

**BIBLIOTEKA
XX VEK**

173

Urednik
Ivan Čolović

Pavle Levi

RASPAD JUGOSLAVIJE NA FILMU

*Estetika i ideologija u jugoslovenskom i
postjugoslovenskom filmu*

Prevele s engleskog
Ana Grbić i Slobodanka Glišić

Beograd
2009

Naslov originala
Pavle Levi: DISINTEGRATION IN FRAMES. Aesthetics and
Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema
Stanford University Press, 2007

© Pavle Levi i Biblioteka XX vek (za ovaj prevod)

Pavle Levi, rođen u Beogradu, od 2006. godine je vanredni profesor istorije i teorije filma na Katedri za umetnost i istoriju umetnosti Univerziteta Stanford (SAD). Priredio je zbornik tekstova Anet Majklson o avangardnom filmu i modernoj umetnosti *Filosofska igračka* (Samizdat B 92, 2003). Autor je velikog broja eseja o evropskim kinematografijama, avangardnom filmu i psihoanalitičkoj teoriji medija.

Korice
Ivan Mesner

Ova knjiga objavljena je uz pomoć
Sekretarijata za kulturu grada Beograda.

JELANI, LUKI I EVI

Predgovor

Ovu knjigu sam počeo da pišem devedesetih godina XX veka, u vreme kada su ratovi na prostorima bivše Jugoslavije još uvek buktali. Završio sam je početkom naredne decenije i njen engleski original objavljen je 2007. godine u Americi. Zahvaljujući poverenju i svesrdnoj podršci Ivana Čolovića, sada se ova knjiga, pod donekle izmenjenim naslovom: *Raspad Jugoslavije na filmu*, pojavljuje i na srpskohrvatskom jeziku, u izdanju Biblioteke XX vek. Gotovo deset godina, dakle, deli ovu knjigu od okončanja burnih društveno-političkih i filmskih događaja koje ona analizira. Politička istorija Jugoslavije posle Drugog svet-skog rata, uključujući tu i njen raspad, kao i istorija samih kinematografija u regionu, zaključno s poslednjom decenijom dvadesetog veka, izuzetno su složene i raznovrsne. Zato je bilo neizbežno da se ova studija ograniči samo na neke momente te bogate istorije, samo na deo građe koju ona sadrži. U izboru te građe imao sam u vidu tematski i metodološki okvir moje studije, a to je sistematsko ispitivanje odnosa estetike i ideologije (u filmu, ali i u drugim medijima i granama umetnosti).

Osnovna teza knjige i dalje je aktuelna, čak ništa manje nego ranije. Događajima iz naše najbliže prošlosti još uvek se najčešće pristupa – kako u samom regionu tako i izvan njega – s partikularističkih pozicija politike identiteta. Analizirajući odabrane jugoslovenske i postjugosloven-

ske filmove u knjizi *Raspad Jugoslavije na filmu*, ja sam, pak, nastojao da se kritički odredim kako prema mnogobrojnim oblicima etničkog esencijalizma i šovinizma (bili oni otvoreno agresivni ili "umiveni") tako i prema normativizaciji liberalno-demokratskih vrednosti. Pri tome, aksiomatski sam se držao načela da filmski medij funkcioniše ne samo kao ogledalo ili kao hroničar stvarnosti, već i kao moćan epistemološki aparat a, samim tim, i kao instrument ideološke borbe, sredstvo političkog određivanja i pozicioniranja. "Vlastito političko obrazovanje dugujem prevashodno filmu," primetio je svojevremeno Žan-Lik Godar. Nama koji se, makar delimično, prepoznajemo u ovoj tvrdnji ne preostaje stoga drugo nego *učiti, učiti i samo učiti kako se gledaju i slušaju filmovi!*

* * *

Veliki je broj onih koji su mi pomogli u raznim fazama nastajanja ove knjige. Neizmernu zahvalnost dugujem intelektualnoj darežljivosti i bezrezervnoj podršci Anet Majklson, Vilijema Sajmona, Slavoja Žižeka, Ričarda Alena, Sema Išii-Gonzalesa i Branka Vučićevića. Svojim pronicljivim komentarima i savetima, pisanju studije i/ili njenom doterivanju za potrebe srpskohrvatskog izdanja doprineli su i Robert Stem, Branimir Stojanović, Branislav Jakovljević, Filip David, Ivona Margulis, Nebojša Jovanović, Nevena Daković, Dina Jordanova, Greg Tejlor, Boro Kontić, Kemal Kurspahić, Zdravko Grebo i Jurica Pavičić. Razvoju knjige pomogla je i velikodušna pomoć filmskih autora Želimira Žilnika, Rajka Grlića, Lazara Stojanovića, Dušana Makavejeva, Srdana Vuletića i Pjera Žalice. U prikupljanju i/ili tehničkoj obradi materijala korišćenih u knjizi učestvovali su i Asja Mandić, Matko Dujmović, So Jang Jun,

Majkl Gonzales, Ivan Levi, Gordana Logar i En Heris. Hvala Jeleni Levi na neizmernoj strpljivosti i pomoći u ključnim trenucima – bez nje ove knjige ne bi ni bilo!

U Beogradu, decembra 2008.

Uvod

Godina 1991. obeležila je početak poslednje faze bolnog raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Rat je počeo u Sloveniji, brzo se preselio u Hrvatsku, a tokom 1992. ubrzano se širio Bosnom i Hercegovinom. U septembru iste godine, pod patronatom Evropske zajednice i Ujedinjenih nacija, u Ženevi je s radom počela mirovna konferencija o Bosni (nastavak konferencije koja se pretihodnog meseca završila u Londonu). Ženevski razgovori potpomogli su širenje već uspostavljenog tumačenja bosanskog rata kao trostranog međuetničkog konflikta, u kome se svaka od zaraćenih strana – Muslimani, Srbi, Hrvati – zalaže isključivo za svoje etnonacionalne interese. Time je u drugi plan gurnuta činjenica da je ovaj rat, u osnovi, zapravo predstavljao čin agresije na Bosnu i Hercegovinu od strane vojnih i paravojnih formacija u službi nacionalističko-ekspanzionističkih projekata Velike Srbije i Hrvatske.

Na izborima 1990. godine, vodeće etnonacionalne stranke u Bosni, Stranka demokratske akcije (SDA), Srpska demokratska stranka (SDS) i Hrvatska demokratska zajednica (HDZ), osvojile su 29.6%, 23.5%, i 14.4% glasova (bitan deo stanovništva nije ni glasao).¹ Međutim, ove tri stranke

¹ Branka Magaš i Ivo Žanić, ur. *Rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1991-1995* (Zagreb, Sarajevo: Naklada Jesenski i Turk/Dani, 1999), str. 376.

prihvaćene su kao isključivi predstavnici *čitavog* bosanskog naroda i, shodno tome, dat im je mandat da se na Ženevskoj konferenciji dogovaraju o podeli zemlje po etničkom ključu. Ovaj, u najmanju ruku implicitan "poziv na dovršetak etničke homogenizacije"² u principu je možda i odgovarao svim trima "zaraćenim nacijama," ali je u praksi pre svega učinio legitimnim plansko etničko čišćenje i monstruozne zločine vršene najviše nad muslimanskim stanovništvom. Prihvatanjem etničkog ključa u potpunosti je negirano postojanje "četvrte strane" u Bosni: onog značajnog i svakako teško zanemarljivog dela naroda koji je odbio da bude identifikovan isključivo na nacionalnoj osnovi i koji se protivio podeli zajedničke države; svih onih Muslimana, Srba, Hrvata, Jugoslovena (od kojih su mnogi rođeni u mešovitim brakovima) i pripadnika drugih etniciteta, koji su živote proveli jedni uz druge i znali da ne treba da se plaše svoje raznolikosti. Ta je "strana" zastupala multietnički i multikulturni identitet Bosne i Hercegovine. U nekadašnjim mirnim danima socijalističke Jugoslavije, ova pozicija bila bi okarakterisana kao "jugoslovenstvo". No, hegemonistički projekat na čijem se čelu našao Slobodan Milošević u tolikoj je meri zloupotrebio i diskreditovao ovaj koncept, da je tokom devedesetih istinski multietničko viđenje Bosne i Hercegovine neminovno postalo vidom opozicije jugoslovenskim teritorijalnim pretenzijama srpskog režima.

Godine 1993. u holandskom gradu Hagu osnovan je Međunarodni sud za ispitivanje ratnih zločina.³ Frustrirani činjenicom da međunarodna zajednica bosanskom kon-

² *Ibid*, str. 391.

³ Najekstremniji od ovih zločina odigraće se u leto 1995, kada je više od 7000 bosanskih Muslimana sistematski pogubljeno u roku od nekoliko dana u blizini Srebrenice.

fliktu pristupa na krajnje pojednostavljen način, kao "čisto" trostranom etničkom sukobu, članovi poznate sarajevske komičarske trupe *Top lista nadrealista* osnivanje Haškog suda ironično su propratili jednim radio-skečom. Njegova radnja događa se septembra 1995. godine u sudnici Haškog suda, a junak skeča je prva osoba optužena za ratni zločin. On je mladi Sarajlija, a pred sud je doveden zato što se zalagao za ujedinjenu i sekularnu Bosnu i Hercegovinu i što je javno tvrdio da ljudi, bez obzira na njihovu nacionalnost, treba da žive zajedno.⁴

Osnovna društveno-politička tenzija koja ovde jasno dolazi do izražaja, a na kojoj počivaju i ključna pitanja vezana za kulturnu i umetničku praksu u bivšim jugoslovenskim zemljama, tiče se sledećeg: treba li raspad jugoslovenske federacije, ali i buduće oblike organizacije života u regionu, promišljati sa krutih etnocentričkih pozicija? Ili im je, pak, neophodno pristupati bez etničke pristrasnosti, pozivajući se na antiesencijalističke oblike identiteta, ali i na kritiku stabilnosti same kategorije identiteta?

Ova knjiga bavi se kompleksnim odnosom estetike i ideologije u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu. U njoj se istražuju različiti pristupi nacionalnom identitetu i međuetničkim odnosima na polju kinematografije, te (u manjoj meri) video i televizijske produkcije, u SFRJ i državama nastalim nakon njenog raspada, ponajviše Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini. Studija počinje analizom nekolicine radikalnih primera političkog filma iz kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina (doba Novog jugoslovenskog filma); zatim razmatra dela nastala tokom 1980-ih, nakon smrti Josipa Broza Tita, u periodu postepenog sloma

⁴ Navedeno prema: Boro Kontić "Crk'o nam maršal", *Dani*, 28. februar, 1995, str. 78.

državnog socijalizma; nakon čega sledi analiza filmskih ostvarenja iz vremena ratnih devedesetih godina.

Pri istraživanju odabranih filmova posebna pažnja posvećena je estetsko-formalnim principima na kojima počiva. Preciznije, njihove stilske odlike – odnos slike i zvuka, narativna logika ili njeno odsustvo, priroda mizanscena, rad kamere, itd. – razmatrane su u svetlu ideoloških funkcija koje vrše. Primarni cilj knjige je da kroz niz tekstualnih analiza koje nudi razvije sistematsku kritiku nacionalističke ideologije u filmu – kritiku koja počiva na sledećoj elementarnoj premisi o raspadu jugoslovenske federacije: naturalizacija etničke mržnje u regionu, njen nazgled "razumljiv" ili, čak, "neizbežan" karakter, predstavlja ključni mehanizam ideološke obmane kojom su lokalne političke i kulturne elite pravdale svoje teritorijalne pretenzije, volju za moć i ratne sukobe.

Razvijajući kritiku ideologije u jugoslovenskoj i post-jugoslovenskoj kinematografiji, knjiga nastoji da rekonstruiše širi, složeni i nestabilni društveno-politički i kulturni kontekst u okviru koga su filmovi nastajali. Taj kontekst kojim, opšte uzev, dominira uspon etno-nacionalizma na pozadini posrćućeg državno-socijalističkog poretka, daje celokupnoj studiji istorijsko utemeljenje. Ideologija tako prestaje da bude shvaćena kao isključivo tekstualna kategorija, već postaje proizvodom dinamičnih međuodnosa uspostavljenih između filmova, kao audio-vizuelnih ostvarenja, i njihove publike.

Među analitičarima kulture ima onih koji su skloni da, pozivajući se na brojne euforične manifestacije etničkih nacionalizama u bivšoj Jugoslaviji – mesijanizam, fascinaciju mučeništvom i kolektivnom viktimizacijom, kult vođe – istorijsko poreklo ovih nacionalizama pripisuju (izvorno nemačkom) romantičarskom "kolektivističko-autoritarnom" mode-

lu nacije. U svom iscrpnom istorijskom radu o teoriji i praksi "jugoslovenstva", Endrju Baruh Vahtel, na primer, kolektivističko-autoritarni model razlikuje od "individualističko-slobodarskog": "Razlika između njih je jednostavna, ali značajna. Dok ovaj drugi (karakterističan za pristup nacionalnoj ideji u Velikoj Britaniji i većini njenih bivših kolonija) pojedince smatra suverenima i direktno se vezuje za demokratiju, dole prvi model pojedince smatra važnima samo u onoj meri u kojoj predstavljaju deo jedinstvene i suverene nacionalne grupacije kojoj je njihova individualnost podređena."⁵

Ali, individualistička shvatanja nacije i sama dovode do *etatističkog* samopodilaženja, ekskluzivizma i hegemonizma. S druge strane, ne zaboravljajući na njihove istorijske manifestacije u južnoslovenskom regionu, sile kolektivizma takođe su uvek artikulisane i sinhronijski – u okviru i u odnosu na širu društveno-političku konstelaciju. Zbog toga treba biti oprezan pa kolektivističke impulse (koji nesumnjivo jesu ključni za pravilno razumevanje i kritiku etno-nacionalizma) ne tretirati kao karakteristične za određene "nacionalne tipove," kao težnje sadržane u "psihološkom sklopu" čitavih balkanskih naroda. Poput "orijentalističkih" diskursa (naširoko analiziranih u postkolonijalnim studijama) takva reduktivistička i na kraju uvek de-politizujuća, "balkanistička" objašnjenja (često promovisana od strane "civilizovanog Zapada"), samo ukazuju na postojeće fobične kulturne fantazme o regionu bez da doprinose istinskom razumevanju društvenih dinamika na kojima ovaj počiva.⁶

⁵ Andrew Baruch Wachtel: *Making a Nation, Breaking a Nation* (Stanford: Stanford University Press, 1998), str. 7.

⁶ Na osnovu mogućih analogija između "balkanizma" i "orijentalizma" ovde nikako ne treba izvući zaključak o generalnoj primenljivosti postkolonijalnih teorija na balkanske zemlje. O

U tom svetlu korisno je, na primer, prisetiti se da je tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, kritika kolektivizma zauzimala značajno mesto među idejama *Praxis*-a, u svetu priznate škole jugoslovenskog marksističkog humanizma (vidi prvo poglavlje). Izjasnivši se protiv svih oblika autoritarizma, u korist otvorenog, demokratskog socijalističkog poretka, grupa *Praxis* videla je oslobođenog pojedinca (ali *ne* i zagovornika *individualizma!*) kao osnovu kolektivnog, društvenog napretka. Pod uticajem Marksovih ranih radova, ali i u skladu sa drugim savremenim oblicima kritičke društvene misli – kakve su, na primer, teorije "frojdovske levice" (Erih From, Herbert Markuze) – *Praxis*-ovci su se zalagali za "bespoštednu kritiku svega postojećeg" i tvrdili da društveni i politički ideali nisu apsoluti koje je moguće unapred potpuno definisati. "Čitanje Marksa iz nove perspektive rezultiralo je", pisao je u to vreme Mihailo Marković, "ponovnim otkrivanjem mnogih zaboravljenih humanističkih ideja o ljudskoj kreativnosti... raznim oblicima otuđenja... i o komunizmu kao društvu u kojem će sloboda svakog pojedinca biti uslov za slobodu svih..."⁷ Međutim, kada je devedesetih godina postao jednim od zvaničnih ideologa političke doktrine Slobodana Miloševića, Marković je takođe uspešno demonstrirao da je ideju o univerzalnoj ljudskoj emancipaciji moguće iskoristiti kao konceptualnu fasadu za hegemonistički nastrojenu nacionalnu "emancipaciju" najveće etničke grupe u multietničkoj državi – Srba u Jugoslaviji.

ovoj problematici videti knjigu Marije Todorove *Imaginarni Balkan* (Beograd: XX vek, 1999), pogotovo str. 38-40.

⁷ Mihailo Marković: "Introduction", u: *Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of the Social Sciences*, ur. Mihailo Marković i Gajo Petrović (Dordrecht: D. Reidel, 1979), str. xii.

Ono što se ispoljava u savremenim izlivima nacionalizma u nekadašnjim jugoslovenskim zemljama nije, dakle, nikakav urođeni regionalni tribalizam. Reč je, pre, o postsocijalističkoj *radikalizaciji kolektivističkog poricanja društva kao heterogenog i prožetog antagonizmima*; radikalizaciji one društvene dinamike koja je, zapravo, i omogućila uspešnu implementaciju paternalističke državno-socijalističke doktrine. Stoga je sasvim pogrešno slučajeve "otkrivanja" etničkih korena u vreme propadanja državnog socijalizma tumačiti (bilo u pozitivnom svetlu, kako to čine euforični nacionalisti, bilo u negativnom svetlu, kako to čine razočarani liberalni kritičari) kao prost "povratak" na staro stanje stvari; kao okretanje "prirodnom" obliku društvene organizacije i "normalnom" toku istorije koji su "veštački" i "na silu" bili prekinuti navodnim "nametanjem" komunističkog projekta. Konkretna funkcija oživljenih etno-nacionalizama na Balkanu (i u Istočnoj Evropi uopšte) pre je, kako ističe Slavoj Žižek,

funkcija "upijača šoka" usmerenog protiv iznenadne izloženosti kapitalističkoj otvorenosti i neuravnoteženosti. Kao da je, u samom trenutku kada je okov, lanac [državno-socijalistički sistem] koji je sprečavao slobodan razvoj kapitalizma, to jest neregulisanu proizvodnju preteranosti, bio slomljen, zadat protivudarac *zabtevom za novim Gospodarem* koji će to zauzdati. Ono što se zahteva jeste uspostavljanje stabilnog i jasno definisanog društvenog Telo koje će ograničiti destruktivni potencijal kapitalizma isključivanjem elementa "neumerenosti"; a pošto se to društveno Telo iskustveno doživljava kao Telo Nacije, uzrok svake neravnoteže "spontano" uzima oblik "nacionalnog neprijatelja"⁸

⁸ Slavoj Žižek: *Metastaze uživanja*. Prevela s engleskog Slobodanka Glišić, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996, str. 26-27.

Raspad Jugoslavije dalje predstavlja dobar primer težnje koju Vol Soyinka opisuje kao čestu u društvima koja prolaze kroz radikalne transformacije, bilo u Istočnoj Evropi, Africi (u njegovoj rodnoj Nigeriji, na primer), ili negde drugde. To je težnja ka "povlačenju u stvarne i pseudoetničke veze", te "pribegavanju kulturnim afilijacijama" u situacijama "kada se čini da je politika doživela neuspeh".⁹ Ova vrsta procesa često vodi formiranju ekskluzivističkih, nezdravo homogenizovanih društava sklonih radikalnoj stigmatizaciji svih oblika drugosti. U slučaju raspada Jugoslavije, nema nikakve sumnje da su intelektualne i kulturne elite – rukovodeći se nacionalističkim mitomanijama i statičnim, fobičnim shvatanjima kolektivnih identiteta–direktno odgovorne kao primarni podstrekači, promoteri i racionalizatori etničke mržnje u regionu. Za ovu mržnju može se, stoga, sa sigurnošću tvrditi da je proizvedena u istorijskom prezentu! Jer, u drugoj polovini osamdesetih godina međuetnička atmosfera u Jugoslaviji još uvek je bila takva da animozitet uopšte nije bio rasprostranjen, a uverenje da će "biti rata" nije vladalo među ljudima. Zbog toga su, kako je među prvima istakao Srđa Popović, zločini koje su početkom rata počinili pripadnici Jugoslovenske narodne armije i specijalno organizovanih paravojnih formacija bili tako užasni: "[V]adili su oči, ubijali su masovno ljude oko Vukovara, raspirivali mržnju. Verujem da je sve to hladnokrvno smišljeno da bi rat mogao da se hrani. Onog trenutka kada na televiziji pokažete leševe, odrubljene glave, kad ubijete nečije dete, ceo univerzum se menja. Zaboravlja se da smo se nekad, ako ne ludo voleli, a ono makar tolerisali i živeli zajedno... Nasi-

⁹ Wole Soyinka: *The Open Sore of a Continent*, Oxford University Press, New York, 1996, str. 129.

lje, dakle, nije nastalo spontano već je naredeno s vrha i izvodili su ga profesionalci".¹⁰

* * *

Ova studija analizira različite vidove nacionalne i nad-nacionalne imaginacije – od slobodarskih do hegemonističkih shvatanja jugoslovenstva, od fragmentišućih etničkih esencijalizama do internacionalističke solidarnosti – i organizovana je hronološki. Svako poglavlje zasnovano je na nižu pitanja koja se tiču istorijski specifičnih instanci susretanja filma, ideologije i politike. Prvo poglavlje bavi se nekim od ključnih ostvarenja "crnog talasa," nastalim u Jugoslaviji kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, u vreme intenzivirane aktivnosti na političkoj levisi. Posebna pažnja posvećena je: ideji karakterističnoj za filmske kolaže Dušana Makavejeva, *Nevinost bez zaštite i WR: Misterije organizma*, da političko ugnjetavanje nastaje na temeljima seksualne represije; otvorenoj kritici kulta ličnosti Josipa Broza Tita u filmu *Plastični Isus* Lazara Stojanovića; te antihumanističkom, naturalističkom prikazu života na marginama socijalističkog društva u filmu *Kad budem mrtav i beo* Živojina Pavlovića. Centralno pitanje–istovremeno i estetsko i ideološko–koje ovo poglavlje obrađuje tiče se strukturnih paralela koje se mogu povući između potenciranja gledaočevog aktivnog učešća u proizvodnji idejnog sadržaja ovih filmova i težnje ka apsolutnom oslobađanju individue, koju su 1960-ih i 1970-ih godina elaborirali jugoslovenski filozofi marksističko-revizionističke orijentacije.

¹⁰ Srđa Popović: *Put u varvarstvo*, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, Beograd, 2000, str. 222.

Drugo poglavlje ispituje transgresivne aktivnosti bosanskog umetničkog i potkulturnog pokreta iz osamdesetih godina, *novog primitivizma*, pogotovo njegovo gotovo mazohističko prisvajanje raširenih stereotipa o "glupim" Bosancima u ime jednog nesvakidašnjeg, naprednog oblika multikulturalizma. Ideološka kritika zasnovana na upotrebi nadrealističkih estetskih tropa u cilju performativne konstrukcije transetničkog jugoslovenskog identiteta, ovde je analizirana na primeru novoprimitivističke televizijske serije *Top lista nadrealista*. Transformišući jugoslovensku socijalističku svakodnevicu u niz bizarnih skečeva o životu u "psihotičnoj naciji", *Top lista nadrealista* direktno se bavila gorućim političkim pitanjem tog vremena: treba li "Titovim putem" nastaviti i nakon njegove smrti ili, pak, ovaj sklop društveno-političkih vrednosti i normi koje je uspostavio "Otac nacije" treba preobraziti, ako ne i ukinuti, u ime jačanja individualnih i kolektivnih sloboda?

Treće poglavlje knjige bavi se filmskim stvaralaštvom Emira Kusturice, pre svega promenama koje je reditelj tretman multietničkog jugoslovenskog ideala pretrpeo u periodu od 1985. godine i filma *Otac na službenom putu*, do 1995. i kontroverznog, epskog *Podzemlja*. *Podzemlje* je ovde analizirano u kontekstu specifične nacionalističke klime raširene u Srbiji pod Miloševićevom vlašću, a koja je jugoslovensku državnost i teritorijalno jedinstvo promovisala u ime srpske političke i kulturne dominacije. Posebna pažnja posvećena je Kusturičinom originalnom, raskošnom vizuelnom stilu – njegovim karakterističnim "koreografijama dekadentnog uživanja" – uz naglasak na činjenici da su u doba prikazivanja *Podzemlja* u Srbiji, ključne društvene funkcije ovog stila bile jačanje etničkog narcizma i održanje pitanja odgovornosti za ratne zločine u okvirima kolektivističkog mentaliteta.

Četvrto poglavlje razmatra različite pokušaje da se filmovima objasne, opravdaju, ili kritikuju uzroci etničke mržnje na jugoslovenskim prostorima. Nastojeći da diskredituje teleološke pristupe krvavom raspadu zemlje i da njegovu političku suštinu smesti u odgovarajući istorijski okvir, ovaj deo studije ispituje brojne hrvatske, slovenačke, srpske i makedonske filmove, između ostalih: *Četverored* Jakova Sedlara, *Autsajder* Andreja Košaka, *Pre kiše* Milča Mančevskog i *Tito po drugi put među Srbima* Želimira Žilnika. Težeći diskurzivnom raskrinkavanju etnofo-bije kao, u korenu, insceniranog, performativnog čina, ovo poglavlje nudi kritičko čitanje obilja nehotične tekstualne refleksivnosti u amaterskom ratnom filmu *U okruženju*, reditelja Stjepana Sabljaka.

Konačno, peto poglavlje ispituje sumnjivo ali uvreženo gledište da identitet svake od zaraćenih strana u jugoslovenskim ratovima treba zasnivati pre svega na etničkim kriterijumima. Nakon kritičke ocene karaktera uličnih demonstracija iz 1996/97. godine protiv autoritarnog režima Slobodana Miloševića, sledi analiza filma *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića – ostvarenja koje se bavi bosanskim ratom, a predstavlja dobar primer "opozicionog nacionalnog duha" u Srbiji u tom periodu. Tematski naglasak u ovom poglavlju stavljen je na istraživanje narativne artikulacije etničke drugosti, kako u Dragojevićevom filmu tako i u nekoliko posleratnih bosanskih ostvarenja, kakva su televizijska drama Muhameda Hadžimehmedovića *Poslije bitke* i film *Savršeni krug* Ademira Kenovića.

1.

CRNI TALAS I MARKSISTIČKI REVIZIONIZAM

Raspad multietničke jugoslovenske države i krvavi ratovi vođeni na njejoj teritoriji jasni su pokazatelji u kojoj je meri agresivni etnonacionalizam postao dominantnim ideološkim modelom u regionu. No, nasuprot pomodnim idejama o "drevnim" balkanskim mržnjama, ovaj proces dezintegracije nije ni na koji način bio predodređen već je predstavljao direktnu posledicu kompleksnih političkih borbi u jugoslovenskom društvu. Iako je plamen nacionalizma u potpunosti zahvatio region tokom devedesetih godina, još osamdesetih su ga pažljivo i strpljivo potpirivale "etnički osveščene" intelektualne i kulturne republičke elite. Ključne događaje u tom smislu predstavljalo je objavljivanje "Memoranduma" Srpske akademije nauka i umetnosti 1986. i "Priloga slovenačkom nacionalnom programu" (potpisanih od strane šesnaest individualnih autora), 1987. godine u časopisu *Nova revija*. Pojavljivanjem ovih dokumenata/tekstova inaugurisana je, kako ističe Olivera Milosavljević, javna promocija etnocentričkih nacionalnih platformi, te stoga i početak organizovanog političko-ideološkog razdora jugoslovenskog saveznog poretka.¹ Nacionalistička rukovodstva, čija je popularnost rasla kako se

¹ Olivera Milosavljević, "Jugoslavija kao zabluda", u *Srpska strana rata: Trauma i katarza u istorijskom pamćenju*, ur. Nebojša Popov (Beograd: Republika, 1996), str. 60-74.

bližio kraj osamdesetih, crpla su, pak, energiju iz procesa propadanja državno-socijalističke ideologije i njene društveno-političke strukture u zemlji. Drugim rečima, Jugoslavija se nije raspala zbog svog multietničkog, multikulturnog sastava. SFRJ se nije, kako to vole da tvrde danas preovlađujuća etnoesencijalistička gledišta, urušila jer je od samog početka predstavljala veštačku tvorevinu – nekakav "zatvor nacija". Naprotiv, smrt jugoslovenske nacije direktno je povezana s određenom političkom pat pozicijom: s nesposobnošću da se očuva politički identitet federacije. Tokom druge polovine osamdesetih godina, u vreme propadanja sistema državnog socijalizma diljem Istočne Evrope, u sumrak hladnog rata, jugoslovenske republike i republičke političke elite nisu bile u stanju da postignu sporazum oko načina na koji bi savezni poredak mogao biti reformisan. Ključna posledica ovog neuspeha na planu političkog i ekonomskog preuređenja državnosocijalističkog sistema bila je ta da su u domenu etniciteta i kulture aktivirani reakcionarni organistički mehanizmi društvene kontrole – stubovi nove društvene "stabilnosti" i novih kolektivnih identiteta.

U osnovi jugoslovenske krize i raspada leže konceptualne razlike koje se tiču oblika državnog ustrojstva – suprotstavljeni modeli od kojih su neki (inicijativa slovenačkog rukovodstva) bili revizionistički i zastupali decentralizovanu "labavu federaciju," a zatim konfederaciju, dok su drugi, konzervativniji (pozicija rukovodstva iz Srbije) promovisali doslednost federalističkom centralizmu.² Ni reformistički ni ortodoksni pristup krizi jugoslovenskog državnog socijalizma nisu, međutim, predstavljali izraz suštinski

² Vidi Latinka Perović, *Ljudi, događaji i knjige* (Beograd; Helsinški odbor za ljudska prava, 1999), str. 225-227.

marksističkih odnosno komunističkih političkih stavova. Tu nije bilo reči ni o kakvoj doslednosti pitanjima klasne borbe i radničkog društva, o budućnosti istinskih socijalističkih ideja i internacionalizma u eri propasti Istočnog bloka. Ovo potenciranje ne-komunističke prirode okvira političkih sporova unutar SFRJ tokom osamdesetih i devedesetih godina, možda će se učiniti nepotrebnim ili deplasiranim. No, upravo je pozivanje na marksistički intonirano shvatanje politike – koje danas, u vreme globalne naturalizacije (liberalne) demokratije, mnogi jednostavno smatraju neprihvatljivim ili, u najmanju ruku, prevaziđenim – zapravo ono što nam omogućava da primetimo i kritički se odredimo prema sledećoj, bitnoj činjenici: ono što je počelo kao konceptualno razmimoilaženje između republičkih političkih elita po pitanju društveno-državnog ustrojstva jugoslovenske federacije u post-titoističkom periodu, sve je više "prevođeno," tumačeno, a na kraju i isključivo doživljavano – i to na svim stranama – kao pre svega sukob etno-nacionalne prirode. "Socijalizam ili varvarstvo" – ovu civilizacijsku dilemu na koju je svojevrmeno ukazala Roza Luksemburg, a koja nam između ostalog pomaže da de-naturalizujemo nacionalizam i etno-partikularističke politike identiteta, moguće je primeniti i na krvavi raspad Jugoslavije. Iz te perspektive, zaista je vrlo malo političkih protagonista u ovom raspadu koji bi pred sudom istorije bili okarakterisani kao ideološki "čisti."

Neke od aspekata dinamike na kojoj počiva ono što je osamdesetih preraslo u ozbiljnu krizu jugoslovenskog državnog socijalizma moguće je, u izvesnoj meri, dovesti u strukturnu vezu s političkim previranjima tokom kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina. U to doba su se inicijalno ispoljile tenzije između, s jedne strane, reformističkih inicijativa socijalističkih rukovodstava u pojedinim

jugoslovenskim republikama i, s druge strane, rigidne reakcije na ove inicijative od strane savezne vlasti. Ovo poglavlje baviće se kinematografijom tog perioda.

Novi jugoslovenski film

Praviti savremeni film i ne znači ništa drugo do tako uključiti simbole u sklop zbivanja da oni ne budu oči svojim nametljivim značenjem, već da gledalac u njihovom preplitanju i prelivanju otkriva mnogostruke mogućnosti smisla, već prema tome koliko daleko u njihovom uklapanju u celinu može da stigne. "Aha", reći će na ovo sumnjala, "znači – novi film je rebus koji ja treba da rešavam, klopka iz koje treba da se iskobeljam!" U neku ruku to je tačno...

Dušan Stojanović

Jugoslovenska kinematografija je, kao i kinematografije ostalih zemalja "realnog socijalizma" u Istočnoj i Centralnoj Evropi (Poljska, Mađarska, Čehoslovačka, itd.), nacionalizovana posle Drugog svetskog rata. Tokom takozvanog administrativnog perioda kasnih četrdesetih, u svim jugoslovenskim republikama (Slovenija, Hrvatska, Srbija, Bosna i Hercegovina, Crna Gora, Makedonija) osnovani su regionalni centri za produkciju, intenzivno se radilo na razvoju infrastrukture filmske industrije, a oformljene su i prve škole za profesionalnu obuku filmskih kadrova u Beogradu i Zagrebu. Prvi film napravljen u Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji bila je *Slavica* Vjekoslava Afrića (1947) – film o borbama partizana s italijanskom fašističkom vojskom na jadranskom primorju (Sl. 1).



Sl. 1. *Slavica* (Vjekoslav Afrić, 1947)

Rigidna kulturna i umetnička doktrina socrealizma – poznatog i kao "ždanovizam" (razvijen tridesetih godina u Sovjetskom Savezu, a nakon rata prenet u Istočnu Evropu) – u Jugoslaviji nije dugo bila na snazi, mada se s ideološkim nadzorom kulture nastavilo i nakon njenog ukidanja. S napuštanjem preskriptivnih socrealističkih pravila kojima se od pisaca, umetnika, reditelja, zahtevalo da socijalističku stvarnost opisuju programski i idealistički, počelo se krajem četrdesetih, čak i ranije nego, na primer, u Poljskoj, gde je do popuštanja socrealizma došlo u vreme Staljinove smrti (1953). Godine 1948. Tito i jugoslovensko političko

rukovodstvo suprotstavili su se Staljinu i doneli odluku da se zemlja više neće razvijati pod sovjetskim diktatom već da će pratiti sopstveni "autonomni put u socijalizam". Nakon 1950. godine, ta se autonomija razvijala u znaku projekta socijalističkog samoupravljanja, predstavljenog kao napredna alternativa staljinističkim deformacijama istinskih marksističko-lenjinističkih ciljeva i zamišljenog kao način da se radničkoj klasi omogući direktno učestvovanje u društveno-ekonomskom odlučivanju. (U praksi su Tito, država i Komunistička partija i dalje funkcionisali kao konačni politički arbitri, ali su svoju vladavinu ipak sprovodili s manje rigidnosti). U samoupravljačkoj jugoslovenskoj filmskoj industriji uvedeni su (kao i u drugim sektorima privrede) radnički saveti, kao tela koja će odlučivati o pitanjima vezanim za filmsku proizvodnju i distribuciju, dok je kreativnom osoblju koje učestvuje u procesu stvaranja filma (režiserima, kamermanima, scenaristima) dodeljen status nezavisnih profesionalaca.

Tokom pedesetih, ratne teme – narodnooslobodilački pokret, borba protiv fašizma, revolucija (nesumnjivo najsvetlije tačke u modernoj istoriji *svih* južnoslovenskih naroda) – bile su daleko najzastupljenije kao izvor nadahnuća filmskih autora. Impresivan stepen emotivne i psihološke kompleksnosti kojima je tada još uvek mlada i nedovoljno razvijena jugoslovenska kinematografija već stremila, bio je jasno najavljen u intimnim i tragičnim dramama kao što su *Ne okreći se, sine* Branka Bauera (1956; o ocu kojeg ubijaju neposredno pre nego što se sa sinom pridruži partizanima) i *Deveti krug* Franca Štiglica (1960; ljubavna priča o Hrvatima i Jevrejima, smeštena u fašističku Nezavisnu državu Hrvatsku). S druge strane, *Vlak bez voznog reda* (1959) Veljka Bulajića uveo je neorealistički senzibilitet u prikaz teške ekonomske situacije u posleratnim go-

dinama; isti reditelj je kasnijim filmom, *Kozara* (1962), uspostavio standarde kojima će dugo težiti mnoga buduća dela partizanske filmske epike.

Šezdesete godine, na koje se često gleda kao na "zlatno doba" jugoslovenskog filma, donele su pravu bujicu kreativnosti. Pojavilo se obilje filmova talentovanih mladih autora koji su, radeći u znaku individualnog estetskog izraza i formalnog eksperimentisanja, probijali do tada retko osporavane okvire državno-socijalističkih vrednosti. Nalazeći nadahnuće i potporu za svoje umetničke težnje u obilju inovativnih tendencija prisutnih u tadašnjim, modernim svet-skim kinematografijama (iznad svega, u italijanskom neorealizmu, francuskom novom talasu i poljskoj "crnoj seriji"), Aleksandar Petrović, Boštjan Hladnik, Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Ante Babaja, Vatroslav Mimica, Kokan Rakonjac, Krsto Papić, Matjaž Klopčič, Bahrudin Bata Čengić, Želimir Žilnik i drugi, svojim su filmovima definisali ono što će biti označeno kao "Novi jugoslovenski film", a što će kasnije, kao posledica ideološke kampanje vođene od strane kulturno-političkog establišmenta protiv nekih od ovih reditelja, u nekim od svojih inkarnacija postati poznato i kao jugoslovenski "crni talas".

Šezdesete su bile dinamičan period u društvenom i političkom životu samoupravne socijalističke Jugoslavije. Kako ističe Denijel Gulding, novi film je, uz druge napredne trendove tog perioda (decentralizaciju i popuštanje političke kontrole države, ekonomsku reformu, demokratizaciju društvene sfere), "polagao pravo da služi kao kritika postojećeg stanja stvari" i "da bude savest – često neizbežno turbobna – zemlje, nacije, društva i pojedinaca koji ga čine".³

³ Daniel J. Goulding, "Liberated Cinema" (Bloomington: Indiana University Press, 1985), str. 66.

Iako su se često izuzetno kritički odnosili prema različitim društveno-političkim aspektima jugoslovenskog socijalizma, autori novog filma uglavnom nisu – i to vredi naglasiti – osporavali socijalistički poredak i ideje kao takve. Neretko su se, međutim, suprotstavljali ideološkom dogmatizmu i reifikaciji, a bili su naročito skloni kritici neprikosновенosti kolektivne nacionalne mitologije koju je uspostavila država (a koja se ponajpre ticala narodnooslobodilačke borbe 1941-1945, te prirode i funkcionisanja jugoslovenskog socijalističkog modela). Tako je, na primer, Živojin Pavlović, jedan od najistaknutijih predstavnika novog filma, tvrdio sledeće o partizanskim ratnim filmovima, tom klasičnom instrumentu ideološke propagande u rukama socijalističkog establišmenta: "Ljudi koji su kod nas preko celuloida govorili o ratu... nisu ružili istoriju, oni su je ulepšavali, ali na jedan krajnje ogavan način... Po njima, borci koji su stvarali tu revoluciju nisu istinski trunuli po tamicama, nisu ginuli i nisu ubijali... (U) jugoslovenskom filmu, razni vidovi neistina smenjuju se permanentno jedan za drugim... Kvazipoteičnost dolazi na mesto kvaziepike, kvazidrama uzmiče pred kvazipsihologijom, a kvazimitologizacija istorije smenjuje kvazidokumentarnost. Umesto umetnosti o revoluciji, dobijamo revolucionarni kič".⁴

Istovremeno, treba istaći da, i pored očigledne didaktičnosti nekih od autora, društveno-politička kritika postojećeg socijalističkog sistema i njegove vladajuće elite ipak nije predstavljala primarnu (a svakako ne programski definisanu) ambiciju novog filma. Ova kritička dimenzija u bitnoj je meri, zapravo, nastala iz želje da se uspostavi autonomija subjektivne istine i nezavisne autorske vizije (čak i ako bi se, što je

⁴ Živojin Pavlović, "Revolucija kao laž", u *Đavolji film* (Novi Sad: Prometej, 1996), str. 147-148.

često bio slučaj, autor odlučio da proizvede dvosmislene filmske slike, da govori u "otvorenim metaforama").⁵ Društveno-kritička dimenzija novog filma potekla je iz one njegove sklonosti koju je filmski teoretičar Dušan Stojanović prepoznao u činjenici da novi film "na filozofskom, ideološkom i stilskom planu pruža mogućnost – i tu mogućnost svakodnevno ostvaruje u praksi – da se jedna kolektivna mitologija zamenjuje bezbrojnim ličnim mitologijama".⁶

"Usudujem se da tvrdim", pisao je Stojanović 1965, da... naš novi film u ovom istorijskome trenutku nije društveno angažovan. Posle Babčevog, Pavlovićevog, Živanovićevog, Rakonjčevog, Petrovićevog filma moglo bi mirne savesti da se kaže da našom kinematografijom vlada, umesto te famozne "društvene angažovanosti", jedan slobodan, nezavisan, ličan, pa ako hoćete i anarhistički duh. Doživeli smo i to da nam filmski stvaraoči postanu individualno angažovani "i ništa više", doživeli smo da vidimo kako imaju smelosti... da iskažu sopstveno mišljenje o bilo čemu, bez obzira na to da li će to mišljenje neko shvatiti kao "društveno pozitivno" ili "društveno negativno", kao "konstruktivno" ili "destruktivno", "angažovano" ili prividno nezainteresovano, optimističko ili nihilističko. Slobodna stvaralačka svest odnosi polako pobjedu nad birokratizovanom svešću s koje spada ruho što skriva dogmatsku sadržinu, nasleđenu u dugim godinama popovanja jugoslovenskoj umetnosti.⁷

⁵ Pavlovićevim rečima: "Mislim da nisam daleko od istine kad tvrdim da kritika društva nije bila ono što nas je gurnulo u avanturu po imenu film." ("Revolucija je plod biološke nužnosti, revolucija je anarhistički čin", *Davolji film*, str. 258-259).

Za opširniju raspravu o ideji "otvorene metafore", koju su često koristili proponenti novog filma, videti knjigu Slobodana Novakovića, *Vreme otvaranja* (Novi Sad: Kulturni centar, 1970).

⁶ Dušan Stojanović, *Velika avantura filma* (Beograd: Institut za film, 1998), str. 84.

⁷ *Ibid*, str. 82.

Generalno gledano, pozicije autora novog filma u mnogo čemu su bliske načinu na koji su u to doba aktuelnim društveno-političkim pitanjima pristupali jugoslovenski humanistički orijentisani filozofi, marksisti-revizionisti okupljeni oko časopisa *Praxis* (Gajo Petrović, Mihailo Marković, Milan Kangrga, Rudi Supek, Ljuba Tadić). Dušan Makavejev je, pak, zbog političkog i estetskog radikalizma svog filmskog opusa, autor čija ostvarenja verovatno najjasnije ilustruju ovu bliskost. U nastavku ovog poglavlja stoga ćemo: 1) ispitati na koji način Makavejev – u svoja dva najpoznatija filma, *Nevinnost bez zaštite* (1968) i *WR: Misterije organizma* (1971) – koncipira i praktično obezbeđuje uslove za aktivno učešće "oslobođenog" gledaoca; 2) uporediti ovu vrstu interakcije s načinom na koji gledaoca tretiraju i u odnosu na svoje filmove pozicioniraju druga dva autora "crnog talasa" – Živojin Pavlović i Lazar Stojanović u svojim ostvarenjima *Kad budem mrtav i beo* (1969) i *Plastični Isus* (1971).

Seks i socijalistička revolucija

Makavejeva se mora doživeti i kao internacionalnog i kao intenzivno jugoslovenskog umetnika.

Filip Lopate

Već iz kratkih filmova kakav je, na primer, *Parada* (1962), a zatim i iz prvog dugometražnog ostvarenja Dušana Makavejeva, *Čovek nije tica* (1965), jasno je da montaža predstavlja jedan od ključnih elemenata rediteljevog rukopisa. U *Ljubavnom slučaju ili tragediji službenice PTT* (1967), došlo je do radikalizacije ovog montažnog pristupa uvođenjem komplikacijskog filma kao privilegovane strukture/forme. S *Nevino-*

šću *bez zaštite*, njegovim trećim filmom, postalo je sasvim očigledno da je Dušan Makavejev jedan od najznačajnijih stvaralaca u domenu modernog filmskog kolaža.



Sl. 2. *Nevinost bez zaštite* (Dušan Makavejev, 1968)

Nevinost bez zaštite je, originalno, naslov prvog srpskog zvučnog filma koji je 1943. godine, tokom Drugog svetskog rata, režirao Dragoljub Aleksić, beogradski akrobata i snaga-tor. U ovoj sirovoj, gotovo kemp melodrami "primitivne vitalnosti" (kako kaže sam Makavejev), Aleksić istovremeno i glumi glavni lik: samog sebe. Priča filma krajnje je jedno-

stavna i naivna. Sirotica Nada slepo je zaljubljena u Aleksića. Međutim, Nadina zla maćeha namenila joj je nekog drugog – bogatog i nasilnog gospodina Petrovića. Zaplet filma vrti se oko Aleksićevih nastojanja da Nadu spase od Petrovićevih brutalnih nasrtaja. On u tome i uspeva, a srećan završetak priče do klimaksa dovodi ono čemu ceo film sve vreme teži: promociji Aleksićevog herojstva, hrabrosti i nadljudske snage. (Sl. 2)

Na formalnom planu, Aleksićev film predstavlja mešavinu melodramske fikcije i dokumentarnih snimaka njegovih spektakularnih akrobacija, kakve su penjanje na "stub smrti" ili nadletanje Beograda avionom viseći na konopcu za koji se (navodno, jer reč je o filmskom triku) drži "samo zubima." Makavejev prekraja Aleksićev film – ručno boji neke delove, kreira znatno kompleksnije zvučne sklopove i, što je najvažnije, "proširuje" film pretvarajući ga u deo još većeg kolaža. Osim Aleksićevog originala, Makavejev u svoju proširenu verziju ubacuje:

- dokumentarne arhivske materijale iz istog perioda, uključujući i snimke nemačkog razaranja Beograda u aprilu 1941. godine, kao i delove propagandnih filmova "Nove Srbije" koji prikazuju srpske kvislinške vođe Milana Nedića i Dimitrija Ljotića;

- novi materijal u boji koji je sam režirao, a koji čine intervjui s već ostarelim Aleksićem i članovima njegove filmske i glumačke ekipe, kao i serija tabloa u kojima još uvek skladno građeni akrobata pozira za kameru.

Ovim kontekstualnim "otvaranjem" originala, Makavejev uvodi dozu ambivalentnosti u krajnje jednostavan melodramski zaplet *Nevinosti bez zaštite*. Od gledaoca se očekuje da filmsku priču reinterpretira, razvrstavajući i pronalazeći smisao u brojnim montažnim spojevima i jukstapozicijama najrazličitijih filmskih materijala. "Mnoštvom perspektiva

koje otvara", ukazuje Roj Arms, "on [Makavejev] uspeva da preko originalne *Nevinosti bez zaštite* ispita kako istorijske ironije tako i filmske paradokse. Šta je prava 1942. godina – herojstvo iz ovog filma ili horor iz filmskih žurnala? Šta podrazumevamo pod nevinošću? Šta je istinitije, Aleksićeva vizija trijumfa vrline ili obznana srpsko-nemačkog prijateljstva iz nacističkih propagandnih filmova?"⁸

S jedne strane, Makavejevljevo ukazivanje na mračne strane istorijskog konteksta u kojem je Aleksićev film nastao (nemačka okupacija i bombardovanje Beograda; domaće fašističke snage u Srbiji) kao da naglašava, kako kaže Gulding, "nevinost *Nevinosti bez zaštite* – njenu bezazlenost, atmosferu iskrenog entuzijazma, snalažljivost, tobožnju nesvesnost pred teškoćama i oskudicama tog vremena i simplifikovani moralni odnos dobra i zla".⁹ U tom svetlu, akrobacije kojima Aleksić prkosi smrti ne treba shvatiti samo kao demonstracije njegove neustrašivosti već i kao izraz otpora prema opresivnoj, čak ubilačkoj stvarnosti. Nastavljajući stopama raznih hipnotizera, cirkusanata i drugih zabavljača iz ranijih Makavejevljevih filmova, akrobata Aleksić funkcioniše poput ajenštajnovskog generatora "atrakcija" koje gledaoca uzbuđuju i izazivaju jak osećaj fiziološkog i emotivnog poricanja društvenog okruženja u kome se nalazi. Ukoliko se ovome doda činjenica da Nada, suprotstavljajući se volji svoje maćehe i uprkos silnom Petrovićevom udvaranju, čezne za Aleksićem i njegovim slobodarskim

⁸ Roy Armes, "Dušan Makavejev: Collage and Compilation", u *The Ambiguous Image* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), str. 203.

⁹ Daniel J. Goulding, "Makavejev", u *Five Filmmakers*, ed. Daniel J. Goulding (Bloomington: Indiana University Press, 1994), str. 228.

načinom života, onda je u prevazilaženju društvenih ograničenja koje Makavejevljev film zagovara nemoguće ne prepoznati i funkciju seksualnog oslobađanja.

S druge strane, međutim, otkrivajući nam kroz interakcije s ostarelim Aleksićem njegovu hvalisavost, samoljublje i uživanje u poziranju za kameru, Makavejev ističe u kojoj je meri jedna od primarnih funkcija prvobitne *Nevinosti bez zaštite* bila jačanje mita o ovom balkanskom "supermenu." Praveći samoreklamni film Aleksić je prilično drsko zanemario svu složenost i teškoće života u okupiranom Beogradu, narcisoidno insistirajući na nizu pojednostavljenih i pročišćenih scena koje ne prikazuju ništa drugo do razne snagatorove uspehe. Svojom verzijom *Nevinosti bez zaštite* Makavejev je, stoga, "probušio istoriografsku rupu" (kako kaže Petar Ljubojev) u originalnom filmu i na taj način raskrinkao eskapistički karakter mita/iluzije o super-heroju koji leti iznad grada, nadzirući i štiteći njegove stanovnike.¹⁰

Demistifikacija koju nudi Makavejevljeva proširena verzija *Nevinosti bez zaštite* značajna je i zbog toga što aludira na zvaničnu mitologiju i ikonografiju socijalističke Jugoslavije. Jedan od poslednjih intervjua s Aleksićem odigrava se, na primer, ispred velikog foto-portreta Josipa Broza Tita. Brojni filmski tabloi u kojima snagator pozira pred kamerom ponekad podsećaju na slične prizore s jugoslovenskim predsednikom koji je i sam bio veliki ljubitelj fotografisanja.¹¹ Gulding pronicljivo primećuje da, na jednom metaforičnijem nivou, Aleksićeve akrobatske vratolomije takođe implicitno evociraju "legendarne priče o Titovim eskapadama dok je u ilegali organizovao partiju, o neprojenim prili-

¹⁰ Petar Ljubojev, *Etika i estetika ekrana* (Beograd: Prosveta, 1997), str. 45-46.

¹¹ Ljubojevim rečima, str. 94.

kama u kojima je partizane izvlačio iz obruča daleko nadmoćnijeg neprijatelja i o diplomatskom hodu po žici koji je izveo posle rata, utirući Jugoslaviji put nezavisnosti kako u odnosu na Istok tako i u odnosu na Zapad".¹² Konačno, "Himna Aleksiću", komponovana za Makavejevlev film u duhu jugoslovenskog partizanskog folklora, upotpunjuje osećaj da su bravure ovog akrobate mitologizovane na način vrlo sličan sredstvima kojima se služio jugoslovenski državno-socijalistički establišment. Pa da li je i pored toga moguće, Makavejev kao da pita, Aleksićeve akrobacije doživeti kao potpuno oslobađajuće? Mogu li one i dalje da funkcionišu kao simboli nesputane slobode?

Pitanja ovog tipa još su detaljnije razmotrena u Makavejevlevom narednom filmu *WR: Misterije organizma*, u kome je antiteza između seksualne slobode i političkog ugnjetavanja data sasvim eksplicitno. Režiser kao polaznu tačku nudi dokumentarnu građu o životu i delu Vilhelma Rajha (otud i naslov filma *WR*), kontroverznog nemačkog psihoanalitičara koji je nastojao da poveže frejdovske i marksističke ideje, a bio je izbačen kako iz Komunističke partije Nemačke (1933. godine), tako i iz Međunarodne asocijacije psihoanalitičara (1934). Rajh je patrijarhalnu seksualnu represiju (dakle, seksualnu represiju shvaćenu kao pre svega društveni fenomen) okarakterisao kao temelj političkog autoritarizma i ekonomske eksploatacije u klasnom društvu. U eseju pod naslovom "Materijalistička otkrića psihoanalize i neke idealističke devijacije," Rajh tvrdi da

"definicija principa realnosti kao društvenog zahteva ostaje formalistička ako ne uzme u obzir činjenicu da princip realnosti danas postoji jedino kao princip našeg društva... Konkretnije, prin-

¹² Goulding, "Makavejev", str. 227.

cip realnosti kapitalističke epohe nameće proleteru maksimalno ograničenje njegovih potreba, pozivajući se na religiozne vrednosti kakve su skromnost i pokornost. Takođe mu nameće i monogamijski oblik seksualnosti itd. Sve se to zasniva na ekonomskim uslovima; vladajuća klasa ima svoj princip realnosti koji omogućava održanje njene moći".¹³

Postavivši pitanje:

"Ali, na koji način društvena ideologija utiče na pojedinca?,"

Rajh dalje tvrdi:

"Marksistička doktrina društva morala je ostaviti ovo pitanje otvoreno, pošto je ono bilo izvan njene sfere; na njega može odgovoriti psihoanaliza. Za dete je porodica – koja je prezasićena društvenim ideologijama i koja zaista jeste ideološki nukleus društva – privremeno, pre nego što se uključi u proces proizvodnje, predstavnik društva kao celine. Edipovskim odnosom ne samo da su obuhvaćena instinktivna ponašanja: način na koji dete doživljava i prevazilazi svoj Edipov kompleks indirektno je uslovljen i opštom društvenom ideologijom i položajem roditelja u procesu proizvodnje; štaviše, sam Edipov kompleks, kao i sve drugo, zavisi od ekonomske strukture društva. Sama činjenica da Edipov kompleks uopšte postoji mora biti pripisana društveno utvrđenoj porodičnoj strukturi".¹⁴

U filmu, dokumentarna građa o Rajhu – čije sintetičke teorije pružaju osnov i za Makavejevljev pristup odnosu seksa i politike – sastoji se od: porodičnih fotografija i ka-

¹³ Wilhelm Reich, "The Materialist Discoveries of Psychoanalysis and Some Idealist Deviations", *Sex-Pol: Essays 1929-1934*, ed. Lee Baxandall (New York: Random House, 1972), str. 19-20.

¹⁴ *Ibid*, str. 26.

drova iz kućnih filmova; materijala koji je sam Makavejev snimio u Sjedinjenim Američkim Državama (gde je Rajh prebegao pred najezdom nacizma), u "Rajhovom muzeju" u Rengliju (država Mejn) i ispred federalnog zatvora u Luisburgu u koji su Rajha oterali makartijevci i u kojem je 1957. godine i umro; intervju u maniru "filma istine" ("cinéma vérité") s Rajhovim sinom Piterom, kćerkom Evom Rajh-Mois i s nekolicinom savremenih psihoanalitičara-rajhovaca – Majronom Šarafom (koji nas upoznaje s Rajhovim neobičnim pronalaskom, "orgonskim akumulatorom"), Aleksandrom Louenom (koji gledaoca upućuje u bioenergetsku terapiju i teoriju o "karakteru-oklopu") i Robertom Olendorfom (koji izjavljuje da bi čovek koji bi eventualno ostvario potpunu normalnost odmah izvršio samoubistvo). Koristeći se nesvakidašnjim montažnim postupcima, Makavejev *Misterijama organizma* daje strukturu višeslojnog audio-vizuelnog kolaža u koji, osim ovde navedenog dokumentarnog materijala o Rajhu, takođe uvrštava:

– igranu priču smeštenu u Socijalističku Federativnu Republiku Jugoslaviju, u kojoj Milena – mlada rajhovka i revolucionarka, zagovornik ideje o oslobađajućoj moći orgazma – pokušava da Vladimiru Iljiču, ruskom šampionu u umetničkom klizanju (prigodno nazvanom po Lenjinu), objasni koje su prednosti humanističkog, revizionističkog pristupa marksizmu nad ortodoksnom staljinističkom dogmom.

– dokumentarno-igrane snimke američke kontrakture iz šezdesetih, koji prikazuju različite radikalne političke, umetničke i seksualne prakse kao što su: antiratne aktivnosti bitničkog i hipi pokreta (otelovljene u liku Tulija Kapferberga iz rok grupe *The Fugs*, čije ironične protestne pesme sadrže stihove poput "ubij za mir" i "ko će nadgledati one koji nama sude?"); seks-art ("masturbatorske slike" Beti Dodson, izložene u galeriji "Sjedinjene Erotičke Države" i

izvajani falusi koje je pravila Nensi Godfri); travestija i transseksualnost (koje zastupa Džeki Kertis, "super zvezda" iz filma *Žene u revoltu*, Meso i *Dubre*, Endija Vorhola).

– odlomke iz Čaurelijevog filma *Zavet*, sovjetske socrealističke ode Staljinu.

– snimke iz nacističkog propagandnog filma o mentalnim institucijama i "prednostima" eutanazije.

– prizore s političkih mitinga u Mao Ce Tungovoj Kini.

– mnoštvo muzičkih i zvučnih zapisa – od sovjetskih komunističkih himni do radio-reklama za "Koperton" i "Koka-kolu"; od jugoslovenskih folk pesama do "Lili Marlen"; od "Vltave" Bedžiha Smetane do američkih rok pesama iz šezdesetih.¹⁵

U *Misterijama organizma* američko kapitalističko društvo i sovjetski model državnog socijalizma podjednako funkcionišu kao "spomenici seksualnosti pogrešno usmerenoj ka politici nadmoći i militarizma".¹⁶ Makartizam, američko ratovanje u Vijetnamu, lenjinizam, staljinizam i njihovo nasleđe tretirani su kao simptomi političkih neuroza prouzrokovanih nerešenim seksualnim tenzijama. Ni dostignuća slobodnije američke kontrakture ovde nisu uzeta zdravo za gotovo, već im se prilazi s dozom rezerve. Iako na kontrakulturu gleda sa simpatijama, Makavejev istovremeno ispituje granice njene političke subverzivnosti i dovodi u pi-

¹⁵ Jedan od zaštitnih znakova Makavejevjevih filmova je i izrazito polifonijska zvučna montaža, koja se može prepoznati već u *Paradi*. Ova "nezvanična" (dakle, ne-ulickana) filmska hronika priprema za proslavu Prvog maja, podseća na masovne vežbe iz fizičkog vaspitanja.

¹⁶ Goulding, "Makavejev", str. 231. U jednoj od brojnih nezabornih scena u filmu, Rajhova kći Eva oštro kritikuje Istočni blok i komunističke režime. Kada je Makavejev pita šta misli o "američkom snu", Eva bez razmišljanja odgovara: "O, američki san je mrtav."

tanje njenu sposobnost da u potpunosti izbegne zamke konzumerizma i robnog fetišizma. Tako, dok diva Džeki Kertis šeta ulicom strasno ližući sladoled, gledalac se pita da li muzika koja prati njegovu/njenu šetnju – radio-reklame za "Koperton" i "Mejbelin" – služi da pojača kemp efekat koji ova šetnja kreira, ili je pak tu kako bi ironično prokomentarisala sposobnost američke industrije masovne kulture da asimiluje i ukroti ovu vrstu kontrakulturnih "ekscesa." Slično tome, kada Tuli Kapferberg patrolira Menhetnom u vojnoj uniformi i s mitraljezom, transgresivni politički sadržaj ove performativne burleske u izvesnoj je meri podrivnen baš ohrabrujućim reakcijama prolaznika – ignorancijom, rугanjem (nekolicine korporativnih tipova) i iznenađenjem na licu jedne starije dame.

Ni ikone ni simboli jugoslovenskog državnog socijalizma nisu izmakli radikalnoj rajhovskoj kritici *WR*-a, jer to su, takođe, ikone i simboli jedne institucionalizovane ideologije kojoj dogmatizam nije stran. Jugoslovenska narodna armija je, tako, oličena u Ljubi Metku, vojniku koji izjavljuje da je "razvodnik po činu, zavodnik u slobodno vreme" i koji istu važnost pridaje seksualnom opštenju s Jagodom, Mileninom cimerkom, i narodnooslobodilačkom ratu. Na sličan način Milena, komentarišući ideju "socijalističkog samoupravljanja", objašnjava radničkoj klasi da "socijalizam i fizička ljubav ne smeju biti u suprotnosti. Socijalizam ne može da isključuje ljudska zadovoljstva iz svog programa!" Ona takođe dodaje, uz nešto samokritike, da "nijedno uzbudjenje ne može dostići elementarnu snagu orgazma. Zato se politikom bavimo mi čiji je orgazam nedovoljan, defektan, zbrzan i preran!" Konačno, u beskrajno duhovitoj i, iz perspektive titoističkog režima, otvoreno svetogrđnoj sceni, jugoslovenski radnici hvataju se u kozaračko kolo pevajući: "Bez jebanja, joj bez jebanja, života nam nema!"

Kako ukazuje Guldin, Makavejev "zauzima ironičan i satirički stav prema svim oblicima dogmatizma i ispraznog govora – uključujući i blago satiričan pristup Mileninoj naivnoj, uprošćenoj i retoričkoj prezentaciji rajhovske seksualne politike.¹⁷ Uprkos svoj svojoj seksualno-političkoj prosvetljenosti i radikalizmu, Milena takođe pokazuje i slabost prema "staromodnoj", tradicionalnoj romantici – čim prvi put ugleda Vladimira Iljiča, oseti slepo strahopoštovanje prema njegovoj grandioznoj pojavi. No, ne zanemarujući svu kritiku upućenu jugoslovenskoj državnoj ideologiji, rajhovske ideje o seksualnom oslobađanju u filmu ipak potiču *iz* Jugoslavije i *od* jugoslovenske revolucionarke (Milene). Time su, u širem kontekstu Makavejevljevog tumačenja nadaleko rasprostranjenih seksualnih i političkih represija, ipak očuvani integritet i originalnost jugoslovenskog "autonomnog puta u socijalizam". Kako Vladimir Iljič priznaje Mileni: "Slušajte, ja sam bio i na Istoku i na Zapadu, ali ovako nešto... divno!" Štaviše, u trenutku slabosti, zaveden Mileninim čarima i njenom oduševljenošću permanentom revolucijom – *putem* permanentnog orgazma, Vladimir čak priznaje da i u njemu postoji nežna, sentimentalna strana koju, međutim, potiskuje (telesnom) politikom čvrste ruke. Reči koje u tom trenutku Makavejev stavlja u usta svog junaka zapravo predstavljaju Lenjinovo lično priznanje da muzika može da oslabi političku odlučnost:

"Nema ničeg lepšeg od "Apasionate". Mogao bih da je slušam svakog dana! Divna, natčovečanska muzika! Ja uvek sa ponosom, možda i naivnim, pomislim – eto kakva čudesa mogu da stvore ljudi... Ali ne mogu da slušam muziku, ona mi utiče na živce. Obu-

¹⁷ Goulding, "Makavejev", str. 232.

zme me želja da lupetam ni o čemu... da milujem po glavi ljude koji, iako žive u paklu, ipak mogu da stvore ovakvu lepotu. A danas, danas više nikog ne smeš da miluješ po glavi – odgrišće ti ruku! Danas treba udarati po glavi, udarati po glavi, nemilosrdno udarati... mada smo mi u načelu protiv svakog nasilja nad ljudima."

Vladimir Mileni zatim lupa šamar, a Makavejev hitrim montažnim skokom ubacuje kadar Staljina (iz Čaurelijevog *Zaveta*) koji se nadovezuje na njenu tačku gledišta. Time se vizuelno dočarava ono čega Milena u tom trenutku postaje svesna: Vladimirova nepopravljiva rigidnost i autoritarizam. I zaista, na kraju, ne smejući da se suoči sa svojim osećanjima prema Mileni, Vladimir joj (van kadra) odseca glavu jednom od svojih klizaljki. On je do kraja ostao, kako objašnjava Milenina odrubljena glava (položena na sto za autopsiju), "pravi crveni fašista". Ali to nije razlog, kako dalje izjavljuje odsečena glava, da se Milena (ili Makavejev) "postidi svoje komunističke prošlosti." Jer, ono što Milena simbolizuje u filmu jeste revolucionarna i seksualna energija shvaćena kao emancipatorska sila koja se "zaglavila" pod okoštanim političkim oklopom komunističke države ("Oktobarska revolucija je propala kad je odbacila slobodnu ljubav!"), ali čije je oslobađanje i dalje pulsiranje isto tako moguće.

Ova dinamika "blokiranja" i "oslobađanja" energetskog (revolucionarnog, seksualnog) potencijala svakako je među najvažnijim strukturnim principima na kojima počiva *WR* (World Revolution). Osmišljen u znaku Rajhovih kvantitativnih teorija "seksualne ekonomije" i "orgazmske potentnosti," film razvija odgovarajuću libidinalno-materijalistički (pre nego, recimo, semiološki) zasnovanu filmsku estetiku, a autorov režijski postupak deluje kao proces "ocrtavanja kateksi, dekateksi i kontrakateksi libidinalne

ekonomije".¹⁸ Međuigra "podsticanja" i "prekidanja" (kako je sam Makavejev opisuje) u osnovi je nekolicine najzanimljivih sekvenci u filmu, kao što je ona u kojoj su kineske revolucionarne mase (dakle, bukvalno, kretanje i uzbuđenje neverovatnih razmera) suprotstavljene Staljinu koji ukrućen dominira nad svojim poslušnim podanicima. Još jedan, seksualno daleko eksplicitniji primer upotrebe ove metode nalazimo u čuvenoj, složenoj kolažnoj sekvenci u čijem je središtu poređenje Staljinove autoritarne figure s crvenim izvajanim falusom. (Sl. 3) Ovaj montažni sklop sastoji se od kadrova koji prikazuju: vajarku Nensi Godfri kako pravi gipsani odlivak ukrućenog penisa Džima Baklija, urednika časopisa *Screw* (falički fetišizam); Staljina (iz *Zaveta*) koji objavljuje da je "prva faza komunizma uspješno okončana"; pacijente u jednoj mentalnoj instituciji (fragment nacističkog propagandnog filma kojim se ilustruju zatočeništvo i potčinjavanje vlastima); Tulija Kapferberga kako simulira masturbaciju na pušci (seksualnost sublimirana u militarizam i političko nasilje). Kada se svemu ovome doda i zvučni dizajn, jednako heteroglosičan kao i njegov slikovni pandan (pesma *The Fugs-a "Kill For Peace"*, Smetanina "Vltava", himna Komunističke partije i vesela jugoslovenska folk melodija), dobija se jedan kompleksan audio-vizuelni mozaik kojim se gledalac navodi da razmisli o mogućnosti da je Revolucija, poput ukrućenog muškog polnog uda, bila puna potencijala, ali da su je –

¹⁸ Ovo je formulacija Alena S. Vajsa, iz knjige *Perverse Desire and the Ambiguous Icon* (Albany: SUNY Press, 1994), str. 65-66. Uzgred možemo primetiti i da Makavejevljeva "antisemiotička" orijentacija takođe dolazi do izražaja u njegovom deklarisanom neslaganju s metodologijom škole filmske teorije koju predstavlja Kristijan Mec.

slično polnom udu kada je sputan gipsanim okloпом – u razvoju sprečili, prerano zaustavili, autoritarizam i ideološka rigidnost njenih vođa, tih moćnih simboličnih (smrznutih i umrtvljenih, kako ističe sam Makavejev) falusa!¹⁹



Sl. 3. *WR: Misterije organizma* (Dušan Makavejev, 1971)

Nije teško uočiti sličnosti između Makavejevljevog kinematografskog "rajhovstva" i savremenih "psiho-marksističkih" teorija Herberta Markuzea. U *Erosu i civilizaciji* (1955), delu popularnom među intelektualcima šezdesetosmašima, kako u Jugoslaviji tako i na Zapadu, Markuze je razvio ideju "viška represije". Višak represije treba razlikovati od "primarne"

¹⁹ Phillip Lopate i Bill Zavatsky, "An Interview with Dušan Makavejev", u: Dušan Makavejev, *WR: Mysteries of the Organism* (New York: Avon Books, 1972), str. 18.



Sl. 4. *WR: Misterije organizma* (Dušan Makavejev, 1971)



Sl. 5. *WR: Misterije organizma* (Dušan Makavejev, 1971)

represije na kojoj, po Frojdu, počiva civilizacija (odvajanje ljudskog bića od životinjskog sveta, "praistorije" čovekove subjektivnosti od njene istorije). Oblikovan pod uticajem Marksovog koncepta *viška vrednosti*, "višak represije" opisuje istorijski određene i (generalno gledano) ideološki motivisane oblike *sekundarne* društvene represije – one tipove libidinalne kontrole koji utemeljuju nejednakost i eksploataciju u klasnom društvu. Rajhov projekat "seksualnog oslobađanja" sasvim je u skladu s ovom teorijom i može se reći da predstavlja jedan od pionirskih pokušaja kritike i aktivnog podrivanja *viška potčinjavanja* na kome uporno insistiraju raznorazne političke, ekonomske i kulturne norme ponašanja.²⁰

Ali Markuze je takođe primetio – već u *Erosu i civilizaciji*, a naročito u *Jednodimenzionalnom čoveku* (1964) – da "višak represije" predstavlja odveć kompleksan problem kome teško da se može uspešno suprotstaviti jednostavnim usvajanjem liberalno-humanističkog stava o društvenim slobodama i promovisanjem mnoštva nenormativnih, "alternativnih" tipova kulturnih praksi. Isto ovo gledište očigledno je i u Makavejevljevoj već pomenutoj "ambivalentnoj podršci" aktivnostima američke kontrakulture prikazanim u *WR-u*. Iako same po sebi vredne hvale, seksualne slobode koje karakterišu ekonomski prosperitetni Zapad ne mogu prosto biti izjednačene s *eliminacijom* viška represije kao takvom. Zapravo, po Markuzeu – a, čini se, i po Makavejevu – (naizgled) nerepresivna kulturna logika individualističkog liberalizma u najgorem slučaju čak *doprinosi održavanju* postojećih društveno-ekonomskih nejednakosti, time što otupljuje zainteresovanost pojedinca za politiku radikalnih promena i

²⁰ Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, Boston: Beacon Press, 1966, str. 239.

umanjuje njegovu veru u transformativnu političku moć te-
žnje ka onome što leži izvan granica dopuštenog.²¹

Montaža: *Praksis*

Bilo da se bave Vilhelmom Rajhom i njegovim teorijama seksualnog oslobođenja ili "balkanskim supermenom" Dragoljubom Aleksićem i njegovim akrobacijama nad Beogradom, jedna od središnjih tema Makavejevljevih filmova jeste suštinski nesklad između autentične ljudske slobode i različitih institucionalizovanih i reifikovanih oblika društveno-političkog života. U tom smislu, Makavejevljeva pozicija je bliska nekim od najvažnijih ideja marksista-revizionista okupljenih oko časopisa *Praxis*. Kako vrlo koncizno objašnjava Herbert Igl: "Makavejevljevi filmovi ispituju suštinsku dihotomiju između oslobođene individualne svesti i različitih oblika otuđenosti i represije (ideološki dogmatizam, determinizam, institucionalna rigidnost i elitizam) i tako na vrlo precizan način reflektuju glavne preokupacije jugoslovenskih marksističko-humanističkih mislilaca, koji su se izjasnili protiv svih oblika autoritarizma i dominacije, i kritikovali one institucije moći, autoriteta i socijalizacije koje su, po samoj svojoj prirodi, otuđujuće".²²

Sažimajući jedan od osnovnih stavova *praksisovaca*, koji su svoje ideje razvili pod uticajem Marksovih ranih radova, Gajo Petrović tvrdi da je

²¹ Videti Markuze, *Eros*, str. 224-226, kao i: Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man* (Boston: Beacon Press, 1967), str. 73-75.

²² Herbert Eagle, "Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev", u *Politics, Art & Commitment in the East European Cinema*, ur. David W. Paul (New York: St. Martin's Press, 1983), str. 132.

"revolucija kakvom je mi vidimo moguća samo kao aktivnost kroz koju čovek istovremeno menja i društvo u kojem živi i sebe... Vulgarna marksistička ideja da prvo treba da stvorimo novu socijalnu strukturu (koja bi lako proizvela novog čoveka) promašena je koliko i hrišćansko verovanje da promenu prvo treba postići u ljudskom srcu (jer će promenjeni čovek lako organizovati bolje društvo).²³

Prema praksisovcima, individualna sloboda predstavlja neophodan preduslov za kolektivno, društveno oslobađanje. U svojoj studiji "Poredak i sloboda", Ljubomir Tadić, na primer, piše da je: "sloboda moguća samo kada je čovek istinski subjekt, *creator* sopstvene sudbine, a ne običan *predmet* nad kojim se vrši moć."²⁴ Naravno, takav stav – kao i njegov filmski korelativ: zahtev autora Novog filma za potpunom slobodom izražavanja i individualnim, a ne kolektivnim, oblicima angažovanosti – neizbežno otvara blisko pitanje: kako izbeći statično tumačenje marksističkih revolucionarnih ideala kao niza unapred jasno određenih, nepromenljivih svojstava, čijem se ostvarenju teži (ili za koje će neki čak tvrditi da su već realizovane). Ili, kako je to Gajo Petrović koncizno izneo: "Kada bi, i da li bi uopšte, kreativnost socijalističke revolucije trebalo da stane? ... Očigledno, kad se ukine svako samootuđenje, kad čovek potpuno postane čovek, a društvo potpuno ljudsko. Međutim,

²³ Gajo Petrović, "The Philosophical Concept of Revolution" (Filozofski koncept revolucije), *Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of the Social Sciences*, ur. Mihailo Marković i Gajo Petrović (Dordrecht: D. Reidel, 1979), str. 158.

²⁴ Ljubomir Tadić, "Order and Freedom", u *Self-Governing Socialism: A Reader*, vol. 1, eds. Branko Horvat, Mihailo Marković, et. al. (White Plains, NY: International Arts and Sciences Press, 1975), str. 406.

kada bi do takvog trenutka stvarno trebalo da dođe? Nadajmo se, nikad. ... Ako bi čovek trebalo da se razvija do potpunog ispunjenja svojih potencijala, onda je socijalistička revolucija zamisliva samo kao beskrajni proces. Čovek svoju suštinu može ispuniti samo živeći kao revolucionar".²⁵

Reditelj Živojin Pavlović je na sličan način promišljao odnos umetnosti i revolucije. Po njemu, revolucija je "suštinski anarhistički događaj", čija prava svrha "nije promena u ime nečega, već promena promene radi, kao smisao trajnog postojanja." "Zbog toga", tvrdi Pavlović, procenjujući društveno-kritičku dimenziju svojih filmova, "mislim da ne bih mogao da kažem u ime čega se angažujem, ali znam da se moram angažovati".²⁶ Sam Makavejev u vezi sa istim pitanjem ističe da, umesto da se jednostavno zalaže za anarhizam, veruje u "neku vrstu dobro organizovane anarhije!"²⁷ Povezujući tu ideju s formom i strukturom svojih filmova, on tvrdi da je u *WR*-u glavni cilj bilo stvaranje

"filma koji je jedna vrsta međugre između organizacije i spontanosti. Jer, čini mi se da je totalni anarhizam [sic] kod, recimo, novog američkog filma, ili anarhizam nove leve... nedovoljan jer mu nedostaje organizacija; ako se pak okrene organizaciji, on preuzima stare otrcane forme... tako da ovo samo obnavlja stari

²⁵ Petrović, str. 160.

²⁶ Pavlović, "Revolucija kao laž", str. 260. Protiveći se ovakvom shvatanju društveno-političkog angažmana, sociolog Milan Ranković tvrdio je da je Pavlovićevo viđenje revolucije "fundamentalno različito" od Marksovog. Videti: Milan Ranković, *Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom igranom filmu* (Beograd: Institut za film, 1970), str. 24.

²⁷ Robert Sitton, James Roy MacBean, Ernest Callenbach, "Fight Power with Spontaneity and Humor: An Interview With Dušan Makavejev", *Film Quarterly*, 25, br.2 (Winter 1971/72), str. 9.

sistem moći i borbe protiv moći uz pomoć moći. A meni se čini da se protiv moći moramo boriti spontanošću i humorom, ali na organizovaniji način...²⁸

Za Makavejeva, dakle, ostvarenje individualne slobode u odnosu na društvene norme i dominantne ideološke okvire samo po sebi naprosto nije dovoljno. Na izvestan način još je bitnije da društvo, oblici zajedništva regulisani strukturama moći, uđu u proces neprekidne samo-transformacije i poboljšanja – da kolektiv nastoji da se neprestano prilagođava potrebama i željama svakog pojedinca. Kako Džeјms Roј Mekbin ističe u svom odličnom tumačenju *WR*-a: "Baš zato što je Makavejevļev metod tako duboko dijalektičan, mi naslućujemo da težnje pojedinca i društva ne bi nužno trebalo da se kose: ono što se traži je pojedinac, ali pojedinac koji se i sam obavezao komunističkoј težnji da se stvori društvo koje će svakome pružiti ono što mu je kao pojedincu potrebno".²⁹

Jedna od fundamentalnih implikacija ovako koncipirane dijalektike između pojedinca i društva, jeste da nijedan "zadovoljavajući" oblik društvene organizacije ne može biti *unapred* utvrđen, jer se za kolektivne društveno-političke ideale ne može reći da postoje sami po sebi, izvan sfere ljudske delatnosti (praksisa). Na ovom stavu počiva i montažni metod Dušana Makavejeva, čija je funkcija uspostava jedne specifične filmske kritike ideologije (kako državno-socijalističke tako i kapitalističke). Makavejev gledaoca svojih filmova zamišļja *upravo kao onog pojedinca za čiju se potpunu slobodu zalaže*. Stoga, na primer, u odnosu na *Nevinost bez zaštite* gledalac može zauzeti različite pozicije:

²⁸ *Ibid*, str. 7-8.

²⁹ James Roy MacBean, "Sex and Politics", *Film Quarterly*, 25, br.2 (spring 1972), str. 13.

"Gledaoci će se, prateći film, spontano opredeljavati u skladu sa sopstvenim predispozicijama. Jedni će verovati da prate melo-dramu sa avanturama i moralnim dilemama u koju su umetnuti izvesni dokumentaristički materijali kao nekakve velike filmske fusnote koje se mogu i zanemariti. Drugi će biti uvereni da prate savremeni dokument o preživelim stvaraocima prvog našeg ton-filma, kombinovan sa velikim citatima iz samog filma, kao neku vrstu "vremeplova" posvećenog počecima naše kinematografije. *Slobodno se opredelite za jedan ili drugi pristup i utisak*, on zavisi isključivo od toga šta smatrate *prvim*, a šta *drugim*, polazite li od *sadašnjosti* ka *prošlosti* ili od *fikcije* ka *stvarnosti*. Treći pristup, koji bi me najviše radovao, nazvao bih *rotirajućim*; pomenuto prešaltavanje moguće je zato što su odlomci svake vrste dovoljno veliki da se izbegava "film asocijacija"...³⁰

"Pravi" smisao filma (i ma kog umetničkog dela), stoga, ne leži, unapred ugrađen, u njegovu tekstualnu potku. Dok god mu se pristupa kao neprikosnovenom nosiocu navodno objektivnog smisla, svaki će tekstualni sistem, pa tako i onaj filmski, uspostavljati višak kontrole nad gledaocem. Nepatvorenu proizvodnju značenja pre treba tražiti u procesu dinamičnog uključivanja svakog gledaoca ponasob u filmski sistem, kako bi njegova subjektivnost učvrstila specifičan način funkcionisanja različitih audio-vizuelnih elemenata – način na koji tekst (ili, kad smo kod toga, bilo koji društveni diskurs) proizvodi smisao. Jedna od Makavejevlevih omiljenih tehnika kojom ostvaruje ovu vrstu gledaочеve aktivnosti jeste da, kako objašnjava Arms, "uspostavi emotivni naboj u jednoj sceni, a onda, uz pomoć preciznog filmskog reza, prenese tu emociju u sledeću sekvencu na koju bi gledalac, prepušten sam sebi, lako

³⁰ Dušan Makavejev, "Nevinost bez zaštite", *300 čuda* (Beograd: Filmforum-SKC, 1988), str. 169 (kurziv dodat).

mogao reagovati i sasvim drugačije.³¹ Umesto da naprosto afirmiše ili negira konkretne ideološke postulate koje filmski razvija, Makavejev *poziva gledaoca da sam definiše svoj stav u odnosu na ovo ideološko mnoštvo*.

"Ako film sadrži niz raznorodnih stvari razbacanih po njemu," kaže Makavejev, "i ako se scena ne nadovezuje samo na prethodnu i sledeću već se odnosi i na tucе drugih mesta u filmu, ... tada ćete u skladu sa ličnim raspoloženjem, u skladu sa ličnim interesom za politiku, seks, nauku ili pripovetke, ili možda humor, videti razne oblike. ... Na nekoga Staljin ostavlja dubok utisak, druge se pak doima seksualna sloboda. ... Tako dobijate oblike čiji se obrisi preklapaju. ... Taj granični doživljaj, sa tim udvojenim prizorima, zapravo je vaša emotivnost ukalupljena u nešto sasvim drugo".³²

Ovaj montažni efekat "preklapajućih oblika" istovremeno je i ono što Makavejevljevu verziju dijalektičkog pristupa filmskoj formi razdvaja od metoda Sergeja Ajzenštajna, čiji je teorijski i praktični rad jugoslovenski reditelj izuzetno poštovao i pažljivo proučavao. U poznatom tekstu "Dramaturgija filmske forme" (1929), Ajzenštajn objašnjava "dijalektičku montažu" (čije je mogućnosti najradikalnije primenio u filmu *Oktobar* iz 1928) kao metod kojim se gledalac navodi da na jukstapoziciju kadrova reaguje aktivno i precizno, razvijajući na taj način apstraktne ali nedvosmislene koncepte i ideje. Za Makavejeva je, međutim, montaža dijalektička pre svega kada je u stanju da *destabilizuje* jedinstvenost i preciznost značenja i kada gledaocu nudi mnoštvo mogućih reakcija. Makavejev kao da se namerio da montaži omogućiti upravo ulogu koju je ova, po Andre Baze-

³¹ Armes, str. 206.

³² Filip Lopate i Bil Zavatski, "Razgovor s Dušanom Makavejevima", (Beograd: SKC; 1988), str. 10 (kurziv dodat).

nu, tokom istorijskog razvoja filmske umetnosti sistematski osporavala (a koju je jedino mizanscenski orijentisan filmski realizam, utemeljen u upotrebi dubinskog fokusa i dugih kadrova, uspevao da realizuje). U jednom od svojih najznačajnijih eseja, "Evolucija filmskog jezika", Bazen piše:

"Analizirajući stvarnost, montaži je u prirodi jedinstvo smisla dramskog događaja. ... Ukratko, montaža po samoj svojoj prirodi isključuje dvosmislenost izraza. ... s druge strane, dubina kadra ponovo uvodi dvosmislenost u strukturu slike... Nesigurnost u kojoj se nađemo, pitajući se koji duhovni ključ ili tumačenje treba primeniti na film, ugrađena je u sam dizajn slike".³³

Međutim, uprkos Bazenovoj tvrdnji (i uprkos činjenici da su njegove ideje, ključne za razvoj posleratne filmske teorije, poslužile kao važno nadahnuće za anti-didaktizam jugoslovenskog Novog filma), kod Makavejeva su upravo dvosmislenost i neizvesnost ugrađene u same montažne sklopove – metoda inspirisana Ajzenštajnom ovde i *sama* uspešno izaziva polifoniju afektivnih i intelektualnih reakcija. (Na kraju krajeva, prečesto se i prelako zaboravlja – a nasleđe Bazenovog prilično krutog shvatanja Ajzenštajna tome takođe doprinosi – da je nakon *Oktobra* svestrani sovjetski reditelj i sam istraživač mogućnosti jednog "demokratskog" pristupa filmskoj formi, zasnovanog na jednakosti i nehijerarhičnosti mnoštva ponuđenih stimulusa; Ajzenštajn je ovaj metod nazivao "montaža gornjih tonova".³⁴)

Od gledaoca koji se suočava s Makavejevljevim filmskim kolažima očekuje se da aktivira vlastite političke i

³³ Andre Bazen, *Šta je film?*, prevela Ivanka Pavlović, Institut za film, Beograd 1967, str. 91.

³⁴ O ovome videti Anet Majklson, "Čitajući Ajzenštajna koji čita Uliksa", *Filosofska igračka* (Beograd: Samizdat; 2003), str. 330.

kulturološke nazore, iskustva i osećanja. Proces dešifrovanja ideoloških, društvenih i etičkih implikacija koje sa sobom nose različiti montažni sklopovi – vizuelne, auditive i audio-vizuelne asocijacije i kontradikcije – može se nazvati plodonosnim u onoj meri u kojoj uspeva da navede gledaoca (što strastvenije to bolje) da sopstvena uverenja, predrasude i želje upoređuje s onima koje (gotovo uvek na kontekstualno destabilizovan način) nudi sam film. U krajnjoj analizi, ovde je reč o svojevrsnoj "debati" između gledaoca i filmskog teksta. Stoga se od svakog gledaoca-učesnika očekuje i da u potpunosti preuzme odgovornost nerazdvojivu od interpretativnih sloboda koje su mu date: da izabere određenu tačku gledišta, konkretnu ideju, iza koje će stati i za koju će se aktivno zalagati.³⁵

Ipak, pogrešno bi bilo ovu debatu koja se odvija u mraku bioskopske sale poistovetiti s nekakvom simplifikovanom promocijom interpretativnog relativizma. Jer, bez obzira na autorovu veru u idejno-politički pluralizam, Makavejevljeva ostvarenja na kraju ipak implicitno podrazumevaju makar elementarnu levičarsku orijentaciju svojih gledalaca-učesnika.³⁶ Ali, upravo u toj tački treba postaviti pitanje: ne leži li konačno merilo čovekovog "odgovornog" stava prema slobodi izbora, upravo u dovođenju u pitanje strukturnih granica same slobode? Nisu li gledišta, odluke, postupci (baš kao i "libidinalni tokovi") čak i najnezavisnijeg pojedinca – "oslobođenog pojedinca" za ka-

³⁵ Sam Rajh je podvlačio da prihvatanje vlastite odgovornosti predstavlja neophodan uslov za ostvarenje slobode svakog pojedinca. Videti, na primer, *Listen Little Man!* (New York: Farrar, Strauss, and Giroux, 1974).

³⁶ Vidi Raymond Durnat, *WR-Mysteries of the Organism* (London: British Film Institute, 1999), str. 63, 68, 69.

kvog se zalaže humanistička teorija – uvek već postupci *subjekta proizvedenog* unutar, i od strane, šire mreže društveno-ideoloških faktora? Možda bi istinski oslobođen–i istovremeno najproduktivniji – gledalac Makavejevljevih filmova stoga morao biti pojedinac s određenim stepenom "altiserovske" samosvesti: subjekt čije su aktivne gledalačke odluke potkovane (ali ne i negirane) znanjem o tome da je već neizbežno *umršen* u ideologiju. Taj bi subjekt/gledalac možda pomalo bio nalik protagonistima kakve susrećemo u Godarovom filmu *Vesela nauka*, *Crvenom psalmu* Mikloša Janče, ili *Ranim radovima* Želimira Žilnika. (S. 6) Ovaj poslednji film – snimljen 1969. godine i bukvalno, ali i ironično, naslovljen po Marksu – ističe se, između ostalog, kao jedna od najeksplicitnijih analiza nastalih u okvirima jugoslovenskog Novog filma, na temu ideološkog učinka ali i ograničenja političkog radikalizma kasnih šezdesetih godina (radikalizma kojem Žilnik istovremeno priznaje i vlastiti dug).³⁷

Rani radovi prate grupu radikalnih studenata-aktivista koji, nakon političkih turbulencija 1968. godine, nastupaju pod parolom "povratka Marksu" i nastoje da svoje revizionističke ideje propagiraju diljem ruralne Srbije. Film tematizuje upravo onu konceptualnu i strukturnu dinamiku koja

³⁷ U tom smislu je važno primetiti ono što, po samom Žilniku, predstavlja ključnu razliku između dogmatičnih revolucionara-idealista u *Ranim radovima* i slobodarskih likova tipičnih za filmove njegovog bivšeg mentora, Makavejeva: "Politika je za Makavejeva biografski kompleks, činjenica iz biografije lika, dok je za mene politika profesija i ambicija. Protagonisti Makavejevljevih filmova igraju se sa tabuima i društvenim simbolima; u mom filmu su ti simboli likovima svakodnevnim rekviziti. Sviđaju im se i koriste ih." Citat iz: Petar Jončić, *Filmski jezik Želimira Žilnika* (Beograd: SKC, 2002), str. 50.

leži u osnovi Žilnikovog autorskog metoda, a koja se tiče težnje da se proces pravljenja filma, kao i sam filmski aparat, u potpunosti izjednače sa sferom prvostepene društvene proizvodnje. U duhu Marksove jedanaeste Teze o Fojebahu ("Filozofi su do sada interpretirali svet na različite načine; vreme je da ga se izmeni"), za Žilnikovu kinematografiju može se reći da doseže s onu stranu – ili, još bolje, ispod – nivoa audio-vizuelne reprezentacije: njen primarni značaj leži u samoj proizvodnoj delatnosti, preciznije, u radu i radnim odnosima od kojih se sastoji pravljenje jednog filma, a kojima Žilnik pristupa kao po sebi dovoljnima, direktnim oblicima društvene intervencije. Za ovu vrstu kinematografije, čin snimanja u najmanju je ruku podjednako važan kao i (završen, kompletiran) film. Lišena statusa privilegovane kreativne delatnosti, filmska praksa je na taj način demistifikovana, a po učinku i značaju izjednačena s bilo kojom drugom vrstom rada. Slično radikalnom političkom projektu čiju su realizaciju na sebe preuzeli protagonisti *Ranib radova*, na Žilnikove filmske projekte može se gledati kao na fragmente jedne hronike u nastajanju, koju za sobom ostavlja grupa radnika – reditelj, snimatelj, tonac, glumci – a koja oslikava njihovu ideološku svest i praktične napore da kvalitativno utiču na različite tokove društvenokulturne proizvodnje. Reč je, dakle, o filmovima koji dokumentuju vlastito nastajanje u procesima kolektivnog angažmana na planu "čovekove smislene aktivnosti".³⁸

Protagonisti Žilnikovih filmova po pravilu predstavljaju mešavinu fikcije i dokumentarizma (a ne važi li, na kraju kra-

³⁸ Videti Giorgio Agamben, *The Man Without Content* (Stanford: Stanford University Press, 1999), str. 72-73, 79-85. Videti takođe: Etienne Balibar, *The Philosophy of Marx* (London: Verso, 2007), str. 40-41.

jeva, isto i za naše vlastite, ne-filmske živote?). To su uvek marginalizovani likovi, iz različitih razloga ne-uklopljivi u postojeće društvene okvire – oni čine "prokleti deo" društva, ljudski "otpad." Žilnik neumorno traga za *beterološkim* (termin je Batajev³⁹) fenomenima. Na početku karijere, prepoznavao ih je u oblicima socijalističke ne-produktivnosti (*Žurnal o omladini na selu, zimi*, 1967), gradskim beskućnicima (*Crni film*, 1971) i sistemski zlostavljanoj romskoj deci (*Pioniri maleni*, 1968). U skorije, pak, vreme nesvodivi oblici egzistencije u Žilnikovim se filmovima manifestuju kroz transvestite okružene kulturom ratnog macizma (*Marble Ass*, 1995); ilegalne imigrante koji pokušavaju da pređu granice zemalja Evropske Unije (*Tvrđava Evropa*, 2000); i pripadnike različitih etniciteta čija je sudbina bila da budu deportovani iz EU u zemlje svog "porekla" (*Kenedi se vraća kući*, 2003).

U svakom od ovih filmova funkcija heterologije je da, *unutar ideološkog okvira koji prepoznaje*, postojeće kategorije identiteta učini što je više moguće sumnjivim. Po definiciji, "identitet" označava izvesnu, makar minimalnu, meru društvene stabilnosti, utemeljenosti. Žilnika, pak, zanima da *subjektivizuje* – da učini politički autonomnim i relevantnim – najnestabilnije oblike društvene egzistencije. Reč je, dakle, o dinamičnom procesu *beterologizacije* koji postojeće društvene, političke, kulturne i ekonomske institucije – dakle, celokupnu stvarnost, u onoj meri u kojoj je ova diskurzivno konstituisana – tera da prepoznaju vlastite granice, vlastitu spoljašnjost, i na taj način prihvate mogućnost da budu temeljno kritikovane. Žilnikovi protagonisti tako predstavljaju granične slučajeve, u procepu između

³⁹ Georges Bataille, "The Use Value of D.A.F. de Sade," *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, ed. Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), str. 91-104.

stvarnog, postojećeg sveta (u kome nikako da dobiju svoje mesto) i mogućih, alternativnih, boljih oblika društvenog organizovanja (u okviru kojih bi njihov identitet bio stabilizovan – ali, tip društvenog unapređenja o kome je ovde reč nije lako ostvariti). Ovi filmski likovi čine, da tako kažemo, osnovni materijal za proces koji Etjen Balibar opisuje kao

"konstituisanje *naroda* (ili *demos*) koji je u početku nepostojeći zbog isključivanja onih koji se smatraju nedostojnim statusa građanina (u zavisnosti od epohe i okolnosti, to su robovi ili sluge, radnici ili sirotinja, žene, stranci itd.)".⁴⁰

Na gotovo ritualistički način, već su *Rani radovi* nastojali da s ljudskog subjekta poskidaju sve tragove prepoznatljivih identiteta. Goran Gocić je pronicljivo primetio da

"Čitav film je jedan telesni performans, kinestetična verzija body-arta, gde se sve vrti oko tela i s telom se sve radi: telo je izloženo pogledu (svi protagonisti), tučeno (svi), valjano po lišću/blatu (svi), mučeno tako što je opečeno/stezano/vučeno kolima (Dragiša), hranjeno i pražnjeno (svi), zatrpano (svi), maženo/zadovoljeno (svi), šišano (muškarci), nošeno (Jugoslava), otrovano/povraćeno u život (Jugoslava), silovano (Jugoslava), gadno uprljano (svi), pažljivo oprano (Jugoslava), izloženo hladnoći, (Jugoslava/Marko), ubijeno/spaljeno (Jugoslava)."

Rani radovi su, zaključuje Gocić,

"zbilja *proleterski* film u neočekivanoj doslovnosti tog pojma – jedina bitna investicija protagonista u njihovu avaturu su njihova tela"⁴¹

⁴⁰ Etienne Balibar, *We, The People of Europe?*, str. 72.

⁴¹ Goran Gocić, "Prerani i prekasni radovi". *Želimir Žilnik: Above the Red Dust* (Belgrade: Institut za film, 2003), str. 21.



Sl. 6. *Rani radovi* (Želimir Žilnik, 1969)

U skorije vreme na telima Žilnikovih protagonista uočljivi su, pak, tragovi društveno-političkih kontradikcija koje je sa sobom donela post-hladnoratovska liberal-demokratizacija Evrope. Današnji "subjekti bez identiteta" su likovi poput Kenedija (iz filma *Kenedi se vraća kući*), ili brojni muškarci, žene i deca kojima je zabranjen pristup u Evropsku Uniju (*Tvrđava Evropa*). Njihovi agambenovski (*homo sacer*) životi, suštinski negiraju ideološku osnovu na kojoj počivaju sve normativizovane društveno-političke suprotnosti savremene liberalne demokratije – osnovu koju čini naturalizovana *politika partikularnih identiteta*. U tom smislu, uspeh ideološke obmane o "nepremostivom jazu" među narodima nekadašnje Jugoslavije (obmane koja je bila sastavni deo projekta njenog rasturanja), zapravo je predstavljao jedan od ranih simptoma opšteg širenja partikularno-identitetske ideološke paradigme.

Žilnikova uporna politizacija nepriviligovanih i ekskomuniciranih članova ljudske zajednice proističe iz marksističkih stavova koji su na njega imali formativni i trajni uticaj. Danas, u post-komunističkom svetu, neumanjeni značaj ove marksističke orijentacije najbolje se ogleda u rediteljevom razumevanju procesa globalizacije: u njegovom odbijanju da entitetu kakav je nacija-država pristupi na osnovu normativizovanog suprotstavljanja liberalne demokratije i etničkog esencijalizma. Žilnik je istovremeno i nemilosrdni protivnik etno-nacionalizma i kritičar navodno spontane i neideološke pomame liberalne politike i tržišne ekonomije. Njegov opus zapravo je neumorna potraga za filmski konstituisanim *demosom*.

Sirova slika

Jasna dijagnoza o apsurdnoj nesuvislosti stvarnosti sama po sebi je reagens nesumnjivo pozitivan. Ako i nije lijek koji ozdravljuje, a ono se javlja kao neodoljiva potreba za ozdravljenjem.

Miroslav Krleža (navedeno u Živojin Pavlović, *Jezgro napetosti*)

Odnos između individualne slobode i kolektivno definisanih društvenih interesa i normi jedna je od ključnih tema i u delu Živojina Pavlovića, izvanredno obrađena u filmovima kao što su *Neprijatelj* (1965), *Kad budem mrtav i beo* (1968) i *Doviđenja u sledećem ratu* (1980). I dok su Makavejev (i praksisovci) delovali prvenstveno u okviru marksističko-humanističke teorije zaokupljene idejom konstruktivnog socijalizma, Pavlović je problem slobode razmatrao iz istorijski manje specifičnog i politički manje optimističnog ugla, što

znači da su i sami humanistički ideali postali predmetom njegove kritike.⁴²

Pavlovićeva filmska delatnost razvijala se linijom koju je moguće shvatiti kao veoma zgusnutu verziju "evolucije filmskog jezika", opisane u Bazenovom već pomenutom ogledu. Pavlovićevi najraniji filmovi – amaterske produkcije pod pokroviteljstvom Kino-kluba "Beograd" (*Triptih o materiji i smrti*, 1960; *Lavirint*, 1961) i prvi profesionalni kratkometražni filmovi (*Žive vode*, 1962. i *Obruč*, 1963) – formalistička su i patosom nabijena dela. Njihov autor, kritičar koji se preobratio u reditelja, nadahnuće je nalazio u sovjetskoj revolucionarnoj kinematografiji, naročito u Ajzenštajnu, pa je i u vlastitom rediteljskom postupku naglasak stavljao na montažu fragmenata i rekonstituciju prostora, vizuelni simbolizam i metaforičnost.

Međutim, Pavlović je postepeno počeo da otkriva rediteljske mogućnosti koje pruža sasvim drugačiji pristup filmskoj formi: pristup zasnovan na naglašenom autorskom poštovanju integriteta pro-filmske stvarnosti (stvarnosti ispred kamere), upotrebi dugih kadrova i takozvanoj integralnoj naraciji (kada kamera prati radnju podređujući svoje pokrete narativnoj sadržini, umesto da nastoji da realizuje unapred određenu seriju nepotpunih ali međusobno zavisnih kadrova koji, montirani zajedno, "veštački" uspostavljaju filmski prostor i osećaj jedinstva radnje). U tom pravcu inicijalno su ga usmerili sasvim praktični razlozi, vezani za kadriranje i montažu izvesnih scena u njegovom prvom igranom filmu *Povratak* (1965). Ali ono što je u *Povratku* počelo kao kratko i neplanirano, instinktivno udaljavanje od "ekspresionističke" apstrakcije (kako bi to rekao Bazan),

⁴² Vidi Živojin Pavlović, *Jezgro napetosti* (Beograd: BIGZ, 1990), str. 55, 59.

vremenom se razvilo u osoben realistički stil – sistematično korišćenje dubinskog fokusa i složenog organizovanja radnje na mnogostrukim prostornim ravnima.

Ovaj stil dostigao je svoj vrhunac u četvrtom Pavlovićevom filmu *Kad budem mrtav i beo*. Zajedno s *Buđenjem pacova*, snimljenim godinu dana ranije (1967) i *Zasedom* (1969), ovo ostvarenje – primer grubog kinematografskog naturalizma, slika života na marginama ekonomske egzistencije – čini deo neformalne trilogije društveno angažovanih filmova koji odražavaju rediteljevu zaokupljenost onim što je nazivao "poezijom surovosti" i "estetikom odvratnog".⁴³

Kad budem mrtav i beo je priča o Janku Bugarskom zvanom Džimi Barka, mladiću od dvadesetak godina koji nema stalno zaposlenje niti ustaljen način života, već besciljno luta po srbijanskoj provinciji: sirotinjskim, oronulim radničkim naseljima, zadružnim imanjima i seoskim vašarima – mestima koja karakterišu teški životni uslovi i jedna opšta "antiestetičnost" (ružnoća). Film prati glavnog junaka na "putu kroz život" i odlikuje se labavom, epizodičnom narativnom strukturom *road movie*-a. Džimi je prikazan kao čovek bez ambicija i dezorijentisan – po rečima samog reditelja, "čovek bez kompasa" – čiji lutalački život biva naglo i na krajnje apsurdan način prekinut: u nezaboravnoj poslednjoj sceni filma, pogađa ga metak u glavu dok sedi na poljskom klozetu.⁴⁴

⁴³ "Trilogija" predstavlja vrhunac prve polovine Pavlovićeve bogate karijere. Između 1963, kad je snimljen *Povratak* (zabranjen za prikazivanje sve do 1966. zbog toga što je oslikao "isuviše mračnu" sliku beogradskog kriminalnog podzemlja), i 1998. godine, kad je rediteljeva smrt prekinula projekat pod naslovom *Država mrtvih* (završen posthumno 2003. godine), on je snimio četrnaest dugometražnih filmova.

⁴⁴ Kažu da je Artur Pen parafrazirao ovu scenu u svom filmu *Dvoboj na Misuriju* (1975). Džon Šlesindžer, koji je video film u

Džimi nije tipičan predstavnik likova kakve obično susrećemo u filmovima i knjigama Živojina Pavlovića. Njegovi junaci obično su pojedinci koji su izgubili svoje društveno-političke iluzije – često razočarani komunisti (kao u filmovima *Zaseda* i *Crveno klasje*, 1970) – i otevoljuju rasep između ideološkog idealizma i prakse/stvarnosti, nesuglasje između željenog i postojećeg stanja stvari. Nasuprot tome, Džimi je neko ko ne zna "šta hoće" ali "ni šta neće", mladi čovek čije je stanje duha, po Pavlovićevom mišljenju, bilo rasprostranjeno među jugoslovenskom omladinom sredinom 60-ih godina (u periodu koji je prethodio studentskim nemirima iz 1968): reč je o intelektualnoj i moralnoj apatiji, ravnodušnosti prema pitanjima politike i ideologije, stanju koje je nastalo kao posledica potpune izlzanosti velikih, kako tradicionalnih (religijskih) tako i modernih (marksističkih) narativa o ljudskoj emancipaciji.⁴⁵

No, iako je dezorijentisan, Džimiju ne nedostaju energija i vitalnost: životna sila snažno pulsira u njemu. Po Nebojši Pajkiću, to pokazuje da on nije jednostavno lik bez identiteta, već društveni otpadnik čiji životni put nema ni prošlost ni budućnost već je sastavljen od niza intenzivnih trenutaka koji pripadaju isključivo sadašnjosti. Džimi "nema ništa što ga vodi", već "plovi kao čamac bez kormila, na matici, ali je u najdinamičnijoj situaciji, u matici".⁴⁶ Pavlović naglašava ovu dimenziju svog protagoniste nizom scena koje su montažom lišene uobičajene dramaturške ekspozicije i

Njujorku, takođe je tvrdio da ga je ta scena inspirisala da snimi *Ponoćnog kauboja* (1969).

⁴⁵ Živojin Pavlović, "Čovek i život" i "Antiheroj, rat, moral, seksualna revolucija", oba teksta u *Đavolji film*, str. 226-228, 240-241.

⁴⁶ Nebojša Pajkić, *Jabač na lokomotivi: Razgovori sa Živojinom Pavlovićem* (Beograd: SKC, 2001), str. 94.

rezolucije – ovu tehniku inspirisao je Godarov eliptični pristup narativnoj strukturi u filmovima kakav je *Do posljednjeg daba* (1959). Otuda Džimi može biti shvaćen kao lokalna, jugoslovenska verzija Godarovog Mišela Poakara (Žan-Pol Belmondo), ili kao neka vrsta ekvivalenta književnih antiheroja poput Ogija Marča (Sol Belou, *Avanture Ogija Marča*) ili Dina Morijartija (Džek Keruak, *Na drumu*).⁴⁷

Svaka stanica na Džimijevom putu definisana je vezom s nekom ženom: prvo s Lilicom, njegovom partnerkom u džeparenju; zatim sa Duškom, pevačicom u drumskoj kafani; Micom, poštanskom službenicom; neimenovanom zubotehničarkom; i na kraju, opet s Lilicom. Svi ti likovi prikazani su kao odlučniji i jači od Džimija jer su u stanju da se sami izdržavaju i brinu o sebi. Ali njihovi identiteti i aspiracije ostaju jasno formulisani u patrijarhalnom okviru: uprkos tome što im se Džimi nikad do kraja ne posvećuje, ili upravo zbog toga, ženski likovi u filmu funkcionišu kao agensi njegove (potencijalne) društvene integracije. Partnerstvo s Lilicom (uvek spremnom da glumi trudnoću) pruža Džimiju najbolji način da održava životni stil društvenog parazita. Duška počinje da gradi Džimijevu karijeru folk pevača (uprkos njegovom jezivom glasu). Mica mu pruža privremeni dom (ona je najočigledniji materinski surogat u filmu i daje dalji podsticaj njegovoj karijeri pomažući mu da se "institucionalizuje" kao pevač u vojnim garnizonima. Zubotehničarka očekuje da Džimi prestane da luta, da se njome oženi i da vodi društveno i ekonomski stabilan život. Ipak, u nekim novijim analizama filma (Branko Dimitrijević, Goran Gocić) ukazano je na to da, iako se čini da

⁴⁷ Kritičari poput Pajkića, Nenada Polimca i Dinka Tucakovića hvale film *Kad budem mrtav i beo* i kao delo koje je tematski i narativno najavilo kontrakulturni tok Novog holivudskog filma.

takvo ponašanje ženskih likova potvrđuje standarde patrijarhalnog mita o "kroćenju" neobuzdanog muškog erosa, Džimi je taj – a ne njegove pratilje – koji uvek završava u ulozi seksualnog objekta, fetiša.⁴⁸ Tako, na primer, on privremeno igra ulogu "mladog mužjaka" u Duškinom burnom seksualnom životu i zadovoljava erotsku fantaziju vremešne Mice o tome da je još uvek seksualno privlačna. Ali, posle bednog neuspeha na audiciji za pevače u Beogradu, kada se zubotehničarka požali da joj Džimi svojom besciljnošću upropašćuje život, on odgovara šamaranjem. Ta agresivna manifestacija osećanja nemoći (stojeći ispod raširene jugoslovenske zastave, on pita zubotehničarku: "Misliš da ja ne želim da živim drukčije?") ukazuje da Džimijevo lutanje ima korene u krizi patrijarhalne muškosti. Njegovo uporno odbijanje da prihvati pravila društvene igre svodi se, bar delimično, na odbijanje da preuzme ulogu i "dužnosti" koje mu je strogo patrijarhalni poredak u kome obitava zacrtao.

Čvrsto situirana u prvi plan estetskog registra filma *Kad budem mrtav i beo*, je nenametljivo, anti-retorički koncipirana kadar-sekvenca – stilsko sredstvo pogodno za prikaz sve složenosti, višeslojnosti, čak nesvodivosti (pro-filmske) stvarnosti. Tobožnjim odsustvom rediteljske intervencije, film ostavlja utisak dokumentarne faktografije i na taj način uveliko ostvaruje Pavlovićev ideal (u to vreme već jasno artikulisan) da kreira "takvu atmosferu u literarnom fragmentu ili u filmskom kadru koja ne bi smela da deluje kao aranžirana, nego da deluje kao sticaj slučajnih okolnosti".⁴⁹ Po-

⁴⁸ Branislav Dimitrijević, "Sufražetkinje, radodajke i lažne trudnice" i Goran Gocić, "Pevač i pevačica: izazov i restauracija poretka", oba teksta u *Kad budem mrtav i beo* (Beograd: Institut za film, 1997).

⁴⁹ Pavlović, *Jezgro napetosti*, str. 51.

znat primer ovog pristupa nalazimo u dugom kadru koji prikazuje događanja u jednom radničkom naselju u unutrašnjosti: Džimi i oficir prolaze pored grupe seljaka koji ćaskaju; put im se ukršta s radnicima koji štrajkuju (zbog podizanja "političkih fabrika"); a, duboko u pozadini kreće se vod vojnika koji pevaju praćeni grupom razigrane dece.⁵⁰ Kritičari su često hvalili i scenu audicije za pevače u Beogradu, u kojoj je nova urbana omladinska potkultura iz 60-ih godina suprotstavljena kulturi srpske provincije. Ova scena, u kojoj nastupaju Crni biseri (jedna od najranijih rok grupa u Jugoslaviji), potpuno je snimljena u maniru *cinéma vérité*. Kamera se u početku dugo i strpljivo fokusira na bubnjara koji čeka da počne da svira; kada on energično udari u bubnjeve, kamera počinje da se kreće, otkrivajući mesto radnje (binu) i druge likove/muzičare na sceni.⁵¹

Pavlovićeva sklonost ka integralnoj naraciji i primat koji daje mizanscenskoj organizaciji prostora (suštinski različitoj od pristupa zasnovanog na montaži koji primenjuje njegov kolega Makavejev), delimično su inspirisani italijanskim neorealizmom – Lukinom Viskontijem (naročito filmom *Opsesija/Demoniski ljubavnici* iz 1942), Antoniom Pjetrandelijem i Mariom Moničelijem – kao i ostvarenjima starijih majstora filmskog realizma kakvi su Žan Renoar i Karl Teodor Drajer. Međutim, za Pavlovića realizam nije predstavljao cilj sâm po sebi. On ga je koristio kao formalno sredstvo, kao instrument u službi suočavanja gledaoca s onim što je nazivao "drastičnom" i "sirovom" slikom: slikom koja je u stanju da pokrene jaku visceralnu reakciju, najčešće mešavinu šoka i gađenja. "Da li je moguće *doslednim izazi-*

⁵⁰ Srđan Vučinić, "Barka koja nije Nojeva", u *Kad budem mrtav i beo*, str. 75.

⁵¹ Vidi Pajkić, *Jabač na lokomotivi*, str. 94-95.

vanjem o d b o j n i b reakcija dovesti čoveka do emotivne katarze?," pita se Pavlović u *Đavoljem filmu*, knjizi teorijskih eseja napisanoj početkom 60-ih godina.⁵² Pošto mu se naturalistički režijski postupak, stavljen u službu "neprijatne asocijativnosti" drastične slike, činio kao najefektnije rešenje ove dileme, Pavlović je nastojao da "neguje iracionalno kroz apsolutno poštovanje zakona realističnosti".⁵³ Zato u njegovim filmovima neizbežno nailazimo na slike ružnije strane stvarnosti: slike propadanja (urbanog ili ruralnog), prljavštine, društvene neprilagođenosti, alkoholizma, ljudi koji budu jedni druge noževima, prazne creva, psuju, valjaju se u blatu, odaju se nasilnom seksu u ambarima i drumskim mehanama... Smrt Džimija Barke – scena koja dostiže vrhunac u poslednjem kadru filma, u kome se mrtvom protagonistu koji sedi na poljskom klozetu kamera polako približava kako bi istakla njegovo krvavo lice (Sl. 7) – izvanredno ostvaruje ono što je možda najbolje opisati kao kanalisiranje celokupne narativne putanje i energije filma ka konačnom razrešenju u "sirovoj" slici.

Upravo kroz tu želju da se stilski neguju impulsivne, iracionalne i, u krajnjoj liniji, destruktivne manifestacije ljudske egzistencije, iskazuje se sva snaga ključnog uticaja Ajzenštajnovе teorije i prakse na Pavlovićev rad. Naime, Pavlovićeva "drastična/sirova" slika ima direktne korene u ranoj Ajzenštajnovoj teoriji "montaže atrakcija," koja atrakcije definiše upravo kao jake i agresivne stimuluse, kao fiziološke "šokove" usmerene ka publici s ciljem da izazovu visceralnu reakciju.⁵⁴

⁵² Pavlović, "Dva surova filma", u *Đavolji film*, str. 82.

⁵³ Pavlović, "Putevi mašte", u *Đavolji film*, str. 128.

⁵⁴ Sergei Eisenstein, "Montage of Attractions", u Eisenstein, *The Film Sense* (New York: Harcourt, Brace and World, 1947), str. 230-233.

Đavolji film je pun tvrdnji u kojima se očituje divljenje Ajzenštajnovoj genijalnosti:



Sl. 7. *Kad budem mrtav i beo* (Živojin Pavlović, 1969)

Ali najveći pesnik brutalnosti, koji čisto filmskim orudima izvlači njeno *nadzvučanje*, njeno samo u pravoj umetnosti moguće značenje "naddrastičnosti", svakako je S. M. Ejzenštejn. Ma gde da upotrebljava prodorno klupko asocijativne destrukcije i

ma u kojoj poziciji u delu – kao element jednog šireg zbivanja (rasklapanje mosta u *Oktobru*), kao pravi smisao jednog stanja (litija i separator u *Generalnoj liniji*), kao amplituda događaja i glavna okosnica smisaone uslovljenosti onog što je bilo i onog što će biti (odeske stepenice u *Oklopnjači Potemkin*) ili kao kulminacija tragedije (smrt peona u filmu *Da živi Meksiko*) – on postiže njenu maksimalnu koncentraciju oduzimajući joj pri tom ipak ambiciju *cilja* na taj način što je obogaćuje *poezijom* filma, čistom kinestetičkom poezijom koja... se nalazi u jednom višem dosluhu sa osnovnom stvaračevom opsesijom.⁵⁵

Ali, Ajzenštajn je teoriju "montaže atrakcija" razvio u okviru svog poznatog, izrazito antinaturalističkog pristupa umetnosti. On je u atrakcijama video agresivne stimuluse koji su dovoljno nezavisni, čak i proizvoljni, u odnosu na odgovarajuću dijegetsku sadržinu dela. Međutim, u Pavlovićevoj filmskoj praksi jak fiziološki uticaj "sirove" slike ukršta se i koegzistira s "bazenovskom" željom da se ispoštuje integritet prikazane stvarnosti. Pavlović atrakcije smatra suštinskim elementom filma, ali i veruje da one svoj pravi efekat ostvaruju jedino kada su interpolirane u profilmski kontinuum. (Otud je jasno zašto je Pavlović smatrao da je, pored Ajzenštajna, Luis Bunjuel taj koji je dostigao vrhunac u stvaranju drastičnih slika, istinskih filmskih atrakcija; ali, jasno je i da se ovaj zaključak odnosi na one Bunjuelove filmove kojima je Pavlović davao primat zbog njihove ne-naglašene montaže i "uzdržanog" nadrealističkog senzibiliteta – filmove kakvi su *Zaboravljeni*, *El* i *Zemlja bez bleba*).

Ovde se, stoga, nameće pitanje: kada atrakcije uključimo u profilmski kontinuum – pošto, lišene njihovog temeljno antinaturalističkog kvaliteta, prestanu da funkcioni-

⁵⁵ Pavlović, "Drastična filmska slika", u *Đavolji film*, str. 80-81.

šu kao autonomni elementi u montažnom nizu – preostaje li i jedan razlog da ih i dalje smatramo "ajzenštajnovskim"? Na kraju krajeva, sovjetski filmski stvaralac je eksplicitno upozoravao da mesto atrakcija nije "unutar granica logične radnje," u okviru dramaturške sadržine dela.⁵⁶ Da li se, onda, Pavlovićeva realistička modifikacija filmskih atrakcija na kraju iole razlikuje od, recimo, re-konceptualizacije ovog pojma kakvu je predlagao Žan Mitri? Kako je jasno ukazao Žak Omon, ta rekonceptualizacija suštinski promašuje anti-naturalistički karakter Ajzenštajnovog pristupa filmu, jer nastoji da "pripitomi" njegova formalistička "preterivanja" suvoparnim vraćanjem primata narativnoj logici i kontinuitetu. U svojoj kritici Mitrijevog prekrajanja Ajzenštajnovе teorije Omon piše:

Stvarnost [po Mitriju] ne smemo izdati niti imamo opravdanja da je "tumačimo" ili "eksploatišemo". Pošto Ajzenštajn veoma malo pažnje posvećuje pravilima vezanim za ono što je "nalik životu", "konkretno" ili "implicirano", njegovi zločini su gotovo potpuni, a Mitri jedva da ima vremena, naročito kad je reč o *Oktoberu* i *Štrajku*, da se pozabavi svim načinima na koje oni odskaku od njegovih normi: postoje čitave stranice na kojima on "osakaćuje" većinu metafora u *Oktoberu*, suprotstavljajući njihovoj "lošoj" montaži atrakcija "dobru" refleksnu montažu, pod čime misli na onu koja "koristi samo simbole određene sadržinom; drugim rečima, to je montaža važnih činjenica sačuvanih i shvaćenih unutar granica logike tekuće narativne radnje".⁵⁷

Međutim, centralna funkcija Pavlovićeve "sirove/drastične" slike ipak se ne uklapa u Mitrijev teorijski okvir. Iako se

⁵⁶ Eisenstein, "Montage of Attractions", str. 231-232.

⁵⁷ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), str. 149-150.

formalna sredstva kojima se Pavlović koristi kako bi uveo "neprijatnu asocijativnost" slike razlikuju od onih kojima je bio sklon Ajzenštajn, primarni status takve slike kao posrednika gledaočevog odnosa prema dijegetskom svetu/sadržaju nedvosmisleno je u saglasju s njegovim stavovima. Naime, kod Pavlovića kao i kod Ajzenštajna, atrakcije ili "sirove slike" funkcionišu kao naglašeni vizuelni elementi koji kvalifikuju i kanališu karakter gledaočevog upliva u filmsku stvarnost. Po Ajzenštajnu, izazivanjem intenzivnih visceralnih reakcija atrakcije gledaocu omogućavaju da "spolja" pristupi dramaturškoj i tematskoj sadržini filma (pri čemu je ta "spoljašnost" određena Ajzenštajnovom antinaturalističkom, montažno zasnovanom, isprekidanom strukturom). Putem filmskog reza, gledaočeve reakcije na niz sasvim autonomno postavljenih atrakcija bivaju prenesene unutar narativa, "primenjene" na tematiku/sadržaj priče. (Način na koji gledalac reaguje na filmske atrakcije Ajzenštajn je najpre koncipirao na čisto fiziološkom nivou, ali je vremenom elaborirao svu kompleksnost njihovog afektivnog, psihološkog i, naravno, intelektualnog potencijala.)

Pavlović, pak, nastoji da gledaočeve reakcije tokom filma kanališe u suprotnom pravcu. On "drastičnom" slikom nastoji da izazove denaturalizaciju razumevanja logike filmske radnje, da spreči potpuno racionalizovanu percepciju dijegeze. Ovde se čini korisnim pozabaviti se filozofskim ("ničeovskim") problemom koji čini srž velikog dela Pavlovićevog rediteljskog i književnog rada: problemom ljudske prirode rastrzane između dva nepomirljiva pola. Na jednoj strani je život kao biološki fenomen: pulsirajuća iracionalna sila, skup nagona – za hranom i seksom, ali i nasiljem i destrukcijom. S druge strane je svest, po Pavloviću "karcinomska pojava u prirodi", koja ljude razlikuje od svih drugih živih bića. U nastojanju da ljudski život učini prijatnim ili bar

podnošljivim, svest na kraju uvek degeneriše sâm život, ili se njeni napori završavaju neuspehom.⁵⁸

U skladu s ovakvim shvatanjem ljudske prirode, Pavlović umetnosti pripisuje funkciju društveno destruktivne kritike: izražavanja "paroksizma egzistencije", prodiranja u "nezdavo tlo" na kojem se afektivne, impulsivne sile i besmisleni činovi iskazuju u situacijama odložene ili bar oslabljene svesti. Upravo u tom svetlu on tumači i Ajzenštajnov pojam atrakcija. Prisećajući se svoje opčinjenosti *Oklopnjačom Potemkin*, reditelj kaže:

I odem da vidim šta je to. I tad sam bio preneražen, bukvalno sam bio smlavljen tim filmom. Posle toga filma trgao sam se i počeo da razmišljam: pa dobro, šta je to što je mene tako u tom filmu impresioniralo do te mere da sam sve što sam pre toga video prestao da volim. I onda sam došao do te takozvane montaže. Naravno, to je bila jedna iluzija... Jer ono što je mene tu fasciniralo, to je pre svega bila sekvenca odeskih stepenica. A odeske stepenice nisu samo montaža, "odeske stepenice" su, pre svega, jedna iracionalna režija, ne slučajna režija, nego režija koja izbacuje u prvi plan iracionalnu neku silu do koje se film domogne ponekad, a kad je se domogne, onda je to ono najbolje i najveće i najprodornije. Naravno, do toga sam tek kasnije došao da to što je mene plenilo kod Ejzenštajna, u tome filmu, nije u stvari montaža...⁵⁹

Pavlović, dakle, smatra da je najvažnija odlika Ajzenštajnovne tehnike sadržana u tome što ona filmsku sliku obogaćuje izlivima nesvodive iracionalnosti. Atrakcije nisu nešto što jednostavno unapređuje ili usmerava našu percepciju slike; pre se može reći da one suočavaju gledaoca

⁵⁸ Pavlović, "Čovek i život", str. 229.

⁵⁹ Pavlović, "Režija je materijalizacija ličnih opsesija", u *Đavolji film*, str. 268.

(na prilično batajevski način) s "odučavanjem" od prikazane stvarnosti, s onim što bi se moglo opisati kao gubitak "perceptualne svarljivosti" profilmskog sveta. Kada su tako shvaćene, atrakcije ili "sirove" slike moraju biti uključene u dijezezu; one ne mogu biti predstavljene drugačije nego na "bazenovski" način – kao visceralni stimuli umetnuti u filmski kontinuum, kao nešto što postoji unutar logike tekuće narativne radnje. Jer njihova funkcija nije ništa drugo već da ocrtaju granice čitljivosti tog filmskog kontinuum, te logične radnje. U filmovima Živojina Pavlovića atrakcija obeležava krajnji neuspeh ("denaturalizaciju") potpune razumljivosti označenog. Atrakcija dopušta impulsivnom, iracionalnom, onome što ne može biti simbolizovano, da se osveti – i to baš na poprištu filmskog naturalizma – "karcinomu prirode" koji predstavlja gledaočev kogito. Atrakcija ne dozvoljava da slika u potpunosti bude potrošena na ono što je sâm Ajzenštajn nazivao "retardacijama svesti i volje".⁶⁰

Konačno, priroda društvene kritike sa kojom se susrećemo u filmu *Kad budem mrtav i beo* može biti do kraja shvaćena jedino ako se posmatra u svetlu gore opisane koncepcije filmske slike. Film nudi demitologizujući prikaz jugoslovenske socijalističke svakodnevice, viđenje koje je u oštroj suprotnosti sa zvaničnim pričama o opštem napretku u znaku svesrdne posvećenosti komunističkim ciljevima. Prateći trag opsežne privredne reforme koju su 1965. godine otpočele federalne vlasti, *Kad budem mrtav i beo* suočava gledaoca s onim što nedvosmisleno deluje kao simptom neuspeha te reforme. Ova dijagnoza temelji se i na centralnoj premisi filma: nema te "društveno kon-

⁶⁰ Sergei Eisenstein, "The Montage of Film Attractions", u *The Eisenstein Reader*, ur. Richard Taylor (London: BFI, 1998), str. 47.

struktivne" perspektive iz koje glavni lik Džimi Barka ne bi delovao sasvim beskorisno, kao društveni otpadak. On ne samo da nema stalno zaposlenje nego mu (poput Akatonea i drugih likova iz ranih Pazolinijevih filmova o *borgatama* – sirotinjskim predgrađima italijanskih gradova) najviše odgovara upravo da ništa ne radi (u jednom trenutku Džimi se čak hvali da je isuviše lenj). Analogno stilsko-formalnom insistiranju na "perceptualnoj nesvarljivosti" sirove slike, Pavlović koristi nemogućnost Džimijeve društvene asimilacije kao ključnu referentnu tačku unutar narativa: u odnosu na nju čitav jugoslovenski sistem socijalističkog samoupravljanja (radničkog samoodlučivanja i neposrednog učešća u upravljanju proizvodnjom) deluje pre svega kao sistem čija je glavna briga bila da održava privid produktivnosti i društvenog napretka. Kako je odlično primetio filmski kritičar Saša Radojević:

Od svih onih likova u filmu *Kad budem mrtav i beo* koji stalno govore o radu a zapravo ništa ne rade, jedino što se očekuje upravo je socijalizacija. Niko ne očajava što nema proizvodnje već što nema socijalizacije. Od proletera i vojnika se ne očekuje strogo ispunjavanje obaveza sa visokooktanskim radnim elanom, već druženje i razonoda, kastracija bunta koji bi možda razneo staklenu kulu u kojoj su nagomilani mitovi na kojima počiva socijalističko društvo.⁶¹

Zbog neskrivene težnje ka otvorenoj društvenoj kritici, ranih 70-ih godina došlo je do bujice politički motivisanih (i ispolitizovanih) napada na Novi film. Predvođeni dogmatiski nastrojenim zaštitnicima socijalističkog kulturnog establišmenta, ovi napadi prvenstveno su bili usmereni ka "subverzivnim" i "antisocijalističkim" stavovima koji su, navodno, zagadili jugoslovensku kinematografiju i podstakli poja-

⁶¹ Saša Radojević, "Smrt na poslu", u *Kad budem mrtav i beo*, 55.

vu onoga što će biti obeleženo kao "crni talas".⁶² Po nekim neblagonaklonim mišljenjima izraženim u to doba, režiseri kao što su Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik i, pre svega, Živojin Pavlović, čitavu zemlju videli su kao "jedan veliki klozetarnik".⁶³ (Pavlovićeva mračna, beskrupulozno destruktivna autorska vizija pokazala se kao naročito plodno tle za česte kritike; njegovo stvaralaštvo okarakterisano je kao paradigma štetnog "društvenog nihilizma.") Izvestan broj filmova "crnog talasa" tako se suočio s raznim zvaničnim, poluzvaničnim i nezvaničnim zabranama prikazivanja: Pavlovićeva *Zaseda* (iako nikad zvanično zabranjena, nije distribuirana sve do početka 90-ih godina); Makavejevljev *WR: Misterije organizma* (s dozvolom prikazivan u inostranstvu, ali ne i kod kuće); Žilnikovi *Rani radovi*; Petrovićev *Majstor i Margarita* (nastao 1972, zasnovan na istoimenom romanu Mihaila Bulgakova)... Nekim drugim filmovima nikad nije dozvoljeno da budu završeni – to je, recimo, slučaj sa Žilnikovim *Sloboda ili strip* (1972), donekle inspirisanim Marksovim *Kapitalom* (koji je Ajzenštajn svojevremeno takođe želeo, bez uspeha, da ekranizuje; danas, pak, Aleksandar Kluge radi na snimanju filma po *Kapitalu*). Napadi na "crni talas" dostigli su vrhunac 1973. godine kada su, kao rezultat skandala čiji je povod bio film *Plastični Isus* studenta režije Lazara Stojanovića, Petrović i Pavlović proglašeni moralno, politički i pedagoški "nepodobnim" i bili uklonjeni s Akademije dramskih umetnosti u

⁶² Vladimir Jovičić, "Crni talas' u našem filmu", *Borba*, 3. avgust 1969. O žučnoj kritici "crnog talasa" koja je istovremeno nastojala da se distancira od Jovičićevog "naivnog i nedokumentovanog" napada, vidi Milutin Čolić, "Crni film' ili kriza 'autorskog' filma", *Filmska kultura* 71 (jun 1970).

⁶³ Navedeno u Pavlović, *Đavolji film*, str. 260.

Beogradu (Pavlović je nastavio da režira u Sloveniji gde je tokom 70-ih godina snimio četiri filma). *Plastični Isus* će ubrzo postati poznat po tome što je njegov autor bio jedini reditelj u istoriji jugoslovenske kinematografije koji je zbog svog ostvarenja boravio u zatvoru.

Tito i Isus

Kod nas su taj termin crni talas izmislili neki ljudi koji su u ono vreme pravili političku karijeru. ... Imali su, u stvari, vrlo živu maštu, političko-pornografsku, i podrazumevali mnogo više nego što smo mi na svoj naivni način podrazumevali. Strastveni progonitelji unosili su ogromnu količinu mraka u naše filmove, bivajući opsednuti potrebom za tim mrakom i čišćenjem sebe od tog mraka. Tako su naši filmovi, kao "crni filmovi", korišćeni za neki egzorcizam društveni, za neka duševna pražnjenja nekih ljudi i za neke njihove radnje pristojne, nepristojne, higijenske i ne znam kakve, ali to nije imalo veze s nama.

Dušan Makavejev

Plastični Isus, snimljen 1971. godine, bio je Stojanovićev diplomski rad na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu.⁶⁴ Kao i ranije analizirana Makavejev-

⁶⁴ Jedan od Stojanovićevih skorijih projekata bila je saradnja s rediteljem Pavelom Pavlikovskim na filmu *Serbian Epics* (1995), dokumentarnom portretu Radovana Karadžića u produkciji Bi-Bi-Si-ja. Ovaj film sadrži neke materijale od antologijske vrednosti, kakva je na primer sekvenca koja prikazuje Karadžića kako šeta

vljeva ostvarenja, to je film kolažne strukture: igrani segmenti snimljeni su u koloru i prikazuju avanture glavnog junaka Toma, hrvatskog režisera koji živi u Beogradu; crno-bela, mahom dokumentarna i arhivska građa, odnosi se na Drugi svetski rat i posleratnu istoriju Jugoslavije (do kasnih šezdesetih) – upotrebom ovog materijala uspostavlja se širi društveno-politički kontekst u okviru kog se odvija centralna radnja filma. (Sl. 8)



Sl. 8. *Plastični Isus* (Lazar Stojanović, 1971)

Stojanović naglašava da je pitanje kako osmisliti i realizovati lik glavnog junaka, Toma, za njega od samog početka predstavljalo neku vrstu centralne dileme. U to vreme,

planinama oko Sarajeva i recituje poeziju (pored toga što je političar, on je i pesnik, a i psihijatar), dok njegova vojska nemilosrdno granatira opkoljeni grad.

Tom Gotovac je već bio priznati umetnik konceptualista, pionir performansa i body arta na našim prostorima i autor eksperimentalnih filmova (njegova ostvarenja *Prijepodne jednog fauna* (1963), *Pravac* (1964) i *Kružnica* (1964), spadaju među rane primere žanra "strukturalnog filma"). "Moj film, međutim, uopšte nije trebalo da bude dokumentarac o Gotovcu", kaže Stojanović. "Želeo sam da stvorim situaciju u kojoj publici ne bi bilo lako da proceni da li su filmovi koji se pripisuju mom junaku dobri ili ne. On tvrdi da je filmski autor i filmovi mu se prikazuju, pa ipak, ni jednog trenutka nije jasno koliko to što on stvara zaista vredi".⁶⁵

Plastični Isus, jedan od poslednjih proizvoda crnog talasa, prilično se otvoreno, često didaktički, bavi ne samo problemom individualne slobode već i osetljivim temama etničke mržnje i bratoubilačke prošlosti tokom Drugog svetskog rata, kao i kultom ličnosti predsednika Josipa Broza Tita. Filmska kritika Tita inspirisana je sveprisutnošću njegove ličnosti u svakodnevnom životu zemlje. "Smatrao sam neobičnim", priseća se Stojanović, "to što je u stvarnosti Titove fotografije bilo moguće naći svuda, dok ih u filmovima gotovo uopšte nije bilo. Osim toga, sve što se dešavalo u zemlji, sve o čemu se odlučivalo, svaki novi sporazum – sve se uvek radilo u Brozovo ime i u ime Komunističke partije. Njegovi rođendani javno su slavljani sletovima i štafetom mladosti koja je nošena kroz celu zemlju. Sve je to, po mom mišljenju, imalo naci-intonaciju".⁶⁶

Tako je protagonista *Plastičnog Isusa*, filmski stvaralac s dna društvene lestvice, stavljen na narativni put koji ga, "božanskom" intervencijom filmske montaže, na kraju dovodi

⁶⁵ Lazar Stojanović, Pavle Levi, neobjavljeni intervju, Njujork (april/maj 1996).

⁶⁶ Stojanović, intervju.

do direktnog susreta sa samim Maršalom – neprikosnovanim državnim autoritetom i figurom sa samog vrha strukture moći. Putanja nevidljivog ali, ispostaviće se, sveprisutnog Oca Nacije ukršta se s putanjom eksperimentalnog umetnika i slobodara u trenutku kada policija hapsi Toma zbog njegovog parazitskog, naizgled beskorisnog načina života. Neposredno nakon hapšenja, Tito se po prvi put pojavljuje u filmu, u vidu inserta iz njegovog čuvenog televizijskog obraćanja naciji koje je označilo okončanje studentskih nemira 1968. godine. Otrgnut is svog originalnog konteksta, smešten u priču o Tomovim avanturama, ovaj dokumentarni materijal poprimio je novo, modifikovano značenje: Titov govor sada garantuje publici da je sukob između Toma i policije pod kontrolom i da ga nadgleda budno oko Maršala lično.

Kao kolaž, *Plastični Isus* se bitno razlikuje od Makavejevljevih filmova. Za našu diskusiju pogotovo je korisno istaći dva tipa razlika. Prvo, iako kao većina autora novog filma ističe važnost individualnih sloboda, Stojanović ne insistira, na način na koji to čini Makavejev, na ulozi gledaoca kao aktivnog proizvođača (subjektivnog) značenja događaja na ekranu. On se pre usredsređuje na stvaranje jedne bespoštedne filmsko-političke provokacije, u čije središte postavlja kritiku autoritarnosti i kolektivismu na kojima počivaju opresivni politički sistemi različitih ideoloških predznaka.

Drugo, za razliku od Makavejevljevih filmova, *Plastični Isus* zapravo ne dozvoljava mogućnost da se suprotstavljeni kadrovi međusobno odnose dijalektički. Naprotiv, Stojanovićev film teži onome što je verovatno najbolje shvatiti kao "montažni anarhizam" i sveobuhvatnu kritiku ideologije: efekat totalnog izjednačavanja i apsolutnog odbacivanja svih ideologija i političkih struktura kojima se film bavi. (Ali, nakon što se ideologiju, navodno, odbaci *tout court* – šta preostaje? Ne-ideologizovana stvarnost? Čini se da je ov-

de jedini ispravan odgovor, ipak: naturalizovana ideologija, tj. ideologija kojoj "interpelacija" toliko dobro ide od ruke da deluje kao "ne-ideologizovana" stvarnost). Tri najeksplicitnija primera Stojanovićeve dijalektici suprotstavljene montaže (delimično razvijene pod uticajem kolažnih filmova američkog underground autora Brusa Konera – pogotovo njegovih eksperimenata s prostorno-vremenskim kontinuitetom, na tragu "Kulešovljevog efekta") jesu:

- povlačenje paralela između komunizma i nacizma, postignuto naglašenom eliminacijom svih vrednosnih sudova iz onih segmenata filma koji koriste dokumentarne snimke iz Drugog svetskog rata o partizanskoj i nemačkoj vojsci;

- implicitno poređenje Josipa Broza i Adolfa Hitlera – provocirano činjenicom da se dokumentarni snimci obojice vođa nalaze u okviru istog, anti-hijerarhijski strukturiranog narativa;

- nagoveštaj da moderno jugoslovensko socijalističko društvo počiva na nazadnim nacionalističkim ubedenjima i netoleranciji. Ne pridajući mnogo značaja uzročnosti, film slobodno prepliće polu-dokumentarne segmenate o Tomovim dogodovštinama kasnih šezdesetih, s arhivskim snimcima četnika i ustaša.

Stojanovićeve kinematografske provokacije – iznad svega, nagoveštaj kontinuiteta između nacističkih i komunističkih struktura moći⁶⁷ – pokazala se dovoljno transgre-

⁶⁷ Sličnost između nekih nacističkih i komunističkih rituala privlačila je i inspirisala mnoge istočnoevropske umetnike. U skorije vreme Makavejev je u svoj film *Gorila se kupu u podne* (1992) inkorporirao sekvencu iz Čaurelijevog socrealističkog *Pa-da Berlina*, kako bi ukazao na njegovu sličnost s *Trijumfom volje* Leni Rifenštal. Oba dela prikazuju Vođu – Staljina, odnosno Hitlera – kao mesijansku figuru čije spuštanje s neba (avionom) beleži kamera.

sivnom da privuče pažnju jugoslovenskog političkog establišmenta. Protivurečeći zvaničnoj priči o neprikosnovenosti bratstva i jedinstva jugoslovenskih naroda, *Plastični Isus* sugerise "fantomsko" stanje političkih prilika u istorijski nestabilnom regionu. Koristeći propagandne materijale o napredovanju nacističke vojske po Evropi, Stojanović podseća na ozloglašeni primer političke i vojne sila koja je, dok je bila u usponu, takođe verovala u sopstvenu večnost, ali će, nakon što je poražena, biti pamćena samo po zlu. Na taj način reditelj, implicitno, otvara mogućnost da i državnom socijalizmu, pre ili kasnije, dođe kraj.

Stojanoviću je suđeno zbog snimanja "neprijateljske propagande" s ciljem zbacivanja socijalističkog režima. U zatvoru je proveo tri godine. *Plastični Isus* je, pak, sasvim bizarno, konfiskovan kao instrument "zločina"; u bunkeru je ostao do 1990. godine. No, iako neosporna, rediteljeva kritička smelost ipak je samo delimično odgovorna za draštičan tok događaja koji je zadesio njega i njegov film. Dodatna "odgovornost" za njihovu sudbinu leži u širim društveno-političkim previranjima u Jugoslaviji ranih sedamdesetih godina.

Godine 1968. u zemlji je došlo do masovnih studentskih demonstracija s centrima u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani. Demonstracije su obeležile vrhunac liberalizovane atmosfere kojoj je, između ostalog, doprinela i povećana tolerantnost komunističkih rukovodstava u nekim od republika (Srbiji, Hrvatskoj i Sloveniji). U Hrvatskoj se, međutim, uz reformski program razvijala i nacionalistička platforma koja je dovela do uspona populističkog pokreta *maspok*. Pokret je vremenom stekao značajne razmere i otišao do tolikih desničarskih ekstrema da su Tito i savezno rukovodstvo, isprva tolerantni prema liberalizmu republičke vlasti, odlučili da reaguju. Mada se hrvatsko republičko ruko-

vodstvo – i samo posvećeno pitanju hrvatske nacionalnosti – tada zaista distanciralo od političkih i kulturnih aktivnosti ekstremnih nacionalista, njihovo insistiranje na održavanju otvorene javne sfere i potenciranje politike "tolerantnosti i dijaloga" umesto upotrebe "čvrste ruke," na kraju ipak nisu doveli do dovoljno efektne osude nacionalističke platforme.⁶⁸ (S druge strane, zagrebački *praksisovci* od početka su se jasno suprotstavili *maspoku*). Kako Mirko Tepavac sažeto zaključuje, *maspok* je "nažalost oslabio svoje demokratske zahteve za reformom centralističke federacije prihvativši podršku hrvatskog nacionalizma, pa čak i ustaštva".⁶⁹ *Maspok* je bio prvi pokret posle narodnooslobodilačke borbe (1941-1945) koji je "otkrio impozantnu upotrebljivost masovnog nacionalizma za političku homogenizaciju. Ma kako se kasnije, osobito u novije vreme, *maspok* ('hrvatsko proleće'), pokušavao prikazati samo kao demokratski, a ne i kao nacionalistički, on je taktički dvosmisleno i politički nečisto vođen".⁷⁰

Savezno rukovodstvo intervenisalo je 1971. godine protiv *maspoka*. Institucionalnim čistkama i masovnim hapšenjima pokret je suzbijen. Došlo je i do političke smene na

⁶⁸ Godine 1972, vodeći hrvatski političar, Savka Dapčević-Kučar, istakla je: "Razlika je u tome što mi [hrvatske republičke vlasti] punu nacionalnu afirmaciju i jačanje ravnopravnosti vidimo jedino u okviru platforme samoupravnog socijalizma i u kontekstu socijalističke Jugoslavije. Oni [ekstremni nacionalisti] su izvan toga. Ovo je linija demarkacije." Navedeno prema: Ante Čvalo, *Croatian National Movement* (New York: East European Monographs, 1990), str. 165). Vidi takode: Mika Tripalo, *Hrvatsko proljeće* (Zagreb: Globus, 1990), str. 8-9, 93, 231.

⁶⁹ Aleksandar Nenadović, *Mirko Tepavac: sećanja i komentari* (Beograd: Radio B92, 1998), str. 79.

⁷⁰ Ibid, str. 149.

najvišem nivou republičke vlasti u Hrvatskoj. Kriza koja je u prvi plan izbacila osetljiva pitanja nacije i nacionalizma odrazila se i na opštu situaciju u Jugoslaviji. "Do daljnjeg" su zamrznute mnoge političke slobode. Prikazivanje *Plastičnog Isusa*, filma koji se između ostalog bavio i istorijom međuetničkih sukoba u regionu, postalo je tako neizvodljivo. Uskoro je, međutim, došlo do novog političkog obrta koji je još više pogoršao položaj Stojanovićevog filma.

Na udaru saveznih vlasti 1972. godine našlo se političko rukovodstvo u Srbiji. Takozvani "srpski liberali" nisu, po Titovom mišljenju, dovoljno učinili da spreče širenje raznih "negativnih" fenomena, kakvi su kritika državnog centralizma i ekonomski liberalizam. Čim su čelnici Komunističke partije Srbije uklonjeni s funkcija, uhapšeno je desetak studentskih vođa, mahom učesnika protesta iz 1968. godine. Među uhapšenima je bio i Lazar Stojanović, čiji je *Plastični Isus* tada postao maltene nekom vrstom materijalne potvrde da su kontrarevolucionarne tendencije, protiv kojih je režim navodno reagovao, zaista predstavljale realnu opasnost.

Svi ovi slučajevi političkih zabrana, progona i hapšenja, označili su početak nove političke klime u zemlji: ponovnu uspostavu lokalne verzije tvrde boljševičke linije (postepeno napuštanu od sredine pedesetih), utemeljene u centralističkoj kontroli moći, monolitizmu Komunističke partije i autoritarizmu vrhovnog poglavara (Tita). Uskoro su se i *praksisovci*, čije su aktivnosti već bile pomno praćene, našli na otvorenom udaru vlasti. Godine 1975. grupa od osam profesora, članova *praksisa*, izbačena je s Beogradskog univerziteta. U Zagrebu je na silu obustavljeno izlaženje časopisa *Praxis* (jedan broj je već bio cenzurisani 1971), a prekinute su i međunarodno uspešne sesije Korčulanske letnje škole, koja je godinama okupljala neke od najistaknutijih evropskih i američkih mislilaca (Ernst Bloh, Herbert Marku-

ze, Zigmund Bauman, Lisjen Golman, Jirgen Habermas, Agnes Heller, Anri Lefevr i mnogi drugi).

U neku ruku, političko potiskivanje reformističke društvene misli tokom sedamdesetih doprinelo je utiranju puta iracionalnostima uskoumnih, etnonacionalnih mitomanija koje su nastupile osamdesetih. Ne treba, međutim, gubiti iz vida ni ograničenja same teorije *praksisa*. Tokom kasnih osamdesetih, kada se politički rasep između reformista i konzervativnih centralista ponovo ispoljio unutar sada već ruševnog sistema jugoslovenskog državnog socijalizma, neki od najistaknutijih *praksisovaca* u Srbiji, poput Mihaila Markovića, Ljube Tadića, Svetozara Stojanovića, priključili su se etnohegemonističkom projektu na čije je čelo postavljen Slobodan Milošević, a svoje univerzalno-humanističke ideje transformisali su u ideje srpske nacionalne (pseudo)emancipacije.⁷¹ Delimično objašnjenje ove transformacije možda treba tražiti u činjenici da, i pored njihove obimne kritike autoritarizma i ideološke rigidnosti, na kraju ipak nisu sve inkarnacije *praksisa* uspele da prevaziđu poimanje samih sebe kao političko-filozofskih recepata za čovekovo oslobađanje. Suočeni s nestajanjem internacionalno orijentisanog emancipatorskog idealizma i s napretkom partikularističkih politika identiteta, neki praksisovci su se priklonili megalomanskim težnjama srpskog nacionalističkog resentimana, koji je – polazeći od lažne dijagnoze o "ugroženosti" srpskog etnosa, ali se istovremeno koristeći obmanjujuće "projugoslovenskom," metastaziranom socijalističkom reto-

⁷¹ Zagrebački praksisovci uglavnom su se, pak, suprotstavili novom talasu nacionalizma. Knjiga Milana Kangrge, *Šverceri vlastitog života* (Beograd, Split: Republika i Feral Tribune, 2001-2002), dobar je primer levičarske denuncijacije etničke euforije u Hrvatskoj tokom devedesetih.

rikom Miloševićevog režima ("antibirokratska revolucija") – nastojao da nametne svoj "korektivni" sud ostatku federacije.

S druge strane, ima i praksisovaca (kao i drugih reformista i socijalističkih liberala iz šezdesetih i sedamdesetih) koji su skloni da svoje nekadašnje marksističke stavove usklade s idejama savremene socijaldemokratije i s izvesnim (progresivnijim) vrednostima današnje, tržišno zasnovane liberalne demokratije.⁷² U ovo post-komunističko doba (u uslovima široko rasprostranjenog anti-komunističkog sentimenta) takve se tvrdnje, pre svega, mogu učiniti isuviše oportunistim. Ipak, možda ih zapravo treba uzeti zdravo za gotovo, a zatim ih shodno tome i kritikovati. Možda je "slaba tačka" praksisa upravo u tome što je, polazeći od ispravne kritike staljinizma, političke birokratije i rigidnosti sistema "stvarno postojećeg socijalizma," isuviše zanemario važnost borbe za održanje socijalističke i komunističke ideološke hegemonije. Tako, zauzimajući se za povratak "pravom" Marksu praxis je istovremeno – kakve li ironije – udario temelje jednom drugom tipu udaljavanja od suštine marksizma: insistirajući na Marksovom humanizmu, praksis je dozvolio isuviše političke "neutralizacije," isuviše deregulacije ideološke baze na kojoj zapravo počivaju ideali čovekovih sloboda, građanskog društva, demokratije, pluralizma, itd.

⁷² Videti Zagorka Golubović, "Nisu svi oblici socijalizma propali," *Republika* str. 141-142 (Juni 1996); Zagorka Golubović, Milan Podunavac, Nataša Milojević, Srećko Mihajlović i Nebojša Popov, "Razborito o levici i socijalizmu," *Republika* 273 (Novembar 2001); Nebojša Popov, ur. *Sloboda i nasilje* (Beograd: Res Publica, 2003). Vidi takode: Miladin Životić, *Contra Bellum* (Beograd: Beogradski krug, AKAPIT, 1997), str. 35-54, 231-256; Latinka Perović, *Ljudi, događaji i knjige*, str. 65, 140-141, 156; Miha Tripalo, *Hrvatsko proljeće*, str. 90-91.

* * *

Jedan od zanimljivijih aspekata burne istorije *Plastičnog Isusa* jeste činjenica da je, nakon što ga je država zaplenila, film pao u ruke cenzora koji su iz njega eliminisali jednu zauvek izgublenu scenu. Ta scena je bila dokumentarne prirode i prikazivala je venčanje pozorišnog reditelja Ljubiše Ristića, koji u filmu takođe igra manju ulogu. Venčanju je prisustvo-
vao i Tom Gotovac, u ulozi filmskog eksperimentatora iz *Isusa*. "Tom je tobože snimao venčanje svojom malom kamerom," priseća se Stojanović, "dok je jedan divni reljefni profil druga Tita, okačen na zidu, sve to nadgledao. U filmu, u trenutku kada se ceremonija venčanja završi i ljudi počnu da se ljube i slave, napravio sam montažni prelaz na materijal iz Drugog svetskog rata koji prikazuje četnike, srpske nacionaliste i koljače, kako takođe plešu i slave. Kasnije, na sudenju, javni tužilac je tvrdio da se time želi reći da će deca rođena iz ovog socijalističkog braka izrasti u četnike".⁷³

No, ono što je još direktnije uticalo na nestanak ove scene iz filma u vezi je s činjenicom da su očevi mlade i mladoženje bili visoki jugoslovenski vojni zvaničnici. Neki od njihovih prijatelja, zvanice na venčanju, takođe su bili vidljivi u filmu. "Kako sam kasnije saznao", kaže reditelj,

"mladoženjinom ocu i drugim državnim i vojnim funkcionerima prisutnim u filmu rugali su se po kuloarima vojne policije i ismevali ih kao 'glumce'. Njih su, zapravo, ozbiljno krivili što su dopustili sebi da se nađu u jednom neprijateljskom filmu – iako, naravno, u vreme snimanja oni nisu mogli ni pretpostaviti o kakvom će ostvarenju biti reč. Razjareni načinom na koji sam iskoristio njihovo prisustvo na venčanju, oni su odlučili da sami sebe uklone iz filma. To je bila njihova reakcija na neopravdane kritike

⁷³ Stojanović, intervju.

koje su im bile upućivane. Time su, zapravo, zapostavili svoj navodno primarni osećaj dužnosti – da 'brane' Tita čije je prisustvo u filmu, na kraju krajeva, bilo upadljivije od njihovog".⁷⁴

Stojanovićeva kritika Titovog lika u izvesnoj je meri slična vrsti kritike kojom se Makavejev koristi u *Nevinosti bez zaštite*. U oba filma susrećemo se s parodiranjem Tita kao socijalističke ikone. U oba slučaja, parodija se temelji na raskrinkavanju samog čina kojim se uspostavlja *imaginarna identifikacija* – identifikacija "sa likom u kome se sami sebi dopadamo".⁷⁵ U *Nevinosti*, Dragoljub Aleksić je taj koji, pozirajući za Makavejevljevu kameru, zauzima autoritarnu pozu koja podseća na pozu samog Tita na portretu koji visi iza njega (Sl. 9). U *Plastičnom Isusu*, pak, raskrinkan je sam Tito kada se, u dokumentarnom materijalu koji *neposredno prethodi* njegovom (već pomenutom) televizijskom obraćanju naciji, namešta pred kamerom i *zauzima* svoje autoritarno držanje. (Sl. 10) U oba slučaja, dakle, parodijom se gledaocu sugerše da je "car go" – da je veličina koja, navodno, prirodno zrači iz njegove (Titove) pojave, zapravo efekat *poze koju on zauzima*, poze koju je *dobro uvežbao*. Prikazivanje vođe u trenutku dok zauzima svoju dominantnu pozu tako dovodi do *raščinjavanja* njegovog ikoničkog statusa. Suprotno ustaljenoj "profesionalnoj" filmskoj i televizijskoj praksi koja podrazumeva da će ovakvi snimci "nameštanja" pred snimanje (političara, ali i svih drugih gostiju u studiju, kao i samih novinara i voditelja emisija) biti škartirani, eliminisani u montaži, ovde se insistira na razotkrivanju i problematizaciji sve neprirodnosti medijski poduprtog imidža moći.

⁷⁴ Stojanović, intervju.

⁷⁵ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, str. 105.



Sl. 9. *Nevinost bez zaštite* (Dušan Makavejev, 1968)



Sl. 10. *Plastični Isus* (Lazar Stojanović, 1971)

Sada se i funkcija i posledice cenzorske obrade Stojanovićevog filma čine kompleksnijim nego što je na početku izgledalo. Činjenicu da su izvesni predstavnici (istovremeno i podanici) Titovog režima odlučili da se izuzmu iz "neprijateljskog" filma – da spreče vlastito pojavljivanje u filmu koji parodira lik Josipa Broza – moguće je protumačiti kao izraz njihove intuitivne spoznaje da je od javnog priznanja da je "car go" možda još gore pokazati da ima onih (ni manje ni više nego u Vođinoj blizini) koji znaju da je to slučaj; *onih koji su u stanju da Vođu jasno vide u svojoj njegovoj razgolićenosti!* Zlostavljanjem Stojanovićevog filma cenzori su, u tom smislu, uspeali da spreče da oni sami budu identifikovani s perspektivom iz koje čitava komična inferiornost Vođe uhvaćenog u činu autoritarnog šminkanja postaje očigledna. Eliminirajući sami sebe iz ovog "subverzivnog" kinematografskog projekta, cenzori su nanovo potvrdili svoju *simboličku identifikaciju* sa Titom kao najvrednijom ikonom jugoslovenskog socijalizma–svoj status realizatora ideološke perspektive iz koje se Vođina razgolićenost čini neprimetnom, te samim tim i nepostojećom.⁷⁶

Konačno, u kontekstu nastojanja jugoslovenskog novog filma da istakne individualne istine i da aktivno angažuje različite gledalačke subjektivnosti, može se čak reći da su u slučaju *Plastičnog Isusa* cenzori izvršili perverziju ovog cilja. Upravljajući se prema njemu *isuviše doslovno*, nasilno uspostavljajući svoje lično, partikularno gledište, oni su još jednom poništili sve razlike između te partikularnosti i njezine nametanja kao kolektivne, univerzalne norme.

⁷⁶ Žižek definiše *simboličku identifikaciju* kao identifikaciju s mestom ili sa tačkom "s koje nas posmatraju, s koje mi sebe gledamo tako da se sami sebi dopadamo i delujemo vredni ljubavi u liku koji uzimamo".

2.

JUGOSLOVENSTVO BEZ REZERVE

Nakon potiskivanja "crnog talasa" ranih sedamdesetih, u jugoslovenskoj kinematografiji nastupio je ideološki manje trusan period tokom kojeg se bogato razvio stilski i narativni rečnik žanrovskog filma. Stvaraoci poput Žike Mitrovića, Predraga Golubovića i Miomira Stamenkovića ostvarili su velike uspehe svojim akcionim ratnim spektaklima ("crvenim vesternima"), napetim pričama o špijunazi i službi bezbednosti, te urbanim krimi-dramama. Dugovečna televizijska serija "Otpisani," reditelja Aleksandra Đorđevića (o avanturama grupe izuzetno sposobnih ilegala u okupiranom Beogradu), stekla je kulturni status kod domaće publike. Autori poput Krste Papića (koji je šezdesetih godina snimio *Lisice* – mračnu studiju psihologije staljinističkog ugnjetavanja) i Vlatka Gilića okušali su se u, na našim prostorima retko rabljenom, žanru naučne fantastike (*Izbavitelj* i *Kičma*), dok su se reditelji kao Milivoje Milošević specijalizovali za unosne komedije sa savremenom i ratnom tematikom.

Krajem sedamdesetih počeli su da se kristalizuju i novi oblici kritičkog bavljenja jugoslovenskom svakodnevicom.¹ Pojava mlađe generacije autora najjasnije se ispolji-

¹ Ovdje se delimično oslanjam na odličnu sistematizaciju jugoslovenskog filma osamdesetih godina koju nudi Denijel Gulding u knjizi *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience*.

la kroz filmove takozvane "praške škole" (grupa režisera koji su se školovali na češkoj filmskoj akademiji FAMU: Goran Marković, Lordan Zafranović, Srđan Karanović, Rajko Grlić i Goran Paskaljević).

Kako ukazuje Gulding, za razliku od često otvoreno transgresivnih autora "crnog talasa", pripadnici "praške škole" su prema društveno-političkom establišmentu radije zauzimali "stav kritičkog prilagođavanja negoli dijalektičkog sukobljavanja": "Slično lososu kada pliva uzvodno, oni jure napred od zaklona do zaklona, umesto da glavom srljaju protiv glavne struje".² Na ostvarenja ovih reditelja – okrenuta socijalističkoj svakodnevi i (ne)funkcionisanju samoupravnog sistema (s akcentom na nezaposlenosti, birokratiji, podmičivanju i političkom karijerizmu) – moguće je, u izvesnoj meri, gledati kao na specifično jugoslovensku verziju "filmova moralnog nemira," u to vreme rasprostranjenih u regionu zemalja "realno postojećeg socijalizma" (pogotovo u Poljskoj – Zanusi, Kišlovski, Falk, Holand). Goran Marković je, na primer, izgradio svoj impresivni opus stavljajući pod filmsku lupu i sa puno duha (ali bez malicioznosti!) analizirajući različite samoupravne institucije. Bez obzira da li je reč o popravnim domovima (*Specijalno vaspitanje*, 1977), osnovnim školama (*Majstori, majstori*, 1981) ili bolnicama (*Variola vera*, 1982), u Markovićevim rukama svaka od ovih struktura funkcioniše kao precizan kritički odraz jugoslovenskog socijalističkog društva u celini.

Lordan Zafranović, takođe pripadnik "praške škole", uveo je svojim filmovima *Okupacija u 26 slika* (1979) i *Pad Italije* (1981) do tada neviden stepen stilizacije u prikazu ratnih godina i borbe protiv fašizma. Zafranovićeva predstava života na hrvatskom primorju pod italijanskom i ustaškom (NDH)

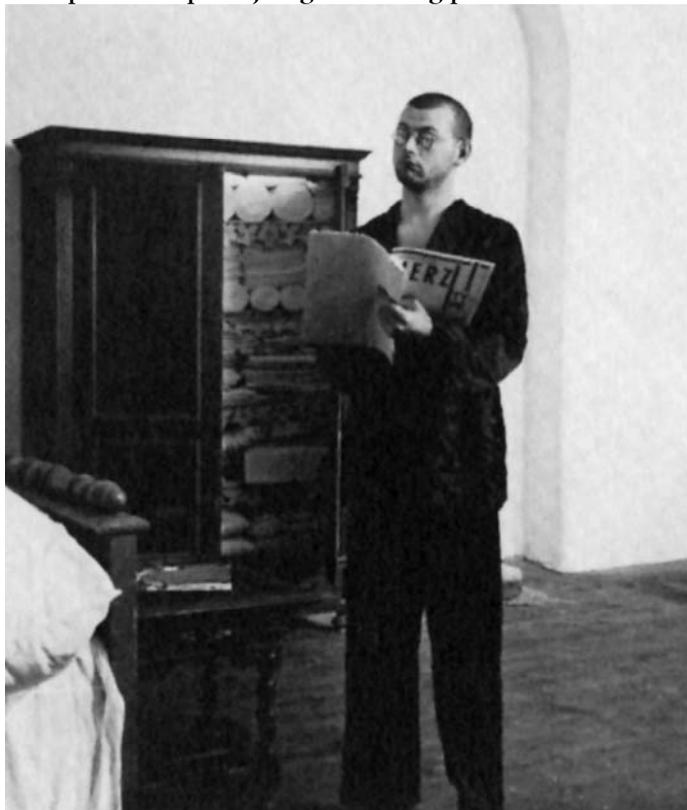
² Goulding, *Liberated Cinema*, str. 145.



Sl. 11. *Okupacija u 26 slika* (Lordan Zafranović, 1979)

vlašću, crpi snagu iz estetike vizuelne prezasićenosti – dekadencije obalske aristokratije, manirističkog tretmana orgijanja fašističkih vlasti i izuzetno surovog, patološkog nasilja kome iste pribegavaju. (Sl. 11) Rezultat ovakvog rediteljskog pristupa, pomalo nalik na kasnog Viskontija (*Sumrak bogova*), jeste nepogrešiva atmosfera straha, morbidnosti i klaustrofobije, fizičkog kao i duhovnog propadanja. Ideje napretka – energija revolucionarnih promena – prisutne su u ratom razorenom svetu *Okupacije* i *Pada Italije*, ali im autor pristupa bez (ideološki motivisanog) didaktizma, kao "generatoru boljeg sutra" (kako bi rekao Adorno). Revolucija je, kako je svojevremeno istakao Božidar Zečević, u Zafranovićevim filmovima koncipirana kao

neophodnost koja proističe iz nepodnošljive, iscrpljujuće izvitoperenosti postojećeg fašističkog poretka.³



Sl. 12. *Splav Meduze* (Karlo Aćimović – Godina, 1980)

³ Božidar Zečević, *Čitanje svetla* (Beograd: Prosveta, Prometej, 1994), str. 150-153.

Ranih osamdesetih, Karpo Aćimović-Godina, direktor fotografije na nekim od najznačajnijih jugoslovenskih filmova šezdesetih i sedamdesetih (uključujući i Zafranovićevu *Okupaciju*), istakao se kao režiser s avangardnim senzibilitetom (i tako, u izvesnoj meri, kao nastavljajući stilističkih eksperimenata karakterističnih za Novi film). Njegov dugometražni igrani prvenac, *Splav Meduze* (1980) – nastao kao kolaboracija sa scenaristom i kritičarem Brankom Vučićevićem, jednom od ključnih figura "crnog talasa" (Makavejevljev i Žilnikovim istaknutim saradnikom) – osmišljen je kao nesvakidašnji pastiš vizuelnih i verbalnih citata preuzetih od jugoslovenskih i evropskih avangardnih umetnika s početka dvadesetog veka: zenitiste Ljubomira Micića, dadaiste Dragana Aleksića, Kurta Švitera, Tristana Care i drugih. Film prati fiktivne avanture grupe mladih avangardista koji dvadesetih godina kreću u misiju širenja "jevandela radikalne umetnosti" po srbijanskoj provinciji. Suptilno ali nepogrešivo evocirajući sličnu liniju agitovanja kojom su 1969. krenuli fanatični Marksisti-revizionisti iz Žilnikovih zabranjenih *Ranih radova* (Vučićević je bio koscenarista, a Aćimović-Godina snimatelj i montažer ovog filma), *Splav Meduze* je, tako, obeležio početak nove decenije jugoslovenske kinematografije rekapitulirajući ključni meta-narativ iz njene kontroverzne prošlosti.

Takođe ranih osamdesetih, Živko Nikolić se afirmisao kao hroničar i poeta života u kulturno izolovanim, ruralnim oblastima Crne Gore (*Jovana Lukina*, 1979; *Čudo nevideno*, 1984), dok je Slobodan Šijan razvio specifičnu vizuelnu ikonografiju u svojim crnim komedijama *Ko to tamo peva* (1980) i *Maratonci trče počasni krug* (1981). S radnjama smeštenim u predratnu, ekonomski nazadnu Srbiju, oba filma nastala su pod jakim uticajem holivudske produkcije i

oba su, gotovo momentalno, stekla kulturni status kod jugoslovenske publike (pogotovo kod mlađe generacije). Što se tiče *Maratonaca* – snimljenih prema drami Dušana Kovačevića, o šest generacija nesposobnih grobara koji se grčevito trude da očuvaju "dobar glas" porodične firme ("Dugo konačište") – čini se da je aktuelnost krajnje morbidnog humora kojim se ovaj film odlikuje zapravo rasla tokom godina. Jer, ko je *razuman* mogao predvideti još 1981. godine, da će stvarnost "odgovoriti" na urnebesne avanture porodice Topalović sveopštom tragedijom u kojoj će se nacionalni ponos meriti brojem mrtvačkih sanduka, a pogrebni rituali koristiti u etno-narcističke svrhe.

Maratonce vredi smestiti u širi društveno-politički kontekst vremena u kome su nastali. Josip Broz Tito – "otac" moderne jugoslovenske nacije i doživotni predsednik SFRJ – umro je 1980. godine. Njegov odlazak označio je prekretnicu u životu zemlje otvorivši niz pitanja koja su gravitirala ka onom središnjem: treba li "Titov put" slediti i posle njegove smrti? Treba li ostati dosledan paroli "I posle Tita Tito." A ako ne, koji su onda prihvatljivi, alternativni oblici društveno-političkog uređenja? Jedna čuvena scena u Šijanovom filmu prikazuje porodicu grobara – u celosti sačinjenu samo od muškaraca – okupljenu oko bogate trpeze. (Sl. 13) Pozvan je i Đenka, lokalni bonvivan i vlasnik obližnjeg bioskopa. On je uveren da je poslužena tetelina (ispečena u tek izgrađenom krematorijumu) zapravo telo Pantelije, nedavno preminulog patrijarha, najstarijeg i navodno najmudrijeg Topalovića. Uživajući u pečenju, Đenka mirno konstatuje: "Ukusan ovaj Pantelija." U toj bizarnoj tvrdnji – da su Oca možda proždrla njegova deca – sadržana je sva kompleksnost suštinskog pitanja odnosa jugoslovenskih naroda prema nedavno preminulom vođi. (Ukažimo ovde i na činjenicu da je, poput Titovih slika koje



Sl. 13. *Maratonci trče počasni krug* (Slobodan Šijan, 1981)



Sl. 14. *Maratonci trče počasni krug* (Slobodan Šijan, 1981)

su "predsedavale" jugoslovenskom svakodnevicom, Pantelijin portret istaknut na vidnom mestu u kući Topalovića, pa se stiče utisak da patrijarh i s "onog sveta" nadgleda ponašanje svojih potomaka). (Sl. 14) Dvosmislenost sadržana u ovom nagoveštaju kanibalizma podvlači, pak, nerazrešenu prirodu pitanja: da li "proždiranje Oca" treba protumačiti kao čin idolatrije ili ikonoklastije? Da li ono predstavlja uspeh ili grešku? Treba li mu pripisati pozitivne ili negativne (društvene, političke) konotacije?

U nastavku poglavlja razmotrićemo važnost ovih i sličnih pitanja (vezanih za Titovo prisustvo, odnosno novonastalo odsustvo, u životima Jugoslovena) na primeru *novog primitivizma* – bosanskog omladinskog pokreta iz osamdesetih godina – te njegovog najpoznatijeg proizvoda, popularne televizijske serije *Top lista nadrealista*.

Novi primitivizam

Imam prijatelja,
stanuje kod Napretka
ne znam kog je plemena,
jer ne nosi ratne boje.

Zabranjeno pušenje

Godine 1997, sarajevska rok-grupa *Zabranjeno pušenje* objavila je album. Iste godine, u Beogradu, izašao je album još jedne grupe s istim imenom. U energičnom, post-pankovski ironičnom maniru, izvestan broj pesama na oba albuma bavio se različitim aspektima i posledicama nedavno završenog bosanskog rata (1992-1995). Međutim, dva benda su se oglasila sa suprotnih strana reke Drine, prirodne granice između bivših jugoslovenskih republika Bosne i Hercegovine i

Srbije, te poprišta silnog etnički motivisanog ubijanja i uništavanja. Tako se ono što je *Zabranjeno pušenje* pevalo u Sarajevu razlikovalo od onoga što je *Zabranjeno pušenje* pevalo u Beogradu – članovi prve grupe proveli su ratne godine u gradu pod opsadom, dok su jezgro drugog benda činili muzičari koji su utočište od rata potražili u Srbiji.

No, vratimo se na početak ove priče, u vreme kada je postojao samo jedan bend po imenu *Zabranjeno pušenje*. Osamdesetih godina XX veka bili su među najpopularnijim rok grupama u bivšoj Jugoslaviji i predstavljali jednu od paradigmi bosanske omladinske kulture. Uz *Elvisa J. Kurtovića* i njegove *Meteors-e*, *Pušenje* je definisalo muzički izraz subkulturnog pokreta *novi primitivizam*. Pomalo nalik na 'superzvezde' Endi Vorholovog *Factory*-ja, novoprimitivci su uspešno gradili imidž samopromovišući se kao nove ikone jugoslovenske pop scene. Otud "glamur" Elvisa J. Kurtovića – "zvezde pedesetih, šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih" (smatra se i osnivačem *novog primitivizma*); "muzička virtuoznost" gitariste Zije – "najbrže ruke srednje Bosne uključujući i zajednicu opština Tuzla"; "seksepil" i "intelekt" pevača i frontmena *Zabranjenog pušenja* 'dr' Neleta Karajlića, (kva-zi) autora (nepostojeće) sociološke studije *Provincijalizam kao najviši oblik primitivizma*; te 'menadžerski' status Malkolma Muharema, čije su ime i profesija aludirali na legendarnog pank menadžera i prevaranta, Malkolma Meklarena.

Novi primitivizam se nije ograničio na preoblikovanje jugoslovenske rok kulture. Pokret se uvrežio i u domenu poezije, slikarstva, pozorišta i filma (u sledećem poglavlju videćemo da je njegov uticaj prepoznatljiv u ranim radovima Emira Kusturice).⁴ Navodeći neke od ključnih elemenata novopri-

⁴ Nele Karajlić je svojevremeno duhovito tvrdio da postoje i novoprimitivistički arhitekti kojima je cilj da se jasno zna gde su

mitivističkog stila i tematike, kritičar umetnosti Nermina Zildžo ističe: "Osnovnim načelom SNP-a [sarajevskih novoprimitivaca] može se smatrati preispitivanje identiteta – pokušaj da se vlastito biće objasni vlastitim jezikom, kroz vlastitu, ničim nametnutu prizmu. Manifestira se putem prividnog anti-intelektualizma i korištenja domaćih ikoničkih i leksičkih svojstava, kroz manipulaciju prvenstveno predrasudom o mentalitetu Bosanca, uz posebno produktivnu upotrebu elemenata iz muslimanskog miljea sarajevske periferije".⁵

"Mali ljudi", sitni prevaranti i džeparoši – svi oni s margina društva "koji ima(ju) malo pri sebi, ali mnogo snova i emocija u sebi"⁶ – bili su u centru pažnje novoprimitivaca. Pokret je usvojio različite oblike masovne kulture i zabave (posebno tadašnju novokomponovanu muziku i fudbalske utakmice), ulični žargon, lokalnu modu i sve ih preinačio do tačke preterivanja. Evo konkretnog primera koji navodi 'dr' Karajlić kako bi potpomogao "bolje razumevanje specifičnosti novoprimitivističkog stava":

"Uzimamo pojam kiše, te kako na taj pojam reaguju pjesnici različitih profila. Dok jedan romantičar kišu posmatra tako da svoju dušu identifikuje sa sivom neba, Markes će primijetiti da kiša neprestano pada trideset dana i trideset noći; dok Dilan tešku kišu poredi s teškom kataklizmom, Sidran tvrdi da u našem gradu zbog kiše sunce nikad nije pošteno zasijalo. Nju-primitiv-pjesnik, vi-

na kući vrata, a gde prozori. Videti Nelle Karajlić, "Neue primitivismus za početnike," *Lica* (Novembar 1987), str. 8.

⁵ Nermina Zildžo, "Sjećam se...", *Catalogue for the Exhibition 'Sarajevo New Primitivus'* (Sarajevo: Art Gallery of Bosnia-Herzegovina, March 1990), n. pag.

⁶ Milena Dragičević-Šešić, "Laibach i Zabranjeno pušenje-dva pola rok alternative," *Umetnost i alternativa* (Beograd: FDU, 1992), str. 174.

djevši kišu, prvo pomisli da će se popodnevni derbi između Želje i Veleža odigrati po veoma teškom i raskvašenom terenu."⁷



Sl. 15. *Valter brani Sarajevo* (Hajrudin Krvavac, 1971)

Jedan od najinteresantnijih primera odnosa novoprimtivaca prema jugoslovenskoj popularnoj kulturi može se naći u njihovoj performativnoj transformaciji partizanskog filma *Valter brani Sarajevo* (1971), reditelja Hajrudina Krvavca. (Sl. 15) Kao što je već pomenuto, od kraja

⁷ Karajlić, str. 8.

Drugog svetskog rata do prve polovine osamdesetih, žanr ratnog akcionog filma služio je kao bitno sredstvo širenja socijalističke ideologije u sferi masovne kulture. Ova, po svojim estetskim dometima veoma različita ostvarenja, često su na uprošćen način rekapitulirala temeljne topose SFR Jugoslavije – narodnooslobodilačku borbu i bratstvo i jedinstvo naših naroda i narodnosti. U *Valteru* je ovo drugo posebno naglašeno. Film je posvećen jugoslovenskim narodima u povodu tridesete godišnjice njihovog oružanog ustanka protiv nemačke okupacije. Različiti verski hramovi čine istaknute elemente Krvavčevog urbanog mizanscena. A jedna od centralnih scena u filmu—u kojoj nacistički oficir poziva roditelje stradalih pripadnika pokreta otpora da preuzmu tela svoje dece—prikazuje Sarajlije svih etniciteta kako složno stupaju ka nemačkoj barikadi, na taj način osujećujući plan Gestapovaca da izdvoje i pogube sve koji su šurovali s mladim ilegalcima.

Međutim, ono što je u *Valteru* najbitnije – a što važi za Krvavčev opus u celosti (*Diverzanti*, 1967; *Most*, 1969; *Partizanska eskadrila*, 1979) – jeste činjenica da film demonstrira žanrovsku posvećenost najvišeg reda. Narativnom strukturom, vizuelnim kompozicijama, te upotrebom boje (nastalim pod uticajem holivudskih vesterna, akcionih filmova i stripovske ikonografije), *Valter* se strogo, intenzivno, moglo bi se čak reći previše očigledno, drži konvencija i formula žanrova koje sledi. Iako je priča činjenično utemeljena, nadahnuta stvarnim ljudima i događajima (Valter Perić je zaista bio pripadnik sarajevskog pokreta otpora), primarni cilj Krvavčevog filma nije ni istorijska tačnost, niti verizam slikovne predstave. Likovi su nedovoljno razvijeni, često potpuno jednodimenzionalni, dok prosta, svedena dvojna linija zapleta služi pre svega kao povod za spektakularnu akciju s Velimirom Batom Živoji-

novićem (Krvavčevim omiljenim glumcem) u naslovnoj ulozi.

Pejorativno ih nazivajući partizanskim pandanima serijala o Džejsmu Bondu, neki su kritičari otpisivali Krvavčeva ostvarenja kao preterano populistička i estetski beznačajna, ili pak kao banalne instrumente državne propagande. Međutim, jugoslovenska publika je ove filmove nagrađivala neverovatnom popularnošću upravo zbog njihove prejake žanrovske određenosti i efektne, kinematografski zasićene, slikovne pojave. Tako je *Valter brani Sarajevo* stekao status jednog od najgledanijih ratnih filmova svih vremena. A, upravo je na taj uspeh važno obratiti pažnju ukoliko želimo da pravilno utvrdimo šta je to što je novoprimitivistička perspektiva 'dodala' Krvavčevom filmu. Polazeći od pozicije poistovećivanja s običnim Bosancem, novoprimitivci su izabrali ovaj bioskopski hit za predmet svog obožavanja, istovremeno se odnoseći prema njegovoj preteranoj žanrovskoj kodifikaciji kao prema višku forme koji ukazuje na izvesna "urođena" ideološka ograničenja. Drugim rečima, s tačke gledišta novoprimitivaca, intenzitet kojim je replicirao prihvaćene konvencije nekih popularnih holivudskih žanrova učinio je *Valtera* baroknim partizanskim filmom koji razgolićuje ideološki shematizam koga se i sam, istovremeno, drži.⁸ Nastavljajući dalje u istom pravcu, novoprimitivci su ovaj film, ili iz njega probrane scene, mogli tretirati kao trag njegove vlastite "konstitutivne onostranosti": kao indeks niza naprednih, emancipativnih ideja (iznad svega, ideje bratske solidarnosti među Jugoslovenima) čija se ki-

⁸ Jednu od najboljih analiza veze između Novog Primitivizma i Krvavčevih filmova ponudio je Bogdan Tirnanić. Videti: Bogdan Tirnanić, "Das ist Sarajevo," u *Katalog za izložbu 'Sarajevo New Primitivus'*.

nematografska realizacija, jednostavno, ispostavila kao isušnije programska.⁹

Ovakvo performativno prisvajanje na delu je već na prvom albumu *Zabranjenog pušenja*, objavljenom 1981. godine. Naslov albuma, *Das ist Valter* (To je Valter), eksplicitno se poziva na Krvavčevo ostvarenje, dok su uvodna tema i dijalog koji joj prethodi direktno preuzeti s filmskog saundtreka. Dijalog o kome je reč tiče se dve poslednje scene u *Valteru*: "Onda gledaj, lafčino, vidiš ga...", kaže jedan ilegalac drugom kada ga ovaj zamoli da mu konačno otkrije tajni identitet njihovog vođe, Valtera. Kamera upire ka trećem članu ove male diverzantske jedinice, s kojim je radoznali borac sve vreme radio rame uz rame. Valter stoji na vrhu brda, a iza njega se pruža panorama čitavog Sarajeva.

Kako bi ono što se ovom scenom implicira bilo svima jasno – da Valter zapravo nije samo jedan čovek već, figurativno gledano, svi stanovnici Sarajeva – film se završava sledećim razgovorom dvojice nemačkih oficira:

Prvi oficir: "Impresivno... Otkako sam došao u Sarajevo tražim za Valterom i ne uspevam da ga nađem. A nalazim ga sada, kada mi je vreme da idem."

Drugi oficir: "Vi znate ko je Valter? Odmah mi recite njegovo ime."

⁹ Ovdje se pozivamo na ono što Fredrik Džejmson u knjizi o Adornu teorijski razvija kao "fundamentalnu operaciju kojom se izvesni koncept može istovremeno očuvati i de-reifikovati." I dalje: "Ono što sam koncept nije u stanju da kaže mora na neki način, svojom nesavršenošću, biti registrovano unutar njega (kao što monadno umetničko delo mora naći načina da 'uključiti svoju spoljašnjost, svoj referent, bolnim padom u razigranu dekorativnost')..." Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic* (London: Verso, 1990), str. 26, 30.

Prvi oficir: "Pokazaću Vam ga. Vidite li ovaj grad? (kamera još jednom nudi panoramu Sarajeva) To je Valter!"

Po završetku poslednje rečenice, poletna, herojska muzika privodi film kraju.

Neposredno nakon ovog intertekstualnog uvoda u album, *Zabranjeno pušenje* nudi pesmu "Anarbija All Over Bašćaršija" (s refrenom "New Primitivs all over Bašćaršija"). Taj muzički dodatak lišava film reifikovanog državno-socijalističkog omotača i poistovećuje *Valtera* s duhom apsolutne slobode i političke negacije (anarhija). Ideal bratstva i jedinstva je time očuvan, ali ne više kao izraz državno sponzorisanog dogme već kao "jedinstvo u raznolikosti," antitetički suprotstavljeno svim mogućim pokušajima da bude ideološki, politički i društveno-kulturno iskorišćeno. Iz novoprimitivističke perspektive, biti "pravi" Sarajlija, "pravi" Bosanac, znači poistovetiti se s antiinstitucionalnim, nadnacionalnim jugoslovenskim slobodarom. Bosanska omladinska subkultura pronašla je načina da revitalizuje i radikalizuje one progresivne stavove koji, premda već sadržani u *Valteru*, tu figurišu kao odveć zavisi od zvaničnih kodova socijalističke kulturne industrije.

Sarajevski nadrealisti

Novi primitivizam se brzo infiltrirao u masovne medije. *Top lista nadrealista* – u početku radio program, kasnije pretvoren u televizijsku seriju – bila je jedan od najistančanijih izraza novoprimitivističke orijentacije i to upravo onaj njen izraz koji je postigao izuzetno visok nivo popularnosti kod publike. Televizijsku verziju ovog programa – u kojoj je grupa mladih bosanskih izvođača (mnogi su bili članovi *Za-*

branjenog pušenja i benda Elvisa J. Kurtovića) demonstrirala svoj talenat za komediju – vredi, stoga, detaljnije razmotriti.

Top lista nadrealista (u daljem tekstu *TLN*) prvi put se pojavila 1981. godine u omladinskom radio programu "Primus". U tadašnjoj Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji, kulturni prostor iz kojeg je iznikla *TLN* predstavljao je, kako ukazuje Zildžo, "plodno tlo za manifestaciju sada već dogmatiziranih osobina vremena osamdesetih – oslobađanje od čvrsto definiranih obrazaca, narušavanje monopola kulturne difuzije velikih centara, zamor od intelektualne presije, oslobađanja ... od tradicije i prošlosti, kao i jedinstvenih ideoloških sistema, uz relativiziranje čvrstih ideoloških dogmi..."¹⁰

To je, istovremeno, bio period kada su se državni aparat i društveno-kulturni ideolozi naročito trudili da očuvaju atmosferu stabilnosti i jedinstva, služeći se represivnim merama protiv neistomišljenika ili onih koji bi skrenuli s "pravog" puta. Nekolicina "subverzivnih" grupa ("Beogradski intelektualci", "Anarho-liberali" iz Tuzle, "Muslimanski fundamentalisti" iz Sarajeva) u to je vreme zakonski gonjena i često strogo kažnjavana.¹¹ U izvesnom trenutku tako se čak i britki humor *Nadrealista*, karakterističan za njihov pristup jugoslovenskoj svakodnevnici, našao na udaru vladajućeg ideološkog aparata. Prvo je, 1985. godine, zabranjena jedna epizoda (na šta je grupa reagovala na istinski "primitivan" način – pustili su klasičnu muziku tokom svog zakazanog termina na radiju), a kasnije je i čitava emisija skinuta s radio-talasa.

U međuvremenu je, sredinom osamdesetih, snimljena i prva televizijska verzija programa, koja je označila početak

¹⁰ Zildžo, n. str.

¹¹ *Ibid.*

nove faze u životu *TLN*-a. Nekadašnja alternativna subkulturna grupa probila se u domen kulturnog establišmenta. Godine 1989, kada je snimljen drugi deo serijala (*TLN2*), čak se činilo da se *TLN* potpuno uključila u mejnstrim kulturu.¹² Do tada se, međutim, izmenila i šira društveno-politička situacija u Jugoslaviji. Kritika državne socijalističke dogme s početka osamdesetih, prerasla je u drugoj polovini decenije u sve fanatičnije i netolerantnije zagovaranje druge, etno-nacionalističke dogme. Milena Dragičević-Šešić ovako rezimira kulturne efekte te transformacije:

"(K)ultura, natopljena socijalističkom ideologijom i širena preko škola, radničkih i narodnih univerziteta, postala je, kroz najvulgarniju upotrebu nacionalnih mitova, nacionalistička i propagandistička. ... Tu se suočavamo sa tek naizgled novim oblicima iste suštine: tradicija i nacionalna kultura su samo maske koje kriju staru strukturu moći. Ideološka svest (dihotomna, manihejska, crno-bela), pripojila se onoj plemenskoj, iz čega je proizašao jednostavan, mada paradoksalan, prelaz sa komunističke na nacionalističku ideologiju".¹³

Ove promene u životu zemlje pružale su neiscrpan izvor "sirovog materijala" za televizijske skečeve *TLN*-a. Diegetski sadržaj novoprimitivističkog i "nadrealističkog" videnja događaja u razvoju direktno je zavisio i blisko pratio svakodnevicu Jugoslavije rastrzane između socijalističkih i nacionalističkih poriva. Ali, upravo je perspektiva iz koje su novoprimitivci posmatrali politiku, privredu i kulturu ono što ovde valja posebno naglasiti, jer ta je perspektiva

¹² O ovome videti: Alma Lazarevska, "Strijelac... zove kondora," u *Katalog za izložbu 'Sarajevo New Primitivus'*, n. str.

¹³ Milena Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura* (Sremski Karlovci: Izdavačka Knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994), str. 224.

– uglavnom nepromenjena od trenutka kada je usvojena još 1981. godine – ono što je davalo subverzivnu oštricu kreativnom radu grupe, kako tokom njenih godina na radiju, tako i nakon prelaska na televiziju.

Za sarajevske nadrealiste ključno pitanje nije bilo ono koje se ticalo neposlušnosti u odnosu na uspostavljene društvene i umetničke kanone, te zauzimanja nekonformističke poze spram vladajućih kulturnih ikona. Radilo se, iznad svega, o "liniji otpora" usmerenoj ka strukturnoj dimenziji dominantnih oblika društveno-kulturne diskurzivne prakse. Stoga se novoprimitivci i *TLN* nisu "suprotstavljali" samo postojećem kulturnom aparatu koji se bavio promocijom već zastarele verzije državno-socijalističke ideologije, već i nacionalistički orijentisanom kulturnom poretku u povoju koji je nastojao da kritikuje, pa čak i da se otvoreno bori protiv kulturnog establišmenta, istovremeno se koristeći njegovim strukturama i institucijama. Jer, prenos vlasti *unutar* takvih struktura predstavlja puku sukcesiju ideoloških dogmi.¹⁴ Tako, prvenstveno zahvaljujući svom otporu prema ovom tipu strukturne nepromenljivosti, novoprimitivci su uspeli da izbegnu utapanje u proces kulturne transformacije, koji je – pod izgovorom da sprovodi kulturnu evoluciju ili oživljavanje "potisnutih," tradicionalnih nacionalnih formi – zapravo predstavljao gladak prelaz s jedne na drugu kulturnu doktrinu (s državno-socijalističke na etno-nacionalističku).

Ono što se na prvi pogled možda činilo kao paradoksalno i neodrživo nastojanje *TLN*-a (rad u okviru mejnstrim televizijske produkcije, uz istovremeno očuvanje subverzivnih aspekata njihovog performativnog diskursa), sada je moguće sagledati u novom svetlu. Upravo

¹⁴ Ibid, str.185.

je sfera jugoslovenske masovne kulture poslužila tokom osamdesetih godina kao centralna pozornica za prelaz sa socijalističke na nacionalističku ideologiju i upravo je tu sferu *TLN* izabrala kao okruženje za većinu svog delovanja; jer, njihov cilj nije bila samo površna negacija popularnog *sadržaja* koji se tiče *određene* dogme, već mnogo dublje rušenje elementarnog diskurzivnog veziva bez kojeg kulturne doktrine kao takve uopšte ne mogu biti uspostavljene.

* * *

Sarajevski "nadrealisti nikada nisu nastojali da uspostave direktne veze s originalnim nadrealističkim pokretom – bilo onim centralnim, francuskim, koji je cvetao pod budnim okom Andre Bretona, bilo s jugoslovenskom varijantom koja se razvila tridesetih godina dvadesetog veka pod direktnim uticajem francuske grupe. Ovo odsustvo jasne genealogije između *TLN*-a (i *novog primitivizma* uopšte) i istorijske evropske avangarde vredi istaći, jer je indikativno za izuzetno rastegljiv način na koji je grupa tumačila kategoriju "nadrealističkog": kao lišenu istorijskog okvira i otvorenu za najširi spektar praksi koje, naglašavajući iracionalno i paradoksalno, dovode do izmeštanja percepcije i destabilizujućeg shvatanja stvarnosti. Pa ipak, kao što ćemo videti, izvesne karakteristike *TLN* diskursa nepogrešivo evociraju neke od ključnih stavova prvobitnih nadrealista (ili bar nekih nadrealističkih disidenata, ako ne same Bretonove škole).

"Nadrealistička" vizija jugoslovenske svakodnevice izneta u nastupima *TLN*-a sastojala se od niza bizarnih i protivurečnih činova kao što su:

- reportaža o pripremama jugoslovenske fudbalske reprezentacije za što efikasnije povređivanje i onesposobljavanje protivnika
- poseta socijalističkoj fabrici u kojoj radnici, sa srpom i čekićem u rukama, poziraju kao skulpture
- (čuvano) predviđanje budućnosti Sarajeva: tuča dubretara na zidu kojim je grad podeljen na istočni i zapadni deo
- poseta Krškom, gde svađa među zaposlenima dovodi do nuklearne katastrofe
- izveštaj o socijalnim nemirima u Jugoslaviji: političari i birokrate štrajkuju zbog niskog nivoa produktivnosti rudara
- poseta ratnoj apoteci, gde se granate i hemijsko oružje prodaju kao lekovi protiv glavobolje
- brojne reportaže o "gutanju struje", "hrkljušu" i sličnim "tipično jugoslovenskim" oblicima kulturne prakse.

Ono što je zajedničko svim ovim skečevima jeste, rečima Rolana Barta, "sistematsko izuzeće smisla," suprotstavljanje fiksiranosti ["hipostazi"] označenog.¹⁵ Ako bismo sve ove skečeve spojili, dobili bismo ni manje ni više do listu raznih društveno-kulturnih i ideoloških fragmenata (dobro poznatih tadašnjoj jugoslovenskoj publici) čije su stabilne i merljive koordinate uzdrmane nizom fantazmagoričnih i iracionalnih ("nadrealnih") osobina koje su im prišivene. Ova lista – "top lista" – predstavljala bi kompletan dosije o odbijanju sarajevskih komedijaša da "pripisu 'tajnu', definitivno značenje tekstu (i svetu kao tekstu)..."¹⁶

Sve ovo deluje dosta blisko onome što je Žorž Bataj smatrao suštinom nadrealizma. Godine 1945, u povodu objavljivanja Bretonove *Arkane 17*, Bataj je pisao da je nadrealizam put ka slobodi, a sloboda implicira upravo "da ništa nije moguće fiksirati". Štaviše, "izrazit karakter nadrealizma... sastoji

¹⁵ Roland Barthes, "The Death of the Author," *Image-Music-Text* (New York: Noonday Press, 1977), str. 147.

¹⁶ *Ibid*, str. 147.

se u slobodnom poetskom pražnjenju, ničemu ne potčinjenom i ne vezanom za ma kakav viši cilj... Nadrealistička odluka je, stoga, odluka da se više ne odlučuje (to jest, slobodna aktivnost uma bila bi izneverena ukoliko bi bila podređena nekom unapred utvrđenom rezultatu)".¹⁷

Za razliku od Bretona koji nadrealno vidi kao registar skrivenih ideala, estetskog uzdignuća i sublimacije, za Bataja je nadrealizam prevazilaženje (*Aufhebung*) stvarnosti kojom vladaju razum i smisao, u cilju *desublimacije*. Ili, kako bi rekao Žak Derida, ovde se radi o "praznoj formi *Aufhebunga*" – o otvaranju ka svetu destabilizovanih referentnih tačaka i odučavanju od stvarnosti.¹⁸ Ovako shvaćen, nadrealizam iziskuje radikalno premeštanje smisla iz simboličke realnosti diskurzivnih i tekstualnih sistema na mesto koje se razotkriva kao, istovremeno, njegova tačka porekla i konačno odredište – mesto subjekta. U tom smislu, moguće je reći da do čuvenog nadrealističkog "pomirenja suprotnosti" dolazi upravo onda kada (ako) subjekt- kao-publika i subjekt-kao-stvaralac/umetnik zauzmu "isti položaj... u odnosu na znakovni sistem".¹⁹ Nadrealistička umetnost ne pruža odgovore na pitanja koja postavlja subjekat. Ona pre nudi zagonetke i provocira subjekta da ih reši.

Kako ističe Deni Holije, paradigmatički primer ovog "efekta zagonetanja" između umetničkog dela i subjekta/po-

¹⁷ Georges Bataille: "Surrealism and How It Differs From Existentialism," u: *The Absence of Myth*, ur. Michael Richardson (London: Verso, 1994), str. 64-66.

¹⁸ Jacques Derrida: "From Restricted to General Economy: A Hegelianism Without Reserve," u: *Bataille: A Critical Reader*, ur. Fred Botting & Scott Wilson (Malden: Blackwell, 1998), str. 128.

¹⁹ Denis Hollier: "Surrealist Precipitates," u: *October: The Second Decade 1985-1996*, ur. Rosalind Krauss, Annette Michelson, et.al. (Cambridge: MA, MIT Press, 1997), str. 21.

smatrača predstavlja anketa francuskih nadrealista o "iracionalnim mogućnostima ulaska i orijentacije u okviru slike." Ova anketa ticala se slike Đorđa de Kirika *Enigma dana* i sastojala se od petnaest pitanja kao što su: koga statua (na slici) predstavlja? Ili, koliko je sati (na slici)?²⁰ Mi možemo reći da je upravo jednu takvu zagonetku i *Top lista nadrealista* iznela pred svoju publiku: na koji način ti, gledalac, sebe definišeš kao Jugoslovena? Kako ti miriš društvene, kulturne i ideološke suprotnosti koje su pred tebe postavljene? (Čitaoci zainteresovani za istorijske paralele ovde će nazreti izvesnu srodnost između performativne strategije *TLN*-a i pristupa filmskoj formi u radovima Dušana Makavejeva. I sam strastan pobornik nadrealizma, Makavejev je, kao što smo videli, takođe spemno eksperimentisao sa stimulisanjem mnoštva subjektivnih istina i individualnih perspektiva uz pomoć "funkcije zagonetanja" u umetnosti.)

Ono što je, međutim, specifično za sarajevske *Nadrealiste* jeste da, baveći se ispitivanjem fiksiranosti smisla i (ne)stabilnosti identiteta, oni istovremeno kao da uopšte nisu sumnjali u izvesnost sopstvenog identiteta. Jedino što nikada nije dovođeno u pitanje već je uzimano zdravo za gotovo, kao vrhunska istina *TLN* diskursa, bilo je jugoslovenstvo novoprimitivaca. Najbolji način da objasnimo ovu naizgled protivurečnu strategiju jeste da nastup grupe shvatimo kao afirmaciju jugoslovenskog identiteta sredstvima jednog krajnje neobičnog oblika "pretvaranja".

"Izraz pretvaranje označava," piše Valeri Rohi, "nastup u kojem se neko predstavlja kao nešto što nije..."²¹ Ilejn

²⁰ *Ibid*, str. 11.

²¹ Valerie Rohy: "Displacing Desire: Passing, Nostalgia, and *Giovanni's Room*," u: *Passing and the Fictions of Identity*, ur. Elaine K. Ginsberg (Durham, NC: Duke University Press, 1996), str. 219.

K. Ginzberg dalje ukazuje da "proces i diskurs pretvaranja ispituju ontologiju i konstrukciju kategorija identiteta. Mogućnost pretvaranja dovodi u pitanje brojne problematične, čak i antitetičke pretpostavke o identitetu, od kojih je prva da su neki tipovi identiteta urođeni i suštinski nepromenljivi: ne mogu se, navodno, pretvarati da sam nešto što *nisam*, ukoliko već ne posedujem neki drugi, pred-pretvarački identitet (nešto što *zaista jesam*)".²²

U izvesnoj meri, cilj čitavog projekta TLN-a bio je da se istraži pitanje nisu li jugoslovenski "identitet" i jugoslovenska "stvarnost" samo trenutne, "pretvaračke" forme po sebi nestabilne i nedosledne nad-realnosti. No, ono što u tom pogledu komplikuje stvari jeste činjenica da je isto tako moguće postaviti i obrnuto pitanje: s obzirom da *TLN* verodostojnost svog jugoslovenskog identiteta smatra neosporivom, da li se ovde radi o predstavljanju autentične jugoslovenske realnosti kao zapravo nadrealne? Zahvaljujući simultanosti ova dva pitanja, razlika između "jugoslovenskog" (kao, navodno, stabilnog) i "nadrealnog" (kao nestabilnog identiteta) postaje zamagljena. U *TLN* svetu razlike između "autentičnih" i "pretvaračkih" identiteta plejade komičnih likova nije moguće ni utvrditi, a kamoli održati. S jedne strane, ti likovi kao da samo žele da demonstriraju svoje istinski jugoslovensko biće. S druge, pak, strane, dok evociraju razne poznate nacionalne stereotipe, oni se ponašaju na način koji se nikako ne bi mogao "pripisati" niti jednom od tih stereotipa. Ovo odbijanje da se odreknu bilo koje od dve pozicije u korist one druge, specifično je za način na koji se *TLN* upušta u pretvaračku dinamiku. Reč je o tipu nastupa koji bismo mogli nazvati *tautološkim pretvaranjem*.

²² Elaine K. Ginsberg, "Introduction: The Politics of Passing," u: *Passing and the Fictions of Identity*, str. 4.

Jedan od načina da se koncept "pretvaranja" teorijski razradi, jeste da mu se pristupi kao činu koji se, po definiciji, odigrava u referentnom vidokrugu nekog drugog ("nepretvarača"). "Maskiranje" tada postaje ključnim elementom celokupne pretvaračke dinamike – kako bi se uspešno pretvarao (što će reći: da drugi to ne primeti), subjekt sve vreme mora da nosi nekakvu masku. Međutim, *tautološko pretvaranje* ne zavisi od uspešnog nošenja te maske, već pre od potpune obznane njenog postojanja. To je vrsta nastupa u kojoj, protivno očekivanjima posmatrača/publike, subjekt biva raskrinkan kao "pretvarač" – kao neko ili nešto što isprva nije delovalo da jeste (*A nije prosto ili samo A; subjekt se, zapravo, pretvarao da je A*) – a istovremeno ostaje upravo ono što je i bio pre skidanja maske (*A je ipak još uvek A; razotkrivanje čina pretvaranja dovodi do tautološke potvrde identiteta*). Performativni čin tautološkog pretvaranja uspostavlja identitet kao suštinski protivurečnu kategoriju: *u odnosu na samog sebe* svaki je oblik identiteta uvek već i oblik pretvaranja. Dakle, reći da je *A* jednako *A* znači priznati da je *A* zapravo negacija samog sebe – *A* kao nesa-vršena, nepotpuna kopija... *A*.

Upravo na ovom principu – uvođenju tautologije u pretvarački čin – funkcionišu likovi iz *Top liste nadrealista*. U ime svog "autentičnog" jugoslovenstva oni neprestano proizvode višak koji ih pretvara u nedosledne, "nadrealne" figure. Zbog tog se viška, kao što smo već primetili, ovi likovi razlikuju od bilo koje postojeće slike (stereotipa) Jugoslovena. Istovremeno, usled nestalne prirode ovog viška nemoguće je zamisliti, a još manje likovima dodeliti, bilo koji drugi, stabilni oblik identiteta, čime se naglašavaju nepotpunost i proizvoljnost urođeni kategoriji nacionalnog identiteta kao takvoj. Lekciju kojoj nas *TLN* uči moguće je, stoga, ovako sumirati: jugoslovenski (i sva-

ki drugi) identitet je fetiš-predstava: pretvaračka forma, odnosno "fikcija identiteta," koja prikriva svoju nemoguću autentičnost. Otud i neumitnost sledećeg zaključka: Jugosloveni su nadrealne ličnosti; ove nadrealne ličnosti nije, pak, moguće smatrati za bilo šta drugo osim za Jugoslovene; to jest, Jugosloveni su ... Jugosloveni, u onoj meri u kojoj je "autentično" jugoslovensko biće sadržano *isključivo* u višku koji prevazilazi svaki kodifikovani i afirmisani oblik nacionalnog identiteta. Drugim rečima, o "jugoslovenstvu" treba misliti kao o nekoj vrsti (lakanovske) *nullibiquite*²³; moguće ga je naći na granici "nigde" i "svugde", tamo gde, zahvaljujući svojoj proizvoljnoj i ograničenoj prirodi, "stabilne," reifikovane kategorije identiteta počinju da označavaju vlastitu nesposobnost da zauzdaju razbarušeni ("nadrealni") multietnički duh koji ipak, upravo kroz tu nesposobnost, pobuđuju.

* * *

Razmotrimo sada malo detaljnije neke od glavnih karakteristika *TLN* pristupa jugoslovenskoj stvarnosti. Najpre, sarajevske *Nadrealiste* treba locirati u okviru šireg društveno-političkog konteksta tog vremena. U tu svrhu, kao važan teorijski posrednik poslužiće nam psihoanalitička kritika ideologije koju su tokom osamdesetih i devedesetih razvili Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Renata Salecl i drugi (dobar deo ove lakanovske kritike tiče se, direktno

²³ Neologizam *nullibiquite* potekao je od Žaka Lakana. U originalu označava istovremeno "nepostojanje" i "sveprisutnost" falusa. Videti Marcelle Marini, *Jacques Lacan: The French Context* (New Brunswick, NY: Rutgers University Press, 1992), str. 56-57.

ili indirektno, politički nestabilnog istorijskog okvira koji obuhvata poslednji period SFR Jugoslavije i prvu dekadu postjugoslovenskog iskustva).

Novi primitivizam se pojavio ubrzo nakon Titove smrti. Položaj koji je *Top lista nadrealista* zauzela na jugoslovenskoj kulturnoj sceni bio je, stoga, neizbežno artikulisan u odnosu na već opisano pitanje utvrđivanja društveno-političkih koordinata u odnosu na preminulog doživotnog predsednika. Poput manje-više svake značajne omladinske subkulturne grupacije tog vremena i novoprimitivci su uzeli učešća u preispitivanju Titovog neprikosnovenog autoriteta. Na njegovu se smrt, na primer, aludiralo u hitu *Zabranjenog pušenja*, "Nedjelja kad je otiš'o Hase". Takođe, tokom jednog koncerta u Rijeci, pevač Nele Karajlić je objavio da grupa prekida nastup zato što je "crk'o maršal". Ovo dvosmisleno pozivanje na čuvenu marku gitarskih pojačala (Marshall) u štampi je, potom, paranoično okarakterisano kao uvredljiva šala na Brozov račun. No, uprkos ovim i sličnim incidentima, novoprimitivci, za razliku od nekih drugih alternativnih pokreta, nikad zapravo nisu delovali kao eksplicitno politizirana grupa. U istom periodu, na primer, međunarodno poznatija slovenačka grupa, *Laibach* – muzički ogranak umetničkog kolektiva NSK (Neue Slowenische Kunst) – neprekidno je uzbunjivala režimske duhove ikonografijom i rok koncertima nalik na nacističke i staljinističke totalitarne rituale.²⁴ Međutim, kako primećuje Ognjen Tvrković, "Novi primitivci' su politiku oduvijek promatrali ne kao neki zabran u koji bi trebalo banuti da bi se dokazala navodna politička

²⁴ U jednom trenutku, New Primitivsi su čak benevolentno parodirali programsku ispolitiziranost NSK, objavljivanjem (gore citiranog) "manifesta" pod nazivom "Neue Primitivismus."

hrabrost, ili da bi se jednostavno diralo zabranjeno voće. Ne, politika je ovdje doživljena na razini životne sudbine, prelomljena kroz emocije, data kao nešto što determinira naš svakodnevni život".²⁵ Televizijski pristup *TLN*-a "vrućoj temi" tako se u većini slučajeva sastojao od *suspenzije* pitanja da li "Titov put" treba slediti i posle njegove smrti.

Međutim, ovo "izbegavanje" direktnog političkog glasnogovorništva bilo je od ključnog strateškog značaja. Možda je ulogu "Titovog puta" u *TLN* emisijama najbolje opisati kao izvesnu *moć odsustva* – kao namerno isključenje i to ne samo na nivou sadržaja već i na nivou forme. Nadrealisti se ni u kom slučaju nisu svrstali u pobornike zvanične političke doktrine: "I posle Tita Tito". Međutim, isto tako nisu ni podržali rastuće opozicione težnje ka podrivanju kulta ličnosti Josipa Broza. Umesto toga *Top lista* je kritički prilazila jugoslovenskoj stvarnosti iz pozicije koja (rečnikom lakanovske psihoanalize) *onemogućava* ideološko funkcionisanje "Imena Oca."²⁶ Eliminirajući "Titov put" kao referentnu ideološku tačku – ne dozvolivši da Oca nacije nasledi posthumni autoritet njegovog Imena – *TLN* je život čitave zemlje pretvorila u neku vrstu psihotične egzistencije. Bez ideološke direktive "odozgo," trenutno kao što i buduće usmerenje Jugoslavije više nije delovalo stabilno – sve društveno-političke nedoslednosti u zemlji, sve njene unutrašnje kontradikcije i paradoksi, postali su vidljivi golim okom. Naravno, kako bi ova pozicija ideološke

²⁵ Ognjen Tvrković, "Pet stoljeća novog primitivizma," *Lica* (Novembar, 1987), str. 12.

²⁶ Jacques Lacan, "On a question preliminary to any possible treatment of psychosis," *Écrits* (New York: W.W. Norton, 1977), str. 179-221. Videti: Renata Salecl, *The Spoils of Freedom* (New York: Routledge, 1994), str. 99-104.

neodređenosti mogla biti očuvana, bilo je neophodno ispuniti još jedan uslov: *TLN*-ov tretman različitih oblika društvene i kulturne prakse nije smeo biti podređen niti bilo kakvom alternativnom ideološkom okviru. Nijedna druga, nova perspektiva nije smela zauzeti simbolično mesto prethodno dodeljeno "Titovom putu". Nikakva konkretna, naizgled dosledna i jednoobrazna ideološka pozicija nije smela poslužiti kao novo tle s kojeg bi se posmatrala i procenjivala jugoslovenska svakodnevnica.

Iz današnje perspektive nije teško prepoznati istorijski značaj rešenosti sarajevskih *Nadrealista* da svoje predstave života u zemlji izgrade na temelju nepovratnog odsustva ideološkog sveoznačitelja. Tokom proteklih petnaest godina, plamen mržnje razmahao se bivšom Jugoslavijom, ne donoseći ništa osim bolesnih maštarija o etničkoj uzvišenosti i krvave stvarnosti prožete stravičnim ubijanjem i uništavanjem. A baklju mržnje nosili su upravo oni koji su, s jedne strane, strogo kritikovali autoritarni karakter nadnacionalnog titoističkog režima, dok su s druge strane fanatično prigrlili nove nacionalne vođe i njihova etnofobična obećanja kao zamenu za poljuljani državno-socijalistički poredak. Neobična performativna strategija *TLN*-a zasnivala se, pak, na *korišćenju i prisvajanju* postojećih etnofobičnih stereotipa o Bosancima, ali s izrazito antinacionalističke i multikulturalne tačke gledišta. Insistirajući na gotovo mazohističkoj identifikaciji s tim stereotipima, *Nadrealisti* su nastojali da javno uzdignu na pijedestal "jugoslovenstva" – čak da pretvore u heroje – bizarne likove kao što su poslovično "glupi" Bosanci Mujo i Suljo, većito ismevani u nebrojenim vicevima. Upravo je zbog toga *TLN*-ov svesno ambivalentan stav prema nacionalnom identitetu moguće opisati kao "jugoslovenstvo bez granica".

"Sisanje motke"

Analizirajmo sada nešto detaljnije tipičan skeč *Top liste nadrealista*, nastao u okviru treće televizijske sezone (TLN3, 1991). Istražujući bogato jugoslovensko kulturno nasleđe, televizijski reporter posećuje selo u kojem se, navodno, očuvao jedan drevni ritual inicijacije. Obred o kojem je reč – i koji je proslavio ovu patrijarhalnu mikrozajednicu – jeste *omlećivanje*, u narodu poznato kao "sisanje motke".²⁷ Sastoji se od određenog broja nasumičnih, besmislenih radnji koje izvode isključivo muški članovi zajednice, uključujući i "inicijanta": oni vise naglavačke na kućnim vratima, (Sl. 16) golicaju se grancicama po grudima, nose bundeve na glavama i, na kraju rituala, svi zajedno sisaju motke.

U maniru tipičnom za *Nadrealiste*, *omlećivanje* je predstavljeno kao obred u kome učestvuju pripadnici sve tri dominantne religije u multinacionalnoj Jugoslaviji – katolici, pravoslavci i muslimani. (Na kraju čak i TV-reporter iz pasivnog posmatrača prerasta u aktivnog učesnika u "sisanju motke", potvrđujući time vlastito jugoslovenstvo). No, društveno-kulturni (ne)red u kojem se odvija ovaj "stari" ritual takođe karakteriše suspenzija Imena oca. Iako se čini da dotična seoska zajednica počiva na strogo patrijarhalnoj strukturi, reč je, zapravo, o kolektivu u kome otac (inicijanta) uopšte ne funkcioniše kao autoritet i nosilac društvenog zakona. Ne samo da ga ne krasi atributi tradicionalno (konvencionalno) povezani s muškošću, već se iznad svih ostalih ističe tupavim osmehom i gotovo neartikulisanim govorom. On je lik čije je jedino istinsko umeće

²⁷ Kao što je često slučaj sa novoprimitivističkim neologizmima, reč *omlećivanje* ništa ne znači.



Sl. 16. *Top lista nadrealista* (TV serija, 1991)

sisanje motke! (Sl. 18) Moglo bi se, stoga, reći da očinska figura *TLN*-a odiše nekoordinisanim ali oslobađajućim uživanjem (*jouissance*), kojim se inficira čitava zajednica i koje najizrazitije težište svog otelotvorenja nalazi u motki – novoprimitivističkom ekvivalentu lakanovskog "demaskiranog falusa".²⁸ Ne označavajući društveno propisano odricanje i manjak uživanja već, naprotiv, obilje istog, motka kao falusno prisustvo priziva (u patrijarhalnim očima) ono što Lakan naziva "demonom stida".²⁹ "Demokratizovan" i

²⁸ Ovdje sledim Žižekovo tumačenje (lakanovske) *falofanije* ili "ukazivanja falusa." Videti: Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!* (New York: Routledge, 1992), str. 124-131.

²⁹ Lakan piše: "On (falus) može da odigra svoju ulogu samo ako je pokriven, to jest ako je sam po sebi znak latentnosti kojom je sve označljivo pogođeno kad je podignuto do funkcije (*aufgeboben*) označitelja. Falus je označitelj samog *Aufhebung*-a kojeg uvodi u

svima dostupan, (demaskirani) falus više ne doprinosi održavanju već ukidanju Očevog zakona: "Postaje poluga [drvena poluga?] koja, u rukama ovog demona, nasrće na označeno i obeležava ga kao nezakoniti porod označavajućeg lanca".³⁰



Sl. 17. *Top lista nadrealista* (TV serija, 1991)

U nastavku reportaže o "sisanju motke" kao primernoj nadnacionalnoj jugoslovenskoj kulturnoj praksi, radnja se premešta iz sela (prikladno nazvanog Selo veselo) u televizijski studio, gde isti novinar sada "intervjuiše" tri ključne

praksu (inicira) svojim nestankom. Zato se demon *(*Scham*, stid) podiže u samom trenutku kad se, u antičkim misterijama, falus otkrije (up. čuvenu sliku u Vili Pompeja)." Jacques Lacan, "The signification of the phallus," *Écrits*, str. 288.

³⁰ *Ibid*, str. 288.

političke figure o njihovom viđenju ovog rituala.³¹ Zapravo, arhivski snimci Slobodana Miloševića, Franje Tuđmana i Alije Izetbegovića – tadašnjih (1991) predsednika tri od šest jugoslovenskih republika (Srbije, Hrvatske i Bosne i Hercegovine) i, u najskorijoj budućnosti, vodećih političkih protagonista ratne drame koja je obeležila raspad zemlje – montažno su ukomponovani sa originalnim snimcima *TLN* reportera. Rezultat ove audio-vizuelne manipulacije je serija bizarnih razgovora u kojima svaki od tri predsednika koristi pretencioznu političku frazeologiju kako bi kazao nešto *pozitivno* o "sisanju motke". Svaki nastoji da ovaj libidinalno nabijeni čin – istinski de-ideologizovanu tačku u kojoj se prepoznaju pravi Jugosloveni – pripiše svojoj, etnički obojenoj ideološkoj platformi. Pa, ako Selo veselo – u kojem obilje nekontrolisanog uživanja nalazimo na mestu društvenog/Očevog zakona – možemo protumačiti kao alegoriju o post-titoističkoj Jugoslaviji u kojoj *nije* došlo do posthumne vladavine Brozovog Imena, onda su Milošević, Tuđman i Izetbegović, sasvim jasno, novi Vladari-u-razvoju, novi Očevi nacija čije se političko takmičenje sastoji u pronalaženju najubedljivijeg načina da se omlaćivanju pripišu ekskluzivni etnički koreni (srpski, hrvatski ili muslimanski), kako bi oni koji bezbrižno vise napočke na vratima svojih kuća (neopterećeni "nečistoćom" svojih identiteta) mogli (ponovo) biti preobraćeni u "normalizovane" ideološke podanike.

Konačno, pre nego što zaključimo ovu studiju o *omlćivanju*, ponudimo i moguću "genealogiju" motke koju su novoprimitivci tako rado sisali. Pošto je reč o omladinskom

³¹ Tokom emisije gledalac saznaje i da je "sisanje motke" ne samo jugoslovenski već zaista međunarodni kulturni fenomen – redovno ga, recimo, praktikuju i u Parizu!

kulturnom pokretu, čini se opravdanim poreklo motke locirati u jednom od jugoslovenskih državnih praznika: 25. maju, Danu mladosti. Svake godine na taj dan, simbolično proglašenim za Titov rođendan, održavani su grandiozni, tipično socijalistički stadionski spektakli. Ove kolektivne demonstracije volje i odlučnosti da se ide Brozovim stopama, po pravilu su kulminirale dolaskom na stadion štafete mladosti (koju bi prethodno jugoslovenski mladići i devojke proneli "od Vardara do Triglava"). Blistavom primenom nadrealističkog "izmeštanja perspektive" – pomalo nalik Bretonovom primeru transformacije "čoveka nagnutog kroz prozor" u "čoveka kojeg prozor seče na pola" – novoprimitivci su ovom ključnom socijalističkom ritualu pripisali novu, de-reifikujuću i autoerotičnu funkciju. U Selu veselom kanalisanje libida ka precizno određenom objektu (obožavanje političkog totema kakav je štafeta mladosti), ukinuto je u korist slobodnog toka elementarnih nagona i uživanja oralnog tipa (sisanja motke).

Štaviše, ovaj antonimijski (anatomski?) odnos između *TLN* motke i socijalističke štafete mladosti još je zanimljiviji ukoliko se dovede u vezu sa seksualno-političkim lekcijama filma *WR: Misterije organizma*. Zar crveni gipsani odlivak ukrućenog penisa Džimija Baklija u Makavejevljevom ostvarenju nije moguće opisati kao još jednu, nešto drugačije dizajniranu, štafetu mladosti? Montažom doveden u direktnu vezu sa Staljinom, ovaj falusni odlivak drsko, skrnativeljski, "opisuje" najčuveniju ikonu državno-socijalističke diktature. No, odnos između ova dva kadra (falusnog odlivka i Staljina) moguće je protumačiti i u obrnutom smeru: Staljin kao neka vrsta "komentara", kao negativna simbolička vrednost (dogmatizam, ugnjetavanje, totalitarizam) prišivena slici nabreklog uda. Iz ovog ugla posmatranja, montažom se afirmiše nesposobnost fa-

lusnog odlivka da funkcioniše kao plutajući objekat oslobođen ideološkog utapanja. Fiksirana koordinatama Očevog (Staljinovog) zakona, "preedipalna" štafeta mladosti tako je preobražena u štafetu mladosti kao "falični" falusni označitelj – u "fetiš sebe same" (Žižek), kojim se kompenzira odsustvo nesputanog *jouissance*-a.³²

Iz ratom razorenog Sarajeva

U ranim epizodama *Top liste nadrealista*, nastalim osamdesetih godina, smehotresno haotična vizija života u (sada bivšoj) Jugoslaviji po pravilu je bila prošarana originalnim video-spotovima pevača novokomponovane muzike, tih autentičnih zvezda domaće industrije zabave. Ovaj paradoks – sistematsko parodiranje kiča i prostote ("primitivizma") u jugoslovenskoj masovnoj kulturi, uz istovremeno opskrbljivanje gledaoca dnevnom dozom kulturnog šunda – predstavlja temelj novoprimitivističke strategije tautološkog pretvaranja usmerene ka onome što Rohi naziva "izdajom 'identitetâ' koji nude isključive oblike identifikacije u okviru dominantne kulture".³³ Na žalost, krajem osamdesetih i početkom devedesetih – tih kritičnih godina kada je socijalizam gubio tlo pod nogama, a etno-nacionalistička euforija preuzimala primat – ova i druge (daleko manje radikalne) vizije inkluzivnog i polivalentnog jugoslovenstva naletele su na zid rastućeg nerazumevanja i osporavanja. Isuviše je tada bilo onih koji su uživanje ot-

³² Slavoj Žižek, "Hegel's 'Logic of Essence'," *The Žižek Reader*, eds. Elizabeth Wright and Edmond Wright (Malden, MA: Blackwell, 1999), str. 245.

³³ Rohy, "Displacing Desire," str. 226-227 (kurziv dodat).

krivali u etno-centričkim fantazmima. Ideja jugoslovenstva, kao identiteta utemeljenog u različitosti, sve je češće bivala tumačena na način dijametralno suprotan od onog koji je propagirala *Top lista nadrealista*. Nove nacionalističke vrhuške proglasile su multietničku jugoslovensku federaciju poretkom koji je sve vreme svog postojanja bio silom implementiran i veštački održavan. Priča o solidarnosti između naroda i narodnosti zaradila je etiketu obične "socijalističke ideološke laži", a na njeno mesto postavljeni su razni "prikladni" mitovi o etničkoj čistoti.

Prigrljen od strane etničkih vođa, ritual "omlećivanja" opstao je tokom devedesetih – motke su, međutim, ovoga puta zamenjene puškama. Umesto da se slobodno širi jugoslovenskom nadrealnošću, seksualnost sveže oformljenih etničkih ratnika represivno je usmerena ka "fetišu oružja".³⁴ Ali "duh Valtera" – čijoj su vidljivosti novoprimitivci bitno doprineli – nije jednostavno nestao po izbijanju rata u Bosni. Sama brutalna opsada Sarajeva od strane velikosrpskih oružanih snaga (na čelu s Radovanom Karadžićem i Ratkom Mladićem) nije bila posledica istrošenosti ovog nadnacionalnog ideala, već upravo sredstvo namenjeno ubeđivanju žitelja grada da njihov etnički suživot i solidarnost više nisu mogući!

Top lista nadrealista nastavila je s radom tokom teških godina opsade. Do 1994. godine završeno je (uz vidne promene u izvođačkom timu) "ratno izdanje" koje se sastojalo od crnohumornih reportaža o izmišljenim sporovima (na primer, "trke u snajper aleji"), parodijâ popularnih pesama (u jednom skeću, sarajevski Džon Lenon i Joko Ono zamišljaju kako bi život izgledao kada bi pono-

³⁴ O kulturološkim efektima fetišizacije oružja vidi: Ivan Čolović, *Politika simbola* (Beograd: XX vek, 2000), str. 70.

vo bilo struje i vode, kada bi "proradila trola," a u Beogradu "maknuli onog vola"), te prikâza bizarnih društvenih igara ("bacanje pogleda u vis" – disciplina za koju se tvrdi da je bila posebno popularna u Žepi gde su, zahvaljujući prisustvu snaga Ujedinjenih nacija, stanovnici imali odlične uslove da treniraju očajnički čekajući dolazak aviona s hranom i najosnovnijim potrepsšinama). Najzanimljiviji skeč iz ove serije je i prvi snimljen tokom rata – iz njega se sasvim jasno vidi u kojoj su meri sarajevski *Nadrealisti* ostali dosledni svojoj antinacionalističkoj orijentaciji. Reč je o skeču "Pod Muhamedovom zastavom," koji prikazuje automehaničara kako leži pod "zastavom 101" koju popravlja. Obračajući se vlasniku kola, mehaničar zaključuje: "E, moj Muhamede! Za ovog cenera mogao si Gofla kupit'."

U vreme opsesivnog, divljačkog uspostavljanja kolektivnih identiteta, vreme natopljeno etničkim antagonizmima najgore vrste, umesto "muslimanskog fundamentaliste" fanatično posvećenog borbi za islamsku Bosnu, *TLN* se odlučila za prikaz "tipičnog" Muslimana koji se muči sa svojim pokvarenim "Stojadinom". Međutim, kulturni ideolozi i sve uticajniji, etnički i verski "prosvećeni" krugovi bosanske inteligencije, nisu imali razumevanja za ovaj skeč. "Pod Muhamedovom zastavom" je okarakterisan kao "uvredljiv za bošnjački narod" i nezvanično zabranjen.³⁵ Godine 1995, kulturna politika bosanskih vlasti demonstrirala je viši nivo interesovanja za gajenje regresivnih

³⁵ "Niko nije direktno tražio da taj materijal bude isečen. Međutim, očekivanje da će to biti urađeno sve vreme je 'visilo u vazduhu'. Da bi se celoj operaciji tobože dao demokratski predznak, udešeno je kao da su sami autori 'odlučili' šta će prikazati a šta neće prikazati publici. Pravo govoreći, trebalo je da Nadrealisti sami odluče koji će materijal biti zabranjen". Kontić, str. 79 i 82.

vrednosti etničkog nacionalizma nego, kako tvrdi Boro Kontić (producent *TLN*-a još iz radio dana), za dokazivanje da "jedan suveren duh, samosvjestan i ironičan, prije svega, kao svaka zrelost, prema sebi ironičan, kako taj duh istrajava. Kako superiorno istrajava jedan evropski grad na kraju 20. vijeka. Oni dijelovi pohranjeni (sahranjeni?) u televizijskom sefu, lično sam uvjeren, jesu posebno funkcionalni kao efektan i superioran odgovor na nove, a negativne, teze o ovom prostoru".³⁶

³⁶ *Ibid*, "Crk'o nam maršal", *Dani*, 28. februar, 1995, str. 82.

3.

ESTETIKA NACIONALISTIČKOG UŽIVANJA

Svakoga dana, u svakom pogledu, sve više napredujem.

Sjećaš li se Dolly Bell?

Počeci filmskog stvaralaštva reditelja Emira Kusturice, rođenog u Sarajevu, u bliskoj su vezi sa Novim primitivizmom. U osnovi njegove filmske estetike leži prikaz erupcije uživanja u društveno polje. Od silovitih svadbenih veselja u kojima se ispoljavaju različite vrste emocionalnih ekstrema (*Otac na službenom putu*, *Dom za vešanje*, *Underground*) do mesečara čiji koraci brišu liniju razdvajanja između racionalnog i iracionalnog, stvarnosti i mašte (*Otac na službenom putu* [sl. 18]); od naizgled nepresušnih, alkoholom pospešenih, stanja kolektivnog transa (*Underground*) do individualnih vizija, slučajeva levitacije, telekineze (*Dom za vešanje*) i ljudi koji jednostavno... lete. Kao da je, već po definiciji, ovo uživanje koje čini temelj Kusturičinog pristupa filmskom stvaralaštvu, preterano, ekscesivno: teško ga je obuzdati, često je destruktivno pa čak i smrtonosno; ali ono je i oslobađajuće – predstavlja izraz nesputanog duha i njegove bezuslovne slobode.

Već u svom prvom celovečernjem ostvarenju, *Sjećaš li se, Dolly Bell?* (1980) – priči o mladalačkom sazrevanju smeštenoj u sarajevska predgrađa s kraja 50-ih godina – Kusturica jasno pokazuje tematsku bliskost s Novim pri-

mitivizmom. Film je nabijen emocijama, polušaljiv, a njegov nesnishodljiv odnos prema običnom svetu u Bosni u direktnoj je saglasnosti s pretenzijama ovog pokreta da prikaže svakodnevni život "malih ljudi" iz njihove vlastite, autonomne perspektive. Protagonista filma, pubertetlija Dino, njegova radnička porodica (koja živi u premalom, oronulom stanu), kao i njegovi prijatelji, sarajevski mangupi (neki od njih su deca palih partizanskih boraca), spadaju među najuspešnije kinematografski realizovane, prototipske likove po kojima su novoprimitivci obično modelirali svoje, svesno prenaplašene, junake i "zvezde."



Sl. 18. *Otac na službenom putu* (Emir Kusturica, 1985)

U svom drugom filmu, *Otac na službenom putu* (1985), Kusturica je počeo da razvija neku vrstu filmskog ekvivalenta novoprimitivističkog zanimanja za "nadrealno": stilsko-tematski senzibilitet i orijentaciju koju su kritičari – podstaknuti rediteljevim čestim pozivanjem na Fe-

derika Felinija, te njegovim divljenjem prema Gabrieļu Garsiji Marquesu i romanu *Sto godina samoće* – nazvali "magičnim realizmom".¹ Poput Top liste nadrealista, Kusturica teži (kako bi to rekao Fredrik Džejmson) "izvesnom poetskom preoblikovanju samog predmetnog sveta... metamorfozi kako percepcije tako i percipiranih stvari".² Međutim, Kusturičino preoblikovanje jugoslovenske stvarnosti je (barem tokom 80-ih) bilo daleko lirskije nego što je to bio slučaj sa Top listom; on je oporu "batajevsku" društveno-kulturnu kritiku kakvu nalazimo u predstavama sarajevskih *Nadrealista*, zamenio jednom vizijom začaranosti jugoslovenske nacije. U okviru te vizije, magični realizam kao sredstvo oštro suprotstavlja različitim oblicima društvene i političke reifikacije *ne* podrazumeva i automatsko isključivanje mogućnosti da kolektivna realnost postane temom nacionalne panegirike. Kao što ćemo videti, ova druga tendencija je zapravo postala prilično eksplicitna u Kusturičinim filmovima iz 90-ih godina, pre svega u epskom *Underground*-u gde, u suštini, služi potrebama etnonacionalističkog samopovlašđivanja. U filmu *Otac na službenom putu*, međutim, ova je tendencija još uvek prigušena i trezveno kontrolisana.

¹ Bendžamin Haligan je nedavno ukazao na zanimljivu vezu između Kusturičinih filmova i "naivne umetnosti" u bivšoj Jugoslaviji – vezu koju ja, za razliku od Haligana, ne smatram nepomirljivom s "magičnim realizmom" koji se najčešće pripisuje Kusturičinim ostvarenjima. Vidi Benjamin Halligan, "An Aesthetic of Chaos", u *The Celluloid Tinderbox*, ur. Andrew James Horton (*Central Europe Review*, 2000), str. 67-70. Ova knjiga se na mreži može naći na <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.pdf>.

² Fredric Jameson, "On Magic Realism in Film", *Critical Inquiry* 12, br. 1 (zima 1986): str. 301.

Otac

Uz *Balkanskog špijuna* (1984), crnu komediju Dušana Kovačevića i Božidara Nikolića, i zloslutno intonirani *Srećna Nova '49* (1986) Stoleta Popova, Kusturičin *Otac na službenom putu* spada u ključne jugoslovenske filmove čija je pozadina "Titovo istorijsko 'Ne' Staljinu" – simbol proglašenja političke nezavisnosti Jugoslavije od Sovjetskog Saveza 1948. godine i njenog "autonomnog puta u socijalizam." Kusturica kritički ispituje kontroverznu temu antistaljinističkih čistki do kojih je došlo nakon isključenja Jugoslavije iz Kominterne. *Otac na službenom putu* spaja istančan osećaj za filmski naturalizam sa fascinacijom iracionalnim i psiho-mističnim, što za rezultat ima nesvakidašnju vožnju na lirskoj vrtešci između subjektivnog i objektivnog, jave i sna. Kusturica nedvosmisleno uspostavlja ono što Džejmsom opisuje kao suštinu magičnog realizma: "ne realizam koji treba preoblikovati 'dodatkom' neke magične perspektive, nego stvarnost koja je, sama po sebi, već magična ili fantastična".³ Jugoslovenski kontekst 80-ih godina, obeležen Titovim naglašenim odsustvom, Top lista nadrealista je, kako smo već videli, prevodila u situaciju "isključenog" Imena oca, na kojoj je *strukturno* počivao njihov nadrealistički performans. U Kusturičinom, pak, filmu, isti je kontekst dijegetski tematizovan i istorijski izmešten u kasne 40-te godine. Dok se Meša, otac prikazane bosanske porodice, nalazi na "službenom putu" – to jest robija u anti-staljinističkom radnom logoru – njegov sin Malik, narator filma, hoda u snu ulicama i mostovima Sarajeva. Na kraju filma on se čak, ne mareći za gravitaciju, uzdiže u vazduh.

³ *Ibid*, str. 311.

Kusturica "uklanjanje" figure Oca koristi kao narativni katalizator prekoračenja granica "zdravog" razuma. Ova dinamika bila je u izvesnoj meri već vidljiva u *Sjećaš li se, Dolly Bell?* Tu je glavni lik, tinejdžer Dino (filmski prethodnik Malika iz *Oca na službenom putu*), opsednut hipnozom i strasno je brani u verbalnim duelima sa svojim ocem, zastupnikom "marksističke nauke". Nakon mnogih neuspelih pokušaja, Dino konačno uspeva da hipnotiše zeca (sl. 19), ali mu to polazi za rukom upravo kada smrtno oboleli otac napušta dom i odlazi u bolnicu. Bilo bi, međutim, pogrešno odlaske Kusturićinih očinskih likova – bilo u *Sjećaš li se, Dolly Bell?*, bilo u *Ocu* – jednostavno izjednačiti sa isključenjem Imena oca sa kakvim se susrećemo kod Top liste nadrealista. To isključenje sugerise ukidanje Titovog posthumnog Zakona – simboličkog (apstrahovanog i transpersonalnog) okvira koji bi davao (ideološku) doslednost društvenoj stvarnosti i koja bi se prema njemu upravljala. S druge strane, u filmovima *Sjećaš li se, Dolly Bell?* i *Otac na službenom putu*, stvarni otac (Dinov ili Malikov) je taj koji odlazi i to tek pošto je u dovoljnoj meri konstituisan kao živa i složena ličnost. Ni u jednom od ova dva slučaja otac nije prikazan kao otuđen i brutalan, već kao harizmatična, uglavnom dobronamerna, mada i stroga figura autoriteta. Filmski teoretičar Božidar Zečević nudi detaljno objašnjenje:

Sve navedene karakteristike upućuju nas na to da otac u oba slučaja nema nijednu osobinu mitološke paradigme *Dis Pater*-a, tj. ne vrši funkciju koja je u žiži *patrijarbalnog* sindroma: on nije ni okrutan, ni beskompromisan, on ne dobija svoju bitku po cenu sudbina svojih bližnjih. On nije ni Zevs ni Kreont. On nije surovi Vodan. On nije mitski kralj-pobednik, klasična hipostaza muškog principa... Baš naprotiv, on gubi bitke, on je nežan, pun kompromisa, on bdi nad sudbinom svojih, ali je pri svem tom muškarac od krvi i mesa, podjednako sklon vrlini i porocima. On je zaštit-

nik, a ne tiranin. On nije patrijarhalni otac iz oksidentalnih antropoloških shema, već je autohtoni deo jedne drugačije baštine, baštine *paganskog pretka* svojstvene slovenskom, još tačnije – *južnoslovenskom nasleđu*.⁴



Sl. 19. *Sjećaš li se, Dolly Bell?* (Emir Kusturica, 1980)

U *Dolly Bell* i *Ocu* postoji, dakle, nesklad između empirijskog oca – u suštini nesavršenog pojedinca koji je "samo čovek" – i Oca kao svemoćnog autoriteta koji vlada zakonom svoga Imena. To je naročito jasno u *Ocu na službe-*

⁴ Zečević, *Čitanje svetla*, str. 159.

nom putu jer je trenutak kada Meša odlazi u zatvor takođe trenutak Malikovog prvog suočavanja s očevom "nesavršenošću": pred sinovljevim očima, Meša prestaje da funkcionise kao nepobedivi, svemoćni autoritet (što je, po dečakovom uverenju, do tada predstavljao) i postaje neko ko je ranjiv i potčinjen Zakonu. S druge strane, u tom se trenutku pojavljuje Malikov ujak Zijo – lokalni funkcioner Komunističke partije i čovek koji nadzire Mešino privođenje – kao agens neometanog funkcionisanja Zakona (čak i Mešina ljubavnica Ankica, direktno umešana u njegovo hapšenje, kasnije postaje Zijina devojka).

Otuda se sva "magična prekoračenja" koja slede unutar narativa – koji se vrte oko Malikove sklonosti da mesečari – mogu razumeti kao dečakovo odbijanje da prihvati istinu koje je tek postao svestan: da otac *nije* Otac, da se Meša ne uklapa u sinovljevu predstavu o njemu kao o nepogrešivom autoritetu. Međutim, pri kraju filma Meša, koji se je vratio iz zatvora, se sveti Ankici tako što je, tokom svadbene proslave na kojoj se okupila čitava familija, prijatelji i komšiluk, ponižava nateravši je da ponovo s njim seksualno opšti. Postavši slučajnim svedokom njihovog čina, Malik počinje Mešu da posmatra u novom svetlu i značenje do tada uznemirujućeg nesklada između očeve idealizovane slike i nimalo besprekorne stvarne ličnosti biva modifikovano. Kraj filma prikazuje dečakovo prevazilaženje mita o neospornoj superiornosti Oca: u poslednjoj epizodi mesečarenja Malik ga bukvalno transcendirira, uzdigavši se sa zemlje put neba. Ova scena, knjiški primer magičnog realizma, retroaktivno potvrđuje duh slobode i suverenosti kao vrednost koja je (makar implicitno) bila sadržana i u svim drugim "začaranim" trenucima filma. Naravno, u ovom prestanku potčinjenosti očinskoj metafori počiva i ključna politička implikacija čitavog filma. *Otac na službenom putu* nu-

di emocijama nabijenu lekciju o političkom sazrevanju: o nužnosti da Jugosloveni razmontiraju i za sobom ostave mit o svemoćnom Titu (koji je, poput Meše, i sam uživao status voljenog patrijarha – moćnog i ponekad strogog zaštitnika, ali ne i tiranina).

Estetika genitofugalnog libida

Počev od trećeg Kusturičinog filma – *Doma za vešanje* (1989), mitopoetske sage o životu Roma – suštinska komponenta Kusturičinih filmskih "koreografija uživanja" postaje sve naglašenija: uživanje o kome je reč i koje leži u osnovi celokupne rediteljeve estetike, sve više potencira osnovi neproduktivnu "čistotu" – status samodovoljnog utroška libidinalne energije. U svojoj analizi *Doma za vešanje* Zečević odlično zapaža:

Kusturičine sklonosti ka dubinskom kadru, slojevitosti perspektive, dramaturgiji boje i zgusnutosti totalne kompozicije mestimično kulminiraju serijama pravih eksplozija. To već na sredini filma stvara izvesno zasićenje... Tek što se uobličí svaka fantastična slika, počinje već da smeta njena artifičijelnost, naboj do srži i vapajuća potreba za predahom. Vrlina ili mana? U svakom slučaju, *Dom za vešanje* je gromada značenja, otvorena metafora, jedan otkaçeni, ogromni znak. *Mnogo je svega... Barokni, bogat film, koji se na sve strane rasipa.*⁵

U opštim crtama, ovaj opis Kusturičinog pristupa filmskoj formi sasvim je primenljiv i na *Underground* – kontroverzni epski narativ o istoriji Jugoslavije od Drugog svet-skog rata do danas – u kojem se susrećemo s beskonačnim

⁵ *Ibid.*, str. 196.

svetkovinama praćenim romskom bleh-muzikom i obeležnim neprekidnim pijanstvom, padanjem u trans i erotizacijom gestovnog i verbalnog izražavanja. *Underground* funkcionise kao filmsko sredstvo za stavljanje u pogon onoga što Žan-Fransoa Liotar naziva "sterilnim trošenjem energije u uživanju (*jouissance*)".⁶ S obzirom na veliku učestalost i dužinu scena u kojima Kusturica orkestrira ove "libidinalne izlive," ima smisla čak tvrditi da najveće dostignuće *Underground*-a treba tražiti upravo u onim trenucima koji pozivaju gledaoca da, makar privremeno, suspenduje sva svoja narativna/tematska očekivanja u ime povišenog, prvostepenog skopičnog zadovoljenja. Umesto da budu upregnute (kako to najčešće biva) u funkciju prikazivanja, kao "predstave koje podražavaju zadovoljstvo,"⁷ Kusturičine "libidinalne koreografije" uspostavljaju se kao, pre svega, samostalni *dinamični sistemi*. Organizujući i kanališući kinetičke sile različitih intenziteta svaki od ovih, diljem filma razbacanih, audio-vizuelnih sistema direktno produkuje (a ne samo *re*-produkuje) efekat rasipanja energije.

U tom neprestanom rasipanju izvedenom na nivou filmske forme posebno je značajan "centrifugalni efekat," više puta upotrebljen u *Underground*-u i ostvaren organizovanjem energetskih/libidinalnih centara filmskog mizanscena – dakle, ekstatičnih ljudskih tela – u matrice kružnog i rotacionog kretanja. Dve najuočljivije kružne formacije ovog tipa jesu: (a) srednji plan, snimljen iz ekstremno donjeg raskursa ("žablje perspektive"), u kome glavni likovi – Marko, Crni i Natalija – pevaju "Mesečinu" direktno u kameru, dok

⁶ Jean-François Lyotard, "Acinema", u *Narrative, Apparatus, Ideology*, ur. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), str. 351.

⁷ *Ibid.* (kurziv dodat).



Sl. 20. *Underground* (Emir Kusturica, 1995)



Sl. 21. *Underground* (Emir Kusturica, 1995)

njihova isprepletana tela počinju da se vrte oko ose koja se proteže od kamere do ravni akcije (sl. 20); i (b) vrteška ko-

ju su sastavili stanovnici podzemlja i koju koriste na proslavama, kakva je ženidba Jovana (sin Crnog) i Jelene. U tim prilikama muzičari sviraju sedeći na vrtešci koja se okreće sve brže i brže, dok njihova tela ne postanu vizuelno neprepoznatljiva, "razmazana." (sl. 21).

Ovim i drugim rotirajućim obrascima koje nalazimo u filmu zajedničko je to što stvaraju jak utisak eferentne sile na delu – sile koja teži da bujicom telesnog uživanja potpuno preplavi prošireno, društveno polje.⁸

Intenzivno uživanje koje prožima intersubjektivnu stvarnost stalna je pojava u Kusturičinih filmovima. Poput *Oca na službenom putu*, *Underground* svojim zanimanjem za jugoslovensku istoriju i politiku eksplicitno stavlja znak jednakosti između ovog nepresušnog uživanja i pojma, ideje – ili, bolje reći, Ideala – "jugoslovenstva". U oba filma učestala predanost libidu viđena je kao suštinski deo jugoslovenske kulture, njenog razbarušenog i polimorfnog duha. Pri tome nije samo ljudsko telo u celosti (eksplicitno i implicitno) erotizovano, učinjeno ekstatičnim, obuzeto zadovoljstvom. U ovim filmovima je čitava jugoslovenska nacionalna kultura shvaćena, kako bi rekao Herbert Markuze, kao kultura "koju razvijaju i održavaju slobodni libidinalni odnosi".⁹ Zato se čini opravdanim Kusturičinu estetiku – bar kada je reč o *Ocu na službenom putu* i *Underground-u* – odrediti kao zasnovanu na onome što su teoretičari psihoanalize (među njima prvi Šandor Ferenci) nazivali "genitifugalnim libi-

⁸ Još jedan primer slične rotacione vizuelne kompozicije nalazimo u sceni pri kraju filma, u kojoj Crni skače u bunar koji će ga odvesti na "drugu stranu," do idealizovanog jugoslovenskog "ostrva". Ovdje se kamera vrti oko svoje ose dok snima Crnog iz donjeg rakursa.

⁹ Markuze, *Eros i civilizacija*, str. 167.

dom": težnjom libida preusmerenom "izvan genitalne prevlasti prema erotizaciji čitavog organizma".¹⁰ Pomenuta dva filma ne samo da su stilski utemeljena u takvoj "re-kateksi celokupnog organizma libidom", već funkcionišu na tragu onoga što su, sledeći Ferencijeva početna opažanja, Geza Rohajm a zatim i Markuze zvali "genitofugalna 'težnja libida prema razvoju kulture' – drugim rečima, jedna inherentna težnja u samome libidu prema 'kulturnom' izrazu, bez vanjske represivne modifikacije".¹¹

Ovaj stav o "nerepresivnoj sublimaciji"¹² kao istinskom temelju kulture svakako može da pojašni nivo značenja koji u *Ocu na službenom putu* proističe iz istorijskog izmeštanja alegorije o jugoslovenskoj društveno-političkoj stvarnosti u vreme kada je film nastao, dakle sredinom 80-ih godina. U onoj meri u kojoj postoji paralela između Mešinog odlaska na "službeni put" i Titovog odsustva u životu Jugoslavije, "magični realizam" pun jakih emocija i oslobođenih fantazija – sa žižom artikulacije u Malikovoj subjektivnosti – može biti shvaćen kao izraz ideološki nesputanog "jugoslovenstva": vizije nacionalnog identiteta utemeljene na libidinalnom toku oslobođenom ograničenja kakva nameću reifikovani politički mitovi i kult ličnosti. Drugim rečima, posredi je identitet koji se – slično onom koji je nastojala da uspostavi Top lista nadrealista – opire svim konkretnim oblicima društveno-političke aproprijacije, konsolidacije i kanonizacije; identitet a priori nepomirljiv s ideološkim propisi-

¹⁰ *Ibid.*, str. 168. Sandor Ferenczi, *Thalassa; A Theory of Genitality* (London: H. Karnac, 1989), str. 37-38.

¹¹ Markuze, *Eros i civilizacija*, str. 168. Autor se oslanja na Géza Róheim, *The Origins and Function of Culture* (New York: Nervous and Mental Disease Monographs, str. 1943).

¹² Markuze, *Eros i civilizacija*, str. 168.

ma koji određuju šta je prihvatljivo ili korisno a šta nije. Markuze to ovako objašnjava: "Gdje represivna sublimacija preovlađuje i određuje kulturu, *nerepresivna sublimacija se mora manifestirati u protivrječnostima prema čitavoj sferi društvene korisnosti*; promatrana iz te sfere, ona je negacija cjelokupne usvojene proizvodnosti i izvedbe".¹³

Underground nastoji da ostavi utisak da i dalje promoviše "jugoslovenstvo bez granica" – da jugoslovenskom identitetu pristupa kao kritičkom idealu, kao suštinskom antiideološkom korektivu ideologijom prožete stvarnosti. Istorijski narativ filma sastoji se od tri dela; "Rat", "Hladni rat" i opet "Rat". Prvi deo, "Rat", odvija se u Beogradu u vreme Drugog svetskog rata i prikazuje najbolje druge Marka i Crnog kako se bore protiv Nemaca na strani komunističkog pokreta otpora, ali su pre svega zainteresovani za mačo pijanke i Nataliju, zgodnu i koketnu glumicu koju obojica pokušavaju da zavedu. Ključna scena u prvom delu odigrava se za vreme nemačkog vazdušnog napada kada Marko organizuje masovno povlačenje svojih prijatelja i rođaka u tajni podrum.

Drugi deo, "Hladni rat", obuhvata period između Drugog svetskog rata i 90-ih godina i prikazuje događaje koji se dešavaju u podrumu ali i izvan njega. Marko koji nije ostao u podzemlju, godinama obmanjuje ljude koji se tu skrivaju – uključujući i Crnog – da napolju još uvek besni rat, pa ovi nastavljaju da proizvode oružje kao pomoć komunističkom pokretu otpora. U međuvremenu, u spoljnjem svetu, u posleratnoj socijalističkoj Jugoslaviji, Marko postaje poznati pesnik i visoki politički funkcioner. On je sada oženjen Natalijom i slavljen je, zajedno s Crnim (Marko je izmislio priču o njegovoj hrabroj pogibiji u bor-

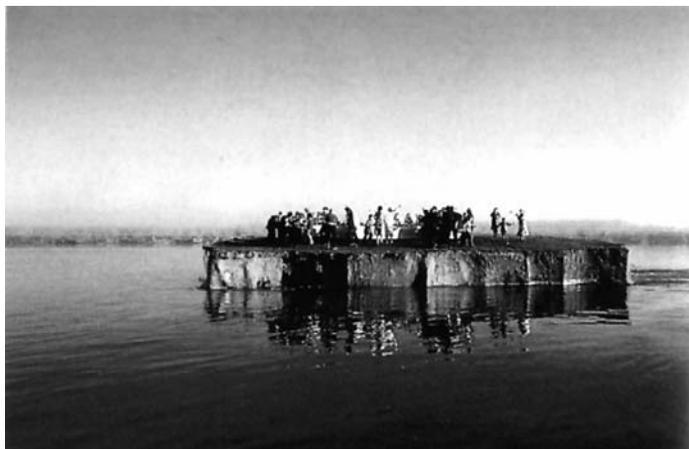
¹³ *Ibid.* (kurziv dodat).

bi za slobodu), kao "narodni heroj". Pri kraju ovog dela filma, Marko i Natalija silaze u podrum kako bi prisustvovali Jovanovoj ženidbi (Jovan, sin Crnog, rođen je i odrastao u "podzemlju"). Na svadbenom veselju, usred pijanke, nastaje haos; ceo podrum se urušava i otkriva složenu mrežu podzemnih tunela koji povezuju Istok i Zapad.

Treći deo narativa – opet nazvan, jednostavno, "Rat" – odvija se 90-ih godina, u vreme krvoprolića u zemljama bivše Jugoslavije. Ne znajući jedan za drugog, Crni i Marko se nalaze u ratnoj zoni (koja nije precizirana ni kao Hrvatska ni kao Bosna i Hercegovina). Očajan zbog gubitka sina (Jovan se utopio odmah pošto se s ocem spasao iz podruma), Crni je postao nemilosrdni vojni komandant, dok beskrupulozni Marko, vezan za invalidska kolica i u pratnji Natalije, trguje oružjem. Pošto su ih uhvatili vojnici Crnog, Natalija i Marko bivaju proglašeni za ratne profiterere i pogubljeni po kratkom postupku. Pogubljenje naređuje sam Crni koji nije obavešten o identitetu ovih profitera.

Ipak, kraj Kusturičine turobne vizije donosi "svetliju" notu. U spektakularnoj završnoj sekvenci filma svi junaci – živi i mrtvi, oni koji su se međusobno strasno voleli, svađali i ubijali – okupljaju se na poslednjem frenetičnom slavlju, dok se tlo na kojem igraju otcepljuje od kopna i otiskuje niz Dunav (sl. 22). Markov brat Ivan (koji je ranije izvršio samoubistvo jer nije mogao da se pomiri s krvoprolicem u voljenoj Jugoslaviji) direktno se obraća kameri:

Ovde smo podigli nove kuće, sa crvenim krovovima i dimnjacima koje će nastanjivati rode, kapijama širom otvorenim za drage goste. Bićemo zahvalni našoj novoj zemlji koja nas hrani i suncu koje nas greje, cvetnim poljima koja će nas podsećati na ćilime našeg zavičaja. S bolom, tugom i radošću, sećaćemo se naše zemlje kad budemo našoj deci pričali priče koje počinju kao bajka: "Bila jednom jedna zemlja..."



Sl. 22. *Underground* (Emir Kusturica, 1995)

Ovo slavljenje čistog, neokaljanog jugoslovenskog ideala – Kusturičina finalna "koreografija uživanja" (stilski pomalo nalik Vajdinom tretmanu "poljskog pitanja" u filmu *Svadba* iz 1972. godine) – zamišljeno je kao suprotstavljeno i u stanju je da prevaziđe savremene etnonacionalističke mržnje među Južnim Slovenima. Kao takvo, ono zahteva da ni po koju cenu ne bude pobrkano s onim što film, s druge strane, prikazuje kao istorijsku praksu ideološkog izopačenja i zagađenja jugoslovenskog ideala: njegovu političku zloupotrebu nakon Drugog svetskog rata, u Titovom socijalističkom režimu. Kako je Peter Krastev napisao o završnoj sceni filma: "To je ostrvo sreće, 'Jugoslavija idejâ', nasuprot 'mračnoj' (podzemnoj) Jugoslaviji, koja je lažna i puna obmana. To je 'prava stvar' za kojom svaki smrtnik u podzemnom svetu

žudi. Da bi se tako nešto desilo, moralo je biti odvojeno od spoljnog sveta".¹⁴

S jedne, dakle, strane stoji nacionalni Ideal, a s druge strane istorija njegovih deformacija u praksi. Tu istoriju u filmu jasno sažima centralna metafora podzemlja. Bekstvo u podrum trebalo bi da simbolizuje političku represiju kojoj su bili izloženi "organski" revolucionari kakav je Crni, kao i svi obični ljudi okupljeni oko njega koji su iskreno i naivno verovali u autentične jugoslovenske vrednosti. Drugim rečima, priča o jugoslovenskom projektu svodi se, prema *Underground*-u, na istorijat njegovih sukcesivnih izdajstava od strane raznoraznih oportunističkih, diktatorskih, lažovskih, lopovskih – "najrazličitijih tipova bez morala" kakve je moguće naći na Balkanu¹⁵ (u filmu najupečatljivije oličeni u Marku, bonvivana i revolucionarnu-karijeristu, koji lukavstvom, mučkanima i beskrupuloznošću obezbeđuje sebi mesto funkcionera u Titovom režimu). U scenama kao što je pomenuto finalno slavlje na Dunavu, ili početak Jovanovog venčanja u podrumu – s klasičnom magično-realističkom epizodom neveste koja leti iznad svatova¹⁶ – nabujali libido manifestuje se u nerepresivnim uslovima (prva), ili u uslovima privremeno neutralisane represije (druga). Protumačene kao ilustracije onoga što Markuze naziva težnjom ka

¹⁴ Peter Krasztev, "Who Will Take the Blame?" u *The Celluloid Tinderbox*, ur. Andrew James Horton (*Central Europe Review*, 2000), str. 30.

¹⁵ Dina Iordanova, "Kusturica's 'Underground' (1995): Historical Allegory or Propaganda?" *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19, br. 1 (1999): str. 74.

¹⁶ U vezi s Jeleninim letenjem treba reći da nju "lansira" mehanička ruka; slično ranije pomenutoj vrtešci, ova mehanička naprava funkcionise kao neka vrsta "akceleratora" – nju su stanovnici podzemlja i napravili baš u svrhu rasipanja energije.

"kulturnoj sublimaciji," ove scene suprotstavljene su dekadentnoj, mračnoj i fatalističkoj atmosferi koja prožima gotovo sve ostale izraze uživanja prikazane u filmu. Ovo se, između ostalog, odnosi na: pijanu svađu Marka i Crnog s drugim članovima njihove partijske ćelije, praćenu blehmuzikom (prvi deo); mučnu orgijastičku samo-torturu, u koju venčanje u podrumu prerasta za Marka, Crnog i Nataliju (drugi deo); nebrojene krugove koje Markova "pomahnitala" motorna invalidska stolica pravi usred ratišta, noseći mrtva zapaljena tela Marka i Natalije (treći deo). U svim ovim scenama do izražaja dolaze destruktivne posledice sjeđinjavanja genitofugalnog libida s pohlepom, političkim profiterstvom i borbom za moć.

Jugoslovenstvo s (etnocentričnom) rezervom

Prikazivanje istorijsko-političke "kompromitacije" jugoslovenskog projekta u *Underground*-u zaslužuje posebnu pažnju. Detaljnija analiza jasno otkriva u kolikoj je meri shvatanje nacionalnog Ideala u filmu zapravo udaljeno od nadnacionalne čistote i lišenosti etničkih predrasuda za koje se, navodno, zalaže.

U filmu *Sjećaš li se, Dolly Bell?* muslimanska etnička pripadnost prikazane bosanske porodice praktično je "sekundarna" u odnosu na njihovu komunističku orijentaciju. U *Ocu na službenom putu* muslimanski identitet Malikove porodice sam je po sebi, takođe, manje važan od sveobuhvatne multikulturne slike Bosne koju pruža na uvid. Tako, Mešina ljubavnica i žena njegovog šuraka Ankica je Hrvatica, a Mešini prvi susedi su Srbi čiji je sin Serjoža najbolji Malikov drug. Nasuprot tome, junaci *Under-*

ground-a (pomalo nalik likovima iz stripova) kreirani su kao srpski nacionalni stereotipi koji, čak i kada postaju predmetom (samo-)poruge, nastavljaju da funkcionišu kao jedini pravi, siguran oslonac etnocentrično zamišljenog "jugoslovenstva". Jedan kritičar filma zapisao je: "*Underground* nastoji da uzdigne nadnacionalnog jugoslovenskog građanina iznad nacionalnih grupacija unutar političkih granica Jugoslavije." Pa ipak, "taj nadnacionalni program, iako dostojan divljenja, kompromitovan je i potkopan obilatim primenom ikonografije koja se pripisuje srpskoj kulturi... *šljivovicom*, pravoslavnim verskim motivima i tako dalje".¹⁷ Štaviše, ova ikonografija uvek je praćena negativnim referencama na druge južnoslovenske narode, koji su konzistentno predstavljeni kao neprijatelji Srba i Jugoslavije, pa čak i kao inherentno fašistoidni.

Postoji izvestan broj scena u filmu koje nedvosmisleno nastoje da pokažu da su etnička neravnopravnost i netrpeljivost bile glavne sile koje su delovale u bivšoj Jugoslaviji. Prvo, tu su montažne sekvence koje se sastoje isključivo od arhivskih dokumentarnih snimaka i služe kao istorijske referentne tačke unutar narativa. Među njima su naročito važne dve sekvence koje su (iako smeštene na različitim tačkama priče) međusobno direktno povezane muzikom koja ih prati: u oba slučaja to je nemačka pesma "Lili Marlen". U prvoj sekvenci korišćeni su snimci iz Drugog svet-skog rata na kojima vidimo nemačke trupe kako ulaze u Maribor i Zagreb, a gomila klicanjem pozdravlja okupacione snage. Ove slike nacista koje s radošću dočekuju u Mariboru i Zagrebu, direktno su suprotstavljene kako ranijoj

¹⁷ "Once upon a Time There Was a Country...", *Real Time* (1995), <http://members.optusnet.com.au/contempa/publications/04under.html> (pristupljeno u martu 1998).

dokumentarnoj sekvenci u kojoj se vidi Beograd teško razoren nemačkim bombama, tako i snimcima koji slede, a koji prikazuju ulazak nemačke vojske u grad: u Beogradu se ljudi ne raduju, na ulicama nema nikog osim teške artiljerije i opreznih okupatora.

Teško da je "poruka" ove sekvence mogla da ne dopre do "domaće" publike – bilo u Srbiji, Hrvatskoj, Sloveniji, ili Bosni i Hercegovini. Njena osnovna funkcija bila je da filmski potkrepi diskurs o "srpskom stradanju" – jednom od stubova srpskog nacionalističkog resantimana još od kraja 80-ih godina – a da istovremeno diskredituje druge jugoslovenske nacije. Srdačan doček nacista u Hrvatskoj i Sloveniji ovde služi ne samo kao jasan pokazatelj njihovih navodnih antijugoslovenskih težnji (sasvim odsutnih kada je reč o Srbiji), već i direktno priziva u sećanje užasno istrebljivanje Srba na etničkoj osnovi za vreme Drugog svetskog rata u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj (NDH), nacističkom satelitu pod upravom ustaša.¹⁸ Ovde nam, naravno, nije namera da na bilo koji način relativizujemo ili dovodimo u sumnju ustaške zločine; reč je o nečem drugom: film isuviše olako poistovećuje čitave narode – Hrvate, Slovence – s genocidnim težnjama nacionalističkih projekata i njihovih sledbenika. Jer tokom 90-ih, u kontekstu raspada Jugoslavije duž etničkih šavova – neposredno nakon što je sukob u Hrvatskoj završen, a dok je rat u Bosni još uvek besneo – Kusturičino dokumentarno "podsećanje" na to da je hrvatski narod klicao nacistima teško može biti protumačeno drugačije nego, kako je istakao Stanko Cerović, kao "nastavak hrvatskog fašizma iz Dru-

¹⁸ Treba, međutim, napomenuti i to da ustaše nisu progonile samo Srbe. U Nezavisnoj Državi Hrvatskoj ubijani su i Cigani, Jevreji, a i Hrvati koji su se protivili fašističkom režimu.

gog svetskog rata do današnjih dana" pa, s tim u skladu, i kao nastavak stradanja srpskog naroda.¹⁹

"Usprotivio sam se selektivnom humanizmu", rekao je Kusturica objašnjavajući svoj neblagonakloni prikaz Hrvata u filmu. "Ne mogu da podnesem etničko čišćenje koje sprovedu Srbi u Bosni, ali ne mogu da podnesem ni etničko čišćenje koje vrše Hrvati".²⁰ Ipak, u *Underground*-u bi bilo teško naći tragove – svakako ne u vidu dokumentarnog materijala! – pomenutog etničkog čišćenja koje su sprovodili Srbi. Upravo suprotno, kako primećuje Cerović, kao da reaguje na rediteljevu izjavu: "Kad se suočava sa sadašnjim ratom... Kusturica odbija da upotrebi dokumentarne snimke – koji bi mogli pokazati, na primer, bombardovanje Vukovara i kako je srpska vojska tri godine razarala njegov rodni grad Sarajevo. Upravo tako, on odbija da prikaže kako su u Beogradu ushićeno ispraćali jugoslovensku vojsku i njene tenkove koji su odlazili da vode rat u Hrvatskoj i Bosni protiv gotovo nenaoružanog naroda".²¹ Toliko o *Underground*-u kao filmskom doprinosu kritičkom diskursu o selektivnom humanizmu.

Druga montažna sekvenca u kojoj se koristi "Lili Marlen" kao muzička pratnja oslanja se na samu pesmu kako bi afektivno i idejno jezgro prethodno opisane sekvence prenela u novi kontekst. Dokumentarni snimci upotrebljeni u ovoj sekvenci potiču iz 1980. godine, vremena kada je umro Josip Broz. Opet se vidi gomila ljudi na ulicama Ljubljane, Zagreba i Beograda, međutim ovog puta nije posredi vesela dobrodošlica nego odavanje poslednje

¹⁹ Stanko Cerović, "Canned Lies", <http://www.barnsdle.demon.co.uk/bosnia/caned.html> (pristupljeno 27. juna 2006).

²⁰ Navedeno u Jordanova, "Kusturica's 'Undreground'", str. 82.

²¹ Cerović, "Canned Lies".

pošte preminulom predsedniku. Na način koji stilski pomalo podseća na metode karakteristične za autore Novog filma (nadasve za Dušana Makavejeva), ovde dolazi do oštrog suprotstavljanja zvuka i slike: pesma s nacističkom rezonancom prati snimke koji se tiču najveće ikone jugoslovenskog socijalizma – Tita. Ovom montažnom asocijacijom stvara se utisak "smrti diktatora," dok muzički uspostavljena veza s ranijom sekvencom koja podseća na etničke sukobe iz prošlosti istovremeno svrstava jugoslovenskog "diktatora" i u "antisrpsku koaliciju" predvođenu Hrvatima i Slovencima.

Konačno, ista ta antisrpska zavera zauzima centralno mesto u narativnoj epizodi koja prikazuje sastanak ćelije Komunističke partije za vreme Drugog svetskog rata. Kada Crni i Marko otkriju da njihovi partijski drugovi krađu novac namenjen revolucionarnoj borbi, izbija tuča (praćena, naravno, alkoholisanjem i bleh-muzikom). Prikazano iz neskriveno etnofobične perspektive, ovo izdajstvo zajedničkog cilja direktno je pripisano ugladenim prevrtljivcima, Muslimanu i Hrvatu. Za uzvrat, Crni i Marko pesnicama svojoj jugoslovenskoj "braći" očitavaju lekciju o konsekvencama njihovog pokušaja da prevare Srbe.

U *Underground*-u, dakle, pristup međuetničkim odnosima u bivšoj Jugoslaviji kao da je motivisan protivrečnostima. Srbima se pristupa kao istorijski tlačenoj nacionalnoj grupaciji,²² dok su oni etniciteti koji čine navodnu antisrpsku koaliciju, koji su "dominirali" federacijom – Hrvati i Slovenci (s Titom, koji je i sam bio Hrvat, na čelu) – pri-

²² Kada se pozivamo na kategorije kao što su "Srbi", "Hrvati", itd., samo sledimo pristup koji je već primenjen u filmu: različite etničke grupe tu su tretirane kao jedinstveni i homogeni, kolektivno shvaćeni entiteti.

kazani kao antijugoslovenski orijentisani, kao separatisti uvek spremni da izdaju zajednički cilj. Drugim rečima, praktično postojanje jugoslovenske države predstavljeno je kao utemeljeno na tlačenju one etničke grupe kojoj je dodeljen status jedinog istinskog, iskrenog zastupnika jugoslovenstva.

Treba istaći važnost onoga o čemu je ovde reč. *Underground* se, poput *Oca na službenom putu*, poistovećuje s jugoslovenstvom kao nadetničkom kategorijom koja nadi-lazi sve partikularističke interese. Istovremeno, međutim – i to je novi momenat u Kusturičinom stvaralaštvu – film se kritički određuje prema ovom nacionalnom idealu, i to sa stanovišta etničkog resantimana. Time, zapravo, dolazi do zamagljivanja distinkcije između nadetničke i etnocentričke pozicije i, u krajnjoj liniji, prva postaje funkcijom druge. Šta-više, ova ideološka "zbrka" nije svojstvena samo Kusturici, već je karakteristična i za širi društveno-kulturni kontekst u Srbiji unutar kojeg je *Underground* nastao.²³ Još od sre-dine 80-ih godina ovo, naizgled protivrečno, istovremeno zalaganje za jugoslovenske ali i za etnopartikularističke in-terese definiše zvanične koordinate srpskog nacionalnog programa. Tako, na primer, istraživanje političkih aktivnosti Srpske akademije nauka i umetnosti (SANU) – institucije

²³ Kada kažemo da je film "nastao u Srbiji", ne zanemarujemo činjenicu da je bio finansiran i reklamiran kao međunarodna ko-produkcija. Međutim, film je u bitnoj meri sniman u Srbiji ko-jom je tada vladao Slobodan Milošević i u kojoj su Kusturici, kao nekakvom dvorskom umetniku, bila stavljena na raspolaganje gotovo neograničena sredstva. I mada je u Kanu, gde je dobio Zlatnu palmu, zvanično "predstavljao" Evropsku uniju, *Under-ground* je na festivalu zastupala delegacija iz Srbije, predvođena Miloradom Vučelićem, uticajnim direktorom državne televizije i Kusturičinim bliskim prijateljem.

direktno odgovorne za etnošovinističke ideje koje su poslužile kao oslonac Miloševićevom autoritarnom populističkom pokretu – jasno pokazuje da je u velikoj većini svojih javnih nastupa i oglašavanja Akademija bila "rastrzana između pragmatičke potrebe da se pozove na nužnost opstanka federativne Jugoslavije i primarne želje da definiše svoje razumevanje srpskog nacionalnog interesa".²⁴ Tako, u otvorenom pismu koje je u decembru 1991. godine uputila svom hrvatskom pandanu (HAZU), SANU poručuje: "Srpski narod i u Hrvatskoj, i u BiH i u Srbiji ima iz zajedničkog državnog života sa Hrvatskom uglavnom negativna, najčešće tragična iskustva." U istom pismu se kaže da se Srbija "zalagala i zalaže i dalje za opstanak i demokratski preobražaj federativne jugoslovenske države u kojoj bi svi narodi, kao i do sada, živeli zajedno... ali upravo to neće Slovenija i Hrvatska".²⁵

Kako precizno ističe istoričarka politike Olivera Milosavljević, ozloglašeni Memorandum SANU – koji je nastao 1986. godine i, opšte uzev, smatra se ključnim dokumentom kojim je podstaknuta uspostava nacionalizma kao dominantnog javnog diskursa u Srbiji – takođe odlikuju "kontradiktorna tumačenja kojima je trebalo pomiriti dva nepomirljiva motiva – objasniti nedelotvornost i promašaje čitavog [titoističkog] političkog sistema koji je kao takav morao ugrožavati sve narode u Jugoslaviji... i istovremeno dokazati pogubnost takvog sistema samo po srpski narod".²⁶ Milosavljević ukazuje na veoma rečit primer tih međusobno is-

²⁴ Olivera Milosavljević, "Zloupotreba autoriteta nauke", u *Srpska strana rata*, ur. Nebojša Popov (Beograd: Republika, 1996), str. 329-330.

²⁵ Navedeno u *ibid.*, str. 331.

²⁶ *Ibid.*, str. 308.

ključivih težnji u Memorandumu. Kao alternativu krizi jugoslovenskog sistema, Akademija predlaže uspostavljanje "demokratskog integrativnog federalizma i odbacivanje *zakulisne kombinatorike 'samozvanib zaštitnika posebnih nacionalnih interesa'*".²⁷ Međutim, istovremeno se tvrdi i sledeće:

"Uspostavljanje punog nacionalnog i kulturnog integriteta srpskog naroda, nezavisno od toga u kojoj se republici ili pokrajini nalazio, njegovo je istorijsko i demokratsko pravo. Sticanje ravnopravnosti i samostalan razvoj za srpski narod imaju dublji istorijski smisao... Ukoliko računa sa svojom budućnošću u porodici kulturnih i civilizovanih naroda sveta, srpski narod mora dobiti mogućnost da ponovo nade sebe i postane istorijski subjekt, da iznova stekne svest o svom istorijskom i duhovnom biću, da jasno sagleda svoje ekonomske i kulturne interese, da dođe do savremenog društvenog i nacionalnog programa kojim će se nadahnjivati sadašnje i buduće generacije".²⁸

Stavovi SANU o jugoslovenskom nacionalnom pitanju pomenuti su ovde kako bismo istakli u kojoj se meri Kusturičin *Underground* ideološki poklapa upravo s onim oblikom nacionalističke klime koji je dominirao u Srbiji u doba Miloševićeve vladavine. Jedna od osobenosti te ideologije bila je i činjenica da su zvanični stavovi režima i svih njegovih institucija bili sprovedeni u ime ovog ili onog "jugoslovenskog" interesa. To što je, kako kaže Renata Salecl, "Jugoslavija" kao takva uvek "funkcionisala poput *plutajućeg označitelja* koji su svi njeni konstitutivni narodi na različite načine uključivali u sopstvene političke diskur-

²⁷ Navedeno u Milosavljević, "Jugoslavija kao zabluda", str. 72-73 (kurziv dodat).

²⁸ *Ibid.*, str. 67-68.

se",²⁹ omogućilo je nacionalnoj eliti u Srbiji da Jugoslaviju iskoristi kao fasadu za svoje etno-hegemonističke aspiracije. Ono što je ležalo ispod površine, i kao takvo držalo na okupu, različito artikulisane i često naizgled protivrečne "jugoslovenske" ciljeve srpskog nacionalnog programa iz 80-ih i 90-ih godina (ili, kako bi Salecl rekla, *pretpostavka* ovog navodno projugoslovenskog diskursa, njegovo "neizrečeno značenje... koje primalac mora da dešifruje iz onoga što je rečeno")³⁰ bio je etnocentrični fantazam o Jugoslaviji kojom dominira Srbija, fantazam o takozvanoj "Srboslaviji". A, upravo je ta ista etnocentrična pozicija na delu i u *Underground*-u gde funkcioniše kao fantazamska potpora, s jedne strane, nezadovoljstvu koje sâm film emituje zbog "slabe Srbije" kao istorijskog uslova za "jaku Jugoslaviju" i, s druge strane, otporu koji pruža "antijugoslovenskim" težnjama ostalih konstitutivnih naroda u federaciji.

Pitanje odgovornosti

U svetlu prethodne analize treba donekle ispitati i način na koji "jugoslovenstvo," kao čisti, kritički Ideal, funkcioniše u filmu kao referentna tačka diskursa o ratnoj odgovornosti. Ovaj Ideal treba locirati – kao što je već primećeno povodom finalne scene u kojoj se ostrvo odvaja od kopna – izvan i iznad etničkih mržnji koje su dovele do nasilnog raspada jugoslovenske federacije. S distance koju uspostavlja ova nepristrasna pozicija, postaje navodno sasvim očito da *sve* strane umešane u jugoslovenske ratove (u Hrvatskoj i Bosni) treba smatrati podjednako odgovornim za zločine

²⁹ Salecl, *The Spoils of Freedom*, str. 13.

³⁰ *Ibid.*, str. 18.

počinjene na etničkoj osnovi. Ilustraciju ove teze u filmu nalazimo, na primer, u scenama u kojima se Crni pojavljuje kao vojni komandant negde u ratnoj zoni. Kada ga zbunjeni "plavi šlem" (vojnici UN-a) pita da li je ustaša ili četnik, on odgovara da nije ni jedno ni drugo: on vodi sopstveni rat u ime svoje zemlje (Jugoslavije) i njegovi vojnici bore se protiv nacionalističkih vojski svih kalibara.

Sâmo po sebi – u jednom apstraktnom smislu – ovo više nego očigledno insistiranje na duhu etničke nesvrstanosti svakako je dobrodošlo. Međutim, imajući u vidu neposredni društveno-politički i kulturni kontekst u Srbiji 90-ih, konkretna funkcija koju je ova etnička nesvrstanost "vezivala" za sebe u vreme kada je *Underground* sniman, opet nije tako jednostavna. A, zbog Kusturićine sklonosti da istoriju Jugoslavije tumači kao istoriju tlačenja Srba, teško bi bilo istu tu funkciju pripisati isključivo "spoljašnjem" (izvan-filmskom) sklopu okolnosti. Naime, sredinom 90-ih ratovi su u regionu bez prestanka besneli već nekoliko godina, a dalje nemešanje međunarodne zajednice u bosansko krvoproliće postajalo je sve diskutabilnije. To je bilo i doba kada je upravo ovaj pristup – da je "istina uvek negde na sredini" i da su "sve strane krive" – sve više dobijao na snazi, kao jedan od ključnih klišea kulturne politike Miloševićevog režima. Štaviše, kako bi dao kredibilitet apsurdnoj tvrdnji da "Srbija ne učestvuje u ratovima" i osigurao sebi status "faktora mira" na Balkanu, taj je režim – pre svega Jugoslovenska ujedinjena levica (JUL), uticajna politička organizacija koju je predvodila Miloševićeva supruga Mirjana Marković – već izvesno vreme strateški uvodio na pozornicu masovne kulture atmosferu "jugonostalgije": sentimentalnog žaljenja za "starom" federativnom Jugoslavijom, kojim se uspostavljala lažna distanca od ratova i turobne svakodnevice. Uz takođe sve izrazitije insistiranje na povlačenju jasne linije

razdvajanja između Srbije i bosanskih Srba (predvođenih Radovanom Karadžićem), "jugonostalgija" je zapravo doprinosila naizgled nepristrasnoj relativizaciji diskursa o ratnoj odgovornosti.

Ovaj preobražaj diskursa o odgovornosti u Srbiji 90-ih godina – čijem je kulturnom utemeljenju *Underground* dao estetski upečatljiv doprinos – podrazumevao je, dakle, prelaz s isključivog "krivljenja drugih" (*konkretnih* etnički drugih, kao što su Muslimani, Hrvati, Slovenci) na "krivljenje svih" (daleko *neodređeniju* tvrdnju da, jednostavno, sve učesnike ratova treba smatrati krivim—što se, u krajnjoj liniji, svodi na tačan ali po sebi nedovoljan zaključak da je rat "grozna stvar"). Takva "evolucija" pitanja odgovornosti u okviru društveno-političkog konteksta Srbije pod Miloševićem, takav prelaz s otvoreno agresivnog stava da je "drugi kriv" na neutralniju, bezličniju pluralnu varijantu po kojoj su "svi krivi" čini se, međutim, strukturno mogućnim jedino ukoliko dođe do zanemarivanja ili potiskivanja "srednjeg" stupnja kojim su dva prethodno opisana stadijuma povezana: stupnja koji predstavlja neku vrstu kolektivističkog iskustva "naše" *vlastite odgovornosti* (moralne, naravno).³¹ Drugim rečima, bezlična, dvosmisle-

³¹ Ovaj deo napisan je pod uticajem Frojdove rasprave o evoluciji fantazma u tekstu "Biju dete" – i nastoji da s njom uspostavi *strukturnu analogiju*. Frojdova teza odnosi se na trofaznu matricu u kojoj je treća faza poricana, potiskivana i može biti prepoznata samo retroaktivno, u analizi, kao veza između prve i druge faze. Po Frojdu, u fantazmu bijenja (na izvoru seksualne perversije) ta "nedostajuća karika" je potisnuti *mazobistički* stadijum čiji je sadržaj on sažeo rečima "moj otac me bije". Kao takva, ona povezuje *sadistički* stadijum – "moj otac bije dete" – s konačnim, dvosmislenim sadomazohističkim stadijumom – "dete biju". Vidi Sigmund Freud, "A Child is Being Beaten", u *On Psychopathology*, ur. Angela Richards (New York: Penguin,

na formulacija "svi su krivi" kao da je poslužila prikrivanju činjenice da je, zahvaljujući nekoj vrsti kulturne regresije, stav po kome je "drugi kriv" poklekao pod (svesno nepri-znatim) naletom "mi (dakle, i dalje etno-kolektivistički pojmljen subjekat) smo krivi."

Ovde se ne bavimo nekakvom prostom eksplikacijom "odgovarajućeg" a isključenog oblika diskursa o odgovornosti; još nam je manje namera da zahtevamo javnu potvrdu ili simplifikovano "nametanje" krivice kao kolektivne kategorije. Naprotiv, želimo da istaknemo jedan specifičan oblik simulacije društveno-kulturnog preobražaja u Srbiji, pri kome je tobožnji otklon od militantnog etno-šovinizma postignut arogantnom, "instant" relativizacijom ratnih zločina.³² Drugim rečima, odbijanjem da se otvoreno suoči s odgovornošću u svojim redovima, srpska nacionalna elita – kojoj je pripadala Miloševićeva vladajuća struktura, ali isto tako i nacionalistička opozicija – *zapravo je učinila da ovo poricano osećanje krivice funkcioniše upravo kao konačna libidinalna podrška etnonacionalističkom kolektivizmu*, njegov "opsceni superego dodatak", kako bi rekao Žižek.³³

Iz istog razloga tačno je i da je, izabravši put površne relativizacije – ukazujući na različite načine na koje je odgovornost za jugoslovensko krvoproliće moguće svesti na

1981), naročito str. 169-171, 174-177. Vidi takode temeljnu i podsticajnu raspravu Žan-Fransoa Liotara o Frojdomovom ogledu u Jean-François Lyotard, "Fiscourse Digure: The Utopia Behind the Scenes of the Phantasy", *Theatre Journal* (oktobar 1983).

³² Od suštinske je važnosti ovde naglasiti da je ovo skretanje od militantnog etnošovinizma ka "političkom mirotvorstvu" u Srbiji 90-ih godina bilo delimično – uvek samo delimično. Valjanu razradu ovog pitanja vidi u Čolović, *Politika simbola*, str. 198, 202.

³³ Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997), str. 57.

čisto etnički kriterijum, pa je zatim ravnopravno, među-etnički, raspodeliti – bitan deo kulturne proizvodnje u Srbiji tokom druge polovine 90-ih doprineo (makar indirektno i nenamerno) dugovečnosti Miloševićevog režima. Jer, opstajanje tog režima znatno je (mada ne i isključivo) zavisilo upravo od održavanja vrlo niskog nivoa ozbiljne samokritike u etnopatriotski determinisanom društvu.³⁴ To je svakako slučaj s *Underground*-om koji ostavlja utisak da je, rečima sâmog Kusturice, rat na Balkanu "prirodna" pojava, "poput zemljotresa".³⁵

Za razliku od Kusturice koji – misleći svakako na svoje nepresušne koreografije libidinalnog trošenja – *Underground* opisuje kao "produženo" ili "odloženo samoubištvo",³⁶ možemo zaključiti da je jedino samoubištvo koje

³⁴ Iz ove perspektive, javna osuda činjenice da su pod pokroviteljstvom države vršeni užasni etnički zločini u ime "nacionalnih interesa" ne predstavlja – kako bi nacionalistička ideologija želela da verujemo – nepatriotski čin, već ključni korak u procesu oslobađanja društva od etnokolektivističkog poimanja odgovornosti i krivice.

³⁵ "Propos de Emir Kusturica", *Cahiers du Cinéma* (jun 1995): str. 69. Treba reći da je Kusturičina analogija između zemljotresa i ratova izazvala neke veoma nepovoljne reakcije (naročito vidi Cerović, "Canned Lies"). Dina Jordanova ukratko objašnjava šta ta analogija pre svega podrazumeva: "U osnovi, Kusturica je poručivao svetu da se niko ne može smatrati odgovornim za očajno stanje stvari, da je sve to moralo da se desi kao što zemljotres treba očekivati na području s visokom seizmičkom aktivnošću. Istovremeno, njemu je bilo svejedno ko je granatirao Sarajevo." (Jordanova, "Kusturica's 'Underground'", str. 78).

³⁶ Pronicljivu kritiku *Underground*-a koja razmatra Kusturičin komentar o "odloženom samoubištvo" vidi u poglavlju "The Poetry of Ethnic Cleansing", u Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, str. 60-64.

je ovde odloženo zapravo hvale dostojno samoubistvo etničkog nacionalizma u Srbiji. "Jugoslovenstvo" koje film promovise – zasnovano na preteranom, nekontrolisanom rasipanju energije – takođe je samo perverzija jugoslovenstva: lažno nuđenje instinktivnih sloboda iz perspektive podređene represivnom nacionalizmu; ideološko olakšanje (Kusturica bi, pak, rekao "neprekidna katarza"),³⁷ oblik privremenog oduška od traumatičnog iskustva etnokolektivističke krivice, koju su vlasti u Srbiji sve više rabile u drugoj polovini 90-ih kao nevidljivi temelj nacionalne kohezije. Markuze je ovu vrstu društvene dinamike svojevremeno nazvao "institucionaliziranom desublimacijom".³⁸

Konačno, ovde vredi istaći da paralelu između Kusturičinog poimanja jugoslovenstva u *Underground*-u i ranije pomenutih aktivnosti Jugoslovenske udružene levice (JUL-a) na popularizaciji jugonostalgije, podrazumeva i podudarnost između vizuelne ekonomije filma i funkcije koju je organizacija Mire Marković obavljala u okviru političke ekonomije režima njenog muža. Tim dvema stvarima zajednički je upravo princip preteranog, iracionalnog utroška. Kao što možemo govoriti o Kusturičinom slobodnom, nekontrolisanom rasipanju energije u domenu filmske forme, tako možemo, poput političkog antropologa Ivana Čolovića, govoriti i o onom aspektu vladavine Slo-

³⁷ "Da li ste ikad bili na koncertima *Kleša* ili *Seks Pistolsa*, koje ja, nažalost nikad nisam čuo na bini?" upitao je jednom Kusturica. "Oni nikad ne staju, to je katarza bez početka i kraja. Znae, ja sviram u rok grupi i to je za mene najveće uzbuđenje u životu" (navedeno u Marianna Yarovskaya, "Underground", *Film Quarterly* 51, br. 2 (zima 1997-1998): str. 54. Ovde vredi podsetiti i da se *Underground* završava rečima "Ova priča nema kraj."

³⁸ Herbert Marcuse, *Čovek jedne dimenzije* (Sarajevo: Veselelin Masleša, 1968, prevela Branka Brujić), str. 86.

bodana Miloševića koji se ticao "trošenja političkog imetka" na način koji je "po svojoj prirodi neproduktivan"—trošenja političkog kapitala koje nije bilo usmereno na "reprodukciju, nego se prosto i nepovratno troši, samog trošenja radi". Kad se takva uživalačka, trošadžijska "upotreba" političke moći ima u vidu, kaže Čolović, onda se vidi da neke odluke šefa tog režima nisu bile posledica loše procene, nego želje da se uživa u moći, a to se postiže samo njenim neproduktivnim trošenjem, pa je tako i Slobodan Milošević uživanja radi dozvoljavao da njegova žena Mira Marković troši politički kapital koji je on mukotrpno stekao.³⁹

Ova veza između dve vrste neproduktivnog trošenja omogućava nam da izvučemo izvesne zaključke o odnosu između estetike i ideologije u filmskom stvaralaštvu Emira Kusturice. Tokom 80-ih, Titov odlazak je na presudan način stimulisao razvoj njegove kinematografije nekontrolisanih libidinalnih tokova. Rediteljjev prikaz erupcije nespontanog uživanja u društvenu sferu predstavljao je umetnički gest protiv društveno-političke reifikacije i autoritarizma, poziv na *širenje* standardnih definicija nad-etničkog jugoslovenstva u pravcu uporne destabilizacije same kategorije identiteta. Međutim, preovlađujuća, čak zvanična upotreba "jugoslovenskih" ideala u Srbiji 90-ih godina (gde je tokom te decenije reditelj radio) bila je u funkciji kreiranja fasade za etničku netrpeljivost i hegemonijske aspiracije Miloševićeve strukture vlasti. Sâm Kusturica podlegao je tom izmenjenom shvatanju jugoslovenstva, pri čemu je svoju estetiku društveno-politički nesvodljivih izliva energije preobratio u etnocentrično motivisanu, la-

³⁹ Up. Ivan Čolović: "Uživanje", u: *Politika simbola*, drugo, ilustrirano izdanje. Biblioteka XX vek, Beograd, 2000, str. 271-276.

žno transgresivnu estetizaciju kolektivističkog uživanja. Tako je *Underground*-om zapravo afirmativno odgovorio (iako taj odgovor nije bio programski) na težnju samog Miloševićevog režima da preterivanje i rasipanje u društvenoj, kulturnoj i ekonomskoj sferi upotrebi kao političko sredstvo pomoću kojeg će održati represivni *status quo* i sprečiti katarzičnu kritiku nacionalističke ekstaze. Poriv ka radikalnom društvenom oslobađanju, svojstven estetici genitofugalnog libida, tako je gurnut u stranu, zamjenjen onim što se u krajnjoj liniji svodi na promociju samozadovoljavajućih težnji centripetalno orijentisane, zatvorene zajednice.

Uživanje kao *Danse Macabre*

Prvi film Olega Novkovića *Kaži zašto me ostavi* (1993), nastao nekoliko godina pre Kusturičinog "magnum opusa," uveo je sasvim drugačiji model razumevanja ideoloških funkcija kolektivističke ekstaze (sl. 23). U ovom filmu – koji je dobio ime po tužnoj starogradskoj pesmi – orgije muzike i plesa, pod dejstvom alkohola i droge, dešavaju se u beogradskim noćnim klubovima (splavovima) i direktno su suprotstavljene inače nepodnošljivo depresivnom, pesimističnom i morbidnom prikazu srpske prestonice. Novković grupnu euforiju tretira kao nekakav *danse macabre* kome glavni junak Peđa – nekada i sâm redovni učesnik na noćnim zabavama – ne može više da se prepusti nakon što je proveo izvesno vreme na ratištu oko Vukovara, gde je bio svedokom masovnih razaranja, silovanja i ubijanja i gde je poginuo njegov prijatelj Ljuba.

Kritički stav filma prema kolektivističkoj organizaciji uživanja svoje narativno težište ostvaruje kroz napetost i netr-

peljivost koje razvija između Peđe i njegovog nekad najboljeg druga Marka, koji nije išao u rat i još uvek silno vreme troši po klubovima. Peđa se s ratišta vratio kao potpuno izmenjen čovek. Više ne govori mnogo, osim kad opsednuto priča o Veri, devojci koja je silovana na frontu i koju je ponovo sreo u gradu. Njegova apatija i totalna nezainteresovanost za predratnu devojku (Markova sestra) i prijatelje povremeno poprima formu suzdržanog prezira prema njihovom neodgovornom prepuštanju otupljujućim zabavama u vreme kada samo nekoliko stotina kilometara dalje buktu rat.



Sl. 23. *Kaži zašto me ostavi* (Oleg Novković, 1993)

Pravi motivi Peđinog negodovanja najpre su ostavljeni neodređenim. Da li je on kritički nastrojen prema Marku zato što ovaj nije dovoljno otvoreno protiv rata, ili pak zato što nije militantni patriota? Marko je, pak, lik bez čvrstog moralnog utemeljenja. On uopšte ne veruje u opravdanost rata, ali to ga nikako ne sprečava da se bogati (na

neki nejasan i, stiče se utisak, sumnjiv način) "dok se drugi valjaju u blatu", kako sâm kaže. Ali Marko isto tako vrlo dobro zna da, uprkos svim svojim nedostacima, za jedno nikako ne može biti okrivljen: on nikoga nije ubio – što se za Peđu ne može reći. Na kraju filma, Marko upravo taj argument koristi u svađi s Peđom pre nego što ga, u ironičnom obrtu događaja, ubije.

Marko (Peđi): "Nemaš ti pravo da me tako gledaš. Nisi ti tamo [u ratu] uradio ništa dobro ni plemenito. Ti si ubijao ljude! Ja nisam.

Značaj ovih reči ne sme biti potcenjen. U Markovom komentaru nalazimo suštinu kritičkog stava koji film nastoji da zauzme *kako prema* oružanom sukobu u Hrvatskoj (oličenom u Peđi) *tako i prema* tobože apolitičnom prepuštanju kolektivnom uživanju u Beogradu/Srbiji, na teritoriji koja je ostala izvan neposrednih ratnih dejstava pa je se ovi sukobi stoga, navodno, nisu direktno ticali (ova pozicija oličena je u Markovom neodgovornom zabavljanju po klubovima/splavovima). U krajnjoj liniji, sugerije Novković, krvoproliće na liniji fronta i pijane igranke u pozadini ipak su samo dve strane istog novčića. Ova druga strana funkcioniše kao prigušivač prve, kao anestetik kojim se ublažuje nepodnošljivost zločina koji su izvršeni i boli koja je time izazvana. Pri kraju filma dve strane – nasilje/smrt i neodgovorno, eskapističko traganje za uživanjem – kao da se simbolično spajaju u jedan jedini lik: Marko, otelovljenje neodgovornog lumpovanja, postaje ubica.

Novković koristi mogućnosti filmskog izraza poput pogrebnog instrumentarija i urbani pejzaž Beograda preobražava u monumentalni nadgrobni spomenik. Neke od ključnih scena filma *Kaži zašto me ostavi* odvijaju se na beogradskom groblju, gde se redovi krstova i nadgrobni spomenika prostiru u nedogled, a pogrebne povorke kao

da nikad ne prestaju. Upravo tu počinje romansa između Peđe i Vere, izbeglice iz Hrvatske. Druge važne scene snimljene su po praznim, slabo osvetljenim gradskim ulicama, u zlokobnim mračnim prolazima i oronulim zgradama. Štaviše, te su lokacije povremeno prošarane "slučajnim" vizuelnim detaljima kao što su mrtav vozač za volanom auta nasred praznog puta; usamljeni pijanac koji dočekuje Novu godinu; i senilna starica koja, kao u delirijumu, peva o slavnoj prošlosti srpske vojske. Potresna scena u kojoj umire Rade – vojnik s kojim se Peđa sprijateljio u ratu – takođe se događa u jeftinoj kafani u zapuštenoj Karadorđevoj ulici (ne slučajno, jednoj od omiljenih lokacija najistaknutijeg "pesnika odvratnog," Žike Pavlovića). Tu dvojica očajnih ljudi, nesposobnih da vide dalji smisao života, igraju opasnu igru bilijara s ručnom bombom sve dok Rade, rešen da okonča svoju agoniju, nakon što naredi Peđi da ode ne digne sebe i celu kafanu u vazduh.

Kad je počela da se prikazuje u bioskopima, Novkoviće-va dijagnoza ubrzanog raspadanja kulturnog i etičkog tkiva Srbije 90-ih godina prošla je prilično nezapaženo; film niti je privukao zasluženu pažnju kritičara, niti je imao naročito-og uspeha kod publike. Uspostavivši zlokobnu sliku bezna-
dežnog propadanja Beograda, *Kaži zašto me ostavi* kao da se "izgubio" usred opšte društvene anomalije koju je tako precizno odrazio, negde između nečasnog ratnog huškaštva nacionalističke elite (koja svoju pažnju samo što je preusmerila s Hrvatske na Bosnu) i naizgled nezaustavljive, razarajuće hiperinflacije izazvane sankcijama koje je međunarodna zajednica nametnula Srbiji.

4.

OBJAŠNENJE MRŽNJE, OZAKONJENJE MRŽNJE

Drastična društveno-politička događanja tokom 90-ih godina neminovno su izazvala ozbiljne promene u načinu proizvodnje filmova u zemljama bivše Jugoslavije. Kao posledica raspada federacije, umesto jedne (iako decentralizovane) filmske industrije pojavio se veći broj manjih nacionalnih kinematografija (hrvatska, srpska, slovenačka itd.). Ove tek osamostaljene kinematografije suočile su se s potrebom da reorganizuju svoje, finansijski često vrlo nepouzdana, produkcijske sisteme, mahom razapete između različitih oblika sponzorstva od strane struktura vlasti (Ministarstva za kulturu, državne televizije) i mreže novoosnovanih privatnih medijskih preduzeća.

Iako je osamdesetih godina proizvodnja partizanskih filmova znatno opala, kao posledica novih oružanih sukoba ratni žanr je devedesetih ponovo izbio u prvi plan, naročito u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini. Pošto je rat u Bosni, uključujući i opsadu Sarajeva, trajao sve do 1995. godine, snimanje igranih filmova u ovoj bivšoj jugoslovenskoj republici otpočelo je tek u drugoj polovini decenije. Međutim, za vreme rata i neposredno posle njega proizveden je veći broj izvanrednih dokumentaraca, među kojima i *Palio sam noge* Srđana Vuletića (1993), *Djeca kao i svaka druga* Pjera Žalice (1995), *L'Aube* Danisa Tanovića (1996) i *Poslije, poslije* Jasmile Žbanić (1997). Mnogi od njih snimljeni su pod pokroviteljstvom Sarajevske grupe autora (SAGA),

udruženja filmskih stvaralaca, umetnika i scenarista posvećenih stvaranju detaljne hronike života pod krajnje neljudskim uslovima opsade grada.

Zbog prirode jugoslovenskih sukoba – tačnije, činjenice da su oni na najstrašnji način najviše pogodili civilno stanovništvo – relativno mali broj snimljenih ostvarenja uklapa se u kategoriju ratnog filma u "užem smislu," koju čine borbeni i akcioni filmovi; u tu grupu spadaju *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića, televizijske drame *Poslije bitke* i *Strijelac* Muhameda Hadžimehmedovića (obe snimljene 1997) i *U okruženju* Stjepana Sabljaka. Poput *Underground-a* i *Kaži zašto me ostavi*, većina ratnih filmova snimljenih 90-ih godina u regionu kombinuje borbenu tematiku s opširnim prikazom stradanja civila. To je slučaj s veoma različitim ostvarenjima kakva su *Dezerterski životinje* Pavlovića (1992) – inspirisan Dostojevskim, jedan od prvih filmova o ratu u Hrvatskoj i poslednji koji je ovaj veteran Crnog talasa završio pre nego što je preminuo; *Vukovar poste restante* Bore Draškovića (1994) i *Vukovar se vraća kući* Branka Šmita (1994), dva filma – jedan srpski, drugi hrvatski – s ideološki suprotstavljenim uglovima posmatranja stravičnog razaranja ovog grada; *Ubistvo s predumišljajem* Gorčina Stojanovića (1995) – film koji ratovima u Jugoslaviji pristupa primenjujući prilično problematično kontrastiranje urbanog pacifizma i ruralne netolerancije i ratnog huškanja.

Izvestan broj filmskih stvaralaca bavio se i temom trauma ratnih povratnika i njihovog teškog prilagođavanja civilnom životu. Pored već pomenutog Novkovićevoog filma *Kaži zašto me ostavi*, ova tema je vešto obrađena u filmovima *Crvena prašina* Zrinka Ogreste (1999), i *Noć za slušanje* Jelene Rajković (1995). Inače, Jelena Rajković bila je jedan od glavnih predstavnika Mladog hrvatskog filma,

tendencije koju je sredinom 90-ih razvijala najmlađa generacija filmskih autora, među kojima i Goran Đukić (*Mirta uči statistiku*, 1991), Lukas Nola (*Rusko meso*, 1997), Hrvoje Hribar (*Puška za uspavljivanje*, 1997) i Vinko Brešan (*Kako je počeo rat na mom otoku*, 1996). Ono što je okupilo ove mlade stvaraoce (u vreme kada su neki od njih još uvek bili studenti Akademije dramskih umjetnosti u Zagrebu) bila je želja da hrvatsku kinematografiju odvoje od uskih propagandnih interesa države. Istoričar filma Ivo Škrabalo istakao je da reči Lukasa Nole – da on pripada generaciji kojoj je "ukraden rat" – sažimaju suštinu opšteg kritičkog stava autora Mladog hrvatskog filma prema društvu i kulturnom vođstvu starijih generacija.¹

Od 1996. godine u Hrvatskoj je aktivno i udruženje nezavisnih stvaralaca dokumentarnog filma: filmski projekat FACTUM. Na čelu s Nenadom Puhovskim, veteranom jugoslovenskog dokumentarnog filma, FACTUM je okupio predstavnike različitih generacija društveno angažovanih reditelja zainteresovanih za ljudska prava, pitanja kulturne i političke antropologije, etničke odnose i pomirenje. Pod okriljem FACTUMA filmove su snimali Saša Podgorelec (*BBB*, 1998), Rajko Grlić (*Pitka voda i sloboda*, 1999; *Hrvatska 2000: Zima za pamćenje*, 2001, u saradnji s Igorom Mirkovićem), Zvonimir Jurić (*Jurić: Tvrđa*, 1999) i drugi. U Srbiji 90-ih godina, za vreme vladavine Slobodana Miloševića, nastala je beogradska medijska mreža B92 koja je postala jak opozicioni kulturni centar. B92 je razvio bogatu video-film-

¹ Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997* (Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, str. 489. Moj kratki pregled Mladog hrvatskog filma oslanja se na Škrabalov opširniji uvod u tu temu. Vidi i ogled istog autora "Mladi hrvatski film, u *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 17 (1999).

sku produkciju iz koje su potekli brojni kratki i dugometražni filmovi, igrani i dokumentarni, među njima: *Tito po drugi put među Srbima* (1994) i *Dupe od mramora* (1995) Želimira Žilnika; i *Vidimo se u čitulji* Janka Baljka (1995), ostvarenje u žanru filmske urbane antropologije, koje analizira organizovani kriminal u Srbiji.²

Konačno, među pripadnicima Praške škole koji su krajem 70-ih i 80-ih godina igrali važnu ulogu u definisanju karaktera moderne jugoslovenske kinematografije, najplodniji je 90-ih godina bio Goran Paskaljević s četiri filma: *Vreme čuda* (1990), *Tango argentino* (1992), *Tuda Amerika* (1995) i *Bure baruta* (1998). Godine 1992. Goran Marković je režirao *Tito i ja*, duhovito podsećanje na pedesete godine –film koji zaslužuje pažnju između ostalog i zato što uspešno parodira kult Josipa Broza Tita, a da pri tom *ne zapada* u vulgarna antikomunističku i nacionalističku retoriku koja je u to doba već preovlađivala. Lordan Zafranović je 1993. godine snimio *Zalazak stoljeća: (Testament L. Z.)*, dokumentarni, polu-autobiografski filmski ep bogat arhivskim snimcima. Zafranović je ovde sebi zadao komplikovan zadatak: da kritički analizira modernu hrvatsku istoriju, a da istovremeno promišlja i vlastiti umetnički i intelektualni razvoj. Snažno osuđujući genocidne aktivnosti fašističke Nezavisne Države Hrvatske (film između ostalog koristi originalne snimke iz 1986. godine sa suđenja Andriji Artukoviću, ratnom zločincu i ministru u NDH), *Testament* se pojavio u vreme rasplamsalog savremenog hrvatskog nacionalizma, nasuprot široko rasprostranjenoj ideji o "nacionalnom

² Nedavno je u koprodukciji FACTUM-a i B92 Nenad Puhovski snimio dokumentarni film *Lora: Svjedočanstva* čija je tema vojni logor u Splitu u kojem su 90-ih godina ozbiljno kršena ljudska prava.

pomirenju" (čiji je veliki pobornik bio, između ostalih, predsjednik Franjo Tuđman). Film je prvi put javno prikazan u Hrvatskoj tek kad je Tuđmanova stranka Hrvatska demokratska zajednica (HDZ) izgubila (privremeno) vlast.³

"Neizbežni ratovi"

Glupost je uvek savremena.

Derđ Konrad

Prirodno nikad nije svojstvo fizičke Prirode;
ono je alibi kojim se razmeće društvena većina:
prirodno je ono što je ozakonjeno.

Rolan Bart

Kusturičina ranije pomenuta, morbidno poetična verzija "balkanizma"⁴ – njegovo viđenje regiona kao podložnog čestim društveno-tektonskim poremećajima – samo je jedno od brojnih teleoloških objašnjenja koja su, baveći se uzrocima etničkih sukoba, 90-ih godina osmislile post-jugoslovenske kulturne industrije. Prilazeći jugoslovenskim bratoubilačkim ratovima iz najrazličitijih uglova, ta objašnjenja kreću se u rasponu od najvulgarnijih, kvazi-naučnih (teza srpskih ekstremista da su Hrvati "genetski genocidni," ili njen hrvatski pandan da su Srbi "kolektivno fru-

³ Pošto je 2000. godine izgubila na izborima, HDZ se vratila na vlast 2003.

⁴ Iako su "balkanistički" stereotipi obično izraz fantazamskih projekcija upućenih Balkanu izvana, intelektualci, umetnici i političari iz regiona i sami ih – kako Kusturičin primer jasno pokazuje – često internalizuju i prisvajaju.

strirani" i "predane ubice"), do mitomanskih (sukob na Balkanu je vanvremenska borba mitskih razmera, uzrokovana iracionalnošću ljudi koji tu žive) i istorijsko-determinističkih (Srbi i Hrvati, Srbi i Albanci, itd. uvek su se mrzeli i uvek će se mrzeti – tekući ratovi samo su najsvežija manifestacija jednog beskrajnog istorijskog procesa).

Mnoge od ovih "istoriografija" doživele su i da budu ekranizovane (mada su estetski dometi ovih ekranizacija krajnje neujednačeni). Tako, na primer, u vizuelno raskošnoj (u svetskim razmerama vrlo uspešnoj) makedonskoj produkciji *Pre kiše* (1994), reditelj Milčo Mančevski etničke napetosti između Albanaca i Makedonaca postavlja (na način donekle sličan Kusturici) kao gotovo van-istorijske, nošene drevnim balkanskim strastima. Rečima samog reditelja: "Ako zanemarimo mitraljeze, kožne jakne, najke i adidas majice, ovakav isti sukob mogao bi se dešavati pre dvesta godina".⁵ Film posebno naglašava mitsku dimenziju međuetničkog sukoba koji prikazuje upotrebom kružne, zatvorene narativne strukture, kao i suprotstavljanjem tradicionalnih vidova života u zabačenim brdskim selima u Makedoniji, modernoj svakodnevici u ekonomski razvijenom i stabilnom, ali dosadnom i emocionalno ispraznom zapadnom svetu.

S druge strane, *Bogorodica* Nevena Hitreca, ostvarenje koje pripada struji Mladog hrvatskog filma, nudi kolektivni portret srpskog etnosa kao pijanih divljih zveri koje, pod odgovarajućim uslovima, po pravilu pokleknu iskonskoj želji da kolju i siluju. Film Bogdana Žižića *Cijena života* (1994), pak, na poluotvoren način osuđuje mešovite brakove. Glavni junak Ivan – Hrvat izbegao iz srpskog logora u blizini Vukovara – ubija sadistu Srbina, paramilitarca čija je žena, Hrvatica, pomogla Ivanu u skrivanju. Ivan postaje i no-

⁵ Navedeno u *Before the Rain: Press Kit*, b. p.

va očinska figura njenom sinu, čime je detetu mešovito – dakle, "problematičnog" – etničkog porekla (majka Hrvatica, otac Srbin) obezbeđen i "adekvatan" roditeljski autoritet.

Dva filma, jedan srpski i jedan hrvatski, ipak se ističu po nesputanim izlivima etnofobije i eksplicitnom prikazu nacionalističke mržnje kao sasvim prirodnog i razumljivog fenomena. Kao teško nadmašivi primeri ekstremno retrogradnih kulturnih i etičkih vrednosti koje je etnički šovinizam u stanju da proizvede, ova dva ostvarenja zavređuju nešto opširniju analizu.

Uprkos činjenici da potiču s dva potpuno suprotna kraja nacionalističkog ideološkog spektra, *Nož* Miroslava Lekića i *Četverored* Jakova Sedlara imaju izvesne zajedničke crte. Oba su skupi filmovi nastali 1999. godine, sponzorirani od strane državnih aparata, u vreme kada se bližio kraj dva autoritarna režima: Slobodana Miloševića u Srbiji i Franje Tuđmana u Hrvatskoj. Oba filma nastala su po romanima sumnjivog književnog ali neospornog nacionalističko-propagandnog "kvaliteta". Lekićev film snimljen je po romanu *Nož* Vuka Draškovića, dugogodišnjeg populističkog opozicionog lidera koji je, u vreme kad je njegov status "klasika" srpske književnosti bivao zacementiran filmskom adaptacijom, dostigao i vrhunac u svojoj političkoj karijeri kao potpredsednik Miloševićeve vlade. S druge strane, Sedlarov film predstavlja adaptaciju romana *Četverored* Ivana Aralice, koji je svoj status "velikog hrvatskog pisca" svakako zaslužio besramnom promocijom etničke netolerancije (naročito prema muslimanima) i neukusnim veličanjem predsednika Tuđmana i njegove vladajuće partije, Hrvatske demokratske zajednice.⁶

⁶ Ugrešić navodi da je Tuđman jednom za Aralicu rekao: "Ivan Aralice napisao je što je napisao kao da je svaki dan sa mnom, a nisam ga u dvije godine vidio niti jedanput." (Ugrešić, *Kultura laži*, str. 210).

Najvažnije je to što su i Lekićevo i Sedlarovo ostvarenje, svaki na svoj način, revizionistički filmovi. Draškovićev roman, objavljen 1982. godine uz dosta kontroverze, prepun je srpskih šovinističkih ideja i fiktivnih događaja koji otvoreno izazivaju mržnju prema drugim južnoslovenskim narodima, posebno bosanskim muslimanima. Radnja počinje 1942. godine, zverskim masakrom Muslimana nad jednom srpskom porodicom, čiji su, pak, svi članovi programski opisani gotovo kao sveci, stoici spremni da budu žrtvovani. U knjizi se neprestano ponavlja da srpske žrtve međuetničkog pokolja koji se desio za vreme Drugog svetskog rata nisu zasluženo osvećene i na direktno uvredljiv način se insistira na tome da su, bez obzira na njihov sadašnji kulturni i verski identitet, svi bosanski muslimani zapravo Srbi – "poturčeni" Srbi i njihovi potomci.⁷

Kada se odlučio da režira filmsku adaptaciju Draškovićevog romana, Lekić je, po sopstvenim rečima, bio sasvim svestan svih

etiketa koje je on u međuvremenu stekao: da je to štivo bilo maltene povod za rat u Bosni potpalivši ogromnu količinu negativnih strasti, kvalifikovan je čak i kao jedan od sukrivaca. Čitajući ga iznova, a posle svega što nam se desilo, ja sam odjednom, ali zaista odjednom, bio zatečen njegovom izrazito jakom antiratnom porukom... Zapanjujuće je zaista da 1982. godine, kada je knjiga izdata, mi uopšte nismo imali ni očiju ni sluha da naslutimo a kamoli prepoznamo ono što je "Nož" tada jasno nagoveštavao da će se neminovno ponoviti.⁸

Revizionizam Lekićevog filma proističe iz rediteljeve odluke da sledi ovo "otkrovenje". On Draškovićevu prozu

⁷ Korisnu analizu Draškovićeve knjige vidi u Andrew Baruch Wachtel, *Making a Nation*, str. 205-209.

⁸ Jasmina Lekić, "Balkanska pravila", *NIN*, 25. mart 1999.

nastoji da oslobodi optužbi da izaziva mržnju i iznova je vrednuje kao "proročku". Kako bi naglasili to "vizionarsko" predviđanje krvoprolića, reditelj i koscenarista Igor Bojović su, uz Draškovićev pristanak, modifikovali kraj narativa. Film se završava 1993. godine u ratom razorenoj Hercegovini, gde jedan od glavnih likova, Sikter efendija – koji se kroz čitavu priču provlači kao glas razuma – kune kako Muslimane tako i Srbe što su nastavili sa svojom većnom borbom. Roman *Nož*, taj izrazit primer talasa nacionalističko-populističke literature u Srbiji 80-ih godina, knjiga koja je svojevremeno doprinela stvaranju etnofobične, antijugoslovenske kulturne atmosfere, tako je, krajem 90-ih godina, nanovo interpretiran kao mudro upozorenje da ispod zaslepljujuće "iluzije" o multietničkoj slozi leži surova stvarnost puna mržnje.

S druge strane, Sedlarov *Četverored* (sl. 24) kritičari su ocenili kao "prvi film koji opisuje Drugi svetski rat iz perspektive Sila osovine i u kojem su pozitivni likovi pripadnici kvislinških snaga, dok su negativci, 'loši momci,' saveznički vojnici, cinični predstavnici anglo-američke plutokratije, divlji rusko-azijski Huni i balkanski koljači i silovatelji".⁹ Film se bavi krvavim krajem fašističkog režima NDH, kada su u maju 1945. godine partizani na Blajburškom polju streljali stotine ustaša i domobrana, ali i civila koji su pokušali da prebegnu u Austriju. Finansiran iz fondova Tuđmanovog režima, Sedlar je proizveo groteskno delo političke propagande s namerom da blajburški masakr ne samo pomeri s margine na koju ga je gurnula jugoslovenska socijalistička istoriografija, već i da prošlost protumači na način koji će, posle višegodišnje "hrvatske šut-

⁹ Darko Bekić u Željko Matić, "Bekić: Sedlarov 'Četverored' ispod svake kritike", *Voice of America*, 30. decembar 1999, b. p.

nje" (termin je preuzet iz etno-populističkog diskursa), završnicu jednog surovog fašističkog režima ustoličiti kao kolektivnu tragediju čitavog naroda, kao hrvatsku golgotu.



Sl. 24. *Četverored* (Jakov Sedlar, 1999)

Sedlar, stoga, razvija filmsku priču o "ustaštvu s ljudskim likom".¹⁰ Velika većina onih koji su stradali kod Blajburga predstavljeni su kao obični civili koji nisu uspeli da uteknu srpsko-komunističkoj pošasti. Samo su neki od njih ustaše, a i među ustašama retko je koji ratni zločinac. Međutim, svi su podjednako velike patriote, svi vole svoju naciju i ponose se njenom nezavisnošću. Nasuprot ovim lepo odgojenim, elegantnim i prefinjenim Hrvatima, krvožedni partizani prikazani su kao primitivni, prljavi, ružni i

¹⁰ *Ibid.*

često psihički poremećeni. Među njima je svakako najviše Srba (sa svih strana – iz Bosne, Hrvatske, Srbije) koji sistematski muče zarobljenike. A kada muškarci brutalno siluju lepe i mlade Hrvatice, seksualno frustrirana partizanka ubija ih iz čiste ljubomore.

Sve u svemu, *Četverored* predstavlja jednu od eksplicitnijih manifestacija problematičnog društveno-političkog procesa koji se u Hrvatskoj odvijao u vreme (i uz podršku) Tuđmanovog režima – proces koji Dubravka Ugrešić opisuje na sledeći način:

Tako su u Hrvatskoj, na primjer, pravo na povrat svog konfisciranog pamćenja dobili gubitnici Drugoga svjetskog rata, ostarjeli politički emigranti, ustaše, kolaboranti Pavelićeva režima, poneki čuvar u hrvatskim koncentracionim logorima, poneki ministar u Pavelićevoj nacističkoj vladi... Nova vlast ubrzano radi na dizajniranju nove hrvatske države. Po svemu sudeći ima namjeru oblikovati Hrvatsku kao državu prekinuta povijesna kontinuiteta (taj famozni povijesni kontinuitet prekinuli su, valjda komunisti i Srbi). Zato spregu s četverogodišnjom fašističkom Nezavisnom državom Hrvatskom drži prirodnijom od dugogodišnje sprege s komunističkom Jugoslavijom.¹¹

Pojava *Četveroreda* podstakla je, međutim, i neke jake negativne reakcije: na rediteljevu kuću bacane su cigle, a jedan filmski autor je, pozivajući se na hrvatski ustav, navodno pokušao da tuži Sedlara za širenje mržnje i netolerancije.¹² Premijerno dvodelno televizijsko prikazivanje ovog maratonski dugačkog filma – namenjeno kao (nezvanična) podrška izbornoj kampanji HDZ-a – tako je otkazano na pola puta.

¹¹ Ugrešić, *Kultura laži*, str. 285-286.

¹² Diana Nenadić, "Prestrojavanje", *Hrvatski filmski ljetopis* 6, br. 21 (april 2000): str. 93.

Ratni veteran kao filmski stvaralac

Uprkos mnogim razlikama u sadržaju, stilu i (ideološkom) uglu posmatranja, za većinu do sada pomenutih filmova može se reći da su podlegli "političkoj histeriji"—nastojanju da potvrde navodnu neizbežnost etničkih sukoba u regionu, da pokažu kako je do jugoslovenskih ratova jednostavno moralo doći.¹³ Međutim, time su ovi filmovi potcenili, namerno zamaglili, ili u najmanju ruku zanemarili jedan od ključnih aspekata ontogeneze današnjeg nacionalizma. U svom ogledu s indikativnim naslovom "Katastrofa koju je bilo moguće izbeći," Denison Rusinov tvrdi: "Dimenzije mržnje koja je pokuljala i neljudski surovog nasilja shvatljive su samo kao posledica činjenice da su političari namerno podsticali i zloupotrebljavali istorijsko i lično pamćenje starih i novih nepravdi i stereotipa, onoga što je jedan bosanski Srbin, govoreći o sopstvenoj naciji, nazvao 'stvarima koje su počivale u srcu mnogih Srba, ali je bila potrebna industrija mržnje da ih oživi'.¹⁴

Ono što većina pokušaja da se filmski ispitaju izvoriobičnog etnoesencijalizma u regionu propušta da uzme u obzir jeste, dakle, činjenica da je nacionalizam 80-ih i 90-ih

¹³ "Političkom histerijom", piše Konrad, "možemo nazvati pojavu kada nacionalni konflikti potisnu sve drugo u duboku pozadinu, i kada prvosveštenici inteligencije sumornom romantikom podupiru to stanje... S histerijom ide ukorak i ono zlosrdno i bolno svečarenje, onaj neprestani resentment, koji hara Istočnom Evropom kada je reč o identitetima..." Konrad, *Identitet i histerija*, str. 10-11).

¹⁴ Dennison Rusinow, "The Avoidable Catastrophe", u *Beyond Yugoslavia: Politics, Economics, and Culture in a Shattered Community*, ur. Sabrina Petra Ramet i Ljubiša S. Adamović (Boulder: Westview Press, 1995), str. 14.

godina direktno razvijen kao instrument moći u rukama političkih i kulturnih elita: kao ideološko-diskurzivni okvir koji je (bukvalno) uveden u svakodnevicu ljudi čijim je životima zatim počeo da vlada. Drugim rečima, pravi uzroci raširene etničke mržnje u bivšoj Jugoslaviji leže, pre svega, u uspešnoj *naturalizaciji* i *ozakonjenju* političkog artefakta koji je ta mržnja u početku predstavljala. Ta naturalizacija i ozakonjenje su, pak, u znatnoj meri ostvareni zahvaljujući kontinuiranom pribegavanju različitim teleološkim i historicističkim objašnjenjima netrpeljivosti i mit-skim narativima o poreklu. Kako je to Ugrešić jednostavno i precizno primetila:

Rat je organizirani, kolektivni kriminalni čin koji vode gospodari, vode i ratnici za veoma opipljive stvari; za političku vlast, za teritorije, za ovu ili onu vrstu profita... A kako se zaludenoj većini ne može suditi, onda se kriminalitet rata umata u paket razloga, uzroka i argumenata u svima "razumljivu" stvar... Tako kriminalno ludilo manjine, koje je spretno prošlo kroz tzv. institucije *volje* naroda, postaje u rezultatu "zajedničkom sudbinom", "sudbinom naroda", "povijesnim trenutkom", i tome slično.¹⁵

Ako stvari posmatramo u tom svetlu, onda možemo reći da jedan od najosobnijih pristupa ideološkim mehanizmima koji su delovali u pozadini etničkih sukoba u Jugoslaviji, nalazimo u filmu Stjepana Sabljaka *U okruženju*, iz 1999. godine. Ova amaterska video produkcija – koju je za svega deset hiljada nemačkih maraka snimila potpuno neprofesionalna ekipa filmskih entuzijasta i glumaca, od kojih su većina bili veterani domovinskog rata (a neki od njih, uključujući Sabljaka, i invalidi) – specifična je, između ostalog, po tome što se nimalo ne obazire na uzroke

¹⁵ Ugrešić, *Kultura laži*, 245.

etničke mržnje. *U okruženju* je priča o četiri hrvatska vojnika, ratna zarobljenika, koji beže iz srpskog logora Pješčara i probijaju se kroz neprijateljsku teritoriju. Film uporno nastoji da istraje u ispunjenju svoje žanrovske obaveze – da bude (kako saznajemo iz reklamnog slogana) "prvi hrvatski amaterski akcioni film." Sabljak je toliko posvećen kreiranju nebrojenih borbenih scena pa se gledaocu povremeno čini da se, uprkos jasnoj svrstanosti uz glavne junake – pri čemu su srpski protivnici, bez preterivanja, prikazani kao krvožedni maloumnici – rudimentarni, nerazvijeni filmski narativ u potpunosti zadovoljava "prosvetljenom" nacionalističkom vulgatom prema kojoj, kao što za Hrvate reči *Srbi* i *četnici* praktično imaju isto značenje, tako i Srbi, razumljivo, sve Hrvate doživljavaju kao ustaše. Za razliku od *Pre kiše* i *Underground-a*, pa čak i *Bogorodice*, koji su – svaki na svoj, različit način – nastojali da makar naznače uzroke etničke mržnje u regionu, *U okruženju* tu mržnju prihvata kao neprikosnovenu prirodnu činjenicu, kao, jednostavno rečeno, datost.

Međutim, ono što problematizuje i u krajnjoj liniji čini neprihvatljivom aksiomatsku podršku koju ovaj film pruža nacionalističkoj netoleranciji, jeste njegov samopriznati *amaterizam* (koji ipak hrvatske filmske kritičare nije sprečio da mu dodele nagradu Oktavijan).¹⁶ Glavna posledica tog amaterizma, kako tehničkog tako i estetskog, jeste ur-

¹⁶ U Beogradu je Dejan Zečević, pripadnik mlade generacije filmskih stvaralaca, snimio neobičan dokumentarac *Dečak iz Junkovca* (1995) o čoveku koji predstavlja neku vrstu srpskog umetničkog pandana Stjepanu Sabljaku: reč je o Radomiru Belaćeviću, ekscentričnom automehaničaru s odlikama "renesansnog čoveka" – on piše prozu, poeziju, tehničko-naučne priručnike, peva, a bavi se i nezavisnom produkcijom i režiranjem filmova.

nebesno smešna nesposobnost filma da prikrije tragove vlastitog nastanka (slika 25). Kostimi i šminka su pre naglašeni (umesto dugачke, zapuštene kose, četnici očigledno nose jeftine perike), likovi su jednodimenzionalni, a neprofesionalni glumci svoje uloge tumače s tremom, neuvežbano i izveštačeno. Dijalozi zvuče neprirodno i njihova funkcija izgleda da se svodi na pojašnjavanje često nedoslednih radnji koje izvode protagonisti. Štaviše, glumci često dijaloge izgovaraju na način koji navodi na zaključak da osećaju potrebu čak i sebi samima da objasne odluke i postupke likova koje tumače. Sve u svemu, narativna konstrukcija filma *U okruženju* ne samo da nije "nevidljiva," već je toliko diletantski sklepana da nikako ne može da se oslobodi pomagala kojima se koristi kako bi samu sebe uspostavila. Drugim rečima, Sabljakovo ostvarenje nije u stanju da naturalizuje svoj dijegetski sadržaj, priču o odbeglim hrvatskim vojnicima. Ali, upravo je ta neumešnost ono što film obogaćuje neplaniranom dozom refleksivnosti. Kao fiktivna priča o bitkama između Hrvata i Srba, film je istovremeno i "dokumentarac" o nastajanju, o proizvodnji sopstvene dijegeze. Drugim rečima, refleksivni zaokret filma sastoji se u gledaočevoj neizbežnoj realizaciji činjenice da se priča ne razvija "sama od sebe", već zato što je neko – protagonisti, tj. glumci – preuzeo na sebe zadatak da učini da se priča desi, da bude realizovana. U tom smislu može se čak reći da *U okruženju* artikuliše jedinstven kinematografski ekvivalent teorijske postavke koju Žižek opisuje ovako: "Sve što radimo mi situiramo u širi simbolički kontekst nabijen značenjem koje se prenosi na naše činove." Međutim, "takvi narativi uvek su retroaktivne rekonstrukcije za koje smo mi na neki način odgovorni; oni nikad nisu jednostavne date činjenice: na njih se ne možemo pozivati kao na temeljan uslov, kontekst ili pretpostav-

ku onoga što radimo. Takve narative smo uvek-već "pozicionirali upravo kao pretpostavke."¹⁷



Sl. 25. *U okruženju* (Stjepan Sabljak, 1999)

Ovo refleksivno otkriće direktno se tiče i načina na koji nacionalistička ideologija filma dopire do gledaoca. Unapred data etnička mržnja možda predstavlja ključnu idejnu komponentu sveta koji *U okruženju* želi da prikaže, ali s obzirom da se ona u filmu konstituiše kroz prizmu intenzivne (mada neplanirane) refleksivnosti, ta se mržnja, naizgled paradoksalno, razotkriva kao zapravo aspekt performativnog sadržaja koji su najpre osmislili, a zatim i izveli protagonisti/glumci koji i sami čine deo tog dijegetskog sadržaja. Drukčije rečeno, ono što je u Sabljakovom

¹⁷ Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*, str. 127.

filmu na početku bilo pretpostavljeno kao nesumnjiv, već postojeći društveni okvir – "zakon" netolerancije između Hrvata i Srba – u procesu svoje nesavršene/amaterske filmske realizacije porodilo je vredan kritički nusproizvod. Da bi uspješno funkcionisala, ideologija (bila ona etnonacionalistička ili neka druga) mora prikriti činjenicu da, rečima Alenke Zupančić, "zakon nije uvek-već spreman, on ne čeka da mu se subjekt potčini: zakon se konstituiše... kroz sâmo to potčinjavanje".¹⁸

I upravo je takvo konstituisanje nacionalističke ideologije kroz potčinjavanje ono što razni etnički "zemljotresi", istorijsko-genetski određeni nacionalni tipovi i drugi slični, retroaktivno otkriveni "već postojeći" uzroci raspada Jugoslavije nastoje da izbrišu, ponište. Nasuprot filmovima u kojima nailazimo na tu vrstu objašnjenja, *U okruženju* nas – uprkos svom besramno etnofobičnom stavu, ili možda baš zbog njega – podstiče da drukčije razmišljamo o provali nacionalizma u regionu: možda iza tih etničkih tenzija nema nikakvog drugog pokretača *osim ideološke sile samog nacionalizma* – nacionalizma kao savremenog društveno-političkog događaja koji orkestriraju i koji žive njegovi tvorci, propagatori, egzekutori i slučajni saputnici.

Kolektivna vera

Jedna od bitnih odlika savremenog etno-kolektivismu na teritoriji bivše Jugoslavije, jeste ono što sociolozi nazivaju "svetovnom religioznošću." Stjepan Gredelj opisuje ovu društvenu dinamiku kao "religijsku po obliku, a svetovnu

¹⁸ Alenka Zupančić, *Ethics of the Real: Kant, Lacan* (London: Verso, 2000), str. 163.

po sadržaju"¹⁹ i dalje precizira da "predmet obožavanja u njoj mogu biti: slavna prošlost, istorija, tradicija, kultura, država, klasa, nacija, vođa, rasa, porodica, poredak, ideologija... ali i prizemniji javni idoli iz sveta, ipak benigne, masovne zabave". "Svetovna religioznost", tvrdi dalje ovaj autor, "osobito nastaje... situaciono, u sklopu određenih iregularnih okolnosti, dramatičnih zbivanja, kriza, koje zahtevaju prevladavanje, a pojedinac nije u stanju da ih racionalnim sredstvima ni reflektuje, niti razreši. Učešća u kolektivnim ritualima i ceremonijama, koji su (i)racionalni surogat racionalne refleksije i delotvorne akcije, poprimaju socijalizatorsku i integrativnu funkciju, jer sadrže stanja natopljena mističkom sanjarijom o sveprožimajućem *Jednom*".²⁰

Ovde je potrebno istaći važnu strukturnu funkciju koju intersubjektivno verovanje obavlja u kolektivističkim društveno-kulturnim ritualima ove vrste. Rastko Močnik objašnjava tu dinamiku uz pomoć teorijske kategorije "subjekta za koji se pretpostavlja da veruje". Izveden iz Lakanovog pojma *subjekta za koji se pretpostavlja da zna* (u psihoanalitičkoj situaciji to je analitičar, čije *pretpostavljeno* znanje o istinskoj želji analiziranog jemči doslednost i smislenost njegovog diskursa), "subjekt za koji se pretpostavlja da veruje" definisan je kao apstraktan subjekt čije *pretpostavljeno* verovanje – u "nacionalnu stvar", na primer – omogućava veru svih ostalih subjekata u tu "stvar". "U nacional-

¹⁹ Stjepan Gredelj, "Vrednosno utemeljenje blokirane transformacije srpskog društva", u *Račji bod*, ur. Mladen Lazić (Beograd: Filip Višnjić, 2000), str. 206. Gredelj ističe da je "svetovnu religiju" prvi objasnio Nikola Dugandžija, i to kao "sistem ideja, osećanja i akcija pojedinaca i grupe, unutar koga vernici posvećuju odabrane aspekte društvene stvarnosti, koji za njih ili grupu predstavljaju najveću vrednost".

²⁰ *Ibid.*, str. 206.

no konstituisanim društvima," ukazuje Močnik, "komunikacijska identifikacija sa subjektom za koji se pretpostavlja da veruje ima za posrednika 'nacionalni identitet', apstraktnu indikaciju o 'društvenoj poziciji' onih koji komuniciraju i o generalnoj matrici njihovih konceptualnih shema".²¹

Funkcionisanje "subjekta za koji se pretpostavlja da veruje" u jugoslovenskom i post-jugoslovenskim društvima, ovde ćemo ilustrovati uz pomoć nekoliko primera. Početkom 90-ih godina antititoističko raspoloženje predstavljalo je sasvim redovnu pojavu u regionu. To, međutim, ne znači i da se aura Titovog autoriteta (u onoj meri u kojoj ova podrazumeva postojanje neke tačke simboličke identifikacije, iz koje se taj autoritet percipira gotovo kao fizičko svojstvo samog Tita) potpuno izgubila u očima njegovih (nekadašnjih) podanika. Film *Tito po drugi put među Srbima*, nesvakidašnji dokumentarac koji je 1994. godine snimio Želimir Žilnik, jasno potvrđuje ovu tezu.

U filmu glumac koji imitira Tita šeta ulicama Beograda, otpočinje razgovor sa slučajnim prolaznicima i pri tom izaziva vrlo različite reakcije. Jedna žena kaže: "Ja sam plakala za vama, a sad se gorko kajem." "Znate šta, družo Tito," poručuje jedan čovek, "vi ste Hrvat, a ja sam Srbin, ali ja sam vas najviše cenio." A zatim dodaje: "Pogrešili ste, družo Tito, što niste Miloševića postavili za šefa države." Drugi tužno zaključuje: "Prerano si umro, prerano," a treći ljutito tvrdi da je

²¹ Rastko Močnik, "Subjekt za koji se pretpostavlja da veruje i nacija kao nulta institucija", u Močnik, *Alterkacije* (Beograd: XX vek, 1998), str. 194-195. Vidi i raspravu Mišela de Sertoa o mehanizmima verovanja, njihovoj istorijskoj transformaciji i funkcijama koje vrše u religiji i politici – Michel de Certeau, "Believing and Making People Believe", u *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984), str. 177-189.

Tita trebalo obesiti. Stariji gospodin odbija da govori s "Titom": "Vi ste krivi za sve. Ja sa vama ne mogu da razgovaram"; ali drugi se priseća: "Ja sam kuću napravio kad je bila ta vladavina Tita. Sad ne mogu da napravim nijedan koćak." Jedan prolaznik čak optužuje Tita da je bio mason i da se dogovorio s papom (jer Vatikan je, navodno, centar masonerije) gde i kako da ga sahrane (pa zato "nema petokrake na grobu").

Komentarišući ovu očiglednu raznolikost mišljenja (na kraju sâm "Tito" zaključuje da "narod nije jedinstven"), istoričar umetnosti Dejan Sretenović naglašava: "Kad se glumac koji imitira Tita u Žilnikovom filmu *Tito po drugi put među Srbima* pojavi na ulicama Beograda u maršalovoj uniformi, mi shvatamo po reakcijama ljudi da titoizam još nije politički ni emocionalno istrošen do te mere da više nema udela u strukturisanju jugoslovenske stvarnosti".²² U tom smislu posebno je zanimljiva činjenica da se svi oni koje lažni Tito sreće tokom svoje šetnje po Beogradu *ophode prema njemu – dakle, prema glumcu koji igra Tita – kao da je zaista sam Tito*. Drugim rečima, upravo slučajna ulična "publika" omogućava glumcu da uspešno "prođe" kao Josip Broz.

Glavna implikacija ove performativne igre između "vladara i njegovih podanika" (da se apstraktno izrazimo) veza na je za osobene mehanizme procesa ideološke interpelacije. Početkom 90-ih godina Tito je možda pao s pijedestala najvećeg, nedodirljivog nacionalnog idola na položaj žestoko kritikovanog i/ili omraženog autoritarnog vladaoca – dakle, promenio mu je status iz "dobrog" u "loš" objekt. Ipak, njegova (tobožnja) pojava upravo u ovom novom kontekstu – kojim dominiraju kritika, ogorčenosti i mržnja–poka-

²² Dejan Sretenović, "Art in a Closed Society", u *Art in Yugoslavia, 1992-1995* (Beograd: Fond za otvoreno društvo/Centar za savremenu umetnost, 1996), b. p.

zala je da Titov autoritet nikada zapravo nije bio isključivo proizvod spoljašnje prinude. Pored toga što ga je, da tako kažemo, "spolja" gradio aparat socijalističke države, Brozov autoritet je imao i jaku "unutrašnju" dimenziju – njegovoj "istinitosti" doprinosilo je i to što su mu se podanici sami potčinjavali. Da nije bilo tako, da li bi se pošto je "pao u nemilost" toliki "obični ljudi" (radnici, penzioneri, prodavci, itd.) koje sreće na ulici i dalje prema njemu odnosili kao da još uvek poseduje istu onu "simboličku moć" koju je imao u prošlosti kad je smatran svemoćnim?

U tom pogledu ništa ne menja činjenica da svojevre-
meno Titovi podanici možda nisu svojevoljno priznavali njegov autoritet, da možda nisu istinski verovali u njegovu apsolutnu superiornost. Slično tome, ništa se ne menja ni time što među prolaznicima u Žilnikovom filmu – koji se gotovo svi ponašaju *kao da su zaista* sreli Tita – teško da je bilo ko *istinski verovao* da se susreo s (vaskrslim) Josipom Brozom. Sa stanovišta ideološke interpelacije, ovde jedini zaista bitan činilac predstavlja spremnost (s onu stranu različitih ličnih, privatnih stavova), volja da se, da tako kažemo, "učestvuje u društvenoj igri": igri u kojoj apstrakcija kakav je "subjekt za koji se pretpostavlja da veruje" pruža tačku identifikacije svim stvarnim, empirijskim subjektima.²³ Upravo je ta identifikacijska težnja – koju film vešto razotkriva – ono što je tokom četiri decenije nakon Drugog svetskog rata omogućavalo jaku društvenu integraciju, kodiranu rečnikom jugoslovenske državno-socijalističke mitologije i kulta ličnosti Josipa Broza.

Štaviše, isti identifikacijski impuls deluje i danas, u post-socijalističkom/postjugoslovenskom kontekstu. Međutim,

²³ Vidi Močnik, *Alterkacije*, 185; kao i *idem*, *Koliko fašizma?* (Zagreb: Arkzin, 1998-1999), str. 51-54, 119-125.

identifikacija sa "subjektom za koji se pretpostavlja da veruje" više nije posredovana komunističkom/revolucionarnom retorikom, već novom, etnonacionalističkom retorikom. Uzмимо, na primer, slučaj srpskog nacionalističkog diskursa o "nebeskom narodu," vrlo uticajnog tokom 90-ih. Ovaj diskurs (čiji koreni leže u svetosavlju, konzervativnoj kleropolitičkoj dogmi nastaloj 30-ih godina dvadesetog veka) uspostavlja direktnu vezu između ovozemaljske i nebeske sfere, između profanog/političkog i svetog/duhovnog i, u krajnjoj liniji, dodeljuje status svetinje čitavoj naciji. Govori, molitve i tekstovi vladike Nikolaja Velimirovića – militantnog pravoslavnog teologa iz prve polovine dvadesetog veka – nude neke od najočiglednijih i najsazetijih izraza ove ekstremističke doktrine koja je, iako nikad ozvaničena u Srbiji pod Miloševićevom vladavinom, bila u tolikoj meri popularizovana da je postala jedno od najvažnijih obeležja duha vremena.²⁴ Na primer:

"Budite sveti jer sam Ja sveti, zapovedio je Bog Stvoritelj. I naš sveti Sava imao je za program, da srpski narod učini svetim narodom... On nije želeo samo svetu crkvu nego i svetu prosvetu, svetu kulturu, svetu dinastiju, svetu vlast, svetu vojsku, svetu državu, sveti narod".²⁵

²⁴ Obnovljeno zanimanje za ideje Nikolaja Velimirovića dostiglo je vrhunac neposredno nakon Miloševićeve socijalističko-nacionalističke vladavine. To se može lako objasniti činjenicom da su tek u periodu najotvorenijeg antikomunističkog raspoloženja u istoriji Srbije stvoreni pogodni uslovi da se tako ekstremno desničarska, klero-nacionalistička ideologija direktno potvrdi kao vodeća društveno-politička sila.

²⁵ Nikolaj Velimirović, "U Čupriji uoči Vidovdana", u Velimirović, *San o slovenskoj religiji* (Beograd: Slobodna knjiga, 2001), str. 53.

Jasno je da je navodna svetost cele nacije ovde utemeljena u želji za svetošću: ona počiva na kolektivnoj identifikaciji etničkih subjekata s apstraktnim, fiktivnim "verujućim subjektom"; ispravnost tog verovanja, pak, jemči Subjekt koji (opet se pretpostavlja) ne samo veruje nego i *zna* – u ovom slučaju to je Sveti Sava (ili, bolje reći, krajnje iskrivljena, mitologizovana slika ove istorijske ličnosti). Navešćemo Velimirovićeve reči:

"U Knjizi sudbe prorečeno je, da će poslednje carstvo u svetu biti carstvo svetaca Božjih.... Duboki smmisao svečarstva kod našeg naroda jeste vera u ovo proročanstv. I najuzvišeniji ideal našeg naroda jeste sveti čovek".²⁶

I dalje:

"Ako neko pita, kakav je danas ideal mase našeg težačkog naroda, može mu se odmah dati pouzdan odgovor: Svetinja. Narod svim srcem želi svetu crkvu, svetu školu..."²⁷

Slična psihosocijalna dinamika na delu je i kada se Naciji pripisuju majčinski atributi: voli se Majka Hrvatska, Majka Srbija i tako dalje; "ona" je rodila sinove Nacije; sinovi, za uzvrat, moraju uvek biti spremni da štite Majku Naciju. Pre nekoliko godina klero-nacionalističke snage u Hrvatskoj – predvođene Hrvatskim populacionističkim pokretom don Ante Bakovića (koji je delimično sponzorizala Tuđmanova vlada) – promovisale su taj tip mitologije izuzetno agresivnom borbom protiv prava na abortus. (Populistički pokreti za "pravo na život" u različitoj su meri aktivni i u drugim delovima bivše Jugoslavije – u Sloveniji još od 80-ih godina, u Srbiji od sredine 90-ih, itd.) Kako Rena-

²⁶ *Ibid*, str. 51 (kurziv dodat).

²⁷ *Ibid*, str. 53 (kurziv dodat).

ta Salecl objašnjava u svojoj pronicljivoj analizi ovog fenomena, hrvatski ekstremisti vide u abortusu pretnju ne toliko životu koliko samoj Naciji: "Kad je reč o postsocijalističkoj moralnoj većini, ideja da je fetus ljudsko biće koje ubijaju za vreme abortusa povezana je sa slikom 'smrti nacije'. Iza toga leži ideja o važnosti nacionalne identifikacije: život ljudskog bića ima naročito značenje jer to biće pripada nacionalnoj zajednici".²⁸

Međutim, paradoksalno, čini se da se nacionalna zajednica – ili, bolje reći, nacionalistički kolektiv – ovde reprodukuje upravo kroz stalno održavanje "pretnje" potekle od pobornika abortusa i da se za svaki fetus koji oplakuju nacionalisti može zapravo reći da predstavlja fantazamsko otelotvorenje (materijalizaciju putem fantazije) apstraktne strukturne funkcije koju nazivamo "subjektom za koji se pretpostavlja da veruje". Jer, jedino je nerođeno/odsutno biće, "neiskvareno" ovozemaljskom egzistencijom, moguće *zamisliti* da funkcioniše, isključivo i apsolutno, kao deo čiste Nacije – fragment Etničkog Tela *par excellence*. I samo tako zamišljen subjekt može, za uzvrat, postati garant vere u Naciju kao, pre svega, u jedinstven prokreativni organizam.²⁹

²⁸ Salecl, *The Spoils of Freedom*, str. 27.

²⁹ Ovde ću navesti još jedan primer etnokolektivističke identifikacije koja se temelji na "subjektu za koji se pretpostavlja da veruje". Krajem 80-ih godina u hrvatskim radnjama pojavile su se konzerve s etiketom "čist hrvatski zrak". U tim konzervama zapravo nije bilo *ničeg*. Njihov jedini sadržaj bio je običan, nevidljiv i bezmirisan vazduh. Ključ za uspešno funkcionisanje ove političko-marketingške strategije opet nije počivao u očekivanju da će neko stvarno poverovati u ono što na etiketi piše; dovoljno je bilo proceniti da će ljudi biti spremni da učestvuju u igri i da će kupovati konzerve samo zato što su voljni da se ponašaju *kao da* stvarno veruju kako se u njima nalazi etnički pročišćen vazduh.

Iz istog razloga moguće je dalje tvrditi da temeljna procena uloge koju stigmatizacija abortusa igra unutar etno-nacionalističke diskurzivne ekonomije, zahteva da se ovoj konzervativnoj poziciji pristupi kao zapravo izvrnutom obliku jedne druge, još poznatije i uticajnije nacionalističke zapovesti: budi spreman da daš svoj život, da položiš svoje telo na oltaru Nacije, jer samo kroz tu (kolektivistički shvaćenu) žrtvu Nacija može obnoviti svoje snage. Živima želi smrt, ali oplakuj one koji se nisu ni rodili! Zajednički temelj oba ova imperativa jeste morbidna premisa nacionalističke mitologije po kojoj "mrtvi vojnici i druge žrtve rata [uključujući tu i 'nepatriotski' pobačene fetuse]... predstavljaju veći deo aktivnog nacionalnog kolektiva".³⁰

Ovde je važno naglasiti neopipljivu, efemernu prirodu kategorije "nacionalnog kolektiva" koja se ogleda u tome što on zavisi od strukturne funkcije "subjekta za koji se pretpostavlja da veruje" ali, istovremeno, predstavlja utemeljenje te funkcije. Kao "zamišljena zajednica", da upotrebimo poznati izraz Benedikta Andersona, Nacija se održava samo upornim prevazilaženjem ove protivrečnosti između postojeće, žive stvarnosti i projekcije nacionalnog Ideala, fantazma o Naciji. Takvo stanje stvari navodi Močnika da kaže:

Istorijska neostvarivost nacionalnog projekta i države koja je bila podudarna sa (nacionalnom) kulturom, dakle nije slučajnost koja proizlazi iz empirijskih lutanja međunarodne politike, geopolitičkih odnosa snaga itd. – nego je strukturna nužnost. *Nacionalni projekat postoji zato da ne bi bio realizovan*. Kao što je oduvek bila, tako je i danas upravo njegova ne-realizacija ono što proizvodi njegove strukturne posledice i reprodukuje "nacionalno" društvo.³¹

³⁰ Čolović, *Politika simbola*, str. 73.

³¹ Močnik, *Alterkacije*, str. 209.

Nacionalni ili etnički Ideal, dakle, moguće je opisati kao *nemogućnost*, ali nemogućnost koja *postoji* u obliku kolektivističkog mita, kao intersubjektivno verovanje i posvećenost tom mitu. Ovaj Ideal – potpuno homogeno društvo, zatvoreno u sebe – iskazuje se, da upotrebimo reči Radomira Konstantinovića, "samo u duhu koji se protivi otvaranju, na iskonski svoj način, i koji pokušava da ovo svoje protivljenje postvari, da ga nađe u jednom njemu savršeno saobraznom svetu".³² Takav svet ne možemo naći u empirijskoj stvarnosti; empirijski korelativ "čistog etničkog duha" često je zapravo stanje društveno-ekonomske anomalije. Ipak, upravo i samo zato što stvari tako stoje, moguće je održati veru u (fantazmatični) Etnički ideal. Zato se – da se opet pozovemo na Konstantinovićeve formulacije (koje su, mada nedovoljno prožete osećajem za antiesencijalizujuću političku kontekstualizaciju, korisne kada objašnjavamo društvene pojave u kojima bitno mesto zauzima kvazi-mistični otpor prema jezičkim racionalizacijama i "prizemnom redukcionizmu" reči) – aspiracija nacionalnog duha prema nekakvom višem, uzvišenom, pa čak i nadistorijskom stanju stvari ispoljava i kao "protiv-utopijski utopizam": utopizam koji "ne želi da opovrgne snom udes istorije, 'nepravdu' koju mu je istorija ostavila u zaveštanje kao *osnovnu materiju nadabnuća*, već, naprotiv, želi upravo tu 'nepravdu', da taj 'udes' digne do svog trajnog načela, a sve u pokušaju da ovim bukvalnim prihvatanjem sopstvenog udesa dođe do jedne nove *nade* koju je naslutio u njemu..."³³

Jezikom psihoanalize rečeno, etnonacionalni duh funkcioniše kao neka vrsta negativne manifestacije nemo-

³² Radomir Konstantinović, *Filozofija palanke* (Beograd: Nolit, 1991), str. 8.

³³ *Ibid.*, str. 170.

gućeg uživanja (*jouissance*), uživanja koje subjekt nikad ne može u potpunosti simbolizovati, nikad na odgovarajući način posedovati. On artikuliše čisto ideološku tvrdnju da je uspeo da ovlada nečim čime se ne može ovladati, nego može biti jedino predmetom beskonačnog traganja, želje. Taj nas duh nacije zavodi da verujemo da je preterano uživanje – ono što leži "izvan" domena konačne društveno-simboličke stvarnosti – moguće jednostavno preobraziti u uživanje kao etnokolektivnu kategoriju. Upravo u tom smislu, "duh etnosa" predstavlja (da upotrebimo onu već poluzaboravljenu formulaciju Herberta Markuzea) obmanjujući izraz "upokorenja transcendencije" kojem teži "jednodimenzionalno društvo".³⁴

Hrvati kao srpski ekstremisti

Stjepan Sabljak, reditelj filma *U okruženju*, ispričao je anegdotu vezanu za snimanje filma zbog koje je dospao i na "Greatest Shits of the Year 1998" listu naprednih novina *Feral Tribune*. Sabljak je rekao: "Zanimljivo je da su svi glumci htjeli igrati četnike, a nitko naše gardiste. Vjerojatno zato što je četnike lakše glumiti jer nema nekih granica u prikazivanju pakosti i zloće".³⁵

Ono što Sabljak ovde iskreno priznaje tiče se jednog od standardnih diskurzivnih tropa kojim se poziva na mržnju i koji se redovno koristi za podsticanje i održavanje fobičnih oblika nacionalne identifikacije: Nacija je predstavljena kao Žrtva koja krvari u rukama Dželata, surovog etničkog nepri-

³⁴ Markuze, *Čovjek jedne dimenzije*, str. 86.

³⁵ <http://user.sezampro.yu/misicb/lektira/shits1998.htm> (pri-
stupljeno 10. avgusta 2006).

atelj. Ova predstavjačka logika uvek podrazumeva dvostrukom proceduru. Na jednoj strani postoji *imaginarna* identifikacija sa sopstvenom nacijom kao telom koje pati. Na narativnom nivou, ova vrsta identifikacije obično se postiže kroz likove: "Evo sinova i kćeri naše Domovine koji su (trpno stanje) ubijani, mučeni, silovani." Na drugoj strani postoji *simbolička* identifikacija s perspektivom iz koje se izvlači ideološka satisfakcija posmatranjem nacije kao nevinog entiteta koji je masakriran – ili će ubrzo biti masakriran. Naravno, u "najboljoj" tradiciji etnofobičnih narativa, upravo je etnički drugi/neprijatelj taj koji, postavši Dželatom, najčešće otelovljuje tu perspektivu.

Anegdota sa snimanja filma *U okruženju* otkriva baš ovu identifikacijsku dinamiku u pozadini uobičajenih načina tekstualne artikulacije statusa žrtve. Kao primer imaginarne identifikacije, želja Sabljakovih glumaca da igraju četnike, da budu "četnici" (makar na sat-dva), otkriva istovremeno interesovanje za perspektivu koja njihovoj, hrvatskoj naciji dodeljuje status prostog "materijala za kasapljenje" – etničkog tela koje gotovo da želi da bude umoreno, pretvoreno u leš. Naravno, pouka koju ovde treba izvući podjednako je primenljiva *i na sve druge* filmove inspirisane sličnim kič vrednostima poteklim iz nacionalističke kasapnice – na Lekićev *Nož* i Hitrecovu *Bogorodicu*, na primer, dakle na filmove koji imaju daleko manje poteškoća od Sabljakovog ostvarenja, s uspostavom elementarne verodostojnosti filmske slike. U svim ovim filmovima, patriotizam se meri njihovom sposobnošću da vlastitu naciju ubiju na što brutalniji način, ali posredno, indirektno – "rukama etničkog neprijatelja." Drugim rečima, patriotizam je ovde određen stepenom etničke auto-kadaverizacije koji su takvi filmovi sposobni da dosegnu i intenzitetom nacionalne nekrofilije koji uspevaju da proizvedu. Kao što

kaže stara izreka, koju je voleo da citira niko drugi do vladika Nikolaj Velimirović: "Ne žali me kad umrem, nego dok sam živ."

Zanimljivo je i to što je gore pomenuta anegdota gotovo doslovno prenesena u finale Sabljakovog filma. Posle mnogih zaseda i borbi protiv četnika, samo jedan od četvorice odbeglih hrvatskih zarobljenika ostaje živ. Dok i njega ubijaju, on se trgne iz sna i shvati da je još uvek u srpskom logoru i da je čitavo bekstvo bilo samo san. Dok ga prepričava drugim zarobljenicima, vojnik se priseća da su u tom snu četnici oživljavali (neke od njih je ubio po tri-četiri puta), a njihove "uloge" su zapravo igrali njegovi hrvatski saborci!

Sasvim je, dakle, moguće biti rođen kao Hrvat a zastupati srpske nacionalističke stavove i obrnuto: moguće je biti Srbin koji veruje u hrvatski nacionalistički program. Naša etnička pripadnost ne definiše apriori naša ideološka ubedenja. Ona ne određuje (ili bar ne bi trebalo to da čini) našu automatsku pripadnost određenoj strani u datom sukobu. Međutim, sve kolektivističke nacionalističke ideologije nastoje da svojim podanicima poreknu upravo tu slobodu izbora. Upravo tako, zaključujući svoju priču nedvosmislenom potvrdom etniciteta kao istinskog kriterijuma identiteta u budnom stanju, film *U okruženju* i sam jasno stavlja do znanja da pozicioniranje individualnog iznad etničkog – tema koju je na interesantan način otvorio – nije, na kraju krajeva, ono u šta veruje i što želi da promoviše.

Pa ipak, na kraju se zaista čini da, osim naše volje da verujemo kako "stvari moraju biti takve", nema drugih razloga, drugih dokaza koji bi ukazivali na to da je Sabljakov obrt s Hrvatima koji glume četnike (ili bi ovde prikladnije bilo reći "ideološke Srbe") zaista samo plod mašte, čista

obmana. (Naravno, isto bi važno i za obrnutu situaciju u kojoj bi Srbi igrali ustaše, "ideološke Hrvate"). Uostalom, ima li ičeg što bi predstavljalo veću obmanu od navodno "prirodne" i "očekivane" identifikacije Srba i Hrvata sa srpskom odnosno hrvatskom nacijom u vremenima kada se nameću da u njihovo ime govore kulturno-političke elite željne da vaskrsnu etnošovinističku zaostavštinu četničkog komandanta Draže Mihailovića, ili da u ime nacionalnog pomirenja priznaju značaj raznim "dostignućima" ustaške tvorevine, Nezavisne Države Hrvatske?!

Transvestiti, pankeri i (opet) novoprimitivci

Iako je devedesetih godina ubedljivo dominirala etnička euforija, pojavio se i izvestan broj racionalno utemeljenih filmskih analiza pogoršanog društveno-političkog, ekonomskog i kulturnog stanja u regionu. U filmu *Tetoviranje*, veteran makedonske kinematografije Stole Popov ispituje institucionalni raspad jugoslovenskog socijalističkog sistema kroz verističke opise teškog života u zatvoru. Rasprostranjenju korupciju i legalizaciju krivičnih dela u privredi razotkrio je Zrinko Ogresta u *Crvenoj prašini*, filmu koji se bavi fenomenom "tajkunizacije" u Hrvatskoj – pojavom koja rezultira time da ratni profiteri i kriminalci prisvajaju nekadašnju društvenu i državnu imovinu. U niskobudžetnom *Zemlja istine, ljubavi i slobode* (2000), čija se radnja odigrava 1999. godine, u vreme kada je NATO "humanitarno" bombardovao Srbiju (izazvano brutalnom represijom Miloševićevog režima nad Albancima na Kosovu, bombardovanje je u velikim zapadnjačkim medijima predstavljeno u formi sanitizovanog televiziuelnog spektakla, "rata bez žrtava"), reditelj Milutin Petrović alegorijski komentariše nezavidno

"stanje nacije" smeštajući radnju filma u instituciju za mentalne bolesti. A film *Dupe od mramora* Želimira Žilnika (1995), na način retko viđen u kinematografijama ovog regiona, dekonstruiše ustanovljene homofobične paradigme srpskog "nacionalnog bića," posmatrajući ga kroz prizmu roda i seksualnosti. Nudeći mešavinu video-dokumentarca i "treš" estetike, Žilnik prati svakodnevne avanture Merlin i Sanele, dva srpska transvestita koji se nikako ne uklapaju u preovlađujući patrijarhalni ideal muškarčine, ali se isto tako ispostavljaju i kao jedini branioci razuma, humanosti i osetljivosti – ukratko, normalnosti – u moru bezakonja, nasilja i ekonomskog kolapsa.

Osvežavajuće trezven pristup međuetničkim odnosima i napetostima nalazimo u *Autsajderu* Andreja Košaka (1996), najpopularnijem slovenačkom filmu iz 90-ih godina. Film se bavi pitanjem "južnjaka": problemom etničkog i klasnog elitizma, kulturnog (i donekle fizičkog) nasilja nad bosanskim doseljenicima u Sloveniji. (Ovu temu je desetak godina ranije izvanredno obradio Filip Robar-Dorin u svom dokumentaristički inspirisanom filmu *Ovnovi i mamuti* (1985); Robar-Dorin je tu izneo neka "sartrovska" opažanja, poput: "Da nema Bosanaca, [mi Slovenci] morali bismo da ih izmislimo.") *Autsajder* je priča o Seadu, mladiću iz Bosne čija se porodica početkom 80-ih godina doseljava u Ljubljano (njegov otac je oficir JNA). Košak kritikuje kako oblike državnog propagiranja "bratstva i jedinstva" koji su se krajem 70-ih godina pretvorili u dogmatske ideološke klišeje, tako i odstupanja od ovog multietničkog ideala u svakodnevnoj praksi. Težeći da očuva taj ideal, film ga premešta u ravan omladinske potkulture, potezom koji neodoljivo podseća na način na koji je, nešto ranije, Novi primitivizam pristupao istom problemu. Oslobođena zvaničnih ideoloških "pravila ponašanja", čvrsto situirana među ljubljan-

ske srednjoškolce, muzičare, umetnike, nadetnička jugoslovenska solidarnost dobija novu snagu i razvija se sasvim spontano.

Usamljen u nepoznatoj mu Ljubljani, Sead – dete iz mešovitog braka (majka Slovenka, otac Musliman) i glavni "autsajder" u filmu – nalazi prijateljstvo i razumevanje u grupi pankera koji svoj mladalački gnev ispoljavaju protestnim pesmama i psovka upućenim Jugoslovenskoj narodnoj armiji i Komunističkoj partiji. Način na koji Košak dočarava nadnacionalni karakter omladinske anderground scene kojoj se Sead pridružuje, izuzetno je originalan. Pored elemenata pank pokreta (koji ima jaku i dugu tradiciju u Sloveniji) ljubljanska alternativna kulturna scena, kako je film prikazuje, obuhvata i elemente izrazito bosanske omladinske potkulture 80-ih godina. Muziku za *Autsajdera* komponovao je Saša Lošić, bosanski pop muzičar i frontmen Plavog orkestra, grupe čije se postojanje vezuje za Novi primitivizam. U izvesnim muzičkim motivima u filmu moguće je čak prepoznati malo izmenjene verzije nekih starih hitova Plavog orkestra. Ali najdirektnija veza s Novim primitivizmom uspostavljena je putem glavne protestne pesme koju izvode Sead i njegov bend: "Anarhija All Over Slovenia". Ova pank himna (na nivou priče zamišljena kao lokalni ekvivalent hitu Seks Pistolsa, "Anarchy in the UK") zapravo predstavlja parafrazu novoprimitivističkog hita Zabranjenog pušenja, "Anarhija All Over Baščaršija." Ta je parafraza tako funkcionalno uklopljena u film da čak i refren "Sejo se danas super osjeća," deluje savršeno logično u kontekstu Košakove priče o Seadu.

Autsajder se završava tragično. Pošto ne može više da podnese očevu strogu, vojničku disciplinu, suočen s neuspelom svoje ljubavne veze s devojkom Metkom, a sve u anticipaciji još jedne selidbe, u neki novi grad (otac je

dobio prekomandu u drugi garnizon), Sead se ubija. Njegov finalni akt dešava se 4. maja 1980. godine, u trenutku kada na televiziji objavljuju da je umro drug Tito. Ne umanjujući time značaj svoje podrške otporu titoističkom ideološkom dogmatizmu i autoritarizmu, *Autsajder* ovom simboličnom vezom između smrti Jugoslavena Seada i smrti "najvećeg sina" socijalističke Jugoslavije, jasno stavlja do znanja da kraj Brozove ere ipak *ne smatra* početkom urušavanja jugoslovenske "tamnice naroda", već u njemu vidi uvod u surovo ubijanje autentičnih međuetničkih veza uspostavljenim među njenim bratskim narodima.

Šala i njen odnos prema ratu

Jedan od najzanimljivijih primera Mladog hrvatskog filma, ratna komedija *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) Vinka Brešana izvrgava ruglu krajnosti etničkog samopodilaženja. Zbog toga što se drznuo da ismeva hrvatski "domovinski rat," Brešana je kritikovao Tuđmanov režim (ali i Stjepan Sabljak!). Ipak, ovo ostvarenje—najpopularniji hrvatski film 90-ih godina—pokazalo se dovoljno patriotskim da bi ga, rečima filmskog kritičara Marcela Stefančića, publika "progutala" s "nacionalističkim oduševljenjem" i da bi poslužilo kao "neka vrsta opšteg katarzičnog iskustva".³⁶

Narativ filma predstavlja fikcionalizaciju stvarnih događaja koji su zahvatili Hrvatsku u jesen 1991. godine, kada je novoizabrana vlast HDZ-a organizovala masovna oku-

³⁶ Marcel Stefančić, "Wars in the Former Yugoslavia, Take Three", <http://www.mediaguide.hu/book/bookID44.html> (pristupljeno 10. avgusta 2006).

pljanja građana koji su ispred kasarni JNA zahtevali da vojska napusti Hrvatsku. *Kako je počeo rat na mom otoku* kritički se odnosi prema vojsci koja se, pod izgovorom da brani jedinstvo Jugoslavije, stavila u službu hegemonijskog projekta na čelu sa Slobodanom Miloševićem (koji je proklamovao "nužnost" odbrane srpskih interesa izvan Srbije). Ipak, najveći deo parodičnog humora u filmu usmeren je ka novom hrvatskom rukovodstvu, koje je prikazano kao skup sasvim nesposobnih i blentavih političkih oportunističara. Po Brešanu, moć novih vlasti počiva isključivo na izvođenju beskonačnog grotesknog spektakla koji cilja da uzburka hrvatska nacionalistička osećanja (jedna analitičarka je ovo sažeto formulisala kao neprestano "emocionalno pozivanje na pripadnost hrvatskoj naciji s naglaskom na njenom posebnom istorijskom i ekskluzivnom karakteru").³⁷ Ko god to želi – uključujući razne folk i pop muzičare, pesnike, bodibildere i lakrdijaše – dobiće priliku da služi naciji na maloj improvizovanoj pozornici podignutoj ispred kasarne.

Brešanov parodični prikaz etnonacionalističkog ludila završava se odgovarajućom, sumornom notom: dok recituje stihove o "Hrvatskoj na vešalima," lokalni pesnik "Dante" biva ubijen zalutalim metkom. No, ovaj kritički stav prema nacionalističkom spektaklu doveden je u pitanje spremnošću reditelja da se tokom razvoja filmskog narativa i sam okuša u "pričanju" etnofobičnih viceva. Tu je svakako od najveće važnosti nezaobilazna epizoda u kojoj dva Hrvata ulaze u kasarnu jugoslovenske vojske, pri čemu se jedan

³⁷ Dijana Pleština, "Democracy and Nationalism in Croatia: The First Three Years", u *Beyond Yugoslavia*, ur. Sabrina Petra Ramet i Ljubiša S. Adamović (Bolder, Coul.: Westview Press, 1995), str. 129-130.

pretvara da je srpski oficir, a drugi da je njegov posilni, Slovenac. Ovaj drugi zabavlja vojnike izmišljenim pričama o svojim švalerskim avanturama i čak uspeva da nagovori dvojicu vojnika, Crnogorca i Albanca, da "odglume" jedan od njegovih seksualnih podviga (Sl.26). Tako nastaje mala komična predstava, izvedena "iza kulisa" (van glavne bine), koja kao da je ponikla iz prebogate jugoslovenske tradicije vulgarnih etničkih viceva: "Hrvat koji se predstavlja kao Slovenac, natera Albanca da jebe Crnogorca."



Sl. 26. *Kako je počeo rat na mom otoku* (Vinko Brešan, 1996)

Ono što nas zanima u vezi s ovim vicem nije njegova očigledna etnohomofobična sadržina sama po sebi, nego modalitet njenog upisa u filmski narativ. Kao što smo ranije već primetili, u vreme postojanja Jugoslavije etnički hu-

mor ovog tipa bio je veoma raširen, iako nikad priznat kao zvaničan oblik nacionalne kulture. Kao takav, on je predstavljao neku vrstu "prljave" pozadine koja je bila komplementarna čistoti ideologije "bratstva i jedinstva", njena imaginarna transgresija. Međutim, etnički vicevi u *Kako je počeo rat na mom otoku* govore o jednoj drugačijoj, mada direktno povezanoj vrsti kulturne organizacije uživanja. Status Brešanovog vica u svetu koji prikazuje daleko je eksplicitniji: taj je vic otvoreno "izveden," odigran usred napetih događanja koja se tiču političko-vojnog odmeravanja između Jugoslovenske armije i novih hrvatskih vlasti. Kao mini-narativ o "pripadniku našeg etniciteta koji ponižava predstavnike drugih etničkih grupa" (štaviše, bivšu "braću"), ovaj vic predstavlja jasan simptom procesa koji se početkom 90-ih godina (u vreme kada se film dešava) odvijao diljem Jugoslavije: reč je o procesu *ozvaničenja* etnofobičnih raspoloženja, koji je poslužio kao okosnica raspada federacije.

Uz to, činjenici da Brešan ne pokazuje nameru da u filmu na bilo koji način okvalifikuje svoju sasvim nekritičku podršku ovoj vrsti humora, moguće je pristupiti kao nečemu što već samo po sebi ukazuje na granicu koju *Kako je počeo rat na mom otoku* prihvata u razmišljanju o tome šta se podrazumeva pod istinskim distanciranjem od nacionalističke ideologije. Jer, osim suprotstavljanja zvaničnim i često zaista bizarnim ritualima etničkog samoveličanja kojima vladajuća elita pristupa na estradni način, podjednako je važna i svest o tome koliko su zapravo brojni i različiti mehanizmi mogućeg (samo)potčinjavanja – koje ne mora biti niti dobrovoljno niti prisilno – uspostavljenih u sistemu fobičnih kulturnih vrednosti. Ne sme se izgubiti iz vida koliko štetne i dalekosežne mogu biti posledice prihvatanja naizgled bezazlenih kategorija etničkog esencijalizma. Na kraju krajeva, i zloči-

ne počinjene u ratovima u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini, a kasnije i na Kosovu, moguće je protumačiti kao ekstremne manifestacije ne etničkog humora samog po sebi, već onoga što počinje da se dešava kada se "pomalo pretera" u kulturološkom pravdavanju i ozvaničenju tog humora.³⁸

³⁸ Moglo bi se prigovoriti da je ono što ovde tumačimo kao filmski simptom širenja nacionalističke kulture 90-ih godina zapravo autorov sopstveni (dakle, nameravani) komentar upravo o tom procesu. Međutim, takva tvrdnja bi zahtevala da se u film "učitava" nešto o čijem postojanju nema dovoljno opipljivih, tekstualnih dokaza. Štaviše, takvo čitanje bi podarilo filmu upravo onu vrstu "etničkog izgovora" koja bi mu bila potrebna da bi bezrezervno mogao da sledi svoju ne-refleksivnu sklonost ka grubim etničkim vicevima.

5.

O ETNIČKOM NEPRIJATELJU KAO *ACOUSMETRE-u*

Zaista, postoji nešto čije se odsustvo
uvek može opaziti u slici.

Žak Lakan

U zimu 1996-1997. godine u Beogradu su se (kao i u drugim gradovima u Srbiji) održavale višemesečne masovne demonstracije, isprovocirane izbornom krađom koju je počinila vladajuća Socijalistička partija Srbije, na čelu sa Slobodanom Miloševićem.¹ Građanima su se pridružili i studenti i pružili im važan oblik podrške. Nezadovoljstvo koje se te zime manifestovalo na ulicama zapravo se ticalo ne samo nepristajanja režima da prizna demokratski izraženu volju naroda (besramnim falsifikovanjem izbornih

¹ Preliminarni rezultati lokalnih izbora održanih u novembru 1996. godine pokazivali su da su opozicione snage pobedile Miloševićevu vladajuću koaliciju u većini gradova. Međutim, režim je tvrdio da je bilo nepravilnosti u nekim izbornim jedinicama pa je izborna komisija na kraju odlučila da poništi rezultate. Ovi pokušaji da se manipuliše iskazanom voljom birača izazvali su masovne ulične proteste. Pobedu opozicije na izborima zatim je potvrdila komisija OEBS-a (Organizacije za evropsku bezbednost i saradnju). Detaljnu hronologiju zimskih demonstracija održanih 1996-1997. godine vidi u M. Bogdanović, Lj. Milovanović i M. Shrestha, "Chronology of the Protest", u *Protest in Belgrade*, ur. Mladen Lazić (Budapest: Central European University Press, 1999), str. 211-230.

rezultata) nego i haotične društvene i ekonomske situacije i izolacije zemlje od gotovo cele međunarodne zajednice, a što je sve nastupilo kao posledica politike koju je vladajuća elita vodila u vreme raspada Jugoslavije i potonjih ratova u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini.

Kako ističe urbani sociolog Sreten Vujović, glavna karakteristika uličnih protesta bila je "karnevalizacija".² Te zime posebno upadljive manifestacije karnevalskog izvrgavanja ruglu političkih simbola režima bile su: lutka Slobodana Miloševića napravljena od sunđera, obučena u robijaško odelo; bacanje jaja na gradsku skupštinu, novinsku kuću Politika i Radio-televiziju Srbije; igranje fudbala i šaha i fotografisanje ispred policijskih kordona; organizovanje "diskoteke na otvorenom"; pranje (simbolično čišćenje) zgrade beogradskog rektorata kako bi "samo rektor (koji nije podržao proteste) ostao prljav".³

Politika i buka

Istaknut vid protesta i rasprostranjen način izražavanja opozicije Miloševićevoj vladavini bilo je i učešće demonstranata u onome što je postalo poznato ka "proizvodnja buke". "Buka je u modi" glasila je jedna popularna parola protesta i svake noći između 19.30 i 20 časova (u vreme emitovanja Drugog televizijskog dnevnika) korišćena su sva mogućna sredstva, sve što bi se našlo pri ruci, kako bi se proizvela buka i time obznanilo protivljenje izvrtanju i fa-

² Sreten Vujović, "Protest as an Urban Phenomenon", u Lazić, *Protest in Belgrade*, str. 200-201.

³ Opširniji popis karnevalskih aktivnosti demonstranata vidi u *ibid.*, str. 201-202.

brikovanju istine na državnoj televiziji. Očigledno lažne izveštaje zvaničnih medija duhovito je prokomentarisala jedna druga protestna parola na kojoj je bila izražena želja da se živi u zemlji onakvoj kakvom je prikazuje RTS. U toj fiktivnoj zemlji život je bio potpuno suprotan sumornoj srpskoj stvarnosti: u njoj su među ljudima vladali sklad i jedinstvo, privreda je bila u neprekidnom usponu a, s obzirom na demokratski način vladavine, nikakva izborna krađa ni izdaleka nije bila mogućna. Reagujući na ovakve i slične primere medijske manipulacije, demonstranti su pribegli gruboj proizvodnji buke udaranjem u šerpe, stare bojlere i kontejnere za đubre, kao i duvanjem u zviždaljke. Čim bi se televizijski dnevnik oglasio u njihovim dnevnim sobama, buka bi počela da se širi gradskim ulicama – i tako mesecima.

Zatim su u proleće 1997. godine ulični protesti u Srbiji prekinuti jer se stekao utisak da su opozicione stranke odnele važnu političku pobjedu: činilo se da se Miloševićev režim konačno ipak pomirio sa svojim porazom na spornim izborima. S prestankom demonstracija prestala je i ulična buka, a postepeno su počeli da se pojavljuju kritički osvrti na zimske događaje. Za ispravno razumevanje uloge buke na ovim protestima, dva su pitanja naročito važna:

1. Šta je zaista postignuto "proizvodnjom buke" te zime?
2. Kakva je bila ideološka pozadina (ako je uopšte postojala) te buke?

1. Iako se činilo da su, kratkoročno gledano, doveli do pobjede demokratskih snaga u Srbiji, karnevalski protesti 1996-1997. godine uopšte i proizvodnja buke posebno, zapravo su, dugoročno posmatrano, u izvesnom smislu doprineli produženju vladavine postojećeg političkog aparata.

Na jednom nivou, neprestana proizvodnja buke objedinila je mnoge u suprotstavljanju ne samo direktnoj izbor-

noj krađi već i Miloševićevom autoritarnom režimu i njegovim katastrofalnim potezima uopšte. Drugim rečima, buka je predstavljala odloženu reakciju, u vidu kreativnog izliva nezadovoljstva, na mnoge, pre svega društveno-ekonomske teškoće koje su se nagomilale tokom prethodne decenije (ovo, naravno, važi i za mnoge druge karnevalske aktivnosti te zime). Mada je u tom smislu ulična buka zaista odigrala svoju ulogu kao izraz otpora vlastima, što su protesti duže trajali, a režim se sve više uzdržavao ne samo od primene brutalne sile nego i od ometanja demonstranata, javio se i njen drugi, potencijalno "kontraopozicioni" efekat.⁴ Reč je o (ranije pomenutom) efektu "institucionalizovane" ili "represivne" desublimacije (Markuze): stvoren je prostor u kojem je režim mogao da dozvoli demonstrantima da na neki način odahnu od represije koju im je sam nametao; da "subverzivno" lupanje i zviždanje *preokrene u sopstvenu korist*, dopuštajući mu da se samo od sebe istroši (bahtinovci bi taj proces nazvali "kooptiranjem karnevala").

"Buka kao transgresija" postala je tako buka kao "transgresija inherentna režimu" (Žižek) – buka kao vrsta otpora sinhronizovana s postojećom strukturom moći, pri čemu vlast (paradoksalno) dopušta postavljanje buntovničkih zahteva, transgresivno ponašanje.⁵ Jedan od najjasnijih pokazatelja da je srpski režim zapravo računao na mogućnost da tako manipuliše ishodom zimskih protesta iz 1996-1997. godine, nalazimo u maniru na koji su rezultati spornih lokalnih izbora na kraju priznati. Donošenjem specijalnog zakona

⁴ To ne znači da previđam niz nasilnih činova koji su se desili na početku protesta, a počinila ih je, pod pokroviteljstvom režima, policija opremljena za borbu protiv demonstranata.

⁵ Žižekovo teorijsko objašnjenje pojma "inherentne transgresije" vidi u Žižek, *The Plague of Fantasies*, str. 18-27.

(*lex specialis*) Milošević je praktično sâm priznao i ozvaničio pobedu opozicije. Kao što Mladen Lazić sažeto objašnjava, ovim manevrom postigao je nekoliko stvari:

Prvo je pokazao da odluke u Srbiji ne donose građani ni sudovi, pa čak ni parlament, nego ih donosi sâm Milošević: odluka koju je doneo mogla je biti shvaćena samo kao čin vladareve milosti... Zatim je naglasio da podarena milost nije posledica unutrašnjih zahteva, nego je proistekla iz spoljašnjeg (međunarodnog) pritiska. Time je istakao hijerarhiju moći: ustupak je napravljen onima koji su moćniji izvan zemlje, što je značilo da je on još uvek jači od svojih domaćih protivnika.⁶

2. Svrstavanje "proizvodnje buke" u pomenute mehanizme represivne desublimacije teško bi bilo izvodljivo da buka već *sadržajno* ne predstavlja dvosmisleni zvučnu formu – formu koja, sama po sebi, otvara više nego dovoljan prostor za moguću (ali ne i obaveznu) kompromitaciju vlastitog radikalnog potencijala. Ovde se susrećemo sa svakako najvažnijim aspektom kritike protesta iz 1996-1997. godine: uprkos ozbiljnom otporu Miloševićevom režimu i impresivnim naporima progresivnih delova opozicije, protest se ipak mahom zadržao u granicama etničkog kolektivismu i nacional-patriotizmu. Politički i kulturni teoretičar Obrad Savić to ovako objašnjava:

Uprkos demokratskoj retorici, urbanim znacima i "estetiziranim političkim gestovima", Protest nije uspeo da prevaziđe postojeći nacionalistički okvir. Upravo obrnuto, radikalna nacionalistička opcija, koja je još od 1991. godine stajala u osnovi militarizma, rata i etničkih sukoba, poprimila je građanske tonove i demokratski dekor...

⁶ Mladen Lazić, "Introduction: The Emergence of a Democratic Order in Serbia", u Lazić, *Protest in Belgrade*, str. 21.

Demokratsko maskiranje nacionalista vođeno je propagandnim interesom: "jurišnici demokratije" su nastojali da preko Protesta koriguju i, po mogućstvu, na međunarodnoj sceni ulepšaju veoma lošu sliku Srbije. Srpska "intelektualna elita", kostimirana u amoralno ruho *mekog nacionalizma*, zloupotrebila je "građanski protest" kao pogodnu scenu za javno pranje političkih biografija. Kako inače razumeti bizarne demokratske prizore u kojima glavnu građansku ulogu igraju upravo oni šovinisti koji su još od 1991. godine bili glavni inspiratori nacionalističke mržnje i etničkog čišćenja.⁷

Temeljna introspektivna kritika etničke euforije koja je devedesetih protresla zemlju nikad nije dospela na dnevni red demonstiranata. Nije se činilo neophodnim srpski režim i njegove institucije pozvati na odgovornost ne samo zbog izgubljenih ratova u Hrvatskoj i Bosni (rat na Kosovu i NATO bombardovanje tek su sledili) već zato što su te ratove uopšte vodili, što su u ime nacionalnih interesa sistematski organizovali neoprostive zločine, etničko istrebljivanje i "kulturocid." Kao da kolektivistička plovidba rekom mržnje i nasilja usmerenih protiv etnički "drugih" (Slovenaca, Hrvata, Muslimana, Albanaca), nije sve vreme bila podsticana od strane – a za uzvrat i sama doprinosila popularnosti – istog tog režima koji je sada prevario svoje birače.

Upravo je to kontekst zimskih protesta u koji, u finalnoj analizi, treba smestiti višemesečno "zagađivanje" Srbije bukom. Usred ideološki sumnjivih demonstracija buka je postala naročito pogodan i koristan oblik izražavanja jer je zapravo omogućila (i održavala) dvostruku situaciju u kojoj se, s jedne strane, *artikulisalo* glasno suprotstavljanje postojećim nacionalnim autoritetima a istovremeno, s druge strane, *nije moralo da se artikulise* (pa se čak i

⁷ Obrad Savić, "Destrukcija univerziteta u Srbiji", u *Srpska elita* (Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava, 2001), str. 85.

dezartikulisalo) jasno suprotstavljanje još uvek preovlađujućim nacionalističkim vrednostima. U meri u kojoj je ovo poslednje bilo slučaj, čini se da je najprikladnije buku koja je proizvođena opisati izrazom Mišela Šiona "zvučna izmaglica".⁸ Pretvarajući sve ozbiljne antinacionalističke glasove – posvećene beskrupuloznom, sistemskom preobražaju srpskog društva – u nešto što je apriori nerazumljivo, buka kao zvučna izmaglica poslužila je kao akustična manifestacija široko rasprostranjene ideološke *mrlje* (u lakanovskom smislu te reči): ona je prikrila sve što je trebalo da ostane neizgovoreno, ili bar utišano, kako bi konzistentnost etnokolektivističkog idejnog okvira mogla biti očuvana čak i za vreme socijalnih nemira.

Drekavac u veprovj glavi

Jedne januarske noći za vreme demonstracija, dok sam snimao sukobe demonstranata i policije u Kolarčevoj ulici, objektivom kamere uhvatio sam neobičan prizor: u masi ljudi neko je nosio dugačku motku na čijem je vrhu bila pričvršćena pečena praseća glava. Ova scena (za koju je kao rekvizit očigledno poslužio centralni sastojak iz arsenala praznične trpeze) me je momentalno podsetila na sličnu scenu iz filma *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića. Reč je o kadru koji prikazuje glavu divljeg vepra montiranu na pramac srpskog tenka.

Veza između ove dve, kamerom posredovane slike bila je, svakako, sasvim slučajna. Ipak, nekako se činila veoma prikladnom. Dragojević je glasno podržao demon-

⁸ Michel Chion, "Wasted Words", u *Sound Theory Sound Practice*, ur. Rick Altman (New York: Routledge, 1992), str. 109.

stracije, a njegov film – pušten u bioskope 1996. godine, nekoliko meseci pošto je Dejtonskim mirovnim sporazumom okončan rat u Bosni – bio jedan od najpopularnijih srpskih ostvarenja decenije. Dragojevićev estetski vrlo uspešan prikaz etničke netrpeljivosti u Bosni privukao je u bioskope gotovo istu količinu ljudi koju su demonstracije, nešto kasnije, izvukle na ulice.

Zatim se, takođe u januaru 1997. godine, u feminističkom časopisu *Pro femina* pojavio članak u kojem autorka, Svetlana Slapšak, ukazuje da stav filma *Lepa sela lepo gore* prema ratu u Bosni i raspadu Jugoslavije pripada upravo onoj vrsti shvatanja koja su prethodnih godina bitno doprinela *odlaganju* ozbiljnog promišljanja i ispoljavanja nezadovoljstva postupcima vlasti u Srbiji.⁹ Drugim rečima, film je odražavao nacionalne trendove koji su dominirali društveno-političkom i kulturnom sferom, zbog čega nije bio u stanju da temeljno analizira štetne posledice etničkog ludila. I baš su to okolnosti, Svetlana Slapšak dalje tvrdi, pod kojima je narod izašao na ulice tek kad je zemlja pala na samo dno društveno-ekonomske lestvice. A čak ni tada, mogli bismo dodati, skičanje divljeg vepra nacionalizma nije sasvim utihnulo. Vepar se samo preobrazio u pečeno prase!

* * *

Senzacionalistička ratna reportaža novinara Vanje Bulića, objavljena u nacionalističkom časopisu *Duga*, posluži-

⁹ Svetlana Slapšak, "Poetika escajga", *Pro Femina* 9-10 (zima/proleće 1997).

la je kao osnova za scenario *Lepih sela*.¹⁰ Hronologiju složenog filmskog narativa – razvijenog fragmentarno, kroz prisećanja teško ranjenog srpskog vojnika Milana – možemo sažeti na sledeći način. Najpre Milanov vod hara Bosnom paleći muslimanska sela. Zatim se Milan i šest drugih vojnika, pošto su preživeli iznenadni noćni napad, nađu u klopci – u napuštenom tunelu opkoljavaju ih bosanski borci. Tada počinje ono što promotivni materijal za film opisuje kao deset dana pakla u kome nema pobednika – oni u tunelu ne mogu da izađu, a oni koji su ga opkolili ne mogu da uđu...¹¹ Priča koja je u najvećoj meri satkana od Milanovih flešbekova, protkana je i slikama iz njegovog detinjstva i zajedničkog odrastanja s Muslimanom Halilom, u mirno doba Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije.

Tunel u kojem se srpski borci nađu uhvaćeni u zamku ne predstavlja samo glavno poprište filmske radnje. U kvazidokumentarnom prologu, smeštenom u 1971. godinu i snimljenom u maniru *Filmskih novosti* radenih pod pokroviteljstvom socijalističkog režima, prisustvujemo svečanom otvaranju tog tunela, nazvanog Tunel bratstva i jedinstva. Milan se, međutim, takođe seća da su se, kao deca, on i Halil plašili tunela jer se pričalo da u njemu živi drekavac. Vršeci ulogu centralne metafore u filmu, tunel tako funkcioniše kao neka vrsta crne rupe u koju je za vre-

¹⁰ Scenario za *Lepa sela* napisali su Bulić, Dragojević i Nikola Pejaković (koji igra Halila, glavni muslimanski lik u filmu). Snimanje je počelo u rano proleće 1995. godine u Republici Srpskoj. Utrošena sredstva su procenjena na milion nemačkih maraka, ne računajući znatne donacije raznih sponzora. Srpsko ministarstvo kulture i Radio televizija Srbije obezbedili su veliki deo sredstava.

¹¹ *Pretty Village, Pretty Flame: Press Kit* (Beograd: Cobra Film, 1996).

me komunističke Jugoslavije potiskivano sve što je moralo biti uklonjeno s površine društveno-političke stvarnosti kako bi zemlja očuvala privid solidarnosti među svojim narodima i narodnostima. Nekako vanvremenska i nadistorijska međuetnička netrpeljivost (drekavac) navodno je takođe bujala ispod površine multietničkog sklada da bi, u procesu raspada Jugoslavije, pokuljala napolje na najsuroviji način. Stoga, koliko god ratna događanja u Bosni bila vredna žaljenja, stiče se utisak da su, iz perspektive *Lepih sela*, ta događanja na neki način bila i... neizbežna.

Komentarišući ovu metaforičku funkciju tunela u filmu, Dragojević krajnje nedvosmisleno ukazuje:

"Verujem da je mržnja koja je tinjala ispod površine prouzrokovala kasnije užase. Komunistam je poslužio kao plodno tle za našu balkansku netrpeljivost. U prošlosti, kad god sam išao u Bosnu imao sam osećaj da će im se ovo desiti – mislim na sve strane i sve nacije – jer jedna od njihovih glavnih odlika bila je neka vrsta strasne anti-demokracije..."¹²

Sumnje ovog tipa – koje ne naglašavaju toliko nepoželjnost koliko navodnu "nemogućnost" koegzistencije različitih etničkih grupa u regionu – bilo je moguće prepoznati u jugoslovenskom društveno-kulturnom kontekstu još pre raspada federacije. Takvi stavovi ponekad su predstavljani kao otrežnjujući korektivi upućeni idealističkoj zanesenosti multikulturalizmom, kao odraz zdravog razuma i pragmatičnosti "običnih" ljudi. Međutim, krajem 80-ih ova vrsta "diferencijalističke" perspektive počela je da služi i kao korisna podloga za pojavu i neometani razvoj drugih, otvorenijih i daleko agresivnijih oblika etno-

¹² Srđan Dragojević, intervju dat Pavlu Leviju, Beograd, mart 1997.

esencijalizma.¹³ Odličan primer ovoga nalazimo u putanji koju je nacionalistička misao prevalila u delu Dobrice Ćosića – jednog od najistaknutijih posleratnih srpskih pisaca, ali i ključnog podstrekača savremenog srpskog resantimana (podsetimo se da je devedesetih godina, u vreme Miloševićeve vladavine, Ćosić kratko vreme bio i predsednik "krnje" Jugoslavije). Ćosić se od književnog zastupnika nadnacionalnih partizanskih ideala (roman *Daleko je sunce* iz 1955. godine) preobratio u disidenta-intelektualca koji sumnja u značaj jugoslovenskog multietničkog projekta (roman *Vreme smrti*, s kraja 70-ih), da bi zatim počeo da promovise sve ekstremnije nacionalističke stavove koji su vrhunac dostigli 90-ih, u izjavama kao što je ova: "Moguća su planska preseljenja i razmena stanovništva što je najteže, najbolnije, ali je i to bolje od života u mržnji i međusobnom ubijanju" (*Politika*, 26. jun 1991).¹⁴

No, pozabavimo se sada pažljivije samim filmom *Lepa sela lepo gore*. U predasima između borbi, vojnici u tunelu i izvan njega međusobno provociraju jedni druge nacionalističkim uvredama i psovka. Pri tome je bitno istaći da je, kao i sve drugo u filmu, ovo zatišje prikazano isključivo iz perspektive srpskih boraca. Reditelj je svesno odlučio da se

¹³ Koristim termin *diferencijalistički* (koji je uveo Pjer-Andre Tagijef) po ugledu na Etjena Balibara. Vidi njegov ogled "Is There a 'Neo-Racism'", u *Race, Nation, Class*, ur. Étienne Balibar i Immanuel Wallerstein (London: Verso, 1991), str. 21.

¹⁴ Navedeno prema veoma informativnom članku Olivera Milosavljević, "Zloupotreba autoriteta nauke", str. 338. Naravno, ono što je Ćosić – i mnogi drugi pobornici ideje o "istorijskoj netrpeljivosti" jugoslovenskih naroda – "previdao," jeste jednostavna ali neporeciva činjenica da su, uprkos različitom etničkom poreklu, ljudi u Jugoslaviji *uspevali*, i to bez mnogo teškoća, da dugi niz godina žive zajedno u miru!

ne bavi onim što se dešava na drugoj, "muslimanskoj" strani. (Vredi se, međutim, prisjetiti da je "muslimanska" strana zapravo bila manje etnički homogena – naročito na početku sukoba – nego što to obično priznaju oni koji rat u Bosni tumače kao isključivo međuetničku borbu između konkurentskih šovinističkih vizija etnički čistih država. Pored Muslimana, na bosanskoj strani je bilo i Hrvata, Srba, kao i onih koji su se izjašnjavali kao Jugosloveni.)¹⁵ Dragojević se, stoga, opredelio za narativno-stilsku strategiju nadahnutu filmom Džona Karpentera *Napad na policijsku stanicu*: strategiju konstrukcije nevidljivog neprijatelja.¹⁶ Pošto uglav-

¹⁵ Renata Salecl objašnjava da ovde treba imati na umu sledeće: U ovom slučaju [rata u Bosni] nemamo uobičajenu fantazijsku konstrukciju koja se tiče nacije. Na početku rata, Muslimani su svoj fantazijski scenario domovine još uvek vezivali za ideju Jugoslavije: jedino su oni bukvalno shvatali nadnacionalnost jugoslovenske federacije i verovali u pojam "bratstva i jedinstva". Celo postojanje Bosne i Hercegovine bilo je, na neki način, ostvarenje socijalističkog cilja – brisanja elementa nacije iz društvene organizacije. Muslimani su uporno zastupali taj nadnacionalni stav čak i kad su njihovi gradovi bombardovani; oni nisu hteli da nazovu napadača njegovim imenom, nisu želeli da mu daju nacionalnu konotaciju. Zato su u početku rata agresori nazivani "kriminalcima, huliganima" i tek mnogo kasnije su ih imenovali kao četnike ili srpske nacionaliste. (Salecl, *The Spoils of Freedom*, str. 16).

¹⁶ Dragojević, intervju (vidi napomenu 13). Drugi analitičari, među kojima i Dina Jordanova, prepoznali su u *Lepim selima* bliskost s "Vajdinim filmom *Kanal* (1957), *Stalkerom* Andreja Tarkovskog (1975), *Podmornicom* Volfganga Petersena (1982), *Staljingradom* Jozefa Vilsmajera i *Slomljenom strelom* Džona Vua, u kojima klaustrrofobičan prostor ugrožava mentalno zdravlje protagonista" (Jordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture, and the Media* [London: BFI, 2001], 144). Sâm Dragojević pominje i Hičkovov *Čamac za spasavanje* kao izvor inspiracije. Konačno, treba napo-

nom nisu u stanju da vide šta se dešava izvan tunela, srpski vojnici se o prisustvu muslimanskog neprijatelja informišu prvenstveno na osnovu glasova koje čuju – tačnije, na osnovu *akuzmatičkih* glasova koji se čuju u tunelu. Ti se glasovi, kako objašnjava Šion, "čuju ali im se... izvor ne vidi", oni kao da "tumaraju po površini (slike ili ekrana), *čas unutra čas spolja*, tražeći mesto gde će se smiriti".¹⁷ Iako navodno pripadaju Etničkom neprijatelju koji se nalazi izvan tunela, ti glasovi nikad nisu zaista otelotvoreni; dok odjekuju kroz tunel i dok ih vojnici slušaju preko voki-tokija, oni deluju kao da zapravo i nemaju izvor. Čak i u retkim trenucima u filmu kada se čini da će ti avetinjski glasovi konačno biti vizuelno identifikovani – povezani sa svojim fizičkim izvorom – umesto telesnog prisustva neprijatelja gledaocu se na uvid nude senke koje se brzo kreću i nestaju na ulazu u tunel: vizuelno "isceđene," nedefinisane prilike, nalik utvarama.¹⁸

Ima nečeg potencijalno subverzivnog u takvoj konstrukciji Etničkog neprijatelja kao *acousmetre-a*,¹⁹ jer ona ukazuje na nepodudaranje između glasa pripisanog etnički drugom i simboličke stvarnosti zaista postojećih etničkih grupa (Muslimana, Srba, itd.). Glas neprijatelja možda će na kraju biti povezan sa svojim izvorom u intersubjektivnoj, fizičkoj stvarnosti – ali možda i neće. Dvosmislenost kao da odzvanja tamo gde bismo očekivali potvrdu standardne žanrov-

menuti i da Huard Hoks spada među omiljene filmske stvaraoce kako Džona Karpentera tako i Srdana Dragojevića.

¹⁷ Michel Chion, *The Voice in Cinema*, str. 17-31.

¹⁸ U kontekstu ove rasprave o upotrebi "akuzmatizacije" u filmu, važno je ne zaboraviti da u tunelu živi i *drekavac* koji je, po predanju, stvorenje koje glasom ubija svoje žrtve. Ovo opažanje dugujem filozofu Branimiru Stojanoviću.

¹⁹ Vidi Chion, *The Voice in Cinema*, str. 17-31.

ske pretpostavke ratnih filmova: da obe strane u prikazanom sukobu postoje kao potpuno konstituisane u spoljašnjoj, empirijskoj stvarnosti. U *Lepim selima* nema garancije da akuzmatični glasovi koji se čuju u tunelu ne potiču, recimo, od samih srpskih vojnika, a ne od utvara koje navodno čekaju kod izlaza. Kako god bilo, čini se da ova hermeneutička neizvesnost²⁰ svojstvena akuzmatičnom glasu podrazumeva da, u krajnjoj liniji, jedini garant da akuzmetar *zaista* ima pozitivnu egzistenciju – da njegov glas *zaista* potiče iz izvora koji se može identifikovati u simboličkoj stvarnosti – leži, kako bi rekao Šion, u našoj želji da verujemo da je to tako, u našem "dobrovoljnom slepilu"²¹ u odnosu na akuzmatička svojstva glasa. Ona leži u onome što se svodi na slušaočevu/gledaočevu *samonametnutu, sopstvenim snagama ostvarenu* "deakuzmatizaciju".²² Drugim rečima, da preteća etnička drugost u *Lepim selima* ne bi počela da ukazuje na mehanizme koji leže u osnovi nacionalističke ideološke interpelacije i da bi, umesto toga, delovala jednostavno kao oblik mimezisa spoljašnje, iskustvene stvarnosti, potreban je (opet) "subjekt za koji se pretpostavlja da veruje" – tačnije, potreban je "gledalac za koga se pretpostavlja da veruje" u akuzmetrovu pozitivnu egzistenciju i koji će, svojim verovanjem, aktivno doprineti proizvodnji i karakteru smisla/značenja u filmu.

²⁰ Rik Altman definiše "hermeneutiku zvuka" na sledeći način: "Filmski zvuk obično postavlja pitanje: 'Odakle (ovaj zvuk dolazi)?' Slika, koja vizuelno identifikuje izvor zvuka, obično odgovara: 'Oдавde!' Hermeneutika zvuka je celovit proces postavljanja pitanja i davanja odgovora kroz koji prolazi filmski gledalac/slušalac" (Rick Altman, "Afterword: A Baker's Dozen of New Terms for Sound Analysis", u Altman, *Sound Theory Sound Practice*, str. 252).

²¹ Chion, *The Voice in Cinema*, str. 34.

²² *Ibid.*, str. 23.

U tom svetlu vrlo je interesantna činjenica da je, po Dragojeviću, u vreme premijere *Lepih sela* znatan broj srpskih vojnika koji su se stvarno borili u Bosni smatrao da je film veoma "realističan" (to jest da se poklapa s njihovim iskustvom u ratu).²³ To znači da je empirijski, istorijski subjekt koji *zaista* (već) veruje u "etničku stvar" – subjekt interpeliran etnonacionalizmom – savršeno predisponiran da zauzme poziciju, da na sebe preuzme ulogu, idealnog "gledaoca za koga se pretpostavlja da veruje". Štaviše, reakcija tih vojnika na film ukazuje i na stepen u kome je – za neke od učesnika u bosanskom ratu – ceo taj rat zapravo predstavljao "materijalizaciju," performativnu realizaciju, sopstvenih elementarnih fantazama o pretećoj etničkoj drugosti: fantazama koji kao svoju strukturnu funkciju *već* podrazumevaju (slično idealnom gledaocu *Lepih sela*) subjekt za koji se "pretpostavlja da veruje" kako je sukob između Srba i Muslimana sukob između stvarnih, konkretnih, opipljivih, vizuelno dostupnih, Etničkih Tela.

Centralnu ulogu u buđenju ovih ideoloških fantazama o etničkoj netrpeljivosti odigrali su, naravno, masovni mediji – originalno oružje *predratne* nacionalističke ofanzive u Jugoslaviji, intenzivno rabljeno još od kraja 80-ih godina. Petar Luković sažeto opisuje taj proces:

Mislím da se mora poći od ideje da su danas [1993] sva zla u ovoj zemlji – milioni [*sic*] izbeglica, milioni [*sic*] ubijenih... – da je sve to zlo počelo pre šest godina... kao državni projekt, kao ideološki projekt. Treba razumeti da smo sve čemu danas prisustvujemo još ranije oprobali, na blaže načine, u manjim razmerama, kroz televizijske, kroz medijske ratove, političke ratove, diskusije i dijaloge svih mogućnih vrsta – *simulacije bez oružja* – pre ratova. Znači, pripremani smo za ovaj rat... Očigledno je da

²³ Dragojević, intervju (vidi napomenu 13).

govorim o propagandnom planu koji je počeo 1987. godine kada je Milošević pokrenuo svoju nacionalističku kampanju.²⁴

Iako nikada zaista ne problematizuje osnovni cilj nacionalističke propagande u bivšoj Jugoslaviji – ničim odbranjivo uništenje nadedetničke solidarnosti u ime fobične, etnoesencijalističke politike identiteta – film *Lepa sela lepo gore* ipak kritikuje primitivnu, izopačenu ratnu retoriku televizije i štampanih medija. To je najočiglednije u jednom od flešbekova u kojem je sarkastično prikazana naivnost (ili glupost) jednog vojnika koji se dobrovoljno prijavio da se bori u Bosni pošto je gledao mržnjom protkane vesti na RTS-u. Međutim, u jednoj drugoj sceni, ova kritika medija koji rasplamsavaju etničku mržnju polazi od problematične, činjenično neosnovane tvrdnje: najveće sarajevske dnevne novine *Oslobođenje* označene su kao glasnogovornik muslimanskog ekstremizma. Ovde je, čini se, došlo do neodgovorno i simplifikovane interpretacije stvari. Nema, naravno, nikakve sumnje da je bosansko političko rukovodstvo, na čelu s predsednikom Alijom Izetbegovićem, zaista negovalo sopstvenu verziju etničkog nacionalizma i da su u tu svrhu intenzivno koristili masovne medije. Ali, izdavačka politika samog *Oslobođenja* ne da nije promovisala muslimanski fundamentalizam bilo koje vrste nego je, i nakon što je rat daleko odmakao, u najmanju ruku bila izraz nastojanja da novina očuva svoju tradicionalnu multietničku i svetovnu orijentaciju.²⁵

²⁴ Navedeno u Florence Hamlish Levinsohn, *Belgrade: Among the Serbs* (Chicago: Ivan R. Dee, 1994), str. 113-114 (kurziv dodat).

²⁵ Vidi, na primer, Kemal Kurspahić, "Letter from Sarajevo: Is There a Future?", u *Why Bosnia?* ur. Rabia Ali i Lawrence Lifschultz (Stony Creek, CT: Pamphleteer's Press, 1993), str. 12-18.

Jedan od najvažnijih aspekata reprezentacione ideologije *Lepa sela* jeste uporno isključivanje, kako iz vizuelnog tako i iz zvučnog registra, najdrastičnijih posledica rata u Bosni: masovnog ubijanja civila.²⁶ Sve dok protagonisti filma, srpski vojnici saterani u ćorsokak (tunel), ne počnu da ginu film gotovo sasvim zanemaruje smrt kao jedan od glavnih ishoda rata. Razaranje Bosne prikazano je kroz divljanje vojnika, paljenje sela, pljačkanje imovine, ali ubijanja kao da nema—čini se da niko ne gine. Iako smo navedeni da verujemo da borci čiji ratni pohod pratimo seju smrt gde god se pojave, ona u filmu ostaje zapravo nevidljiva.

Lepa sela, može se reći, selektivno uvode tabu na prikazivanje kako ubijanja tako i mrtvog tela. Po Žoržu Bataju, "tabu koji odvrća druge od prizora leša jeste distanca koju oni postavljaju između sebe i nasilja, čime se ograđuju od nasilja".²⁷ Odsustvo mrtvih tela jača iluziju da rat, uprkos poremećajima koje proizvodi, ipak nekako spada u domen "normalnih", čak produktivnih aktivnosti. Osim toga, odsustvo mrtvih takođe umanjuje odgovornost onih likova koji, kako film nagoveštava, učestvuju u ubijanju. Pošto nikad ni-

²⁶ U tom smislu treba navesti jedno od bitnijih opažanja koje je iznela Branislava Andelković u svom ogledu "*Lepa sela lepo gore: popularni diskursi rata*" (prvom teorijskom pristupu ovom filmu objavljenom u Srbiji). Pošto je utvrdila da reditelj izbegava da ugrozi popularnost filma kod domaće publike, Andelković kaže: "Popularniji i istrajniji od svih ratnih diskursa jeste onaj koji ne dozvoljava da naša nacija ima problem u glavi". ("*Lepa sela lepo gore: popularni diskursi rata*", u *Pop Vision*, ur. Branislav Dimitrijević [Vršac, Beograd: Umetnička radionica *Aurora*, Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, 1996]), 137).

²⁷ Georges Bataille, *Erotism: Death and Sensuality* (San Francisco: City Lights, 1986), str. 44.

je obelodanjeno da li oni zaista direktno seju smrt, protagoniste filma ne možemo pouzdano okarakterisati kao ubice pa je i njihova odgovornost, stoga, nekako ublažena. Prema tome, i pored svih njihovih nedostataka gledalac je naveden na relativno neproblematičnu identifikaciju s glavnim likovima i to upravo zato što njihove najnegativnije crte nikad nisu u potpunosti razotkrivene. Smrt, ta krajnja posledica apokaliptičnog pohoda Milanovog voda, zadržana je podalje od publike, na distanci: likovi su predstavljeni kao (potencijalne) ubice bez stvarnih žrtava.

Ipak, treba istaći dve scene u *Lepim selima* koje – nasuprot ostatku narativa o ratnom pohodu srpskih vojnika – na različite načine *krše* (svojevoljno uspostavljenju) zabranu prikazivanja ubijanja i mrtvih. Hronološki prva od te dve scene posebno je važna jer otvara specifičnu mogućnost tumačenja čitavog filma; tu ćemo scenu ovde detaljno analizirati drugu po redu.

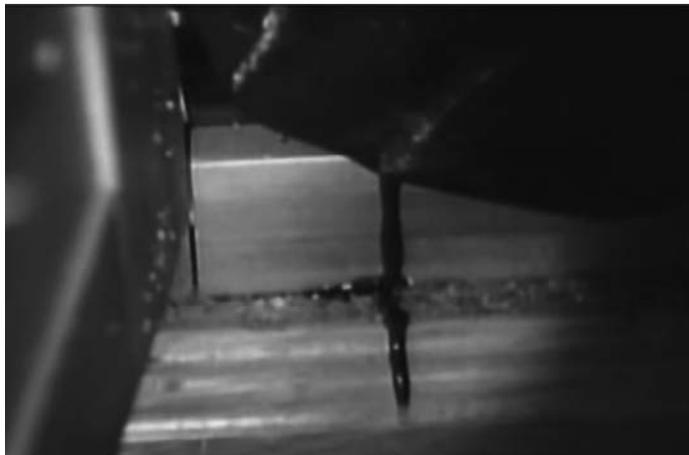
1. Tokom neke od akcija po bosanskim selima, Milan ulazi u jednu kuću i prilazi drvenom ormanu koji je izrešetan vatrom iz mitraljeza. Zbog odeće koja tu visi, Milanovo ispitivačko oko ne može da vidi samu unutrašnjost ormana. Ipak, u dnu on opaža tanak trag krvi. Scena se završava kadrom snimljenim iz unutrašnjosti ormana – subjektivnim planom koji se probija kroz odeću (sl.27 i 28).

Da se na ekranu pojavio samo nekoliko trenutaka pre nego što je mitraljez osuo vatru na orman, ovaj poslednji kadar lako bismo mogli pripisati osobi koja se skrivala u njemu. Ovako, međutim, ovaj kratkotrajni subjektivni kadar kao da pripada nekome/nečemu mrtvom: gotovo kao da je sama Smrt bukvalno bacila pogled na svet živih. Ali, pošto prisustvo tela u ormanu *nikada* nije vizuelno potvrđeno, ovaj kadar zapravo nije moguće ni poistovetiti s pogledom mrtve osobe. Pogled upućen iz ormana upravo je

samo to: autonomni, bestelesni pogled (u čistom lakanovskom smislu: ono što slika ili skopično polje "uzvraća" posmatraču, iz one svoje tačke u kojoj posmatrač "ništa ne vidi"); samostalno, zastrašujuće "prisustvo koje nas tera da se osećamo kao da nešto zuri u nas iako tamo nema ničeg".²⁸ Ono što "zuri iz ormana" niti je istinski subjektivno (to je pogled koji izgleda da nema izvor; odnosno, pogled koji je sam sebi jedini izvor), niti je istinski objektivno (tanki trag krvi vidljiv na dnu ormana ukazuje na neuhvatljivog vršioca radnje). Uvođenjem ovog nesvodivog pogleda u vizuelni registar filma, vidno polje protagoniste Milana (s kojim se gledalac identifikuje) biva destabilizovano: na mesto skopičke stabilnosti stupa persekutorna anksioznost. Drugim rečima, ono što zuri u Milana još je strašnije, još više uznemirava, nego da je reč o konkretnom mrtvom telu: to je radikalno neodrediv entitet čije sâmo prisustvo unutar vizuelnog registra filma podriiva, problematizuje, celokupnu ekonomiju *odsustva* mrtvog tela iz tog registra.

2. Kada prvi put u filmu upadnu u muslimansko selo, Milan i njegovi saborci ulaze u praznu, razorenu kuću. Telefon zvoni i jedan od njih podiže slušalicu. Očajan, uplašen ženski glas traži da razgovara s Čamilom. Sada drugi vojnik uzima slušalicu. On gleda oko sebe. Kroz okvir razbijenog prozora ugleda mrtvo telo muškarca, verovatno Čamila, kako leži napolju. Telo je samo na trenutak u fokusu, jer se kamera gotovo odmah "vrati" vojniku. (sl. 29 i 30).

²⁸ Antonio Quinet, "The Gaze as an Object", *Reading Seminar XI*, 144. Vidi i Jacques Lacan, "What Is a Picture?" u Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (New York: Norton, 1977), str. 105-119.



Sl. 27. *Lepa sela lepo gore* (Srdan Dragojević, 1996)

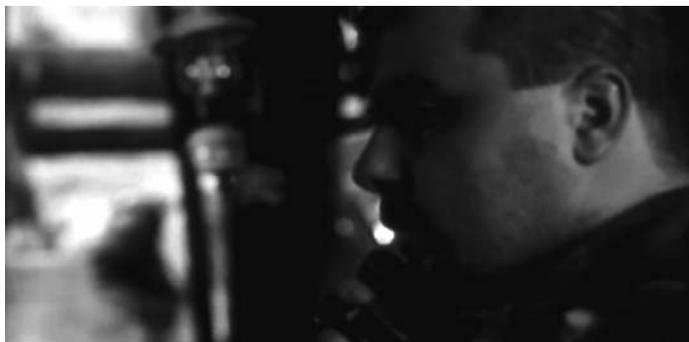


Sl. 28. *Lepa sela lepo gore* (Srdan Dragojević, 1996)

Ovo kratko pojavljivanje Čamilovog tela predstavlja jedini prekršaj u filmu samonametnute zabrane prikazivanja mrtvog etničkog drugog u toku akcija srpske vojske. Kao takav, ovaj jedinstveni slučaj transgresije ukazuje upravo na ono što inače, kao posledica nametnute zabrane, funkcioniše kao "nedostajuća sadržina" filma: ubijanje čiji su počinioci glavni junaci filma. Drugim rečima, u ovoj sceni susrećemo se s *optičkom manifestacijom ideološke mrlje nacionalizma*; tu se otkriva vizuelni ekvivalent ranije pomenute "zvučne izmaglice," koju su tokom uličnih protesta 1996-1997. godine proizvodili demonstranti. Brzom promenom fokusa u kadru koji prikazuje Čamilovo mrtvo telo, skreće se pažnja na sâm postupak kojim se prikriva ekscenno ponašanje vojnika: vizuelno zamaglivanje, "mrljanje" slike omogućava da taj kompromitujući višak bude potisnut i da stabilnost i "normalnost" stvarnosti u kojoj vojnici žive i "rade" bude očuvana.



Sl. 29. *Lepa sela lepo gore* (Srdan Dragojević, 1996)



Sl. 30. *Lepa sela lepo gore* (Srdan Dragojević, 1996)

Ovom eksplikacijom vizuelne mrlje film kao da otvara novu interpretativnu mogućnost, različitu od one vezane za gledaočevu spremnost da "deakuzmatizuje" glas Etničkog neprijatelja. Sada se susrećemo s tumačenjem koje bi tematizovalo subverzivni potencijal inherentan upotrebi akuzmatičkog glasa kao reprezentacionog tropa. Otkrivanje mrlje u vizuelnom registru utiče (ili može uticati) na status glasa Etničkog neprijatelja tako što *naglašava* njegova akuzmatična svojstva. Kao da, Žižekovim rečima, "slika prikazuje neuspeh glasa"²⁹ problematizujući pozitivnu, telesnu egzistenciju izvora glasa. Jer, zar ne bismo na osnovu Milanovog flešbeka koji pruža ovaj "necenzurisan" (mada, istina, vrlo kratak) uvid u etnički motivisano divljanje vojnika, mogli pretpostaviti da avetinjski glasovi i vizuelne utvare – do tada percipirani kao Etnički neprijatelj lociran izvan tunela

²⁹ Slavoj Žižek, "I Hear You with My Eyes", u *Gaze and Voice as Love Objects*, ur. Renata Salecl i Slavoj Žižek (Durham, S.K.: Duke University Press, 1996), str. 93.

– zapravo pripadaju *mrtvim* žiteljima zapaljenih sela: oni ma koje je kinematograf *sabranio pre nego što su ubijeni*, pre nego što je njihova smrt prikazana/priznata u filmu? Možda su upravo oni ti koji progone vojnike, koreći ih što seju smrt i kriveći ih što odbijaju da se suoče s istinskom prirodom svojih dela? (Ovo čitanje potkrepljuje činjenica da se prilikom svog prvog javljanja u tunelu akuzmatični glas predstavlja kao Čamilov!). "U nekim tradicijama", piše Šion, "duhovi su oni koji nisu sahranjeni ili su nepropisno sahranjeni. Upravo to važi za akuzmetra kad govori još neviđenim glasom, glasom koji ne može da uđe u sliku kako bi se vezao za vidljivo telo niti može da zauzme izmešten položaj prezentera slike. Glas je osuđen da luta po površini".³⁰

Jasno je da ovakvo tumačenje *Lepih sela* podrazumeva prekorachenje granica žanra ratnog filma i ulaženje u zonu fantazije i/ili horora. Međutim, veoma je važno istaći da se takvo skliznuće može i ovog puta desiti isključivo kao posledica učešća samog gledaoca u proizvodnji filmskog smisla/značenja. Reč je o specifičnom načinu na koji se gledalac pozicionira u odnosu na mehanizme nacionalističke interpelacije, omogućavajući *Lepim selima* da više ne funkcionišu kao ratni film u užem smislu i da poprime karakteristike žanrovskog hibrida: da se u prikazu rata u Bosni posluže estetikom natprirodnog. No, ovog puta ne biva aktivirana gledaočeva "želja da veruje" da glasovi koji se čuju u tunelu pripadaju stvarnom muslimanskom neprijatelju "od krvi i mesa," već nešto što je upravo suprotno toj želji. Tvrđiti da su *Lepa sela* film o natprirodnim pojavama znači primeniti, u okviru konkretnog žanra, antinacionalistički stav po kome je pripisivanje "lutajućeg glasa" Etničkom neprijatelju funkcija psihološkog (subjektivnog i intersubjektiv-

³⁰ Chion, *The Voice in Cinema*, str. 140.

nog) mehanizma pomoću kojeg ono što se *zamišlja* (fantazira) kao neposredna pretnja etničkog drugog, prikrića stvarnu štetu *nanesenu* etničkom drugom. Iz te perspektive, akuzmetar kao Etnički neprijatelj označava prenošenje ekscenog, ubilačkog ponašanja vojnika–njihovog nekontrolisanog uživanja, kako bi se to reklo u psihoanalizi – na drugog, kako bi ovo nekontrolisano uživanje moglo biti pogrešno percipirano kao spoljna pretnja njihovoj zajednici.³¹

Ovde smo pokušali da ukažemo na dve interpretativne strategije, primenljive na Dragojevićev film: jedna podržava gledaočevo nekritičko poistovećivanje s likovima na etnopatriotskoj osnovi, dok se druga opire upravo tom mehanizmu audio-vizuelne podrške nacionalističkoj ideologiji. Međutim, preostala je još jedna, poslednja ali možda najbitnija, činjenica koju treba istaći kada je reč o *Lepim selima*. Uprkos očiglednom mnoštvu "glasova" i pozicija koje artikuliše, film se na kraju nedvosmisleno priklanja jednoj strani – jasno favorizuje jedan od dva interpretativna modela kao "ispravan". Narativno razrešenje filma podriiva, u dva ključna koraka, sve moguće nedoumice vezane za poreklo i prirodu Etničkog neprijatelja srpskih vojnika zarobljenih u tunelu: na kraju se ipak ispostavlja da taj neprijatelj *jeste* sasvim opipljiv i da pretnja koju on predstavlja *jeste* itekako stvarna.

1. Glavni junak filma Milan nije jedini Srbin koji preživljava sukob u tunelu, ali jeste jedini koji iz njega izlazi u svesnom stanju. Prilikom izlaska iz tunela, on je svedokom neprijateljevog pojavljivanja kao potpuno konstituisanog u simboličkoj stvarnosti: Milanov nekadašnji najbolji drug Halil, sada komandant u bosanskoj vojsci, stoji na vrhu tunela. Musliman Halil je otelovljenje etničkog protivnika čije se pri-

³¹ Vidi Žižek, *Tarrying with the Negative*, str. 200-207.

sustvo osećalo i čulo sve vreme, ali do tada nije bilo "antropomorfno potvrđeno", a još manje individualizovano. Do Halilovog pojavljivanja, markiranje preteće etničke drugosti u filmu je, kao što je već rečeno, umnogome zavisilo od samog gledaoca: gledaoca koji, kao i likovi u filmu, veruje da i sâm postoji u intersubjektivnoj stvarnosti objektivno definisanoj (nesavladivim) etničkim razlikama; gledaoca koji, stoga, može da "zanemari" hermeneutičku nesigurnost vezanu za akuzmatični glas Etničkog neprijatelja. Međutim, Halilovim stupanjem na vrh tunela, sâm film vizualizuje akuzmetra – deljuje telo glasu neprijatelja i time potvrđuje stvarno postojanje pretećeg etničkog drugog. (Sledeći ovu liniju razmišljanja možemo reći i da to što Dragojević kroz ceo film odbija da prikaže drugu stranu – neprijatelje srpskih vojnika – samo po sebi *nije sporno*; daleko je spornije to što Halilovim pojavljivanjem na vrhu tunela film *već isuviše identifikuje* do tada isključivo himeričnog etničkog oponenta).

2. Čak i pošto uspostavi objektivno postojanje Etničkog neprijatelja u iskustvenoj stvarnosti, Halilovo pojavljivanje na vrhu tunela predstavlja čin koji bi mogao da dovede u pitanje – možda čak i potpuno poništi – mržnju koja se pripisuje bestelesnom telu drugog. Šion to ovako objašnjava:

Sve zavisi od toga da li je akuzmetar viđen ili ne. U slučaju kada ostaje još uvek neviđen, čak i beznačajan akuzmatični glas dobija magijske moći čim se umeša, makar i u najmanjoj meri, u sliku... Još neviđen glas... poseduje neku vrstu nevinosti proisteklu iz jednostavne činjenice da telo koje bi trebalo da ga emituje još nije upisano u vidno polje. Njegova *de-akuzmatizacija*, koja proističe iz konačnog prikazivanja osobe koja govori, uvek je slična defloraciji. Jer u tom trenutku glas gubi svoje devičansko-akuzmatične moći i ulazi u carstvo ljudi.³²

³² Chion, *The Voice in Cinema*, str. 23.

Potencijalni gubitak zastrašujućih moći glasa Etničkog neprijatelja naglašen je i time što Halil nije ma koji pojedinac čije telo de-akuzmatizuje glas, već Milanov nekadašnji najbolji drug. Tokom čitavog narativa, Milanovi flešbekovi prizivali su prizore vezane za to izuzetno prijateljstvo. Takođe je uspostavljena i simetrija između prikazanih ratnih aktivnosti srpskih vojnika i uglavnom neprikazanih ali nagoveštenih aktivnosti neprijatelja. Halilova pojava označava prvi susret dvojice drugova tokom rata i kratka skopična i verbalna razmena između njih otkriva da Halil nije ubio Milanovu majku (u šta je Milana ubedio Sloba, ratni huškač čije ime jasno asocira na Slobodana Miloševića), niti je Milan spalio Halilovu radnju (raniji flešbek već je obavestio gledaoca da se desilo upravo suprotno: Milan je pokušao da radnju zaštititi od razularenih vojnika koji su je zapalili). Čistota njihovog prijateljstva time je očuvana i otvara mogućnost – s obzirom da je upravo Halil taj čije je telo dodeljeno akuzmetru – prevazilaženja nedavno uspostavljenog etničkog animoziteta.

Ipak, i ta je mogućnost ubrzo izneverena: kratki susret pred tunelom završava eksplozijom koja ubija Halila. Sama se smrt umešala, *deus ex machina*, kako bi poništila Milanovo i Halilovo prijateljstvo i potvrdila primat nepremostivog etničkog jaza između Srbina i Muslimana.³³ Jer, Halilo-

³³ Nasuprot drugim Milanovim uspomnama iz detinjstva – koje naglašavaju njegov odnos s Halilom kao zasnovan na potpunosti jednakosti (dva dečaka čak toliko liče da ih je ponekad teško razlikovati) – njegov poslednji flešbek, smešten *neposredno pred* Halilovu smrt, potvrđuje (pre nego neutralizuje) etničke razlike između dvojice drugova. Milan se seća kako je jednom pitao Halila zašto prethodnog dana nije došao da igra fudbal, a ovaj je odgovorio da je morao da bude obrezan. Nakon toga, dok se dečaci takmiče ko može dalje da dobaci prilikom piške-

vom smrću omogućeno je dalje funkcionisanje akuzmatične pretnje Etničkog neprijatelja. Ako taj neprijatelj ne sme biti predstavljen kao "potpuni akuzmetar"³⁴, nikad vizuelno identifikovan, jer to može pokrenuti pitanje da li on uopšte postoji u stvarnosti, onda on (neprijatelj) ne sme biti ni u potpunosti de-akuzmatizovan – njegovo (partikularno) telo ne sme biti uspešno izneseno na svetlost dana jer bi time mogao zauvek izgubiti moć koju poseduje kao bestelesni glas. Prema tome, etnički neprijatelj mora biti istovremeno *već vizuelizovani akuzmetar i akuzmetar koga treba vizuelizovati*: akuzmetar čija se moć ne iscrpljuje kontinuiranim pokušajima da se otkriju njegove (mnogostruke) telesne pojave, jer ta su otkrivanja uvek, *a priori* osuđena da ostanu nepotpuna i nedovoljna.

U svetlu "nacionalne ekonomije" *Lepih sela*, ne čini se preteranim reći da je Halil poginuo kako bi Milan mogao da nastavi da mrzi etničkog drugog (tačnije, bestelesni glas etničkog neprijatelja). I upravo je ovo etnofobično "razrešenje" sukoba u tunelu ono što nas navodi da se upitamo koliko je osuda nacionalističkog ludila u vizuelno i dramaturški odlično postavljenoj poslednjoj sceni filma

nja, poštar ovako komentariše njihovu igru: "Merite, merite. Čija čuna veća, njemu telegram." Anđelković ispravno primećuje: "Nikakva jednakost niti zajedništvo realno ne postoje, različitost treba istaći što pre kako bi se izbeglo prepoznavanje razlika onda kada one postanu bolno očigledne. Ispada da poštar reaguje na ono što su dečaci morali sami da primete, dakle da nema govora o getevskom "izboru po srodnosti", već samo o uizboru po pridanju nečemu u šta pripadnik nacije veruje kao u nacionalnu Stvar. Ako naša nacija nije ta koja nalaže muškarcu sunećenje, onda mi to moramo smatrati za 'izopačeno', pogrešno i tuđe." (Anđelković, *Lepa sela lepo gore*, str. 132-133).

³⁴ Ovo je Šionov izraz. Vidi *The Voice in Cinema*, str. 21.

zaista efektna? U beogradskoj bolnici u koju su smešteni preživeli učesnici događaja u tunelu Milan, opsednut mržnjom prema Muslimanima, puži po podu u nameri da ubije ranjenog neprijateljskog vojnika koji leži nedaleko od njega. Gledaocu je sasvim jasno da se samo u agresivnom nacionalističkom delirijumu taj ranjeni vojnik – više bespomoćan i bezopasan nego preteći – može pojaviti kao otevoljenje zlog etničkog neprijatelja.³⁵ Milan, na kraju, kao da i sâm ovo uviđa i odustaje od svoje ubilačke namere. Sledi patosom i simbolikom ispunjen kadar u kome dečaci Milan i Halil posmatraju brojna mrtva tela na podu tunela (a kamera klizi preko njih).

Rat je ludilo! Rat je smrt! Svakako, ali (kao što i sâm Dragojević zna da istakne) iako bitne, opšte humanističke poruke ovog tipa lako postaju ugodno depolitizovani truzimi čija univerzalnost elegantno izbegava kritičko propitivanje i sučeljavanje s konkretnim ideološkim pozicijama.³⁶ Otuda se, na primer, ne retko dešava da *sâm nacionalizam* razvije kritiku najgorih vlastitih ekscesa – onih koji obično dostižu vrhunac u vreme ratova – i da na taj način zapravo spasi i regeneriše svoje "čiste" ili "umerenije" inkarnacije. Nacionalistička misao svakako je podložna onoj "perverznoj situ-

³⁵ Kao što je već rečeno, narativna nit koja je vezana za bolnicu i odvija se u dijegetskoj sadašnjosti i isprekidana je Milanovim sećanjima na rat i detinjstvo. U okviru takve strukture, dramaturški vrhunac filma – Milan se u bolnici sreće s muslimanskim vojnikom koga želi da ubije – nastupa odmah nakon razrešenja ratnog narativa vezanog za tunel. Zanimljivo je to što *bezglasno telesno prisustvo* ranjenog neprijatelja u bolnici funkcioniše kao korelativ besteleznog, akuzmatičnog glasa (glasova) koji borci čuju u tunelu.

³⁶ Dragojević, intervju (vidi napomenu 13); *Pretty Village, Pretty Flame: Press Kit*.

aciji" u kojoj se, kako kaže Salecl, "neka sila ispoljava kao potpuni užas, zlo i... organizuje borbu protiv tog zla kako bi mogla delovati kao sila koja je zapravo spasila naciju od sebe same".³⁷

Diskurs o ratnoj odgovornosti zasniva se, pak, na drugačijim principima. Je li, recimo, moguće nekakvog drekavca kriviti za sve užase i krvoproliće u Bosni? Na ovo pitanje možemo odgovoriti potvrdno jedino ukoliko smo spremni da postavimo drugo pitanje: da li drekavca, u krajnjoj liniji, treba razumeti kao nekakvu "datost" – objektivno nepremostivu etničku netrpeljivost – ili, pak, kao simbol *parališućeg verovanja* u etnoesencijalistički *mit* o "objektivnoj nepremostivosti" nacionalnih razlika. Autorovu svest o ovoj dilemi jasno artikuliše sâm Halil kada, ispred tunela, sarkastično pita Milana: "A ko je [počinio sva ta zlodela]? Da nije drekavac iz tunela, a? Da nije drekavac, Milane?" Na žalost, "udar sudbine" – iznenadna Halilova pogibija koja sledi – jedini je odgovor koji film nudi na ovo uznemirujuće pitanje.

Protiv esencijalizma

Završetak televizijske drame *Poslije bitke* Muhameda Hadžimehmedovića, proizvedene 1997. godine za bosansku televiziju, nudi zanimljiv, čisto vizuelni kontrapunkt zvučnoj konstrukciji etničkog drugog u *Lepim selima*.

Musliman i teško ranjeni Srbin, borci u suprotstavljenim vojskama i obojica u bekstvu od neprijatelja, nabasaju jedan na drugog negde u planinama Bosne. Musliman pomaže ranjenom Srbinu (koji je i dezertar). Posredstvom paralelne montaže pratimo sporo, mukotrpno kretanje dvojice

³⁷ Salecl, *The Spoils of Freedom*, str. 92.

vojnika, ali i snajpersku jedinicu koja im se približava, bez znanja o tome da muslimanski vojnik koga traže sada ima i saputnika. U poslednjoj sceni drame Musliman sahranjuje Srbina koji je usput umro i na grob mu stavlja improvizovan krst. Upravo u tom trenutku prističe snajperska jedinica: snajperista drži bosanskog borca na nišanu, ali okleva da puca jer nije siguran kojoj strani pripada. Vojnikova uniforma je krvava, pa je oznake na njoj nemoguće razaznati. Ako je vojnik Musliman, zašto obeležava grob krstom?

Gledalac u ovoj sceni prisustvuje ravnanju snajperistine perspektive – vizuelno dočarane klasičnom filmskom konstrukcijom subjektivne tačke gledanja – s pogledom punim mržnje, usmerenim prema etničkom drugom (Sl. 31 i 32). Kako jasno ukazuje snajperistina zbunjenost pred prizorom koji vidi, predmet njegove mržnje je pre svega fantazamski drugi – fiks-ideja primenjena na empirijsku stvarnost, ubeđenje "prelepljeno" preko konkretnih pojedinaca koji u njoj egzistiraju.³⁸ Drukčije rečeno, ekonomija etničke mržnje utemeljena je u transferu: negativne osobine, zle namere zbog kojih "mi" mrzimo "njih" zapravo su *projektovane, pripisane etničkom drugom*. Opasnost koju drugi etniciteti predstavljaju, odbojnost prema njima, jeste višak koji proizvodi upravo onaj koji se negativno određuje prema drugom, onaj koji drugog posmatra. U tom smislu pogled prethodi vlastitom objektu i ideološki ga kvalifikuje, boji.

Drugačiji primer ovog transferencijalnog odnosa između mene i drugog nalazimo u *Lepim selima*, u sceni u kojoj

³⁸ Klasična teorijska studija o ovoj problematici jeste knjiga Žan-Pol Sartra *Antisemita i Jevrejini*, u kojoj autor kaže da je antisemiti Jevrejini potreban i, kad ovaj ne bi postojao, antisemita bi morao da ga izmisli. Sartr takođe kaže da se mora poći od jednostavne istine da je Jevrejini onaj koga drugi ljudi smatraju Jevrejinom.



31. *Poslije bitke* (Muhamed Hadžimehmedović, 1997)



32. *Poslije bitke* (Muhamed Hadžimehmedović, 1997)

srpski vojnik u tunelu puni pušku i svakom metku daje drugo muslimansko ime. Ovim postupkom imenovanja vojnik pokušava da samog sebe ubedi da akuzmatični glasovi koji odjekuju tunelom *zaista* potiču od konkretnih etničkih tela izvan tunela. U *Poslije bitke*, pak, upravo je vidljivost neprijatelja, njegovo konačno pojavljivanje u vidnom polju snajpera, ono što unosi *nesigurnost* vezanu za njegov identitet. Na nivou priče, kraj Hadžimehmedovićeve televizijske drame ostavlja otvorenom, nerešenom, sudbinu muslimanskog vojnika koji samo što je sahranio svog saputnika Srbina. Da li je snajperista u njega pucao ili ne, gledalac nikada neće saznati. Međutim, na dubljem idejnom nivou, čak i pre nego što će oroz na pušci biti/ne biti povučen, *Poslije bitke* razjašnjava jedan drugi, složeniji problem: nijedan snajperista, koliko god da je precizan i ma koliki bio njegov domet, nikada neće s apsolutnom sigurnošću moći da otkrije, niti da svojim pogledom u potpunosti obuhvati, zlog Etničkog neprijatelja. Budući pravim objektom etničke mržnje za kojim snajperista opsesivno traga, ovaj Neprijatelj se nalazi s druge strane tražila puške, "u oku posmatrača." "RAT, TO SAM JA LIČNO", kako je jednom zapisao Žorž Bataj.

Anti-esencijalistički pristup etničkom pitanju primetan je i u *Savršenom krugu* Ademira Kenovića (1997), prvom posleratnom bosanskom filmu. Glavni lik, pesnik Hamza, odbija da napusti opkoljeno Sarajevo čak i kad njegova žena i kćerka odu iz grada. Kenovićev film trudi se da ne upire direktno prstom na one koji su tri godine opsedali grad, ali, kad to čini, nastoji da uspostavi eksplicitnu razliku između etniciteta kao u osnovi nekvalitativne kategorije i ekscesa etnonacionalističke ideologije. Kada dečak-izbeglica, koji je sa svojim gluvonemim bratom prebegao u Sarajevo i našao utočište kod Hamze, shvati da je pesnikov prvi sused Srbin, on je zbunjen: kako Hamza može bi-

ti prijatelj s "četnikom"? Pesnik mu objašnjava: "Ne vidi se četnik po imenu". A kad ga dečak upita po čemu se vidi, on mu odgovara: "Pa valjda po ubijanju."

Ako izuzmemo ovu i još nekoliko scena – izrazito kritički nastrojenih prema NATO-u i međunarodnoj zajednici zbog toga što su svoje prisustvo u Bosni sveli na ulogu pasivnih posmatrača – *Savršeni krug* teži da uspostavi što je više moguće depolitizovan, istorijski apstrahovan pristup ljudskoj tragediji koja se 90-ih godina odvijala u Sarajevu. Kako izgleda kada si primoran da stalno brineš o tome hoćeš li imati dovoljno hrane i vode? Ili, kada uzalud pokušavaš da nađeš načina da se ogreješ? Ili, da izbegneš uvek budne snajperiste? Po Kenoviću, taj film je "kao dramatisacija, dramatisacija unutarnjeg romana kojeg je preživio svako od nas... Zato smo insistirali na jednoj potpuno autentičnoj, jednostavnoj ljudskoj priči, koja zadovoljava sve elemente unutarnje logike filma. To je način da svako na izvjestan način sebe prepozna u filmu".³⁹

Na sarajevskoj premijeri *Savršenog kruga* Elmedin Leleta – mlađi od dvojice dečaka koji glume u filmu – izrazio je sličan stav ali na daleko direktniji način: "Ovaj film je za strance, da vide kako smo se osjećali [za vreme rata]."⁴⁰

³⁹ Senad Pećanin, "Intervju dana: Ademir Kenović", *Dani*, maj 1997. U istom intervjuu Kenović nudi i prilično pojednostavljeno shvatanje uloge države u proizvodnji filmova: "Film je čudna životinja. On se može snimati svakako, ali to nikako nije dobro. On se, ozbiljno govoreći, ne može snimiti bez potpore vlasti, vlade, države. Treba, prije svega, znati šta je film. Film je vlasništvo svih ljudi jedne države, i film je produkt svih ljudi te države. To znači, država treba da ima svijest o tome i da se potpuno jasno odredi da li će ulagati i koliko energije i finansija u film. Isto kao što, recimo, ulaže u školstvo, tako treba biti i sa filmom."

⁴⁰ Na ovu izjavu me je uputio teoretičar kulture Nebojša Jovanović.

Ironična je, pak, činjenica da ova strategija naglašenog društveno-istorijskog apstrahovanja priče o ljudskom stradanju u suštini ne vodi preterano originalnom, svežem prikazu opsade Sarajeva – ne nudi, recimo, alternativu izveštavanju zapadnjačkih medija (pre svega CNN-a) koji su često bili skloni da bosanskim civilima u potpunosti poreknu status aktivnih društvenih subjekata. Umesto toga, *Savršeni krug* u najboljem slučaju ukazuje na činjenicu da su, dok je opsada trajala, mnogi u Sarajevu zaista počeli da se percipiraju *upravo onako kako su spoljašnji svet i mediji gledali na njihov život u opkoljenom gradu*. To jest, počeli su da sami sebe doživljavaju kao osuđenike na smrt – pokretne mete od krvi i mesa!

Glavni junak Hamza odličan je primer takvog stanja stvari. On besciljno luta gradom, pije i opsednuto razmatra opciju samoubistva. Dva izbegla dečaka koja je "usvojio" pomažu mu da povрати veru u život, ali na kraju filma – pošto jedan od dečaka pogine – sve se opet čini besmislenim i propalim... U intervjuu datom u vreme kad je scenario za film bio završen, ali snimanje još nije počelo, jedan od scenarista *Savršenog kruga*, poznati bosanski pesnik i dramaturg Abdulah Sidran (koji je napisao i scenarije za Kenovićevog *Kuduza* iz 1989. godine i za Kusturičine filmove *Sjećaj li se*, *Dolly Bell* i *Otac na službenom putu*) izneo je neka zapažanja koja govore upravo o tom nihilizmu Kenovićevog junaka. Sidran, kome je reditelj prvobitno želeo da poveri ulogu pesnika Hamze, je istakao sledeće:

Ovde smo u logoru, zapravo jedinstvenom koncentracionom logoru. Oni među nama koji su imali priliku da odu ili da uspostave spoljni kontakt s vama mogu videti u vašim očima da se osećate kao da razgovarate s mrtvacima. Vi nam postavljate pitanja, ali kad počnemo da odgovaramo, vidimo da ne slušate nego se pitate kako to da mrtvaci govore. Dakle, mi smo u logoru i

naš duh je ravnodušan prema svemu u šta smo verovali. Potpuno ravnodušan: svet ne postoji."⁴¹

Opsadi Sarajeva konačno je došao kraj, ali njene traumatične posledice nisu time jednostavno nestale. *Troskok* (1999), kratki film Srđana Vuletića, talentovanog reditelja mlađe generacije, priča o olimpijskoj takmičarki u streljaštvu i njenom bivšem treneru i ljubavniku koji se, kada izbi je rat, nađu na suprotnim stranama: ona među onima koji opsedaju i pucaju na grad, on među onima na koje pucaju. *Troskok* se završava uznemirujućom situacijom, neretkom u posleratnom životu Bosne. Nakon što je mir uspostavljen u Sarajevu, dvoje protagonista prepoznaju se u istom autobusu gradskog prevoza (sl. 33).



Sl. 33. *Troskok* (Srđan Vuletić, 1999)

⁴¹ "Intervju s Abdulahom Sidranom", *Globus*, 10. februar 1995.

Na ulicama ovog relativno malog grada bilo je, dakle, moguće slučajno se susresti s nekim od onih za koje se znalo da su za vreme rata imali tu "privilegiju" da na Sarajevo gledaju "odozgo" – uz pomoć dvogleđa ili, čak, snajpera. Aparati smrti kao tehnologije posmatranja: "*Za muškarce [i žene] u ratu funkcija oružja je funkcija oka*".⁴² Od gornjih rakursa i panoramskih snimaka grada u dolini, do detaljnih, statičnih ili švenk krupnih planova, kojima se otkrivaju diskretni pokreti "nepotrebnih" statista – ova trogodišnja voajeristička ekstravagancija mora da je delovala zaista filmski (poput nekog "interaktivnog" ili "živućeg" kina)! A, kada je spektakl završen, neki od učesnika-posmatrača – poput strelkinje iz *Troskoka* – očigledno su odlučili da stupe (nazad) u sâm film. Kao da njihovo pređašnje upisivanje u sadržaj filma inače ne bi moglo biti prepoznato.

⁴² Paul Virilio, *War and Cinema* (London: Verso, 1989), str. 20.

POST SCRIPTUM

Ima filmova koji zavređuju brižljivu analizu, a ostali su izvan okvira ove knjige. Takođe, brojni filmski stvaraoci-pripadnici različitih razdoblja, tokova i pravaca-samo su usput pomenuti, ili o njima uopšte nije ni bilo govora. Ali pisanje iscrpne, sveobuhvatne istorije jugoslovenske i post-jugoslovenskih kinematografija nikada nije ni bilo moja namera. Cilj koji sam sebi postavio radeći na ovoj studiji bio je mnogo skromniji: da se pozabavim odabranom grupom filmova u kojima su neka ideološka, društveno-politička i kulturna pitanja – pitanja od ključne važnosti za postojanje i kasniji raspad Jugoslavije – dobila izrazit estetski izraz, izvesnu opipljivost u materijalnoj neposrednosti audio-vizuelne forme.

Šta zaključiti o šarolikim "režimima istine" kojima je težila i koje je proizvela jugoslovenska i postjugoslovenska kinematografska praksa? Nije nikakvo čudo da se u filmovima koji su se pojavili za vreme i neposredno nakon krvavog jugoslovenskog raspada, pitanjima nacionalnog identiteta i međuetničkih odnosa pristupalo na različite – često čak potpuno oprečne – načine. Međutim, analizirajući te filmove nastojao sam da izbegnem sputavajuće kategorije "nacionalnih" kinematografija, kao primarne kriterijume kvalitativne diferencijacije među izabranim ostvarenjima (na kraju krajeva, saradnja između reditelja, scenarista, producenata, glumaca i filmskih kritičara iz Bosne i

Hercegovine, Slovenije, Hrvatske, Srbije, s Kosova, iz Makedonije i Crne Gore nastavljena je uprkos raspadu federacije, čime je direktno potvrđena opravdanost ideje o zajedničkom "južnoslovenskom kulturnom prostoru"). Umesto toga, značajan deo mojih razmatranja bio je usmeren upravo ka procenjivanju štetnih posledica etničkih nacionalizama svih vrsta, jer upravo je taj tip fobične i netolerantne ideologije omogućio razbijanje Jugoslavije i slabljenje poverenja njenih građana u druge, manje isključive oblike identiteta. A ako se, u širem kontekstu, čini da je propast državnog socijalizma potvrdila danas već izuzetno rasprostranjeno idejno nepoverenje u "utopističku komunističku retoriku" supranacionalizma i internacionalizma, onda je nova društveno-ekonomska i politička stvarnost – ubrzana globalizacija proistekla iz dalekosežnog, hegemonijskog širenja multinacionalnih korporacija – na pomalo ironičan način opet nametnula progresivnom mišljenju (uključujući tu i umetničku praksu) nužnost prevazilaženja kategorije "nacionalno-partikularnog" kao takve.

Kojim će putevima, kojim specifičnim pravcima, dalje ići kinematografije bivših jugoslovenskih republika ostaje da se vidi. Ako je suditi samo po prvoj polovini prve posleratne decenije (i prve decenije novog veka), možemo reći da se novi prostori brzo osvajaju, a nove stilske i tematske tendencije sve više javljaju u radovima kako mlađih tako i starijih autora – Pjera Žalice, Srđana Vuletića, Jana Cvitkovića, Milutina Petrovića, Vinka Brešana, Danisa Tanovića, Gorana Rusinovića, Teone Strugar-Mitevske, Miloša Radivojevića, Ognjena Sviličića, Damjana Kozole, Olega Novkovića, Rajka Grlića, Gorana Markovića, Želimira Žilnika, Jasmile Žbanić, Aide Begić i drugih).

Zato, neka se, umesto zaključkom, ova knjiga završi evokacijom otvorene i neodređene slike "nultog mesta" i

"nulte godine", koja i bukvalno i figurativno otelovljuje nesvodivi trenutak prelaska iz jugoslovenske u post-jugoslovenske kinematografije. Reditelj stoji između kamere i prazne livade. On objašnjava publici da je kadar koji gledaju *trebalo* zapravo da prikaže park pun drveća, da je taj park *trebalo* da se nalazi iza njega, samo da nije nedavno izmenjen, praktično izbrisan s lica zemlje, zbog sumornih potreba života u vremenu rata (svo drveće je posečeno – odmah nam je jasno zašto: da bi se obezbedio ogrev i materijal za mrtvačke sanduke).¹ Drastične posledice bezumnog uništavanja tako su na čudesan način prevedene u veliku kinematografsku krizu. Odnos između oka kamere i stvarnosti koju posmatra temeljno je poremećen. Filmske referencije postale su nepouzidane i dvosmislene.

Ali filmski stvaraoci već rade na tome da ponovo uspostave njihove koordinate...

¹ Reč je o kadru-sceni iz kratkog ratnog filma Srđana Vuletića *Palio sam noge* (1993).

Bibliografija

- Arlhuser, Louis. *The Humanist Controversy and Other Writings (1966-67)*. Ed. François Matheron. London: Verso, 2003.
- Altman, Rick ed. *Sound Theory Sound Practice*. New York: Routledge, 1992.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1983.
- Anđelković, Branislava. "Lepa sela lepo gore: Popularni diskursi rata." In *Pop Vision*, ur. Branislav Dimitrijević. Vršac, Belgrade: Umetnička radionica *Aurora*, Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, 1996.
- Anžulović, Branimir. *Heavenly Serbia*. New York: New York University Press, 1999. Armes Roy. "Dušan Makavejev: Collage and Compilation." In Roy Armes, *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- Aumont, Jacques. *Montage Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Balibar, Etienne, and Immanuel Wallerstein. *Race, Nation, Class*. London: Verso, 1991.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. New York: Noonday Press, 1977.
- , *Roland Barthes*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Bataille, Georges. *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*. Ed. Michael Richardson. London: Verso, 1994.
- , *Erotism: Death and Sensuality*. San Francisco: City Lights, 1986.

- Bazin, Andre. *What Is Cinema?* Vol. I. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Bhabha, Homi K., ed. *Nation and Narration*. New York: Routledge and Keegan Paul, 1990.
- Botting, Fred, and Scott Wilson, eds. *Bataille: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1998.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*. Durham, NC: Duke University Press, 1989.
- Catalogue for the Exhibition "Sarajevo New Primitivus."* Sarajevo: Art Gallery of Bosnia-Herzegovina, March 1990.
- Cavell, Stanley. "On Makavejev on Bergman." In *Film and Dreams: An Approach to Bergman*, ed. Vlada Petrić, 197-220. New York: Redgrave, 1981.
- Cerović, Stanko. "Canned Lies". *Bosnia Report*, August 1995, <http://www.barnsdl.demon.co.uk/bosnia/caned.html>.
- Certau, Michel de. *The Practise of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Chion, Michel. *Audio-Vision*. New York. Columbia University Press 1994.
- , *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Čolić, Milutin. "'Crni film ili kriza 'autorskog' filma." *Filmska kultura* 71 (Jun 1970).
- Čolovic, Ivan. *Bordel ratnika*. Beograd: XX vek, 2000.
- , *Politika simbola*. Beograd: XX vek, 2000.
- Cozarinsky, Edgardo, and Carlos Clarens. "Dušan Makavejev Interview." *Film Comment*, May-June 1975.
- Čuvalo, Ante. *Croatian National Movement*. New York: East European Monographs, 1990.
- Cvjetičanin, Biserka, and Vjeran Katunarić, eds. *Cultural Policy in Croatia*. Strasbourg: Council for Cultural Co-operation, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

- Derrida, Jacques. "From Restricted to General Economy: A Hegelianism Without Reserve." In *Bataille: A Critical Reader*, ed. Fred Botting and Scott Wilson (Malden: Blackwell, 1998).
- Dittmar, Linda, and Gene Michaud, eds. *From Hanoi to Hollywood*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990.
- Đilas, Milovan. *Nova klasa*. Beograd: Narodna knjiga, 1990.
- Dolar, Mladen. "Beyond Interpellation". *Qui Parle* 6, no. 2 (spring/summer 1993).
- Dragičević-Šešić, Milena. "Laibach i Zabranjeno pušenje – dva pola rok alternative". U Milena Dragičević-Šešić, *Umetnost i alternativa*. Beograd: FDU, 1992.
- , *Neofolk kultura*. Sremski Karlovci: Izdavačka Knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994.
- Durgnat, Raymond. *WR: Mysteries of the Organism*. London: BFI, 1999.
- Eagle, Herbert. "Yugoslav Marxist Humanism and the Films of Dušan Makavejev" In *Politics, Art, and Commitment in the East European Cinema*, ed. David W. Paul. New York: St. Martin's, 1983.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Eisenstein, Sergei. "Montage of Attractions". In Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, New York: Harcourt, Brace and World, 1947.
- , "The Montage of Film Attractions." In *The Eisenstein Reader*, ed. Richard Taylor. London: BFI, 1998.
- Ekran* 23, no. 3-4 (1998) Features a supplement on the Yugoslav "black wave."
- Ferenczi, Sandor *Thalassa: A Theory of Geniitality*. London: H. Karnac Books, 1989.
- Filmske sveske*, br. 7 (avg.-sep. 1968); br. 8 (okt. 1968); i br. 9 (nov. 1968).
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Norton, 1960.
- , "A child Is Being Beaten." In *On Psychopathology*, ed. Angela Richards. New Penguin, 1981.
- , *Civilization and Its Discontents*. New York: Norton, 1961.

- Fromm, Erich, ed. *Socialist Humanism: An International Symposium*. Garden City, NY: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1966.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980.
- Ginsberg, Elaine K. "Introduction: The Politics of Passing." In *Passing and the Fictions of Identity*, ed. Elaine K. Ginsberg. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Golubović, Zagorka. *Živeti protiv struje*. Beograd: Krug, 2001.
- Goulding, Daniel J., ed. *Five Filmmakers*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- , *Liberated Cinema: His Yugoslav Experience*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- , "Makavejev." In *Five Filmmakers*, ed. Daniel J. Goulding. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- , *Occupation in 26 Pictures*. Trowbridge: Flicks Books, 1998.
- , ed. *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Gow, James, Richard Patterson, and Alison Preston, eds. *Bosnia by Television*. London: BFI, 1996.
- Gredelj, Stjepan. "Vrednosno utemeljenje blokiranе transformacije srpskog društva." U *Račji bod*, ur. Mladen Lazić. Beograd: Filip Višnjić, 2000.
- Gržinić, Marina. *Fiction Reconstructed*. Vienna: Edition selene, 2000.
- Halligan, Benjamin. "An Aesthetic of Chaos." In *The Celluloid Tinderbox*, ed. Andrew James Horton. *Central Europe Review*, 2000, <http://www.kinoeye.org/03/io/celluloidtinderbox.pdf>.
- Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1992.
- Hollier, Denis. "Surrealist Precipitates." In *October: The Second Decade, 1986-1996*, ed. Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Silvia Kolbowski. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- Horton, Andrew, "The Mouse That Wanted to F-k a Cow: Cinematic Carnival Laughter in Dušan Makavejev's Films." In *Co-*

- medy/Cinema/Theory*, ed. Andrew Horton. Berkeley: University of California Press, 1991.
- , "The New Serbo-Creationism". *American Film*, Jan.-Feb. 1986.
- , "Satire and Sympathy." *Cineaste* 11, no. 2 (1981).
- , Horton Andrew James, ed. *Tlic Celluloid Tinderbox. Central Europe Review*, 2000.
<http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.pdf>
- Horvat, Branko, Mihailo Marković, and Rudi Supek, eds. *Self-Governin Reader*. Vol. 1. *Historical Development – Social and Political Philosophy*. White Plains, NY: International Arts and Sciences Press, 1975.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories*. New York: Routledge, 1995.
- Iordanova, Dina. *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture, and the Media* BFI, 2000.
- , "Kusturica's 'Underground' (1995): Historical Allegory or Propaganda?" *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 19, no. 1 (1999).
- Jameson, Fredric. *The Ideologies of Theory*. Vol. 2, *Syntax of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- , *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*. London: Verso, 1990
- , "On Magic Realism in Film". *Critical Inquiry* 12, no. 2 (winter 1986).
- Janjić, Dušan, i Paul Shoup, ur. *Bosna i Hercegovina između rata i mira*. Beograd: Institut društvenih nauka, 1992.
- Jončić, Petar. *Filmski jezik Želimira Žilnika*. Beograd: SKC, 2002.
- Jovičić, Vladimir. "Crni talas' u našem filmu." *Borba*, 3, VIII 1969.
- , *Kad budem mrtav i beo*. Beograd: Institut za film, 1997.
- Kalafatović, Bogdan. *Znaci sa ekrana*. Beograd: Institut za film, 1985.
- Kangrga, Milan. *Šverceri vlastitog života*. Beograd, Split: Republika i Feral Tribune, 2001.
- Karajlić, Nelle. "Neue primitivismus za početnike." *Lica*, Novembar 1987.
- Konrad, Gyorgy. *Identitet i bisterija*. Novi Sad: Centar za multimedijalne akcije – Apostrof, 1995.

- Konstantinović, Radomir. *Filosofija palanke*. Beograd: Nolit, 1991.
- KontiĆ, Boro. "Crk'o nam maršal". *Dani*, 28, II 1995.
- Krasztev, Peter. "Who Will Take the Blame?" In *The Celluloid Tinderbox*, ed. Andrew James Horton. *Central Europe Review*, 2000, <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.pdf>.
- Kurspahić, Kemal. "Letter from Sarajevo: Is There a Future?" In *Why Bosnia?* ed. Rabia Ali and Lawrence Lifschultz. Stony Creek, CT: Pamphleteer's Press, 1993.
- Kurspahić, Nermina. *Likovna kazivanja*. Sarajevo: Bosanska knjiga, 1998.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. New York: Norton, 1977.
- , *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Norton, 1981.
- , *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, 1972-1973 (Encore)*. New York: Norton, 1998.
- Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: 1985.
- Lazić, Mladen, ed. *Protest in Belgrade*. Budapest: Central European University 1999.
- Lekić, Jasmina. "Balkanska pravila." *NIN*, 25. III 1999.
- Levinsohn, Florence Hamlish. *Belgrade Among the Serbs*. Chicago: Ivan. R. Dee, 1994.
- Ljubojev, Petar. *Etika i estetika ekrana*. Beograd: Prosveta, 1997.
- Lopate, Phillip, and Bill Zavatsky. "An Interview with Dušan Makavejev". In *WR: Mysteries of the Organism*, ed. Dušan, Makavejev. New York: Avon Books, 1972.
- Liotard, Jean-Francois, "Acinema". In *Narrative, Apparatus, Ideology*, ed. Phillip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986.
- , "Fiscourse Digure: The Utopia Behind the Scenes of the Phantasy", *Theatre Journal* 35, no. 3 (Oct. 1983).
- MacBean, James Roy. "Sex and Politics". *Film Quarterly* 25, no. 3 (spring 1972).

- Magaš, Branka, i Ivo Žanić, ur. *Rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1991-1995*. Zagreb, Sarajevo: Naklada Jesenski, Turk/Dani, 1999.
- Makavejev, Dušan. "Nevinost bez zaštite". U *300 čuda*, ur. Vladimir Blaževski, Beograd: SKC, 1988.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization*. Boston: Beacon Press, 1966.
- , *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon Press, 1964.
- Marini, Marcelle. *Jacques Lacan: The French Context*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992.
- Marković, Mihailo. Introduction to *Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of the Social Sciences*, ed. Mihailo Marković and Gajo Petrović. Dordrecht: D. Reidel, 1979.
- Marković, Mihailo, and Gajo Petrović, eds. *Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of the Social Sciences*. Dordrecht, Holland: D. Reidel, 1979.
- Matić, Željko. "Bekić: Sedlarov 'Četverored' ispod svake kritike". *Voice of America*. Dec. 30, 1999.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Michelson, Annette. "Reading Eisenstein Reading Ulysses." *An and Text* 34 (spring 1989).
- Milosavljevic, Olivera. "Jugoslavija kao zabluda." U *Srpska strana rata: Trauma i katarza u istorijskom pamćenju*, ur. Nebojša Popov. Beograd: Republika, 1996.
- , "Zloupotreba autoriteta nauke". U *Srpska strana rata: Trauma i katarza u istorijskom pamćenju*, ur. Nebojša Popov. Beograd: Republika, 1996.
- Močnik, Rastko. *Alterkacije*. Beograd: XX vek, 1998.
- , "Ideology and Fantasy." *The Althusserian Legacy*, ed. E. Ann Kaplan and Michael Sprinker. London: Verso, 1993.
- , *Koliko fašizma?* Zagreb: Arkzin, 1998.
- , "Toward a Materialist Concept of Literature." *Cultural Critique* 4 (autumn 1986).
- Munitić, Ranko. *Beogradski filmski kritičarski krug*. Vol. 2, 1961-2001. Niš: NKC, 2005.

- , "Od 'Slavice' do 'Neretve': Jugoslavenski film o revoluciji". *Filmska kultura* 66-67 (juli 1969).
- Nenadić, Dušan. "Prestrojavanje". *Hrvatski filmski ljetopis* 6. br. 21 (April 2000).
- Nenadović, Aleksandar. *Mirko Tepavac: Sećanja i komentari*. Beograd: Radio B92, 1998.
- Novaković, Slobodan. *Vreme otvaranja*. Novi Sad: Kulturni centar, 1970.
- Obrist, Hans Ulrich. *Zagreb/16/06/01*. Zagreb: Što, kako i za koga i Arkzin, 2002.
- Pajkić, Nebojša. *Jabač na lokomotivi: Razgovori sa Živojinom Pavlovićem*. Beograd: SKC, 2001.
- Pansini, Mihovil, ur. "Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam". *Filmska kultura* 72 (juli 1970).
- Paul, David W., ed. *Politics, Art, and Commitment in the East European Cinema*. New York: St. Martin's, 1983.
- Pavlović, Živojin. "Čovek i život". U Živojin Pavlović. *Đavolji film*. Novi Sad: Prometej, 1996.
- , *Đavolji film*. Novi Sad: Prometej, 1996.
- , *Jezgro napetosti*. Beograd: BIGZ, 1990.
- , "Revolucija kao laž". U Živojin Pavlović, *Đavolji film*. Novi Sad: Prometej, 1996.
- Pećanin, Senad. "Intervju dana: Ademir Kenović." *Dani*. Maj 1997.
- Perović, Latinka. *Ljudi, događaji i knjige*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2000.
- Petrie, Graham, and Ruth Dwyer, eds. *Before the Wall Came Down: Soviet and East European Filmmakers Working in the West*. New York: University Press of America, 1990.
- Petrović, Aleksandar. *Novi film*. Beograd: Institut za film, 1971.
- Petrović, Gajo. "The Philosophical Concept of Revolution". U *Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of the Social Sciences*, ed. Mihailo Marković and Gajo Petrović. Dordrecht: D. Reidel, 1979.
- Pleština, Dijana. "Democracy and Nationalism in Croatia: The First Three Years." In *Beyond Yugoslavia: Politics, Economics and Culture in a Shattered Community*, ed. Sabrina Pe-

- tra Ramet and Ljubiša S. Adamovich. Boulder, CO: Westview Press, 1995.
- Popov, Nebojša, ur. *Sloboda i nasilje*. Beograd: Res Publica, 2003.
- , ur. *Srpska strana rata: Trauma i katarza u istorijskom pamćenju*. Beograd: Republika, 1996.
- Popović, Srđa. *Put u varvarstvo*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava, 2000.
- Porton, Richard. *Film and the Anarchist Imagination*. London: Verso, 1999.
- "Propos de Emir Kusturica". *Cahiers du Cinéma* (June 1995).
- Quinet, Antonio. "The Gaze as an Object." In *Reading Seminar XI* ed. Richard Feldstein, Bruce Fink, and Maire Jaanus. Albany: SUNY Press, 1995.
- Radna grupa za film Komisije za kulturu Predsedništva SKJ. "Stanje i problemi u jugoslavenskoj kinematografiji". *Filmska kultura* 68-69 (Dec. 1969)/.
- Ramet, Pedro. *Nationalism and Federalism in Yugoslavia, 1963-1983*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- , ed. *Yugoslavia in the 1980s*. Boulder, CO: Westview Press, 1985.
- Ramet, Sabrina Petra. *Balkan Babel*. Boulder, CO: Westview Press, 1996.
- Ranković, Milan. *Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom filmu*. Beograd: Institut za film, 1970.
- Regnault, François. "The Name of the Father." In *Reading Seminar XI*, ed. Richard Feldstein, Bruce Fink, and Maire Jaanus. Albany: SUNY Press 1995.
- Reich, Wilhelm. *Listen, Little Man!* New York: Farrar, Straus and Giroux 1974.
- , "The Materialist Discoveries of Psychoanalysis and Some Idealist Deviations". In Wilhelm Reich, *Sex-Pol: Essays, 1929-1934*. Ed. Lee Baxandall. New York: Random House, 1972.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1983.
- Ristić, Snežana, i Radonja Leposavić. *Zapisi iz crne rupe*. Beograd: Samizdat B-92, 1999.

- Robinson, Paul A. *The Freudian Left*. New York: Harper and Row, 1969.
- Roheim, Geza. *The Origin and Function of Culture*. New York: Nervous and Mental Disease Monographs, 1943.
- Rohy, Valerie. "Displacing Desire: Passing, Nostalgia, and *Giovanni's Room*". In *Passing and the Fictions of Identity*, ed. Elaine K. Ginsberg. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Rusinow, Dennison. "The Avoidable Catastrophe." In *Beyond Yugoslavia: Politics, Economics, and Culture in a Shattered Community*, ed. Sabrina Petra Ramet and Ljubiša S. Adamovich. Boulder, CO: Westview Press, 1995.
- Šahović, Milan. *Hronika međunarodne izolacije*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava, 2000.
- Salecl, Renata. *The Spoils of Freedom: Psychoanalysis and Feminism After the Fall of Socialism*. London: Routledge, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. *Anti-Semite and Jew*. New York: Schocken Books, 1946.
- Second Annual Exhibition*. Catalogue of the Center for Contemporary Arts. Beograd: CSU, 1997.
- Sher, Gerson. *Praxis: Marxist Criticism and Dissent in Socialist Yugoslavia*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Shohat, Ella, and Robert Stam. *Untinking Eurocentrism*. London: Routledge, 1994.
- Sitton, Robert, James Roy MacBean, and Ernest Callenbach. "Fight Power with Spontaneity and Humor: An Interview with Dušan Makavejev." *Film Quarterly* 25, no. 2 (winter 1971-72)
- Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1999.
- Slapšak, Svetlana. "Poetika escajga". *Pro Femina* 9-10 (winter/spring 1997).
- Soyinka, Wole. *The Open Sore of a Continent*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Sremec, Rudolf. "Heretici i dogmatici". *Filmska kultura* 68-69 (Dec. 1969).

- Sretenović, Dejan. "An in a Closed Society." In *Art in Yugoslavia, 1991-1995*. Beograd: Fond za otvoreno društvo/Centar za savremenu umetnost, 1996.
- , ed. *Novo čitanje ikone*. Beograd: Geopoetika, 1999.
- Srpska elita*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava, 2001.
- Stefančić, Marcel. "Wars in the Former Yugoslavia, Take Three". <http://www.mediaguide.hu/book/bookID44.html>.
- Stojanović, Dušan. *Velika avantura filma*. Novi Sad: Prometej, 1997.
- Tadić, Ljubomir. "Order and Freedom." In *Self-Governing Socialism: A Reader*. Vol. 1, *Historical Development – Social and Political Philosophy*, ed. Branko Horvat, Mihailo Marković, and Rudi Supek. White Plains, NY: International Arts and Sciences Press, 1975.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Tripalo, Mika. *Hrvatsko proljeće*. Zagreb: Globus, 1990.
- Tvrtković, Ognjen. "Pet stoljeća novog primitivizma". *Lica*, Nov. 1987.
- Ugrešić, Dubravka. *The Culture of Lies*. University Park: Pennsylvania State University Press. 1998.
- Velimirović, Nikolaj. *San o slovenskoj religiji*. Beograd: Slobodna knjiga, 2001.
- Virilio, Paul. *War and Cinema* London: Verio, 1989.
- Vučičević, Branko. *Paper Movies*. Zagreb, Beograd: Arkzin and B92, 1998.
- Vujović, Sreten. *Grad u senci rata*. Novi Sad: Prometej, 1997.
- Wachtel, Andrew Baruch. *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Weiss, Allen S. *Perverse Desire and the Ambiguous Icon*. Albany: SUNY Press, 1994.
- Yarovskaya, Marianna. "Underground." *Film Quarterly* 51, no. 2 (winter 1997-98).
- Žanić, Ivo. *Prevarena povijest*. Zagreb: Durieux, 1998.
- Zečević, Božidar. *Čitanje svetla*. Beograd: Prosveta, 1993.

- Zildžo, Nermina. "Sjećam se ...". In *Catalogue for the Exhibition "Sarajevo New Primitivus"*. Sarajevo: An Gallery of Bosnia-Herzegovina, March 1990.
- Životić, Miladin. *Contra bellum*. Beograd: Beogradski krug, AKAPIT, 1997.
- Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom!* New York: Routledge, 1992.
- , "Hegel's Logic of Essence." In *The Žižek Reader*, ed. Elizabeth Wright and Edmond Wright. Malden, MA: Blackwel, 1999.
- , "I Hear You with My Eyes." In *Gaze and Voice as Love Objects*, ed. Renata Salecl and Slavoj Žižek. Durham, NC: Duke University Press, 1993.
- , *The Plague of Fantasies*. London. Verso, 1997.
- , *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1989.
- , *Tarrying with the Negative*. Durham, NC: Duke University Press, 1993.
- Zupančić, Alenka. *Ethics of the Real: Kant and Lacan*. London: Verso, 2000.

Sadržaj

Predgovor	7
Uvod (Prevela A. Grbić)	11
1. CRNI TALAS I MARKSISTIČKI REVIZIONIZAM	
(Prevela A. Grbić)	23
Novi jugoslovenski film	26
Seks i socijalistička revolucija	32
Montaža: <i>Praksis</i>	48
Sirova slika	61
Tito i Isus	77
2. JUGOSLOVENSTVO BEZ REZERVE	
(Prevela S. Glišić)	91
Novi primitivizam	98
Sarajevski nadrealisti	105
"Šisanje motke"	119
Iz ratom razorenog Sarajeva	124

3. ESTETIKA NACIONALISTIČKOG UŽIVANJA	
(Prevela S. Glišić).....	129
Otac	132
Estetika genitofugalnog libida	136
Jugoslovenstvo s (etnocentričnom) rezervom	145
Pitanje odgovornosti	153
Uživanje kao <i>Danse Macabre</i>	160
4. OBJAŠNJENJE MRŽNJE, OZAKONJENJE MRŽNJE	
(Prevela S. Glišić)	165
"Neizbežni ratovi"	169
Ratni veteran kao filmski stvaralac	176
Kolektivna vera	181
Hrvati kao srpski ekstremisti	191
Transvestiti, pankeri i (opet) novoprimitivci	194
Šala i njen odnos prema ratu	197
5. O ETNIČKOM NEPRIJATELJU KAO <i>ACOUSMETRE-u</i>	
(Prevela S. Glišić)	203
Politika i buka	204
Drekavac u veprovoj glavi	209
Protiv esencijalizma	231
POST SCRIPTUM (Prevela S. Glišić)	239
Bibliografija	243
Indeks	255

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

316.75:791.4(497.1)"19"
791.43:32.019.52(497.1)19"

ЛЕВИ, Павле

Raspad Jugoslavije na filmu : estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu / Pavle Levi ; prevele s engleskog Ana Grbić i Slobodanka Glišić. – Beograd : Biblioteka XX vek : Knjižara Krug, 2009 (Beograd : Čigoja štampa). – 264 str. : ilustr. ; 17 cm. – (Biblioteka XX vek ; 173)

Prevod dela: Disintegration in Frames. – Tiraž 1.000. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Bibliografija: str. 243-254. – Registar.

ISBN 978-86-7562-076-1

а) Филмска уметност – Идеологија – Југославија – 20в
б) Филм – Политика – Југославија – 20 в

COBISS.SR-ID 154545420

Izdanje BIBLIOTEKE XX VEK, Mileševska 53, Beograd i KNJIŽA-
RE KRUG, Makedonska 5, Beograd. Za izdavače: Ivan Čolović i
Đorđe Stojanović. Urednik: Ivan Čolović. Štampa: Čigoja štampa.
Tiraž. 1000. Beograd 2009.