

**СЕЋАЊЕ НА ПРВИ СВЕТСКИ РАТ – ПРОЈЕКАТ ИДЕНТИТЕТ
И СЕЋАЊЕ: ТРАНСКУЛТУРАЛНИ ТЕКСТОВИ
ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ И МЕДИЈА (СРБИЈА 1989-2014)**

**MEMORIES OF WORLD WAR I – PROJECT: IDENTITY AND MEMORY:
TRANSCULTURAL TEXTS OF DRAMATIC ARTS AND MEDIA
(SERBIA 1989-2014)**

Dr Aleksandar Janković

**PARADIGME IDEOLOŠKOG TABUA:
Prvi svetski rat i Srpski film
(1945 – 2010)**



Aleksandar S. Janković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

PARADIGME IDEOLOŠKOG TABUA: Prvi svetski rat i Srpski film (1945 – 2010)²

Abstrakt

Tekovine Velikog rata posle vladavine dinastije Karađorđević postale su nekajaka i neduga priča koja je posle 1945. gurnuta u stranu, a onda i zaboravljena, u novoj zemlji u kojoj je geslo „biti mlad” važno za glavnu ideologiju. Stara država i sve što je proisteklo iz nje, proglašavano je za dekadentno i trulo. Skoro da ne postoje narodi koji su odbacili sopstvenu kulturu u želji da stvore lažnu istoriju. Narodi koji su u stoleću iza nas promenili desetak država ne mogu da imaju konzistentnu istorijsku građu, a kamoli sistematizovanu kulturnu baštinu. Tokom turbulentnog perioda posle dolaska Josipa Broza na vlast, a i kasnije, filmsko (i umetničko) bavljenje temama Velikog rata je uglavnom bilo subverzivno i politički nekorektno. Međutim u novom milenijumu, i novoj Srbiji, Veliki rat je na filmu dobio intekstualnu i reviziju koja se prilagodila kako neoliberalizmu, tako i modernoj Sturm und Drang ideologiji.

Ključne reči

revizija, Veliki rat, Srbija, istorija filma, postmodernizam

Propaganda nema nikakve veze sa istinom.

Mi služimo istini, služeći Nemačkoj pobedi.

Jozef Gebels (Joseph Goebbels)

(Welch 2001: 33)

1 bonvivan@gmail.com

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

Novi milenijum je epoha potpunog revizionizma. Za početak, u umetnosti i popularnoj kulturi, a zatim i u naučnoj grani koja nije podložna velikim promenama ili ponovnim tumačenjima – istoriji. Istorija srpskog filma nije imala priliku da napravi prirodnu reviziju tzv. „partizanskog žanra” (samo nekoliko primera između 1988 – 1992: *Vreme Čuda*, Gorana Paskaljevića (1989), *Gluvi barut*, Bahrudina Bata Čengića (1990), *Seks, partijski neprijatelj broj jedan*, Dušana Saboa, (1990) i *Original falsifikata*, Dragana Kresoje, (1991)). U istom kontekstu, treba spomenuti *Bal na vodi* (1986) Jovana Joce Aćina i *Deja Vu* (1987) Gorana Markovića koji su se kroz sentimentalnost ljubavne priče ili estetizovanu psihozu i horor postulate, bavili skoro poluvekovnim tabuom uništavanja srbijanske građanske klase posle 1945³. U godini proslave 100 leta od početka Velikog rata, nekoliko uglednih zapadnih istoričara⁴ objavilo je knjige u kojoj preispituju povode i uzroke za početak sukoba, postavljajući sumnju kako u učinak Gavrila Principa, tako i Kraljevine Srbije u celokupnom ratu, pravdajući to geopolitičkim turbulencijama i interakcijama velikih i malih zemalja s početka XX veka, te stavljajući u kontekst aneksiju Bosne i Hercegovine, Balkanske ratove i romantične težnje balkanskih zemalja ka srednjovekovnim granicama (Srbija, Bugarska, Grčka). Zapadna publicistika je tokom cele 2014. (post)modernističkim rečnikom epohe stavljala istorijske paradigme sumraka imperijalizma⁵ i težnje „velikih sila” za ponovno prekrajanje mape sveta (neokolonijalizam) u najnovije geopolitičke strategije aktuelnih borbi⁶ protiv terorizma ili hiljadugodišnje rasne sukobe koji sežu do Starog zaveta (Izrael, Palestina, Sirija, Afričko proleće). Veliki rat je nekad gledan kroz pisanja Nušića (1915), kasnije Čosića (*Vreme smrti* i dalje), goro-stasa nacionalnog nasleđa. Poslednjih godina, gorki i cinični Svetislav Basara postao je domanovićevski model kritike vremena i naciona. S druge strane, književnik Aleksandar Gatalica ideo je dubiozno postmoderno pavićevsko nasleđe u svoj grandiozni roman *Veliki rat* (NIN-ova nagrada). Tendenciozno, dve naše najpoznatije dramske spisateljice Biljana Srbljanović i Milena Marković svojim dramama „Mali mi je ovaj grob“ i „Zmajeubice“ emanci-

3 Indikativan primer je i završetak filma *Kako su me ukrali Nemci* (2011), Miloša Radivojevića u kome razularene partizanske grupe nasumice ubijaju sve što ima veze sa građanskim kao reakcionarni element.

4 Ubedljivo najočigledniji primer je britanski istoričar australijskog porekla Kristofer Klark i njegova knjiga „Mesečari: Kako je Evropa krenula u rat 1914“, koja je sa znatnim zakašnjenjem prevedena i kod nas.

5 Potonuće Titanika na svom devičanskom putovanju, aprila 1912-te je simbol ograničenja tehnologije pred prirodom i realni početak XX veka.

6 Revizija postojeće istorije započela je padom Berlinskog zida, 1989. godine. S obzirom da je od te godine nastajala nova mapa Evrope, „krvlju okupana”, a geopolitički i strateški se ticala i događaja u celokupnom XX veku, ali i ranije, istorija kao dogmatska nauka zahtevala je novo čitanje, identitet i pozicioniranje.

povano tkaju sinkretički pogled na „Mladu Bosnu“ i udeo naivnog studenta Gavrila Principa u radikalnom menjanju sveta, granica i iskonske ljudskosti o kojoj je pisao Remark (Erich Maria Remarque). U i dalje neozbiljno shvaćene umetnosti – stripu, pojavilo se kapitalno izdanje Žaka Tardija (Jacques Tardi) i Žan Pjer Vernea (Jean Pierre Verney) „Prokleti rat“ (*Putain de Guerre!*) koje pet godina pre obeležavanja sto leta od početka rata, stvara gorak i čemeran amalgam slike i teksta, potresno precizan i istorijski akuratan.

Ideološka orijentacija političkog modernizma je naklonjena direktnom političkom kontekstu. Ovde nalazimo naročiti moderni fenomen epohe koji je po mnogo čemu suprotan onom što je prethodilo mejnstrim modernizmu. Ovaj fenomen možemo nazvati mitološka interpretacija realnosti. Na ovaj ili onaj način „realnost“ kao problem je uvek bila fokus modernom filmu, više kao mentalni nego socijalni entitet. (Kovács 2003: 376)

U svetskoj kinematografiji postoji bar deset izvanrednih filmova koji su snimljeni po literalnom predlošku ili sa originalnom idejom, koji Veliki rat predstavljaju kao paradigmu latinske izreke *Memento mori*. *Velika parada* (*The Big Parade*, 1925), Kinga Vidora, *Sve je mirno na zapadnom frontu* (*All Quiet on Western Front*, 1930), Luisa Majlston (Lewis Milestone), *Put slave* (*Road to Glory*, 1936), Hauarda Hoksa (Howard Hawks), *Velika iluzija* (*Le Grande Illusion*, 1937) Žana Renoara (Jean Renoir), *Staze slave* (*Paths of Glory*, 1957) Stenlija Kubrika (Stanley Kubrick), *Galipolje* (*Gallipoli*, 1981) Pitera Vira (Peter Wier), i *Veridba je dugo trajala* (*A Very Long Engagement*, 2004) Žan Pjer Ženea (Jean Pierre Jeunett) su možda najreprezentativniji filmovi koji su različitim stilizacijama postigli pravosnažnu sliku ratne pošasti od 1914 do 1918. godine.

U drugoj polovini XX veka, politički, ideološki, socijalni i istorijski kontekst Jugoslovenske kinematografije nije bio blagonaklon prema značaju Velikog rata iz koga je proizašla Jugoslavija kao vekovna težnja balkanskih naroda, pa je spisak filmova koji obrađuju ovaj četvorogodišnji period neočekivano štur, ali vredan sistematizacije. *Marš na Drinu*, Živorada Mitrovića (1964), *Sarajevski atentat*, Fadila Hadžića (1968), *The Day That Shook the World*, Veljka Bulajića (1975), *Bel Epok* (*Poslednji Tango u Sarajevu*), Nikole Stojanovića (1990/2008), *Čarlston za Ognjenku*, Uroša Stojanovića (2008), *Sveti Georgije ubiva aždahu*, Srđana Dragojevića (2009), *Besa*, Srđana Karanovića (2009) i donekle igrano-dokumentarni film *Gde cveta limun žut*, Zdravka Šotre (2006) su filmovi koji ne pružaju suštinsku sliku o značaju Prvog svetskog rata za Srbiju, Jugoslaviju i region, međutim više govore o distorziranom pogledu na

značajan istorijski događaj, kao i o patini ideoloških tabua i recidivima istih. Filmska istorija o Velikom ratu, kada je u pitanju Srpski film, je šizofreni mozaik pitoreskних, veličanstvenih, ali i ponižavajućih i čemernih slika od kojih samo poneka zbori o sužnjima koji su dali živote za ideje koje su postale još tragičnija iluzija.

Balkan kao žanr određen prirodom teksta, slikom nacije i modalitetom reprezentacije, slobodna je zona kreolizacije; teritorija stvaranja jezika filma, narativa kulture, identiteta, nacije preko metafora čija se prenesena značenja razlikuju prema tome s koje strane ne/nastajućih granica dolaze i koju konačno teritoriju mapiraju. Atlas filmsko-tekstualnog (zamišljenog i predstavljenog) Balkana obuhvata kartografiju žanrova, balkanstva, hronotopa, pejzaža, teoretizacije kulturne specifičnosti, te istoriju pisanja istorije balkanskog žanra ili Balkana kao filmskog žanra. (Daković 2008: 211)

Reditelj filma *Marš na Drinu* (1964), Živorad Žika Mitrović, imao je deseto-godišnje iskustvo zanatlije koji uspešno i precizno vlada narativom i nape-tošću⁷, skladnošću i fokusom jednog Hauarda Hoksa (Howard Hawks), pa samim tim ovaj jedini ratni spektakl o Velikom ratu iz vremena socijalističke Jugoslavije izgleda kao svojevrsan eksces, ali i prelomna tačka u političkom smislu, koja će nekoliko godina kasnije doneti pokušaj salonske liberalne re-volucije u srpskom rukovodstvu (1972) pod rukovodstvom Marka Nikezića, Latinke Perović i drugih. *Marš na Drinu* snimljen je u čast obeležavanja 50 godina od izbijanja Prvog svetskog rata (Srbija je tada prvi put mapirana kao sila pobednica u tom ratu, posle ravno dvadeset godina neke vrste antropološke cenzure i tabua kada su u pitanju nacionalni identitet, narodni običaji, vera i hrišćansko nasleđe). Republičko rukovodstvo je prvi put javno progovorilo o poredama na Ceru, Kolubari, proboju Solunskog fronta, gubitku preko milion i dvestapedeset hiljada duša, što je zemlji sputanoj novom ideo-logijom i geografskim skrnavljenjem vratilo nadu.

Scenario Mitrovića i Arsena Diklića prati mesec dana, od objave rata Austro-ugarske carevine pa do završetka Cerske bitke, gde je zabeležena prva pobeda savezničkih snaga u Velikom ratu. Mitrović je uspeo da stvori makrokosmos značajne pobeđe kroz raskošno snimljene bitke sa mnogo statista⁸, ali i mi-

7 Mitrovićevi filmovi pre *Marša na Drinu* su *Ešalon doktora M* (1955), *Kapetan Leši* (1960), *Nevesinjska puška* (1963)....

8 Retko ko je u realnosti u srpskoj vojsci nosio vojničke čizme kao u filmu, ali je to nevažan detalj.

krokosmos apologetskog naciona i njegovih najsvetlijih predstavnika, od najprimitivnijeg vojnika do visokih oficira. Scene u srušenom pravoslavnom hramu i kontemplacija o tragediji jedne male zemlje koja je započela oluju svetskih razmera poseduju renoarovsku patinu, dok sam završetak, ironično spaja antički ideal pobeđe-u-porazu i poraza-u-pobedi, kada gine major Kurlula (Ljuba Tadić), progovarajući nezavršenu pitoresknu psovku⁹, posle koje sledi total krivudavog toka reke Drine i Bosne, dok kao muzička podloga kreće moćna kompozicija Stanislava Biničkog koja je i komponovana u čast ove velike pobeđe. Švenk koji prati leševe srpskih vojnika dolazi do krajputaša, autentičnih spomenika znanim i neznanim junacima u ovom ratu¹⁰. Ovom katarzom, Mitrović pravi montažnu elipsu ka bliskoj budućnosti koja će Srbiju baciti u potpunu katastrofu koja je istorijski presedan i patos¹¹.

Poznati bosanski pozorišni i filmski reditelj Fadil Hadžić snimio je „zanatski“ film *Sarajevski atentat* (1968), pola veka po završetku Velikog rata. Ideološki obojen, ovaj film je u stvari ogroman flešbek pripadnika Mlade Bosne koji se našao u vrtlogu racije nemačke vojske tokom Drugog svestkog rata u Sarajevu. Hadžić je koristio ideju inicijalnog jugoslovenstva Principa i Mlade Bosne i ideološki ukorporirao u ovaj istorijski pamflet, u vremenu kada se atentat na prestolonaslednika Ferdinanda u udžbenicima i savremenoj istoriji vrednovao kao nezadrživi korak ka vekovnim težnjama južnoslovenskih naroda. Veljko Bulajić je sedam godina kasnije snimio skupi koproducijski film *Atentat u Sarajevu* (*The Day That Shook the World*, 1975), u kome su glumili holivudska zvezda Kristofer Plamer (Christopher Plummer), nemački glumac koji je često glumio u Holivudu i Italiji, Maksimilijan Šel (Maximilian Schell), uz domaće glumce – Radoša Bajića (Nedeljko Čabrinović) i Irfana Mensura (Gavrilo Princip). Bulajić¹² bez ideoloških stega trenutka u kome je snimio film, ali svestan svog većitog *carte blanche*-a kod doživotnog predsednika SFRJ, Josipa Broza, iznosi ideje sukoba dva sveta, posustajućeg imperijalizma, romantičarskih (ili terorističkih¹³) težnji i buržoarske dekadencije,

9 Prva psovka u domaćem filmu.

10 Austrougarska monarhija je sa svojih 52 miliona stanovnika mogla bez problema da stavi 6 miliona pod oružje, nasuprot Srbiji sa 4.5 miliona stanovnika i oko 450 000 vojnika, izmučenih u dva Balkanska rata.

11 Film *Marš na Drinu* je dobio Zlatnu arenu na tada prestižnom filmskom festivalu u Puli, u Hrvatskoj.

12 Posle trijumfa na festivalu u San Sebastijanu, Bulajić je još jednom očekivao nagradu Oskar. Iako su tematika i ideja filma *Atentat u Sarajevu* bile drastično različite od *Bitke na Neretvi* (1969), ali jasnije i fokusiranije, nagrada, ali i nominacija Američke filmske akademije, je i ovoga puta izmakla.

13 Pojavljuje se i lik Dragutina Dimitrijevića Apisa kao vođe terorističke srpske vojne obaveštajne službe Crna ruka.

stvarajući atmosferu nezaobilaznosti istorijskog trenutka, ali sa konfuznim osećanjem da su oba sveta u pravu.

Poput nekakvog imaginarnog i slučajnog triptiha, petnaestak godina kasnije, u Sarajevu se snima još jedan film o atentatu na obalama plitke Miljacke – *Bel Epok (Poslednji Tango u Sarajevu)*, Nikole Stojanovića. Odiseja (1990-2008) ovog filma, u kontekstu istorijskih stranputica naciona i bivše zemlje, izgleda identično dramatično, epohalno i signifikantno. Dr Nikola Stojanović, profesor Istorije filma, doktor filmologije, najveći poznavalac Kurosawe (Kurosawa) u regionu, proveo je skoro 20 godina u želji da svet vidi njegov *magnum opus*; film koji je snimio 1990. i čija je kopija poslata u Zagreb (Jadran film) na master tretman, dizajn tona i postproduksijski fajšnrit, nestao je u ratnom vihoru negde između Sarajeva i Zagreba¹⁴. Stojanovićev film, iako na trenutke arhaičan, staromodan, naivan, pun patosa i referentan na *Kabare (Cabaret, 1972)* Boba Fosija (Bob Fosse) imao je više svežine nego velika većina savremene produkcije. Nivoi filmske naracije koji sežu od mikrokosmosa, života pionira filmske kamere sa ovih prostora, Luja De Berija¹⁵ (Louie De Berries) i svakako Antona Valića, čoveka koji je snimio atentat na nadvojvodu Franca Ferdinanda, pa sve do makrokosmosa, rasplet velike zavere patriotske (proto – jugoslovenske) organizacije Mlade Bosne i početak Velikog rata. Tkanje Nikole Stojanovića je višeslojno i višeznačno, delikatno, na momente brutalno, i prepuno patosa. Stojanović kao da je u samo praskozorje pakla koji nas je čekao, anticipirao sva događanja koja se vešto reflektuju kroz istorijsku prizmu prve dve decenije XX veka. *Bell Epoque* je i *Fin de Siecle* Evrope kakvu smo nekada znali kao zajednicu Naroda, kao proto Evropsku uniju. Stojanovićev filmski rukopis je staromodan, seže od Vigoa (Jean Vigo) pa sve do pomenu tog Fosija. Istorijskim cinizmom, gledajući glumce i lokacije, kao da postoji paralelan svet koji stvara umetnost, ušuškani u svom neznanju, jer je istorija još uvek skrivena. Kroz ovu sepiju, stvoren je univerzalni ali i poslednji jugoslovenski i južnoslovenski film koji govori baš o filmu, ali i o nepatvorenoj ljubavi, o istorijskim zabludama, o stradanju nevinih, i ono što je najvažnije – o snazi izbora. Stilski, produkcijski recidivi osamdesetih ne smetaju uobičajenoj formi, tako da je film mogao biti snimljen bilo kada; međutim, baš 1990. godina mu daje determinisan kontekst. Stojanovićeva režija je svesna

14 Za svakog ko je upoznat sa misterijama poslednjeg i nikad završenog SFRJ filma činjenica da će se pojaviti pred publikom prvog novosadskog filmskog festivala Cinema City – 2007 bila je ravna senzaciji. Dovoljno je što su negativni zauvek nestali u Zagrebu, a radni materijal samim čudom završio u kući producenta Bakira Tanovića.

15 De Beri je tri godine pre događanja filma *Bel Epok*, snimio film *Život i dela besmrtnog vožda Karađorđa*, 1911. u režiji Ilije Stanojevića i produkciji Svetozara Botorića. Ovaj film se smatra prvim srpskim igranim dokumentarnim filmom.

uzora, ali i celokupne istorije filma, tako da erudicija i elokvencija umetnika sinkretiše posebni *Weltschmerz* pogotovu kroz kontekst nadolazećih događaja. Magnovenje epohe u kojem gledamo *Bel Epok* je stanje otrežnjenja i prihvatanja krivice. Kao takav, ovaj film nudi utehu i jednu verziju tumačenja istorije filma i istorije ljudi sa ovih prostora. A kao poslednji umetnički stav zemlje koja je već danas daleka i zaboravljiva prošlost, *Bel Epok* nudi ono što mu i ime nagoveštava:

Nesumnjivo je mnogo lakše koristiti posledice istorije od uzroka. Ali zbog prvog, drugo je jasnije – ove posledice su veličanstveno izvedene na svetlo od strane filmske umetnosti koja pruža čist uvid u uzroke koji su ranije bili prilično nejasni. A imati uvid u ne samo sve što postoji nego i što može biti shvaćeno je izvanredan izvor informacija, naučni ili istorijski. Boleslav Matuševski (Boleslas Matuszewski) 'Une Nouvelle Source de l'Histoire' (Paris, 1898) (Welch, 2001: 1)

Skoro pet godina u produkciji i postprodukciji¹⁶ *Čarlston za Ognjenku*¹⁷ Uroša Stojanovića je trebalo da označi konačnu prekretnicu u Srpskom filmu, međutim, dubiozna vizionarska energija, previše referenci, prenatrpana stilizacija i raskošni simbolizam zbunili su običnog gledaoca čak i u Srbiji. U ostatku sveta, film je radikalno skraćen na verziju ispod 90 minuta i bez lika Olivera Katarine koja je u prvoj verziji predstavljala *modus operandi*. Stojanović je snimio makabrični i kaleidoskopski *tour de force* film o „nestajanju šumadijske rase“, koji je težak sećanja na 26% žrtava jedne zemlje, o najvećoj tragediji za Srbiju u poslednjih pet vekova. Štaviše, katarza ovog filma staje samo u jednu scenu i traje nepuni minut, kada mlađanog junosu (Miloš Vlalukin) odvođe u dobrovoljce istog sekunda kada se venčao (Nada Šargin) i kada njegove usne nisu stigle ni da celivaju mladu. *Čarlston za Ognjenku* je srbijanska „Tibetanska knjiga mrtvih“, film o kultu i fetišu smrti i mrtvih. Film koji se raspada pod sopstvenom težinom u želji da započne toliko stvari i da ni jednu ne završi. U osnovi, ovo je film o napuštanju malog mesta, o neprilagodjenosti dogmi i statičnosti, o potrazi za ljubavi, ne baš na isti način kao i Kaprin (Capra) *Život je divan* (*It's a Wonderful Life*, 1946). Film o umiranju sela i raskoši gradova. Film o opojnoj obiliviji koja se nalazi u „pakovači“, najopasnijoj rakiji u Srbiji koja vraća uklete slike umrlih i stradalih, porodice, dece, vojnika. Očigledno pod uticajem Žan Pjer Ženea (*Veridba je dugo trajala*), ali i ranog Terija Gilijama (Terry Gilliam), Stojanović snima sopstveni *verite* nadrealizam o recidivima vremena posle samog rata o kojem

16 Kod poznatog francuskog reditelja *Cinema du Look* provincijencije, Lika Besona (Luc Besson).

17 U svetu preveden kao *Charlston Vendetta* i *Tears for Sale*.

se niko nije bavio, kako istorijski tako ni literarno¹⁸. Vremenu urušavanja sela i cvetanja gradova u kojem i završava Ognjenka na samom koncu filma. Vremenu velike kraljevine u kojem žive toliki narodi i vremenu kada se verovalo da više nikada neće biti ratova.

Nastao kao projekat od najvećeg nacionalnog značaja¹⁹, kao umetničko delo koje treba da definiše nacionalni identitet Srbije XXI veka, film *Sveti Georgije ubiva aždahu* predstavlja ekranizaciju najbolje i najveće Kovačevićeve drame. Nažalost, Kovačevićev izvornik je pretrpeo radikalnu tranziciju i nepotrebnu distorziju, pa uz evaluaciju od više od četvrt veka nema više isto značenje kao osamdesetih. Glorifikovanje naciona onda je bilo sakriveno među snobovskim serklovima pro-građanskog društva, dok danas patriotizam i nacionalizam imaju izrazito pežorativno značenje u senci događaja iz devedesetih. Otuda i ambivalentan stav reditelja (i scenariste) Srđana Dragojevića o globalnom srpskom stradanju i insistiranje na (poetskom) realizmu koji Srbe posmatra kao prljavi i smrdljivi polusvet otuđen od Boga, ali sa besprekornom verom u njega. Demistifikacija mitova Prvog svetskog rata je kontroverzan posao u ovom (predugom) političkom trenutku; međutim, kao jedan od dominantnih slojeva filma on funkcioniše besprekorno. Pored toga, ovo je prvi film Srđana Dragojevića koji nije smešan. Za reditelja koji je navikao da se ozbiljnim temama bavi uz žestok cinizam, ovo je neočekivan *folie de grandeur*. Paradigmatičan govor poručnika (u filmu kapetan) Tasića je možda najbolje napisan monolog u srpskoj modernoj dramaturgiji²⁰ dok

18 Štaviše, relevantne knjige o Prvom svetskom ratu kod nas mogu da se nabroje na prste jedne ruke. Nušićeva 1915. – *tragedija jednog naroda*, *Srpska trilogija*, Stevana Jakovljevića, *Vreme smrti*, Dobrice Ćosića i *Veliki rat* Aleksandra Gatalice.

19 Producenti su Republika Srbija i Republika Srpska.

20 PORUČNIK TASIĆ: Zatim, kad ispalíš svu municiju, a neprijatelj i dalje nastupa – na bajonet, kad ti slome nož – na ruke, kad ti polome obe ruke na zube, kad ti izbiju i poslednji zub, sve dok mrdaš, dok te ima – napadaj! Kad te smrtno pogode, gledaj da im padneš nasred puta, da te zaobilaze, preskaču, sklanjaju – da im mrtav smetaš! Zatim, podoficira koji vikne: „Juriš, braćo!“ odmah ću ubiti. Viče se samo: „Za mnom, braćo! Za mnom, braćo!“ Tako podoficir viče ako je ispred stotinu vojnika, tako viče i kad ostane sam – i juriša. Najviše na svetu mrzim da vidim mrtvog vojnika i živog podoficira. Zatim, čast mi je obavestiti vas, bićemo na položaju koji će sačekati glavni neprijateljski udar. Do tog položaja, odavde, sa padina Cera, ima ravno 28 kilometara. Te kilometre ćemo, kad zatreba... podnaredniče?

ĐORĐE Gospodine poručniče...

PORUČNIK TASIĆ Šta ćemo raditi s tih 28 kilometara kad viknem: „Za mnom, braćo!“

ĐORĐE Gospodine poručniče, te kilometre ćemo pretrčati!

PORUČNIK TASIĆ Nećemo pretrčati. U žandarmeriji se trči, u vojsci leti! Preletećemo ih! Mi pripadamo bataljonima „strategijske rezerve“, što znači letećim bataljonima. Bićemo tamo gde je najteže. Zatim, ako ste ikad čuli za reč “povlačenje”, od danas je zaboravite. Tu reč, dok ste pod mojom komandom, dok su nam kuće i deca iza leđa, dok su nam rake očeva na pogled udaljene, tu reč iz mojih usta nećete čuti. Povlačenja neće biti. Svi se mogu povući, svi

je u filmu razvodnjen i potrošen na samoljublje lika u glumi Branislava Lečića, čiji lik izgovara velike rečenice dok se vozi u fijakeru i gde vojska jedva razume po jednu rečenicu. Jednostavno, ova govorna epifanija je raspršena u nekoliko odsutnih kadrova. Takođe, važni aspekt je melodramski postavljen ljubavni trougao koji je dobro postavljen i zamišljen, ali nedovoljno iskorišćen. Lazar Ristovski je pružio jednu od svojih najupečatljivijih uloga (jedini hrišćanski lik), dok ostali likovi (tipovi) lelujuju u nekada ingenioznom, nekad u površnom spoju Dragojević – Kovačević. Dragojević je nedvosmisleno briljantan reditelj sa savršenim osećajem za kadar i detalj; međutim, ovde je slikar ponekad potresnih kompozicija koje pariraju Bresonu (Bresson), Leoneu (Leone), ili čak Tarkovskom (Tarkovsky). Kovačević je uspeo da prebaci jedan medijum u drugi, izgubivši „ono što se ne vidi“ u uslovnosti „onoga što se vidi“, pa nezaobilazna uporedna analiza može da završi kao što jeste,

mogu preći na druge položaje, mi nećemo pedalj nazad! Za mene postoje dve komande: komanda Vrhovne komande i komanda moje zemlje, a zemlja je iznad svake druge komande, i ona naređuje samo: ni korak nazad!... Ko se osvrne, ugledaće cev moga pištolja, i to će mu biti poslednje što je ugledao. Ja i vi smo, braćo, od naših kuća krenuli mrtvi – to da vam uvek bude na pameti; pošli smo mrtvi, nemamo šta da izgubimo. Ako Bog da pa poredimo, u ovom ratu ćemo se roditi. U ovom ratu branimo otadžbinu – zemlju otaca naših, i borimo se za sinovinu – zemlju sinova naših. Između otadžbine i sinovine nas nema! Je l' jasno?

VOJNICI Jasno, gospodine poručniče!!!

PORUČNIK TASIĆ Kad pitam: Je l' jasno? – hoću da čujem da je jasno! Je l' jasno!

VOJNICI Jasno, gospodine poručniče!!!

PORUČNIK TASIĆ Kad pitam: Je l' jasno? – hoću da čujem da je jasno! Je l' jasno!

VOJNICI Jasno, gospodine poručniče! (Poručnik uperi prst u daljinu, kao da će nešto dođirati.)

PORUČNIK TASIĆ o našoj vojsci austrougarske novine pišu, na prvim stranama, da smo dronjavi "opančarski bataljoni". Ismejavaju nas, rugaju se sirotinji, jer smo vekovima po rovovima, u blatu do guše, na njihovim graničnim položajima, kao psi čuvari; dok se Evropa gradila, zidala, bogatila, dok je Evropa igrala, pevala, krala, dok je Evropa pljačkala, otimala i uništavala male i sirote narode kao što je i naš! Srbija danas ima 4 miliona duša, Crna Gora 280 hiljada, a AustroUgarska – 55 miliona! Oskar fon Počorek sedi u Tuzli, pije konjak i sere kako će rat trajati dve nedelje. Rešili su, veli, da nas pregaze, pobiju i mrtve, na poslužavniku, odnesu u Beč 18. avgusta, na rođendan cara Franje Josifa. Mi smo, po Oskarovom planu, jedan od darova glavatom Josifu, koji će se obradovati mrtvom poklonu. Glavati Josif ima sve lovačke trofeje izuzev nas. Iznad kamina mu jedino nedostaju glave „opančarskih bataljona"! Godinama prete, godinama vrište kako "Srbija mora doživeti čelično kupanje". Ja nikad ništa smrdljivije i poganije nisam čuo od pretnje da jedan narod bude okupan čelikom! Zato vam sad ponavljam: drugi oficiri će poštovati međunarodni dogovor o ratnim zarobljenicima, ja zarobljenika neću imati! Svi moji zarobljenici biće pobijeni „pri pokušaju bekstva"! Ko mi na decu krene, neće uspeti da digne ruke, da se preda, dobiće metak posred čela! Tu! (Poručnik zastaje, hvata šakama stornak, kao da ga je tane pogodilo. Nekoliko trenutaka stoji u grču, stisnutih vilica.)

PORUČNIK TASIĆ Podnaredniče, nastavi sa obukom... I da se vojnici redovno briju. Ako svi čizme nemamo, sapun i britve imamo. Da ne budemo sutra i „neobrijani opančarski bataljoni".

kao skupštinsko pamfletsko nadmetanje o „falsifikovanju svete istorije“, time obesmišljavajući kako sam mimezis i suštinu filma, ali i produkcijsku uslovnost koja je diktirala atrakciju režijskog postupka. Scene u rovovima su potresne, ali kao da nisu do kraja iskorišćene. Kao i poslednjih nekoliko minuta koji treba da nam donesu katarzu, a donose nam osećaj nedorečenosti. *Sveti Georgije ubiva Aždahu* poštuje istoriju i tradiciju srpske istorije i filma. Kao celina, ovo je veliki film. Kao i kod Stojanovića, neki detalji su filmovi za sebe. Međutim, neki nisu, i dovoljni su da pokvare utisak. Takođe, oba filma govore o marginalnim događanjima, a u istoriji filma u kojem je samo jedan film validan ratni spektakl o Velikom ratu (*Marš na Drinu*), teško je da se uspostavi referentni sistem kao u pogledu partizanskog filma koji bi ostao kao svetao primer onoga što učimo u istorijskim udžbenicima. Tu situaciju je pokušao da promeni reditelj izuzetnog komercijalnog potencijala (*Zona Zamfirova*, 2002) i političkog pedigreia (*Boj na Kosovu*, 1989) – Zdravko Šotra.

Gde cveta limun žut (2006) je dokumentarno igrani film scenariste Milovana Vitezovića i reditelja Zdravka Šotre koji školskom preciznošću stvaraju pouzdan, zanimljiv, egzemplaran film o Srbiji tokom Velikog rata. Snimljen na lokacijama u Srbiji, Grčkoj i Albaniji i uz nekoliko nenametljivih igranih fragmenata (Petar Kralj kao Nikola Pašić, Zoran Cvijanović kao regent Aleksandar....) pruža potrebnu istorijsku filmsku građu, mejnstrim produkt koji bi trebalo da se pušta na časovima nacionalne istorije, kako zbog delikatnosti i potresne uznemirenosti u kadrovima o „ostrvu smrti” – Vidu i Plavoj grobnici²¹ tako i zbog naivnog romantičarskog zanosa opisivanja života na Krfu u pripremi za Solunski front. U vremenu ciničnog revizionizma, nihilizma i mizantropije kao imperativa života i umetnosti, Šotrin film izgleda naivno, na način poznog Čaplina (Chaplin) ili ranog De Sike (De Sica).

Besa (2009) poslednji film Srđana Karanovića uklapa se u manirizam ovog reditelja koji neuobičajenim tematskim okvirima (*Miris poljskog cveća* 1977, *Petrijin Venac* 1980, *Virdžina* 1991....) smešta pojedinca u začudne i bezizlazne situacije koje se obično završavaju tragedijom. *Besa*, kao i *Virdžina* dve decenije ranije govori o beskrupuloznosti i časti, suprostavljaajući ekstreme kojima reditelj daje šansu, ali i nemogućnost pomirenja različitih kulturnih i civilizacijskih normi i dogmi. Veliki istorijski događaji koji se podudaraju sa vremenom u filmu su marginalizovani (Cerska i Kolubarska bitka, pad Beograda) i dati su samo u (pežorativnim) fragmentima ponašanja vojnika i oficira srpske vojske. Karanovićev fokus je neobično prijateljstvo lokalnog

21 Narator Dragan Nikolić živopisno govori stihove istoimene pesme Milutina Bojića.

Albanca (Miki Manojlović) i učiteljice slovenačke nacionalnosti (Iva Krajnc) koji sticajem okolnosti²² postaju aktivni svedoci istorijskih turbulencija. Na ličnom planu, *Besa* je film o nagoveštajima nedozvoljene i nenadane ljubavi. O časti i poštovanju. S druge strane, poslednji kadrovi filma prate egzodus jedne države i naroda prema bespućima Albanije. *Besa* je u tom smislu istorijska fusnota koja korespondira i sa sadašnjicom kako i sa epohom koju obrađuje. Kao i Dragojevićev i Stojanovićev film pre ovoga, *Besa* pokazuje da je istorija filma u poslednje dve decenije koja se bavi Velikim ratom – ograničena marginalnim kojim pokušava da se dokaže suštinsko. Produkcijski, nacionalni, ideološki, politički i etnički problemi onemogućuju razvijanje ideje pravosnažnog sagledavanja istorije prošlog veka o kojoj svaka zemlja u regionu ima prilično različit pristup.

Ono što je međutim zajedničko za tri prethodna filma (mimo Šotrinog), završena u vrlo kratkom periodu od možda godinu-i-po dana, jeste to da su glavni likovi koji trpe radnju i doživljavaju transformaciju – žene. Kao i *crčme de la crčme* salonskih bajki na prelazu XIX u XX vek, *Alisa u zemlji čuda* i *Alisa s druge strane ogledala*, Luisa Kerola (Lewis Carrol), *Čarobnjak iz Oza*, Frenka Bauma (Frank Baum) i *Petar Pan i Vendi*, Džejmsa Barija (James Barry), gde je put sazrevanja devojčice u devojku paradigma radnje i spoznaje. Takođe kao i kod na prvi utisak očiglednog reditelja muškog rukopisa, Džejmsa Kameruna (James Cameron) u čijim su svim filmovima glavni likovi žene u misiji da zaštite svog muškarca²³. U svim nabrojanim primerima, ženski likovi doživljavaju epifaniju i suštinsku promenu, dok muški likovi ostaju petarpanovski statični i nepromenljivi u svojim težnjama. U Dragojevićevom filmu, Katarina (Nataša Janjić), slikarka zarobljena (svojom voljom) u pograničnoj srbijanskoj provinciji živi dilemu samostalnosti i lojalnosti žrtve i dogmatske uloge žene. Njen izbor je slobodna volja u okruženje prividnog ograničenja. Kraj donosi potrebnu i željenu katarzu i ona odlazi zauvek iz zemlje koja ima toliki fetiš slavne i patriotske smrti. Slično je i sa Ognjenkom u filmu Uroša Stojanovića u kojem na samom početku Tanatos obuhvata sve aspekte života a pobeđuje Eros i *joie de vivre* nasuprot *cri de coeur* koncepta. U filmu *Sveti Georgije ubiva Azdahu*, oba muškarca Gavrilo (Milutin Milošević) i Đorđe (Lazar Ristovski) biraju ulogu pasivne (Đorđe) ili aktivne, očigledne žrtve (Gavrilo) kako prema ženi koju obojica vole tako i prema okruženju. Kara-

22 Mladi bračni par prosvetnih radnika, Srbin (Nebojša Dugalić) i Slovenka, dolaze u srpsku provinciju, ali kako on dobija naređenje da ode u Beograd po ratni raspored, zadužuje školskog kućepazitelja Albanca da se brine o njegovoj supruzi i napuštenoj školi.

23 *Terminator* (1984), *Aliens* (1986), *Abyss* (1989), *Terminator 2: Judgment Day* (1991), *True Lies* (1994), *Titanic* (1997), *Avatar* (2009).

nović – koji takođe u svojim filmovima ima lik liberalne, slobodumne žene koja je slobodna ili teži ka istoj – lik Lee (Iva Kranjc) postavlja kao osobu sa (pravim) izborom, dok svim ostalim muškim likovima radnja zavisi od njenog izbora. Ognjenka i Katarina posle tragedije odlaze u bolju budućnost. Leu doduše čeka golgota, ali kasnije i ispunjenje u porodici.

Žena u patrijarhalnoj kulturi postaje označitelj za muškarca koji u simboličkom smislu može da proživi sve njegove fantazije i opsesije, tvrdi Lora Malvi (Laura Mulvey). Ipak njen progres i dopisivanje teza paradigmatičnom eseju 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' je dovodi do priznanja Lakanove tvrdnje da snaga odnosa u patrijarhatu ne traži od žene da pobjegne. Žena po toj šemi u stvari postaje „ne-muškarac”. (Izod 2003: 11)

Zaključak

Istorija srpskog filma do 1941. bila je blagonaklona prema tekovinama Velikog rata u dva najreprezentativnija primera, filmovima *S verom u Boga* (1932) Mihajla Al Popovića i *Golgota Srbije* (1939) Stanislava Krakova. *Marš na Drinu* je međutim amblematičan, ali i jedini primer velikog ratnog spektakla čije emotivne rezonance prevazilaze i slična dela epohe koja su imala za temu dominantnu istoriju NOB-a. Ideološka jednostavnost i istorijska čistota filma Žike Mitrovića na žalost nisu poslužili kao istinska inspiracija ni jednom od kasnije nastalih filmova koji su se bavili uglavnom fragmentima, inherentnim mizantropskom i nihilističkom dobu u kojem su nastajali. Zato bi se eventualna široka slika o Prvom svetskom ratu na filmskoj traci sastojala tek od fragmenata, kratkih kompozicija, minucioznih kadrova svih nabrojanih filmova.

Na isti način, osim očigledne mitologizacije i romantičnog diskursa ključnih momenata i ratnih pobeda Srpske vojske u Velikom ratu, skoro da ne postoji ni svest a ni publikacija o istorijskim i političkim kontekstima kako je Kraljevina i pod kojim uslovima ratovala²⁴. Štaviše, da neminovni Veliki rat nije počeo na Drini, jula 1914, istorijska slika bi bila dramatično drugačija. Jedan nemušti metak tinejdžera i romantičnog pesnika u najavi i pobornika ideje ujedinjena svih južnih Slovena je nehotice uticao na stvaranje novog poretka

24 Kreditne omče zaduženja prema francuskim bankama zbog Balkanskih ratova, slanje neadekvatne municije na front, započinjanje ratnih dejstava usred žetve u pretežno agrarnom društvu kakva je Srbija bila. Preko 20 000 stradalih vojnika u Balkanskim ratovima i skoro isto toliko invalida. Sopstveno stvaranje stanja zaborava od kraja Drugog svetskog rata i NOB-a čije su pobjede shvaćene kao vojni presedan u istoriji ratovanja.

kontinenta koji je u tom trenutku vladao skoro celim svetom. Jedan sofomorni metak je od Gavriela Principa stvorio demijuršku figuru koji će svom nacioni doneti nesagledivo stradanje. Cena je svakako uvećana (ili umanjena) recidivima komunističke revolucije 1941 – 1945, pa je i umetničko tretiranje tekovina Velikog rata iz današnje perspektive distorzirano, stilizovano i bez realne rezonance. Kako svaku reviziju podstiče aktuelna politika, filmsko čitanje Prvog svetskog rata u poslednjih 50 godina je *Weltschmerz* konfuznog naciona u potrazi za sopstvenim, uvek izmičućim identitetom.

Literatura

- Bazdulj, Muharem, Grujičić, Nebojša (priređivači). 2014. *Stogodišnji rat: Sarajevski atentat i tumačenja*. Beograd: Vreme
- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao filmski žanr*. Beograd: FDU
- Grainge, Paul. 2003. *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press
- Hačion, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi
- Hayward, Susan. 2003. *Cinema Studies The Key Concepts*. London: Routledge
- Izod, John. 2003. *Myth, Mind and the Screen*. New York: Cambridge University Press
- Kovács, András Bálint. 1992. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press
- Paglia, Camille. 1992. *Sex and Violence or Nature and Art*. London: Penguin Books
- Rosenbau, Johnatan. 1997. *Movies as Politics*. London: University of California Press
- Tardi, Žak, Verne, Žan Pjer. 2014. *Prokleti rat!* Beograd: Darkwood
- Welch, David. 2001. *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*. London: I.B. Tauris

PARADIGMS OF IDEOLOGICAL TABOO: WORLD WAR I AND SERBIAN FILM (1945-2010)

Summary

After the decline of the Karadjordjevic dynasty, the heritage of the Great War became a story rather unconvincing and short, such that after 1945 it was pushed aside only to be forgotten in the new country where „being young” was a dominant ideology. The old state and everything that came from it was being pronounced decadent and rotten. There are very few nations who denounced its own culture in order to create false history. The members of nations who changed ten states during the last century can have neither a consistent historical material nor a systematized cultural heritage. During the turbulent times after Josip Broz Tito overtook power, and later, cinematographic (and artistic in general) treatment of the Great War was mainly subversive and politically incorrect. However, in the new millennium and in new Serbia, the Great War has been revised and given new intextualisation such that it fitted both neoliberal and contemporary Sturm und Drang ideology.

Key words

revision, Great war, Serbia, film history, postmodernism.