

Nevena Daković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

791.222:355.48(100)“1914/1918”
791.633:929 Крaкoв C.
COBISS.SR-ID 211693580

MYTHOMOTEUR I VELIKI RAT²

Abstrakt

Posmatrajući pre svega igrane, ali u neophodnoj meri i dokumentarne filmove o Velikom ratu, cilj ovog rada je da, pored pregleda naslova igrane produkcije u nekadašnjim zemljama ovih prostora mapira transformaciju srpskog mythomoteura, koji se od Kosovskog boja izmešta u okrilje Prvog svetskog rata – od carstva nebeskog ka carstvu zemaljskome. Istovremeno, sada već kulturni film Stanislava Krakova Golgota Srbije (1940) – u međuprostoru filmskih i literarnih pripovedačkih postupaka – izvorište je ikonografske i mitske matrice, kao i tretmana tropa smrti i žrtvovanja, kao elemenata nacionalnog pokretačkog i konstitutivnog mita.

Ključne reči

Veliki rat, filmovi, mythomoteur, Srbija, fikcija

139

Nevena Daković

Sve je bilo u pokretu

(Krakov 1991: 36)

Na veb sajtu <http://europeana1914-1918.eu/>, pretraga po kriterijumu „filmovi o Prvom svetskom ratu u Srbiji” „izbacuje“ oko 77 naslova. Skoro sedamdeset su kratki dokumentarni filmovi sa srpskih bojišta, filmovi o spomen mestima, danima oporavka na Krfu otkriveni u Jugoslovenskoj kinoteci, svetskim zbir-

1 danev@orion.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, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

kama kao što su one³ u Eye Film Institute, Bundesarchiva, Istituto Nazionale Luce kao i mađarskim, austrijskim, rumunskim ili francuskim arhivama. Već poznati snimci našli su svoje mesto u različitim verzijama filma Stanislava Krakova, *Golgota Srbije*, ikonografsko narativnom obrascu⁴ velike nacionalno herojske epizode Prvog svetskog rata. Spas iz tmina zaborava u koji ju je gurnula politika sećanja Kraljevine Jugoslavije i potonje SFRJ za ratnu (i)storiju došao je sa godinama raspada Jugoslavije i eskalacije nacionalizama. Danas, u jednoj svedenijoj formi zadobija dvostruko mesto: omiljene teme različitih tekstova sećanja i dela transnacionalne evropske istorije i sećanja.

Prva dokumentarna snimanja srpske vojske načinili su snimatelji i izveštači velikih evropskih kompanija, da bi *Filmska sekcija srpske vojske* (1916-1921) pri Vrhovnoj komandi bila osnovana na Krfu 1916. godine. Pored organizovanja projekcija filmskog materijala dobijenog od saveznika, najznačajniji zadatak Sekcije bio je snimanje dokumentarnih filmova o bitkama, sudbini i životu vojnika i vojske. Tako su nastali i danas sačuvani i često citirani snimci proboja Solunskog fronta, ulaska srpske vojske u Beograd, ali i požara u Solunu, 18. septembra 1917. godine.⁵ Potonje je snimio verovatno najznačajni član sekcije, Mihailo Mihailović, zvani Mika Afrika.⁶ Kasniji igrani filmovi – rekonstruktivne fikcije, istorijski spektakli – pripadaju prema narativno žanrovskoj strukturi i afektivnom efektu najpre široko određenom žanru nacionalne melodrame.

Deo korpusa filmova o Prvom svetskom ratu čine – kao logične preteče – i tekstovi dalje prošlosti, biografije istorijskih ličnosti obuhvaćeni pojmom nacionalno-istorijskog spektakla, sa ciljem konstrukcije nacionalne samosvesti i identiteta, „izmišljanja tradicije“ i političke propagande u datim periodima. Spektakularizacija nacionalne istorije promovisana je samim počecima srpskog filma – jednim od prvih sačuvanih filmova – *Krunisanje kralja Petra I* (1904), koji je medijski ozvaničio dinastičku smenu na srpskom prestolu

3 Sećanje na Prvi svetski rat je tema izložbe „Srbija i Srbi na filmu za vreme Prvog svetskog rata“ organizovane u novoj zgradi Jugoslovenska kinoteke. Na izložbi je predstavljeno zvanično odobrenje generala Živojina Mišića za „vršenje kinematografske delatnosti“ i samim tim osnivanje Filmske sekcije.

4 Značajni vizuelni obrasci potiču i iz foto albuma, snimaka objavljenih u biografiji Kralja Petra I. Svi su sakupljeni u nedavno objavljenoj fotomonografiji *Ratni album:1914-1918*. koja je spasla od zaborava imena velikih snimatelja poput: Riste Marjanovića, Samsona Černova, Vladimira Becića, Dragiše Stojadinovića, Riste Šukovića...

5 U istom požaru uništena je netom dobijena laboratorijska oprema za razvijanje filmova.

6 Svojim snimateljskim radom Mika Afrika je ispratio ne samo Prvi svetski rat i komemoracije (*Otkrivanje spomenika Francuskoj* [1939]), već i početak narednog rata (*Bombardovanje Beograda*, aprila 1941).

u formi „protokolarne reportaže“. U restauriranoj verziji, objedinjeni su i dokumentarni snimci putopisa sa Juga Srbije istih autora počasnog konzula Šefilda u Beogradu Arnolda Mjura Vilsona (Arnold Muir Wilson) i snimatelja Frenka Storma Moteršoa (Frank Storm Mottershaw), pa film prerasta u katalog tema egzotizacije Balkana.

Prvi igrani istorijsko-nacionalni spektakl je film *Život i delo besmrtnog vožda Karađorda* (1911), u režiji Čiča Ilije Stanojevića i produkciji Svetozara Botorića. Kompilacija Karađorđeve biografije, drame Miloša Cvetića i narodne pesme *Početak bune na Dahije* opisuje život osnivača dinastije na vlasti, te vođe Prvog srpskog ustanka kao podređen političko pragmatičnom cilju jačanja nacionalnih osećanja i popularnosti kraljevske loze u obzorje balkanskih ratova. Stilski, reč je o statično teatarski režiranom *film d'art*, spektaklu „živih slika“ i ornamentalno emfatičkih međunatpisa.

Tridesetih godina dvadesetog veka pojavio se ceo talas patriotskih dela – *Kroz buru i oganj* (1930, Milutin Ignjačević); *Na kapiji Orijenta* (1932, Milutin Ignjačević), *Proslava 550-te godišnjice Kosovske bitke* (1939, Kosta Novaković) – potvrđujući tradiciju delovanja filma u pravcu razvoja nacionalnog samozamišljanja kombinacijom ljubavi, patriotizma i romantično-istorijskog zapleta u anahroničnoj formi grifitijanskog spektakla.

Filmovi o Velikom ratu

Hronika patnji i žrtvovanja naroda u Velikom ratu najupečatljivije je prikazana simboličkim i metaforičkim scenama remek dela epohe, filma *S verom u Boga* (1925, Mihajlo Al. Popović). Priča počiva na paradigmatškoj tezi o žrtvovanju i nesreći celokupnog naroda pretvarajući običnog Srbina sa Balkana XIX, u velikog junaka evropskih ratova XX veka. Istorijska trauma prepoznata je kao destrukcija pastoralne harmonije zvukom crkvenih zvona koja, oglašavajući rat i mobilizaciju, prekidaju pesmu žetelaca. Ratna nevolja je opustošila zemlju, obogaljujući vojnike na frontu, nedužno stanovništvo, ubijajući čitave porodice i spaljujući kuće. Slike uništenja natopljene su osećanjem strasnog mučeništva, dok Popović koristi prizor raspeća kao epifaniju smrti – uzvišenog žrtvovanja za spas drugih. Tonu obuhvatne pasije doprinosi i činjenica da se na mestu Isusove figure na krstu našao sam reditelj.

Slične političke rezonance je i prvi crnogorski film, crnogorsko-italijanska koprodukcija *Non e ressurezione senza morte/Vaskrsenje ne biva bez smrti*

(1922). Scenario je napisao Ministar pravde Vlade u izgnanstvu, Vladimir Đ. Popović; producent je italijanski *Sangro Film*, a kritičari su ocenili film kao dirljivo svedočanstvo o hrabroj naciji i tragičnom sukobu braće u istorijskom vrtlogu. Kroz porodično-ratno-patriotsku melodramu, Popović je isprepleo ideje uobličene međunatpisima i simbolički artikulisane kroz pesmu slepog – nalik Homeru – guslara o zemlji orlova. Sudbina Crne Gore – kapitulacija i gubitak nezavisnosti nastankom Kraljevine SHS – posledica je plemenitog čina nacionalnog samožrtvovanja. Slava smrti – momenat stavljanja traume pod brisanje – naglašena je u poslednjem međunatpisu: „Vaskrsenje ne biva bez smrti. Posle oluje dolazi sunce. Posle smrti sledi slava, a to je sudbina crnogorskih junaka.“ Ispunjen nostalgijom idealizacijom prošlosti, slaveći junaštvo gorštaka i mitsku istoriju slobodoljubivog, film je značajan podstrek promociji crnogorskog nacionalnog identiteta i interesa u prvoj dekadi XXI.⁷

Međunarodna koprodukcija *A život teče dalje* (1935), od melodramskog naslova do zapleta je jasna poruka o poštovanju života čiju obnovu i tok ne treba da remetimo po ceni ličnih žrtvi. Autori ovog, inače prvog zvučnog filma na srpsko-hrvatskom jeziku, su češki producent i reditelj Karl Junghans (Karl Junghans) i amerikanac češkog porekla F. V. Kremer (F. W. Kraemer). Priča počinje prvih dana rata koji dolazi u malo dalmatinsko selo (film je sniman na Visu, a ekipa je bila smeštena na jahti). Ribar, Ivo Kralj, odlazi u rat ostavljajući mladu ženu Mariju i majku u kući. Uskoro stiže vest o njegovom zarobljeništvu, a potom i o smrti. Njegov prijatelj Nikola, hrom od rođenja, izbegao je mobilizaciju i svesrdno se stara o Ivinoj porodici da bi se posle tragične vesti oženio mladom udovicom. Krajem rata, Ivo beži iz logora i vraća se kući baš u trenutku kada se Marija porađa. Na skrovitom mestu majka mu objašnjava situaciju, a on, shvativši da „život teče dalje“, zauvek odlazi. Marija i Nikola nisu ni saznali vest o njegovom neočekivanom povratku.

Prepoznatljivi motivi materinske, ratne melodrame poput *Sedmog neba* (*The Seventh Heaven*, 1927, F. Borzage) naših filmova poput *S verom u boga* ili realističke proze Laze Lazarevića uspešnim i ubedljivim učinila je sjajna, svetski poznata glumačka ekipa u kojoj su bili Zvonimir Rogoz (Nikola), Ladislav Struna (Ivo), Ita Rina (Marija) i Zlata Dirjakova (majka) koja je zamenila, na-

7 Raspad SR Jugoslavije nametnuo je novo iščitavanje filma otkrivanjem zapretanog političkog pamfleta crnogorskih separatista. Crnogorska vojska štitila je povlačenje srpske vojske i po cenu sopstvenog poraza spasila braću, a Srbija nije ni priznala uzvišeno delo što govori u prilog – repetitivne balkanske istorije.

vodno, Veru Baranovskaju (Vera Baranovskaya koja je u film došla ovenčana slavom uloge u Pudovkinovoj (V. Pudovkin) *Mati* (Mat', 1926).

Čovek koji je pronašao prošlost

Posebno mesto u polju sećanja na Prvi svetski rat zauzima filmski, ali i literarni opus – inače u stalnoj interakciji – Stanislava Krakova.⁸ Čovek reči i slika, neobuzdanog avanturističkog duha, patriotizma koji prelazi u mitsko ratnički nacionalizam za sobom je ostavio niz članaka i knjiga od kojih su za njegov filmski opus – zapravo reč je o tri verzije jednog filma – kao referentno komparativne tačke najbitniji roman *Krila* i autobiografija *Život čoveka na Balkanu*.⁹

Njegov literarni opus relativno kasno je dobio priznanje književne istorije i kritike, nemalo otežano kontroverznim ideološko-političkim stavovima autora i porodice. „Iz zaborava“ na pravi način, Krakova „je izvukao Gojko Tešić“ kada je „1991. godine priredio za izdavanje u ”Filipu Višnjiću“ (...) dela: *Kroz buru, Krila i Crveni Pjero*“ (Đorgović 2014). Nešto ranije njegova dela bila su tema rada upornih istraživača, teoretičara i istoričara avangarde (od Todora Manojlovića, jednog od najvećih književnih i likovnih kritičara, do Gojka Tešića, i Predraga Petrovića) koji su ih skoro jednodušno okarakte-

8 Stanislav Krakov (1895-1968): Na današnji dan 1968. godine umro je Stanislav Krakov, srpski književnik, novinar, filmski stvaralac. Njegov otac Sigismund, rodom Poljak, došao je u Srbiju kao vojni lekar i postao lični lekar kralja Petra I. Stanislav je, kao gimnazijalac, po izbijanju Prvog balkanskog rata 1912. s nepunih 17 godina, pokušao da se priključi srpskoj vojsci, ali je, pošto je zbog mladosti odbijen, stupio u dobrovoljce Vojvode Vuka. Iz Balkanskih i Prvog svetskog rata izašao je s najvišim srpskim i savezničkim odlikovanjima, čak 17, ali i sa, navodno, 17 rana. Apsolvirao je prava 1924. Spadao je među najuticajnija i najpopularnija „pera“ u novinarstvu Kraljevine Jugoslavije. Uređivao je ugledan dnevni list konzervativne orijentacije *Vreme* (1934-38), glasilo zaljubljenika u vazduhoplovstvo *Naša krila* (1924-39), *Telegram*. Bio je direktor Radio-Beograda (1940-41), što je u to vreme uz vođstvo nacionalne novinske agencije *Avala* bilo najistaknutije mesto u sferi medija. Kao književnik postao je poznat dvadesetih ratnim romanom *Krila*. Bavio se i filmskim stvaralaštvom – autor je poznatog filma *Za čast otadžbine*. Svojim sredstvima osnovao je muzej čija su centralna tema bile starine Južne i Stare Srbije. Tokom Drugog svetskog rata, podržavao je generala Milana Nedića koji mu je bio ujak; otuda je ostatak života, pod lažnim imenom, proveo u bedi u Francuskoj. Književna kritika njegova dela smatra najvišim dometom srpske ratne proze. Dela: *Kroz buru* (1921), *Krila* (1922), *Kroz Južnu Srbiju* (1926), *Naše poslednje pobede* (1928), *Crveni Pjero* (1928), *Plamen četništva* (1930), *Prestolonaslednik Petar* (1932), *General Milan Nedić* (1963-1968) i *Život čoveka na Balkanu* (1968/1997 autobiografija). http://www.rtv.rs/sr_lat/drustvo/vremeplov/vremeplov:-umro-stanislav-krakov_358502.html

9 Anica Šaulić (1991: 151) komentariše da su oba romana (i *Krila* i *Kroz buru*/1922) „ratna, u punom smislu te reči. Predmet im je rat, postali u ratu, pisac ratnik“.

risali kao „enciklopedijsku paradigmu“, primere modernizma ravne drugim delima „evropejskog kruga književnosti“ ili tekstove „poetičkog radikalizma u negaciji dokumentarnosti kao najbitnijeg činioca tradicionalnog istorijskog romana“ (Milnović 2014), doduše stalno u senci kanonskih dela.

U kontekstu epohe srpske istorijske avangarde (...), Stanislav Krakov je uvek ostajao, u izvesnom smislu, poeta minor. Nije ni moglo biti drugačije, u reprezentativnom društvu srpskih avangardno-modernističkih stvaralaca, od kojih su neki – najveća imena srpske kulture u celini. Njegov najpoznatiji i najpriznatiji roman Krila, objavljen je 1922. godine, upravo, dakle, one godine, kada je put Svetskog Duha imao svoje najjače avangardno-modernističko prosijavanje. (Milnović 2014)

Nesporno, stil prvih romana odiše kinematografskom alhemijom, vidljivim u Deblinu nalik kino stilu¹⁰, koja će se pretvoriti u konvencionalno dokumentarističke filmove i potom natopiti autobiografiju napisanu i nedovršenu pred smrt. *Krila* već jasno filmsko modernistički oblikovana lucidnom vizuelnošću, strukturalnim i sintaksičkim rešenjima, postaju dokumentarizam i realizam *Golgote Srbije* koja najavljuje svedenu falciju i autofalciju *Života čoveka na Balkanu*, zatvarajući krug medijskih preplitanja. Za razliku od avangardne forme ratnog romana, u vizuelnom tekstu prevladava konvencionalizam koji, se pak, skladno uklapa sa umešnošću i majstorstvom naracije, te narativno-temporalnom strukturom literarno-istorijskih narativa. Slike rata u kruženju između literature i filma pojmljive su kroz stav Rastka Petrovića (1991: 136) o iskustvu rata u potrazi za minucioznim iskazom, kao potencijalnim bogatstvom koje treba da dođe do izražaja okončanjem traganja za savršenstvom. Traganje za oblikom koje neće sprečiti izražavanje kompleksnosti sadržine završava se u filmu koji postavlja nove granice priče o Velikom ratu. Način na koji su „tekstovi sa vrlo uočljivom dokumentarnošću u kritičkim sudovima označeni kao Krakovljeva izuzetna ostvarenja (npr. Crnjanski i D. Aleksić smatraju da su knjige *Naše poslednje pobede* i *Plamen četništva*-najznačajnija prozna ostvarenja)“ uporediv je sa pohvalama filmu viđenom kao „istorijsko lice pantljike“, „najlepše umetničko delo koje je o ratu stvoreno“ (Tešić 2009: 417-418).

10 „Kemperling izdvaja tri karakteristična postupka pomoću kojih Deblin, a slično se uočava i u Krakovljevom romanu, to postiže: prevazilaženje konvencionalnih, očekivanih mogućnosti sintakse time što se izdvojene rečenice kombinuju/montiraju u linearni niz, zatim dinamizovanje vremena i prostora upotrebom odgovarajućih glagolskih vremena i brzom smenom dešavanja i, konačno, uključivanje formalnih elemenata filma, naznačenih u filmskom scenariju, u sam tekst.“ (Petrović 2006: 521-522).

Golgota Srbije – „bez sumnje najbolji dokumentarni film snimljen u vreme Kraljevine Jugoslavije“ – u početku (01. 05. 1930) prikazan je kao nemi film *Za čast otadžbine*. Dodavanjem novopronađenih dokumentarnih snimanja prerasta u drugi film, ili novu (o)zvuč(e)nu verziju¹¹ koja nije dobila cenzorno odobrenje (kako se u špici filma navodi reč je razlozima *preventivne diplomatije* tj. mogućeg uticaja na pogoršanje odnosa Srbije sa drugim zemljama, 16.03.1940). Zarad potrebnih izmena dosnimljene su scene prelaska vojske i naroda preko Albanije 1915. godine i ulaska pobednika u razorenu prestonicu („sa preživelim učesnicima u autentičnom ambijentu“).

Zahvaljujući izvrsnim dokumentarističkim snimcima koje je napravio Stevan Mišković i podršci ministra vojnog, generala Stevana Hađžića, istaknutog ratnika koji je obezbedio učešće armije u snimanjima 1929. godine, stvoreni su impresivni i ubedljivi kadrovi koje samo profesionalni istoričari filma mogu da prepoznaju kao rekonstrukcije <http://europeana1914918.eu/nl/europeana/record/08620/1037479000000093003#sthash.uGq6MXH0.dpuf>.

Premontiran i proširen film preimenovan kao *Požar na Balkanu* (21.08.) 1940. godine u osvit Drugog svetskog rata dobio je dozvolu za prikazivanje. Šira istorija kinematografije smatra da film potpisuju i vlasnici *Artistik filma* Andrija Glišić i Zarija Đokić, gde je Glišić, čak, spasao film od uništenja zakopavši ga u zemlju tokom Drugog svetskog rata. Posle rata, predao ga je novim vlastima, da bi sedamdesetih godina prošlog veka, zahvaljujući pronalasku dela „zabranjene verzije“, film u celini – sada naslovljen *Golgota Srbije* – rekonstruisao Steva Jovičić. Na početku filma, pored istorijata, stoji i određenje teme i žanra kao „Epepeja Srbije 1914-1918. godine sa originalnim snimcima sa bojišta iz doba“ odnosno istorijsko-dokumentarnog dela. Stvaralački doprinos Stanislava Krakova prepoznat je, pak, u vremenskoj organizaciji materijala, naraciji, odabiru međunatpisa¹², režiji rekonstruisanih scena upotpunjenih naknadno dodatom muzikom – kompilacijom patriotskih, ratnih pesama i originalne muzike kompozitora Milenka Živkovića.

O filmu g. Krakova treba reći da je jedna povezana istorijska celina prvog reda, da je ta celina mozaik najdragocenijih slika i najbolje odabranih

-
- 11 Inače, težnja za reprodukcijom i dočaravanjem zvukom obeležava i roman *Krila* prisustvom onomatopeja ili detaljnih opisa zvučnog fona i efekata „grlati motori groktali su sve jače F...f...f (...) Nevidljivi bumbari su zukali u zraku“ (Krakov 1991: 20).
- 12 U filmu su korišćeni zapisi istoričara, hroničara, zvaničnika (Edward Grey, Major Larcher, Boppe francuski poslanik, General de Mondesir, ali daleko najpatetičniji i najstrastveniji su oni Eugene Gascoina i de Riperta d'Alauziera)

scena, da je veza u prazninama (gde nije bilo dokumentarnosti) odlično izvedena, da je Krakov sjajno svršio snimanje svojih apsolutnih 1500 metara. (Dragan Aleksić cit. u Tešić 2009: 418)

Medijska i žanrovska ambivalentnost između književnosti i filma, avangardnog romana i stila moderne, odnosno dokumentarnog zapisa i narativa, prepoznatljive su u funkciji montaže, vrsti glavnog junaka i reprezentaciji smrti u preoblikovanju *mythomoteura*.

Modernistički fragmentarna i mozaična vremenska struktura romana *Krila* zamenjena je, u filmu, linearno hronološkim sledom nezatno narušenim paralelnim vremenskim tokovima lokalnih i svetskih bojišta. Do trenutka pripovedanja rata do dolaska na Krf i proboja Solunskog fronta, monolinijska struktura i linearna montaža slede sudbinu srpske vojske. Segment o životu na Krfu obogaćen je uporednim prizorima (naizmeničnom montažom) „za to vreme u otadžbini“ – iste idilične intonacije kao Popovićeva fikcija¹³ – a patriotski frenetični pohod povratka u otadžbinu, širom slikom zbivanja na svetskim frontovima (Jitland, Verdun, Aras), borbom Jugoslovenskog dobrovoljačkog odreda u Dobrudži, ulaskom Amerike u rat i sl.. U filmu, montaža pažljivo hronološki i uzročno posledično uobličava slikovne fragmente rata dajući nam za pravo da dokumentarni film „nesumnjive umetničke vrednosti“ sagledamo i kao rekonstruktivnu fikciju, autobiografske aluzivnosti.

U filmu, „montaža“ – koja je u romanu uz tematiku i fikciono facionu prirodu opusa te novinarsko, književno filmsku karijeru podržala poređenje sa Hemingvejem (Đorgović 2014) – dekonstruiše kontinuitet naracije.

G. Krakov se naizmenično zadržava na frontu i na pozadini, orgija smrti i orgija strasti, pohote i nemoralna, jedna za drugom besne pred našim očima, i čitav roman, ukoliko je roman, nije ništa drugo do niz iskidanih, slabo povezanih ili uopšte nepovezanih slika, koje, nagomilane, daju haotičnu atmosferu rata. (Bogdanović 1991: 140).

No, u oba slučaja korišćen sirovi dokumentarni materijal približava koncept savremenom intelektualnom demaršu njene odbrane (na primeru Godarovih (*Istorija filma*)) „kao ključnog umetničko-stvaralačkog postupka 20. veka, od

13 Upor. *Svuda oko nas raskošno se prelivao žuti odblesak toplih žitnih polja. (...)Nije trebalo nadgledati vojnike kada je žetva počela. U oblacima pleve koja se dizala sa žetelica u pogonu, oni su bili u svom elementu. Po ceo dan čula se njihova pesma planinaca, koja je imala sasvim drugi ritam od one druge koje su devojke i mlade žene, srećne zbog ovog prisustva, pevale pune toplote, nežnosti i želje* (Krakov 2009: 79)

dadaista preko Benjaminina do Godarovog uverenja da je montaža ono što čini da vidimo“ (Vial 2011)¹⁴. Pasaž iz *Krila* ubedljivo demonstrira izbor i strukturisanje viđenja:

Po selu su se crnele porušene kuće. Neko je iznosio pobijenu decu. Jedna raskinuta lešina ležala je kraj razrivene jame na poljani. U selu su štabni oficiri bili još po podrumima, samo je preplašeni telefonist neprestano tražio vesti od pukova. U menaži je mleko pokipelo. (Krakov 1991: 20)

Tvrđnja da montaža jeste činjenje „onoga što vidimo“ uklapa se u Viriliove teorije o bliskosti mehanizama percepcije rata i filma, više nego u Vertovljeve teorije kino-oka ili Ejzenštejnove kino-pesnice. Uprkos Krakovljevim iskazima, u potonjem slučaju, sličnost je površna i leži u rezonantnim načelima tvorbe filmskog prizora, kadriranja, snimanja kroz termine vojne strategije. U odnosu montaže i Viriliovskih mehanizama (1989) percepcije filmskog (i posredno literarnog teksta) sličnost je dublja jer se rat postavlja u blisku vezu sa dejstvom mentalnih slika. „Suština pobeđe nije toliko u samom činu hvatanja ili usmrćivanju protivnika, koliko u njegovom suočenju sa bezizlazom, u prizoru njegovog straha od smrti (...) rat je nužno u sprezi sa svojom vizuelnom dimenzijom“ (2003: 13)¹⁵ uprizoravanja opasnosti, pretnje...

Kao i savremeni tekstovi uporedive teme i strukture poput *Velikog rata* (2013) Aleksandra Gatalice, ni roman ni film Krakova po mišljenju niza teoretičara, od Stanka Koraća (1982) do Vasilija Milnovića (2014), nemaju glavnog junaka jer „Svaki junak je glavni i najvažniji, a u toj nivelaciji ih sve ujedinjuje zajednički usud – Veliki rat“, dok¹⁶ fragmentarna zbivanja i smenjivanje junaka čini delove romana poput enciklopedijskih unosa (Milnović 2014). Važno značensko i strukturalno mesto, dalje, ne pripada ljudskom biću već mašina-

14 Upor. Zbog svega navedenog, na ovu Krakovljevu prozu se može primeniti Benjaminovo viđenje montaže kao osnovnog konstitutivnog elementa modernističke obnove kategorije epskog u umetnosti: *Gradivo montaže nije ništa proizvoljno. Prava montaža počiva na dokumentu. Dadaizam je u svojoj fanatičnoj borbi protiv umjetničkog djela dnevni život uz njezinu pomoć učinio svojim saveznikom. Ponajpre je, makar i nesigurno, proglasio isključivu vlast autentičnosti. Film se u svojim najboljim trenucima trsio da nas navikne na nju. Ovdje je prvi put postala upotrebljiva za epiku.* (...) Benjamin, dakle, poreklo montaže izvodi, ne iz filma, nego iz dadaističkog kolaža, koji koristi fragmentarne restlove realnosti (novinsku hartiju, oglase, dokumente iz svakodnevnog života itd.) kao integralni deo umetničke kompozicije. (Milnović 2014)

15 *Krila* koriste montažnu fragmentarnost prizora, kolaž da bi postigli efekat iznenađenja – u tehničkom ili psihološkom pogledu – kod publike pa stil postaje ratno oružje.

16 U začudnom i izvrsnom tekstu, Milnović analitički povezuje enciklopedijski karakter prikaza rata, koncept Birgerove neorganske avangarde, teorije romana kao proizašle iz montažne fragmentacije i anihilacije glavnog junaka.

ma, oličenjima dinamizma i osvajačkog duha XX veka – avionima¹⁷ kao delu opšte avangardne¹⁸ fascinacije tehnologijom, komunikacijom, vojskom, avioni.¹⁹ Avionski snimci bojišta nastavljaju filmsku tradiciju – od Marinettija (F.T. Marinetti) do holivudske produkcije, a Todor Manojlović ukupnu fokalizaciju (perceptivnu) romana poredi sa klasičnim modelima percepcije filma.

Niz šarenih tumultoznih evokacija, rekao bih gotovo snimaka iz našeg rata, iz Soluna i sa fronta, snimljenih kao sa aeroplana, u vrtoglavom, vratolomnom letu, vezanih međusobno jedino kontinualnošću primajućeg filma koji je ovde: osećajnost i sećanje pesnika pilota. (Manojlović 1991: 142)

U autobiografiji, jasno, glavni junak je sam Stanislav Krakov, dok, film predstavlja istorijsku hroniku gde je odsustvo glavnog junaka nadomešteno kolektivnim junakom – u duhu ruske montažne škole – srpskim narodom i vojskom objedinjenim željom za slobodom i nošeni čežnjom za povratkom na rodnu grud. U prvom slučaju, Krakov je iskliznuo iz uzbuđenja spektakularnim prizorima anacionalnog haosa u patriotsko - ljubavnički zanos, a u filmu se približio budućem plementio egzaltiranom tonu propagande serije *Zašto se borimo (Why We Fight, 1942-1945)*.²⁰

Uloga autobiografije, u svojevrsnom transmedijalnom pripovedačkom nizu, je teritorija povratnog uticaja filma na literaturu i sjedinjavanja filma i romana (*Krila*). Uporediva hronološka struktura *Života čoveka na Balkanu i Golgote Srbije* dopunjena je:

a) identičnim istorijskim citatima poput poziva Regenta Aleksandra: „Srbi, branite svom snagom svoje ognjište i svoje pleme“ (Krakov 2009: 59), ili izjave srpske Vrhovne komande „Danas na čitavoj našoj teritoriji nema više nijednog neprijateljskog vojnika, osim zarobljenika.“

b) činjeničnim opisima zbivanja i mesta koja kao da su „istrgnuta“ iz knjige snimanja ili, verovatnije, oblikovana prema sećanju na filmske prizore. Filmskim kadrovima odgovara opis prvog oslobođenja Beograda:

17 U filmu su i kadrovi dirizabla kao neočekivanih gostiju na noćnom nebu iznad Soluna.

18 I simbol duha modernizma između dva rata, te duha „filma atrakcije“ (videti Daković 2014: 87-88)

19 Ime romana aludira na avionska i šatorska krila.

20 Što je podržano i transformacijama naslova našeg filma: *Za čast otadžbine, Požar na Balkanu i Golgota – bez Vaskrsa – Srbije*.

Toga dana sa prvim izvidnicama, u oslobođeni Beograd je ušao i sam kralj Petar i u beogradskoj katedrali, dok su ispod nje poslednji ostaci austrijskih trupa čamcima napuštali srpsku obalu, pao je na kolena blagodareći Bogu za najveću pobedu koju je srpska vojska odnela. (Krakov 2009: 64)

Kao i pojava patrijaršijskog zadanja kao oproštaja sa rodnom grudom „Na izlasku iz Peći, pred klisuru-Pećka patrijaršija (...) To je jedan od najveličanstvenijih spomenika iz 13. veka. To je nekropola skoro svih srpskih patrijarha od tada“ (Krakov 2009: 113). U filmu preformulisana kao „Kod Pečke patrijaršije je bio poslednji odmor pred ulazom u divlju Rugovu“.

c) Naslovi poglavlja efektni su poput međunatpisa, sublimirajući čitave sekvence filma i stranice knjige „VII. I istorija je napustila Srbiju“ (Ibid., 104), II Spaljena prošlost (Ibid, 379)

Veza sa romanom *Krila* je u delimično ili u celosti ponovljenim i razrađenim likovima i događajima poklapajućeg vremena boravka u Solunu i proboja Solunskog fronta.

A gore se neprestano bije. Gore je granica. Prvi naslućeni komad njine zemlje. (Krakov 1991: 87)

Carstvo nebesko ili carstvo zemaljsko

Veliko finale rata su bezumno hrabri i strasni juriši, od Soluna do Beograda, praćeni žudnjom povratka u otadžbinu (što će fizički zapečatiti očuvanje nacionalnog sopstva do tada sačuvanih kroz duhovnost i religiju

Prožete duhom patriotskim i religioznim, ove svetkovine zanosile su dušu vojničku oćivljajuću u njoj, u izgnanstvu, sliku osvojene i izmućene otadžbine koja se sada sklonila u nabore zastave.

i opsednutošću smrću koja vreba u raznim oblićjima. Prizori junaćko oslobodilaćkog putopisa slede zajednićku matricu – *Krila*, Jakovljevićeva *Srpska trilogija* (1937), scene *Golgote Srbije*, *Života ćoveka na Balkanu* i opisi bitaka u Ćosićevom *magna opus Vreme smrti* (1972-1979) – uprkos zamršenoj hronologiji nastanka tekstova. O tome svedoći uporedivost prizora Kajmakćalana

– *Ranjenik sa Bitolja?*
Ovo ga je već ljutilo. Znaju jedino za Bitolj.

– Ne, sa Kajmakčalana..

Žena ga je smešeci se gledala, jer još nije čula tako teško i dugačko ime.

– *Kajmakčalan, 2525 metara...* (Krakov 1991: 94)

Varijacija scene pojavljuje se u autobiografiji u poglavlju XI. *Kota 2525 - Planina slave* (Krakov 2009: 179). U novoj postavi klasične²¹ dramtizacije preimenovane, radi lakše prepoznatljivosti, kao *Srpska trilogija* (2013, r. Slavenko Saletović, Narodno pozorište, Beograd), mizanscenska rešenja su reference na *Golgotu Srbije* i druge dokumentarne snimke.²² U filmu, prizori Kajmakčalana²³ odzvanjuju uzorima holivudskih klasika *Na Zapadu ništa novo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930, Lewis Milestone) ili *Krila* (*Wings*, 1927, William Wellman).²⁴

Posebna uloga u transformaciji *mythomoteura* pripada motivu smrti²⁵, odnosno pogibije i žrtvovanja zarad ponovnog stupanja na tlo otadžbine. Susret sa smrću, od svedoka do pomisli o samoubistvu, inače, u širokom luku obeležava Krakovljev literarni opus.

Stanislav Krakov je prolazio kroz najstrahovitiju i najveličanstveniju školu života. On u to doba ne samo da je video čoveka kako umire kraj njega već je i sam imao da vodi ljude tamo gde je svakoga časa smrt. Nigde, kao na tako osnovnoj bazi života i smrti, susret sa ljudima nije tako subliman i tragičan. (Petrović 1991: 133-134).

Pored izoštrene percepcije ljudi i sloma, tragičnog tona sopstvenog života, smrt daje posebnu vrednost ratu. „Eto, zato volim rat, jer ovde smrt nije hladna ni mračna, već dolazi u apoteozi“ (Krakov 2009: 62). Na albanskim obala-

21 Reč je o dramtizaciji *Srpske trilogije* pod naslovom „Na leđima ježa“, koji potpisuju braća Miodrag i Svetolik Nikačević, premijerno izvedene 1938. godine, u Narodnom pozorištu u Beogradu.

22 O načelnim stilskim tačkama dodira dva opusa remek dela o Velikom ratu – Stanislava Krakova i Dobrice Ćosića – mimo odabranog momenta Kajmakčalana ne treba pričati više nego što dopušta utemeljenost na istoj temi, dijegetičkom vremenu i koincidenciji vremena nastanka Krakovljevih Memoara i priprema i pisanja *Vremena Smrti*. Logična je bliskost autobiografije zreloom realizmu i filmskom dokumentarizmu, pa samim tim tolstojevskom realizmu Dobrice Ćosića. Naravno, stalno treba imati na umu polarizovane ideološke političke pozicije buntovnog sestrića Milana Nedića na kraju života i „oca nacije“, partizana i prvoborca u jeku stvaralačke zrelosti.

23 Deo filma omeđen međunatpisima „jul 1916, vaskrs srpske vojske“, potom pred Gorničevom i konačno “ 18.07.1916/ 17 pešadijski puk juriša noću na Kajmakčalan/Na vrhu Kajmakčalana/ Prvi put posle toliko vremena srpska vojska je bila na svojoj teritoriji”

24 U jednom trenutku čuje se dijalog na engleskom jeziku.

25 Trenutak smrti je mesto „gde je lični roman izbačen iz koloseka sentimentalnosti u tragediju opšte bure“ (Šaulić 1991: 151)

ma smrt poprima drugačije obličje „Znam da smrt neće prestati da mi bude sused, ali svakako da neću još jednom koračati preko kaljavih leševa mojih drugova, umrlih od gladi i umora“ (Krakov 2009: 146).

Smrt kao strasno žrtvovanje – prema sećanjima u Krakovljevoj autobiografiji – je razdelnica, ali i mesto zbližavanja kosovskog mita²⁶ i mita Prvog svetskog rata kao sukcesivnih varijacija *mythomoteura*.

Daćemo odsudnu bitku, pa ako izgubimo, mi ćemo bar, kao knez Lazar, u carstvo nebesko' govorili su vojnici kao probuđeni(...) Dakle epski mit Kosova bio je blizak svakoj seoskoj duši. (...) Na dramatičnoj, poslednjoj sednici srpske Vrhovne komande, odlučno je da se ne ide primerom kneza Lazara iz 14. veka, već modernom shvatanju spasavanja žive snage narodne... (Krakov 2009: 109)

Dok suvereno vlada kosovskim mitom okrenutim carstvu nebeskom, u potonjem stradalištvu preko Albanije i na Krfu, smrt povezuje samožrtvovanje i mučeništvo zarad povratka rodnoj grudi carstva zemaljskog. Patriotizam se vraća iskonskom značenju nostalgije kao Odisejeve žudnje za povratkom domu. U filmu, otadžbina se sklonila „u nabore zastave“ i kontrateža je smrti koja obavlja bolesne srpske trupe u Grčkoj; u autobiografiji je veličina domovine nepojmljiva svakome ko nije izbeglica.

Koliko je to teško biti izbeglica bez otadžbine (...) A sada kada opet postoji makar i jedna uska planinska traka moje slobodne zemlje, ja želim da tamo idem da opet živim kao slobodan čovek. (Krakov 2009: 191)

Težina žudnje vodi pogrešnom zaključku „Završen je ciklus naših nesreća, našeg izgnanstva“ (Krakov 2009: 249) stupanjem na tlo Srbije u poslednjim danima Velikog rata i slavljeničkom kraju filma „Posle trogodišnjeg izgnanstva, proslavljenog njihovim patnjama i pobedama, Srbi su vratili na ognjišta predaka svoje zastave u oreolu nove slave.“ Ipak, u drugoj deceniji XX veka

26 Inicijalno, kosovski mit utemeljen je na pesmi *Veće uoči boja na Kosovu* i legendi – koju navodi i Rebeka Vest (Rebecca West) u svom putopisu još u naslovu, aludirajući na sivog sokola – o proroku Iliji koji se pretvara u sivog sokola i leti od svetog grada Jerusalima na Kosovo polje da pita cara Lazara kome će se privoleti carstvu. Car Lazar bira carstvo nebesko, moralni trijumf i spas i večnu slavu pobeđe u porazu. Kao deo proslave 600 godina bitke, mit razmenjuje teze sa zapaljivim Miloševićim govorima. U govor na Gazimestanu, kasnije objavljenom kao transkript pod naslovom *Kosovo i jedinstvo* – koji je označio početak talasa nacionalizma koji će preplaviti Srbiju a njega dovesti na vlast – Milošević sumira osnovne teze nacionalno pokretačkog mita (*mythomoteur*) o žrtveničkom narodu koji bespogovorno sledi vođu koji odlučuje u njegovu ime; o pobeđi-u-porazu kao metafizičkoj sudbini Srba.

smrt i žrtvovanje osmišljeni su pragmatično, dok carstvo nebesko smenjuje carstvo ovozemaljsko, uz, u očima Evrope, večito značenjski ambivalentno stradanje i mučeništvo.

Veliki rat u SFRJ

U post-1945. periodu, filmovi o Prvom svetskom ratu su retki i malobrojni. SFRJ, utemeljena na bukvalno implementiranom načelu nacionalne ravnopravnosti, bratstva i jedinstva, nije dozvoljavala promociju nacionalnih istorija. Epoha pre i tokom Prvog svetskog rata – kada su samo Srbija i Crna Gora postojale kao nezavisne države, dok su ostale eks-jugoslovenske republike bile pod vlašću velikih imperija, Austro-Ugarske i Otomanske – gurnuta je u zaborav. Prvi cilj nametnutog zaborava je brisanje neravnoteže među nacionalnim tradicijama; drugi je negacija vremena kada su braća Druge Jugoslavije bila odeljena linijom fronta, mobilisana u redove različitih vojski. Brilljantan izuzetak je *Marš na Drinu* (1964), realizovan uz finansijsku podršku Francuske, a kao deo evropske proslave pedesetogodišnjice Prvog svetskog rata. U režiji Živorada Žike Mitrovića – reditelja žanrovski sjajno artikulisanih filmova – arhetipski likovi srpskog naroda, kaos rata i emocijama zagušene scene praćene naslovnom muzičkom temom – koja je bila poluzabranjena pesma u SFRJ, a kasnije i predlog za himnu Republike Srbije – etabliraju imagogologiju potonjih literarnih dela poput *Vremena smrti* ili retroaktivno vraćaju na klasične uzore *Srpske trilogije*. Spektakularne scene akcije i jednostavni likovi iz naroda profilisani kao vestern junaci balkanskog rata smanjuju političku osetljivost teme koja je pretela glorifikacijom srpskog naroda. Srpski vojnik je, istovremeno, mačo junak balkanskih ratova i surovi agresor nedužne Evrope. On je nosilac *elan vital* i patriotizma, ali i spreman za smrt svakog trenutka – *Davolski žilav život...ah, Srbi...* (Krakov 1991: 62).

Smrti koja progoni pojedinca i narod je deo *mythomoteura* ali za pobeđu Srbije, slobodu, otadžbinu i narod. Metafizika carstva nebeskog zatomljena je pragmatikom rata XX veka. Scene pogibije, tela, umiranje na rukama prijatelja, smrt u blatu, a nadasve epifanija krajputaša vraćaju na *Golgotu Srbije*. Skoro identični kadrovi jedinstvenih nadgrobnih spomenika čine početak *Marša na Drinu*, uz tekstove akcentovane motivima mrtve straže („U strašnoj mirnoći, čuvali su svoje kuće i sela poginuli vojnici“ ili potonji međunatpis „Solunski borci jurili su da smene mrtve straže“) pogibije braće i sinova (žrtvovanje i oproštaj sa sinovima koji potiču još iz doba Kosovskog boja „Veni, veni u baštici cveće/majka sinove videti neće“).

Naredni istorijski narativ posvećen Velikom ratu kao centralnoj temi je *Sveti Georgije ubiva aždahu* (2009, Srđan Dragojević), najavljen kao projekat od (najvećeg) državnog značaja i markantna regionalna koprodukcija (Srbija-Republika Srpska i dodatna snimanja u Bugarskoj). Drama Dušana Kovačevića (1984), adaptirana za veliko platno – doživela je, makar, dve sjajne scenske postavke – u režiji Ljubomira Draškića i Egona Savina (1986) – koje su izazvale polemike u usijanoj atmosferi dezintegracije zemlje i porasta nacionalizma 1980-ih i 1990-ih. Priča *Svetog Georgija* teče od I Balkanskog rata (1912-1913) do Cerske bitke (1914)²⁷ Velikog rata. No, najpre zahvaljujući Kovačevićevom scenariju²⁸, Dragojević uspostavlja kontratežu (Mitrovićevom) muškom svetom rata, etike i moći ženskim svetom ljubavi. „Obe strane, dočim, imperativno žrtvovanje i mučeništvo vide kao ultimativni dokaz ljubavi i dužnosti. Nesretni *ménage a trois* lepog invalida Gavrila (Milutin Milošević) – koji se u autodestruktivnom gestu odriče ljubavi svog života – i nesretne Katarine (Nataša Janjić) koja se udaje za lokalnog žandarma Đorđa (Lazar Ristovski) – Gavrilovog ratnog druga i spasioca razvija se u živopisnom selu na granici Srbije i Austro-Ugarske. Metafora granice se, potom, umnožava obuhvatajući mesto narativa na razmeđu rata i mira, imperija i epoha, žanrova (istorijske melodrame i spektakla), lokalnog i univerzalnog značenja, te zdravih i bolesnih.” (Daković 2012: 890)

Snažni melodramsko privatni zaplet dekonstruiše model velike nacionalne istorije i skeptično iščitava *mythomoteur*. Dva bivša ratna druga Gavrilo (kao Arhandeo Gavrilo) i Đorđe (Sv. Đorđe) zaljubljeni u istu ženu svode račune na bojištima Prvog svetskog rata, kroz sukob pre svega pripadnika iste nacije odeljenih novim granicama. Poigravajući se motivom bratoubistva – artikulisanom u „nema rata dok ne krene brat na brata” *Podzemlja*, Dragojević postavlja bitku na Ceru kao tri prožimajuća sukoba: ljubavnih suparnika Gavrila i Đorđa, zdravih vojnika i “škarta” – koji oličavaju celokupnu naciju – a tek na kraju kao sukob srpske i austro-ugarske vojske u svetskom ratu. Grafički

27 Scene Cerske bitke su spektakularnije u Golgoti Srbije no filmu snimljenom šezdeset godina kasnije.

28 Kovačevićevo autorstvo, uprkos različitostima hronotopa i tema, nameće uporedno sagledavanje *Svetog Georgija* i *Podzemlja* (1995, Emir Kusturica) kao primere savremenog nacionalno istorijskog spektakla. *Podzemlje*, nastalo usred godina izolacije naišlo je na kontroverzni prijem: dočekano kao nekritično „blaćenje” drugih nacija, prilog Miloševićevoj nacionalističkoj histeriji, ali i kao zaslužena oda srpskoj iskonskoj nacionalnoj veličini. *Sveti Georgije*, u jeku demokratske tranzicije, slika većitu pobjedu u porazu, naciju žrtvenika i njihove mane koje postaju vrline. Paradoksalno istorijska fatalistička matrica uspostavlja kontinuitet nacionalnih koncepata Miloševićevog i demokratskog doba. Obe vlasti podržavaju univerzalni model lokalne istorije koju Kovačević strukturira ukrštajući epohe, dva svetska rata, nove ratove secesije, aktuelne političke reference i globalne metafore budućnosti.

naturalizam priče sukoba i besa i dijalozi zagušeni referencama na savremenu političku situaciju otežavaju gledalačku identifikaciju i empatiju izmeštajući tekst van granica nacionalne melodrame. Popularna slika sledi tradicionalni *mythomoteur* o mučeničkom narodu i njegovoj egzistenciji kao beskrajnog sledu (istorijskih) trauma sa promenjenim uzrokom i ciljem. Inovirana ravnoteža obezbeđena je metafizičkom perspektivom strukturisanom oko simetričnih i simboličkih pojava Vaneta (Predrag Vasić) objašnjavajući nacionalnu istoriju prema Kovačeviću. Nacionalna sudbina je zaslužena kazna za stalno vređanje i psovanje „Boga i svetlosti” i za arogantno, mi protiv svih držanje. Stoga, na kraju filma, dve udovice (Nataša Janjić, Milena Predić) i siročić vuku kola, na kojima su leševi poginulih muškaraca, kroz blato i tamu; na istorijskoj putanji srpske nacije i kroz peto godišnje doba - doba rata - koje traje zavek. Suštinski razlog beskrajnih srpskih ratova nije, dakle, nacionalno oslobođenje i sloboda srpskog naroda ma gde živeo već ispaštanje zbog barbarogenijskog nacionalnog mentaliteta i neminovnosti balkansko srpskog Fatuma. Stradanje nacije nije svesna odluka i izbor, već je obesmišljeno kao posledica neumitne rešpetitivne sudbine pobede-u-porazu, ili bolje rečeno poraza-u-pobedi nenadoknađenih onozemaljskom slavom i moralnim trijumfom. Mit o Kosovu je izbledeo i povukao se iza nove pojavnosti.²⁹

Veliki rat kao epizoda

Veliki nacionalni projekti smenjuju se sa diskretnijim upisima ratnih slika „namenjenih gledanju”, kao detaljima pozadine ili formativne epizode u životu junaka kao u *filmu Aleksa Dundić* (1958, Leonid Lukov) gde Branko Pleša tumači dobrovoljca i poručnika Srpskog dobrovoljačkog korpusa, koji postaje vojnik Buđonijeve konjice. Malobrojni su oni koji vide sličnosti priče o ne/prijateljima nestalim u vihoru rata iz Dragojevićevog filma i trideset godina ranije snimljenog filma *Hajduk* (1980, Aleksandar Petković).³⁰

29 Nepriznato ili pogrešno prepoznato stradanje nacije generiše dalje elemente mita poput: što dobijemo u ratu izgubimo u miru, uzaludno ginemo za braću jer samo potvrđujemo detronizaciju ideja – balkanskog saveza, tajnog sporazuma ili i jugoslovenstva.

30 *Posle Prvog svetskog rata, dvojica drugova, demobilisanih oficira, nosilaca najviših odlikovanja za hrabrost, vraćaju se mirnodopskom životu. Prvi postaje komandant žandarmerije (Branislav Lečić), a drugi nalazi razoreno ognjište koje pokušava da oživi (Svetozar Cvetković). Međutim, dolazi u sukob sa gazdom kod kojeg radi, nekadašnjim ratnim profiterom, biva uhapšen, ali beži iz zatvora. Zbog toga postaje odmetnik progonjen od vlasti. Njegov ratni drug, novopečeni žandar, nađe se u ulozi progonitelja svog najbližeg prijatelja sa fronta.* (<http://europeana1914-1918.eu/en/europeana/record/08620/1037479000000119025#sthash.XHJL7MEY.dpu>)

U filmu *Besa* (2009, Srđan Karanović) Prvi svetski rat – oblikovan poput prizora iz foto albuma i filmova prošlog veka – izmešten je u drugi plan viđen kroz vrata, prozore ili proreze na ogradi. U prednjem planu je interetnička ljubavna priča, transparentni komentar aktuelnih političkih odnosa Srbije, Kosova i Evrope. Postmoderni omaž tradicionalnoj holivudskoj imagologiji rata daje *Čarlston za Ognjenku* (2008, Uroš Stojanović) početkom filma koji pocrtava činjenicu da je u Prvom svetskom ratu Srbija izgubila četvrtinu stanovništva, a čitava sela ostala bez muškaraca i naslednikâ.

Sarajevski atentat³¹ kao metnomija, tema unutar teme, priča je brojnih filmova. Nikola Stojanović u *Bell epoque* ili *Poslednji valcer u Sarajevu* (2007) govori o atentatu i predatentatskoj (Mladoj) Bosni viđenim kroz sočiva kamere Antuna Valića. Figura pionira filma u Sarajevu ispisuje metafilmску poziciju koju je pak bolje iskoristio Dragojević sa digresijama o bioskopu kao novom čudu, omaža Hičkoku, ili u naslovu filma gde Sv. Georgije, u engleskoj verziji ubija aždahu hicem iz puške/snimkom kamere, a ne probodom koplja. Isti događaj je tema filma Fadila Hadžića *Sarajevski atentat* (1968) koji flešbek strukturom pocrtava paralele istorijskih doba i borbe za slobodu na Balkanu. Begunac od Gestapoa u Drugom svetskom ratu nalazu utočište u kući starca koji je bio član Mlade Bosne. Sedam godina kasnije, 1975. godine, Veljko Bulajić u istoimenom filmu – no sa naslovom na engleskom *The Day that Shook the World* (slično Ridovom (John Reed) romanu) – pravi međunarodni spektakl, glamuroznu rekonstrukciju života učesnikâ i žrtvi atentata. Oba filma će devedesetih samo snažiti interpretacije o tome da ni Prvi, a pogotovo Drugi svetski rat na Balkanu, nikada nisu završeni već da se stalno nastavljaju i razgorevaju. Ratovi devedesetih su pokušaj svođenja neraščišćenih računa i istorijskih dugova.

Poslednji u nizu, film Srđana Koljevića, *Branio sam Mladu Bosnu* (2014), nudi novu optiku događaja, koji, mudro, nije ni prikazan u filmu. Narator flešbeka je advokat optuženih Rudolf Cisler (Nikola Rakočević), pa atentato-

31 *Sarajevski atentat, u međunarodnoj produkciji, je prihvaćen kao brutalni čin divljačnih srpskih zaverenika koji je okončao glamuroznu epohu naknadno natopljenu nostalgичnim žalom. Od Mayerlinga do Sarajeva (De Mayerling a Sarajevo, 1940, Maks Ofils) razlikuje čak dokumentarističko 'prljave' fakture sarajevskih scena i čiste enterijere studija posvećenih dramati predosećanja carske porodice; Ultimatum (Ultimatum, 1938, Vine, Stodmak) 'dešava se u Beogradu i Beču uoči i početkom Prvog svetskog rata' a Erih fon Štrohajm tumači jednu od glavnih uloga. U porodičnoj sagi Božanstveno leto 1914 (L'ete magnifique 1914, 1996, Kristijan de Šalonž) atentat i pitanje hoće li ili neće biti rata obavezni je deo konverzacije za stolom. Senka balkanskog borca za slobodu iskrsava i u filmu Varijanov rat (Varian's War, 2000, Lajonel Četvind) gde jedna od junakinja pokreta otpora romantično ističe da je bila ljubavnica srpskog anarhiste. (Daković 2008: 152)*

re upoznajemo sa njegove tačke posmatranja koju, na žalost, potpuno gubi i prepušta najčešće Veljku Čubriloviću (Vuk Kostić) ili pak njegovoj preterano moderno urbanizovanoj supruzi Jovanki (Vaja Dujović). Istorijska melodrama je zasigurno čistija u uporedo snimljenoj seriji, dok mnoštvo zaostalih markera nepotrebno produžava, usporava i rušu tenziju filma. Film, tako, ima tri početka – skidanje spomen ploče, hapšenje Cislera – što je moguća referenca na Hadžićev film i za koje bi bilo bolje da je uveden kao hapšenje 1950. godine – i njegova ispovest tokom noći u tamnici sa Srbima³². Simetrično, film se završava u tri produžena koraka: izricanje presude, izvršenje smrtno kazne i voz koji odnosi Cislera i atentatore na odredište, a potom sledi epilog o daljoj sudbini.

Film oblikovan poput kamerne drame najuzbudljiviji je u scenama samog suđenja dok izvesnu svežinu unose rafinirani filmsko samosvesni momenti pojave reditelja u hičkokovskoj minijaturi pravoslavnog sveštenika i Ivasjukova (sjajna uloga Branislava Lečića) želja za „mehaničkim beleženjem“ primerenog novom veku i događajima, te „fotografija veka“ koju su, logično, uništile komite.³³

Film se ne uklapa u evolutivni niz *mythomoteura*, jer atentatore otkriva kao ljude u kovitlacu događaja nošene ideološki amorfnim i neuobličanim žarom puke mladosti. Njihova sudbina i akt su „kamičak“ koji je pokrenuo novu lavinu na tlu uklete i nestabilne Bosne, dok teza o Bosni koja uništi i zbaci svakog ko pokuša da je „obuzda“ postaje središte filma, prilog njenoj auto-naraciji. Zato i pruga osvetljena buktinjama koje drži narod odajući poštu mladićima, a možda i Cisleru, odnosi junake kroz šume i gudure ka granici.... Baš kao i junaci Andrićevih –koji se u filmu pojavljuje kao epizoda koja će biti razrađena u seriji – dela koji moraju da umru u bosanskim vilajetima i kasabama ili se spašavaju neminovnim odlaskom....

Veliki rat udobno smešten na filmsko platno, slike uklještene između i inspirisane literarnim delima prenose ga u imagologiju i sećanja. Suprotno naslovu izgubljenog rukopisa romana Stanislava Krakova, *Čovek koji je izgubio prošlost*, različiti autori i tekstovi su oni „koji spasavaju prošlost“ čineći da iz nametnutog zaborava izrone različite verzije sećanja i prilagođeni konstituenti *mythomoteura* – hrontop, smrt, ideja života koji teče dalje.

32 Zarad održanja paralele, pojavljuje se scena povratka u vreme 1940-te kada Cisler meša likove Mlade Bosne i zatočenika iz ćelije.

33 Verovatno zbog bliskog vremena gledanja dva filma priča o fotografiji se može činiti kao „mig“ Mihalkovljevoj *Sunčanici*(Nikita Mihalkov, *Sunstroke*, 2014)

Literatura

- Bogdanović, Milan V. (1991) „Stanislav Krakov *Krila*“ u Stanislav Krakov *Krila*. Beograd: Filip Višnjić, str. 140-142.
- Daković, Nevena (2003) „Rememberance of the Things Past: Emir Kusturica's *Underground* (1993)“ in. Guido Rings/Rikki Morgan-Tamosunas (eds.). *European Cinema: Inside Out: Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*. Heidelberg: Univrsitatvrlag WiNTER, pp. 243-255.
- Daković, Nevena (2008) *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd: Insitut FDU. Daković, Nevena (2012) “Nacionalno istorijski spektakl“ u *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek II: realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion Art, str. 885-893.
- Daković, Nevena (2014) *Studije filma: ogledi o filmskim tekstovima sećanja*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU.
- Đorgović, Momčilo (2014) „Stanislav Krakov: srpski Hemingvej“ http://www.danas.rs/dodaci/nedelja/stanislav_krakov_srpski_hemingvej.26.html?news_id=283885#sthash.YhUck9Im.dpuf
- Korać, Stanko (1991) „Krila Stanislava Krakova“ u Stanislav Krakov *Krila*. Beograd: Filip Višnjić, str. 159-161
- Kosanović, Dejan i Dinko Tucaković (1998) *Stranci u raju*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
- Krakov, Stanislav (1991) *Krila*. Beograd: Filip Višnjić.
- Krakov, Stanislav (2009) *Život čoveka na Balkanu*. Beograd: Naš dom/ L'Age d'Homme
- Manojlović, Todor „Krila, Stanislav Krakov“ u Stanislav Krakov *Krila*. Beograd: Filip Višnjić, str.142-145.
- Milnović, Vasilije (2014) „Enciklopedijska paradigma i modernistički hronotop smrti u romanu „Krila“ Stanislava Krakova (o nemačkom istorijskom revizionizmu ni reči)“ http://www.academia.edu/5588887/Stsanislav_Krakov.
- Petrović, Predrag (2006) „Kinematografsko pisanje romana - *Krila* Stanislava Krakova“, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, vol. 54, br. 3, str. 511-526.
- Petrović, Rastko (1991) „Svetski rat u našoj i stranoj književnosti“ u Stanislav Krakov *Krila*. Beograd: Filip Višnjić, str. 133-136.
- Šaulić, Anica (1991) “Romani g. Stanislava Krakova“ u Stanislav Krakov *Krila*. Beograd: Filip Višnjić, str. 151-156.
- Virilio, Pol (2003). *Film i rat: logistika percepcije*. Beograd: Institut za film.

MYTHOMOTEUR AND GREAT WAR

Summary

*The aim of this paper is to provide an overview of the films – mainly feature fiction films, but also documentaries when necessary, – about the Great War from ex-Yugoslav production and to map out the transformations of the Serbian mythomoteur that is being displaced from the Battle of Kosovo to the Great War, from the heavenly to earthly kingdom. Simultaneously, today the cult film of Stanislav Krakov *Golgota Srbije* (*Golgotha of Serbia*, 1940) – in the intersection of literary and film narration and storytelling – offers the iconological and mythical matrix, as well as the paradigmatic treatment of the tropes of death and sacrifice as the constituents of the national mythomoteur.*

Key words

The Great War, movies, mythomoteur, Serbia, fiction