

Немања Звијер
Универзитет у Београду
Филозофски факултет

UDK: 325.323.3
Оригиналан научни рад
Примљен: 25.07. 2010.

КОНЦЕПТ НЕПРИЈАТЕЉА У ФИЛМОВАНИМ ОФАНЗИВАМА¹ – Прилог социолошкој анализи филма –

Чланак се бави начинима на које је конструисана слика непријатеља у тзв. „филмованим офанзивама“. Реч је о филмовима кинематографије социјалистичке Југославије који су екранизовали непријатељске офанзиве (седам војних операција немачке војске и њених савезника против југословенских партизана током Другог светског рата). Ове офанзиве су у реалном (историјском), а можда још више у симболичком смислу заузимале значајно место у оквиру званичног идеолошког дискурса југословенских комуниста. Самим тим филмоване офанзиве су, у идеолошком погледу, биле значајније од остатка филмске продукције о партизанској борби, али су такође биле и важан сегмент популарне културе југословенског социјализма. У раду ће се покушати указати на доследност филмске конструкције непријатеља како спрам званичне идеологије, тако и спрам тадашње реалности у којој су филмови настали, али и оне историјске ка којој су реферирали.

Кључне речи: непријатељ, филмоване офанзиве, социјалистичка Југославија, идеологија, политика.

Увод

Начелно посматрано, једна од универзалнијих ставки готово сваког идеолошког система јесте концепт непријатеља. Карл Шмит (Carl Schmitt) сматра да се све политичке радње и мотиви могу свести на разликовање пријатеља и непријатеља, што је дистинкција у политичкој сфери која одговара разлици између добра и зла у моралној равни или лепог и ружног у естетској (Шмит, 1995: 40). На овај начин, концепт непријатеља израња као својеврсна суштина политичког (јер се целокупна политичка сфера своди на њега), и може се рећи, нешто без чега један идеолошки систем не би ни могао да постоји. Ово наглашава и сам Шмит наводећи да престанак разликовања пријатеља и непријатеља директно условљава и престанак политичког живота уопште, као и постојања саме државе (Шмит, 1995: 58, 60).

Оваква, прилично искључива тврдња, поставља непријатеља на пиједестал врховних политичких субјеката у једном идеолошком систему пошто

¹ Рад представља један мањи и донекле измењен део магистраске тезе *Идеологија слике: играни филм у функцији идеолошког текста*, одбрањене 04. 06. 2009. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду.

његово постојање условљава и постојање самог система. Нешто блажа варијанта претходне тврдње може се наћи код америчке теоретичарке Сузан Бак-Морс (Susan Buck-Morrs) која, у знатној мери следећи Шмита, такође придаје велику важност концепту непријатеља у оквиру једног идеолошког система, наглашавајући да је дефинисање непријатеља истовремено и дефинисање колектива (Бак-Морс, 2005: 12). Ова тврдња упућује на то да одређена држава у великој мери почива на претпоставци о постојању непријатеља па, самим тим, концепт непријатеља представља једну од важнијих тачака дистинкције у односу на коју одређени колектив гради слику о себи. Приликом овог процеса обично се непријатељу приписују лоше и непожељне особине, при чему сам колектив истовремено бива ослобођен од истих. Из овога следи да слика непријатеља у знатној мери потпомаже у грађењу идентитета одређеног колектива. Иста теоретичарка такође наглашава да нестанак непријатеља прети да разори сам колектив (Бак-Морс, 2005: 17), што упућује на то да несатанком непријатеља колектив губи једну од основа диференцијације, пошто више нема могућност конфронтације у односу на Другог.

За идеју непријатеља такође је врло битна још једна ствар коју посебно наглашава Карл Шмит, а она се односи на то да се ради искључиво о јавном непријатељу, који може бити само одређена група људи или читав народ (Шмит, 1995: 41-42). У том смислу, Шмит подвлачи јасну разлику између *inimicus*, што је нека врста (нелегитимног) приватног непријатеља и *hostis* који представља аутентичног, политичког непријатеља. *Hostis* је, дакле, тај кохерентни субјект који представља непријатеља у пуном политичком значењу те речи, и самим тим подразумева да се против њега може повести рат, као потпуно легитиман поступак, јер „рат је само крајња реализација непријатељства“ (Шмит, 1995: 45).

Поред успостављања рата као легитимног средства „комуникације“ са непријатељем, можда би се могло рећи да постојање непријатеља легитимизује и постојање самог колектива управо у смислу правдања угрожености од непријатеља, а можда је још важније то да у знатној мери легитимизира и политичке поступке тог истог колектива (при чему је рат само један од њих). Све у свему, концепт непријатеља искрсава као нужна „ставка“ приликом конституисања идеолошко-политичког бића одређеног колектива, па се због тога „неговање“ идеје непријатеља чини нужним за опстанак самог колектива.

Претходно летимично описана важност концепта непријатеља у оквиру једног идеолошког система може се рефлектовати и на друге друштвене подсистеме. У том смислу, чини се занимљивим проанализирати како се то испољавало у филмској продукцији, при чему се овим путем може посматрати на који је начин филмски медиј транскодирао идеолошка начела (у овом случају она која се односе на непријатеља) једног друштвеног система.² Као

² Под транскодирањем Даглас Келнер (Douglas Kellner) подразумева процесе и начине пребацивања социјалних дискурса у медијске текстове (Келнер, 2004: 95).

пример послужиће тзв. „филмоване офанзиве“ из кинематографије социјалистичке Југославије. Ови филмови³ су екранизовали „непријатељске офанзиве“, што је била идеолошка синтагма за седам већих војних операција немачке војске и њених савезника против југословенских партизана током Другог светског рата. Током времена, нарација о „седам непријатељских офанзива“ постала је важно место сећања и један од важнијих сегмената на којем се градио идеолошки монопол, али и значајно средство за редукацију комплексности Другог светског рата на територији Југославије. Самим тим, филмови који су се бавили овим догађајима могу се посматрати и као једна врста државних пројеката, јер је тематика коју су екранизовали за саму државу била од велике важности.⁴

Поред овога, неопходно је напоменути да ће се слика непријатеља у овим филмовима анализирати комбиновањем неколико нивоа: поред формалног описа начина на који је та слика конструисана, пратиће се такође и она историјска раван ка којој су изабрани филмови реферирали, као и друштвено-политички контекст у коме су сами филмови снимани.

Слика Немаца

Слика непријатеља у „филмованим офанзивама“ била је центрирана, пре свега, око оних групација против којих су се партизани борили током Другог светског рата, док су различити „непријатељски елементи“ које је комунистички режим током свог владања врло јасно маркирао, углавном индиректно (и наравно, негативно) приказани, или пак само узгред критиковани. Најјачи непријатељ са којим се сусрела партизанска војска јесу немачке окупационе снаге. Ова историјска чињеница се сасвим јасно рефлектовала и у филмованим офанзивама, пошто је, како се бар чини, приказивање овог непријатеља било нешто разрађеније у односу на остале.

Оно што прво пада у очи приликом посматрања слике Немаца у свим филмованим офанзивама јесте њихово приказивање кроз оклопну механизацију и деловање авијације,⁵ а сцене за које је ово било карактеристично

³ Филмоване офанзиве су *Козара* (1962), *Десант на Дрвар* (1963), *Битка на Неретви* (1969), *Сутјеска* (1973), *Ужичка република* (1974), *Пад Италије* (1981) и *Игмански мариш* (1983).

⁴ Поред енормних финансијских средстава која су се издвајала за ове филмове, њихову важност за политички врх показује и изјава тадашње врховне политичке фигуре, Јосипа Броза Тита: „Филм је много учинио за оживљавање наше епопеје: имамо *Козару*, *Битку на Неретви*, снима се *Сутјеска*, али ја мислим да је за нашу историју најважнија *Ужичка република*. Јер, то је, како да кажем, језгро Револуције. Филмски умјетници треба да је направе, нека то учине, а ја ћу рећи да им помогне Армија“ (Чолић, 1984: 258).

⁵ Овакав визуелан третман немачког непријатеља одговарао је стварној историјској перспективи, јер су немачке снаге заиста користиле оклопну механизацију и авијацију у борбама на територији касније социјалистичке Југославије. Међутим, оно што је питање, јесте да ли је то било баш у толикој мери као што је сугерисано филмском сликом или је

присутне су у готово свим филмованим офанзивама. Оваква, донекле дехуманизована слика Немаца није била потпуна јер су приказивани и немачки војници увек у изузетно великом броју.⁶

Посебно занимљива слика Немаца дата је у неколико сцена у филму *Сутјеска* када су приказани са леђа (окупљени око запаљених ватри, док се чује немачка ратна песма), при чему се камера фокусира искључиво на њихове шлемове. Ово их је у одређеној мери обезличавало, посебно стога што се наизменично са овим сценама приказују и партизани, и то посебно њихова лица снимана из доњег ракурса. На овај начин је, чини се, још више наглашен безлични карактер немачке војске, јер се као њихова супротност приказује партизанска војска као скуп забринутих али и узвишених индивидуа. У филму *Ужичка република* је на сличан начин конципирана слика Немаца као прилично безлична и дехуманизована, што је постигнуто њиховим приказивањем у сивим и загаситим тоновима. Овакав начин приказивања немачких војника односио се и на официрски кадар који је, поред овога, у већини филмова истовремено осликан као углађен, али и као хладан и уштогљен.

Оваква, релативно уопштена слика Немаца допуњена је и конкретним негативним аспектима који се, условно речено, могу окарактерисати као латентни и манифестни. Латентно негативна карактеризација немачког непријатеља односила се пре свега на ниво филмског дијалога. Тако, на почетку *Битке на Неретви* у немачком штабу наводе наређење фирера: „Хитлер је наредио: без милости! Не хватајте заробљенике“, при чему се истовремено говори да је то рат против партизана, цивила и деце. У филму *Козара* се на почетку чује немачко саопштење да се за уништење партизана никакве мере не могу назвати драстичним, док се у *Ужичкој републици* чује глас наратора који говори да Немци врше крвав терор а у филму је приказана и сцена у којој немачки генерал наводи Хитлерово наређење да „не треба штедети ни жене ни децу“.

Међутим, поред овог, присутно је и много директније и отвореније портретисање немачког непријатеља као лошег. Посебно бруталан приказ Немаца

такав начин приказивања био у служби непосредног величања партизанске борбе и победе.

⁶ Чини се да у овом сегменту није било превише претеривања јер је број немачких војника у већини офанзива био далеко већи од броја партизана. Ово је посебно карактеристично за прве године рата када је партизански покрет још увек био у зачетку. На пример, приликом 2. непријатељске офанзиве однос између војника сила Осовине и партизана је отприлике био око 30.000-35.000 : 5.000 (Hoare, 2006: 185), док је према истом извору у 3. офанзиви тај однос био око 40.000 : 3.500 (ibid., 272). Непријатељска војска је била бројна и у бици на Сутјесци (5. офанзива), при чему је њихов број варирао у зависности од извора, а износио је између 117.000 (Пета непријатељска офанзива (Битка на Сутјесци), мај – јун 1943, 1965) и 127.000 (Hoare, 2006: 340). Међутим како је рат трајао тако се и партизанска војска омасовљавала па је тако приликом немачког десанта на Дрвар однос снага био знатно изједначенији него у ранијим годинама и износио је 20.000 : 16.000 (Дрварска операција 1944, 1958) у корист Немаца.

дат је у филмовима *Сутјеска* и *Ужичка република*. У првом филму, на почетку видимо сцену у којој камера из доњег ракурса снима немачке војнике и њихове опасне псе чиме се наглашава њихов (немачки) негативни карактер. У наставку филма, безобзирност немачке војске се центрира управо око поменутог мотива. Наиме, у једној сцени немачки пси растржу младог партизана којег су претходно везали за дрво, док у другој Немци пуштају псе на рањене партизана.

Ова два примера врло отворено и недвосмислено показују какав је био партизански непријатељ. Поред тога, у истом филму о карактеру непријатеља доста говори и сцена у којој човек моли Немце да му не убију сина (јер су му убили већ три), него да убију њега, али Немци убијају управо сина, а њега остављају у животу. Суровост Немаца експлицитно је приказана и у *Ужичкој републици* и то у посебно потресној сцени у којој Немци смештају групу људи у дрвену цркву коју потом спаљују. Такође, исти филм обилује сценама у којима Немци вешају људе и спроводе масовна стрељања становништва. Сличан начин деловања непријатеља приказан је и у *Десанту на Дрвар*, када Немци окупљају народ да би сазнали где се крије Тито, а када не добију тражене информације брутално их стрељају.⁷

Бруталност немачког непријатеља приказана је и на један особен, и већ поменут начин, а то је деловање авијације готово искључиво на цивилне циљеве. У *Бици на Неретви* авиони бомбардују децу у школи и рањенике, у *Козари* атакују на људе у збегу, у *Десанту на Дрвар* циљеви бомбардовања су обично били жене, деца, старци, рањеници и болесници, при чему су последњи жртве авијације и у *Сутјесци* и у *Ужичкој републици*. На овај начин се врло упечатљиво, али суптилно, појачавала суровост Немца јер је јасно и отворено наглашен контраст између надмоћнијег непријатеља (који уз то напада са висина) и прогоњених који су били потпуно немоћни.

Негативна слика Немаца је различитог интензитета, при чему је занимљиво да је слабији интензитет карактеристичан за филмове из 1960-тих (*Козара*, *Десант на Дрвар*, *Битка на Неретви*), а јачи за филмове из 1970-тих (*Сутјеска*, *Ужичка република*), с тим да су у *Паду Италије* и *Игманском маришу* Немци знатно слабије присутни него у претходно поменутих филмо-

⁷ За овакву слику Немаца се може рећи да у већој мери није била филмска конструкција, пошто су камере падобранаца, који су у бици извршили десант, забележиле да су људи које су Немци испитивали умирала један за другим не рекавши ништа, што је дало времена да се врховни штаб и савезничке војне мисије евакуишу (цит. према Милорадовић, 2002: 99-100). Исти извор наводи да је операција Немаца у Дрвару вођена са крајњом одлучношћу и суровошћу, при чему су немачке десантне снаге имале наређење да све заробљене партизана одмах стрељају (што је било и урађено), а поред тога стрељали су и велики број цивила. Филмски критичар Милутин Чолић сматра да је третман Немаца у овом филму прикладан и особен, у смислу да су приказани какви стварно јесу: зли и у своме инстинкту паклени, али без претеривања (Чолић, 1984: 581). Чини се да је оцена око непретеривања на месту, поготово ако се имају у виду злочини немачке војске не само у Дрвару него и током целокупног трајања рата на територији Југославије.

вима. Разлози за „мекши“ третман Немаца могу бити различити, од сасвим практичних до дневнополитичких или идеолошких. Па тако, када су у питању практични разлози треба имати у виду да су „шездесете године прошлог стољећа (...) доба првог вала масовног туризма кад се повијесни непријатељи претварају у добродошлу туристичку клијентелу“ (Јамбрешић Кирин, 2006: 173). Такође, ако су аутори појединих филмова имали амбиције да у одређеној мери буду присутни и на страним тржиштима (у овом случају на немачком), разумљиво је претпоставити да ће њихова верзија немачког непријатеља бити блажа и не толико критички изоштрана. Поред тога, слику немачке војске могли су обликовати и одређени копродукцијски аранжмани, као што је било у случају *Битке на Неретви* у чијем су продуцирању учествовали и партнери из Немачке. Уз све наведено, може се претпоставити и то да су аутори филмова имали у виду и чињеницу да је Источна Немачка по свом карактеру била социјалистичка.

Портрет Италијана

Поред Немаца, у групу непријатеља свакако спадају и Италијани. Генерално гледано, Италијани нису били присутни у свим филмованим офанзивама што одговара историјским чињеницама да они такође нису суделовали ни у свим офанзивама против партизана. Њихова слика је најтемељније разрађена у филмовима *Битка на Неретви* и *Пад Италије*. Приказивање Италијана у односу на претходно описане Немце било је нешто другачије.

Посебно специфична слика карактеристична је за филм *Битка на Неретви*, где су Италијани приказани готово неутрално.⁸ У овом филму италијанска војска је представљена кроз два врло упечатљива лика – генерал Морели (Anthony Dawson) и капетан Рива (Franco Nero). Док је први типичан представник гордог и сујетног официрског кадра (што потврђују сцене у којима након хватања и заробљавања од стране партизана с индигнацијом одбија да помаже у ношењу рањеника, извршавајући самоубиство), други лик је нешто комплексније драматуршки структурисан. Комплексност лика капетана Риве произилазила је из његове несигурности у погледу учешћа италијанске војске у рату против партизана, што потврђују сцене у којима он непосредно по доласку на фронт са извесном nelaгодом говори како је партизанима тај рат пресудан а како су они (Италијани) заправо туђинци. Дакле, он није типичан непријатељ који је дошао да победи и освоји, већ несигурна јединка која није сасвим свесна ни тога шта тражи ту где јесте. Унутрашњи ломови у овом лику најбоље се виде у наставку филма када он након заробљавања одлучује да приступи партизанима како би се борио за „Италију без фашизма“, да би

⁸ Милутин Чолић наводи да је слика Италијана у *Битци на Неретви* у одређеној мери била готово идеализована (Чолић, 1984: 252). Мада ова тврдња може звучати мало претерано, посебно кад се има у виду да је у питању непријатељ, Италијанима у *Неретви* је заиста приступљено знатно „мекше“ него осталим непријатељским групацијама.

се у даљем току филма у потпуности „попартизанио“ као командант партизанске артиљерије која немилосрдно туче по Немцима, након чега је херојски и мелодраматично погинуо (што је био филмски начин умирања резервисан искључиво за партизане).⁹

У другом филму који је такође понудио детаљнију слику италијанског непријатеља (*Пад Италије*), може се рећи да је она нешто негативнија. Већ при почетку филма показано је како Италијани нападају погребну поворку, што би у одређеној мери могло указивати на њихову бездушност. Међутим, посебно занимљивим чине се сцене које прате сеоску фешту на којој италијански војници учествују играјући заједно са сељанима где су присутни чак и партизани (али без карактеристичних идеолошких обележја). Све ово делује релативно идилично, до доласка италијанских фашиста црнокошуљаша који се придружују фешти. Партизани се убрзо сукобљавају са њима, да би након партизанског повлачења фашисти стрељали недужне сељане у знак одмазде. Овакав визуелни третман италијанског непријатеља показује извесну дозу нијансираности, с обзиром на то да се прави разлика између обичних војника (који су неутрално приказани) и фашиста црнокошуљаша (који су приказани негативно).¹⁰

Након сцена са сеоске феште која се крваво завршила, следе кадрови који приказују велико невреме у селу, што се може тумачити као симболички приказ доласка фашизма. У наставку филма, негативна слика италијанске фаши-

⁹ На интернету се може пронаћи податак да је Марио Рива током Другог светског рата био капетан италијанске војске (командант 3. батаљона 83. пука дивизије „Венеција“, која је припадала XIV корпусу 9. армије и била стационирана у Црној Гори са штабом у Беранама), који је са својим батаљоном након капитулације Италије приступио партизанима, а погинуо је у борби против Немаца 18. октобра 1943. (<[http://sr.wikipedia.org/sr-el/Марио_Рива_\(војник\)>](http://sr.wikipedia.org/sr-el/Марио_Рива_(војник)>)). Премда се према овом податку треба односити са извесном резервом, пошто је преузет са електронске енциклопедије (*Wikipedia*) коју свако може да уређује, у самом тексту се ипак помиње и једна историографска одредница (Четврта црногорска пролетерска НОУ бригада, зборник сјећања, Београд, 1977, књига 2, страна 182.), што би у одређеној мери требало да умањи претходно поменуто резерве у погледу истинитости. Ако би се подаци о капетану Риви узели као релативно валидни, онда се може закључити да је његов лик у извесној мери транскодиран у филм *Битка на Неретви*, и да је послужио као нека врста инспирације ауторима тог остварења, јер је „филмски Рива“ погинуо у поменутој бици која је била почетком 1943. године, док је „историјски Рива“ према наведеним подацима погинуо крајем исте године.

¹⁰ У литератури се могу пронаћи ставови који праве јасну диференцијацију између италијанске војске и фашиста: „(...) унутар италијанске војске регистровано је стање напетости између војске и фашиста, због извесних поступака црнокошуљаша према локалном становништву, који су често били контрапродуктивни“ (Privitera, 1993: 51). Међутим, код оваквих и сличних навода треба бити посебно опрезан јер се на тај начин врло лако могу ублажити па у знатној мери и неутралисати злочини италијанског фашистичког режима, пошто се фашизам на тај начин лако може окарактерисати као једно застрањивање или пак само као ефемерна појава која на тај начин може бити сведена чак и на ниво ексцеса.

стичке војске је употпуњена и сценама у којима се види (мало нејасно, јер се све дешава ноћу) како заробљеног партизана муче и живог спаљују. У овој опскурној атмосфери посебно се истиче командант италијанске војске, или фашистички заповедник (који је „свечано“ запалио партизана), како, носећи загамњене наочари, као у неком трансу понавља: „Ово је позориште“, „ова земља је позориште“, „све је ово позориште“. Лик овог команданта заправо је једини који се бар мало истиче у оквиру целокупне слике Италијана, али његов карактер није детаљније профилисан па се остаје на импресији да читава његова појава делује крајње сулудо. На крају, за слику Италијана чини се битним поменути и то да их је задесила страшна судбина, пошто су их мештани након вести о паду Италије колективно подавили у мору. Оваква ужасна смрт може се разумети и као заслужена казна за сва она недела која су претходно учинили.

Слика италијанског непријатеља је, дакле, нешто диференциранија. Иако се генерално може окарактерисати као неутрална, присутна су и одређена нијансирања. Донекле неутрално представљање Италијана присутно је, пре свега, у *Бици на Неретви* у којој се издваја несигурни капетан Рива¹¹ и његова „хумана“ конверзија. Невена Даковић ово назива „моралном катарзом“, која је заправо представљала уступак страним копродуцентима (у овом случају конкретни Италијанима – прим. Н. З.), али је оличавала и жељу за пласманом филма на светско тржиште (Даковић, 2000: 26).

Поред тога што је такво филмско конципирање италијанског капетана показивало изванредан прагматизам и флексибилност југословенских филмација (на прво место су постављени „интереси филма“ а не виши (државни) интереси), оно се може тумачити и у једном ширем контексту антифашистичког светоназора који је у периоду реализације и дистрибуције *Неретве* био један од доминантнијих европских дискурса. Такође, треба додати и да се радило о историјским чињеницама, јер је један број заробљених Италијана заиста приступио партизанима борећи се против фашизма, а ова појава је узела маха нарочито после капитулације Италије 8. септембра 1943. године.¹² Ови исто-

¹¹ Потенцирана несигурност овог лика може се посматрати из перспективе стварања непристрасне слике италијанске војске, а и у литератури се на сличан начин даје психолошка слика италијанских војника, где се истиче како „неопходност или узалудност рата свакоме од њих је другачије изгледала, као и осећање неприпадности у односу на народе и државе које су окупирани, на чијој земљи су се налазили и које су, у ствари, доживљавали у културолошком смислу себи далекима“ (Bianchini, 1993: 15). Према овај навод свакако може бити тачан, никако не би требало пренебрегнути империјалне амбиције фашистичке Италије, која је, према појединим изворима, још „у току тридесетих година, (...) почела (...) у сусједним земљама да помаже групе југословенских избјеглица *усташа*, који су били фашистофили под вођством Анте Павелића, у припремању пуча који би ставио Југославију у сферу италијанског утицаја“ (Privitera, 1993: 42).

¹² Читава италијанска дивизија „Garibaldi“ је деловала под командом и у оквиру партизанске војске, а њима су се прикључили и многи војници из дивизије „Bergamo“, као и други војници који су остали без својих јединица (Bianchini, 1993: 17).

ријски факти се могу „читати“ и у *Паду Италије*, и то у сценама када партизани заробљеним италијанским војницима нуде да им се придруже у борби, или их пак пуштају да се врате у Италију.¹³ Међутим, овај филм је у третману Италијана донео претходно поменути диференцираност, која се пре свега огледала у прављењу сасвим јасне разлике између италијанских војника и италијанских фашиста црнокошуљаша. Овакав начин диференцијације уопште није био карактеристичан за приказивање немачке војске јер се ни у једном од анализираних филмова не прави разлика између Вермахта (*Wehrmacht*) и СС јединица (*Waffen SS*).

Приказивање усташа

Како се Италијани и Немци у складу са ослободилачком политичком културом социјалистичке Југославије могу сврстати у категорију страног окупатора, тако су њима комплементарне групације, усташе и четници означене синтагмом домаћих издајника. Приказивање усташа у временском погледу није било нарочито изражено, али је зато начин приказивања био изразито негативног карактера.

У *Козари* је, на пример, већ на самом почетку филма приказано како усташе (заједно с Немцима) стрељају сеоско становништво и терају народ у логор, при чему читава сцена одаје угисак да заправо они воде главну реч, док су Немци присутни више као нека врста „техничке и саветодавне подршке“. У истом филму може се видети и сцена у којој се двоје усташа цинично шале са старцем (представљају се као партизани и тобоже му показују пут којим је отишао избегли народ), брутално га убијају бацајући га у провалију, док се при том сулудо смеју. У *Бици на Неретви* усташама је посвећено далеко мање пажње, али је контекст у ком су приказани изразито негативан, а најупечатљивија је сцена која показује једну жену која је обешена и у самртном ропцу вришти док се чује дивљачки смех из колоне усташа која пролази путем поред ње, при чему се уз тај пут налазе обешени и други људи.

У *Паду Италије* усташе су такође приказане кратко, али опет врло упечатљиво.¹⁴ Наиме, у полу тоталу се види како Немци улазе у место (у ком се

¹³ Иако ово може личити на покушај да се партизанска војска додатно хуманизује, у појединим изворима могу се пронаћи тврдње да су „Титови партизани убрзо схватили да ће хумани поступци према ратним заробљеницима међу Италијанима имати пропагандни, а изнад свега психолошки учинак који ће дјеловати на уморну и ратом разочарану војску“ (Privitera, 1993: 55). Исти извор наводи и један супротан податак, о масакру који су партизани починили над 136 италијанских ратних заробљеника, побијених и бачених у јаму Гостиље, по наређењу локалне партизанске команде (Privitera, 1993: 52). Иако аутор не наводи тачну годину за овај последњи податак, то много не умањује његову истинитост, при чему остаје чињеница да слични догађаји, на жалост уобичајени за ратни хаос какав је тада био на Балкану, нису нашли своје место у филмованим офанзивама.

¹⁴ Редитељ овог филма, Лордан Зарфановић, много је подробније осликао усташка злодела у свом филму *Окупација у 26 слика* из 1978. године. Ово остварење, показује ево-

одигривала радња филма), да би затим у први план избио усташа са привезаним крилима на рукама који лудачки игра певајући некакву оду о доласку СС дивизија („...спуштају се ки орли!“). Њему прилази један мештанин, који жели да им се придружи, усташа га условљава узимањем причести након чега се мештанин спушта на колена да би примио причест, а усташа му пуца у уста настављајући после тога свој плес. Ова сцена, иако кратка по свом трајању, сасвим јасно подцртава манијакални карактер усташког покрета.

Оваква карикатуралност у приказивању може представљати специфичан вид критике јер индиректно указује на то да нормалан човек није могао бити усташа већ само неко које психички поремећен. Међутим, код оваквог приказивања постоји опасност да се, као у случају италијанске војске, само усташтво сведе на ексцес поремећених људи, коме нису били склони они клинички здрави појединци. Поред ових филмова, усташе се још кратко појављују у *Игманском маршу*, прво у наративној равни, када партизански доктор (глумац Александар Берчек) резигнирано примећује да „усташе убијају Србе ...“, а потом и у сцени удруженог напада (с Немцима) на партизана.

Генерално гледано, типично за слику усташа јесте то што није било никаквог балансирања нити нијансирања у току њеног филмског обликовања. Свако визуелно појављивање усташког непријатеља било је увек изразито негативног карактера и такав третман ниједном није био нарушен, па чак ни посредним уношењем ликова за које би било карактеристично бар мало људскости. Уз ово, још се мора додати и то да њихово појављивање ниједном није било дугог трајања. Ова тврдња посебно добија на значају када се приказивање усташа упореди с визуелним статусом другог унутрашњег непријатеља, четника, јер се може рећи да је између њих највећи контраст у погледу присуства/неприсуства на филмском платну.

Приказ четника

Осим чињенице да су присутни у готово свим филмовима¹⁵ и да у њима имају врло завидну „минутажу“ (једино се у филму *Игмански марш* врло

луцију и настанак усташког покрета на хрватском приморју и јасно показује његову везаност како за фашистичку Италију, тако и за нацистичку Немачку. Поред тога, филм је донео и отворену критику „великохрватства“ и понашања хрватске буржоазије у годинама успоставља фашистичког режима у овој земљи. Уз ово, јасно су приказане и антисемитске и антисрпске тенденције које су у том периоду у самом хрватском друштву биле врло интензивне, а такође је присутна и врло оштра критика клера и његовог држања у фашистичком периоду. Дакле, у питању је једно снажно критичко остварење које се врло отворено и бескомпромисно разрачунава с не тако славном прошлошћу.

¹⁵ Нема их једино у филму *Сутјеска*, што би се могло објаснити чињеницом да они заправо нису ни суделовали у тој бици. У филму *Десант на Дрвар*, немачки генерал само индиректно наводи да су четници, поред усташа, главни савезници Немаца на домаћем терену.

кратко појављују у само једној сцени), за четнике је такође карактеристичан и крајње фарсичан приказ јер су најчешће били осликани као некакве брадате авети. Делимичан изузетак од овог правила може се пронаћи у *Козари*, где једног четника (глуми га Милош Кандић), релативно нормалног изгледа (кратка брада и униформа краљевске војске), партизани хватају да би га убрзо пустили, а он их упркос обећању откуцава Немцима. Ова наивност партизана вероватно је требало да покаже како су четници, између осталог, и лажови што је у једном ширем контексту доводило у питање и њихов морални кредитет.¹⁶

Далеко разрађенија слика четника присутна је у *Бици на Неретви*, где окосницу те слике чине политичар кога глуми чувени холивудски глумац Орсон Велс (О. Welles) и командант (глуми га Душан Булајић). Прво значајније појављивање четника у овом филму јесте сцена у којој Орсон Велс држи говор својим саборцима о томе како је неопходно уништити партизана, после којег они дивље кличу и ваде сабље и мачеве и витлају њима. Присуство четника огледа се и у сценама њиховог директног сукоба с партизанима при крају филма, а та борба је можда и најдуже приказана у целом филму. Пре ове одлучујуће битке четници певају њихову чувену „Спрем’те се спрем’те четници“ док истовремено нељудски урличу. Бука коју четници праве својим гласовима вероватно је требало да покаже заосталост, дивљаштво, нецивилизованост, као њихове главне особине. У коначном обрачуна с партизанима две сцене посебно указују на њихову бруталност. Прва је када поменути четнички командант с изразитим усхићењем пуца на партизанску болничарку која је помагала рањеном саборцу (и убија је), а друга је када један четник коље рањеног партизана.

Најтемељни и убедљиво најдужи филмски третман четника може се видети у *Ужичкој републици*. У овом филму, за разлику од претходног, слика четничког непријатеља није у потпуности „црно-бела“. Ово је постигнуто увођењем у причу лика Косте Барца (глумац Раде Шербедија), мајора краљевске војске који у готово свим аспектима одудара од класичне филмске представе четника. Као прво, сама његова појава је другачија јер изгледа углађено, избријано и одмерено. Поред тога, експлицитно је наглашено да је школован а високи морални назови се могу видети у сценама када са чуђењем и готово презриво гледа дивљање пијаних четника, као и када од војног суда спасава младића који је грешком на капи имао петокраку. У овом лику присутна је и јака антинемачка оријентација која је најексплицитније изражена приликом приказивања његовог разговора с Дражом Михаиловићем

¹⁶ Милутин Чолић, чини се с правом, сматра да је личност четника прилично произвољно уведена, те је очигледно да испуњава неку унапред постављену и механички узету схему (Чолић, 1984: 239). Могуће је, стога, претпоставити да је лик четника у филму *Козара* уведен као нека врста баланса у односу на остале непријатеље (можда понајвише усташе), чиме су се вероватно желели избећи било какви приговори у погледу једностраног приказивања непријатеља.

(Миодраг Лазаревић) који оклева са почетком борбе против Немца упркос упорном навалывању и инсистирању мајора Барца. Уз ово, истакнута је и друга страна лика мајора Барца што је показано у сцени у којој он наређује стрељање деце и рањеника, само зато што се најстарији међу њима изјаснио као комуниста. Овакво балансирање се чини неопходним и крајње уобичајеним за партизанске филмове, јер да је лик мајора Косте Барца остао само у горе описаним категоријама поприлично би одударао од званичне комунистичке представе четника. Самим тим, његова филмска егзистенција би у озбиљној мери била доведена у питање.

Лик Драже Михаиловића је такође један од важнијих у овом филму посебно ако се посматра његова његова дијалогска раван. Наиме, на састанку четничких главешина Д. Михаиловић отворено напада парламентаризам и демократију говорећи да је због тога пропала краљевина и да је то помогло успон комунистичке идеологије. На овај начин су индиректним путем изграђене позитивне конотације око комунистичке идеологије јер је наглашено да су парламентаризам и демократија заправо предуслови комунизма, док је сам Дража Михаиловић приказан као непријатељ парламентаризма (што он формално није био, јер је војно представљао вишестраначку владу у Лондону). Поред овога, исти лик у филму наглашава да је комунистичка идеологија „опаснија и од самог окупатора“, што на један посредан начин показује да је четницима борба против Немаца није била примарна ствар.¹⁷

Овај став потврђује и следећа сцена у којој четнички политичар експлицитно наглашава да је главни програм четника у ствари „програм борбе против комуниста“. У наставку филма се ређају сцене у којима и други четнички политичари наглашавају основне постулате своје идеологије као што су увођење „четничке диктатуре“, затим стављање државе и штампе у руке четника (наглашава се да је штампа слободна, али у оквиру четничке идеологије), као и стварање етнички чисте велике Србије у великој Југославији. Све ове изјаве су саме за себе представљале критику четништва, јер су као такве биле у дубокој супротности са званичном комунистичком идеологијом.

Осим оваквог посредног обликовања слике четничког непријатеља, она је много директније (односно негативније) исказана преко класичне визуелне конструкције (класичне, бар што се партизанских филмова тиче). У *Ужичкој републици* овакав вид представљања подразумевао је две форме, од који је једна била изразито карикатурална, док је друга била крајње ужасавајућа. Карикатуралност се огледала, као што је већ поменуто, највише у приказива-

¹⁷ Заинтересованост четника за борбу, и уопште, озбиљност њиховог покрета, аутор филма је имплицитно описао и кроз изјаву младог партизана Мише (Бранко Милићевић), који коментарише да је четничка борба, борба са печеним прасићима и гибаницом. Овако се отприлике може окарактерисати и генерални став југословенских комуниста о четничком ратном учешћу. Међутим, у новијим историографским истраживањима акције четника које су југословенски комунисти означавали као колаборација или пасивност називају се „примерима тактичког сналажења“ (Николић, 2007: 133).

њу четника као мрких и брадатих сподоба. Осим изгледа, у ову категорију би се могло додати и понашање, као што је било оно „описано“ сценама четничког веселја у кафани, када пијани дивљају уз песме „дрма ми се, дрма ми се шубара и цвеће, убићемо, заклаћемо ко за краља неће“ и „од Тополе...“ подсећајући на хорду разуларених варвара. У самом филму овим сценама четничког крајње нецивилизованог баханалисања могу се директно супротставити сцене партизанског врло културног веселја које се одвија уз приредбу с пригодним садржајима у виду хорског и соло певања (што публика награђује аплаузима) и игранке. На овај начин се врло суптилно подвлачи разлика (у овом случају културолошка) између једних и других. Индиректно описани јаз између четника и партизана у овом филму је драстичан и сугерише сукоб цивилизације (чији су носиоци партизани) и варварства (које је искључиво четничко).

Поред овога, такође је индикативна и сцена у којој камера у вожњи снима колону четника који у борбу иду уз музику трубача са флашама ракије и ражњевима на раменима. Осим карикатуралности, за слику четника је била карактеристична и знатна доза бруталности, што је посебно било показано у сценама у којима они на најбруталније начине убијају људе (тестерисање глава, силовања, мучења, убијања деце, клања, паљења, вешања).¹⁸ Нешто мање окупне сцене показују како четници из заседе убијају усамљеног партизана или пак како гомила четника убија партизанку.

Четничка бруталност јасно је наглашена и у *Паду Италије* што показују сцене у којима се они, претходно ослобођени од стране партизана, удружују са Черкезима који им објашњавају како су силовали партизанку и партизана, показујући њихове одсечене главе, а све то уз болестан смех и вику. Четници настављају крвави пир тако што кољу дете које су претходно повели са собом да им покаже прави пут. Поред овога, ту је и сцена у којој млади партизан обавештава команданта да су четници поклали цело село и сву децу у њему.

У овом филму јасно показана бруталност четничког непријатеља допуњена је и, као и у претходним случајевима, крајње карикатуралним изгледом. Ово је посебно изражено у сцени њиховог појављивања у филму када они плове ка обали на некаквом сплаву изгледајући као косате и брадате сподобе заогрнути животињским кожама, при чему их прати језива музика. Читава сцена изгледа врло надреално, а четници самим својим изгледом подсећају на оличење најстрашнијих кошмара. Оно што још може бити занимљиво у овом

¹⁸ Уз ове стравичне слике чује се извештај британске команде у којем се хвали храбра борба четника против Немаца под командом Драже Михаиловића. Ова иронична „композиција“ може указивати на критику британске подршке краљевској породици и избегличкој влади (у филму се користе и документарни снимци, тада, младог краља у којима он хвали Дражу Михаиловића док уз то иду филмске сцене у којима се види да овај сарађује са Немцима). Осим тога, наглашена иронија може потцртавати и чињеницу да је „у првим годинама рата британски премијер Винстон Черчил препознавао управо четнике као аутентичне савезнике, дајући логистичку подршку њима а не Титовим партизанима“ (Ђорђевић, 2006: 395).

филму јесте и контраст у визуелизацији четника, који се односи на њихов изглед пре и након заробљавања, па затим и пуштања од стране партизана, када су их ови обријали и ошишали до главе. Овакво одступање од класичне филмске слике четника може се разумети и као још један визуелни аргумент у прилог званичној тези да су четници, како год изгледали, оваплоћење оног најстрашнијег у људској природи.

Општа оцена слике четника у југословенским ратним спектаклима могла би се центрирати око њиховог изгледа и делања, што су биле кључне тачке по којима су се они знатно разликовали од других непријатеља. Оно што је заједничко за обе те сфере јесте да ниједна ни друга углавном нису у оквирима људског. Кад је сам изглед у питању треба, ипак, нагласити да упркос постојању незанемарљивог броја оних (међу четницима у Другом светском рату) чији су изглед одликовале дуге браде и косе, видно истакнуте каме, реденици и слично, то нипошто није била карактеристика свих припадника овог покрета (Ђорђевић, 2006: 392-393). Пренаглашавање одређених визуелних карактеристика у филмској реинтерпретацији четничког изгледа било је у директној функцији њихове оштре критике, дехуманизације, па чак и демонизације од стране комунистичког режима.

Међутим, оно што је овде и више него занимљиво јесте чињеница да је визуелна концептуализација четника, посебно истакнута у филмовима *Битка на Неретви* и *Ужичка република*, у знатној мери обликовала њихов потоњи посткомунистички имиџ, што се можда најбоље могло уочити на одређеним „четничким манифестацијама“ каква је рецимо традиционални скуп на Равној Гори. Поновно оживљавање четничке иконографије почетком 1990-тих било је, дакле, под снажним утицајем њихове карикатуралне комунистичке критике. За овако необичан развој околности објашњења се, између осталог, проналазе и у пропагандном утицају партизанских филмова који је довео до тога да се приликом ревитализације четничког покрета физичка експресија нових четника практично поклапа са сликом коју су емитовали поменути филмови (Ђорђевић, 2006: 393). Поред тога, овакав ироничан обрт може у одређеној мери сугерисати и о снази (како персуазивној, тако и сугестивној) слике четника која је била конструисана у поменутиим филмовима. Такође, у крвавим ратовима у првој половини 1990-тих, многи симпатизери четништва су на брзину (чини се, без дубљег промишљања) инкорпорирали ову слику у свој идеолошки идентитет, стварајући једну врсту „инстант-имиџа“ који се базирао на сопственој критици.

Закључна разматрања

Слика непријатеља у филмованим офанзивама била је претежно негативног карактера у оквиру кога је код сваке непријатељске групације било присутно одређено нијансирање, условљено самим филмским остварењима. Код приказивања Немца није било превише одступања од поменутог правила,

мада је у оквиру те слике њихово карактерисање, у зависности од филма, било у већем или мањем интензитету негативно.

Код Италијана је нешто другачија ситуација јер је њихова слика махом вишеслојнија и изнијансиранија него немачка (нарочито у *Бици на Неретви*, где је можда чак делимично и афирмативна), уз истицање разлике између обичних војника и фашиста (*Пад Италије*), а занимљиво је да се Италијани „не помињу“ у *Сутјесци*, као ни у *Козари* или *Игманском маршу*, иако постоје историјски подаци да су учествовали у свим тим биткама.¹⁹ Овакав специфичан филмски карактер италијанске војске, упркос њеном фашистичком профилу, није толико одговарао класичној слици непријатеља, а разлози за ово (поред раније наведених) могли би се пронаћи и у релативно добрим послератним односима између југословенских и италијанских комуниста.²⁰

Са друге стране, потпуна супротност Италијанима јесу усташе, а можда још више четници. Код првих је приметна чињеница о несразмери квантитативне и квалитативне равни њихове филмске слике, у смислу да је њихово представљање на филму било краткотрано док је карактер био изузетно негативан. Овде остаје питање зашто је филмско присуство усташа толико минимизирано, када је њихова историјска улога била знатно израженија? Пре свега се мисли на чињеницу да је „ушташки (...) поредак – који је коначно слољњен након завршетка Другог светског рата на европском континенту – био један од најбруталнијих режима у окупираној Европи“ (Јовић, 2007: 61).

Неки од разлога би можда могли бити и немогућност (недораслост) хватања у коштац са старим ранама али и деликатност приче о геноциду у мултинационалној средини,²¹ као и са тим повезана жеља за ненарушавањем релативно хармоничних међунационалних односа. Не би требало заборавити ни нужност придржавања прокламованог начела братства и јединства. Исто тако, као додатни разлози могла би се грубо парафразирати и запажања Дејана Јовића у којима се види да је било изражено негирање комунистичких власти да је у Југославији уопште било фашизма као инхерентног покрета, јер усташе нису дошле на власт изборима, него су на њу постављене од стране

¹⁹ У бици на Сутјесци учествовало је три италијанске дивизије (Пета непријатељска офанзива (Битка на Сутјесци), мај – јун 1943, 1965; Ноаге, 2006: 340), док је италијанска војска била подршка приликом 2. непријатељске офанзиве, а у 3. је учествовало чак 10 италијанских дивизија (Ноаге, 2006: 185, 202).

²⁰ Према појединим наводима од СКЈ су највише очекивали италијански комунисти (Enrico Berlinguer и други), а левичари из Италије су ишчекивали да југословенски комунисти разреше питање споја слободе и дириговане привреде (Петрановић, 1994: 137).

²¹ Концентрациони логор Јасеновац као најјаче место сећања на усташку фашистичку политику јесте био „негован“ у колективном сећању југословенске социјалистичке заједнице као неупоредив злочин, али чињеница да су се сличне ствари (наравно, не у истом обиму, нити од стране истих идеолошких актера) десиле и неких педесетак година касније упућује на то да труд, да се тај догађај очува како се не би ништа слично поновило, није био ни изблиза довољан.

окупатора. Осим реченог, Јовић наводи и одлуке комунистичких власти да се крене „од нуле“ уз радикалан раскид са претходним и стављање свих спорова *ad acta* (Јовић, 2007).

За разлику од тога, код слике четника није било толико несразмере у погледу врло негативних конотација и дужине приказивања. Разлози за овакав филмски третман могу бити различити, а један од њих се може односити на чињеницу да су четници заправо били апсолутни непријатељ југословенских комуниста. Према Сузан Бак-Морс апсолутни непријатељ представља претњу колективу пре свега у онтолошком смислу (а не толико у физичком), зато што доводи у питање саму замисао на основу које је формиран идентитет колектива, па самим тим, апсолутни непријатељ постаје симбол апсолутног зла (Бак-Морс, 2005: 46-47). У том смислу четници и јесу представљени у филмовима као симбол апсолутног зла јер су у, условно речено, идеолошко-онтолошком смислу били апсолутна супротност (а самим тим и апсолутни непријатељ) југословенских комуниста. Италијани, Немци, па и усташе као фашистички марионетски режим нису доводили у питање идентитет социјалистичког колектива као таквог (они су евентуално доводили у питање његову идеолошко-политичку егзистенцију), док су четници, као заступници монархијског капитализма били управо на супротној страни идеолошко-идентитетске осе директно угрожавајући социјалистички републиканизам. У том погледу, сукоб између партизана и четника би се евентуално могао перципирати и као конфликт између различитих идентитетских група, при чему је циљ сваке групе био у наметању сопствене идентитетске визије као коначне и једино исправне.

Поред ове симболичке равни, важно је поменути да су четници доживљавани као главни непријатељ вероватно и због чињенице да су били легитимни представници избегличке владе у Лондону, и на самом почетку рата антифашистички оријентисани, па су као такви директно угрожавали аспирације комуниста у погледу освајања власти након рата и одржавања апсолутног монопола на антифашистичку оријентацију.

Код филмске слике четника треба имати у виду и званичну партијску директиву по којој се требало оштро разрачунавати с национализмом, понајпре у сопственим редовима.²² Линијом ове партијске „наредбе“ у потпуности је ишао филм српског редитеља Живорада Митровића *Ужичка република* у коме је критика четништва била врло наглашена и обухватна. Слично се може рећи за филм *Битка на Неретви* редитеља Вељка Булајића.²³ Уз ово,

²² У резолуцији Деветог конгреса СКЈ (1969) децидирано се каже да ће „...борба против национализма бити утолико ефикаснија (...) уколико је свако води првенствено у сопственој националној средини...“ (цит. према Ристовић и Прица, 1978).

²³ Према одређеним историографским подацима четничке формације у бици на Неретви су биле састављене првенствено од Црногораца и Херцеговаца (Петрановић, 1983: 424), а аутор филмске екранизације ове битке би се у периоду реализације и дистрибуције филма могао окарактерисати као црногорски комуниста.

важно је истаћи да је национализам био највећи непријатељ социјалистичке Југославије и да је од стране комунистичког режима био „идентификован као општа и најраспрострањенија опасност“ (Милосављевић, 1996: 405). У том смислу, уверење врха партије је било да је најопаснији национализам најбројнијег народа, па се стрепња од великосрпског национализма одражавала и на филмску слику четника јер су они били означени као његово оличење.

На крају, можда би требало нешто рећи и о „одсуству“ четника у филмованим офанзивама. Већ је речено да се њихово непојављивање у *Сутјесци* и *Десанту на Дрвар* може објаснити историјским чињеницама да они у тим офанзивама нису играли никакву значајнију улогу.²⁴ Такође, ове филмове нису режирали српски редитељи, па је можда и то био један од разлога да се критика четника донекле занемари.²⁵ За разлику од овога, скоро потпуни изостанак четника из филма *Игмански мари* могао би се можда у одређеној мери објаснити и специфичном друштвено-политичком климом у којој је филм реализован, а коју је карактерисао почетак формирања тенденција нормализације национализма, које су своје потпуно оваплоћење имале непуну деценију касније.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bak-Mors, S. (2005). *Svet snova i katastrofa*. Beograd: Beogradski krug.
- Bianchini, S. (1993). Italija i Jugoslavija u kandžama rata. Italijani partizani, Italijani zarobljenici i problem nacionalnog iskupljenja 1943-1945. *Filozofija i društvo* (4): 11-40.
- Čolić, M. (1984). *Jugoslovenski ratni film I i II*. Beograd: Institut za film, Titovo Užice: Vesti.
- Daković, N. (2000). Kliše ratnog filma ili ratni film kao kliše. U: Grupa autora, *Izazov ratnog filma*, Kraljevo: Kulturni cenatar, Vrnjačka Banja: Festival filmskog scenarija, Kraljevo: City Centre, str. 22-35.
- Drvarska operacija 1944 (1958). *Enciklopedija Jugoslavije III*, Zagreb: Izdavačka naklada Leksikografskog Zavoda FNRJ.

²⁴ Око 20.000 четника у Херцеговини и Црној Гори је остало углавном пасивно током 5. непријатељске офанзиве (Ноаре, 2006: 339), док је приликом немачког десанта на Дрвар учествовала само једна група од око 900 четника (Дрварска операција 1944, 1958), што је релативно занемарљива цифра у односу на укупан број непријатељских војника. Исто тако, након капитулације Италије четници нису више представљали озбиљан фактор у окупираној Југославији, са изузетком Србије (Ноаре, 2006: 343).

²⁵ Супротно овим остварењима, у филму *Пад Италије* хрватског редитеља Лордана Зарфановића четници више личе на гусаре (у првој сцени у којој се појављују, они плове ка морској обали на сплаву на коме се вијори црна застава са костурском главом), а сама њихова појава је крајње бизарна, па све то скупа делује као да су у одређеном смислу „на силу“ уметнути у ово филмско остварење, пре свега ради равнотеже и баланса у приказивању непријатеља.

- Ђорђевић, И. (2006). Трансформација „социјалистичких“ празника у транзиционој Србији. Случај обележавања Дана победа над фашизмом. У: З. Дивац (ур.), *Свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду – балканска трансформација и европска интеграција*, Београд: Зборник Етнографског института САНУ, стр. 391-404.
- Hoare, M. A. (2006). *Genocide and Resistance in Hitler's Bosnia: The Partisans and the Chetniks, 1941-1943*. London: Oxford University Press.
- Jambrešić Kirin, R. (2006). Politka sjećanja na Drugi svjetski rat u doba medijske reprodukcije socijalističke kulture, u: Č. Feldman, Lada i Ines Prica (ur.), *Devijacije i promašaji*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 149-179.
- Jović, D. (2007). Hrvatska u socijalističkoj Jugoslaviji. *Reč* (75.21): 61-98.
- Kelner, D. (2004): *Medijska kultura*. Beograd: Clio.
- Милорадовић, Г. (2002). Стаљинови поклони - тематика југословенског играног филма 1945-1955. *Историја 20. века* 20 (1): 97-114.
- Milosavljević, O. (1996). Ideologija „neprijatelja“ u prvim i poslednjim godinama komunističke Jugoslavije. *Sociologija* XXXVIII (3): 397-409.
- Nikolić, K. (2007). O fenomenu naučne regresije u savremenoj srpskoj historiografiji i publicistici. Primer Drugog svetskog rata. *Istorija 20. veka* 25 (2): 125-138.
- Peta neprijateljska ofanziva (Bitka na Sutjesci), maj – juni 1943 (1965). *Enciklopedija Jugoslavije VI*, Zagreb: Izdavačka naklada Leksikografskog Zavoda FNRJ.
- Petranović, B. (1994). Unutrašnje i međunarodne pretpostavke raspada dve Jugoslavije. *Filozofija i društvo* (6): 121-141.
- Petranović, B. (1988). *Istorija Jugoslavije 1918-1988 II*. Beograd: Nolit.
- Privitera, F. (1993). Italija u Jugoslaviji: od imperijalnog sna do poraza. 1941-1943. *Filozofija i društvo* (4): 41-59.
- Ristović, Lj. i O. Prica (ur.) (1978). *Jedanaest kongresa 1919 – 1978*. Beograd: Privredni pregled.
- Šmit, K. (1995). Pojam političkoga. *Treći program* (2): 27-82.

Nemanja Zvijer
University of Belgrade
Faculty of Philosophy

S u m m a r y

**THE ENEMY CONCEPT IN THE PARTISAN
WAR CAMPAIGN MOVIES**
– An appendix to sociological analysis of movie –

The article deals with different ways of constructing the image of the enemy in the partisan war campaign movies. Those films belong to socialist Yugoslavian cinematography and they are depicting seven military operations of German army and its allies against Yugoslav partisans during the World War Two. Those battles became very significant (in real and symbolic sense) for ideological discourse of Yugoslav communists. Furthermore, from the ideological point of view, movies which were depicting those battles

were important segment of ex-Yugoslav cinematography, and they were also important part of the popular culture in socialist Yugoslavia. The paper will try to pinpoint consistency between the concept of enemy in films and the official ideology, as well as consistency with the historical facts.

Key words: the enemy, war combat movies, socialist Yugoslavia, ideology, politics.