

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

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

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

Apstrakt

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

Ključne reči

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

Uvod

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

¹ znemanja@yahoo.com

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

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

Ratni filmovi i (post)jugoslovenski prostor

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kodiranje filmske predstave rata

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dekodiranje filmske predstave rata

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 Rasprostranjenost nacionalističke ideologije bila je karakteristika čitavog postjugoslovenskog prostora.

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

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

Zaključak

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

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

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

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

Literatura

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

PARTISAN VERSUS „POSTPARTISAN” FILMS

Summary

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

Key words

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

