

RĐA UMIRUĆE IDEOLOGIJE: KRAJ PARTIZANSKOG FILMA (1989–1991)²

Apstrakt

Usled velikih političkih turbulencija krajem osamdesetih u Srbiji (tada sastavnog dela SFRJ), koje su anticipirale reviziju i regresiju nacionalnog diskursa, i posle finansijskog kolapsa Neoplanta filma i poslednjeg velikog partizanskog spektakla (Veliki transport, 1983, Veljko Bulajić), ideološko čitanje Drugog svetskog rata upada u zanimljiv i specifičan vakuum. Medijski, ovaj kratak period je zanimljiv zbog salonskog revizionizma u svim aspektima koji predstavlja distorziranu i zakasnelu sliku zaostavštine „crnog talasa”. Vreme Čuda, Gorana Paskaljevića (1989), Gluvi barut, Bahrudina Bata Čengića (1990), Volio bih da sam golub (1990) Miodraga Mikija Stamenkovića, Seks, partijski neprijatelj broj jedan, Dušana Saboa, (1990) i Original falsifikata, Dragana Kresoje, (1991) započinju prirodnu promenu geneze žanra i ideologije, uvodeći nacion u predstanje katarze. Ovi filmovi će u stvari započeti ali i odmah završiti pitanje stranputice i implozije umirućeg sistema velike istočnoevropske države. Uz novozavetne alegorije (Vreme čuda), preko prijateljskih izdaja (Original falsifikata) do nacionalne konfuzije početka rata (Gluvi barut), ovi filmovi spadaju u začudan deo jugoslovenske kinematografije, jer za razliku od država koje su svoju pravdu i slobodu dobili kao recidiv pada Berlinskog zida, SFRJ će svoju katarzu (i pravdu) dočekati na sasvim drugačiji i kataklizmičan način.

Ključne reči

revizija, ideologija, Drugi svetski rat, partizanski film, nacionalni identitet

1 bonvivan@gmail.com

2 Tekst je nastao kao završni rad u okviru naučnoistraživačkog projekta br. 178012 *Identitet i sećanja: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2015)*, Fakulteta dramskih umetnosti (Univerzitet Umetnosti u Beogradu) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Evropa nije slučajno ušla u rat 1. septembra 1939. godine. Neki istoričari govore o „tridesetogodišnjem ratu” od 1914. do 1945. u kojem je Prvi svetski rat bio „prvobitna katastrofa”. Drugi kažu da je to bio „dugi rat”, da je izbio sa boljševičkim prevratom 1917. i nastavio se kao „evropski građanski rat”, do 1945, pa čak i da je trajao do pada komunizma 1989. (Bivor, 2014: 20)

Velike, okrugle godišnjice seizmičkih istorijskih događaja plodno su medijsko zemljište za globalne rekapitulacije, koji prolaze opasne ali i trapave ideološke revizionizme, u nekim (postkomunističkim) društvima stvarajući konačnu epifaniju istine, a negde dodatno ukopavajući retke svetionike smisla i razložnosti. Obeležavanje 50 godina od izbijanja Prvog svetskog rata, 1964. tada nacionalno poniženoj Srbiji donelo je neku vrstu prepoznavanja i priznavanja istorijskog značaja, a samim tim i određene buduće liberalne turbulencije koje su urušene od strane aktuelnog režima. Sredinom druge decenije XXI veka, međutim, geopolitički nemiri (bliskoistočna kriza, novi Hladni rat, nestabilnost EU...) uslovili su novu generaciju istoričara da revidiraju poznate istorijske fakte, ili bar njihovo dosadašnje tumačenje, i naprave atlanskocentričnu verziju Drugog svetskog rata, umanjujući značaj SSSR-a, pretežno zbog dubiozne pozicije Josifa Visarionoviča – Staljina (pre svega prema sopstvenom narodu) i njegovoj političkoj strategiji od 1945 do smrti 1953.

Zaogrnut plaštom „dobrog rata”, Drugi svetski rat je lebdeo nad budućim naraštajima više nego bilo koji drugi sukob u istoriji. Ovaj rat izaziva različita osećanja jer ne može da doraste do slike o sebi, naročito zato što je jedna polovina Evrope žrtvovana staljinističkim raljama da bi se druga polovina spasla. Iako se završio potpunim porazom nacista i Japana, upadljivo nije doneo svetski mir. Prvo su 1945. godine širom Evrope izbili do tada uspavani građanski ratovi. Zatim je usledio Hladni rat zbog Staljinovih postupaka prema Poljskoj i srednjoj Evropi. (Bivor, 2014: 566)

Takođe, politika tadašnje Jugoslavije (FNJR) je poput flagrantnih metoda sopstvenih učitelja uspela da umani značaj Crvene armije u oslobođenju zemlje, sklanjajući i preuređujući spomenike i grobna mesta oslobodilaca – Crvene armije. Sporadično menjajući politiku prema SSSR, titoistička klika vrha države menjala je i istorijske podatke ne obazirući se na posledice koje su od FNJR, a zatim i od SFRJ, stvorile državu baziranu na lažnom bratstvu i jedinstvu uslovljenom tragično nerešenim nacionalnim pitanjem, teoriji zaborava i svojevolumenom tumačenju savremene istorije. Tu treba tražiti i mo-

tive svojevrsnog nastavka Drugog svetskog rata koji se na ovim prostorima uopšte nije ni završio nego je samo birokratizovan i marginalizovan u formi veštačkog mira. U samoj ideji stroge ideološke cenzure, bilo kakva umetnička subverzija makar i umanjenog lokalnog značaja postala je izopačen i neslavan mit u vreme trajanja („crni talas”), dobijajući amblematičan značaj u potonjim godinama preispitivanja. Čak četrdeset godina je trebalo da prođe da bi se neki domaći film primarno bavio posleratnom tragedijom zatiranja i uništavanja građanskog (*Bal na vodi*, 1986, Jovan Aćin; *Već viđeno*, 1987, Goran Marković; *Oficir sa ružom*, 1987, Dejan Šorak) dok je samo nekoliko godina kasnije, pred novi balkanski sukob, nasumice, nastao trend „partizanskog revizionizma” u kojima je kritički ton bitno drugačiji, intenzivniji i direktniji nego za vreme „crnog talasa”. Kako je sam „crni talas” bio spontana umetnička platforma, a ne organizovani pokret (koji je 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... bili su (često skrajnuta ili cenzurisana) suprotnost dominaciji socijalističkog elitističkog kiča koji je narodu nudio veličanstvene ratne epopeje ili šarene (holivudske) eskapističke vodviljske komedije, smatrajući realizam ili Verité za najveće narodne neprijatelje.

Postojanje kritike dominantne ideologije u društvu koja za sebe tvrdi da je kvintesencija slobode mišljenja i delanja je cinični i sofomorni egzemplar 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 strategija koje čine ideologije atraktivne. 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)

Indikativni primeri prapočetka revizionizma dominantnog partizanskog obrasca su svakako filmovi poput *Čovek iz hrastove šume*, Mića Popović, 1963; *Pohod*, Đorđe Kadijević, 1968; *Zaseda*, Živojin Pavlović, 1969 ... koji

delikatnom grubošću vraćaju ratna dešavanja običnom čoveku, uvodeći specifičnost lokalne i nacionalne geopolitike, običaja, mitova, rituala, religije, hirurški odvajajući veličanstvenost ideala nove ideologije koji je dominirao u partizanskom žanru od stranputica i strahova običnog seljaka³ (u zemlji sa minimalnim brojem radničke klase) kome je najvažnije da preživi i spase svoje bližnje od neprijatelja i zavojevača. Svojevrsni završetak ovog metafilmskog i metažanrovskog pokreta bio je film *Tren*, Stoleta Jankovića (1979) po istoimenom romanu Antonija Isakovića koji se bavi melanholičnim preispitivanjima razočaranog partizanskog oficira koji je doneo zemlji slobodu, ali je ostao bez porodice i ognjišta. Naivni idealizam prve polovine filma raspada se pod turbobnošću i poroznošću katarzičnog drugog dela koji je koncipiran kao suđenje sopstvenom narodu, njegovom neznanju, kukavičluku, sebičluku u ratnim okolnostima koje kao i u prošlom ratu prete zatiranju čitavog nacija. S obzirom da glavni lik poklekne pred svekolikom istinom koja svojim sivilom i bolnom ambivalentnošću guši svaki san o slobodi, on se odriče kako ideala tako i sopstva, bežeći u eluzivnost koja mu ne dozvoljava da zaboravi. Svojevrsno iskupljenje u ironičnom, dvostrukom spasenju bližnjeg, neće doneti potrebno religijsko pročišćenje kroz pekićevski naivni pravoslavni misticismizam⁴ već kroz opojni onirizam koji će, kasnije, ključno delovati na filmski opus Dragana Kresoje.

Nema drugog istorijskog razdoblja koje pruža tako bogate izbore za proučavanje nedoumica, pojedinačnih i masovnih tragedija, izopačenja politike sile, ideološkog licemerja, samoopsednutosti komandanata, izdajstva, nastranosti, samopožrtvovanja, neverovatnog sadizma i nepredvidivog saosećanja. Ukratko, Drugi svetski rat prkosi uopštavanjima i kategorizovanju ljudskih bića. (Bivor, 2014: 567)

Tren nije kompromitovao NOB, kao ni mladu socijalističku državu, međutim, prepoznatljivo je razočarenje u ljudskost koje glavnog junaka svesno distancira od ideala borbe za oslobođenje i novi poredak. Kao i kod Aleksandra Petrovića u filmu *Tri*, (1965) u tumačenju istog glumca (Velimir Bata Živojinović) ratna razaranja i globalni gubitak glavnom junaku oduzimaju oreol bezgrešnog jednodimenzionalnog heroja, dajući mu tužni plašt opšte prolaznosti i poroznosti, i približavajući ga ljudskosti u svim pežorativnim značenjima.

3 Seljaka koji nije shvatao metod novog ratovanja u odnosu na jasnu strategiju Velikog rata, rov i zaleđina.

4 Da je film snimljen 20 godina kasnije, sigurno bi se desilo.

Posle smrti Josipa Broza, počinje decenija začudnih umetničkih sloboda i stremljenja koja u filmu donosi potpunu dominaciju trapavih i isiljenih komedija stvaranih za običnog, „svečoveka”, poput filmova Miće Miloševića⁵ ili eksploatacije velikih folk zvezda poput mjuzikala Aleksandra Đorđevića i Stanka Crnobrnje⁶, ali i etabliranje tzv. „Praške škole” autora (Karanović, Marković, Paskaljević i pogotovu Kusturica) koji su rediteljskom versatilnošću i tematskom hrabrošću obeležili ovu ambivalentnu deceniju. S druge strane, poslednji partizanski spektakl *Veliki Transport* (Veljko Bulajić, 1983) označio je i kraj velike producentske kuće „Neoplanta”, ali i poslednju nacionalnu težnju u nizu, da određena federativna jedinica ima sopstveni film iz Drugog svetskog rata. Nekoliko istorijski važnih događaja poput proglašenja SANU, niz pozorišnih predstava (uglavnom u JDP-u) koji se tiču nacionalnog tabua Prvog svetskog rata, etabliranje disidentskih pisaca, događaji u SAP Kosovo povećavali su nacionalnu tenziju, ali i potrebu za revizijom ugaslih i usahljelih mitova koji su se urušavali sami od sebe, pogotovu maoiističkim talasom snishodljivih partizanskih filmova poput *Užička republika* (Živorad Mitrović, 1974), *Boško Buha* (Branko Bauer, 1978) ili *Igmanski marš* (Zdravko Šotra, 1983).

Početak devedesetih, nekoliko meseci pre prvih višestranačkih izbora u SR Srbiji, dolazi i do dugo iščekivane promene istorijskog diskursa u štampi, pojavljivanjem radikalnih nacionalnih časopisa poput *Pogledi* ili *Srpska reč* dok su tada ugledni nedeljnici *Duga*, *Nin*, Reporter takođe, masovno krenuli u svojevrsnu ekshumaciju tabu tema NOB-a, tražeći istorijsku reviziju⁷ do tada osetljivih tema poput četničkog pokreta i Jasenovca između ostalog.

5 *Laf u srcu* (1981) i četiri dela *Tešne kože* (1982 – 1991)

6 *Hajde da se volimo* (1987 – 1991), filmovi o najvećoj balkanskoj folk zvezdi Lepoj Breni koji su kroz neobičnu fragmentarnu dramaturgiju spajali nedijagetički mjuzikl, akciju, triler, vodvilj, pozorišnu duokomediju, MTV estetiku...

7 Kontroverzna izložba krajem 2014. „U ime naroda”, istoričara dr Srđana Cvetkovića, je poslužila kao inicijalni motiv za dokumentarni film u režiji Milutina Petrovića. U epohi konstantne potrebe za revizionizmom kako u kulturi ili pop kulturi, *U ime naroda* predstavlja potreban iskorak kao otrežnjenju naciona i konačan put ka konačnoj reviziji Drugog svetskog rata u Jugoslaviji, ubedljivo najvećem istorijskom tabuu i političkoj distorziji koju živimo već sedamdeset godina. Cvetković je godinama dolazio do materijala za svoju *magnum opus* izložbu, više otvarajući nova bolna mesta i žarišta nego što je zatvarao neke istorijske činjenice i presedane. Ovaj film u ovoj zemlji predstavlja magnovenje spoznaje „skrivenih istorije” koja je u prvim danima i mesecima po oslobođenju odgovorna za minimum 50 000 žrtava i ko zna koliko još tragičnih recidiva. Iako u žanrovskom smislu prevazilazi uobičajeno trajanje, skoro dva sata ovog filma prolazi kao jedan ogroman i bolan utisak koji transcendirira vreme, stvarajući izuzetno elokventan i eruditivan dokument na tragu devetoipočasovnog dokumentarca *Šoa* (*Shoah*, 1985, Claude Lanzmann) o stradanju Jevreja u Holokaustu. Poseban deo filma posvećen je svedočenjima preživelih, koji potresnim pripovedanjem govore o najsitnijim detaljima goloo-

Poznati srpski reditelj Goran Paskaljević je krajem osamdesetih uradio adaptaciju romana *Vreme čuda* (1965) zajedno sa piscem, Borislavom Pekićem, stvarajući manevarski prostor za jedan (nezavršen) ciklus revizionističkih partizanskih filmova u kome se pobednici u ratu predstavljaju kao osioni, samoživi i brutalni izvršitelji nove ideologije koja u stvari nikako nije imala široku podršku u narodu, kako se pola veka smatralo. Iako se srž problema sukoba primitivnog seoskog naroda sa progresivnom novom vlašću nalazi i u nekim filmovima „crnog talasa”, ali i u satiričnom filmu *Kako se kalio narod Donjeg Jaukovca* (Predrag Antonijević, 1984), alegorijsko, novozavetno tretiranje glavnih likova je inherentno novom vremenu (ponovnog) buđenja nacionalnih mitova. Naime, radnja se dešava sredinom 1945. u hercegovačkom selu Vitaniji (referenca na istoimeno mesto blizu Jerusalima u kome je Isus vaskrsao Lazara) u kojem se nova vlast bori za neprirodni *Lebesraum*, ništeći svu religioznu tradiciju. Otuda i ideja, da kad škola izgori u požaru, đaci se premeste u crkvu, čije zidove partizani prefarbaju krečom. „Čudom” freske se samo vraćaju (uključujući i Raspeće iz manastira Studenica, najživopisniju sliku srpskog srednjovekovnog ikonopisanija). Bahati vladar Nikodim se sukobljava bukvalno sa svima ne bi li staljinističkom retorikom ubedio zbunjeni narod da novo mora da pobedi staro. U svom zamešateljstvu, pojavljuje se i hristolika figura gluvonemog lutalice koji mrtvog partizana Lazara diže iz mrtvih. Tražeći logički sled u svim oneobičenim događajima, Nikodin i Lazar ulaze u samodestruktivni ćorsokak, uništavajući svaku ljudskost, samilost, bratoljublje i sve ostale vrline Hristovih reči koje je preuzela nova komunistička retorika. Indikativan je kraj filma u kojem nekoliko puta iz kreča isplivavaju freske, da bi najзад nestale u njemu, čime možda započinje čitav niz filozofskih apoteoza i isto tako padova koje preispituju režim i ideologiju u kojoj se našao pretežno srpski narod na koji je komunizam najviše delovao.

Uzbudljivo je to delo, snažne ekspresije, u kome se mešaju snovi i java, čudni događaji i naturalistički prizori kada vlasti pokušaju da malu crkvu pretvore u školu. U suštini, to je bio obračun sa dogmatskim mišljenjem u impresivnom izrazu koji je ovaj film izdigao među najbolja ostvarenja ovogodišnje (1989) produkcije. (Volk, 1994: 440)

točkih i sličnih iskustava u kojima je stradalnicima presuđivano bez ikakvog suđenja, a često i bez ikakve krivice. Vreme koje film i izložba obrađuju (1944 – 1953) otkriva jednu očiglednu, a opet kapricioznu istinu – strah revolucionara od sopstvenog izbora, puta, i načina na koji su se razračunavali kako sa potpunim strancima, tako i sa najbližima. Srbija, posle gubitaka u ratovima prve polovine XX veka u kojima je izgubila skoro dva i po miliona duša, dobija najgori program – nihilističku i mizantropsku ideologiju koja proždire sužnje i sebe.

Ono, što međutim, stvara posebni skoro brehtijanski otklon od svojevrsne antropološke potrebe nacije da postavi i odgovori na neka ključna pitanja u drugoj polovini XX veka je potrebna distanca koju je katarza novih etničkih (i etičkih) sukoba i raspad zemlje odložila, zatamnila i trankvilizovala. Tek kada je književno delo koje je nekoliko godina kasnije od pisca koji je mladost ostavio na Golom otoku stvorilo apartčika i disidenta⁸ postalo film koji je priznat u svetu⁹, započeo je sunovrat nepripremljenog naciona koji je u tom trenutku imao oblik anđela spasenja i nacionalne katarze koja je skoro iste godine postala neshvatljiva tragedija i usud sa recidivima iz istog tog vremena odakle treba da stigne oprost. Posmatrajući Paskaljevićev film van istorijskog konteksta može biti strateška greška, jer denotacija vrednosti ovog filma proizlazi iz paradoksalnog vremenskog olujnog smiraja u kojem je trebalo pobrojati žrtve pošasti i dati im spokoj sećanja na stradanje, dok se istog trena zahuktava još veća i snažnija oluja (kasnije će jedna drugačija „Oluja” okončati to istorijsko poglavlje) koja će pokušati da nespretno svede račune kako Drugog svetskog rata tako i pola veka komunističke vlasti stvarajući autentični *Fin de siecle*. Na izvestan način, ali mnogo ubedljivije, sličan umetnički *modus operandi* je imao ruski reditelj Pavel Lungin (Павел Лунгин) sa filmom *Ostrvo* (Остров, 2006) koji je melanholičnom atmosferom kasnog Tarkovskog (Андрей Тарковский) u formi lokalizovane i lične melodrame iskupljenja greha postavio čitav nacionalni *Weltschmerz*.

Vaspostavljač duha mora po definiciji da gura utvrđene norme, otkriva nove ideje i ikone, odbacujući božanstva koja su zastarela. Hristov put je put patnje, inspirisan prethodnim nesvesnim prednostima. On je bio prezren od skupa koji je bio iskupljen zahvaljujući Bogo-ocu po čijem je liku stvoren. Hristova patnja na krstu ga odvaja od sličnosti sa Dionisom. Strah od letenja je veliki zato što je strah od pada veći. (Yeoman, 1998: 51)

Bahrudin Bato Čengić je prepoznatljivo i kontroverzno ime iz faze „crnog talasa”, bosanskohercegovačke frakcije, zahvaljujući filmovima *Uloga moje porodice u svjetskoj revoluciji* (1971), *Slike iz života udarnika* (1972) i *Pismo glava* (1978). Posle pauze u režiranju igranih filmova, Čengić se vraća kapitalnim delom epohe *Gluvi barut* po romanu takođe kontroverznog bosanskohercegovačkog pisca Branka Ćopića zbog kojeg je 1957. upao u nemilost KPJ zbog opisivanja „krvavog terora partizana” što je, prirodno bila tabu tema. Čengićev film prati sukob dve ideološki zaraćene strane u bosanskim bescućima 1943. S jedne strane je mladi oficir kraljevske vojske Miloš Radekić,

8 Pekić je roman *Vreme čuda* objavio 1965, a Beograd napustio kao persona non-grata 1971.

9 Paskaljević je 1990. u Kanu dobio „Zlatnu palmu” za režiju filma *Vreme čuda*.

a s druge, Španac – veteran španskog građanskog rata i nadređeni Radekiću u borbi protiv okupatora. Konzervativni i primitivni seljani teško prihvataju napredne ideje i želje idealizmom opijenih partizana da izvedu svetsku revoluciju. U isiljenim i sofomornim sukobima gine mnogo lokalnog naroda, pre svega zbog postavljanja viših ideja ispred humanizma i bratoljublja. Otud i zanimljivi preokret, u kome partizanski visoki oficir Mrki smenjuje Španca indikativnim monologom:

Nije ovo tvoj oktobar, nije ovo ni tvoja Španija, ovo je gorovita i fučarna Bosna. Kako ti misliš da vodimo narodnooslobodilački rat ako za nama ne kreće narod. Šta bi ti htio, da ti izvučem iz džepa radničku klasu? Takvog voća nema u Bosni, moj mladiću. Tvoj odred je sastavljen od seljačkih krtica i od četnika koje smo odvojili od pluga i od goveda.

Gluvi barut je naišao na univerzalno prepoznavanje u SFRJ, dobivši „Zlatnu arenu” u Puli za najbolji film, opet, otvarajući čitav poligon za postžanrovsko preispitivanje dominantne filmske ideologije socijalističke Jugoslavije.

Volio bih da sam golub (1990) je potpuno zanemaren film, kako u kontekstu epohe tako i u opusu Miomira Stamenkovića¹⁰ i govori o zanimljivom fenomenu koji se dogodio na području Jugoslavije 1943. Naime, pripadnici nemačke manjine u Slavoniji osnovali su partizanski odred „Ernst Thalmann”. Iako je u pitanju varijacija nacionalnog stereotipa (jedan brat u partizanima, drugi u četnicima), ovaj film je zanimljiv jer postavlja prilično drugačiji diskurs kada su u pitanju ratom podeljene familije (konfrontacija između brata u SS trupama, sestre u partizanima i oca koji neuspešno pokušava da ostane neutralan). Kako je (posleratno) proterivanje i ubijanje (poštene) nemačke manjine¹¹ dugo bila državna tabu tema, ovo je prvi put da se umetnički dočarava jedna značajna ratna epizoda u nacionalnom neravnopravnom zamešateljstvu stare Jugoslavije, gde se u fokus stavlja lojalnost prema porodici, ali i uverenjima i idealima koje ruše stereotip i nemačkoj naciji u celini. Srpski reditelj, Stamenković je ovoj osetljivoj temi pristupio, makar u glumačkom smislu, sa elokventnim oprezom angažujući Ivana Draha, Manfreda Moka, Vanju Albahari, Marinu Marković, Mladena Nelevića... dajući utisak da se radi o tipičnom žanrovskom obrascu partizanskog filma koji je mogao da bude snimljen i dve decenije ranije. Štaviše, četiri meseca pre premijere, srušen je Berlinski zid, Nemačka se ujedinila, a socijalizam je proživljavao poli-

10 Vuk sa Prokletija (1968), Klopka za generala (1971), Neka druga žena (1981), Lager Niš (1987).

11 Još jedan pozitivan primer se može videti u filmu *Zimovanje u Jakobsfeldu* (Branko Bauer, 1978).

tičku kliničku smrt. U novim istorijskim okolnostima, sa novim predsednikom vlade liberalno opredeljenog Ante Markovića i svojevrsnim istinskim otvaranjem, ponajviše u tržišnoj ekonomiji čiji boljitak pokušava da smanjuje novonastale nacionalne tenzije, *Volio bih da sam golub* bi trebalo da predstavlja značajnu fus notu u tadašnjoj istoriji jugoslovenskog filma, pre svega hrabrošću i aktuelnošću. Ipak, na koncu finalne ironije, ovaj film ostaje zaboravljen u nepostojećem limbu novonastalih nacionalnih filmografija i stranputica ideologije.

Marks i Engels su započeli svoju kritiku ideologije pokušavajući da pokažu kako vladajuće ideje predstavljaju dominantni socijalni interes i vezu i na koji način prilagođavaju, idealizuju i legitimizuju postojeće društvo, kao i njegove institucije i vrednosti. U stvari, gledajući suštu suprotnost ideologije kapitalizma i komunizma (koje se bazira na prirodnoj ljudskoj kooperativnosti), stiče se utisak da su ljudska bića i društvo ekstremno kompleksna i kontradiktorna. Ideologija klizi ka kontradiktornom, konfliktima i negativnim stranama, idealizujući socijalne vrednosti poput individualnosti ili konkurenciju koje se pretvaraju i rastu u upravne koncepte i vrednosti. (Kellner, 2008: 407)

Stavljati tekovine revolucije u kontekst promiskuiteta i seksualnog vodvilja nije bilo moguće ni pomisliti, a kamoli o tome snimiti uspešnu komediju situacije. To je pošlo za rukom Dušanu Sabou priznatom TV reditelju češkog porekla koji je 1990. snimio gledljiv, dopadljiv, ali konfuzan i trapav film *Seks, partijski neprijatelj broj 1* o šnajderskom šegrtu Pišti koji, modernim jezikom rečeno, boluje od seksualne zavisnosti i koji vreme okupacije, oslobođenja i posleratne izgradnje uglavnom sagledava kroz seksualne avanture sa devojkama i ženama raznih nacionalnosti i klasne i partijske pripadnosti. U vremenu nacionalnog buđenja, doživljaji promiskuitetnog Mađara Pište u kompleksnoj, višenacionalnoj Vojvodini sredinom četrdesetih je gledaoce naučio da se smeju skrivenim aspektima NOB-a, takođe rušeći osetljive tabue među brojnim drugim. Saboov film je samo pokazao intuitivno uklapanje u filmsko tumačenje velikih i zabranjenih filmskih tema i možda svojom svesnom banalnošću u stvari ukazao na brehtijanski otklon u kontekstu potonjih dešavanja. *Seks, partijski neprijatelj broj 1* je na neki način savest ove kratkotrajne epohe buđenja, revizije i transformacije, koju su novi ratovi u magnovenju ponizili, uništili i satri na ledinu prolaznosti i zaborava.

Neki ljudi se žale da Drugi svetski rat i dalje ima neodoljivi uticaj iako je okončan pre više od 70 godina, pošto se prikazuje u ogromnom broju

knjiga, filmova i pozorišnih komada a muzeji postaju prava industrija sećanja. Ta pojava ne bi trebalo da nas iznenađuje, makar zbog toga što su ljudska stvorenja beskrajno opčinjena prirodom zla. Moralni izbor je temeljni činilac ljudske drame, jer počiva u samom srcu ljudskosti. (Bivor, 2014: 567)

A o ovoj temi možda najbolje pripoveda film Dragana Kresoje *Original falsifikata* po scenariju novinara i dramaturga Radeta Radovanovića koji je svoju diplomsku dramu na FDU „Vreme sutra” uobličio za filmske potrebe posle uspeha iste u *Zvezdara teatru*. Film prati dva vremenska toka, jedan po samom završetku rata a drugi, savremeni, 1990. Isprepletani, jasno ukazuju na zablude pogrešnih izbora i porodičnih izdaja. Koliko deo od 1944. do sredine pedesetih predstavlja poetsku i mlitavu kritiku epohe inforbira (u stvari, prva revizija nove istorije se desila već 1948.) kroz porodičnu dramu, tako drugi deo koristi porodičnu dramu kao paravan za suštinsku kritiku bivšeg sistema, korupcije, crvene buržoazije i dece komunizma. U liku Pavlovića (Dragan Nikolić), reditelj želi da predstavi malj zakasnele pravde koji eshilovski, pa čak i šekspirovski teži destrukciji, ali i autodestrukciji. Veličanstvena ideološka izdaja stihijski stvara porodičnu tragediju koja se završava skoro pola veka kasnije ostavljajući strahotne posledice na lokalnom i globalnom nivou. Manirizam kojem Kresoja teži u skoro svakom svom filmu¹², u ovom kao da jedino ima smisla, na koncu svega. U praskozorje, na Dunavu, spajaju se prošlost i sadašnjost, posle derto okupljanja brigadijskih drugova, kada likovi gledaju jedni druge, zbunjućom i omamljujućom staloženošću, konačno spajajući grehove predašnje i grehove sadašnje u jedan takozvani meta-greh u kojem nema pobednika. Takođe, rediteljev manir se sastojao od potpunog (često nepotrebnog) (u)ništenja glavnog protagonista koji je skoro uvek svodok, a ne učesnik. Nekad izmišljajući tragični kontekst (*Oktoberfest*), a uglavnom ga svodeći na stanje rata i razaranja (*Kraj rata*, *Tamna je noć*, *Pun mesec nad Beogradom*, *Original falsifikata*), Kresoja je svoju poetiku zasnivao na sudbini gubitnikâ i autsajderâ, bilo da se nalaze u ozbiljnim istorijskim okolnostima, bilo u banalnim gradskim stranputicama. *Original falsifikata*, kao poslednji u nizu revizionističkih partizanskih filmova, snimljen je u godini kada je već prepolovljena filmska produkcija u Srbiji. Već sledeće godine, Ži-

12 Proizvoljno nazvan „Kresojin onirizam” u *Oktoberfestu* (1987) se vidi na samom kraju kada glavni lik Lule, bez argumenata i motiva upadne u felinijevsku fantazmagoriju sopstvenog života i njegovih učesnika koji se događa u tramvaju. Pre toga, njegov život se navodno raspada u dertu tipične srpske svadbe. Slične halucinacije imaju i glavni likovi u filmovima *Pun mesec nad Beogradom* (1993) i *Tamna je noć* (1995). Kao da u izmenjenim stanjima svesti posle neke ozbiljne emotivne turbulencije, glavni junaci doživljavaju (nepotrebnu) katarzu ispunjeni sanjarenjima i halucinacijama.

vojin Pavlović je snimio prvi u nizu tranzicionih filmova koji kao da su ništili granicu mira između 1945 – 1991. *Dezserter* (1992) je uslovno završio prirodni tok, i inherentno započeo novu fazu istorije srpskog filma koji se više neće ozbiljno vraćati na period rata 1941 – 1945. uglavnom tražeći neke zaostale narative Prvog svetskog rata i posledica istog, kao i brutalne svakodnevice, kasnije skliznuvši u nihilistički i mizantropski Novi srpski film. Naivna romantika Kresojinog filma (i svih ostalih njegovih filmova) dobija flagrantnu ciničnu oštricu kada se čita sa distancom od 25 godina. Štaviše, u vremenu stvaranja tog filma trebalo je napraviti pomirenje s prošlošću kroz filmsku katarzu; međutim, prebrza istorijska događanja novog balkanskog sukoba donela su jednu otrežnjujuću realnost (ne lišenu patosa i besmislene romantike) istorijskih događaja u toku (*Kaži zašto me ostavi*, 1993, Oleg Novković, *Vukovar, jedna priča*, 1994, Boro Drašković, *Lepa sela, lepo gore*, 1996, Srđan Dragojević) koje je postavljena potpuno drugačija strategija čitanja istorije – kroz prilično brz kurs.

Ratni film posreduje našu vezu prema ratu, pomaže nam da se pripremimo za isti, miri nas sa pobedom ili porazom i priprema nas za posledice. Konvencije ratnog filma nastavljaju da uobličavaju naše razumevanje realnog ratnog stanja da bi nas inspirisalo da mu se suprostavimo ili protestujemo protiv istog. S obzirom da se ratovi i dalje vode, dobijaju ili gube na bojnopolju, takođe se dobijaju ili gube kroz reprezentaciju filma ili televizijskog programa. Slike rata sve objašnjavaju zašto se borimo. Drugim rečima svi recentni ratovi se vode na dva fronta, na realnom bojnopolju i na ekranu. Bilo da gubimo ili dobijamo bitku, filmovi nam pomažu i omogućuju nam da dobijemo rat. (Belton, 2005: 218)

Zaključak

Leni Rifenštal (Leni Riefenstahl) je za svoj „dokumentarni” film *Trijumf volje* (*Triumph des Willens*, 1934) koji predstavlja pitoresknu sliku nove Nemačke snimljenu na mitingu nacionalsocijalističke partije u Nirnbergu, dobila niz evropskih priznanja (zlatna medalja na Bijenalu u Veneciji 1935., gran-pri na Svetskoj izložbi u Parizu...). Tek poneko, poprilično marginalizovano je primetio da je u pitanju glamurizacija nacizma koja može biti opasna.

Posmatrajući ovaj film posle Drugog svetskog rata, dobijamo današnje tumačenje istog kao kontroverznog i opasnog propagandnog filma. Rifenštalova je argumentovano branila svoj film posle pobeđe saveznika, nadovezujući se na

istorijski kontekst vremena kada je njen film bio snimljen i vremena kada je Rajh uništen.

Kasnija nemačka tragedija nastala je zato što je kritična masa stanovništva, očajnički žudeći za redom i dostojanstvom, željno sledila najbezobzirnijeg zločinca u istoriji čovečanstva. Hitler je uspeo da privuče njihove najgore nagone, prezir, netrpeljivost, nadmenost, i, što je bilo najopasnije, osećanje rasne nadmoći. (Bivor, 2014: 23)

Teorijski značaj perioda revizionističkih partizanskih filmova mora se posmatrati iz tri konteksta. Prvi, u vreme nastajanja, velikih istorijskih revizija i (lažne) perspektive SFRJ. Drugi, u kontekstu građanskog rata 1991 – 1995, koji je i sam neka vrsta istorijske i kulturne revizije, i treći, u kontekstu celokupne istorije srpskog i jugoslovenskog filma kao *a posteriori* period spoznaje i patosa. U odnosu na „crni talas” koji je trajao skoro četvrt veka, i predstavljao signifikatnu i disperzivnu kritiku društva i sistema koja je obuhvatala reditelje, scenariste, pisce, slikare, novinare, filozofe (tadašnjim jezikom „poštenu inteligenciju”), ovaj kratki revizionistički talas se ne može okarakterisati kao „pokret”, već kao svojevrsni *memento mori* jedne generacije koja nije stigla da završi ciklus na dostojanstven način, ometena još jednim, možda i prljavijim ratom nego što je bio Drugi svetski rat u Jugoslaviji. Istorija, u stvari, zbog svoje ambivalentne kriptičnosti retko kada ostavlja priliku za veličanstvene završnice sa jasnim naravoučenijem.

Literatura

- Belton, John. 2005. *American Cinema/American Culture*, New York: McGraw-Hill Humanities/Social Science/Languages, Second Edition.
- Bivor, Entoni. 2014. *Drugi svetski rat*, Beograd: Laguna.
- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao filmski žanr*. Beograd: FDU.
- Grainge, Paul. 2003. *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Hayward, Susan. 2003. *Cinema Studies The Key Concepts*. London: Routledge.
- Izod, John. 2003. *Myth, Mind and the Screen*. New York: Cambridge University Press.
- Kellner, Douglas. 2008. *Schirmer Encyclopedia of Film Vol 2*, London: Thomson & Gale.

- Kovács, András Bálint. 1992. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rosenbau, Johnatan. 1997. *Movies as Politics*. London: University of California Press.
- Volk, Petar. 1996. *Srpski film*. Beograd: Institut za film, Beograd
- Welch, David. 2001. *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*. London: I. B. Tauris.
- Yeoman, Ann, 1998. *Now or Neverland*, Toronto: Inner City Books.

Aleksandar S. Janković
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

THE RUST OF DYING IDEOLOGY: THE END OF PARTISAN FILM (1989–1991)

Summary

Following the financial collapse of Neoplanta Film and the last great partisan spectacle Veliki Transport, 1983, Veljko Bulajic, (The Great Transport), the ideological reading of WW2 falls into interesting and peculiar vacuum, due to significant political turbulences during the late 1980s in Serbia (as part of SFRY) which anticipated a revision and regression of the national discourse. Media wise, this short period is interesting because of salon revisionism in all aspects, giving a distorted and belated picture of Black Wave's legacy. Vreme Čuda (Times of Miracles), Goran Paskaljević (1989), Gluvi barut (Deaf Gunpowder), Bahrudin Bata Čengić (1990), Volio bih da sam golub (I Wish I Was a Dove), Miomir Stamenković (1990) Seks, partijski neprijatelj broj jedan (Sex, Part Enemy Number One), Dušan Sabo, (1990) and Original falsifikata (The original of a Forgery), Dragan Kresoja, (1991) are the films which herald a change in the genesis of the genre and its ideology by taking the nation into a sort of pre-catharsis state. In effect, these films almost simultaneously started and finished the issue of sidetracking and implosion of a dying system of a great East European state. By showing New Testament allegories (Times of Miracles), friendly betrayals (The Original of a Forgery) and national confusion during the war's early days (Deaf Gunpowder), these films belong to a wondrous part of Yugoslav cinematography. Unlike states which got their justice and freedom with the fall of the Berlin Wall, SFRY will get its catharsis (and justice) in a completely different and cataclysmic manner.

Key words

revision, ideology, World War 2, partisan film, national identity