

Nevena Daković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu,
Beograd, Srbija

791.229.2(497.11)“2010” ;
316.75(497.11) ; 316.35(497.11)
ID: 192261900

CINEMA KOMUNISTO I POST-KOMUNISTO: FILMSKI TEKST PAMĆENJA, SEĆANJA I NOSTALGIJE²

Apstrakt

Cilj rada je demonstracija mehanizama konstrukcije, dijalektičkog prožimanja /razdvajanja istorije, pamćenja i sećanja u metaistorijskom i metafilmskom tekstu dela Cinema Komunisto (Mila Turajlić, 2010). Filmski tekst se pokazuje kao domen kulture sećanja kao konstrukcije kulturnog pamćenja.

Ključne reči

kolektivno pamćenje, kultura sećanja, istorija, SFRJ, kinematografija

363

Nevena Daković

Srećni ljudi imaju loše pamćenje i bogato sećanje.

(T. Brusing u Kuljić: 8)

Cinema Komunisto (2010), debitantsko delo Mile Turajlić, složen je, slojevit i multifunkcionalni filmski tekst posvećen, u svakom pogledu, zlatnim godinama eksjugoslovenske kinematografije, ukupnog života i političkog ugleda SFRJ u znaku doživotnog predsednika Josipa Broza. Žanrovski, višestruko odrediv kao arhivsko dokumentarni film, *fiction faction*, film nostalgije podložan je svestranoj teoretizaciji iz perspektive teorije sećanja, studija kulture, naratologije, a nadasve Asmanovog kulturnog pamćenja, koje uključuje kulturu sećanja i odnos prema prošlosti. Film je paradigma kulture sećanja shvaćene kao način na koji društvo čuva kontinuitet očuvanjem sećanja i pamćenja u funkciji stalne tvorbe identiteta. Cilj ovog rada je analiza filma *Cinema Komunisto* kao narativa pamćenja, sećanja i istorije, metafilmskog

1 danev@sezampro.rs

2 Ovaj tekst je nastao u okviru rada na projektu br. 178012 „Identitet i sećanje: transkulturalni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989-2014)“ Fakulteta dramskih umetnosti (Univerzitet umetnosti u Beogradu), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

teksta višestruke žanrovske prirode, osobenih narativno-montažnih principa u funkciji konstrukcije društvenog kulturnog pamćenja.

Teorije istorije, sećanja i pamćenja

Proučavanje pamćenja, sećanja, istorije – definicije i mapiranje procesa i struktura – u središtu su promišljanja filozofa (Anri Bergson/Henri Bergson), psihoanalitičara i psihologa (Sigmund Frojd/Sigmund Freud), istoričara (Pjer Nora/Pierre Nora), arheologa (Jan Asman/Ian Assman), sociologa (Moris Albvaš/Maurice Halbwach, Pol Konerton/Paul Connerton), teoretičara književnosti (Aleida Asman/Aleida Assman) i drugih mislilaca čija dela pripadaju novoj oblasti *Memory Studies* (Majkl Rotberg/Michael Rothberg, Todor Kuljić). U ovom dinamičnom i razvijajućem polju sa varijacijama *Cultural*, *Transcultural Memory*, veliki broj teoretiča – Nora, Berk (Peter Burke), Konerton, Albvaš – povlači razdelnice pamćenja, sećanja i istorije, gde svi pojmovi, ali posebice pamćenje i sećanje, ostaju u vrsti dijalektičkog i nestabilnog odnosa, prožimanja i razdvajanja na različitim nivoima.³ Zarad uspostavljanja operativne metodologije ovog teksta, ali i projekta, neophodno je što je moguće stabilnije i po cenu manjkavosti i nepreciznosti mapirati međudnose tri pojma u odnosu na pojam prošlosti kao centralnu referentnu tačku. Skoro nemoguća, ali i neophodna misija pretpostavlja u prvom koraku uporedno izlaganje osnovnih teorija, a potom izvođenje eklektičkih određenja koja će biti polazna tačka analize. Unapred se odričem ravnopravnog kritičkog odnosa spram svih teorija, ambicioznog obuhvatanja i niza umreženih pitanja poput istinitosti, svedočanstava, specifičnih identiteta, historiografije i sl. Istovremeno, zadatak podrazumeva sugestije i pretpostavke promene uspostavljene prevodno-terminološke prakse pogotovo u odnosu na delo *Kultura sećanja*, Todora Kuljića (2006), koje kao dragoceni pionirski tekst ima sve vrline i mane borbe sa iznalaženjem prevodnih termina. Konačno, polažem pravo na funkcionalne definicije koje spajaju raznorodne elemente pojedinačnih velikih teorija, a koje će poslužiti analizi *Cinema Komunisto*,

3 Upor. pamćenje, sećanje i istorija su u stalnoj vezi i dalje nastoje da uspostave relaciju sa/između sve tri vremenske dimenzije – prošlošću, sadašnjošću i budućnošću. „Bez pamćenja i sećanja nije moguća istorija, dok s druge strane, individualna i kolektivna sećanja unose subjektivnost koju istoričari žele da uklone“ (Kuljić 2006: 117). No, istorija je utemljena na objektivnosti i činjenicama, materijalnim neporecivostima, a pamćenje u određenom odmaku od ovih odrednica, podređeno je potrebama društva i pojedinca, kolektiva i individue primarno u funkciji tvorbe identiteta. U tom smislu pretežno govorimo o kolektivnom pamćenju i ličnom sećanju. No, u ponekim teorijama lično pamćenje se vezuje kao eluzivna i krhka uspomena, a kolektivno sećanje je istorija, što upućuje na zavisnost razlikovanja pamćenja i sećanja.

gde na jednoj strani gravitiraju istorija i pamćenje, dok se na drugoj prožimaju pamćenje i sećanje. Različitost tri pojma kao mehanizama rekonstrukcije i konstrukcije prošlosti, utemeljena je na principima tvorbe narativa i tekstova kvalifikativima subjektivnosti, objektivnosti, hipertekstualnosti i hipotekstualnosti, učestalosti pojavljivanja kao kolektivnog, društvenog ili individualnog, privatnog ili javnog, okrenutosti u vremenu, načinima čuvanja i prenošenja, i menjanja prošlosti od koje svi polaze. Neophodno izvedena određenja ne pretenduju na ekskluzivnost već na neizbežno preklapanje, približavanje ili artifično razdvajanje pojmova pogotovo naglašavajući ličnost, subjektivnost, afektivnost sećanja odnosno kolektivnost, objektivnost, kognitivnost (podržanu materijalnim tragovima⁴) pamćenja.

Moris Albvaš, kao rodonačelnik studija sećanja, a potom i Pjer Nora, fokusirani su na napetosti i simbioze istorije i pamćenja, dok se pojam sećanja postavlja promenljivo, po strani ili skoro sinonimno sa pamćenjem. Albvašev hermeneutički konstruktivizam istoriju smatra nedeljivom, „univerzalnim pamćenjem ljudskog roda“ koje predočava jedinstvenu celovitu sliku koja ima veze sa prošlošću i sadašnjošću kao jednako stvarnim; „bavi se objektivnim traži detalj i suprotnosti“, „počiva na proverljivosti i nepristrasnosti“. Pamćenje je kolektivno (za razliku od sećanja koje pretežno ide uz odrednicu lično (Albvaš 1980)), okrenuto sadašnjosti jer prošlost ne postoji. Pamćenje je prošlost u sadašnjosti⁵, a s obzirom da je oslonjeno na grupu – doprinoseći tvorbi, prenošenju i očuvanju identiteta grupe, postajući, istovremeno „jezgro tradicije“ – odaljeno je od univerzalnosti i objektivnosti. Tvorba pamćenja upućuje na pripovedanja i preinačavanje prošlosti u službi potreba društva i pojedinca (uz ogradu da se kolektivno i individualno pamćenje a ponajmanje istorijske činjenice ne poklapaju) dok istorija uspostavlja proverljiv i nepristrasan odnos (Assman A. 1999).

Jan Assman smatra da istoriju na jednoj, i pamćenje i sećanje na drugoj strani, razdvajaju kognitivnost i emotivnost, objektivnost i subjektivnost priroda, a nešto manje insistira na odrednicama kolektivnog ili ličnog. Tako dalje razdvaja toplo (kolektivno), koje nikad ne gubi vezu sa sadašnjošću, i hladno (naučno) sećanje. Ukoliko se prošlost hladi kada gubi vezu sa „aktuelnim interesima grupe“ (Kuljić 2006: 68) onda je hladno sećanje ono koje ne pri-

-
- 4 U Albvaševoj klasičnoj doktrini jasno je određen trenutak kada pamćenje dođe do objektivizacije, kolektivno pamćenje prestaje da postoji i prelazi u istoriju, što je momenat koji ćemo pomeriti na razlikovanje pamćenja i sećanja.
- 5 Otkrivanje značaja i značenja predmeta prošlosti u sadašnjosti, analitički i kritički pristup prošlosti koja je pojmljena kao deo sadašnjosti je zadatak kulturne analize na način kako je određena u ASCA.

pada nikome te se približava istoriji, a toplo stremi sećanju. Pojam pamćenja, postavlja se kao centralni, između istorije i nedovoljno diferenciranog sećanja – i kod Albvaša i kod Asmana – pogotovo u smislu kolektivnog pamćenja funkcionalno suštastvenog za konstrukciju identiteta. Asman sugerise da sećanje prelazi u pamćenje u trenutku kada spoznajemo da postajemo deo određene grupe, kada prihvatamo njen identitet proizilazeći iz kolektivnog pamćenja (te modifikujemo lična sećanja). Transformativni momenat između pamćenja i sećanja Pjer Nora objašnjava, pak, vezanošću za sadašnjost jer pamćenje (uvek okrenuto sadašnjosti) čine „živa i aktivna sećanja, koja mobiliju na akciju.“ (Nora 1989; Kuljić 2006: 76). Prevodu *memoire* kao pamćenje i sećanje u kapitalnom delu Pjera Nora (1984–1992), suprotstavljena je istorija koja iako intelektualna delatnost koja treba da poseduje objektivnost i nepristrastnost uskladištenih podataka pokazuje se kao nepotpuna rekonstrukcija. Istorija i pamćenje su u odnosima međusobnog ugrožavanja jer istorija nastoji da razbije pamćenje, samo da bi na kraju bila ophrvana od strane pamćenja. U okvirima simboličkog poimanja, pamćenje se pojavljuje kao konstruisano sećanje koje traje kroz mesta sećanja prevashodno simboličke prirode.

Relativizaciji odnosa istorije i pamćenja (Albvaš, Nora, J. Asman) delimično su suprotstavljena ali i dopunjujuća razmatranja razdvajanja pamćenja i sećanja (A. Asman, J. Asman). Pozivajući se na prethodna Vajnrihova promišljanja, Aleida Asman (121) fokusira se na terminološko-razlikovni odnos pamćenja i sećanja:

Činjenica je da u duhovnoj istoriji Zapada postoje dva različita polja slika za memoriju. To je verovatno u vezi sa podvojenošću fenomena memorije: metafore magacina okupljaju se uglavnom oko pola pamćenja, metafore tablice, pak, oko pola sećanja. Da li je 'podvojenost fenomena memorije' zaista tako precizno utemeljena u rečniku nemačkog jezika, koji nam predusretljivo nudi reči 'sećanje' (Erinnerung) i 'pamćenje' (Gedächtnis)? Neosporno je svakako da je ta dvostruka leksička ponuda stalno bila povod novom terminološkom preciziranju. Ako se zadržimo na nivou svakodnevnog jezika, možemo reći da je pamćenje virtuelna sposobnost i organski supstrat, za razliku od sećanja kao aktuelnog procesa utiskivanja i aktualizovanja specifičnih sadržaja. Ako se to razjasni, odmah se nameće i konstatacija da se ova dva pola ne mogu odvojiti bez loših posledica. Umesto da se pamćenje i sećanje definišu kao suprotstavljeni pojmovi, ovde ćemo ih shvatiti kao par, kao komplementarne aspekte jedne celine koji se u svakom modelu pojavljuju zajedno.

Naglašavajući dvojnost pojma *memory*, te oslanjajući se na razmišljanja ham-burškog filozofa Burgharta Šmida (Burghardt Schmidt), Todor Kuljić postavlja sećanje kao uvek aktuelnu tvorbu smisla „Čim se sećamo, tumačimo. Sećanja su uvek ponovna tumačenja i preinačavanja naše prošlosti“ (Kuljić 2008), ali i asmanovski odvajaju dva pojma

Pamćenje sklupa selektivne sadržaje prošlosti u smisaoni poredak, uspostavlja sklad u prihvatanju i tumačenju sveta, ali naravno ne samo čuvanjem određenih sadržaja, već i zaboravom drugih. Treba razdvajati pamćenje, „skladištenje“ sadržaja prošlosti, od „sećanja“, tj. aktualizovanja sačuvanih sadržaja. Sećanje je zahvat u prošlo uvek iz nove sadašnjice. (Kuljić 2006: 26).

Oklevanjem i prebacivanjem između pamćenja i sećanja, može se zaključiti kako se – kao različiti načini unošenja prošlosti u sadašnjost – oba konstituišu u okviru sadašnjosti uz isticanje procesualnosti sećanja, kako dodatnog preinačavanja koje teče uz⁶ ispunjavanje lakuna zaboravljanja i brisanja i stvaranje emotivno i estetski prerađene celine. Dijalektiku (ne)odvojivosti pojmova Kuljić dodatno daje albvašovski postavlajući kulturno pamćenje kao mesto konstrukcije sećanja (Albvaš 1999, Kuljić 2006: 62) pa tim prelazom započinje instucionalizacija kulture sećanja (Kuljić 2006: 8).⁷

U okviru analize *Cinema Komunista*, ipso facto razlikovanje (narativa) pamćenja i sećanja podrazumeva objektivnost pamćenja (kolektiva) – koje zahvaljujući takvom viđenju potiskuje termin istorija – podržanu materijalnim tragovima (koji ne ugrožavaju mitsku prirodu), kognitivističkom prirodom procesa i subjektivnost (ličnog i manje kolektivnog) sećanja uronjenog u afektivnost i emotivnost. Sećanje, kao zahvat interpretacije, izbora i struk-

6 Alaida Asman razlikuje „funkcionalno pamćenje“ i „uskladišteno pamćenje“: prvo karakteriše aktivno pojedinačno preinačavanje, drugo čini skup mrtvih, neraspoloživih činjenica. To nisu oprečne stvari, već perspektive koje se dopunjavaju, lice i naličje: pamćenje i sećanje (A. Asman 1999a). Pasivno pamćenje zove se *Eumenes*: taj lik otelovljuje skladište, beskonačnu zalihu prikupljenih podataka. Aktivno sećanje zove se *Anamnesis*, i ono otelovljuje energiju koju pronalazi i iznosi na površinu, koja pomaže podacima da napuste svoju latentnu prisutnost i da postanu manifestni. Pamćenje je ona dispoziciona masa iz koje sećanje bira, aktualizuje i poslužuje se (A. Asman 1999 a: 123, Kuljić 2006: 70).

7 Kulturno pamćenje je „zbirni pojam za sveukupno znanje, koje u osobenom interaktivnom okviru jednog društva usmerava delanje i doživljavanje i prenosi se sa generacije na generaciju,“ (cit. prema Welzer 2001: 13). Kultura sećanja pojmljena je kao domen „društvenog prenošenja, oblikovanja, održavanja i prerade prošlosti i razvija pristupe za proučavanje kolektivnih i individualnih slika prošlosti koje ljudi i grupe u određenim zatečenim situacijama stvaraju, da bi uz pomoć prošlosti protumačili sadašnjost i stvorili viziju budućeg razvoja“ (Kuljić 2006: 8).

turanja kao oblika intervencije u prošlosti, posledica je subjektivnog filtriranja kako pojedinca tako i kolektiva i aktivnosti narativnog povezivanja i ucelinjenja. Postavljanje podele pretežno pasivnog pamćenja i aktivnog preinčavanja sećanja ne sprečava sagledavanje njihovog dvosmernog odnosa na liniji koalesciranja ličnih sećanja u polju kolektivnog pamćenja – pretvaranja aktivnog preinačavanja u uskladištene podatke, dok pamćenje (kao prethodno primarno načinjeno preinačavanje prošlosti) određuje okvir. Sećanje se u tom smislu pokazuje kao dvostepeno preinačavanje, a obrnuti smer promene sećanja u pamćenje je već mapiran nastankom kolektivnog pamćenja iz niza sećanja kao deo višestepenog procesa tvorbe i očuvanja identiteta.⁸ U terminima naratologije, pamćenje je analogno formalističkom poimanju fabule, a sećanje izvedenom pojmu sižea kada se jedna fabula može preobličiti, manifestovati kao mnoštvo različitih sižea. U tom smislu jedan tekst ili narativ pamćenja transformiše se u plejadu narativa i tekstova sećanja i *vice versa* gde su mehanizmi intervencije uporedivi sa načelima delovanja stila kao „trećeg“ posredujućeg pojma koji omogućava pretvaranje.

No bez obzira na razlikovanje, i pamćenje i sećanje upućeni su na iste konstituyente odnosno prenosne mehanizme društvenog pamćenja kao što su: usmena predanja, memoari i drugi zapisi (tradicionalni domen istoričara), umetničke slike ili fotografije, nepokretne ili pokretne, radnje koje prenose pamćenje (Berk 1989) gde vizuelnoj kulturi pripada povlašćeno mesto.

Praktičari takozvane umetnosti pamćenja (*art of memory*), od klasične antike do renesanse, isticali su značaj povezivanja svega onoga čega čovek želi da se seća sa upečatljivim slikama. To su bile nematerijalne, zaista „imaginarne slike“, ali materijalne predstave su dugo pravljene da bi pomogle zadržavanju i prenošenju uspomena – na primer, spomenici poput nadgrobnih, ili poput statua, medalja i raznih suvenira. Poslednjih nekoliko godina posebno su se istoričari XIX i XX veka sa sve većim interesovanjem bavili javnim spomenicima, baš zbog toga što i oni izražavaju i oblikuju nacionalno pamćenje (Berk 1999: 85-86).

Sprega sećanja i slika, kao centralnog elementa vizuelne kulture, dominira kako u Frojdovim (ekran sećanja) tako i u Bergsonovim (slike sećanja) teorijama. Od naslova knjige, znameniti francuski istoričar uvodi pojam me-

8 U isti odnos dvosmernosti se mogu postaviti istorija i pamćenje u projektu postmodernog ispisivanja prošlosti i relativizacije istorije koja kao i pamćenje postaje konstrukt.

sta sećanja (*lieux de memoire*)⁹ kao mesta kristalizacije i upisivanja sećanja (odnosno i pamćenja obzirom na dualni prevod francuskog pojma *memoire*) poput muzeja, arhiva, groblja, festivala, godišnjica, spomenika, svetišta. Sva ova simbolička mesta popunjavaju prazninu sećanja upisom narativa sećanja na mestu nestalih ili izbrisanih okruženja sećanja (*milieux de memoire*). Mesto i prostor kao konkretne datosti su privilegija pamćenja¹⁰, nasuprot istoriji, koja se vezuje za vreme i događaje. Sećanje kao dodato ovom nizu (uz naglasak osećajnosti i magijskog prilagođavanja pamćenja) vezuje se za temporalno-prostorne parametre, kao semantički prostor od istorijskog događaja do današnjeg sećanja (vreme).

„Kod konstruktivista istorija i pamćenje (su) dva ravnopravna načina uspostavljanja mosta između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti“ (Kuljić 2006: 26), dok u domenu studija filma, Pem Kuk (Pam Cook 2005) binarnost istorije i sećanja dopunjuje nostalgijom. Ističući erodiranje granica između objektivne istorije i subjektivnog sećanja, autorka otvara liniju na kojoj se pojavljuje ishodišna nostalgija prevashodno kao fantazija. Zapravo, Kuk postavlja sećanje kao vezno područje koje premošćuje istoriju sa jedne i nostalgiju sa druge strane istog kontinuuma, čime potvrđuje subjektivnost sećanja u meri u kojoj je i incijalno postavljeno u ovom radu. Između postojećeg, stvarnog istorije i izmišljenog nostalgije dozirana subjektivnost sećanja rastapa objektivnost istorije i prazni prostor za upliv fantastičnog subjektivnog nostalgije, pojmljene kao čežnja za prošlošću; za izgubljenim – usled nestanka ili izmeštanja u nove hronotope – vremenom, ljudima, događajima i iskustvima, koje idealizujemo skoro do ostvarene utopije. Nostalgija predstavlja želju za ponavljanjem neponovljivog i materijalizacijom nematerijalnog (Bojm 2005), vrstu ficdžeraldovske nezarastle rane, večne zebnje i bola (*felure, angoisse*) (Simon 1989) zbog neostvarljive želje. Nemoguća želja je suštinski želja za povratkom prošlosti, pa nostalgiju pothranjuje osećanje nenadoknadivog gubitka koje osećamo pukim protokom vremena. Dovoljan je minimalni protok vremena da pobudi i donese osećanje o stvarima izgubljenim zauvek, o tragičnom i melodramskom gubitku.

Ostvarenje nemogućeg, povratak i proživljavanje prošlosti je misija filmske vrste koju Fredrik Džejmson (1991) određuje kao film nostalgije, kao film o

-
- 9 Definicija mesta sećanja u francuskom rečniku Le Grand Robert (1993) data je kao „značajne celine bilo materijalne ili nematerijalne, koja je postala simbolički element nasleđa sećanja date zajednice, a kao rezultat ljudske volje i rada vremena“ (Greene 4).
- 10 O važnosti spone svedoče i pojmovi poput „pejzaža gubitka“ – prikaza različitih filmskih pejzaža kao mesta gubitaka u prošlosti, ali i gubitka pamćenja i sećanja prošlosti/mesta sećanja (Greene 1999).

posebnim (generacijskim) trenucima prošlosti. Ipak, film nostalgije razlikuje se od najšire određenog istorijskog filma (kao restaurativne nostalgije u nomenklaturi Svetlane Bojm) zato što već izmišlja osećanja i oblike predmeta da bi probudio „osećanje prošlosti povezano s tim predmetima“, delajući kroz metonimiju, pastiš i parodiju. Filmski tekstovi, kao (popkulturalna) pastiša, lično su *sećanje* na prošlost koje se prilagođava i usvaja svakim gledanjem filma, postajući kolektivno pamćenje. Asimilacija je uporediva sa Albvašovim terminom pozajmljenog pamćenja¹¹ koje obezbeđuje prihvatanje nedoživljenog iskustva. Istovremeno iskustvo prolaska kroz tekst udvaja proživljenu nostalgiju kao primarnu kod gledaoca koji je nešto naučio prvi put, a potom drugi put (kroz popkulturne tekstove kao konstruisano pamćenje) kod gledaoca koji prepoznaje *deja vu*-e (Simon 21-22). Osećanje nostalgije je pojačano – jer ponovo ispisana prošlost – iako delimično zadovoljena želja – čini da ponovo iskusimo osećanje gubitka kao smanjeno, ali i udvojeno jer smo postali nostalgični i za originalno i za predstavljeno iskustvo.

*Koje je vreme?
Vreme revolucije!*

(Cinema Komunisto)

Metaistorijski i metafilmski tekst

Cinema Komunisto predstavlja svestrani fenomen teksta pamćenja, sećanja i istorije, i njihove narativne konstrukcije; primer filmskog teksta nostalgije i predmeta kulturalne analize koji, od naslova do mehanizama konstrukcije, samosvesno upućuje na procese tvorbe kolektivnog pamćenja, upis kulture sećanja i (i)storije, SFRJ i njene kinematografije, pojedinaca i društva, javnog i privanog, u dijalektičkom transformisanju i prelivanju. Podvojenost funkcionisanja, i kao istorije i kao pamćenja/sećanja, podržana je jednim od tematskih fokusa – filmske storije revolucije u smislu da „trauma revolucije“ markira momenat odvajanja istorije od pamćenja (doduše u evropskom procesu modernizacije kako tvrdi Pjer Nora). Kao tekst sećanja, film otelotvoruje mesto sećanja Nora na dva načina. Najpre prolaskom kroz tekst bartovski gledalac/autor prolazi kroz niz filmski institucionalizovanih mesta sećanja (*Avala film*, kulise, hotel *Metropol*) kao što posećuje i prava, već instituciona-

11 Upor. sa pojmom „prostetičko pamćenje“ koje opisuje rekonstrukcije prošlosti koje dopunjuje sećanje koje podražava, ali ne nastaje na neposrednom iskustvu.

lizovana mesta sećanja (*Kuća cveća*, spomen mesto na Neretvi), koja postaju filmski pejzaž gubitka pamćenja i sećanja koje moramo da povratimo. Film reflektuje dva *Zeitgeista*, duh vremena prošlosti, zlatnog doba SFRJ i sadašnjeg doba sećanja, gubitka i nostalgije, spajajući na način istorije i pamćenja prošlost i sadašnjost. Identifikovan je kao konstrukcija kolektivnog pamćenja i individualnog sećanja (re)pozicioniranih kao kulturno pamćenje i narativ nostalgije. Sveobuhvatnost uključuje i ontološki određene uloge filma kao istorijskog dokumenta asimilovanog u istoriju/društveno pamćenje odnosno film kao lično sećanje, uspomenu u drugom stepenu – afektivno, selektivno i medijsko sećanje.¹² Dijalektika kolektivnog pamćenja i medijski formiranog sećanja pojedinca na filmskom mestu sećanja ispunjava potrebu za očuvanjem prošlosti kroz metaistorijsku i metafilmsku strukturu – semantički prostor od prošlosti – dvostruko prelomljene i prepletene istorije kroz film o filmu – do sećanja.

Na početku filma je moto preuzet iz Ransijerove (Ranciere) knjige *Budućnost slike* (*The Future of the Image*, 2007) *Istorija filma je istorija moći stvaranja istorije*. Tema filma je istorija života jedne zemlje SFRJ 1945-1991. predočena kroz istoriju kinematografije SFRJ, a potonja je pak ispričana uklapanjima iskaza pažljivo odabranih sagovornika i citatima iz šezdesetak igranih i nešto manje dokumentarnih filmova. Odabrani citati, *tour de force*, nisu svi koji pripadaju istoriji filma pojmljenoj na geteovski način kao lista reprezentativnih i amblematskih remek dela, već i onima koji se paradigmatički pokazuju kao ilustracija, refleks zbivanja političke i dnevne stvarnosti. Na taj način (i)istorija je (i)istorija kinematografije i (i)istorija SFRJ narativizovana laminatom filmova i vizuelnih dokumenata. Prvi i poslednji kadar foršpice, ograničavaju i postuliraju odnos filma i prošlosti, pretočene u istoriju, pamćenje i sećanje samim činom viđenja kroz objektiv kamere. Na početku je kadar iz filma *Tri karte za Holivud* (1993, Božidar Nikolić) gde junaci poziraju natkriljeni parolom „Tito-Partija“. Potom se kamera okreće i sledi pogled u snop svetlosti projekcionog aparata. Doslovno materijalizovana veza kamera – projektor, kao dva pola prostora nastanka filmskog otkriva ih kao glavnog naratora/monstratora, velikog slikotvorca slično Vertovljevom *Čoveku sa filmskom kamerom* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929, Dziga Vertov), ali i Šijanovom filmu *Maratonci trče počasni krug* (1982). Kamera je glavni kontrolor kognitivnosti pamćenja i istorije (kroz odabrana filmska dokumenta) i afektivnosti individualnih sećanja (iskazi svedoka i učesnika) dok metafilmska dimenzija izrasta spontano i uporedo sa metaistorijskom.¹³ Korišćenje

12 Upor. sa feroovskim poimanjem filma ne samo kao istorijskog izvora već i agensa/stvaraoca.

13 U originalu memoir-image, image-souvenir kao materijalizacija čistog sećanja.

momenta nastanka fotografije zabeleženo na filmu je doslovna demonstracija bergsonovskog hotimičnog sećanja opisanog filmskom terminologijom (Bergson 1978: 2012). Opisujući pokušaj sećanja na događaj iz prošlosti, Bergson koristi pojmove poput fokusiranja, izoštravanja, što se upravo i zbiva kad pogled kroz objektiv aparata koji izoštrava i okreće sliku (natpise i figure) koja u filmu unutar filma pripadaju pedesetim godinama. Njihovim postepenim dobijanjem jasnih obrisa tema filma – Tito-partija-film – izranja iz neoštrine.

Posle pogleda u projektor, sledi kontrakadar, prikaza objekta pogleda – prizora na bisokopskom platnu tj. animacije raspada geografske karte SFRJ. „Kadar umrlicu“ – slika, ime SFRJ i godine života – sledi fotografija iz filma (*Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, 1971, Bahrudin Čengiĉ) junaka koji drže fotografiju istorijskog sastanka na Jalti na kome je iscrtana geopolitiĉka mapa Evrope posle Drugog svetskog rata. Filmska druŹina okupljena oko fotografije /na fotografiji ukazuje da će nam istorija tvorevine sastanka na fotografiji biti predoĉena preko istorije ljudi unutar okvirne fotografije. *Cinema* u naslovu markira imanentnu spektakularizaciju prošlosti viđene kroz film kao „najvažniju umetnost“. Istorija života SFRJ je politički spektakl (ili karneval, kako je postavio Goran Marković u filmu *Tito i ja*¹⁴, kao poslednjem filmu SFRJ), a oruđa spektakularizacije su film i mediji, odnosno medijsko sećanje na naĉin kako ga postavljaju Lipsic (George Lipsitz), Mistal (Barbara Misztal) ili Majkl Rotberga. Sećanje posredovano medijima ima ključnu ulogu u konsolidaciji kolektivnog pamćenja u zavisnosti od vrste medija. Dok kolektivno pamćenje u masovnim medijima odlikuje malobrojnost, uređen prostor, stabilnost, predstavljajući karakter, dotle kolektivno pamćenje u digitalnim-sveprisutnim i globalnim medijima odlikuje obilje, arhivsko vreme, stalna proizvodnja i nastajanje, digitalna entelehij sećanja u zavisnosti od brzine medija. Medijsko-tehnološki determinizam u filmu, realizovan je manipulacijom vremena sećanja i pamćenja u arhivskim slikama. Palimpsestnost filma pa i posvete ukazuju na laminaciju medijski posredovanih sećanja u prvom (dosnimljen dokumentarni materijal) i drugom stepenu (originalni materijal filmova). *Cinema Komunisto* – film o filmu – poseduje aluzivno perifrastiĉnu citatnu posvetu – spoja posvete *Podzemlja* (1995) kao priĉe o zemlji koja više

14 U filmu Gorana Markovića *Tito i ja* (1982) dokumentarne slike Titovih putovanja po svetu – pogotovo egzotičnim zemljama – praćene su latinoameričkim aranŹmanima jugoslovenskih folk melodija. Źivahna i Źivopisna muzika sugeriše da je jugoslovenski socijalizam vrsta političke maskerade u kojoj vladajuća elita bezumno uŹiva. Hibridizacija originalnog dokumentarnog materijala i muzike uneobiĉenih i zaĉudnih ritmova i aranŹmana, dvostruke je implikacije. Naglašava sličnosti: Tita i latinoameričkih diktatora i Jugoslavije i „banana republika“ JuŹne Amerike. Po raspadu Jugoslavije, nove drŹave su analogno zvane paradajz republikama.

ne postoji (*Našim očevima i njihovoj deci...bila jednom jedna zemlja...*) i Dragojevićevog osvrtu na Kusturicu posvetom u filmu *Lepa sela, lepo gore* (1996) – *Ovaj film je posvećen je kinematografiji zemlje koja više ne postoji. Posveta – Ovo je priča o jednoj zemlji koja više ne postoji osim na filmu – neposredni je iskaz in memoriam forme tj. nekrologa kao prvog žanra sećanja.*

Narativno tematska struktura

Bajkolika intonacija kraja *Podzemlja (sećaćemo se zemlje sa setom, smehom...)* usložnjena je u metafilmску bajku o trenutku jugoslovenskog čuda koje je bilo privredno, političko i potrošačko, a čiju je hroniku ispisao razvoj *Avala filma*, označavajući simbiozu „naše najvažnije umetnosti“ i veoma značajne i isplative privredne grane. Hronologija zbivanja preimenovana u narativnu segmentaciju otkriva brižljivu ritmičnu izmenu različitih odeljaka – *Uvod, Nova Jugoslavija, IB/Tarzan trijumfuje, Leka, Vojni muzej, Užička, Nema problema, Ruševine, Potera za filmovima, Festival u Puli/Brionska veza, Neretva, Biti Tito, Trijumf, Poslednji film /Epilog: čupanje slika sa zida* – koji mapiraju motivsko-tematsku strukturu filma:

- „biografija“ SFRJ;
- narativ sećanja i pamćenja – Tita kao figure apsolutne moći¹⁵;
- lična sećanja – političko filmska – vezana za epohu;
- uporedna istorija Avala filma kao centralnog mesta filma i kinematografije;
- istorija kinematografije SFRJ i svetske kinematografije koja je nastala u i o SFRJ.

Okosnica je trostruka nostalgija – jugonostalgija, titonostalgija (Velikonja) i „filmska“ nostalgija. Potonja, koja spolja obavija ceo film, ali je i začaureno afektivno središte, najavljena je montažnim pasažom i adekvatnim songom – *Lajla (Lyla)*. Montažni uvod, a la *Cinema Paradiso* (1988, Đuzepe Tornatore/Giuseppe Tornatore) jeste *par excellence* otelotvorenje pastišnog načela nostalgije, a pastiša realizovana ulančavanjem citata, svedoči o njenom ekovskom poimanju kao parodije *0 stepena*. Citati filmova (iz/o) prošlosti, svedoče o neraskidivoj vezi popkulturnih tekstova kao izvorišta citata pastiše u

15 Konačno tako je tekst integrisan u sistem studija kulture i okrenut tekstocentričnoj analizi kako su odnosi moći, umreženog sistema moći u čijem je centru i na vrhu Tito, uslovlili strukturisanje filmskog teksta.

funkciji pisanja (pop) kulturnog sećanja, kolektivnog pamćenja i neoficijelne istorije SFRJ i o SFRJ (filmsko diskurzivne istorije). Pasiša gradi imaginarni stil realne prošlosti koji obezbeđuje zamišljanje i izmišljanje, pamćenje i sećanje čitavog perioda. Pamćenje – kao objektivnije i pasivnije – utemeljeno je na insertima iz filmova koji funkcionišu kao tematski stožeri segmenata – *Sutjeska* (1973, Stipe Delić) ili *Bitka na Neretvi* (1973, Veljko Bulajić), a sećanje, subjektivnije, afektivnije – na filmskim citatima koji imaju ilustrativno/komentatorsku ulogu u odnosu na iskaze svedoka (npr. briljantno iskorišćeni *Službeni položaj* (1964, Fadil Hadžić) kao komentar situacije Gileta Đurića; *Prekobrojna* (1962, Branko Bauer), koja prati svedočenja Đurića i Bulajića o radnim akcijama ili dokumentarnih snimaka prošlosti – vezivanje *Malih vojnika* (1967, Bahrudin Čengiđ) na kadrove poslednjeg Pulskeg festivala i požara rata. Sećanju pripada i (daleka i ne za sve prepoznatljiva) parafraza ulaznog fara kroz kapije *Avala filma*, aluzivna na ulazak u Menderlej (*Rebeka/Rebecca*, 1940, Alfred Hičkok/Alfred Hithcock) kao nikada dosanjani i nepovratni san. Konačno, pasiša kao simptom nemoći da se suočimo sa sadašnjošću, bez pribegavanja rešenjima i idiomima prošlosti, predstavlja objekte ili epohe kao simulakrum bez supstance. *Cinema Komunisto* suptilno otkriva tezu, inače brižljivo pokrivenu naslagama emocija i sjaja nostalgije, o nesupstancijalnom, simulakrativnom multinacionalnom bratstvu i jedinstvu prosperitetne SFRJ čija je spoznaja dovela do raspada zemlje.

Naslov u crvenim, iskrzanim slovima *Cinema Komunisto* superponiranih kao filter/maska preko osnovne slike, prati promenjena muzička tema – etno tema poput onih na kojima je nastupala cela Jugoslavija na sletovima i predstavljanjem glavnih naratora priče: Stevana Petrovića, Veljka Despotovića, Bate Živojinovića, Veljka Bulajića, Gileta Đurića, Leke Konstantinovića i Josipa Broza Tita.¹⁶ Simptomatični izbor obuhvata sagovornike vezane za kinematografiju shvaćenu kao spoljni krug poslova koji okružuju filmske tekstove; domen egzistencije filma kao društvene činjenice, i umetnike (autore i umetničke saradnike u jeziku administrativne nomenklature) reditelje, scenografe, glumce. Vezna i pokrivena figura, čvorište sećanja koje figurira na svim planovima, naravno je drug Tito. Oficijelno i kolektivno pamćenje Tita, predstavljeno dokumentarnim snimcima i iskazima onih koji su sa njim bili u manje-više poslovnom odnosu (real politička uslovljenost Gileta Đurića, Veljka Bulajića), komplementarna je ličnim sećanjima natopljenim emocijama, toplom fasciniranošću i začudnom prisnošću Leke Konstantinovića. Kadar kada Titov lični kino-operater pozdravlja grob ne može a da ne podseti na čuvenu

16 Drugi krug naratora koji nisu predstavljeni u inicijalnom delu čine: Vlasta Gavrik, Dan Tana, kao i Jul Briner i stranci čija su svedočanstva preuzeta iz dokumentarnih snimaka.

naslovnicu NIN-a gde Titov adutant salutira u *Kući cveća*, sinegdohično i metonimijski opraštajući se u ime svih nas od jedne epohe i jednog života. Lik starog kino-operatera – koji će samo kod retkih i na trenutke odjeknuti kao analogan strukturi filma *Unutrašnji krug* (*Inner Circle*, 1991, Andrej Končalovski/Andrey Konchalovskiy) gladak je rez, bešavna spona Tita i vaskolikih istorija, kolektivnih pamćenja i sećanja. Doživotni predsednik Jugoslavije je ne samo podržavao nacionalnu kinematografiju već je i privatno bio filmofil sagledavajući film kao tekst, društveni spektakl, ulaz u svetski kulturni prostor kojim je osnaživao političku ulogu SFRJ. Skoro čisto afektivno sećanje ublažava oštrinu slika kolektivnog pamćenja oficijelnog Tita i kulminira u najrežiranijem, *statement* kadru, *scene a clef*¹⁷ u balovskom poimanju – prizoru Leke u srušenoj rezidenciji, pored klavira sa rolnom filma u ruci. Druga komplementarna linija je autoironizovani kompleks amblematskog Titovog dvojnika Bate Živojinovića. U ambijentu *Vojnog muzeja* i u filmskim scenama slave i podviga, Bata se čita kao najčistiji *fiction faction* konstrukt. Što je Tito u realnoj revoluciji, istoriji i pamćenju, to je Bata Živojinović u filmovanoj revoluciji, kolektivnom pamćenju i sećanju, mesto prepleta životnih činjenica i upisa fikcionalizovanog pamćenja i izmeštenog sećanja.

Istoriografska metafikcija i crveni vestern

Priča o prošlosti kroz medijski oformljene slike neke druge epohe, partizanska prošlost evocirana kao simptom prošlosti SFRJ, poklapa se sa modelom multidirekcionog pamćenja i istoriografske metafikcije – tvorbom i preispitivanjem makromodela istorije (i fikcije) u umetničkim i medijskim tekstovima.

Linda Hačion (Linda Hutchion 1996) kao karakteristike istoriografske metafikcije navodi samorefleksivnost, teorijsku samosvest o istoriji i fikciji kao ljudskim konstruktima, preispitivanje i prerađivanje prošlosti, sumnju u postojanje istorije i istine i sl. Razmatrajući epistemološke i ontološke momente – šta znamo o prošlosti i kakav status imaju tragovi prošlosti, imperativno tvrdi da je „prošlost nešto što moramo pojmiti, a to suočenje podrazumeva priznanje kako ograničenja tako i moći“ (Hačion 1996: 76) medija i teksta. (...)“ (Daković 2008: 71).

17 Scene a clef je odeljak ili scena koja retroaktivno daje smisao celom tekstu, narativ u malom koji je skoro nedopustiv za ovakvu filmsku strukturu. Leka Konstantinović u srušenoj Titovoj rezidenciji poput ljuštore prošlosti, mesta sećanja sa rolnom filma jasno modeluje temu filma.

Filmovi streme novim interpretacijama generisanim prevođenjem stvarne prošlosti i (oficijelne) istorije u film i filmsko sećanje, ali i obrnuto, kako se filmsko sećanje u novom ideološkom i filozofskom kontekstu pretvara u zapamćenu prošlost/(mitsku) istoriju. Dve temporalne ravni, „prošlosti i dijalog(u) s njom u svetlosti sadašnjosti“ (Hačion 1996: 43) određuju filmsko (re)artikulisanje nacionalnog pamćenja. Dijalektika transformacije uočljiva je i u matrici filma – u pripovedanju srukturisanom sekundarnim upisima; naraciji koja sinusoidno probija slojeve vremena – od istorijskog doba NOB-a, zlatnih šezdesetih i sedamdesetih, do devedesetih i vremena post NATO bombardovanja. Novouspostavljena kauzalnost narativa istorije i sećanja, pomena i preokreće pravce vremena, realizujući žižekovsko „sećanje na budućnost i sanjanje prošlosti“. Ponekad vreme filmske (i)istorije prethodi a neki put sledi liniju vremena prošlosti. Partizanski vesterni su sledili sjaj i bedu NOB-a i bili uporedni ili su anticipirali sjaj potrošačkog društva. U simboličkoj kauzalnosti, pad broja partizanskih filmova je nagoveštavao smrt Tita i raspad zemlje.¹⁸ Multidirekcionalnost pamćenja filma počiva na istom grananju i evociranju filmskih i materijalnih sećanja. Sećanje na partizansko doba preko pamćenja partizanskih filmova vodi sećanju na Tita, a Titova smrt krahu SFRJ i očaju post-vremena. Propast *Avala filma* odjekuje u ruševina Titove rezidencije. Mreža sećanja koja se međsobno povezuju, prožimaju mapira multidirekcionni lavirint sećanja kroz koji film sigurno trasira put.

Iako *Cinema Komunisto* odlazi mnogo šire i dublje od nagoveštene dimenzije, njegov bitan središnji deo ostaje priča o partizanskim filmovima/crvenim vesternima ili partizanskom spektaklu, jugoslovenskom epiku koji je neosporno obeležio i uobličio viziju epohe. Daleko osmišljeniji od nasumično srukturisanog filma Igora Stoimenova *Partizanski film* (2009), a da ne govorimo o linerno, deskriptivno spleljenim segmentima serijala *SFRJ za početnike* (2011, Radovan Kupres), *Cinema Komunisto* sledi sopstveni, inteligentno i zavodljivo izgrađen kognitivno-afektivni narativni ritam. Komparativna prednost u odnosu na direktno fikcionalizovano sećanje filma *Dr Rej i đavoli* (2012, Dinko Tucaković) jeste što nema eksplicitnog prikaza npr. figure legendarnog Ratka Draževića koja prisutnošću gubi mitsku auru i oreol tajne. Namesto toga, Dražević je prisutno odsustvo, označeno sugestivnim kadrovima filma *Pre istine* Kokana Rakonjca (1968) ostajući vlast u senci kinematografije SFRJ, dostupna samo kroz treperave slike. Istorijski argumentovan centralni položaj partizanskih spektakla – npr. autonmne priče unutar priče o *Neretvi*

18 Temporalna narativna struktura je analogna Podzemlju (kada je drug Tito poboljšavao tako je Marko menjao egzistenciju, a zemlja se raspadala..) pa su iskorišćeni čak i isti dokumentarni snimci putovanja Plavog voza od Ljubljane do Beograda.

i *Sutjesci* – teorijski je podržan strukturalnom i funkcionalnom sličnošću sa klasičnim vesternom kao autentičnim američkim žanrom.

Klasični vestern kao dominantni žanrovski uticaj, obezbeđuje ključni ideološki mehanizam i zajedničkih elemente (akcija, odlučnost, efikasnost, borba za kodifikaciju pravne države, moral i mitologija pojedinca koji se bori i žrtvuje za opšte ciljeve). Ironična istorijska analogija uspostavljena je zahvaljujući mitskoj amorfности žanra koji akomodira oprečne ideologije, te koji proživljenu istoriju oblikuje u adekvatnu spektakularnu predstavu. Kao autentično američki žanr, najeksplicitnija je mitologizacija američke istorije odnosno kapitalističko-demokratsko-građanskog društva i osvajanja teritorija na Zapadu. Alternativno nazvan, „crveni vestern“ – gde promena boja ukazuje na ideološko izmeštanje – partizanski film je mitologizacija, stvaranje aure legende nastanka komunističkog društva. Najzaslužniji za nastanak dela naglašeno akcione slike rata uz potiskivanje ideološke didaktičnosti su reditelji poput Živorada Mitrovića (*Užička republika*) ili Hajrudina Šibe Krvavca (*Valter brani Sarajevo*, 1972; *Partizanska eskadrila*, 1979). Kao istorijsko-politički spektakl naglašanih melodramskih elemenata, crveni vestern ispunjava krakauerovski (*Cracauer*) zadatak da „portretiše nevidljivi tok istorije“ čineći ga dostupnim i vidljivim za publiku. (Daković 2012).

Ideologija koristi spektakularni upis u vestern da bi efikasno zavodila i manipulisala publiku, suštinski modelovala kolektivno pamćenje, dok je političko-istorijski filmski rad zauzvrat određen ideološkim okvirom vezujući Gordijev čvor. Demonstracija spektakularizacije i mitologizacije istorije se umnožava jer se preko citata partizanskih vesterna slažu stilski slični naredni narativni slojevi, pa je *Cinema Komunisto cinema* spektakla i mitologizacije prošlosti – istorije, pamćenja i sećanja – u permanentnoj dekonstrukciji/rekonstrukciji u radu filmskog teksta.

Struktura naracije prošlosti

Cinema Komunisto ostvaruje skoro nemoguću misiju konzistentne naracije čiji su konstituenti arhivski materijal i dokumentarni iskazi aktera bez naratorskog glasa iz *off-a* ili *preko* koji bi bio sigurna nit vodilja. Sjajna montaža Aleksandre Milovanović, scenarističko rediteljski rad Mile Turajlić i nadalje njeno fenomenalno obavljeno više nego temeljno prethodno istraživanje, pretvara filmski tekst u uzor neantropomorfne naracije prema troetapnom

obrascu Andre Godroa (Andre Gauderault, 1989) i Toma Ganninga (Tom Gunning, 1986). Poslednja etapa, montažno ulančavanje kadrova, ovde se pokazuje kao vrhunac naratorsko/rediteljsko/montažerskog umeća.

Posle suvereno određenog ekstradijegetičkog naratora – lafeovskog velikog slikotvorca i sistema filma – pozicininiranje različitih umnoženih intradijegetičkih naratora je jasno i predvidljivo. Svedoci su intradijegetički naratori, homodijegetički i heterodijegetički postavljeni, dok je fokalizacija umnožena i varijabilna. Mrežu intradijegetičkih naratora kamera aproprira u kolektivno pamćenje, otkrivajući ih u činu pripovedanja kao elemente okvirne naracije ili naznačujući ih kao autoritativni glas iz *off-a* kao deo ugneždene naracije (Stam 1992: 101). Složenija situacije se pojavljuje kada se umesto primarnih intradijegetičkih naratora – aktera, pojavljuju likovi citata/filma unutar filma. Prizor koji oni gledaju, postajući drugostepeni intradijegetički naratori, jeste pak citat iz drugog filma, tvoreći pomenutu ugnežđenu naraciju na koju se pozivamo. Slaganje po pravcu pogleda je jednostavno, junaci filmova – koji postaju i drugostepeni fokalizatori i okulizatori – sa setom, srećom, čuđenjem gledaju prizore iz drugih filmova koji se uklapaju u vizuelno polje primarne – sada okvirne – naracije i postajući deo jedinstvenog diskursa.¹⁹

Analogno shemi naracije gledaoci su stalno u dvostrukoj ulozi, intradijegetičke i ekstradijegetičke publike, ali i tvorca sećanja, kolektivnog pamćenja i ideniteta koji izrastaju pred našim očima. Dekonstruišući mehanizme rada

19 Terminom šava i generišućeg Odsutnog Udar objašnjava specifičnu Bresonovu i donekle Langovu rediteljsku strategiju. „Šav je način artikulacije odnosa između dva uzastopna kadra (...) koji se odvija na nivou filmskih označitelja, a pogotovo, u odnosu kadar/kontrakadar.“ (Aumont, Marie 2005). Kontrakadar se, tako, konstituiše kao polje odsutnog, „manjak“ na osnovu elemenata u vidljivom polju – napr. pogleda – a šav je proces kojim se otkriveni manjak ukida za gledaoca. Dajenov šav je samo filmsko iskazivanje, „sistem koji izgovara fikciju“, „proces koji obezbeđuje gledaočev pristup filmu.“ Šav je glavni kod klasičnog filma čije delovanje ima dijalektičke posledice za ideološki rad filma. „Sa jedne strane maskira proces naracije i povećava navodnu transparentnost filma kao što i vodi apsorpciji ideološkog efekta koji se odnosi na tvorbu jedinstvenih subjekata koji su u ovom slučaju ušavljani i pozicionirani u film“... Šav deluje u pravcu naturalizacije diskursa kao proizvedenog od strane samog filma, tekstuelnog mehanizma a ne vantekstuelne ili antropomorfne instance. Sistemom kadar/kontrakadar gledalac se naizmenično pozicionira/pozicioniran je kao subjekat ili objekat pogleda naizmenično popunjavajući mesto odsutnog koga može da vidi samo u osi pogleda. Otkriće odsutnog, koje implicira i postojanje četvrtog polja, narušava gledalačko zadovoljstvo koje se vraća u ravnotežu gledaočevim stalnim ušavljivanjem i popunjavanjem mesta odsutnog. Stiven Hit proširuje Dajenovu tvrdnju o diskurzivnoj proizvodnji subjekta (i vezanom brisanju tragova rada teksta) ukazujući kako šav deluje u celokupnom diskursu (ne samo kod elemenata kadar/kontrakadar ili kadar sa nečije tačke posmatranja već i u prostoru van kadra, elipsama, pokretima kamere, kretanju likova) koji moraju biti „ušavljani“ da bi dosegli razumljivost i koherentnost. (Daković 2011: 240).

filmskog teksta, film se postavlja kao samosvesni tekst, realizacija židovskog *mise en abyme*. Trenutak osvešćujućeg otkrovenja se prenosi i na proces recepcije i tvorbe gledalačkog identiteta postavljanjem analognog prizora gledanja filma unutar filma – npr. junaci koji gledaju kroz projekcionu kabinu ili vire iza ugla... Gledamo se i prepoznamo se u kadrovima filmova koje gledaju junaci nekih dugih filmova u umnoženoj liniji Lakanove faze ogle-dala. Oni postaju druga intradijegetička publika, gledaju šta se prikazuje ili šta se zbiva, a filmske slike (unutar filma) postaju metaslike naših života u kolektivnom sećanju. Film je tekst kolektivnog pamćenja čijom tvorbom i asimilacijom uspostavljamo kontinuitet identiteta.

Cinema Komunisto kombinuje nekoliko vrsta vizuelnog materijala:

- arhivski materijal,
- dokumentarne filmove i filmske novosti,
- igrane filmove koji su tretirani na isti način kao arhivski, dokumen-tarni materijal (ili obratno) – (p)određeni narativnim ključevima i markerima, a neki put i sami preuzimajući ulogu naratora (npr. prepoznatljiv *establishing shot*, uvod epohe kome se tek naknadno priključuje iskaz svedoka...). Posebnu vrstu čini materijal vezan za brojne kooperacije, implicitno i efektno nudeći dijagnoze života i rada: treba svima pružiti sve uslove kao da su u Holivudu uz životnu filozofiju „Nema problema!“ SFRJ je holivudski film kome nedostaje, nažalost, bitan element, *sine qua non* identifikacije – *happy end!*,
- intervju sa učesnicima i svedocima,
- mesta sećanja na kojim su danas snimljeni akteri prošlosti. Reč je, kako o zvaničnim mestima sećanja – Kuća cveća, dvorski kompleks, Vojni muzej, spomen kompleks *Neretva*, tako i onim institucionali-zovanim za potrebe ovog filma – *Avala film* ili hotel *Metropol*. Film tako doslovno realizuje „mesta sećanja“ Nora, markirajući tačke re-vitalizacije i vaskrsavanja tradicije nacionalnog sećanja i kolektivnog pamćenja za koje nam se čini da je izgubljeno. Posle mnoštva kon-tekstulano nametnutih revizija prošlosti SFRJ, kada je prošlosti toli-ko malo ostalo (da parafraziramo Nora), označavanje mesta sećanja, simbolička semantizacija, spona od istorijskog zbivanja do sećanja na isto važnije su nego ikad. Interpretacija filmskog teksta i krajolika kao susreta sa prošlošću kao nađenom/izgubljenom je afektivno i na mo-mente epifanijsko. Odnos likova koji govore u prvom planu i mesta u drugom planu je odnos aktivnog sećanja koje aktualizuje pasivno pamćenje. Odnos govora sećanja i slika pamćenja, funkcioniše kao u

Lancmanovom (Lanzmann) klasiku Šoa (Shoah, 1985). „Trajanjem u sadašnjosti pejzaž predstavlja vidljivo svedočanstvo onome što ne može biti predstavljeno glasom. Zauzvrat glas otkopava prošlost sahranjenu u pejzažu i sklonjenu s očiju“ (1997: 48 cit. Saxton 32).

Nostalgije pamćenja i identiteta

Prošlost kojoj se obraća i koju konstruiše *Cinema Komunisto* iz optike postkomunizma, postnacionalnog i post-SFRJ doba, slojevito je iskazana kao eluzivnost preklapanja istorije, kolektivnog pamćenja i kolektivnog/ličnog sećanja. Uobličena delimice kroz istoriju filma, ukazuje na samosvest meta (istorijskog i filmskog) teksta koji se zalaže za postmodernu relativizujuće preispitivanje prošlosti. Identitet koji stoji iza pamćenja kao rekonstrukcije prošlosti iz optike jedne grupe je višestruko prepoznatljiv, ali nesvodiv na generacijski ili nacionalni koji se prirodno vezuju za nostalgiju i kolektivno pamćenje. Reč je o identitetu koji se proteže preko nekoliko generacija „rođenih“ (ali i umrlih) u SFRJ, od onih koji su živeli i proživeli zlatno doba do onih koji su ga – kao autorke – samo „okrznuli“ i to već u doba raspada. Stoga je kolektivno pamćenje oblikovano kao nostalgično filmsko i generacijsko sećanje odnosno generacijski zahvat demitologizirajućeg preispitivanja koje nužno rezultira remitologizacijom. Brisanje postjugoslovenskog povratka nacionalnim identitetima u korist restauracije identiteta Jugoslovena je nostalgično naglašavanje nemogućnosti opstanka projekta identiteta građana SFRJ koji ostaje samo mestima sećanja filma. Ponovno uspostavljano mitsko sećanje, pamćenje i mitologizovana istorija (ispod koje naslućujemo oficijelnu prošlost) odvija se pod okriljem mode retro, pastišno, citatno, palimpsestno kao pozajmljeno pamćenje, prostetičko pamćenje materijalizovano u filmskom tekstu. Iz optike sadašnjosti, kolektivno i lično proživljeno, nikad doživljeno i nostalgično oživljeno može se uhvatiti samo okretanjem već dokazanim rešenjima vremena prošlog.

U prostoru omeđenim ovim tačkama može se postaviti i Asmanovo komunikativno pamćenje koje je preludij za kulturno pamćenje, dok su oba, pak, vidovi postojanja Albavševog monolitnog i jednovrsnog kolektivnog pamćenja (Asman 1992: 2008). Tamo gde se završava nestrukturisano, haotično komunikativno pamćenje, vrsta sećanja pojedinca, neželjenog pamćenja svakodnevice (pamćenje/sećanje odnosa odnosno emocija – ljubavi, straha, stida itd. – i komunikacija koje grupa oformljuje vrebalo komunikacijom) počinje kulturno pamćenje kome ne može da doprinese svaki pojedinac. No film

upravo pravi izbor reprezentativnih pojedinaca koji su u strukturama moći i tradicije i zasigurno određuju kolektivno pamćenje, a preko toga i identitet kako epohe tako i grupe u sadašnjosti – čiji su identitet eks-Jugosloveni – koja prihvata i prilagođava pamćenje. Asimilacija kolektivnog pamćenja odvija se na nekoliko nivoa sadašnjosti – kao sadašnjost generacija koje su živele u SFRJ, kao konsenzualno i identitetsko i u odnosu na sadašnje generacije koje preuzimaju elemente u okviru post-SFRJ trenutka. Permanentno filmsko tekstuelno restrukturiranje pamćenja teče i konverzijom slikovnog/prizornog u narativno pamćenje. Slikovno/prizorno (*scenic*) pamćenje je vizuelno, dakle filmskim slikama prikazano pamćenje koje tvore (ne)uređene slike i nesvesna sećanja. Magloviti prizori mogu se pretvoriti u svesno pamćenje²⁰ sredstvima naracije tj. lingvističkim strukturisanjem, izoštravanjem koje obezbeđuju iskazi aktera dati *kroz slike* druge vrste. Specifičnost narativnog pamćenja koje se odvija kroz slike i koje strukturirše slikovno pamćenje je strukturalno autorska posebnost filma *Cinema Komunisto*. Filmske slike su rezervoar slikovnog, komunikativnog pamćenja i zajedničkog nesvesnog/zaboravljenog koje dovodimo do smisla, svesnog i vidljivog intervencijom slikovne naracije. Sećanje podeljeno sa drugim ljudima je kolektivno kulturno pamćenje. Iako je kolektivno pamćenje u biti aistorijsko čak i antiistorijsko, *Cinema Komunisto* se prihvata i kao neoficijelna, mitska istorija. Reč je o svedočanstvu nastanka i očuvanja jednog identiteta u vremenu – postmodernog postjugoslovenskog (filmskog) identiteta koji prošlost briše i prebacuje u sadašnjost (eks-Jugosloveni) da bi preživeli budućnost. Društveno identitetsko integrativni efekat pamćenja i sećanja obezbeđuje (i)storije u kojima trajemo u bogatstvu diverziteta uspostavljenog u nekom dalekom dobu.

Literatura

- Albvaš, Moris (1999), „Kolektivno i istorijsko pamćenje“, *Reč* br. 56, str. 63-83.
- Asman, Aleida (1999), „O metaforici sećanja“, *Reč* br. 56, str. 121-135.
- Assman, Ian (1995), „Collective Memory and Cultural Identity“, *New German Critique*, No. 65, pp. 125-133.
- Assman, Ian (2006), *Religion and Cultural memory: ten studies*, Stanford: Stanford UP.
- Assman, Ian (2008), *Of God and Gods: Egypt, Israel, and the Rise of Monotheism*, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

20 Dakle, reč je o Bergsonovoj analogiji, gde se slike metaforičkim uoštravanjem pretvaraju u hotimično pamćenje.

- Bergson, Anri (1978), *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, Beograd: Mladost.
- Bergson, Henri (2012), *Matière et mémoire*, Paris: Flammarion, coll. «GF».
- Berk, Piter (1999), „Istorija kao društveno pamćenje” *Reč*, br. 56, str. 83-92.
- Bojm, Svetlana (2005), *Budućnost nostalgije*, Beograd: Geopoetika.
- Burke, Peter (1989), „History as social memory“ in Thomas Butler (ed.) *Memory, History, Culture and Mind*. Oxford: Blackwell, pp. 97-113.
- Connerton, Paul (1989), *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge UP.
- Cook, Pam (2005), *Screening the past: Memory and nostalgia in cinema*, NY and London: Routledge.
- Daković, Nevena (2006), „Pojmovnik teorije filma“ in Omon, Žak, Alen Bergala, Mari Mišel, Mark Verne. *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Daković, Nevena (2007), „Pojmovnik teorije filma II“ in Omon, Žak – Mišel Mari. *Teorija sineasta*, Beograd: Clio, str. 291–303.
- Daković, Nevena (2007), „Pojmovnik teorije filma III“ in Omon, Žak – Mišel Mari. *Analiza film(ov)a*, Beograd: Clio, str. 289–299.
- Daković, Nevena (2007), „Out of the Past: Memories and Nostalgia in Post Yugoslav Cinema“ in Oksana Sarkisova, Péter Apor (eds.) *Past for the Eyes: East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest: CEU Press, pp. 117–143.
- Daković, Nevena. (2008), *Balkan kao (filmski) žanr: Slika, tekst, nacija*. Beograd: Institut za pozorište, film, rado i televiziju FDU.
- Daković, Nevena. (2011), „Pojmovnik teorije filma IV“ in Dominik Šato *Film i filozofija* Beograd: Clio, str. 233–247.
- Daković, Nevena (2012), „Partizanski film” in Miodrag Šuvaković (ur) Dominik Šato. *Film i filozofija* Beograd: Clio, str. 233–247.
- Gaudreault, Andre (1998), *Du Litteraire au filmique: systeme du recit*. Paris: Merideins Klinskyeck.
- Genette, Gerard (1997), *Palimpsests: Literature in Second Degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Greene, Naomi (1999), *Landscapes of Loss: the national past in post war French cinema*. Princeton: Princeton UP.
- Gunning, Tom (1990), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Champaign: University of Illinois Press.
- Halbwachs, Maurice (1980), *The collective Memory*. New York: Harper & Row Colophon Books.
- Hačion, Linda (1996), *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Biblioteka Svetovi.

- Jankélévitch, Vladimir (1974), *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion.
- Kuljić, Todor (2006), *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja štampa.
- Lipsitz, George (2001), *Time Passages: collective memory and American popular culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Misztal, Barbara (2003), *Theories of Social Remembering*. Mainhead: Open University Press.
- Nora, Pierre (1984/1986/1992), *Les Lieux de mémoire*, 3 tomes: t. 1 *La République*, t. 2 *La Nation*, t. 3 *Les France*. Paris: Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires).
- Perić, Vesna (2010), *Memorija i filmska romantična komedija: dekonstrukcija narativne temporalnosti*, magistrski rad, Beograd: FDU.
- Rothberg, Michael (2009), *Multidirectional Memory: Remembering Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Saxton, Libby (2008), *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*, London & New York: Wallflower Press.
- Simon, Jacquelin (1989), *La « felure » dans le cinéma romanesque américain des années 40 et 50*. Paris: Masson.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman Lewis (1996), *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post Structuralism and Beyond*. London: Routledge.

Internet izvori

- Kuljić, Todor: *Postmoderna i istorija*. Kulturni centar Zrenjanina, http://www.kczr.org/download/tekstovi/todor_kuljic_postmoderna_i_istorija.pdf, 2008, posećeno 30. 4. 2009.
- Nora, Pierre: *Between Memory and History: Les lieux de Memoire – Representations No 26, Special Issue: Memory and Counter-memory*, Spring 1989, JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/2928520>, posećeno 10. 2. 2009.
- Nora, Pierre: *Reasons for the Current Upsurge in Memory*, Eurozine, 2002., <http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-en.html>, posećeno 10. 2. 2009.

Nevena Daković
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade,
Belgrade, Serbia

CINEMA KOMUNISTO AND POST-KOMUNISTO: FILM TEXT AS HISTORY, MEMORY, REMEMBRANCE AND NOSTALGIA

Summary

*The aim of this paper is to map/demonstrate mechanisms of construction – a dialectic intertwining and separation – of history, remembrance and memory in metafilmic text *Cinema Komunisto* (2011) by Mila Turajlic. The analysis will show the film's text as both the domain of the culture of memory, and as the site of construction of a collective memory.*

Key words: *culture of memory, collective memory, communism, cinema, history, nostalgia*