. godine, nastoji se da se ispita kritička vrednost belog talasa i pitanja njegovog kontinuiteta sa filmovima koji mu prethode i onima čije je snimanje sledilo. Naredna poglavlja su posvećena problemima kojima je jugoslovenski film decenijama okupiran: 1. Na čemu se temelji revizija događaja iz Drugog svetskog rata i kakvu budućnost Jugoslavije ovi filmovi nagoveštavaju? (*Nasvidenje v naslednji vojni, Živojin Pavlović, 1980; Occupation in 26 pictures, The Fall of Italy, Lordan Zafranović, 1978, 1981*); 2. Reinterpretacija događaja iz Drugog svetskog rata zasnovana na događajima iz posleratne decenije (*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Krsto Papić, 1984, Samo jednom se ljubi, Rajko Grlić, 1981*); 3. Poroznost koncepta bratstva i jedinstva (*Kraj rata, Mihić, Kresoja, 1984*) i istorija sećanja zasnovana na konfliktima jugoslovenskih naroda tokom Drugog svetskog rata (*Pucanj, Krešimir Golik, 1977*); 4. Obuhvatna i eksplicitna kritika socijalizma i birokratije (*Bravo maestro, Rajko Grlić, 1978. Trofej, Karolj Viček, Ambasador, Fadil Hadžić, 1894*). Ove teme se prepliću u okvirima pojedinačnih ostvarenja, dokazujući da filmovi belog talasa koji se bave ideološkom i političkom stranom života često govore jedinstvenim jezikom. U pojedinačnom ostvarenju, nailazi se na tematizaciju, svakog od ovih problema, no razrađenoj u manjoj ili većoj meri, različitim estetskim postupcima, izraženijom ili manje izraženom rafiniranošću postupka. Naravno, uporedo sa ovim filmovima, snimani su i oni koji uz pomoć državnog aparata ili u nadi reditelja da će unaprediti/očuvati svoj status nastavljaju da neguju pomirljive stavove i podržavaju zvaničnu ideologiju.

U poređenju sa crnim talasom, estetika se menja, no neki od ključnih sadržaja ostaju isti. Tema poroznosti bratstva i jedinstva, parodiranje ideologije jugoslovenstva i nesvrstanosti, kritika birokratizacije, preispitivanje rezultata Drugog svetskog rata i zločina koji su počinjeni neposredno nakon njega, zapravo su nit koja povezuje ove filmove, omogućujući da se sagleda konti-

nitet ekonomskih problema, političkih i ekonomskih tenzija, međuetničke napetosti koja deluje ispod manifestnih floskula o bratstvu i jedinstvu. U tom smislu, na beli talas bi se moglo gledati kao na graničnu/liminalnu stvaralačku fazu jugoslovenske kinematografije. Poput entiteta, film se odvaja od pređašnje ideološke i političke funkcije, da bi postao politički i ideološki funkcionalan u novoj sredini (Van Genep 2005: 96). Naizgled, ovi filmovi su ambivalentni, oni su umetnuti između dve prividne krajnosti – buntovne revolucije koja, bar na manifestnom planu, zahteva povratak na put Marksa i Engelsa, ne zadovoljavajući se mlakim rezultatima koje postiže takozvani realni socijalizam, i potpunoj porazu vrednosti koje socijalizam afirmiše.

Faza koja će uslediti kasnih osamdesetih i devedesetih godina zamenila je terminologiju komunizma, etnonacionalističkim diskursom. Postepeno udaljavanje od zemlje zasnovane na određenom sistemu vrednosti, negovanom više decenija, a uspostavljenom na nesigurnim tekovinama revolucije, uvek je traumatsko i psihološki obeležava početak opasnosti u kojoj je moguće nestati (Zanini 2002: 69). Upravo se takav kraj i dogodio jugoslovenskoj kinematografiji, koja je, usitnjena na nove filmske centre, u novostvorenim državicama počela negovati novouspostavljene sisteme vrednosti zasnovane na političkim mitovima o postanku tih državnih celina. Na iznenađenje aktera čitave situacije, ove male kinematografije postale su izuzetno poznate u Evropi i u drugim delovima sveta, otpočinjući širenje slike balkanizovanog Balkana (Todorova 1999). Beli talas povezuje dve prividne krajnosti. Na jednoj se nalazi snaga revolucije koja zahteva nova preispitivanja i povratak na stara značenja iz *Ranih radova* Marksa i Engelsa, dok druga teži cepanju celine bar donekle stvarane na ovim načelima. Bela boja kao njegova vizuelno-kvalitativna odlika sasvim je u skladu sa njegovim simboličkim potencijalom praznine, razočaranja i odricanja od pređašnjih shvatanja (Lampić 2000: 12).

Nova revizija revolucije

Pitanje opstanka socijalističke Jugoslavije prisutno je u ovim filmovima na indirektan način, u okvirima nekoliko ključnih tema, no najznačajnijom bi se mogla smatrati revizija rezultata koje je donela revolucija. Ova revizija se jednako odnosi na događaje iz samog rata, na ideološke okršaje koji slede po njegovom okončanju, slepu mrlju jugoslovenskog komunizma, 1948. godinu i dalekosežne posledice koje ovi događaji ostavljaju na čitavo društvo.

Film koji bi se mogao smatrati reprezentativnim u prvoj grupi je *Nasvidenje v naslednji vojni (Doviđenja u sledećem ratu)* Živojina Pavlovića iz 1980. Otpočinjući scenama procesije i usmeravajući narativ u asocijativni niz umnožen oko slike borbe s bikovima, Pavlović dovodi u vezu žrtvu i veru u slobodu. Ovim sažima dijalog između Berka, nekadašnjeg partizana i Bitera, Nemca koji se, kroz razgovor sa nekadašnjim neprijateljem, priseća rata u Jugoslaviji. Njihov dijalog, ton, pokreti otkrivaju da rat nije ništa lično. Oni ga analiziraju poput fenomena iz udžbenika, apstraktnog pojma, ostavljajući utisak ljudi koji u njemu nikada nisu učestvovali, no zadržavajući distancu koja otkriva psihološku napetost. Dok Berk veruje da rat nikada ne prestaje u pojedincu, njegov pogled na svet čini se manifestno pesimističnim, ili latentno racionalnim i odbrambenim. Stoga, Berk i Biter preispituju značenja pojma „sreća”, donekle ga povezujući sa zadovoljstvom. Biterova sreća i/ili nesreća ostaju stvar izbora, nešto poput društvenog imperativa koji je usmeren na građenje neautentičnog pojedinca. Za razliku od Bitera, koji se maglovito seća zločina u kojima je učestvovao i koji sebe smatra zadovoljnim, ispunjenim i slobodnim, Berk se seća ne samo zločina okupacionih snaga, već gomile koja dobivši rat slavi sve dok ne otpočne nove tragedije. Berk je antropološki pesimista, oprezni pojedinac sa gorkim sećanjima na gorku pobedu koja gledaoca podseća na njeno janusovo lice i mnogostruka značenja sreće i slobode. Njegova osećanja i stavovi proizilaze iz ličnog iskustva, a ono je sažeto u jugoslovensko iskustvo rata – fenomena koji živi u pojedincu i može se eksternalizovati kada se steknu uslovi za to.

Filmovi Lordana Zafranovića *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije* naizgled čine polarizovana ostvarenja koja jedno drugome čine ideološku i političku protivtežu. Ipak, Zafranovićev pristup je kompleksniji. On predstavlja selo u kojem jednu vojsku zamenjuje druga, te zapravo relativizuje konflikt ne bi li istakao njegovu antropološku pozadinu. U iščekivanju da jedan brat ubije drugog, različite vojske demonstriraju moć. Zafranović se tako kreće u međuprostoru između antiratnog raspoloženja i mizantropije. Poput *Okupacije u 26 slika*, film *Pad Italije* se može interpretirati kao umetnički izraz ontologije zla. Zlo je predstavljeno scenama u kojima ljudi i vojske prelaze granice nužne odbrane, ulazeći u prostor sadističkog užitka. Partizani, buržoazija, četnici, ustaše, Italijani, Nemci, a najzad i sami seljani sa početnom pozicijom žrtve, demonstriraju nasilje postajući inkarnacije zla. Zafranović izražava razočaranje u čoveka, ne u pojedinačnu vojsku ili određenu ideologiju. Rat čine ljudi, a ne ideologije i to će se pokazati kao jedan od najznačajnijih faktora u izgradnji posleratnih institucija i događaja koji će ispuniti te godine.

Jugoslovensko društvo posle Drugog svetskog rata

Inverzija uloga, inverzija vrednosti i zauzimanje novog odnosa prema pojedincu rezultuju stanjem bliskom haosu, u kojem život vredi koliko i tokom samog Drugog svetskog rata. Ovako razumevanje rata udruženo sa grotesknim slikama neumerenosti i izrugivanja, parodiranje posleratnog perioda kao doba gomile, ostaju neke od prvih asocijacija na crni talas. Filmom *Sveti Pesak* Mike Antića, iz 1968. godine otvara se polemika o životu nekadašnjih zatočenika na Golom otoku. *Delijama* Miće Popovića iz iste godine otvoreno se govori o posttraumatskom stresnom poremećaju i životima onih koji bez rata besciljno lutaju. *Čovek iz hrastove šume*, podseća da rat ne mora izmeniti pojedinca jer ga Mića Popović shvata poput entiteta koji sam po sebi i sam za sebe oblikuje, menja, modifikuje karaktere i upravlja ljudskim sudbinama. Rat uništava ljudskost (Krstić: 2008, 279-284). Svojim triptihom *San, Jutro, Podne* Puriša Đorđević govori o teškoćama i protivrečnostima slobode. Promišljanja o revoluciji tragičnih protagonista crnog talasa sažimaju se u apsurdnu slobodu na način koji odgovara bahtinovski shvaćenom karnevalu. O ovome svedoči film Bate Čengića, Bore Ćosića i Branka Vučićevića *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* iz 1971. godine (Lazarević Radak 2016: 50). Estetika se menja, film više ne provocira svojom avangardnom eksperimentalnošću, no i beli talas se jednako usmerava na kritiku nedosledno sprovedenih promena i propusta u socijalističkoj izgradnji.

Radnja filma *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, Krsta Papića, po scenariju Ive Brešana se odvija u malom dalmatinskom selu, gde predstava Hamleta postaje paradigmatična kada se uzme u obzir društvena situacija u Jugoslaviji. Dva paralelna narativa se povremeno prepliću tumačeći jedan drugi. Hapšenje nevinog majora Škokića, borba za prevlast i naponi Škokićevog sina da odbrani očevu čast postaju univerzalni, šekspirovski, gotovo arhetipski, a jednovremeno apsurdni, ironijski i karnevaleskni događaji koji prikazuju licemerje malih partijskih funkcionera, te potkupljivost većine koja se oseća bespomoćno i inferiorno u odnosu na njih. Većinu ne zanimaju kriterijumi pravde/nepравde, već lična korist koja se kreće od zauzimanja sitnih, zamišljenih funkcija kakve ostavljaju utisak moći i društvenog značaja do mogućnosti prekomernog uživanja u jelu i piću na seoskim gozbama. Dok Škokić, suočen sa izdajom, pohlepom i beskrupuloznošću samozvanih saboraca i revolucionara izvršava samoubistvo, pijana masa proždire ostatke pečenja, hvata se u kolo i peva u transu. Ovako Škokić postaje predstavnik poslednje generacije revolucionara, dok njegov sin dobija osobine balkanskog Hamleta. Mrduša Donja je Jugoslavija u malom, država kojom vladaju interesi partij-

skih grabljivaca, gomila koja uronjena u svoju psihologiju bez uloge super ega ne mari za pravdu i ne postavlja pitanje vlastite budućnosti.

Samo jednom se ljubi, Rajka Grlića iz 1981. godine dovodi u vezu emocionalni odnos partera i odnos između pojedinca i ideologije. Otvarajući temu izneverene revolucije, Grlić karikira posleratne floskule o svetosti i nedodirljivosti narodnooslobodilačke borbe, demokratskom progresu i socijalističkoj izgradnji. Ljubav između Tomislava i Bebe čita se kao odnos revolucionarna preta (tek rođenoj) revoluciji. Onog trenutka kada shvati da je revolucija izneverena, suočava se sa gubitkom vlastitog integriteta i smisla života. Društvo za koje se Tomislav borio umrlo je pre no što je odista počelo živeti. Poput Ive Medanića Vrane iz filma *Zaseda*, Živojina Pavlovića, Tomislav ne može prihvatiti mlaki kompromis ili se pomiriti sa činjenicom da revolucija to i nije u istinskom smislu jer podrazumeva novu glorifikaciju nepravedne žrtve. Ideja koja je ovde predstavljena kao žena sa paradigmatičnim imenom Beba, ljubi se samo jednom. Umesto da ostane balerina, njegova žena/revolucija je igračica u noćnom baru. To je jedini način da voljena žena/voljena revolucija opstanu. Još jedan život se okončava samoubistvom.

Slabosti realnog socijalizma, ispoljile su se još 1950-ih godina. Docije su zbog toga uvedeni radničko samoupravljanje, delegatski sistem, ali jugoslovenski eksperiment, uprkos tome, nije uspeo (Popović 2002: 40). Prošle su decenije nakon revolucije dok se greške počinjene u posleratnom periodu nisu mogle sakriti. No, beli film je o ovome govorio skrivenim, za mnoge kritičare i recenzente nedovoljno eksplicitnim jezikom. Za razliku od crnog talasa, čije su provokacije bile eksplicitne, naročito s obzirom na uvođenje eksperimentalne tehnike, beli talas je govorio nešto tišim, ali jednako ubedljivim glasom.

Bratstvo i jedinstvo uz nagoveštaje rata

Problem eventualnog nagoveštaja rata u SFRJ koji bi doveo do njenog rasparčavanja i dalje je predmet polemika i rasprava zatvorenih u krugu politikologije i sociologije. Uvid u filmove belog talasa, a kao što ćemo docije videti već i crnog talasa, kasnih šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, vodi zaključku o dugoj prisutnosti etničkih tenzija među narodima Jugoslavije. Uostalom, devedesete godine, koje su donele raspad zemlje, na polju kinematografije donose jednu novinu: konflikt koji je nastao na području Jugoslavije predstavlja se kao nastavak Drugog svetskog rata ili kao njegova

poslednja faza u slučaju da se on odista nikada nije ni okončao, već je političkim sredstvima i diplomatskim intervencijama privremeno prekinut (*Gorila se kupu u podne* Dušana Makavejeva, 1992; *Podzemlje : Bila jednom jedna zemlja* Emira Kustrice iz 1995; *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića, 1996). No, začeci ovog kinematografskog trenda prepoznaju se u belom talasu, deceniji 1975–1985. godine, koja eksplicitno otvara osetljiva politička pitanja, podele na partizane, četnike, ustaše, domobrane, te neophodnost obnavljanja njihovih konflikata radi ponovnog ispisivanja istorije. U filmu *Kraj rata* (Dragan Kresoja, Gordan Mihić, 1984) Drugi svetski rat je predstavljen kao događaj svetskih i lokalnih razmera. Suprug traži ustaše, ubice majke svog sina, ubijajući ih jednog za drugim na način koji ovo estetski neambiciozno, ali politički angažovano ostvarenje, žanrovski graniči sa hororom i akcionim filmom. Otac govori sinu o ubistvima u terminima neophodnosti „osvećivanja krvi.” Film se implicitno obraća „drugoj generaciji”, onima koji su rođeni neposredno pre, u toku ili neposredno nakon Drugog svetskog rata, podsećajući gledaoca na prošlost kojom dominiraju polarizacije vojski i budući strah od odmazde. U tom smislu, on postaje neka vrsta poziva na cikličnu osvetu, onu koja ne prestaje dok se ne ugase porodice, sela, gradovi i čitavi narodi (Lazarević Radak 2017: 133–140).

Dok mitovi o „vekovnim neprijateljstvima balkanskih naroda”, ostaju legitimni tumači jugoslovenskog sukoba u kolokvijalnom diskursu, sociološka i ekonomska istraživanja pokazuju da je uloga kapitalizma jedna od determinišućih u ovom konfliktu (Lazić 1994: 15). Politički mitovi drže da se radi o nekoj vrsti neminovnosti nastavka Drugog svetskog i ratova koji su mu prethodili (poput Balkanskih, s obzirom da su izazvali nove napetosti među balkanskim narodima), ali ovaj film ne ulazi u pitanje takozvanih „drevnih mržnji na ukletom poluostrvu” (Lazarević Radak 2013: 171). U centru pažnje su dva naroda, odnos između Srba i Hrvata, koji ne ostaje bez paralele u jugoslovenskoj/hrvatskoj kinematografiji. Ipak, ova tema u ostvarenju Krešimira Golika, *Pucanj* iz 1977. godine dobija znatno bezazleniju formu. Hrvat Tomislav iz nehata rani najboljeg prijatelja, Srbina, Petra. Držeći gledaoca u neizvesnosti sve do kraja filma, reditelj mu dopušta kratko istorijsko putovanje kroz narative o sukobima dva naroda, pre rata, tokom Drugog svetskog rata i nakon njega, te tako otkriva ulogu mitova i konstrukata. Istorijsko putovanje se odvija kroz istoriju sećanja, velike narative koji se prepoznaju kao traumatični događaji za obe strane, te naizgled harmoničnu sredinu pretvaraju u malo „bure baruta” u skladu sa predstavama iz političke mitologije oba naroda. *Pucanj* jednovremeno postaje i događaj koji prekida monotoniju seoskog života, mahom svedenu na kratke i prolazne ljubavne avanture koje povezuju,

mire i svađaju dve nacionalnosti. U tom smislu, ovo selo ostaje Jugoslavija u malom, čiju učmalu birokratizaciju i neuspešnost ekonomskih, privrednih i političkih reformi može prekinuti samo veliki događaj poput rata. No, film se okončava pobedom prijateljstva između Petra i Tomislava, zadržavajući tako ravnotežu između političke korektnosti i provokativnosti.

Godine 1969. film *Plastični Isus* Lazara Stojanovića prati karijeru Zagrepčanina Tomislava Gotovca u Beogradu. Invertirajući lik Josipa Broza Tita, reditelj dotiče ono što se u jugoslovenskom društvu smatralo nedodirljivim i neupitnim. U jednoj od politički najprovokativnijih scena, Stojanović prelazi na snimke žurnala *Hrvatska u reči i slici*, a Tom Gotovac nailazi na odbačene snimke sa Pavelićevog obnavljanja hrvatskog Sabora. Tom izgovara: „Ovo će za nekoliko godina vredeti milijune.” Potom, vidimo Toma kako na terasi, držeći pištolj u rukama oponaša pucanje u žrtve logora Jasenovac (Lazarević Radak 2016: 62). Scenama daje snagu postavljanje lica žrtava u krupni plan. Vešto se služeći retrovizorom kao metaforom, dalje prikazuje kako Tom na motoru juri u bolju, socijalističku budućnost, dok za njim ostaje refleksija sa retrovizora: ratovi, autoritarni režimi, četnici, ustaše. Sva ta prošlost, ogleda se u budućnosti, a sva budućnost prepoznaje se u prošlosti. Stojanović ovim oživljava dijalektiku za koju su se revolucionari, možda paradoksalno zalagali. Pitanje budućnosti otvara Želimir Žilnik, samo dve godine ranije, predstavom ubistva Jugoslavije. Grupa protagonista *Ranih radova* (1968) aludira na Studentski protest i revoluciju izvedenu do pola. Teško je zamisliti svu lucidnost koja je potrebna da bi se osmislila scena u kojoj devojku Jugoslaviju ubijaju, pokrivaju zastavom jednakosti, bratstva i progresa, upravo njeni dojučerašnji istomišljenici koji su zadovoljni polovičnim rešenjima. Događajima se jednako aludira na iznevereni Studentski protest i izneverenu socijalističku revoluciju, koja se okončava u praksi realnog socijalizma zanemarujući ideje i ideale slobode, jednakosti i bratstva. Dok Jugoslavija gori, ostavlja prostor za promišljanje o revoluciji izvedenoj do pola i podseća gledaoca na gradove i sela koji će dvadeset dve godine kasnije goreti u plamenu etnonacionalizma.

Crvena buržoazija i bekstvo od birokratije

Kritika birokratije se kao opaska na račun crvene buržoazije najpre sreće u crnom talasu, no eksplicitnu formu dobija tek petnaestak godina kasnije, kada su se institucije jugoslovenskog društva odista počele prepoznavati kao istrošene, ostarele i nefunkcionalne. Godine 1979, kada se društvo posle relativno zlatnog doba ranih sedamdesetih našlo u ekonomskoj krizi, snimljen je film

Trofej u režiji Karolja Vičeka. Centralni narativ ovog filma razvija se oko procesa utvrđivanja porekla imovine. Ovaj proces, o kojem se u filmu govori kao o jednom u nizu neuspelih pokušaja da se osnuju komisije čije će procene biti relevantne i zasnovane na objektivnim parametrima, zapravo ukazuje na kontinuitet pokušaja zvaničnog ograničavanja privatnog vlasništva na račun državnog, koje traje od okončanja Drugog svetskog rata do smrti Josipa Broza Tita. Nakon što su okončane agrarne reforme, slobodni otkup i niz drugih postupaka u kojima su najčešće žrtve bile nasumične ili odabrane iz ličnih razloga, uspostavljanje komisije postaje još jedna birokratska farsa. Jedna od marioneta koja treba da predsedava ovakvom komisijom je ostareli Lončar koji decenijama čuva lovište. Ono ostaje višestruka metafora zadržavajući geosimboličko značenje prostora na kojem se progoni, lovi, hvata u zasedi, ali i mesto na kojem se rado sreću jugoslovenski funkcioneri. U potrazi za trofejem, Lončar postaje još jedna žrtva pozne faze realnog socijalizma. Film prikazuje tamnu stranu socijalističkog režima koji nastoji da, po svaku cenu, dokaže vlastitu funkcionalnost. No ta demonstracija će se pokazati tek kada nevinu budu optuženi i kada oni koji su vlastitim radom stekli imanje počnu izvršavati samoubistva. Protagonista Lončar je Jugoslavija, ostarela, nefunkcionalna i nepotrebna novim elitama.

Vita, protagonistica filma *Bravo maestro*, Rajka Grlića predstavlja elitu kojoj društvo teži. Isprva siromašni, izuzetno talentovani kompozitor beskompromisno odbija da koketira sa političkim krugovima i osrednjim delima koja njegovo okruženje favorizuje. Pritisnut egzistencijalnim poteškoćama, sklapa brak sa ćerkom uticajnog čoveka, te osvajajući fizički, emocionalni, pa najzad i politički prostor postaje neprikosnoveni autoritet za jugoslovensku muziku, ključni čovek svih žirija, upravnik svih umetničkih tela i osoba od najvećeg značaja u institucijama kulture. No, poput junaka u bajci, zadobijajući spoljašnji prostor, izlazeći iz unutrašnjeg i kreativnog bića u materijalni svet, on postaje beskrupulozan i arogantan. Kako se ovo najčešće raspliće u mitskim i legendarnim tvorevinama, Vita gubi ono najdragocenije – dar da komponuje. Dok na sastancima, u upravnim odborima i u najkrupnijim političkim institucijama postaje nalik na one koji su ga odbijali na konkursima i omalovažavali na takmičenjima, on krađe partituru mladića koga odbija na konkursu, tako postajući točak u društvenom mehanizmu. Dok mu skandiraju, on shvata da je tek ljuštura i sluga sistema. Jednovremeno, Vita je i budućnost Jugoslavije, potomak onoga što je jugoslovenski sistem počeo favorizovati – partijsko pripadništvo, plagijarizam i autoritarnost (Lazarević Radak 2017: 133-140).

Slično tumačenje daje i *Ambasador* Fadila Hadžića, uvođenjem figure partijskog funkcionera čija porodica proživljava krizu, a on zauzima figuru njenog neprikosnovenog vlasnika. Neveliki estetski dometi ovog filma onemogućuju duboku interpretaciju koja bi lik Ambasadora povezala sa političkim entitetom. Ambasador je čovek koji predstavlja Jugoslaviju, no njegova slika o samom sebi uprkos povremenim izletima u kredite i bespovratne pozajmice, zanemarivanju porodice i autoritarnosti ostaje nenarušena. Za razliku od Lončara i Vite, on sebe vidi kao odraz savršenstva, učesnika narodnooslobodilačke borbe, nekoga ko zaslužuje udoban i bogat život.

Umesto zaključka

Kratak pregled i pokušaj analize pojedinih filmskih ostvarenja nastalih između 1975. i 1985. govori u prilog tezi o relativno neosnovanoj marginalizaciji belog talasa kao kritičke faze u razvoju jugoslovenskog filma. Kao uzorak za analizu jedne filmske decenije i naučno-kritičko etabliranje formulacije „beli talas”, koja nije ušla u rečnike, enciklopedije niti je uspostavljena njena definicija, ovaj izbor filmova svakako nije dovoljan. Ipak, verujem da se desetak ostvarenja o kojima je bilo reči obraća jednako kritičnim tonom i sličnim temama koje okupiraju reditelje crnog talasa i filmove koji će biti snimljeni devedesetih godina. Uprkos kritičkom tonu, ova grupa filmova se ne može smatrati jedinstvenom, kao što je to slučaj i sa crnim talasom i filmovima snimljenim tridesetak godina docnije. Isto, dakle, važi za filmove devedesetih ili filmove prve i druge decenije trećeg milenijuma, iako se oni neretko posmatraju kao nezavisni fenomeni izrasli iz jedinstvenog društvenog konteksta. Raznolikost ostvarenja govori u prilog činjenici da bi obuhvatna i jednoznačna definicija filmova snimljenih od 1975. do 1985. godine odista bila nemoguća bez očiglednih propusta. No svi oni, svaki na sebi svojstven način, govore jezikom kritike, analiziraju istorijske događaje ili tematizuju probleme koji u tom trenutku pogađaju jugoslovensko društvo ili postjugoslovenska društva. U tom smislu, opstaju i projekti koji govore o aktuelnim društvenim problemima.

Nakon dezintegracije Jugoslavije, problemi slični onima koje su tematizovali reditelji prethodnih generacija dobijaju novu formu. Ratno ili pak antiratno raspoloženje dostiže jedinstvenu dubinu u filmu *Doviđenja u sledećem ratu* Živojina Pavlovića. Njegova *Zaseda* iz prethodne decenije govori jezikom razočaranja u revoluciju i mogućnost izgradnje boljeg i pravednijeg sveta. Slično se može reći i za triptih *Jutro, San, Podne* Puriše Đorđevića. Preko

četrdeset godina kasnije, u prvoj i drugoj deceniji trećeg milenijuma, *Krugovi* Srđana Golubovića, *Četvrti Čovek* i *Neprijatelj* Dejana Zečevića, okupirani su značenjem rata, žrtve, pokajanja i uloge ljudske prirode u njima. *Okupacija u 26 slika* i *Pad Italije* dobijaju potvrdu antropološkog pesimizma u ratnim hororima poput *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića, dok mit o neophodnosti cikličnog obnavljanja borbe i neophodnosti osвете devedesetih godina postaje prisutniji no ikada ranije. Film *Podzemlje: Bila jednom jedna zemlja* Emira Kusturice uspostavlja liminalni prostor kao instrument kojim se sažimaju prostorno-vremenske granice između Drugog svetskog rata i ratova koji su se vodili devedesetih godina. Gornji svet realnog socijalizma i donji svet ideja deli tlo koje se rasparčava ploveći po graničnom prostoru Dunava i Podunavlja. Birokratija metastazira i napada već mrtvo telo Jugoslavije, otkrivajući svoju prirodu u takozvanoj sivoj ekonomiji i kriminalnim klanovima. Oni postaju elita i održavaju cikličnu smenu režima. Njeni začeci prepoznatljivi su već u filmovima *Ambasador*, *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja* i *Bravo maestro*. Činjenica da tematizacija sličnih i istih problema ostaje prisutna dvehiljaditih, potvrđuje da beli talas uprkos manifestnom slabljenju kritičkog tona uspostavlja kontinuitet etičkog samopreispitivanja i društvene kritike.

Literatura

- Krstić, Marko. 2008. „Apsurd podela, pobede i slobode: *Čovek iz hrastove šume* i *Delije* Miće Popovića”, u: *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma*. (prir.) Dejan Ognjanović i Ivan Velisavljević, Beograd: Clio, str. 279–294.
- Lampić, Mario. 2000. *Mali rečnik tradicionalnih simbola*. Beograd: Li-bretto
- Lazarević Radak, Sanja. 2016. *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*. Pančevo: Mali Nemo
- Lazarević Radak, Sanja. 2013. *Otkrivanje Balkana*, Pančevo: Mali Nemo.
- Lazarević Radak, Sanja. 2017. „Beli talas u jugoslovenskoj kinematografiji: kritičko prilagođavanje/dijalektičko sukobljavanje”, u: *Sveske* br. 123, mart. Pančevo: Mali Nemo, str. 133-140.
- Lazić, Mladen. 1994. *Sistem i slom: raspad socijalizma i struktura jugoslovenskog društva*, Beograd: Filip Višnjić
- Levi, Pavle. *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: XX vek
- Munitić, Ranko. 1977. *Te slatke filmske laže*, Beograd: Vuk Karadžić
- Omon Žak, Mari Mišel. 2007. *Analiza filmova*, Beograd: Clio

- Omon, Žak. 2006. *Teorije sineasta*, Beograd: Clio
- Omon Žak, Bergala Alen, Mari Mišel, Verne Mark. 2006. *Estetika filma*, Beograd: Clio
- Popović, Mihailo. 2002. *Nacionalna katastrofa i političko otrežnjenje*, Beograd: Plato
- Sekelj, Laslo. 1990. *Jugoslavija: struktura raspadanja*, Beograd: Rad
- Tirnanić, Bogdan. 2006. *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije
- Van Genep, Arnold. 2005. *Obredi prelaza*, Beograd: Srpska književna zajednica
- Volk, Petar. 1994. *Povratak u budućnost*, Beograd: Institut za film
- Volk, Petar. 2001. *Dvadeseti vek srpskog filma*, Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka
- Zanini, Pjero. 2002. *Značenja granice*, Beograd: Clio

Sanja Lazarević Radak
Institute for Balkan Studies Serbian Academy of Science and Arts,
Belgrade

BEETWEN TWO WAVES: YUGOSLAV CINEMA AND CRISIS OF SOCIALISM (1975–1985)

Summary

Few film critics use the phrase „white wave” in the context of the Yugoslav films made between 1975 -1985. Critics point out certain films, weigh their importance and analyze their aesthetic dimension. Films made during this decade are not characterized by unique aesthetic, technical, or ideological narrative thread, although they mark an introduction to individualization in the film production. Relying on historical data, socio-psychological dimension of the dominant neo-Marxist the author focuses on the role of these films in creating and recreating the history of Yugoslavia: 1. How the future of Yugoslavia was depicted in these films; 2. Revision of the events from the Second World War 3. Re-interpretation of the Second World War based on the events from post-war decades; 4. The porosity of the concept of brotherhood and unity and history of memory based on the conflicts from World War II; 5. Comprehensive criticism of the socialism and bureaucracy. The film narratives were observed comparatively in order to explain that their essential preoccupation do not differ from those that creates the black wave. Their topics are unemployment, injustice caused by harsh bureaucratization, marginalization, poverty followed by the tendency to get out of a repeatable economic crisis. These are so-called white wave topics, and most common themes in Serbian and Yugoslav film. After the disintegration of Yugoslavia similar problems take on a new form. War or anti-war mood reaches the depth of intellectual speculation similar to reflections in the film See you in the next war, by Živojin Pavlović. For example, Circles by Srđan Golubovic, talk about the possibilities of a new critical approach to the war / anti-war option. Occupation in 26 pictures and the Fall of Italy, receive confirmation of their predictions in the anti-war horrors like Pretty Village, Pretty Flame, while the myth of cyclical struggle and the necessity of revenge is present more than ever. Film Undergorund establishes a liminal space as an instrument for cross-section of the border between the time of the Second World War and the wars that were fought during the nineties. The metastazed bureaucracy attacks the dead body of Yugoslavia, revealing her nature in the gray economy, and criminal clans. Former elite has its counterparts in the

criminals who maintain a cyclical regime change. Production of non-performing staff and their installation on top with black wave continues with films like Ambassador, Acting Hamlet in Mrduša Lower, Bravo maestro. This trend continues during the 2000's confirming that the so-called white wave, despite the manifest weakening of critic is still a reflection of epochal time and moral questioning.

Key words

White waves, black waves, Yugoslav cinema, history, socialism.

Nemanja Zvijer¹
Institut za sociološka istraživanja
Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu,

PARTIZANSKI VERSUS „POSTPARTIZANSKI” FILM – ratni film i društveni kontekst

791.222(497.1)
791.222(497.1-89)199/...
316.7:791.222
COBISS.SR-ID 255772428

Apstrakt

Glavna ideja rada jeste da ukaže na to kako društvene okolnosti mogu uticati na filmski medij. Kao primer izabran je ratni film, kao onaj filmski žanr koji je posebno „podložan” različitim društvenim uticajima. Konkretna analiza baviće se sličnostima i razlikama partizanskih i „postpartizanskih” filmova. Kao osnova za poređenje ove dve vrste filmova uzeta su tri nivoa za koja se smatra da imaju posebnu važnost i težinu kada je u pitanju filmsko predstavljanje rata. Reč je o vizuelnom prikazu sukoba, slici neprijatelja i slici sopstvene vojske. Najpre će se objasniti kako je rat predstavljen u jednoj, a kako u drugoj grupi filmova, da bi se zatim ta predstava pokušala objasniti s obzirom na društveni kontekst u kom su filmovi nastajali.

Ključne reči

film, rat, društvo, ideologija, još bar jedna ključna reč

Uvod

Sociološki pristup filmu podrazumevao bi, između ostalog, analizu filmova u odnosu na dva kontekstualna nivoa – društveni kontekst u kome je određen film nastao i onaj kontekst na koji se priča u filmu odnosi. Ovakav pristup čini se posebno pogodnim kada su u pitanju ratni filmovi, jer društvene okolnosti (dominantna ideologija, ekonomski i politički odnosi) mogu imati veoma veliki uticaj na koncipiranje slike rata u određenom filmu. Filmsko insceniranje ratnih događaja može, u tom smislu, neposredno zavisiti od društvenog

¹ znemanja@yahoo.com

konteksta, što znači da isti ratni događaj može biti različito interpretiran u zavisnosti od okolnosti u kojima je nastala njegova filmska inscenacija.

Pomenuti nivoi analize posebno su očiti kada je u pitanju samo predstavljanje rata, koje u filmovima može biti slavno i monumentalno, ali mračno i kritičko. Ekranizacija nekog rata u formi raskošnog filmskog spektakla sa masovnim scenama borbi, specijalnim efektima i različitom ratnom mehanizacijom vrlo često nastaje u produkciji pobjedničke strane, čime se sam sukob veliča i neguje u kolektivnom pamćenju kao posebno mesto sećanja. Na ovaj način ratni spektakl možda i najbolje odražava monumentalnu sliku rata koja vrlo često predstavlja veoma važnu ideološku potku. Sa druge strane, filmska slika rata ne mora samo glorifikovati rat, već ga može i kritički preispitivati. Filmska kritika rata se može prelamati kroz perspektivu ratom traumatizovanih učesnika, ali se isto tako može kritički baviti i uzrocima rata, kao i njegovim posledicama.

Ratni filmovi i (post)jugoslovenski prostor

Ratni film je imao relativno dugu tradiciju na (post)jugoslovenskom prostoru. Za vreme postojanja socijalističke Jugoslavije, domaća verzija ovog filmskog žanra – partizanski film bio je jedna vrsta kulturološkog fenomena. Produkcija ovih filmova u Jugoslaviji bila je vrlo obimna i dugotrajna jer su bili proizvođeni od početka do kraja pomenute države, sa kojom su na taj način bili neraskidivo povezani. Iako se ovde ne raspolaze konkretnim podacima o ukupnom broju snimljenih partizanskih filmova, može se navesti podatak „da je više od jedne trećine filmova iz jugoslovenske produkcije bilo posvećeno filmovima iz NOB-a, kao i da je samo u periodu 1960–1969. u Jugoslaviji snimljen 81 film sa partizanskom/revolucionarnom tematikom” (Vučetić 2012: 137). Među ovolikim brojem snimljenih filmova, posebno se izdvajaju ona ostvarenja koja su ekranizovala tzv. neprijateljske ofanzive,² pa se zbog toga nazivaju i „filmovane ofanzive” (Daković 2000: 24). Ovi filmovi su snimani uglavnom u formi ratnog spektakla i zbog simboličke važnosti događaja koje su ekranizovali mnogi od njih su imali status državnih projekata. Među pomenute filmove spadaju *Kozara* (1962), *Desant na Drvar* (1963),

2 Reč je o sedam vojnih operacija Vermahta tokom Drugog svetskog rata čiji je cilj bio slamanje partizanskog pokreta otpora na tlu Jugoslavije. Kako ove operacije nisu ostvarile svoj prvobitni cilj (uništenje partizana), one su u potpunosti kolektivnom pamćenju jugoslovenske socijalističke zajednice stekle veoma veliki simbolički značaj.

Bitka na Neretvi (1969), *Sutjeska* (1973), *Užička republika* (1974), *Pad Italije* (1981) i *Igmanski marš* (1983).

Nakon raspada socijalističke Jugoslavije, na postjugoslovenskom prostoru nastavljeno je sa produkcijom ratnih filmova. Sam raspad pratili su ratni sukobi, a filmska produkcija nije ostala imuna na ratna dešavanja. Nevena Daković navodi da su se igrani filmovi o sukobima na prostoru nekadašnje Jugoslavije pojavili sa zanemarljivim zakašnjenjem u odnosu na realna zbivanja (Daković 2008: 101). Međutim, produkcija tih filmova bila je daleko manjeg obima, posebno u poređenju sa situacijom kakva je bila u socijalističkoj Jugoslaviji. Razlozi smanjene filmske produktivnosti mogu se, između ostalog, tražiti i u velikoj društvenoj-ekonomskoj krizi koja je zahvatila postjugoslovenski prostor. Ovaj razlog čini se važnim, posebno kada se ima u vidu da je produkcija ratnih filmova relativno zahtevna u materijalnom i logističkom smislu.

Osim smanjene produktivnosti, i sam status ratnog filma na postjugoslovenskom prostoru bio je donekle ambivalentan. Sa jedne strane postoje mišljenja da se uprkos relativnoj zastupljenosti ratne tematike tokom 1990-tih zapravo manji broj snimljenih filmova uklapao u kategoriju ratnog filma u užem smislu (koju čine borbeni i akcioni filmovi) jer je većinu ostvarenja karakterisao snažan dramski karakter, a fabula je najčešće bila centrirana oko prikazivanja stradanja civila, trauma ratnih povratnika i njihovog teškog prilagođavanja civilnom životu (Levi 2009: 166). Slično ovome, filmski teoretičar Nikica Gilić smatra da se konkretno hrvatski ratni film 1990-ih nikada nije nametnuo kao žanr (Gilić 2010: 150).³

Za razliku od ovoga, ratni film 1990-tih poiman je i kao nova vrsta i nazivan *neoratnim*. Pomenuta kovanica bi trebalo da upućuje na to da su ova ostvarenja na različit (ili novi) način preispitivala ratne sukobe. Nevena Daković tako smatra da se ovaj naziv može koristiti kako u svetskom kontekstu, gde bi podrazumevao ostvarenja nastala od šezdesetih godina 20. veka koja su tematizovala vijetnamski sukob i Drugi svetski rat uz naglašenu kritičku intonaciju, tako i u postjugoslovenskom kontekstu, gde bi se odnosio na

3 Sa druge strane, Jurica Pavičić sasvim legitimo upotrebljava sintagmu „ratni film” i to upravo prilikom analize hrvatskih ostvarenja iz 1990-ih godina. Pri tom, ovaj autor ratne filmove deli na *državotvorne filmove*, koji su „nemušto napravljeni i propagandistički ratni filmovi obilježeni implicitnim šovinizmom, govorom mržnje ili stereotipnom ideologizacijom”, i na *ratni noir*, koje karakteriše „sklonost verizmu, pesimizam koji se graniči s mračnjaštvom te sklonost patosu” (Pavičić 2011: 38-39).

ostvarenja utemeljena na „saobraženom iskustvu *partizanskih vesterna*⁴ sa vremenim traumama urbicida, siromaštva i izolacije” (Daković 2008: 95-96). Iz pomenutog određenja se vidi da neoratne filmove sa jedne strane karakteriše izraženo kritičko usmerenje i to kada je u pitanju globalni kontekst, dok je sa druge strane, u lokalnom kontekstu istaknuta važnost nasleđa njihovih stilskih i žanrovskih prethodnika, partizanskih filmova.

Ono što u ovakvom određenju može stvoriti izvesnu nedoumicu jeste činjenica da i filmovi kritični prema ratu mogu takođe spadati u žanr klasičnih ratnih filmova. Jedno od enciklopedijskih određenja ratnih filmova naglašava da oni mogu biti i antiratni i proratni, pri čemu se precizira da je ratni film onaj koji je zasnovan na fikcionalnoj ili činjeničnoj priči o stvarnom istorijskom ratu i najveći deo njegovog vremena odlazi na vođenje tog rata, planiranje i samu borbu. Iz ovog određenja se isključuju filmovi o dešavanjima kod kuće, zatim oni koji koriste rat kao pozadinu, kao i filmovi o vojnim logorima, vojnoj obuci i biografski filmovi koji ne sadrže scene borbe (Basinger 2006: 337-338).

Imajući navedeno u vidu, pod kategoriju ratnih filmova bi spadao veoma mali broj ostvarenja sa postjugoslovenskog prostora jer čak i kod onih filmova kod kojih se ustalio epitet ratni, klasične scene borbe i akcije ne zauzimaju previše veliki prostor na njihovoj filmskoj traci⁵, a u mnogim slučajevima rat je korišćen kao jedna vrsta lajlmotiva. Iz toga dalje proizilazi da to nisu tipični ratni filmovi (ili kao što je ranije naglašeno, nisu ratni filmovi u užem smislu), pa bi u tom smislu možda i bio opravdan naziv neoratni.

Iako se ove nedoumice mogu dalje promišljati, ograničen prostor ovog rada to ipak ne dozvoljava, tako da će se filmovi sa postjugoslovenskog prostora koji su na različite načine konstruisali sliku rata uslovno nazvati „postpartizanskim”. Samim tim što je uslovnog karaktera, ovaj epitet na prvi pogled može izgledati kao proizvoljan. Međutim, korišćenje sintagme „postparti-

4 Autorka na jednom drugom mestu pod „partizanskim vesternima” podrazumeva, zapravo, partizanske ratne spektakle u kojima se mogu pronaći žanrovski motivi klasičnih vestern filmova, pri čemu su „tvrdo jezgro” partizanskih vesterna činile upravo filmovane ofanzive (Daković 2000: 24-25).

5 Ipak, ne bi trebalo izgubiti iz vida ni tvrdnju da „pravi *ratni film* ne mora nužno prikazivati ratovanje ili kakvu bitku; jer, od časa kada je filmski medij mogao da iznenadi publiku (u tehničkom ili psihološkom smislu), *de facto* je postao jedno od mogućih oružja” (Virilio, 2003: 16). Iako se ova tvrdnja koju iznosi francuski teoretičar Pol Virilio (Paul Virilio), odnosi prevashodno na perceptivno polje, ratni film svakako može biti relativno moćno sredstvo (pa samim tim i vrsta oružja) posebno u propagandnim okvirima koji su sastavni deo svakog ratnog sukoba.

zanski filmovi” ne mora biti u potpunosti neosnovano. Naime, na jugoslovenskom prostoru partizanski film je postao jedna vrsta sinonima za ratne filmove uopšte, tako da je svako filmsko bavljenje ratnom tematikom na postjugoslovenskom prostoru uglavnom podrazumevalo izvesno referiranje ka partizanskim filmovima. Odnos prema partizanskim filmovima, kao jednoj vrsti referentne grupe, uopšte ne mora biti eksplicitan, kao npr. u formi postmoderne citatnosti, ali već i sama činjenica da su postojali takvi filmovi u izvesnoj meri podrazumeva, pa čak iako je nevoljno ili nesvesno, oslanjanje na njihova prethodna iskustva. Ovo donekle potvrđuje i navedeni uvid Nevene Daković da su ratni filmovi na postjugoslovenskom prostoru nastajali na iskustvu partizanskih filmova, što je u izvesnom smislu bilo i neminovno jer su oni bili njihova žanrovska prethodnica.

Dakle, sintagma „postpartizanski filmovi” odnosiće se na ona ostvarenja sa postjugoslovenskog prostora koja su se na određeni način bavila ratnom tematikom i ratnim sukobima. U ovu grupu filmova mogli bi se ubrojati *Dezertjer* (1992), *Vukovar, jedna priča* (1994), *Podzemlje* (1995), *Lepa sela lepo gore* (1996), *Vrijeme za...* (1993), *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996), *Bogorodica* (1999) i *Nebo, sateliti* (2000).⁶

Imajući rečeno u vidu, ali i činjenicu da su partizanska i „postpartizanska” ostvarenja delovi, uslovno rečeno, jednog filmskog kontinuuma, može se postaviti pitanje koliko oni među sobom imaju sličnosti i razlika. Poređenje ove dve grupe filmova izvršiće se preko tri nivoa koja se odnose na vizuelni prikaz sukoba, sliku neprijatelja i sliku sopstvene vojske (koja je simbol sopstvenog nacionalnog kolektiva). Pomenuti nivoi izabrani su zbog njihove esencijalne važnosti za filmsku konstrukciju same predstave rata.

Kodiranje filmske predstave rata

U partizanskim filmovima⁷ za vizuelni prikaz sukoba karakteristična je izvesna monumentalnost, koja se može pratiti na dva nivoa. Prvi nivo je, uslovno rečeno, dinamička ravan slike u kojoj je rat predstavljen isključivo kroz masovne scene borbe, kao što su prikazi sukoba partizana sa četnicima (*Bitka na Neretvi*) i vojnicima Vermahta (*Sutjeska*). Osim ovakvih scena, posebno je

6 Svi navedeni filmovi snimljeni su devedesetih godina 20. veka, a ovaj period je namerno izabran pre svega zbog specifičnog turbulentnog karaktera i relativno radikalnih društvenih promena, što ga iz sociološke perspektive čini jednom vrstom laboratorijskog slučaja.

7 U slučaju partizanskih filmova, analiza pomenutih nivoa pisana je na osnovu uvida objavljenih u knjizi *Ideologija filmske slike* (Zvijer 2011).

upečatljivo i dejstovanje vojne mehanizacije u filmovima *Užička republika* i *Bitka na Neretvi*, kao i scene avionskih napada. Za scene borbe karakteristično je to da su uglavnom sve snimane u totalu i polutotalu (što su bili postupci koji su u znatnoj meri doprinosili stvaranju monumentalne perspektive), kao i da se koristilo mnogo specijalnih i pirotehničkih efekata. Drugi nivo monumentalnosti imao je nešto statičniji karakter (nije, dakle, uključivao dinamiku borbe) i odnosio se na prikazivanje masovnog prisustva, ali i kretanja velikog broja ljudi bilo da su u pitanju nepregledne kolone partizana sa ranjenicima (*Bitka na Neretvi*), vojnici Vermahta rapoređeni po planinskim vrletima (*Sutjeska*) ili seljaci u zbegovima (*Kozara*).

Za razliku od ovoga, u „postpartizanskim“ filmovima situacija je bila znatno drugačija jer je, nezavisno od toga iz koje bivše jugoslovenske republike su dolazili, gotovo u potpunosti bio odsutan filmski prikaz sukoba (što znači da nije bilo klasičnih scena borbe) ili je pak imao vrlo svedenu formu. Prvi slučaj je karakterističan za hrvatske filmove *Vukovar se vraća kući*, *Kako je počeo rat na mom otoku* i *Nebo, sateliti*,⁸ a drugi za ostvarenja *Vrijeme za ...* i *Bogorodica*, koja donose scene sukoba, ali su one gotovo zanemarljive dužine u odnosu na celokupno trajanje tih filmova. Slično je i u slučaju ostvarenja snimljenih u Srbiji, koje karakteriše izostanak vizuelizacije sukoba (*Dezserter*) i njihova svedenost (*Podzemlje* i *Lepa sela lepo gore*), uz delimični izuzetak filma *Vukovar, jedna priča* u kome ima malo više scena neposrednog sukoba između zaraćenih strana, koje su snimane uz dosta akcije i pirotehničkih efekata, čak i sa upotrebom borbenih vozila.

Kada je u pitanju slika neprijatelja, ona je u partizanskim filmovima bila jasno zaokružena i pretežno negativna, pri čemu je ta negativnost bila različitog intenziteta u zavisnosti od toga koja neprijateljska grupa je prikazivana. Najnegativnija je bila slika četnika i karakteriše je karikaturalnost u izgledu i brutalnost u postupcima. Ustaše su u „kvantitativnom“ smislu manje predstavljene, ali je zato ta predstava po svom karakteru bila izrazito surova. Prikazivanje Nemaca takođe je u većem ili manjem intenzitetu bilo negativno, dok je slika Italijana bila znatno iznijansiranija, posebno u filmovima *Bitka na Neretvi* i *Pad Italije*.⁹

8 Može se reći da su u filmu *Nebo, sateliti* sukobi izmešteni iz vizuelne ravni u auditivnu jer se tokom trajanja filma rat ne vidi ali se čuje (pucnji i eksplozije).

9 Pri tom, u filmovima *Sutjeska*, *Kozara* i *Igmanski marš*, Italijani se ne pominju iako postoje istorijski podaci da su učestvovali u svim tim bitkama.

U „postpartizanskim” filmovima snimljenim u Hrvatskoj slika neprijatelja bila je relativno kompaktna i homogena u svojoj negativnosti, kako u pojavnosti tako i u delatnoj ravni jer je za njihov izgled bila karakteristična karikaturnost, a za postupke brutalnost (gde je gotovo uvek naglašena sklonost ka silovanju i uživanje u nasilju) sa obaveznim neumerenim konzumiranjem alkohola. To se jasno može videti u ostvarenjima *Vrijeme za...*, *Bogorodica i Nebo, sateliti*. Može se takođe reći da je slika neprijatelja u ovim filmovima imala obeležja elementarne nepogode ili pošasti, uz konstantnu zadojenost etničkom mržnjom. Za razliku od toga, u filmu *Kako je počeo rat na mom otoku* ta slika je imala više humorističku nego horor dimenziju (dakle, bez demonizacije, kao u prethodnim ostvarenjima).

U „postpartizanskim” filmovima iz Srbije, slika neprijatelja je znatno nekonzistentnija, što znači da u većini ostvarenja neprijatelji nemaju fizičke manifestacije, već su prisutni samo u narativnoj ili auditivnoj ravni (ili se priča o njima ili se čuju njihovi glasovi), kao na primer u filmu *Lepa sela lepo gore*. Relativno jasna slika neprijatelja prisutna je jedino u filmu *Vukovar, jedna priča*, gde je dat jedan „linearni” prikaz konstituisanja neprijatelja od dezertiranih vojnika JNA, preko paravojske u vidu naoružanih civila, do regularne armije. U svakoj od ovih faza naglašavaju se određene, uglavnom negativne osobine, ali bez demonizacije.

Slika vlastite vojske (odnosno sopstvenog kolektiva) u partizanskim filmovima podrazumevala je, naravno, sliku partizana. Filmski portret partizana bio je relativno homogen, u smislu preovlađivanja pozitivnih osobina kao što su hrabrost i požrtvovanost, junaštvo i heroizam u gotovo epskim razmerama, kao i upornost i istrajnost. Pored herojskih osobina, za „filmske partizane” takođe je bila karakteristična i velika doza humanizma, pa se može reći da je u pojedinim filmovima (*Bitka na Neretvi*, *Sutjeska*) u prvom planu bila upravo humanizacija vojske (briga za ranjenike i za narod), a ne njena junačka glorifikacija.

Pored navedenog, oko slike partizana bila je centrirana i figura žrtve, koja je najefektnije bila predstavljena preko ranjenika, a takav vizuelni koncept bio je posebno izražen u filmovima *Bitka na Neretvi* i *Sutjeska*. Pored njih, sliku žrtve upotpunjavali su i sami partizani, za koje je bilo rezervisano upečatljivo „pojedinačno stradanje” (za razliku od neprijatelja, koji su uvek ginuli kolektivno i samim tim neprimetno i neupadljivo).¹⁰ Scene pogibija bile su

10 Ova činjenica je vrlo važna jer kolektivna predstava smrti ne pogađa toliko pojedinca (gledaoca) koliko ga pogađaju scene pojedinačnog umiranja, pošto sa njima direktno može da se identifikuje.

uglavnom rezervisane za one likove čiji su filmski portreti bili razrađeniji, a najčešće ih je karakterisao tzv. *raising speech*, odnosno govor upečatljivih fraza, sonornih sentencija i ideja, koji treba da objasni potrebe i ciljeve žrtava, te da običnog čoveka motiviše za isto, budeći u njemu svest o sopstvenoj izuzetnosti (Daković 2000: 27). Obrazac partizanskog mučeništva i golgote posebno je vizuelno istaknut u filmu *Igmanski marš*.

U „postpartizanskim“ filmovima kod slike sopstvenog kolektiva ima vidnih razlika. U hrvatskim filmovima slika vlastite vojske nije toliko detaljno razrađivana niti joj je posvećena posebno velika pažnja. Dva osnovna motiva koja dominiraju u ovoj slici su nespremnost za ratna dešavanja i pasivnost. Za razliku od ovoga, filmove snimljene u Srbiji karakteriše jasna slika sopstvenog kolektiva, pri čemu je njen karakter različit. U filmu *Dezerter* ta slika nije građena u glorifikatorskom maniru, već suprotno, kroz prizmu traumatizovanih učesnika ratnih sukoba (koji u filmu beže od samog rata), što je dalo jednu deidealizovanu sliku, preko koje je donekle i sam rat kritikovan (ali u najširem smislu).

Znatno nijansiraniji pristup može se videti u filmu *Lepa sela lepo gore*, gde slika vojske oscilira između negativnog i pozitivnog predstavljanja, pri čemu se čini da preteže pozitivni ton. U obilju ironije i hiperbole, ovu sliku uokviruje nekoliko upečatljivih likova ne tako sjajnog karaktera (lopov, narkoman i „primitivni ruralci“), koji uprkos tome odišu pozitivnim konotacijama. To se ogledalo u ležernoj atmosferi koja je vladala među njima, zatim u isticanju anegdotskih situacija, kao i u njihovoj komičnosti i upečatljivim i lako pamtljivim replikama. Linijom pozitivnog predstavljanja kreće se i film *Vukovar, jedna priča*, u kome je slika sopstvene vojske u izvesnom smislu romantizovana (njeni pripadnici se predstavljaju kao mladi ljudi, „neukaljanih ruku“, koji se hrabro bore protiv homogenizovanog etničkog neprijatelja), pa čak i idealizovana (izjednačavanje sa JNA i njenim multietničkim karakterom).

Ono što je zajednička karakteristika za sve „postpartizanske“ filmove jeste to da je kod svih slika žrtve isključivo usmerena na sopstveni nacionalni kolektiv. U hrvatskim ostvarenjima sami Hrvati su predstavljeni kao jedine i neuporedive žrtve, a Jurica Pavičić smatra da je ovakav stilski izraz posebno karakterističan upravo za hrvatske filmove iz devedesetih, nazivajući tu specifičnu formu *filmom samoviktimizacije*, gde je film *Vrijeme za...* uspostavio taj model, dok ostvarenje *Bogorodica* predstavlja njegovo dovršenje (Pavičić 2011: 21, 108-136). Veoma sličan samoviktimizacijski diskurs prisutan je i u srpskim filmovima jer su jedine i najveće žrtve isključivo Srbi, nezavisno od

toga da li su u pitanju ratom traumatizovana vojna lica (*Dezertjer*), upadljive, pojedinačne, melodramatične i teatralne pogibije sa karakteristikama *raising speech*-a (*Lepa sela lepo gore*) ili specifičan oblik metaviktimizacije (*Podzemlje*). U filmu *Vukovar, jedna priča* učinjen je pokušaj da se status žrtve ravnomerno rasporedi, tako što su glavni junaci u filmu (srpsko-hrvatski bračni par) predstavljeni kao neposredne žrtve ratnih okolnosti (on biva ranjen u ratnim okršajima, a ona silovana). Međutim, pored ovog manifestnog, na jedan latentniji i posredniji način ključni akteri u priči su ipak predstavljeni kao žrtve razbuktalog hrvatskog nacionalizma.

Dekodiranje filmske predstave rata

Na prethodnim stranicama pokazano je na koji način je kodirana filmska slika rata, odnosno kako je sam rat filmski predstavljen. Imajući to u vidu, u nastavku će se ta slika dekodirati, odnosno pokazće se na koji način je filmska predstava rata korespondirala sa društvenim kontekstom u čijim okvirima je nastala.

Spektakularna slika rata u partizanskim filmovima direktno proizilazi iz važnosti tog sukoba za samu državu. Drugi svetski rat, centralni predmet filmskih inscenacija, bio je prekretnica za jugoslovenske komuniste jer im je, između ostalog, omogućio samostalno konstituisanje države prema sopstvenim načelima i višedecenijsko održavanje na vlasti. To je bio „središnji utemeljiteljski mit na kojem je izgrađena nova posleratna vlada koju je predvodio Tito” (Goulding 2004: 12). Na ovaj način Drugi svetski rat je označavao simbolički, ali i stvarni početak političke egzistencije jedne države. Širi društveni značaj ovog sukoba direktno odgovara monumentalnom kôdu prikazivanja rata u partizanskim filmovima. Partizanski ratni spektakli na veoma jasan način odražavali su epske razmere Drugog svetskog rata, što je bilo veoma važno u ideološkom smislu jer je rat bio deo slavne prošlosti, pa se njegove filmske ekranizacije mogu posmatrati i kao pokušaj da se simbolički konzervira.

Simbolička važnost Drugog svetskog rata u socijalističkoj Jugoslaviji ekvivalentna je važnosti Domovinskog rata u Hrvatskoj, ali je status Domovinskog rata u filmskoj produkciji ove bivše jugoslovenske republike bio znatno drugačiji. Svedenost filmske slike sukoba i slaba i „neatraktivna” produkcija ratnih filmova u Hrvatskoj mogu, između ostalog, biti posledica samih ratnih okolnosti, kada je došlo do zastoja filmske proizvodnje pošto nije bilo dovoljno novca za njeno finansiranje, a uz to nije postojao ni regulisani sistem film-

ske produkcije (Škrabalo 1998: 454). Nikica Gilić takođe smatra da se među razlozima mogu navesti finansijska situacija, ali on još navodi i strah filmskih autora da ne upadnu u propagandistički šablon, kao i činjenicu da je rat sam po sebi trauma, zbog čega se najčešće izbegava (cit. pr. Šošić 2009: 48-49). Sa druge strane, reditelj Vinko Brešan navodi da Domovinski rat uglavnom nije imao velikih bitaka koje su imale svoj početak i kraj, pa zbog toga nije bilo previše situacija koje su se mogle „ispričati filmom” (cit. pr. Šošić 2009: 56).

Kada je u pitanju Srbija, izbegavanje eksplicitne akciono-filmske perspektive može se eventualno objasniti činjenicom da Srbija nije zvanično bila u ratu, kao i da nije imala, uslovno rečeno, koherentnu politiku u pogledu ratnih sukoba. Ovde se pre svega misli na situaciju u kojoj država zvanično ne učestvuje u ratu koji se dešava na njenim granicama i u kome sudeluju (i ginu) njeni građani, ali ga pri tom obimno logistički potpomaže. Ovakvoj situaciji doprinosilo je i neproglašavanje ratnog stanja, dok su istovremeno vršene opsežne mobilizacije, čiji je legalni karakter bio upitan.¹¹ Konfuzna društvena situacija verovatno je posredno mogla uticati i na filmske inscenacije ratnih dešavanja, pa su zato preovladavale svedenije slike ratnog sukoba, pa čak i njegovog potpunog odsustva¹².

Vizuelna ravan sukoba u ratnom filmu podjednako je važna kao i konstrukcija slike neprijatelja. U partizanskim filmovima negativan karakter slike četnika mogao bi se objasniti time da, osim što su bili predstavnici izbegličke vlade u Londonu, četnici su u simboličkom smislu bili i „apsolutni neprijatelji”.¹³ Ovim razlozima bi se mogla dodati i partijska direktiva o potrebi razračunavanja sa nacionalizmom u sopstvenim redovima, što bi se moglo odnositi na filmove *Užička republika* Žike Mitrovića i *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića. Sa druge strane, za nešto blažu sliku ustaša kao razlozi možda bi se mogli navesti delikatnost priče o genocidu u multinacionalnoj sredini i nužnost pridržavanja proklamovanog načela bratstva i jedinstva. Parafrazirajući navode Dejana Jovića, kao razlog bi se moglo navesti i negiranje komunističkih vlasti da je u

11 Prema pojedinim mišljenjima „do danas niko nije odgovarao za to što su vojni obveznici mobilisani uz zvaničan poziv za vojnu vežbu. U pravnom smislu, to je bila potpuno protivzakonito izvedena mobilizacija” (Sekulić 2013: 258).

12 Filmovi su se na taj način uklapali u širu medijsku sliku u društvu, jer kako Jurica Pavičić primećuje, rat je u srpskim medijima bio potpuno marginalizovan, što je po njemu bila posledica psihologije potiskivanja, kao i ideološke mantre po kojoj „Srbija nije u ratu” (Pavičić 2011: 49).

13 Prema Suzan Bak-Mors (Susan Buck-Morrs) „apsolutni neprijatelj” predstavlja pretnju kolektivu pre svega u ontološkom smislu, zato što dovodi u pitanje samu zamisao na osnovu koje je formiran identitet kolektiva, pa samim tim apsolutni neprijatelj postaje simbol apsolutnog zla (Bak-Mors 2005: 46-47).

Jugoslaviji uopšte bilo fašizma kao inherentnog pokreta, i odluke te vlasti da se krene „od nule” i svi sporovi stave *ad acta* (Jović 2007).

Slika neprijatelja u „postpartizanskim” filmovima bila je nešto specifičnija. U hrvatskim ostvarenjima izrazito negativan karakter ove slike može se objasniti neposrednim uticajem društvenog konteksta u kom su filmovi nastali, oličenog u zvaničnom ideološkom diskursu o spoljnoj agresiji i okupaciji (otud i slika neprijatelja kao nečega stranog i izvanjskog, iako se zapravo radilo o ljudima koji su tu decenijama živeli). I u srpskim filmovima slika neprijatelja bila je odraz zvaničnog ideološko-političkog stava po kome Srbija nije učestvovala u oružanim sukobima koji su označili kraj socijalističke Jugoslavije. Shodno tome, „ne učestvovanje” u ratu uslovalo je uglavnom nekonzistentnu sliku neprijatelja, što je posebno izraženo u filmovima nastalim nakon Dejtonskog mirovnog sporazuma.

Sa slikom neprijatelja nerazdvojivo je povezana i slika sopstvene vojske, koja je zapravo simbol samog kolektiva. U partizanskim filmovima to je posebno naglašeno u multietničkom karakteru partizanskog pokreta, koji je na taj način simbolizovao jugoslovensku zajednicu. Pri tom, filmska slika vojske odgovala je idealizovanom statusu koji je vojska uživala u samom društvu. Taj status je u određenoj meri proizilazio i iz činjenice da su partizanske snage prešle put od gerilskog pokreta do samostalne i organizovane vojne sile koja je bila na pobjedničkoj strani u Drugom svetskom ratu. Istovremeno, kulturni status partizanske vojske poticao je i od same političke kulture tog prostora (slavljenje ratničkih vrlina i junaštva, obožavanje oslobodilaca, značaj vojničkih vrednosti). Osim u simboličkom smislu, veličanje vojske (jednim delom i kroz filmski medij) imalo je i realnog značaja za sam sistem jer je Josip Broz Tito bio svestan da je vojska bila „važna poluga nezavisnosti zemlje i vlasti partije”. (Kuljić 1998: 138).

U „postpartizanskim” filmovima slika sopstvene vojske bila je takođe usaglašena sa društvenim okolnostima. U hrvatskim filmovima, naglašeni motivi nesprenosti i pasivnosti mogli su imati dve funkcije. Sa jedne strane, verovatno se želela naglasiti nesprenost Hrvata za rat, čime se u jednom širem smislu rat predstavljao prvenstveno kao proizvod uticaja spoljnog faktora, što je istovremeno automatski apstrahovalo sve druge moguće razloge. Sa druge strane, pasivnost kao dominantna karakteristika sopstvene vojske bila je u direktnoj službi dominantnog ideološkog diskursa po kome je Hrvatska bila žrtva spoljne agresije, čime je slika sopstvene vojske povezana sa konceptom žrtve. Pavičić, tako, smatra „da su ideološko samopojmanje po kojem su Hr-

vati samo i isključivo žrtve agresije, kao i težnja da film objašnjavalачki deluje u inozemstvu, stvorili prešutni tabu oko prikazivanja hrvatskih likova kao aktivnih u (dakako, ratnoj) radnji” (Pavičić, 2011: 113).

Za sliku sopstvene vojske u srpskim filmovima može se reći da se uklapa u mozaik afirmativne predstave nacionalnog identiteta, što je bilo sasvim u skladu sa veoma izraženom afirmacijom samog nacionalizma u društvu¹⁴. Pojedini filmovi, kao npr. *Lepa sela lepo gore*, ponudili su naizgled kritičnu sliku nacionalnog kolektiva, ali koncept kulturne intimnosti upućuje na to da naizgled negativni aspekti nacionalnog identiteta ne moraju podrazumevati i njegovu kritiku.¹⁵ U pomenutom filmu, naizgled negativna predstava sopstvene vojske imala je pozitivne konotacije. Pozitivan karakter dopunjen je i prikazom „pročišćene” slike sopstvene vojske koja u ratu skoro nikog ne ubija, čime se istovremeno prenebregla činjenica da su pripadnici sopstvenog kolektiva itekako učestvovali u stvarnom ubijanju. U filmu *Vukovar, jedna priča* takođe se može govoriti o pozitivnom karakteru slike sopstvene vojske koji je možda najviše izražen preko, uslovno govoreći, njene romantizacije kroz poistovećivanje sa JNA. Može se pretpostaviti da je u tom periodu (prva polovina devedesetih godina) u Srbiji JNA još uvek bar donekle uživala deo ugleda preostalog iz perioda socijalističke Jugoslavije.

Slika sopstvene vojske u obe grupe analiziranih filmova imala je još jednu važnu funkciju, a to je isticanje figure žrtve i njeno monopolisanje. Za sliku žrtve u partizanskim filmovima se može reći da je jednim delom doprinosila razvijanju mita o žrtvovanju kao važnom delu identiteta nove socijalističke Jugoslavije (Jović 2007: 64). Inkorporiranje žrtvenosnog elementa u identitetski sklop bilo je u izvesnoj meri karakteristično i za „postpartizanske” filmove. U Hrvatskoj se tokom devedesetih koncept samoviktimizacije (korišćen kako u unutrašnjoj tako i u spoljnoj politici), uspostavio kao jedan od najvažnijih elemenata ne samo medijskog, već i ideološkog diskursa, pri čemu je filmska produkcija u potpunosti pratila ovaj obrazac. Konstruisanje monopola na žrtvu kroz filmsku naraciju bilo je karakteristično i za Srbiju, i to kroz fokusiranje na patnje sopstvenog kolektiva, pri čemu se suprotna strana u potpunosti isključivala. Filmovi su se na ovaj način uklapali u zvanični nacionalistički narativ, posebno ako se ima u vidu da „(j)edna od osobina srpskog nacionalizma, koja se može

14 Rasprostranjenost nacionalističke ideologije bila je karakteristika čitavog postjugoslovenskog prostora.

15 Majkl Hercfeld (Michael Herzfeld) za kulturnu intimnost, između ostalog, kaže da je to „prepoznavanje onih aspekata kulturnog identiteta koji se smatraju izvorom spoljašnje neprijatnosti, ali istovremeno pružaju članovima zajednice osećaj sigurnosti zbog pripadnosti društvu...” (Hercfeld, 2004: 20).

prepoznati gotovo kod svih malih nacija, jeste samosažaljivost koja se izražava diskursom samoviktimizacije” (Bakić, 2011: 280).

Zaključak

Na primeru ratnog filma dosta jasno se može videti uticaj društvenog konteksta na filmski medij. Ovaj rad predstavlja jednu vrstu oglada kojim se ta problematika želela malo bliže osvetliti. Kroz analizu partizanskih i „postpartizanskih” filmova želelo se pokazati kako je promenjeni društveni kontekst mogao uticati i na promenu filmske predstave rata.

Promena je najvidljivija kod vizuelnog prikaza sukoba, gde su i razlike između partizanskih i „postpartizanskih” filmova bile najupadljivije. Glorifikatorski i monumentalni prikaz sukoba u partizanskim filmovima neposredno je odgovarao ideološkom značaju koji je Drugi svetski rat imao za jugoslovenske komuniste i njihovoj težnji da se kroz spektakularne prizore taj značaj još više naglasi. Za razliku od toga, sveden i „neatraktivan” prikaz rata u „postpartizanskim” filmovima može se sagledati kao posledica velike ekonomske krize koja je nakon sloma socijalističke Jugoslavije zahvatila ceo postjugoslovenski prostor, kao i uticaja dominantne ideologije u okviru koje je naglašavano kako smo „mi” žrtve spoljne agresije ili kako „mi” uopšte nismo ni učestvovali u ratu.

Osim razlike, uočile su se i određene sličnosti između partizanskih i „postpartizanskih” filmova. Sličnosti su posebno izražene u prikazu neprijatelja između partizanskih i „postpartizanskih” filmova iz Hrvatske. Može se reći da je slika neprijatelja u Hrvatskim filmovima u znatnoj meri bila pod uticajem četničke ikonografije karakteristične upravo za partizanske filmove. Sličnost sa partizanskim filmovima karakteristična je i za „postpartizanske” filmove iz Srbije, i to u afirmativnom prikazu sopstvene vojske, koji je u nekim slučajevima imao malo posredniji karakter. Najviše sličnosti između partizanskih i „postpartizanskih” filmova može se videti u okviru maritroloških obrazaca, što je donekle i razumljivo imajući u vidu univerzalistički karakter figure žrtve.

Na kraju se može reći da je društveni kontekst svakako imao uticaja, posebno kad je u pitanju tako važna tema kao što je rat. Taj uticaj je bio najizraženiji u onim segmentima koji su u izvesnom smislu primarniji, odnosno ono sa čime se prvo dolazi u kontakt kada se posmatraju i analiziraju ratni filmovi, a to je vizuelni prikaz sukoba.

Literatura

- Bak-Mors, Suzan, 2005, *Svet snova i katastrofa*. Beograd: Beogradski krug.
- Bakić, Jovo, 2011, *Jugoslavija: razaranje i njegovi tumači*, Beograd: Službeni glasnik.
- Basinger, Jeanine, 2006, „War Films”, in B. K. Grant (ed.), *Schirmer Encyclopedia of Film volume 4*, Thompson Gale.
- Daković, Nevena, 2008, *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU.
- Daković, Nevena, 2000, Kliše ratnog filma ili ratni film kao kliše, u: Grupa autora. *Izazov ratnog filma*. Kraljevo: Kulturni centar, Festival filmskog scenarija – Vrnjačka Banja, City centre – Kraljevo,
- Gilić, Nikica, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international.
- Goulding, Daniel, 2004., *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945 – 2001: oslobođeni film*. Zagreb: V. B. Z.
- Hercfeld, Majkl, 2004, *Kulturna intimnost*, Beograd: XX vek.
- Jović, Dejan, 2007, „Hrvatska u socijalističkoj Jugoslaviji”, *Reč*, br. 75/21: 61–98
- Kuljić, Todor, 1998, *Tito*. Beograd: Institut za političke studije
- Levi, Pavle, 2009, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: XX vek.
- Pavičić, Jurica, 2011, *Postjugoslavenski film. Stil i ideologija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Sekulić, Nada, 2013, *Skriveni rat*, Beograd: Udruženje ratnih i mirnodopskih vojnih invalida Srbije i Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Šošić, Ana, 2009, *Film i rat u Hrvatskoj*, Zagreb: *Zapis*, br. 64–65.
- Virilio, Pol, 2003, *Rat i film*, Beograd: Institut za film.
- Vučetić, Radina, 2012, *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik.
- Zvijer, Nemanja, 2011, *Ideologija filmske slike*, Beograd: Filozofski fakultet.

PARTISAN VERSUS „POSTPARTISAN” FILMS

Summary

The main idea of the paper is to point out how social circumstances can affect on the film medium. As an example was chosen a war film, because that film genre was particularly „subjected” to various social influences. Analysis dealt with similarities and differences between Partisan films from the cinematography of socialist Yugoslavia and „Postpartisan” films from the 1990’s produced in ex-Yugoslav countries. As a basis for comparing these two types of films, three levels was chosen since they have special importance and weight when it comes to showing the war on film. These levels are a visual display of the conflict, the image of the enemy and the image of one’s own army. Firstly, we explained how the war was presented in Partisan and „Postpartisan” films, and then we try to explain that representation in light of the social context in which the films were produced. Analysis showed crucial differences between Partisan and „Postpartisan” films in one important aspect – the visual display of the conflict. The monumental display of the conflicts in Partisan films directly corresponded to the ideological significance that the Second World War had for Yugoslav communists. In contrast, the reduced and „unattractive” display of war in „Postpartisan” films can be seen as a consequence of the huge economic crisis that, along with the collapse of socialist Yugoslavia, captured the entire post-Yugoslav space. Also, it should not be ignored the influence of the dominant ideology in which it was emphasized that „we” are the victims of external aggression and that „we” did not even participate in the war at all. Apart from the difference, certain similarities between Partisan and „Postpartisan” films were observed. Similarities are especially expressed in the representation of enemies between Partisan and „Postpartisan” films from Croatia. It can be said that the image of the enemies in Croatian films was largely influenced by the Chetnik iconography that is characteristic of partisan films. Similarity with Partisan films is also characteristic for „Postpartisan” films from Serbia, in the affirmative representation of their own army. The most similarities between Partisan and „Postpartisan” films can be seen in the maritological patterns, which is understandable because of the universalistic character of the figure of the victim.

Key words

film, war, society, ideology, „Postpartisan” film

Sandra Nikolic-Kyriakopoulou¹
Independent Researcher, Volos, Greece

HOLOCAUST AND TRAUMA IN GREEK CINEMA: MANOUSOS MANOUSAKIS' OUZERI TSITSANIS (CLOUDY SUNDAY)

791.221.4(495)

341.485(=411.16)(4)1939/1945:791

COBISS.SR-ID 255782924

Summary

The aim of this paper is to analyze the Holocaust narrative of Manousos Manousakis' film Ouzeri Tsitsanis (2015). Set in 1942 in the city of Thessaloniki, and through two plot lines which run parallel, this film tells the story of the forbidden love between a Christian man and a Jewish girl during the German Occupation of Greece, and the story of the famous Greek composer Vasilis Tsitsanis. By defining film as a cultural artifact which transmits cultural and political values, myths, memories, histories and traditions, this paper analyzes the narrative structure of Manousakis' film in order to present a theoretical perspective of function and importance of the Holocaust narrative considered in the general context of Balkan cinema. Viewed as an example of contemporary historical fiction, Manousakis' film portrays nostalgia with regard to the nation's past (Greece in the Second World War) along with transforming the social, national and economic circumstances, bounded identities of the war-time period, and Jewish traumatic, collective memory. Thus, this paper will offer a critical examination of the construction of cinematic memory of the Holocaust; it examines questions that the film Ouzeri Tsitsanis raises about representation of the traumatic past and ways in which it locates itself in the context of historical trauma.

Key words

Holocaust, trauma, Greek cinema, memory, Balkan cinema.

All Holocaust films, whatever their critical or cultural status, are objects worthy of analysis. What all Holocaust narratives share is the fact that they reflect the political discourses and the national past and have an equally important task in providing interpretations of history. A large number of significant

1 nisand79@gmail.com

texts in the area of trauma theory have referred directly to the Holocaust of World War II. One might even say that Holocaust studies, if not the Holocaust itself, have been central to trauma theory.

Modern theories of trauma (Shoshana Felman, Cathy Caruth) rely on the testimonies of Holocaust victims and their main thesis is evident in Caruth's proposal that trauma is not subject to the distortions of subjective memory but it is a "symptom of history". Her opinion is that traumatic memory represents a direct manifestation of historical truth. In fact, what is important is the connection between the inner world of memory and the external world of historical events, and the experience of pain. In her work *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996), she defines trauma as an experience in which the victims are unable to reconcile traumatic experience. Serious mental and physical injuries that a trauma victim seems to overcome are accompanied by symptoms that sometimes do not have a direct causal relationship with the original injury. Unlike many of her contemporaries, she argues that the failure of the victim of a trauma to reconcile with the origin and symptoms of mental illness is a precious moment of authenticity because human beings are given the opportunity to get to know reality directly whenever the cultural significance system collapses in itself. As a consequence, Caruth sees trauma as a "revelation" that helps a person understand the limitations and possibilities of culture. Unfortunately, at the moment of cultural disintegration, a human being is not able to fully understand or successfully demonstrate his/her "inner-self".

The scholarly research of recollection of mass trauma has become increasingly significant. The Hiroshima City Government in Japan has raised a number of memorials to honor the victims of the atomic bomb, dropped on August 6, 1945. Similarly, many churches and schools in Rwanda serve as monuments in honor of the victims brutally murdered during the 1994 genocide. Nevertheless, the Holocaust occupies a central place in collective memory studies and, although its study is a comparatively recent phenomenon, it has expanded greatly since the 1970s.

In the first years after the war hardly anyone engaged in the systematic collection of evidence on the mass murder, and no one was building museums or establishing memorials. The survivors had to recover physically and mentally from years of suffering and to create a new existence for themselves outside of the displaced-persons camps in which they found themselves as the war ended (Laqueur 2001: 15).

As traumatic experiences are associated with long-term effects it takes a long period of time to talk about them. In Greece, as in other Balkan countries, survivors of the World War II spoke about the Holocaust only to each other. Since no one was willing to listen to them, their traumatic experience came to be seen as taboo.

The traumatic experiences of suffering and shame [...] can not integrate into a positive image that an individual or a collective has about themselves [...] it can happen that the traumatic experience only after a few decades, even several hundred years after the historical event, gets social recognition and symbolic articulation. Only then can it become part of a collective or cultural memory (Kansteiner, Weilnböck 2008: 230).

On the other hand, the Allies were in denial mainly because they were pre-occupied with the problems of recovery and reconstruction.. There was a coalescence of factors that contributed toward maintaining silence about the genocide in Europe in the immediate postwar era: the beginning of the Cold War, the need to rebuild an economically and physically devastated continent, and even the shame among those who had been involved in the execution of the Final Solution or had stood by and done nothing to save lives.

The genocide of more than 45,000 Greek Jews of Thessaloniki – also named “Second Jerusalem” or the “Jerusalem of the Balkans” – is considered to be the highest in Europe, after that of Poland. Yet, for many decades this tragic event was totally silenced by both the official state and historiography studies. The first book that chronicled the event was *In memoriam: Dedication to the Memory of the Jews Victims of Nazism in Greece*, written by the Thes-saly monks Michael Molho and Joseph Nehama. Published early in 1949 in French language by Jewish Community of Thessaloniki it was read only by the Jews. In Greece, silence over the Holocaust is related to the fact that the winners of the Greek Civil War (December 1944- January 1945 and 1946-1949)² included those who helped in the displacement of the Jews, or people who benefited from their extermination. Thus, the interest in studying the Holocaust begins with a few years of lag compared to other countries. Yet “it is a fairly neglected topic that has seen documentary research only in recent years. In addition to the abiding neglect of Greek studies by Jewish and general scholarship, the complex problems of Greek Jewry and its sources almost seem to encourage scholars to avoid the topic for better-plowed fields” (Bowman 2009: 1).

2 <https://www.britannica.com/event/Greek-Civil-War> date of accession July 12th 2017

Jews have lived in Greece since ancient times and there have been organized Jewish communities in Greece for more than two thousand years. The oldest Jewish group that inhabited Greece was the Romaniotes. The Romaniotes were located in Ioannina, Thebes, Corfu, Arta, and Corinth and on the islands of Lesbos, Chios, Samos, Rhodes and Cyprus, among others. In addition to the Romaniotes, Greece was also home of Sephardic Jews who lived primarily in the city of Thessaloniki. It was in 1492 when Spain took the drastic step of expelling Jews from Spain and, as a result, waves of Sephardic Jews settled in Ottoman-ruled Greece. Thessaloniki had one of the largest Jewish communities in the world and a solid rabbinical tradition. The Greek Sephardim community included a unique blend of Ottoman, Balkan and Hispanic influences, well known for its high level of education. According to the Jewish Virtual Library:

Greece became a haven of religious tolerance for Jews fleeing the Spanish Inquisition and other persecution in Europe. The Ottomans welcomed the Jews because they improved the economy. Jews occupied administrative posts and played an important role in intellectual and commercial life throughout the empire. These immigrants established the city's first printing press, and the city became known as a centre for commerce and learning.³

In the spring of 1941, Nazi forces invaded Greece. Even though deportations of Jews did not start until March of 1943, Greece lost at least 87 percent of its Jewish population during the remaining years of the war. Between 60,000 and 70,000 Greek Jews perished, most of them at Auschwitz. However, between 8,000 and 10,000 Greek Jews were saved due to the unwillingness of the Greek people to betray them to the Nazis and through heroic acts of defiance by the leaders of the Greek Orthodox Church and local government officials. Of the 46,091 Jews of Thessaloniki sent to concentration camps, 1,950 survived.

Holocaust Cinema

Most Holocaust movies are based on actual events or on book adaptations that attempt to find a visual language for the representation of the past that is relatable to viewers.

3 <http://www.jewishvirtuallibrary.org/> date of accession May 17th 2017

Contemporary Holocaust cinema exists at the intersection of national cultural traditions, aesthetic conventions, and the inner logic of popular forms of entertainment. It also reacts to developments in both fiction and documentary films following the innovations of a postmodern aesthetic. (Bayer 2015: 4).

It nonetheless “places them in a wide range of texts of fictionalization of reality and raises the question of the ethics of evocation” (Daković 2014: 162). Holocaust cinema is as much about the present in which films are made as about the past which they depict. For example, *Ouzeri Tsitsanis* is a film about the turbulent year of 1942 and the years that followed, and it is explicit in the period’s time reference. But as the film was produced in Greece in 2015, it also reflects the current historical period and socio-political situation in Greece.

Over the past twenty years or so, there have been an increasing number of films about the Holocaust worldwide. As Anne-Marie Baron points out, “although the problem of evil is much older, the Shoah has removed it from the metaphysical sphere and turned it into a contemporary real-life collective experience. It also stimulates thought on other crimes against humanity, committed before and since against other human groups” (Baron 2016: 7). All those film texts are important narratives of cultural memory.

There are many Balkan films that examine the cinematic memory of the Holocaust. *Stars*, a Bulgarian-East Germany co-production (1959), directed by Konard Wolf, is a black and white film about a German officer (Walter) who falls in love with a Greek Jewish girl (Ruth) and although he wanted to help her escape, he could not. Italian director Gillo Pontecorvo’s 1960 film *Kapò* was nominated for an Academy Award in the Best Foreign Language Film category and it was filmed in Yugoslavia. The narrative manipulates the ethics of surviving – a teenage Jewish girl changes her identity and becomes a kapò⁴ in order to survive in a concentration camp. *The Ninth Circle* (1960) is a Croatian film directed by Slovenian director France Štiglic. The plot focuses around a Croatian Jew, Ruth, who becomes the target for elimination by the anti-Jewish race law. She marries Ivo in order to avoid the concentration camp, but she gets caught and dies climbing the electric fence. *When Day Breaks* (2012) is a Serbian film directed by Goran Paskaljević. The film’s narrative manipulates memory, remembrance, identity and history; the Belgrade Fairground becomes Nora’s “site of memory” and Misha’s family story narra-

4 Prisoner functionary in charge of the other prisoners.

tive transforms the individual memories of the Holocaust victims = Jews and Roma, into cultural memory. All these examples show that the perception of the Holocaust depends on personal experience and raises moral and ethic questions not only about the historical truth but also about the way the cinema reconstructs the historical event and creates a specific point of view.

The list of contemporary Holocaust documentaries containing testimonies of Jewish survivors from Greece is quite extensive; in *39405*, a documentary directed by Kyriake Malama (2001), Auschwitz survivor Zana Sadikario-Saatsoglou shares her story with students from the Inter-Cultural High School of Thessaloniki; *Testimonies* (1992) by Giorgos Petritsis centers on the Holocaust in Greece and the rescue of Greek Jews⁵; *Children in Hiding* (2011) by Vassilis Loules focuses on the lives of Jewish children hidden in occupied Greece; *Farewell My Island* (2001) by Isaac Dostis records the deportation of the Jews of Corfu. Most recently, the Greek documentary *Treasures: the Lost Jews of Kastoria* (2016) by Lawrence Russo and Larry Confino uses archival footage and interviews with survivors, and serves as a tribute to, and reminder of, the Jews communities afflicted by the Holocaust.

Greek feature films about Holocaust and trauma are usually melodramas based on real events or on books or theatrical plays: *Brother Anna*, a 1963 film by Grigoris Grigoriou chronicles the life of a Jewish girl who cross-dresses as a monk in a Christian monastery in the immediate aftermath of World War II; *Amen*, a 2002 film by Kostas Gavras, is based on a 1963 play by Rolf Hochhuth titled *The Deputy, a Christian Tragedy*. The film tells the story of a German officer who during the World War II designed a program for the purification of water and the destruction of vermin, but found out that his discovery was being used for killing Jews in concentration camps. *Amok* (also known as *The Rape*) directed by Dinos Dimopoulos in 1963 recounts the love between a German man and a Jewish girl. The same theme is also depicted by Kostas Manousakis in his monumental 1964 film *Treason*, which relates the story of the genocide of Greek Jews focusing on a German soldier (Carl von Stein), who finds out that his Greek lover (Liza) is Jewish and betrays her to the Gestapo. The German Nazi ideology is embodied in the character of Carl von Stein. As Carl said:

Arius (Aryan) is the most perfect type of man because he is always ready to put himself at the service of others. He ignores his own needs and desires

5 The documentary is available at the National Greek Television (ERT) Digital Archive.

and stands ready to make a sacrifice if circumstances require. Our highest duty is to preserve our pure race. Because only the race that does not mix with others can overcome any danger. Mixing of the races is the biggest sin that can be committed against the nature. Such an act hinders progress of men and culture. Jews are the opposite end of Aryans. We cannot expect progress from them, because they have failed at building things, all they have ever done is destroy. Jews are our worst enemies, they contaminated our Aryan blood (Treason, Kostas Manousakis, 1964).

Manousos Manousakis' film *Ouzeri Tsitsanis* is a melodrama inspired by real events. It is adapted from George Skarbadonis's novel of the same name published in 2001. The English title is *Cloudy Sunday* and it refers to the famous song "Συννεφιασμένη Κυριακή" (Cloudy Sunday) written by Vasilis Tsitsanis during the German occupation. This song became a national anthem, evaded censorship and has become a symbol of a bloody era.

Set in 1942 in the city of Thessaloniki, and through two plot lines that run parallel and then overlap, this film tells a story about the forbidden love between a Christian young man, Giorgios, and Estrea, a Jewish girl, during the German Occupation. The second plot line recounts the story of the famous Greek composer of rebetiko Vasilis Tsitsanis, then 28 years old, who penned some of his most lasting songs, including "Cloudy Sunday".

The opening scene shows German soldiers in front of the monument known as the White Tower in the centre of Thessaloniki. It is followed by a shot of Jews and a shot of German soldiers asking Greek citizens for ID cards at the "Ouzeri Tsitsanis", Vasilis Tsitsanis' live music venue and tavern. For a while Manousakis chooses to show the two parallel plot lines: one of Jews (at their homes, compelled to close their shops and newspapers hoping that if they followed the German orders everything would be fine), and the second plot line that shows Tsitsanis at work, his wife Zoi and his baby daughter wondering about the meaning of the war. He asks Zoi: "People are dying every day, what am I doing?" to which Zoi responds: "You are writing songs about the war." Zoi's words exemplify the human need for remembrance and memory. The music of the wartime period expresses the world collective experience of trauma similar to the way that Benedict Anderson believes national novels and press do; music and the media shape national consciousness, and their consumption leads to the feeling of belonging to a national community.

The film is characterized by a linear time structure which means that the order, duration and frequency of events coincides with the manner in which they appear in the plot. It's a cause-and-effect narration built around the main characters (Giorgos, Estrea, Tsitsanis). As a classical *syuzhet* it presents a double causal structure of two plot lines: one involving heterosexual romance (Giorgos/Estrea, Tsitsanis/Zoi) and the other line involving the war. These two lines coincide at the climax: the resolution of one (Estrea's decision to leave) triggers the resolution of the other (to end the relationship with Giorgos who watched her leave).

Through the characters' memory, the Second World War is used as a context which ascribes value to the heroism of Greeks and Jews and to the courage of men and women (shown through the characters of Zoi and Estrea, who both help in the resistance against the German Occupation). Multi-cultural dynamics also portray the need for connection and national identity. In the scene where Estrea's family is at home after the meeting at the Square, Estrea's mother says: "I'm not going anywhere! I was born here, I gave birth to Estrea here and my homeland is Thessaloniki." Estrea's father responds: "And five hundred years ago our homeland was Spain. Wherever we go it's our homeland." At this point Manousakis refers to the more than 20,000 Jews who came to Thessaloniki from Spain. "They were forced either to convert to Christianity or leave. Those who came to Salonika kept their Spanish language that uniquely defines its Jewish population up to the present day" (Hagouel 2013: 2). This is visible in Manousakis' film, since whenever the family is together they speak Spanish to each other.

The social and cultural response to the enemy's identification is the construction of a hero-patriot. Estrea is a real hero in the movie. She secretly helps Giorgio (who is Christian, as Jews call them) in a battle against the German occupation; she falls in love with a Christian, which is unacceptable for the Jews community; she chooses to tell her parents about her love although she knows she will never have the support of her father. Before they sent them to Poland, her father tells her: "I don't have a daughter anymore. For me, you are dead. And for your mother. And for all of us." And although she could stay with a fake identity and go to Athens with Giorgos, in the final scenes of the movie she chooses her family and possible death, as she boards the train to Auschwitz. Thus, we may say that Manousakis' film portrays the bond Jews family connections, national identity of the Jews in Greece during the wartime period, and their traumatic, collective memory especially visible in the character of Estrea's father. In his letter to his wife from the forced-labor

camps for Jews he writes: “Everything is fine here. In the morning we work and then we rest. Don’t worry about me. I’m taking my medicine. David is taking care of me. God bless him. I miss you and can’t wait to be near you again.” In this scene we can also see German soldiers beating Jews and killing one of them.

The train symbolizes a life’s journey. In *Ouzeri Tsitsanis* (as in other Holocaust movies such as *Stars*, *Kapò*, *Treason*) the train is an instrument of fate. It’s a real crossing line where the hope of the Jewish people for a brighter future dies. They are pushed in the train without the possibility to take their belongings with them. As the train leaves the station the suitcases of the Jewish people remain. There are many scenes in which Jews believe that they will be sent to Poland to work and live a regular life, because they were told so. In the last sequence of *Ouzeri Tsitsanis* a Greek-speaking voice states: “The Germans will give you money until you start earning your own from your own business. Married people will have their own home.” In the Bulgarian film *Stars* a Jewish grandma also states: “Don’t worry Sarah, everything will be fine. They are taking us to Polish village called Auschwitz, and we’ll work there in the vegetable gardens.”

The music for the film was made by Themis Karamouratidis. He covered some of the best Tsitsanis’ songs like “Night’s Magic” and the emblematic “Cloudy Sunday”. Those 27 songs work as a second narrative and they increase the emotive power of nostalgia and remembrance transforming the Holocaust into symbol of horror in modern world.

Uncertain Conclusion

Although some critics in Greece have written negatively about the poor mise-en-scène and bad acting techniques, *Ouzeri Tsitsanis* remains a very important film about Holocaust which raises questions about the traumatic past of the Jews and locates it in the context of historical trauma. As Manousakis said:

My aim for the realization of this film, is to provide a reminder of the atrocities committed during the Second World War to those who have chosen to forget, and an opportunity to teach for those who are unaware, in the hope that those crimes will never be repeated. This story, despite its

*chronological setting, reflects current events, where racism and neo-Nazism lie in wait menacingly, eager to infect the global community.*⁶

It is only fitting to conclude that “the narrative of memory depends on cultural and historical circumstances from which it arises” (Stewart 2006: 1). Many traumatic examples drawn from history (Rwanda, Hiroshima and the Holocaust) indicate a future-oriented paradigm memory that seeks to use knowledge of the past, especially trauma and violence, in order to create a better present and prevent a repetition of repression and violence in the future.

This is one of the main reasons why there is a revived interest in Holocaust narrative in Greek cinematography. There is also nostalgia that the Greek people feel about the past, as a time that represents unity, unlike the present time where the society is divided and under serious socio-political crises that started in 2008, including aspects of race, ethnicity and diversity because of the wave of immigrants from Syria and Palestine. There is also the moral obligation of Holocaust Memory. The dilemma about political identity is connected to the tension between a “rational” identity and an identity burdened by memory and responsibility evolving from the legacy of the past. In addition, it appears that the common past is more of an obligation than an actual memory, just as Pierre Nora, said that being a Jew today means remembering that you are a Jew.⁷

In the context of Balkan cinematography one may say that *Ouzeri Tsitsanis* is another film that seeks to examine the region’s memory and trauma and confirms the stereotypical image of the Balkans. But most importantly, this film reminds us that cinema, as both a popular and artistic form, “has assumed the narrative potential of handing down history and applied itself to representing genocide and crimes against humanity” (Baron 2016: 8). As Nevena Daković points out, it also reminds us that the narrative of the Holocaust is “a never-ending process that goes through various film genres and media forms [...] narrative that is not a closed set of facts but an archive project of memory in constant development” (Daković 2014: 165).

The analysis of this film has shown that the narrative manipulates the memory of the characters to express national Jewish identity whereby individual

6 http://mgff.ca/el/cloudy_sunday/ Montreal Greek Film Festival, date of accession May 27th 2017.

7 Pierre Nora’s often cited phrase from *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, Vol. 1 – Conflicts and Divisions, New York: Columbia University Press, 1996.

memories of Estrea, Giorgio and others are visually transformed into cultural memory. In that way, *Ouzeri Tsitsanis* reflects the national past of Jewish people and their traumatic history confirming the premise that memory has established it as one of the main discourses in film studies not only to explain the past but also to explore the present. Manousakis uses the Jewish memory to provide an answer to the question of how the Holocaust happened and how the individual stories of the Second World War are turned into the war history. In that way, this film raises many questions that can lead to further academic research, including ways in which narratives of collective trauma express national identity, and the question of remembrance of the Holocaust in relation to political crises of the present time.

Reference

- Baron, Anne-Maria. 2016. *The Shoah on the Screen: Representing Crimes against Humanity*, vol. 1, Council of Europe Publishing.
- Bayer, Gerd; Kobrynsky, Oleksandr (ed.). 2015. *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation*. Columbia: Columbia University Press.
- Bowman, Steven. 2009. *The Agony of Greek Jews, 1940-1945*. California: Stanford University Press.
- Chapman, James. 2007. "This Ship is England: History, Politics and National Identity in Master and Commander – The Far Side of the Moon", *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. New York: Palgrave Macmillan.
- Daković, Nevena. 2014. *Studije filma: Ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Hagouel, Paul Isaak. 2013. "The History of Jews in Salonika", *Sephardic Horizon*, Vol. 3, No. 3, <http://sephardichorizons.org/index.html> date of accession May 9th 2017.
- Kansteiner, Wulf; Weilnböck, Harald. 2008. "Against the Concept of Cultural Trauma", in Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (eds). 2008. *Media and Cultural Memory*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 229-241.
- Lagueur, Walter; Baumel, Judith Tydor (eds). 2001. *The Holocaust Encyclopedia*. New Haven/London: Yale University Press.
- Nikolić, Sandra. 2013. *Narativ sećanja i ratni film u filozofiji filma Žila Deleza*. doktorska disertacija. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Stewart, Victoria. 2006. *Narratives of Memory: British Writing of the 1940s*. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.

- Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/event/Greek-Civil-War> date of accession July 12th 2017.
- Jewish Virtual Library. <http://www.jewishvirtuallibrary.org/> date of accession May 17th 2017.
- Montreal Greek Film Festival. http://mgff.ca/el/cloudy_sunday/ date of accession May 27th 2017.

HOLOKAUST I TRAUMA U GRČKOM FILMU: MANUSOS MANOSAKIS OUZERI TSITSANIS (OBLAČNA NEDELJA)

Apstrakt

Tema ovog rada je slika Holokausta i trauma u Grčkoj kinematografiji analiziranim na primeru filma *Manousa Manousakisa Ouzeri Tsitsanis (Oblačna nedelja)*. Cilj rada je da ispita na koji način savremeni grčki film koristi i konstruiše narative Holokausta uz pomoć traume i sećanja. Osnovna polazišta istraživanja su savremene teorije traume pojmljene kroz svedočenja preživelih žrtva Holokausta i oblikovane u *Karutinoj (Cathy Caruth)* tezi „simptoma istorije” tj. tezi da traumatsko sećanje predstavlja direktnu manifestaciju istorijske istine. Ključna uloga u procesu pripada vezi između unutrašnjeg sveta pamćenja i spoljašnjeg sveta istorijskog događaja i iskustvo bola.

U Grčkoj istoriografiji koja je u poslednjoj deceniji prošlog veka počela da se ozbiljno bavi Holokaustom prisutan je stav da traumatska iskustva imaju dugoročne posledice i da je često potrebno mnogo vremena da se o njima počne govoriti. S jedne strane su žrtve koje se ne osećaju spremnim da se sećaju i pričaju o tome, a s druge strane je socijalno okruženje koje uglavnom nije spremno da čuje te priče stvarajući na taj način tabuizaciju traumatskog iskustva. U ovom kontekstu, traumatsko iskustvo tek naknadno dobija društveno priznanje i simboličku artikulaciju tako da tek onda ono može postati deo kolektivnog ili kulturnog pamćenja.

U istraživanje sećanja na masovne traume – koje je u naučnim krugovima postalo veoma značajno – Holokaust zauzima centralno mesto. Danas je sve više prisutno postojanje osećaja obaveze sećanja (*Avishai Margalit*) i mišljenje da biti Jevrejin danas znači sećati se da si Jevrejin (*Nora*); odnosno stav da je savremeno bavljenje Holokaustom manje iskreno sećanje na ubijene Jevreje a više potreba savremenih sila da demoniziraju protivnike (*Kuljić*). Mnogi grčki igranii dokumentarni filmovi bavili su se temama rata i traumatskih iskustva. Film *Ouzeri Tsitsanis* izražava aktuelne političke diskurse i socijalnu-društvenu situaciju Grčke; oslikava transformaciju narativa u različitim kontekstima i istražuje prošlost Jevreja i njihovo traumatično sećanje kroz linearnu narativnu strukturu i klasični Holivudski model pripovedanja zasnovan na pravolinijskoj uzročno-posledičnoj naraciji. Konstruisani vremenski model, zauzvrat, iskazuje kontinuitet identiteta Jevreja.

Takođe, film artikuliše multikulturnu dinamiku, etičke i moralne vrednosti Jevreja te rat kao egzistencijalnu situaciju u kojoj se elementarna ljudskost dovodi u pitanje.

Ključne reči

Holokaust, trauma, Grčki film, sećanje, Jevreji.

III

ПРИКАЗИ

SUPPLEMENTS

Милена Драгићевић Шешић¹
Факултет драмских уметности, Београд

**ПРИКАЗ КЊИГЕ РАДИНЕ ВУЧЕТИЋ:
МОНОПОЛ НА ИСТИНУ – ПАРТИЈА, КУЛТУРА
И ЦЕНЗУРА У СРБИЈИ ШЕЗДЕСЕТИХ И
СЕДАМДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА,
Београд: Клио, 2016.**

Издавачка кућа Клио не само што је отворена за идеје историчара – она их и подстиче да истражују занемарене теме, веома важне у култури сећања Србије, култури која још није артикулисана и која често више „брише” но што памти. Посебно су важне дакако оне историјске теме које су утицале на културни живот, а у великој мери обликовале и културу сећања, попут цензуре која је уносила страх, промене естетичких парадигми и брисала из колективног сећања све што је официјелно непожељно.

Једна од таквих књига је и нова књига Радине Вучетић, историчарке већ познате у широј културној јавности са књигом *Кока-кола социјализам* (Службени гласник 2012). Књига заснована на оригиналним архивским истраживањима забрана и цензорских пракси, *Монопол на истину: партија, култура и цензура у Србији шездесетих и седамдесетих година XX века*, представља ауторско дело СА СТАВОМ, које на иновативан и свеобухватан начин приступа **феномену цензуре (без цензуре)** у социјалистичкој Југославији и Србији посебно.

Читалац се постепено уводи у шири питања културне политике и њеног односа према слободи стваралаштва, те затим упознаје са начинима на које је успостављана контрола над уметничком и интелектуалном продукцијом у Србији тога периода. Радина Вучетић велику пажњу поклања разумевању контекста – јер само то омогућава и да истински разуме и објасни различите феномене и облике цензуре, нестанка и склањања дела из јавне комуникације, а они су често и у свом времену умели да изненаде, и да буду неразумљиви.

1 msesic@gmail.com

Радина полази од појмовних анализа до разматрања смисла и облика цензуре иза „гвоздене завесе”. Веома брзо прелази на Југославију као друштвено-политички оквир унутар кога се успостављала и цензура у Србији (јер је свака република водила своју посебну културну политику, па и политику контроле и забрана) стављајући ипак посебан акценат на релативно ретке судске забране уметничких дела и културних догађаја.

Важно, можда и главно питање представља однос **партије и културе**, а њега анализира кроз кључни културно-политички догађај тога периода – **Конгрес културне акције** одржан у Крагујевцу 1971. године. Конгрес, настао у атмосфери краја шездесетих година, окупио је културну јавност и највеће ствараоце Србије (и Југославије), бавио се темама доступности и децентрализације културе, културне демократије, али је истовремено настојао да спречи утицај масовне културе, да „цензурише” оно што се тада сматрало шундом и кичем. Међутим, и сам је пао у ђутање и заборав, био цензурисан као продукт либералне идеологије, а књига која га је пратила бива повучена са библиотечких полица (али не и уништена).

То време памтим по вредносној конфузији и стога ће и овај приказ бити „личан”. Уписала сам Факултет (тада Академију за позориште, филм, радио и телевизију) 1972. године. Све нас дочекује прича о Конгресу културне акције, који професори доживљавају као потврду значаја наше професије „организатора културних активности”, а за нас бруцоше ту је и специјална пројекција филма Александра Петровића *Мајстор и Маргарита*. То је понедељак, 2. октобар, а већ у фебруару крећу чистке, Александар Петровић бежи из земље, други професори се презнојавају и склањају, а за „небудне” чланове партије, студенте и професоре, организује се специјална пројекција филма *Пластични Исус* (чији је редитељ већ на оптуженичкој клупи). На ту пројекцију нисмо успели да уђемо, али смо у априлу добили прилику да се увучемо на пројекције филмова Живојина Павловића, специјално организоване за чланове дисциплинске комисије (који су покушали да се извуку од „одлучивања” речима – нисмо гледали). И ми, тада осамнаестогодишњи клинци, који смо били у основној школи када је снимана *Заседа* или *Буђење пацова* – добили смо јединствену шансу. А Жика Павловић – након пројекција – постао је референт за учила – и жао ми је што ни у књизи, а ни на изложби која се управо одржава у Београдској тврђави на Калемегдану, нема његовог „кустоског рада” у својству тог референта за учила – избор графика којима су декорисане

учионице Факултета драмских уметности на Новом Београду – задатка који је смишљен да га унизи и склони из учионица – у којима он и после одласка остаје трајно да живи...

Целој афери *Пластични Исус*, начину како је вођена и њеним последицама књига поклања велику пажњу јер је свакако реч о једном од најкрупнијих догађаја који је означио крај најбоље фазе српског филма („црни талас”), те почетак оне која је имала успеха у две различите јавности: партизанских филмова код политичке номенклатуре и забавних серијала популарне културе (*Дошло доба да се љубав проба*) код најшире публике.

Радина Вучетић отвара и занемарено питање национализма у време „братства и јединства”, национализма који је био критикован и репресиран, цензуриран, али недовољно истражен и објашњен. *Књижевне новине*, ратови око језика у различитим тренуцима, притисци на издаваче и уреднике, али и кустосе и галеристе у домену ликовних делатности (пре свега везане за црни талас и за рад Миће Поповића), све је то Радина Вучетић изузетно добро истражила дајући своју оцену тих догађаја, домета цензорског понашања у Србији, њихових импликација на поимање слободе (па и националне слободе), те развој уметности и културе у најширем смислу.

Наравно, кључни су догађаји УНУТАР ЛЕВИЦЕ – левица брани или напада левицу, дискутује осећање „изневерености” револуционара свим оним што се догађа у друштву и показује преосетљивост естаблишмента на критичка преиспитивања стварности. У том смислу, забране дела Александра Поповића, и у најширем смислу, друге „стварносне” драматике на позоришним сценама, иако из данашње перспективе делују као потпуно промашени културно-политички захтеви, те као читавања и онога што публика вероватно не би „учитала”, попут разумевања наслова *Кане доле* као КА-ПЕ (Комунистичка партија) доле, или читање *Косе* као представе против Југословенске народне армије, јесу показатељ лимитираног простора слободе у српском друштву и самоуправљању, упоркос прокламованој слободи стваралаштва.

Завршно поглавље – **Рестаљинизација** истражује оне феномене цензорског поступања који једноставно више не могу да прихвате авангардна, експериментална истраживања која су се развила, посебно у филму, у радовима Душана Макавејева, Желимира Жилника и Лазара Стојано-

вића. *Случај Пластични Исус* ауторка разматра као парадигму односа Партије и других облика контроле према иновативним и критичким уметничким формама.

Ова књига даје нови научни допринос како *историји*, тако и *културној политици*, *менаџменту у култури* (*институционално сећање*) и *социологији културе*. Теренска истраживања доводе до нових увида и закључака – тако се *дефинише управо југословенски облик цензуре без цензуре*, без институционализованог оквира и процедура карактеристичних за друге социјалистичке земље.

Важно је рећи да је наука (културна политика) до сада углавном „прескакала” Конгрес културне акције, а тек његовом обрадом се може стећи истински увид у механизме деловања тадашње, предсизовске културне политике, која је била политика отварања (БИТЕФ, БЕМУС, ФЕСТ...), децентрализације (од Смотре југословенске уметности Мермер и звуци, до Замка културе у Врњачкој бањи), истраживања и планирања (оснива се Завод за проучавање културног развитка), те публикувања светски релевантних текстова у часописима и изузетним Нолитовим и Просветиним библиотекама (Сазвежђа, Књижевност и цивилизација, итд.).

Иако је афера *Пластични Исус* парадигматична за разумевање ретроградних процеса седамдесетих и ауторка прецизно и систематски проблематизује овај феномен, тек је „рестаљинизација”, период седамдесетих, у коме долази до коначног „разлаза са авангардом”, до обрачуна са либералима, период када Макавејев и Жилник напуштају земљу, а Живојин Павловић налази уточиште у Словенији. Страх који је завладао у култури Србије, али и Југославије, још увек није описан довољно – као „нехеројско доба”, овај период су занемаривали и историчари и теоретичари културе и културне политике, не разумевајући до краја самоуправна **отварања и политичка затварања хоризоната културне политике** тога периода. Неспорно је да је дошло до процедуралне демократизације, али услед страха, дошло је и до велике аутоцензуре. То ћу илустровати мало познатим примером који показује и методе контроле (преко особе за коју сви знају да је политички „јака”) и зазирање професионалаца да се супротставе и да јавно искажу неслагање.

На Пулском фестивалу 1973. године, као студенти ФДУ, ишли смо на све конференције за штампу, па и на завршну, када је жири читао награде које је доделио у свакој од категорија. Потпуно спонтано, након саслу-

шаних одлука жирија, иако нисам била новинар, дигла сам руку и одмах добила реч да питам: „Кога се или чега жири плашио када се, дајући сребрну арену за режију Крсти Папићу, оградио од политичких импликација филма?” Настала је непријатна тишина, и онда је један члан жирија (Франо Водопивец) рекао да он није био за ту одлуку, а затим су се јављали један за другим и остали, говорећи да нису за то, и да је само један од чланова – Ђоко Стојичић, једини који није био присутан на конференцији за штампу, инсистирао на тој формулацији. У том тренутку се јавља један новинар и каже: „Па гласајте – очито да вас је више против” и збуњени жири изгласа тог тренутка, на сред конференције за штампу, да се „ограда” поништава...

Како су материјали за новинаре куцани на матрицама па извлачени на шапирографу, није било времена да се прекуцава матрица, па је само тај део текста премазан да се не отисне, те је лист са белом празнином између добитника Златне и Сребрне арене за режију подељен новинарима. Ипак, упркос понижењу кроз које је јавно прошао жири, сви смо то доживели као „победу” – победу здравог разума над страхом... (Следеће године, нажалост, у жирију Факултета драмских уметности за доделу награде Кокан Ракоњац, била сам понижена, не зато што сам прегласана, већ зато што су они са којима сам, гледајући филмове констатовала да једино Рајко Грлић долази у обзир за ту награду, на завршном састанку жирија – потпуно променили мишљење и заступали став декана – да је то једини редитељ који НЕ СМЕ добити награду... и није је добио).

Ова два сећања су овде само стога да потврде колико је ова књига значајна и потребна – и колико још треба радити на институционалном сећању које неће памтити само „славну прошлост”, већ реално сагледавати процесе ширења и сужавања слобода у социјалистичкој Југославији. Радина Вучетић, уводећи важне појмове: трансфер цензорских моћи, неформалне праксе, политика придобијања, политика застрашавања, добитна лукавост, итд. даје нам сада веће могућности разумевања и интерпретације специфичности цензуре у Србији. Ти појмови ће убудуће служити као полазишта и као категоријални, концептуални истраживачки апарат.

Правећи разлику између превентивне и суспензивне цензуре, указујући на раскорак између прописа и реалности, Радина Вучетић је осветлила тешко ухватљив феномен „цензуре без цензуре” и омогућила нам да разумемо културно-политички контекст Србије и Југославије, дефинисану

културну политику, али и њену реалност, истинску (не)имплементацију, те „флуидност система цензуре”.

Укратко, књига је целовито и заокружено дело о институционалној и ванинституционалној цензури у Србији у социјалистичкој Југославији, земљи у којој самоуправни систем доноси другачије перспективе, али у којој партијски апарат налази сопствене механизме цензорског деловања. Писана изузетним научним, али читљивим стилем, књига открива нове елементе о историји културе Србије, дајући подстицаје за даља истраживања и увиде о паралелама и међуутицајима југословенских република.

Наравно, иако је књига везана за један конкретан историјски период, она постаје све актуелнија – јер и данас имамо у Србији „цензуру без цензуре” – углавном реализовану кроз „економску цензуру”. Позоришта скидају премијере под изговором да нема новца за нове пројекте, отпуштају уметничке директоре јер, ако нема пројеката, онда су и они непотребни... Истовремено, користе се и други изговори за скидање слика са изложби, забране забавних манифестација (углавном вређање верских осећања...) – трансфер цензорских моћи и сада постоји кроз владајућу партијску структуру, политике придобијања су још разрађеније, а политике застрашивања још снажније и раширеније, посебно претњом губитка радног места (некада се ипак могло отићи до Словеније и добити посао....), а неформалне праксе на друштвеним мрежама са плаћеним и неплаћеним актерима (ботовима) добијају неслућене размере. Стога нам треба више знања о стратегијама борбе против „цензуре без цензуре” – те искуства шездесетих и седамдесетих морају бити спозната и дискутована.

Зборник радова Факултета драмских уметности

Упутства ауторима

1. Наслов часописа: Зборник радова Факултета драмских уметности
2. Зборник радова Факултета драмских уметности је периодична публикација која излази два пута годишње. Радови за први годишњи број се примају до 1. априла, а за други до 1. септембра текуће године. Предајом рада за публикавање у Зборнику ФДУ, аутори дају сагласност за његово објављивање и у штампаном и у дигиталном односно електронском облику.
3. У Зборнику радова Факултета драмских уметности објављују се радови из области драмских уметности, медија и културе. Објављују се научни чланци из категорија: оригинални научни рад, прегледни рад, претходно саопштење и научна критика или полемика, али и радови који се баве уметничком праксом, експериментом и уметничком педагогијом.
4. По правилу часопис објављује радове на српском, али је отворен и за текстове на страним језицима. Радове на српском језику, штампају се ћириличним или латиничним писмом у зависности од избора аутора.
5. Сви радови се рецензирају од стране два анонимна рецензента, по једнаким критеријумима и условима.
6. Обим и фонт: Рад би требало да буде припремљен у Microsoft Word верзији; фонт: Times New Roman (12 т); размак 1,5 редова, обим до 30.000 карактера без размака (Characters no Space). Величина слова у фуснотама 10 т.

7. Наслов рада, поднаслови и подаци о аутору: Наслов рада, не дужи од 10 речи; болдован, великим словима (caps lock), величине 16 т. Испод наслова стоји име аутора са афилијацијом, без титуле и са првом фуснотом у којој се наводи електронска адреса аутора. Поднасловe мануелно нумерисати, лево поравнани и болдовани. Поднаслови другог реда лево поравнани и подвучени. Фусноте се дају у дну странице на којој је референца на коју се односе.

8. Рад мора да садржи апстракт на језику рада (до 500 карактера), кључне речи на језику рада (до 5 речи), резиме на енглеском језику (1500-2000 карактера) и кључне речи на енглеском. За радове на страном језику, резиме треба да буде на српском. Апстракт и резиме не садрже референце.

9. Референце и цитати. Приликом цитирања, у загради се наводи презиме аутора, година издања, две тачке и број странице као на пример (Марјановић 1995: 156). Цитати обавезно почињу и завршавају знацима навода. Страна имена се у тексту пишу транскрибована, а приликом првог навођења у загради се наводе у оригиналу. Краћи цитати би требало да буду интегрисани у тексту и одвојени знацима навода. Изостављене делове цитираног текста обележити угластим заградама [...]. Дуже цитате издвојити као посебне пасусе који су од осталих пасуса увучени са леве и десне стране. Не препоручују се цитати дужи од 400 карактера.

10. Попис коначне литературе и извора се саставља према презименима аутора и то по азбучном или абецедном реду, у зависности од писма којим аутор пише. Текстови истог аутора се рангирају према години издања, односно (ако постоји коаутор) према презимену коаутора. Уколико се наводи више текстова једног аутора објављених у истој години, уз сваки рад се додаје абецедно слово по реду, на пример 1998а, 1998б...

Попис литературе садржи следеће податке: презиме аутора, име аутора, годину издања, наслов рада, место издања и издавача. Наслови дела се наводе у курсиву. Ако је у питању превод или поновљено издање, пожељно је у загради навести податке о оригиналном издању, у наведеном обиму и поретку.

Уколико се наводи текст из часописа, уз презиме и име аутора и годину издања, потребно је навести тачан назив часописа, број часописа и прву

и последњу страницу наведеног чланка. Наслов часописа се наводи у курзиву. Исто важи и за текстове преузете из дневних новина и магазина, с тим што се у случају дневних новина наводи датум изласка из штампе.

За текстове преузете из зборника или за поглавље књиге, потребно је навести пуне податке о зборнику (уз презиме и име приређивача у загради), прву и последњу страницу наведеног текста или поглавља. Наслов зборника се наводи у курзиву.

Садржаји преузети са Интернета требало би да садрже пуне податке о аутору, наслов чланка, уколико се ради о електронском часопису, наслов часописа, целовит линк и датум приступа.

Уколико је реч о сајтовима организација /институција онда је неопходно навести име институције, а затим у наставку адресу сајта са податком када је обављем приступ. Обавезно је навођење датума па чак и време приступа.

11. Радове слати електронском поштом на адресу Института за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду: institutfdu@yahoo.com са знаком „За Зборник ФДУ”.

12. Подаци о аутору текста: Име и презиме аутора, година рођења (потребно ради увида у научни рад аутора у централној бази података Народне библиотеке Србије и одређивања УДК броја чланка у часопису), телефон, email, назив установе аутора – афилијација (наводи се званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен или назив установе у којој је аутор обавио истраживање).

Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

Instructions for Authors

1. Journal title: *Anthology of Essays* (by The Faculty of Dramatic Arts)
2. The journal is a periodical, issued twice a year. For the first annual issue, submission deadline is April 1st, and for the second annual issue – September 1st of the issuing year. By submitting their paper for publication in the *Anthology of Essays* (by The Faculty of Dramatic Arts), authors give consent to its publication in print and in electronic form.
3. Submitted papers should be research articles on dramatic arts, media and culture; the following types of papers are considered for publication: original scientific article, survey article, preliminary communication article, scientific critical review or discussion and articles concerning aspects of artistic practices, pedagogy and experiments.
4. As a rule, the articles are published in Serbian language, but the journal welcomes articles in foreign languages. The papers in Serbian can be written in either alphabet – Cyrillic or Latin.
5. Papers are reviewed by two anonymous reviewers (peer review system), according to the criteria equal for all.
6. Papers should not be longer than 1 author sheet, i.e. 30 000 characters (including abstract and summary in a foreign language), written in text processor Microsoft Word, font Times New Roman, font size 12pt, footnotes in 10pt, with 1.5 line spacing.
7. The title of the paper not longer than 10 words, size 16 t., caps lock, bolded. Below the title, full name and affiliation of the author should be written, that is, the name of the institution he/she is associated with (employment,

project, studies), and place. Present e-mail address of the author should appear as a footnote, followed by a full name. Subtitles are manually numbered, left aligned, and bolded. Second-order subtitles are left aligned and underlined. Footnotes are listed at the bottom of the page on which the reference is made.

8. The paper should include an abstract in the language of the paper (up to 500 characters), key words in the language of the paper (up to 10 words), then, at the end of the paper, after the reference list, a longer summary in English (1500 – 2000 characters) and key words in English. For papers in English or other foreign language, the summary should be written in Serbian. The abstract and summary do not have references.

9. Citing: Referencing the sources within the text is done as follows: (Marjanovic 1995: 156). If referencing the text of an unknown author, instead of giving a surname of the author, the italicized title of the document is given. Reference materials are not given in footnotes. When a quotation is longer than four lines, it is given as a block quote, font size 12 pt. Do not use quotation marks, but indent at 1cm from the main body of text, making a 6pt. space above and below the quotation.

Short and in-text quotations of no more than 4 lines are put in double inverted commas (“”). Omitted parts of the text and missing material are marked with square brackets [...]. In-text author's comments are given in square brackets. Quotations of more than 400 characters are not recommended.

10. The reference list is formatted in alphabetical or ABC order (depending on the alphabet used) by the first authors' surnames (12 pt.). The texts of the same author are ranked according to the year of publication, i.e. (if there is a co-author) according to the surname of the co-author. If several texts of a single author, published in the same year, are cited, abc letters are added to the year (e.g. 1998a, 1998b...). If the text has two authors, both authors should be noted in the order in which they appear in the published article. If there are more than three authors, only the principal one is cited, plus (i sar.), or, if the text is in English (et al.). If the author is the editor of the issue, we put (prij.) with his name, or (eds.) if the text is in English.

The reference list includes only the works that the author cited or referred to in his article.

The reference list includes the following information: author's surname, author's first name, year of publication, title of the work, place of publication and publisher. Book title is italicized. For translations and/or reprints, it is preferable to give information on the original publication in brackets, in the above mentioned manner.

If the cited text comes from a journal article – apart from citing author's surname and first name, and year of publication – the exact title of the journal, issue number and the first and last page of the article are given. The title of the article is italicized. The same is applied to texts taken from daily newspapers and news magazines, adding (along with the issue, the number of the journal) the publishing date; in case of daily papers, it is permitted to omit the issue number. For texts taken from an anthology, or a book chapter, full information on the anthology (with the surname and the name of editor, in brackets) and the first and last page of the text or chapter cited should be given. The title of the anthology is italicized.

Web documents should include full information about the author, the title of the paper, and for electronic journals – the title of the journal, the corresponding integral link and date of accession.

Documents of unknown authors are given without the name of the author and are arranged by alphabetical or ABC order of document title.

11. Papers which do not meet the requested criteria will not be considered. Manuscripts are submitted only electronically to the address of the Institute for Theater, Film, Radio and Television of The Faculty of Dramatic Arts in Belgrade: institutfdu@yahoo.com with the note "For The Anthology of Essays by The Faculty of Dramatic Arts".

12. Information about the author of the text: name and surname, date of birth (required for insight into the scientific work of authors in the central database of the National Library of Serbia and determining UDC number in the magazine), telephone, email, name of the author's institution – affiliation (according to the official name and the headquarters of the institution in which the author is employed or the name of the institution where the author conducted a survey).

ЗБОРНИК РАДОВА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ 32

Издавач

Факултет драмских уметности, Београд
Институт за позориште, филм, радио и телевизију

За издавача

Проф. Милош Павловић, декан
Факултета драмских уметности

Превод резимеа

мр Драгана Китановић и аутори

Лектори

мр Драгана Китановић
Биљана Митровић

Коректори

мр Александра Протулипац
Биљана Митровић

Ликовно решење корица

Урош Ранковић

Припрема и штампа

Чигоја
Ш Т А М П А
office@cigoja.com
www.chigoja.co.rs

Тираж

300 примерака

CIP – Каталогizacija u publikaciji
Народна библиотека Србије, Београд

792

ZBORNİK radova Fakulteta dramskih
umetnosti : Časopis Instituta za pozorište,
film, radio i televiziju = Anthology of
Essays by Faculty of Dramatic Arts : Journal
of Institute of Theatre, Film, Radio and
Television / glavni urednik Mirjana Nikolić ;
br. 1- . - Beograd (Bulevar Umetnosti 20)
: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za
pozorište, film, radio i televiziju, 1997-
(Beograd : Čigoja štampa). - 24 cm

Dva puta godišnje.
ISSN 1450-5681 = Zbornik radova Fakulteta
dramskih umetnosti
COBISS.SR-ID 132673031