

Ivan Kovačević*Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

ikovacev@f.bg.ac.rs

Fudbal i film: *Drug predsednik – centarfor**

Apstrakt: Članak predstavlja prvi u budućem nizu tekstova o fudbalu na filmu i u TV serijama u Jugoslaviji (Srbiji i Hrvatskoj). Film *Drug predsednik – centarfor* iz 1960. godine, u režiji Žorža Skrigina, žanrovski određen kao “filmska humoreska”, razgranata je i isprepletana priča o malom provincijskom gradu. Okosnice priče sačinjavaju proslava godišnjice zemljoradničke zadruge i važna fudbalska utakmica koju igra lokalni tim. Kroz ova dva narativna toka film govori o izmišljanju tradicije, modernizaciji i industrijalizaciji, odevanju, umetnosti, popularnoj muzici, a elementi ljubavne komedije i zaplet oko fudbalske utakmice predstavljaju medije kroz koje se saopštavaju i ocenjuju pojave u srpskoj varošici i šire, u društvu, krajem 50-ih godina dvadesetog veka.

Cljučne reči: antropologija, fudbal, film, srpska varoš, 1950-e, izmišljanje tradicije, moderna umetnost, odevanje, crkva

1. O gledanju i čitanju igranog filma

Gledanje igranog filma je ostvarenje svrhe njegovog nastanka. Ali, to se može reći i za „čitanja“. Čitanja filma mogu biti različita u zavisnosti od položaja, znanja i ideja, motiva i namera čitaoca filma. U ovom radu se govori o antropološkom čitanju ili, možda šire rečeno, o čitanju filma iz ugla društvenih i humanističkih nauka. Rasprava o tome da li je neko određeno čitanje, tj. analiza filma antropološka, sociološka, društveno-istorijska, teorijskofilmska ili neka ina jeste gubljenje intelektualne energije koja se može usresrediti na analizu samog filma i otkrivanje njegovih više ili manje skrivenih značenja. Profesionalna edukacija ne daje dovoljno osnova za razlikovanje analitičkih postupaka različitih „nauka“ kada se radi o analizi filma. Istorija, antropologija ili sociologija se sigurno prepoznaju u autoimenovanju tih analiza, a to bi bilo mnogo teže kada bi se tekstovi čitali sa izostavljenom profesionalnom ambalažom u koju su spakovani.¹

* Rad je rezultat istraživanja u okviru projekta „Antropološko proučavanje Srbije – od kulturnog nasleđa do modernog društva“ (177035) finansiranog od strane Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

¹ Bez eksplicitnog obaveštenja o cehovskoj pripadnosti teško bi se razaznala disciplinarnost analiza u radovima V. Ilić, N. Zvijer, I. Kovačević i V. Ribić, R. Vučević, A. Banić Grubišić (Ilić 2013; Ilić 2014a; Ilić 2014b; Zvijer 2011; Kovačević i Ribić 2014a; Kovačević i Ribić 2014b; Vučetić 2010; Banić Grubišić 2012; Banić Grubišić 2015).

2. Etnografija filma

Analiza jednog igranog filma može započeti etnografijom tog filma. Ta etnografija ima tri značajna sastavna dela – produkciju, film i recepciju. Puna etnografija bi obuhvatila sva tri dela opisa jednog filma. Za analizu značenja nekog filma potrebno je što je moguće veće poznavanje etnografije filma, mada, vrlo retko ili gotovo nikad, u analizi značenja nekog igranog filma neće biti upotrebljena celokupna etnografija filma.

Sve podatke o produkciji filma i onima koji su u toj produkciji učestvovali smatraćemo metapodacima, a njihovu celinu metaetnografijom filma. To su podaci koji se odnose na proizvođače filma, od producenstke kuće i finansijera do svih imena koja se nalaze na početnoj i odjavnoj špici filma, kao i sve druge okolnosti od značaja za produkciju filma. Svakako da svi ti podaci nemaju jednaku važnost u analizi konkretnog filma, ali u pojedinim slučajevima neki od tih podataka može imati važno značenje u toku analize značenja filma.²

Središnji deo etnografije igranog filma je opis dijegeze ili dijegetičkog univerzuma. Pojam dijegeze francuskog estetičara Etjena Surioa precizno su definisali Žak Omon i Dušan Stojanović. Omon dijegetički univerzum određuje kao „...niz radnji, njihov pretpostavljeni okvir (geografski, istorijski ili društveni), tako i osećajni i motivacioni ambijent u kojima se te radnje javljaju.“ (Omon 2006: 104). Slično tome, Dušan Stojanović dijegezu određuje kao „...tok događaja na ekranu, ali i društvene, psihološke ili moralne okolnosti kojima je taj tok uslovljen ili koje on uslovljava; (...) istorijski okvir radnje, i karakteri i zaplet, i ikonografija prikazanog sveta i prostorno-vremenska dimenzija zbivanja...“ (Daković 2006: 296). Polazeći od ovih određenja dijegeze, odnosno dijegetičkog univerzuma, formirana je etnografija filma, tačnije etnografija dijegetičkog univerzuma filma.³

Pod recepcijom filma podrazumeva se celokupan prijem koji film ima u društvu. U nekim slučajevima recepcija započinje pre javnog prikazivanja filma – cenzura, bunkerisanje filmova u totalitarnim režimima ili samo orkestrirana negativna kritika i politička diskvalifikacija posle cenzorskih zatvorenih projekcija bez administrativne zabrane. Zatim, recepciju čini javna filmska kritika, koja je u ranijim vremenima bila vezana za profesionalne filmske kritičare i objavljene kritike u medijima, dok je danas široko raspostranjena i demokratizovana zahvaljujući modernim informativnim tehnologijama. Takođe, recepciju čini i publika⁴ u bioskopskim salama, koja u najvećoj meri deluje svojim kvant-

² Npr., učešće Aleksandra Hejga u radu na scenariju filma *Crvena zora* ima određeno značenje, baš kao i odbijanje armije Sjedinjenih Američkih Država da pomogne snimanje filma (Kovačević i Ribić 2014a).

³ U izgradnju metodološkog postupka analize partizanskog ratnog spektakla N. Zvijer je utkao i pojam dijegeze, mada ga nije izdvojeno koristio (Zvijer 2011: 12-13).

⁴ Recepcija u slučaju filma *Drug pretsednik – centarfor* nema većeg značaja za dalju analizu. Publika je film dobro primila kada je reč o broju posetilaca, jer je za dva dana samo u

itetom, da bi na kraju recepciju okončao prijem i etabliranje filma u društvenoj, kulturnoj i jezičkoj sferi.⁵

3. Metaetnografija

Krajem 50-ih godina 20. veka producentske kuće su bile republički konstituisane, pa je velika većina filmova bila u proizvodnji *Avala filma* iz Beograda, *Jadran filma* iz Zagreba, *Bosna filma* iz Sarajeva, *Triglav filma* iz Ljubljane, *Lovćen filma* sa Cetinja i *Vardar filma* iz Skoplja. Osim tih „republičkih“ producentskih kuća, kao producenti se još javljaju *Zora* iz Zagreba (1953–1965), koja je proizvela samo nekoliko igranih filmova, i preduzeće UFUS (Udruženje filmskih umetnika Srbije), koje je od 1952. do 1962. snimilo više dokumentarnih i 10-ak igranih filmova. Među tih 10-ak filmova, u produkciji UFUS-a je i film *Drug pretседnik – centarfor* iz 1960. godine.

Plakat filma je izradio poznati karikaturista Aleksandar Karakušević Klas i na njemu je prikazana povorka prilikom centalnog događaja u samom filmu – proslave godišnjice zemljoradničke zadruge. Na plakatu su skoro svi važniji likovi iz filma.



Beogradu film videlo 30.000 gledalaca, dok je kritika imala primedbe o tome da se radi o „jeftinoj i površnoj komičnosti“ ali i naglašavala potrebu za „lakim humorom“ (Велислављевић 2010: 184). Prema sećanjima autora ovog teksta, besmislena rečenica koju više puta izgovara jedan od likova u filmu („Cica Mica i pijan batica“) neko vreme bila je deo žargona.

⁵ Primer jezičke recepcije nekog filma predstavlja masovno ugrađivanje pojedinih replika iz filma u svakodnevnu komunikaciju sredine, kao što, npr., slučaj sa filmovima *Ko to tamo peva* (1980) ili *Maratonci trče počasni krug* (1982).

3.1. Režija

Film je režirao Žorž Skrigin (Odesa, 1910 – Beograd, 1997), majstor umetničke fotografije, ratni fotograf, filmski dokumentarista, snimatelj i reditelj. Skrigin, potomak ruskih emigranata, živeo je pre Drugog svetskog rata u Zagrebu, gde je, po završetku baletske škole, radio u Hrvatskom narodnom kazalištu i istovremeno se bavio umetničkom fotografijom. Izlagao je fotografije na izložbama širom sveta. Tokom rata učestvovao je u formiranju Narodnog pozorišta pri Titovom Vrhovnom štabu, a na preko 500 ratnih fotografija ovekovečio je niz likova i događaja, stvorivši i dokumentarna i umetnička dela. Izdao je fotomonografiju *Rat i pozornica* (1968). U Beograd je došao 1944. godine i postao direktor i koreograf Baleta Narodnog pozorišta. Bio je snimatelj prvog jugoslovenskog posleratnog filma *Slavica*. Sredinom 50-ih godina počeo je da režira igrane filmove. Režirao je filmove različitih žanrova, od ratnih (partizanskih) drama, do komedija kao što su *Gospođa ministarka* (1958), *Drug predsednik – centarfor* (1960) i *Velika turneja* (1961) i ratna komedija *Mačak pod šlemom* (1962). Dobitnik je nagrade AVNOJ-a za životno delo.⁶

Skriginov režijski postupak u filmu *Drug predsednik – centarfor* je sasvim realističan. U celom filmu postoji samo jedan izuzetak gde je režiser odstupio od realističnog prikaza događaja. U trenutku kada tumači svoje umetničko vidjenje proleća, slikar, objašnjavajući upravniku zadruga i još trojici zaposlenih, kaže:

“Ovo oko na kolenu je tvoje, moje, njegovo, naše, muško oko, koje u ovo doba godine traži primamljive objekte, a to su obnažena ženska kolena.”

U momentu kada izgovara “tvoje” (muško oko), slikar se okreće kameri i upire prst u nju (gledaoca), da bi potom uperio prst u sebe, pa u jednog od prisutnih i na kraju u sve prisutne. Ovaj režijski postupak odudara od celine realističnog pripovedanja događaja. Teško je objasniti uzroke ovog odstupanja, ali ono bitno ne utiče na celinu pripovednog postupka u filmu.

Sve drugo je rađeno u realističnom maniru, sa nastojanjem da svi detalji filma budu prikazani na prepoznatljiv i veran način. Na sličan način Skriginov režijski postupak ocenjuje i Petar Volk, smatrajući Skriginove filmove i, posebno, savremene komedije *Drug predsednik – centarfor* i *Velika turneja* solidnim transkripcijama, koje se uglavnom kreću u konvencionalnim okvirima standardne humorističke literature⁷ (Volk 1986). Takav režijski postupak

⁶ U kratkim biografijama Žorža Skrigina, koje se pojavljuju na internetu, navodi se da je dobitnik nagrade *Zlatna arena* na Festivalu igranog filma u Puli. Uvid u spisak nagrađenih režisera ne daje za pravo toj tvrdnji. Jedino se Skriginov film *Mačak pod šlemom* iz 1962. javlja na listi dobitnika, ali za muziku koju je komponovao Dušan Radić (1929-2010).

⁷ Jasno je da Volk pod „konvencionalnim okvirima naše standardne humorističke literature“ misli na Mihaila Habula koji potpisuje oba scenarija Skriginovih savremenih komedija.

transkripcije scenarija u pokretnu sliku analizu značenja filma usmerava ka scenaristi i scenariju.⁸

3.2. Scenario

Scenario za film Drug predsednik – centarfor napisali su Branislav Aćimović i Mihailo Habul. Saradnja Habula i Žorža Skrigina se ne ograničava samo na ovaj film, jer je Habul napisao scenario za još jedan Skriginov film – *Velika turneja*.⁹ Mihailo Habul (1928–1963) bio je poznati novinar i humorista dnevnog lista *Politika*,¹⁰ autor velikog broja humoreski u redovnoj nedeljnoj rubici *Beogradska nedelja*.

Na javnom konkursu lista *Politika* 1952. godine za lokalnu beogradsku hroniku, između 60 kandidata primljeno je 7 mladih ljudi, budućih novinara, među kojima i Mihailo Habul.¹¹ Iz lokalne beogradske hronike Habul je, po odlasku Vase Popovića, preuzeo pisanje *Beogradske nedelje*. Od tada piše humoreske u kojima oslikava svakodnevicu Beograđana i u kojima je “spretno i na savremen način spajao Nušićev humor i Domanovićevu satiru”.¹²

Njegove humoreske su ilustrovali poznati ilustratori i karikaturisti, kao Aleksandar Karakušević Klas, Ferdinand Feri Pavlović, Dimitrije Miki Živadinović, Ivo Kušanić i drugi. Izbor Habulovih humoreski objavljen je u godini njegove smrti u biblioteci *Izabrani novinarski radovi*, koju je pokrenulo novinsko izdavačko preduzeće *Sedma sila*. U kratkom predgovoru Vlada Bulatović Vib ga karakteriše kao vrsnog hroničara Beograda (Bulatović Vib 1963: 4), mada je Habul, čak i u humoreskama koje sadrži ovaj izbor, imao izvanredna zapažanja i o Rovinju, Svetom Stefanu, Opatiji, Splitu, čardi kod Osijeka, Minhenu, Amsterdamu... (Habul 1963). Habul je takođe bio autor teksta za nekoliko partizanskih stripova, kao što su *Nesalomljivi* crtača Ivice Koljanina i *Majstorije druga Srećka*, strip po partizanskim anegdotama, koji je crtao Ivo Kušanić (Zupan s.a.).

U *Rečniku književnih pojmova* (Živković 1986 s.v. humoreska) humoreska se definiše kao „Vrsta novele ili kratke priče koja se odlikuje vedrinom humora, veselošću i jednostavnošću obrade. Za razliku od satire, koja podrazumeva šibanje poroka i oštrinu stava prema njima, i groteske, koja karikaturno i s

⁸ Stoga preuveličano deluje Velisavljevićevo pripisivanje Skriginu “ideološke poente” filma uz potpuno izostavljanje uloge scenarija i scenariste (Велисављевић 2010: 185).

⁹ Dostupno na: <http://www.imdb.com/title/tt0180279/>. Stranici pristupljeno 3.9.2015.

¹⁰ O koscenaristi filma Branislavu Aćimoviću nisam uspeo ništa da saznam.

¹¹ Dostupno na: http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/97/177/177_26.HTM. Stranici pristupljeno 5.9.2015.

¹² Dostupno na: http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/97/177/177_26.HTM. Stranici pristupljeno 5.9.15.

tamnim humornim podcrtavanjem izobličuje obradene pojave, humoreska uvek zadržava zabavan ton i predstavlja svoju sadržinu u optimističkom, šaljivom svetlu. (...) U novije vreme humoreska postaje izrazito žurnalistička forma, vrsta feljtona ili novinske priče ...“ Slično humoresku definiše i *Hrvatska enciklopedija* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža s tim što podvlači odsustvo namere društvene kritike (*Hrvatska enciklopedija* s.v. humoreska).

Kao majstor humoreske, Mihailo Habul je taj žanr pokušao da proširi i na film. Stoga se pre samog naslova filma na špici javlja i žanrovska odredba – filmska humoreska. Ovaj nagoveštaj izgradnje specifičnog filmskog žanra nije uspeo, jer je teorija filma imala već ustaljeni žanr „filmska komedija“, sa podžanrovima, ali u sadejstvu sa žanrovskim određenjem humoreske u književnosti i žurnalistiци ukazuje na vedrinu humora prisutnu i u filmu *Drug predsednik – centarfor*. Međutim, Habulove humoreske, kao i humoreske drugog humorističara lista *Politika* tog doba, Žike Živulovića Serafima (1925–2001), imale su naglašeniji satirički karakter nego što bi trebalo da imaju prema strogom žanrovskom određenju. Vreme u kome bi satiričar bio lako proglašen za državnog neprijatelja dovelo je do procvata humoreske, ali i do njene nešto oštrije satirične note. Prelazeći povremeno od ismevanja karaktera i na ismevanje pojava u društvu, koje je sebi postavilo veoma ozbiljan zadatak izgradnje novog i „najboljeg društva“ u istoriji i koje, stoga, nije trpelo kritiku, satirizacija humoreske je predstavljala pokušaj da kritička oštrica bude uperena i na društvene pojave, ali veselo i zabavno, koliko da ne uzbuđi dežurne ideološke policajce.

3.3. Muzika

Muziku za film potpisao je poznati kompozitor tog doba Bojan Adamič. On važi za značajnog autora zabavne i filmske muzike. Decenijama je komponovao pesme za festivale zabavne muzike na kojima je često i dirigovao. Adamičevo učestvovanje u komunističkim vojnim formacijama, bio je zamenik načelnika za propagandu NOV Slovenije (Raković 2011: 125), davalo mu je kredibilitet da formira plesni orkestar Radio Ljubljane, mada je prilikom gostovanja orkestra u Beogradu zbog sviranja džeza bio izložen ideološkim pritiscima i naređeno mu je da promeni repertoar. Skoro deceniju posle raskida sa Informbiroom javili su se stavovi o potrebi stvaranja i negovanja domaće zabavne muzike, za šta je ugled bio upravo Bojan Adamič (Raković 2011: 136). Kao muzički autoritet, Adamič se na prvim muzičkim festivalima javio i kao autor i kao kritičar, zalažući se za brže ritmove i stoga je glavna numera *Neko voli sunce, neko voli zvezde* u filmu *Drug predsednik – centarfor* napisana u brzem ritmu. Pesmu u filmu izvodi pevačica Lolita, koju glumi glumica Sonja Hlebs, ali nije jasno da li je u pitanju plejbek i da li je glas pozajmila neka pevačica tog doba.

3.4. Kostim i scenografija

Kostimografiju u filmu potpisuje Anđelka Slijepčević (1931–2010), kasnije profesor kostima na Fakultetu primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Anđelka Slijepčević je diplomirala na Akademiji za primenjenu umetnost u Beogradu. Potom je provela tri godine u Parizu i po povratku se zaposlila u Beogradskom dramskom pozorištu kao scenograf. Osniva Centar za savremeno odevanje i Katedru za savremeno odevanje na Akademiji. Radila je kostime za više baletskih i pozorišnih predstava, kao i za brojne filmove (Slijepčević-Ljesov 2013).

Scenografiju za film radio je slikar, pozorišni i filmski scenograf Miomir Denić (1913–1996). Denić je kao sasvim mlad počeo da slika i učestvuje na izložbama Udruženja likovnih umetnika. Slikarstvo je učio u ateljeu Jovana Bijelića, a krajem 1936. godine pridružio se grupi *Nezavisni* u kojoj su bili slikari, vajari i scenografi, kao slikar i vajar Stevan Bodnarov, slikarka Vera Čohadžić, slikar i umetnički kritičar i istoričar Pavle Vasić, scenograf Stanislav Beložanski, slikar i scenograf Milenko Šerban i dr. (Belić 1986: 8).¹³ Govoreći o radu na scenografiji filma *Drug predsednik – centarfor* sam Denić pominje da je film sniman u Sopotu i da je planirano kompletno rekonstruisanje trga, ali je, ipak, samo uređen za snimanje. „Podigli smo spomenik srpskom vojniku, a jednu mehanu, koja je odgovarala potrebama filma, sasvim smo pretumbali.“ (Denić 1986: 83). Najveći posao, u građevinskom smislu, bila je izgradnja fudbalskog terena, jer ga u Sopotu nije bilo. Teren je rađen u celini, tako da je više decenija služio za fudbalske utakmice (Denić 1986: 84).

4. Etnografija dijegeze ili dijegetički univezum

Najkraći opis sadržaja filma koji se javlja svuda, od IMDb (Internet Movie Database) do Vikipedije, ili bilo koje najave za prikazivanje tog filma na nekom televizijskom programu, svodi se na sledeće: Kroz nekoliko isprepletanih priča film prati proslavu sedmogišnjice zemljoradničke u malom šumadijskom mestu gde se nove ideje teško prihvataju, aktivnost sveštenika koji želi da restaurira ikonostas, lokalne intrige fotografa u gradiću u kome stanovnici žele da postanu fudbalski šampioni.

Ovaj više puta ponovljeni šturi opis, koji se javlja u punoj ili čak redukovanoj formi, u najkraćoj oceni je polutačan i nastao je iz nerazumevanja samog filma, plasiranja takvog opisa na IMDb i potom nekritičkog preuzimanja, jer

¹³ O Denićevom radu na filmu i filmskoj scenografiji, osim njegovih biografskih beleški u knjizi *Moji filmski poslovi*, treba videti i detaljan pogovor knjizi Vlastimira Gavrika (Gavrik 1986).

nema ni govora o „šampionskim ambicijama“ lokalnog fudbalskog tima, već samo o utakmici koja odlučuje o prelasku u viši rang takmičenja. Bez obzira na tu grešku, opis prema kome se u filmu radi o više isprepletanih priča jeste tačan, kao i da je jedna od okosnica proslava godišnjice seljačke radne zadruge. Ipak, tok priče koji se odnosi na sveštenika i njegovo nastojanje da obnovi ikonostas crkve nema mnogo veze sa proslavom zadruge i samo se dodiruje u liku akademskog slikara koji se prihvatio izrade ikonostasa, a u gradić je stigao na poziv mlađeg kolege koji je sa seljačkom zadrugom pregovarao oko preuređenja zadružne sale. Stoga taj deo filma nema narativnu vezu sa proslavom. Takođe, i čitav koloplet ljubavnih odnosa i zabuna, sa mnogo elemenata komedije situacije, nema veze sa proslavom, osim što postojeće ljubavne odnose u gradiću narušavaju slikar i pevačica koji su se u gradiću našli upravo zbog proslave godišnjice zemljoradničke zadruge. Isto tako, i tok priče koji se odnosi na stvaranje kombinata nije u vezi sa proslavom, već samo vremenski koincidira.

Narativna linija koja se odnosi na preuređenja i pripreme za proslavu, kao i na samu proslavu, sastoji se iz pregovaranja oko preuređenja sale zadružne zgrade i pravljenja izložbe u njoj. Za te poduhvate angažuju se lokalne snage i ljudi sa strane. Naime, za samu izložbu, koja se sastoji od fotografija direktora zadruge i članova upravnog odbora, zatim svih zgrada u kojima zadruga deluje (mlin, toviliste), kao i porteta svinje uvezene iz Engleske i kolektivne slike domaćih svinja, zadužen je lokalni fotograf Marisav (Mija Aleksić). Preuređenje sale u kojoj će se održati izložba je posao za koji je zadruga angažovala slikara Nenada iz Beograda (Pero Kvrđić).

Dolazak slikara Nenada, donžuanskih manira, pravi pravu pometnju u ljubavnim odnosima i udvaranjima koja se odvijaju u varošici. Ta situacija se usložnjava i komplikuje kada u gradić stigne i lepa pevačica Lolita koja pokazuje interesovanje sa predsednika opštine Mirka (Severin Bijelić). Ovaj nivo filma ima prevashodno humoristički i zabavni efekat. Može se reći da je to sa stanovišta osnovne funkcije filmske komedije i jedan od dva glavna komična narativna toka.

Drugi glavni narativni tok komičnog vezan je za fudbalsku utakmicu koja odlučuje da li će se FK *Šumadija* iz Trobara kvalifikovati u viši rang fudbalskog takmičenja. Utakmica se igra na samom početku sedmodnevne proslave sedmogodišnjice zemljoradničke zadruge. Bolest dva fudbalera (zabranjeno im je da piju rakiju pre utakmice, pa su pili kabezu i završili u bolnici) predstavlja povod za zaplet u kome svi vrše pritisak na predsednika Mirka da igra centarfora. Posle dugog ubeđivanja, predsednik Mirko prihvata da igra i na samoj utakmici postigne značajne golove. U komičnom raspletu same utakmice, protivnička ekipa postiže odlučujući gol tako što se igrač ukotrlja u gol, a lopta jedva pređe gol liniju. Meštani odlučuju da ulože žalbu i pošalju predsednika u Beograd. On se vraća sa radosnom vešću da je utakmica poništena i da će biti odigrana nova. I ova linija

priče nije direktno vezana sa ostalim tokovima, osim što se utakmica odigrava za vreme sedmodnevne proslave sedmogodišnjice zemljoradničke zadruge.

Još jedan narativni tok je prisutan tokom celog filma i odnosi se na formiranje kombinata za proizvodnju opanaka. Podsticaj za industrijsku proizvodnju opanaka je velika potražnja i izvoz opanaka zanatske proizvodnje. Odluka o proširenju delatnosti zemljoradničke zadruge i uključivanju opančara zanatlija u industrijsku proizvodnju donosi se na sastanku opančara i predstavnika zadruge, ali na inicijativu predsednika opštine. Odluku mora da verifikuje „Savet za privredu“ i predsednik opštine zbog toga odlazi u Beograd, odakle se vraća sa pozitivnom odlukom o formiranju industrije opanaka u Trobarima.

Poslednji narativni tok, takođe prisutan većim delom filma, opisuje nastojanje lokalnog sveštenika da oslika ikonostas crkve. Oslikavanje ikonostasa teče kroz angažovanje akademskog slikara, uz stalno mešanje mlađeg slikara oko izbora modela za slikanje Bogorodice, što dovodi do konflikta dve kandidatkinje za tu ulogu, udovice Gine (Olivera Marković) i pevačice Lolite, koji se završava tako da, na kraju, akademskom slikaru za ikonu Bogorodice pozira sveštenikova žena. Može se reći da je i ovaj narativni tok delom u funkciji komedije, ali portretisanje sveštenika i njegovo delanje ne može biti ideološki neutralno u uslovima oficijelne ateističke ideologije. Stoga, i ovaj tok ima značenja koja treba pokazati u analitičkom postupku.

5. Značenja filma

5.1. Postoji li značenje ljubavnih zapleta?

Već je rečeno da su ljubavni zapleti primarno u funkciji lake zabavne komedije kakva film *Drug predsednik – centarfor* treba da bude. Ipak, iz odnosa koji uspostavljaju akteri ljubavnih zapleta sagledavaju se i neka implicitna značenja. Naime, oba lika koja dolaze u Trobare unose zabune u odnose koji su uspostavljeni između predsednika opštine i poštanske službenice Olge (Tatjana Beljakova), kao i u domaće nadmetanje dva udvarača udovice Gine. Čaršijska publika, gotovo navijački, posmatra traktoristino saletanje i nudenje vožnje traktorom („E vidi Milovana kako sa Fergusonom obleće oko nje. Potroši svu zadružnu naftu.“), kao i udvaranje fotografa Marisava koji gleda u Ginu i zabrinuto posmatra traktoristu koji joj se udvara uz komentar opštinskog kurira i glasnogovornika Radiše (Pavle Vujisić): „Nemo’ da ti ispadnu oči,“ dok žensko seosko javno mnjenje pomno prati ponašanje udovice Gine. U tu situaciju sa podeljenim ulogama upada slikar Nenad, koji se udvara i poštarki Olgi i udovici Gini i pevačici Loliti. Obećavajući udovici da će joj srediti penziju, a i njoj i Loliti da će pozirati za Bogorodicu, slikar dobija pažnju tih žena, pa čak i poštarku Olge

koja je ljuta zato što je zatekla predsednika Mirka kao drži u naručju onesvešćenu udovicu Ginu i potom ga videla u nežnom plesu sa pevačicom Lolitom.

Na kraju ljubavnih zapleta u Trobare stiže i slikareva verenica koja ga iznenađuje dok čeka sastanak sa poštarkom Olgom. Saznavši da verenica dolazi u grad, Olga je šalje na obalu reke gde slikar očekuje novu avanturu. Iznenađenje se okončava tako što ga verenica „utovari“ na vespu i odvodi iz Trobara. Iz ovog kratkog opisa ljubavnih zapleta vidi se da postoji diferenciranje „nas“ i „njih“, na stanovnike male varoši i došljake iz velikog grada. Došljaci su neobuzdanih ljubavnih ambicija, dok su domaći umereni i „moralni“. Ipak, obećanja ili ljubomora čine domaće prijemčivim za udvaranje stranaca, što pomenutu opoziciju razblažuje. Takođe, i unutar varoši postoji rivalstvo udvarača udovici Gini koje završava pobedom fotografa nad traktoristom, ali taj trougao je predstavljen kao zdravo takmičenje u kome nema prevara i izdaje koju sa sobom donose osobe iz velikog grada.

5.2. Stara i nova tradicija

Odnos prema „staroj“ tradiciji se ogleda kroz odnos prema liku starog ratnika sa Solunskog fronta koji se pojavljuje u više navrata sa pričom o doživljajima iz Prvog svetskog rata. Uz svoje doživljaje koje priča, stari ratnik opisuje herojski lik oficira Tomića. On svojom pričom upada nepozvan u razgovor i svima dosađuje. Tako on u kafani prilazi pevačici Loliti i kaže: „E dete, baš me podseti na devetsto sedamnaestu. Sedimo ti mi tako u rovu, a na pedeset metara od nas bodljikava žica. Sprema se juriš. Sa nama jedna Francuskinja, ama ista ti, samo što joj na grudima jedan veliki crveni krst. Kad odjednom, ete ti ga pukovnik Tomić. Stade, pogleda oko nas i poče...“ U tom trenutku jedan od prisutnih se uključuje i dovršava svima dobro poznatu priču starog ratnika Solunca: „Junaci moji, otadžbina vas čeka!“ Drugom prilikom, u momentu kada slikar pokušava da poljubi Ginu koja je spremila večeru, ulazi stari Solunac i kaže: „E, hvala ti Gino što pozva i mene na večeru. Eto sada mi se dala prilika da ti sve lepo ispričam o pukovniku Tomiću. E, ovo me pile baš podseti na devetsto šesnaestu. Sedimo ti mi tako u Solunu ovako s večeri ...“ Ili uz muziku koja, iako su se svi razbežali od kiše, i dalje svira *Marš na Drinu* kaže: „E, ova kiša me podseti na devesto sedamnaestu. Kiša pada, voda do kolena, kad ete ti ga pukovnik Tomić. Ej, kakav je to čovek bio. Visok i prav kao bor.“

Odnos prema toj tradiciji je pre podsmevanje pojedincu zbog neumerene fiksiranosti za tradiciju i neprimerenog evociranja uspomena bez stvarnog povoda, nego negiranje ukupne tradicije Prvog svetskog rata. Ipak, „dosadna tradicija“ se ne odnosi na priču nekog partizana iz skorašnjeg ratovanja u Drugom svetskom ratu, i to zbog toga jer je takav odnos prema partizanima nezamisliv u

vremenu nastanka filma, kao i zato što Šumadija, u kojoj se nalaze Trobare, nije bila poznata po partizanskom ratovanju tokom najvećeg dela rata.¹⁴

Pomenuto uvršćenje kompozicije Stanislava Biničkog *Marš na Drinu* prilikom nastupa muzičara na proslavi godišnjice zemljoradničke zadruge u lokalnoj kafani takođe pokazuje odnos prema tradiciji Prvog svetskog rata. Iako je pevačica Lolita u najavi rekla da orkestar izvodi „najnovije šlagere sezone i naše lepe narodne pesme“, posle pesme *Neko voli sunce, neko voli zvezde*, odsviranog kola i muzike za igru, orkestar svira *Marš na Drinu*. Parovi koji su plesali napuštaju podijum na kome ostaju samo fotograf Marisav i udovica Gina, koji uz *Marš na Drinu* karikaturalno igraju tango. Uvršćenje *Marša na Drinu* bez posebnog povoda i čak suprotno programskoj najavi orkestra može značiti poštovanje tradicije Prvog svetskog rata, s obzirom na to da je ta kompozicija, uz još nekoliko pesama, poput pesme *Tamo daleko*, glavni muzički simbol tog rata. Sa druge strane, karikaturalni ples dvoje aktera filma govori o transformisanom značenju *Marša na Drinu*, koji se od simbola pretvara u plesnu numeru.

Proslava sedmogodišnjice osnivanja zemljoradničke zadruge predstavlja klasičan primer izmišljanja tradicije. Izmišljanje tradicije prema poznatom određenju Erika Hobsboma obuhvata ritualnu ili simboličku prirodu praksi vođenih prihvaćenim pravilima koje imaju za cilj utvrđivanje vrednosti i normi ponašanja. Hobsbom naglašava da ponavljanje automatski povezuje te prakse sa prošlošću, sa naglaskom na herojskoj prošlosti (Hobsbawn 2006: 139).

Svi elementi izmišljanja tradicije prisutni su u proslavi sedmogodišnjice osnivanja zemljoradničke zadruge. Rasprava o proslavi između direktora zadruge i fotografa Marisava pokazuje nameru organizatora proslave. Pozvan da napravi fotografije za izložbu povodom godišnjice zadruge, Marisav postavlja pitanje: „Šta vam bi da slavite sedmogodišnjicu?“ Na to pitanje mu odgovara službenik zadruge: „Šta ti to smeta? Sve zadruge i preduzeća slave po nešto, a mi proslavimo samo osnivanje, prvu i drugu godišnjicu, pa stadosmo.“ A direktor zadruge ljutito dodaje: „Nemoj ti da vodiš privrednu politiku: da li mi treba da slavimo ili ne.“ Ove replike pokazuju da su proslave godišnjica osnivanja privrednih preduzeća nešto sasvim uobičajeno i da je izostanak takve proslave zadruge u Trobarama tokom više godina propust koji se ispravlja proslavom sedmogodišnjice. Veza sa prošlošću se uspostavlja pozivanjem na dan osnivanja novog preduzeća, a ritualne i simboličke radnje obuhvataju izložbu fotografija i gostovanje orkestra koji će svirati u glavnoj kafani. Fudbalska utakmica se slučajno našla u nedelji proslave, ali je inkorporirana u njen program. Inicijatori proslave nemaju svest o potrebi izmišljanja tradicije simboličkim sredstvima,

¹⁴ Filmovi u kojima se rat posmatrao kompleksno i koji nisu bili apologija komunističkog partizanskog pokreta javili su se tek u drugoj polovini 60-ih, kao npr. *Čovek iz hrastove šume* Miće Popovića (1964), *Tri Aleksandra Petrovića* (1965), *Jutro Puriše Đorđevića* (1967), *Pohod Đorđa Kadijevića* (1968) i *Zaseda Živojina Pavlovića* (1969).

osim izložbe slika upravnika i funkcionera zadruge, kao i podsećanja na važan događaj iz prošlosti zadruge, nabavku rasne svinje iz Engleske i, implicitno, na uvođenje hibridnog kukuruza koji je omogućio veće prinose.

Izmišljanje tradicije je naročito prisutno u novim državama (Kuljić s.a.) i novim političkim sistemima (Hobsbom 2011: 383–448). Novi socijalistički sistem je izgradjivao svoju tradiciju mitologizacijom komunističke partije kroz istoriju KPJ, mitologizacijom pratizanskog rata, enormnim kultom Josipa Broza – šef države, partije i vojske, trostruki narodni heroj čiji rođendan je „dan mladosti“, „najveći sin naroda i narodnosti“ itd. (Николић 2006; Nikolić 2011), kroz školstvo, državne praznike, oficijelnu istoriju ili filmove (Zvijer 2011). Sva ta „velika mitologija“ nije doticala realni život i lokalne sredine, i zbog toga su spontano nastali razni oblici izmišljanja tradicije, kao što su obeležavanje lokalnih datuma iz Drugog svetskog rata, poput „partizanske slave“ (Kovačević 2001: 25–35) i proslave dana osnivanja socijalističkih preduzeća i ustanova. Takvim oblicima izmišljanja tradicije pripada i proslava sedmogodišnjice zemljoradničke zadruge u Trobarama.

5.3. Elementi modernizacije srpskog društva

Modernizacija u srpskom društvu prikazana je u filmu na više mesta i odnosi se na više različitih pojava. Svakako najvažnija modernizacijska namera je pokušaj stvaranja industrije u varoši. Povezivanje više privatnih zanatlija u fabriku koja će biti deo kombinata bio je socijalistički ideal 50-ih godina, kako zbog industrijalizacije, tako i zbog pretvaranja preostalog privatnog sektora u državni. Zato i predsednik opštine tu ideju (“Mi imamo nameru da od naše zadruge napravimo kombinat.”) saopštava sa zanosom. Iako je baza na kojoj se zasniva ideja o industriji opanaka konfuzna u delu gde se privatni opančari “ubijaju od posla” i već “izvoze” svoju robu, kao i na oksimoronskoj ideji o modernoj sandali-opanku, ona odražava dominantnu težnju ka industrijalizaciji i modernizaciji koje vode u blagostanje. Likovi u filmu već pri pomenu formiranja kombinata, raspravljaju o tome šta će uraditi sa parama koje od kombinata pripadnu opštini, sporeći se da li to treba da bude asfaltiranje druge strane glavne ulice ili ograda oko fudbalskog stadiona. Može se pretpostaviti da je postavljanje “moderne sandale-opanka” u odlučujuću polugu modernizacije varoši, kao i “veliki izvoz” postojeće zanatske proizvodnje, ironija upućena upravo bespogovornom obožavanju i sprovođenju industrijalizacije 50-ih godina, pri čemu je “izvoz opanaka” već po sebi komičan. Takođe, ironija (satira) je uperena i protiv volontarizma u procesu industrijalizacije, u čemu se može prepoznati konflikt planske industrijalizacije karakterističan za prvu petoljetku (1947–1951), sa novim sistemom razvoja i industrijalizacije gde je daleko veća inicijativa na organima lokalne samouprave. Drugi princip privrednog planiranja se sagledava u izjavi jednog od činovnika zadruge, pametara Đoleta (Ljubomir Didić), koji na sum-

nju iznesenu u stavu: "Ama 'oće li savet za privredu da odobri otvaranje te fabrike?", odgovara: "Važno je, drugovi, da mi počnemo, a posle 'oće-neće, mora da odobri. Tako su ljudi sazidali i veće fabrike". Ironija scenariste prema ovom transparentnom voluntarizmu je istovremeno i ironija prema ideji da bilo kakva industrijalizacija neminovno vodi progresu. Vreme nastanka filma još uvek nije vreme u kome su promašene investicije, podignuti krediti koje nema ko da vraća i fabrike koje ostvaruju gubitke opteretile ekonomiju zemlje do te mere da je politički vrh morao da proglasi "privrednu reformu", ali se u blago satiričnoj ironiji kritikuje deformacija postojećeg dvostepenog sistema investicionih odluka u kojoj državni organ po sistemu "hoće-neće-mora" samo verifikuje fabriku ili kombinat koji je lokalna samouprava već napravila.

Elementi modernizacije ogledaju se u pojavljivanju prevoznih sredstava koja zamenjuju ranije zaprege. U filmu se pojavljuje autobus koji saobraća na redovnoj liniji Beograd-Trobare. Autobus je savremen i njegov dizajn je iz prethodne decenije. Svaki dolazak autobusa u Trobare praćen je primedbama o kašnjenju i to čak "manje od sata". Drugo prevozno sredstvo je traktor čije je posedovanje, u vreme koje film opisuje, bilo ograničeno isključivo na zemljoradničke zadruge i kombinat, a samostalni seljak nije mogao da ga kupi. Traktor koji se pojavljuje u filmu žargonski se zove Ferguson, po originalu na osnovu koga je fabrika IMT licencno proizvodila traktor od 1955. godine. S obzirom na to da je imao povlašćeni položaj u selu ili maloj varoši, traktorista je bilo zanimanje od ugleda, što lik u filmu, Milovan, pokušava da iskoristi u udvaranju udovici Gini. Uz pominjanje uvećanog roda pšenice i "hibridnog" kukuruza, pojavljivanje traktora je odraz modernizacije poljoprivredne proizvodnje u zemljoradničkim zadrugama koja treba da najočiglednije pokaže prednost socijalističkog vlasništva nad zemljom u odnosu na privatno. Pojavljivanje slikareve verenice u varoši u koju je stigla vespom izaziva pažnju meštana, ali vespa, ma koliko bila simbol urbane veze sa svetom, nije posebno apostrofirana. Pojavljivanju vespe u jednom drugom filmu iste godine (*Ljubav i moda*) pripisuje se prelomnički karakter u otvaranju ka svetu potrošnje i zabave, dok je pojavljivanje vespe u filmu *Drug predsednik – centarfor* daleko manje primećeno. Ipak, u oba filma vespa govori o modernizaciji, i to onoj koja, kao i sama uvozna italijanska vespa, nije socijalističke provenijencije.

Modernizacija u smislu želje sa novim, modernim tehničkim sredstvima nije zaobišla ni crkvu, pa tako trobarski sveštenik želi da ima magnetofon: "E, kakve ja ideje imam! Samo da je para, bilo bi duplo više sveta u crkvi nego sada. Da imam jedan magnetofon, pa da pustim ovde hor Saborne crkve, ala bi onda svet navalio!" Ovakav prikaz sveštenika odudara od zvanične ideologije koja je crkvu smatrala privremenim zaostatkom iz bivših vremena, odričući joj bilo kakvu mogućnost ulaska u moderno društvo.

Odevanje koje je prisutno u filmu odslikava transformaciju i modernizaciju srpske varoši započete još pre Drugog svetskog vrata i nastavljene u supregnutoj

formi u doba socijalizma. Likovi koji imaju viši socijalni položaj su u gradskom odelu – predsednik opštine, upravnik zadruge, nekoliko činovnika. Najstariji seljaci su u narodnoj nošnji, a nešto mlađi nose mešavinu nošnje i građanskog odela. Posebno je značajno fiksiranje tih trenutaka transformacije, koji se ogledaju u odeći koju nosi opštinski kurir i glasnogovornik Radiša, a koja se sastoji iz građanske košulje i sakoa, sa pantalonama na brič, šajkačom i opancima. Takođe, i fotograf Marisav ima opanke i pantalone na brič, uz košulju, sako i šešir, ali je “za izlazak” u kafanu sa plesom obukao građanske pantalone, cipele i stavio kravatu. U skici scenografa Anđelke Slijepčević i Radiša je nosio kravatu (Slijepčević-Ljesov 2013: 204), ali je u realizaciji na filmu nema. Ženski likovi su u modernim haljinama i bluzama, izuzev starijih seljanki koje nose nošnju. Ti ženski likovi u modernoj odeći više liče na devojkice iz filma *Ljubav i moda* (1960), nego na devojkice iz šumadijske varošice tog doba, što podvlači nameru prikazivanja modernizacije u filmu.

5.4. Socijalizam u srpskoj varoši

Na utopijske elemente prikaza društvenih odnosa u srpskoj varoši prikazanoj u filmu ukazao je I. Velisavljević u tekstu o filmovima Žorža Skrigina (Велисављевић 2010). Velisavljević ukazuje da se kroz lik predsednika Mirka, koji ima savršen kontakt sa građanima i pristupa im bez arogancije i nametanja autoriteta, i svakome izlazi u susret i pokušava da reši probleme, čak i bezuspešno kada za rešenje nema osnova (penzija udovice Gine), pokazuje kako nova komunistička vlast ima kadrove sa ljudskim likom. Kao argumente Velisavljević navodi kako predsednik Mirko dozvoljava da ga svi oslovljavaju sa “ti”, da je običan čovek koji je zaljubljen i ima probleme sa devojkicom i, iznad svega, voli da igra fudbal. Sa druge strane, varoš je prikazana “...gotovo kao socijalistička utopija: svi učestvuju u društvenom životu, odluke se donose konsenzusom i dogovorom, seljaci dobrovoljno stupaju u zadrugu jer preduzeće dobro posluje a kapital se pravedno raspoređuje, religija malo koga zaista interesuje, ali niko je ne zabranjuje, i jedini je problem kako pobediti susedno selo u fudbalu.” (Велисављевић 2010: 185). Iz ovog opisa predsednika i varoši u filmu Velisavljević izvlači zaključak kako u filmu “...postoji i jedan skriven, zaboravljen i neprepoznat socijalizam kakav u naše vreme i te kako vredi otkrivati.” (Велисављевић 2010: 186). Analizirajući ideološka značenja filma možemo delimično prihvatiti Velisavljevićevu analizu. Njegovo čitanje društvenih odnosa u filmu je tačno, kao i njihova utopijska karakterizacija. Tačno je da u filmu nema čupanja brkova seljacima, nasilnog otkupa (*O pokojniku sve najlepše* Petra Antonijevića 1984) i uterivanje u zadrugu, tačno je da nema jahanja popa, niti oduzimanja zanatlijskih lokala, tačno je da predsednik Mirko ne ucenjuje žene čiji su muževi u vojsci i ne mogu da ispune otkup (*Crveno klasje* Živojina Pavlovića 1970). Ali je tačno i da je slika šumadijske varošice i odnosa komu-

nističke vlasti sa građanima “lakirana” i stoga se postavlja pitanje da li je takav (nepostojeći) socijalizam moguće otkriti.

5.5. Umetnost

Za analizu ideološkog sadržaja filma veoma je interesantan detaljno obrađeni odnos slikara i upravnika zadruga i drugih službenika zadruga. Slikari su prikazani kroz dva lika, i to su mlađi slikar Nenad Tomanović i stariji, akademski slikar Svetislav Nestorović. Mlađi slikar je preduzimljiviji i bavi se pronalaženjem poslova, a potom poziva starijeg da zajedno rade. On je došao u Trobare na pregovore sa upravnikom zadruga oko oslikavanja zadružne sale. Ti pregovori, prikazani kao obično cenkanje, otkrivaju preduzetničku osobinu mlađeg slikara:

Slikar Nenad: “Koliko dajete za tu dekoraciju?”

Upravnik zadruga: “Đuture, sto ‘iljada.”

Slikar Nenad: “Koliko? Običan moler bi vam više uzeo. Mi smo priznati umetnici, a ne obična mazala. Nema ništa od toga.”

Upravnik zadruga: “Trebalo je ovamo da dođe onaj vaš prijatelj. S njim bi se sigurno lakše pogodili.”

Slikar Nenad: “Ja se svuda pogađam. On samo radi za moju firmu.”

Upravnik zadruga: “Dobro, koja je vaša poslednja cena?”

Slikar Nenad: “Obzirom na naš kvalitet, vaš renome, na naše i vaše materijalne prilike i porez na umetnost 13%, za manje od 300.000 ne isplati se da uzimam četku u ruke.”

Upravnik zadruga: “Mi nismo tako zamislili.”

Slikar Nenad: “E, pa kad niste tako zamislili ti, upravniče, pozovi blagajnika da mi isplati putne troškove, pa da se vratim.”

Upravnik zadruga: “Čekaj, momče. `Ajd` kaži poslednju cenu.”

Slikar Nenad: “Poslednja cena 250.000 i da znate da to radim samo što ste mi simpatični.”

Upravnik zadruga: “A, dobro, pristajem. U redu.”

Osim odnosa koji se tiču pronalaženja i pogađanja posla, dva slikara se razlikuju i u akademskom statusu, što se vidi iz upoznavanja njih dvojice sa sveštenikom koji traži slikara za ikonostas:

Sveštenik: „Ja sam Radoje Jović, sveštenik ovdašnji.“

Slikar Svetislav: „Drago mi je. Svetislav Nestorović, akademski slikar iz Beograda.“

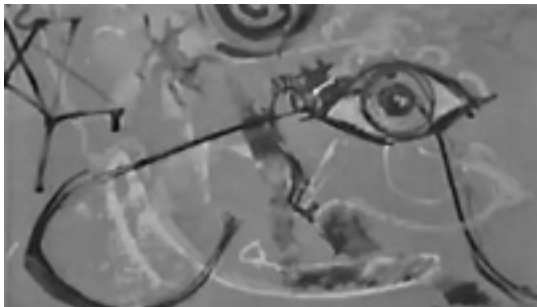
Slikar Nenad: „Neša Tomanović. Ostale generalije iste.“

Sveštenik: „I vi ste završili slikarsku akademiju?“

Slikar Nenad: „Ama, formalno još ne, mada to ne menja stvar. Glavno da sam originalan i da imam svoj stil.“

Ovakvo predstavljanje mlađeg slikara već nagoveštava negativan stav prema njemu, jer ga prikazuje više kao preduzetnika nego kao umetnika i, potom, kao nekog ko nema formalne kvalifikacije, ali i kao nekoga „ko ima svoj stil“, tj. ne priznaje autoritete u umetnosti i teži nepopularnim, „modernističkim“, „hermetičnim“ inovacijama. Glavni zaplet u vezi sa slikarstvom koje treba da bude pretočeno na zidove sale zemljirodničke zadruge, nastupa kada slikar Nenad predstavlja svoja rešenja upravniku zadruge i okupljenim činovnicima.¹⁵

Slikar Nenad: “Posle dve neprospavane noći, posle dugog stvaralačkog preživljavanja, našao sam najidealnije rešenje. Vama je poznato da ova sala (lulom pokazuje i broji zidove) ima četiri zida. Takođe vam je poznato da godina ima četiri godišnja doba. Sada, kada to znate, onda ćete shvatiti moju kompoziciju. Na svakom zidu biće naslikano po jedno godišnje doba. Evo, da vidite prvu skicu. Proleće, (pokazuje sliku) dakle ceo zid biće oker boje, tako da će mlada žena, koja se tegli i time na simboličan način predstavlja buđenje majke prirode, biti efektno izvučena u prvi plan.”



Proleće

Član zadruge: “A, tako! Znači treba da nacrtáš devojkú.”

Slikar Nenad: “A šta je ovo? Zar to nije žena?”

Drugi član zadruge: “Pa, pobogu, brate, što joj onda nacrtá oko na ramenu?”

Slikar Nenad: “To nije rame nego koleno, čoveče božiji.”

Treći član zadruge: “Pa, dobro. Neka bude koleno. Pa, ko je još video ženu sa okom na kolenu?!”

Slikar Nenad: “To nije njeno oko. Ona nema oči. To je rano proleće, jer kada bi se videle njene oči bila bi to sasvim probuđena priroda, a to je leto. Ovo oko

¹⁵ Nema preciznih podataka o autoru slika *Proleće* i *Leto*, mada se sa priličnom izvesnošću može pretpostaviti da je autor Miomir Denić, slikar i scenograf, koji je potpisao scenografiju za ovaj film.

na kolenu je tvoje, moje, njegovo, naše, muško oko, koje u ovo doba godine traži primamljive objekte, a to su obnažena ženska kolena. Drugi zid. Leto. Kao što vidite, priroda je sasvim probuđena. Iz svojih nedara daje bogate plodove. Ovo svetlo će biti žuta boja i predstavljaje žito.”



Leto

Treći član zadruge: “Kažeš:”Ovo žuto je žito.” Dobro. A šta mu je ovo crno?”

Drugi član zadruge: “Ti si, Radojice, baš tup čovek. Vidiš, drug lepo objašnjava. Ovo žuto je žito, a ovo crno je sigurno đubrivo.”

Upravnik zadruge: “Biće da je.”

Slikar Nenad: “Idemo dalje. Ova kompozicija mi je zadala najviše glavobolje. Zima. Najzad sam se rešio za ovo. Sneg, svuda снег. Cela priroda pod debelim slojem belog pokrivača. Ceo zid biće beo.”

Upravnik zadruge: “Slušaj, prijatelju, šta misliš da mi tebe isplatimo, naravno samo dnevnice i putne troškove, pa lepo pokupi ovo i vrati kući, a mi ćemo sami da okrećimo četiri zida. Neka bude svuda zima.”

Nešto kasnije slikar izražava svoje nezadovoljstvo raspletom događaja u vezi sa oslikavanjem zidova sale zemljoradničke zadruge, tako što pred sveštenikom, akademskim slikarom i fotografom kaže: “Seljaci! Neznalice!”

Pre nego što se analizira ovaj deo filma i ukaže na ideološke i estetske stavove koje u sebi nosi, treba izneti pretpostavku da je obe slike naslikao scenograf Miomir Denić. Sam Denić je pre Drugog svetskog rata bio aktivan slikar, koji, kao veoma mlad, izlaže na slikarskim izložbama. Već je pomenuto da je slikarsko obrazovanje sticao je u ateljeu Jovana Bijelića i učestvovao u radu slikarske grupe “Nezavisni”. Posle Drugog svetskog rata bavio se organizacijom filmske produkcije, pozorišnom i filmskom scenografijom, uključujući i scenografiju ovog filma.

Ova dosta dugačka scena u filmu predstavlja rasplet problema angažmana slikara u zemljoradničkoj zadruzi i to ne zbog cene i cenkanja, već zbog suštine rešenja koje je predložio slikar. Razrešenje je utemeljeno na dva nivoa. Na prvom nivou je nerazumevanje modernog slikarstva, a na drugom narativni tok prikazuje i ismeva slikara kao šarlatana. U toku slikarevog izlaganja poetike modernog, apstraktnog slikarstva, zadrugari postavljaju pitanja koja polaze od realističkog, moguće sorealističkog, pogleda na sliku, tražeći da slika sasvim

realno, skoro fotografski, odražava ono što se na njoj predstavlja. Nerazumevanje slikarstva modernističkog iskaza ili apstrakcije prelazi u razumevanje, tj. razotkrivanje namere da se pukim objašnjenjem beo zid prikaže kao slika.

Kada se izostavi ugao gledanja zadrugara i pogleda ideološka matrica kojom se predstavlja moderna umetnost, ona je u relaciji sa tadašnjim kretanjima u slikarstvu. Naime, u periodu posle socijalističkog realizma, koji gubi na dominaciji već od raskida sa Inforbiroom 1948, a posebno od VI kongresa Komunističke partije Jugoslavije 1952. godine (Merenik 2010: 60–71), do kraja šeste decenije dolazi do dominacije modernističkog modela slike koji se očitovao u radovima velikog broja pojedinačnih slikara ili okupljenih u grupe *Samostalni*, *Šestorica*, *Jedanaestorica* i *Decembarska grupa* (Merenik 2010: 86–121; Круљац 2015: 38). Međutim, takvo slikarstvo je bilo stalno na udaru dela partijske nomenklature koja je bila antimodernistički nastrojena i još uvek u žalosti za socrealizmom, što pokazuje izlaganje Radivoja Davidovića¹⁶ na plenarnoj sednici CK SK Srbije, maja 1960. godine: “Nisam u stanju da shvatim moderne slikare koji crtaju razne linije, fleke i pege (...) i pred jednim našim modernim umetnikom rekao sam da ja to ne razumem i da to nije nikakva umetnost. On mi je rekao da sam divljak, a ja sam mu odgovorio da je u nekim slučajevima bolje biti i divljak nego majmun...” (Круљац 2015: 48). Nema bitne razlike u pojavnom nerazumevanju apstraktnog slikarstva ideološki ožalošćenih smrću socrealizma i onih koji slici pristupaju laički, odnosno “seljaka i neznalica”, kako ih kvalifikuje slikar Nenad. Ovo odsustvo razlike će poslužiti za ukupnu ocenu ironičnog prikaza modernog slikarstva u filmu. Estetika i umetnička kritika su izdvojile tri izvora kritičkog odbacivanja moderne umetnosti – laicizam, jer laici uobičajenim standardima posmatranja ne uspevaju da je razumeju, zatim one koji se drže kanona klasične umetnosti i one koji, smatrajući da umetnost mora biti realistična, odbacuju sve što tome protivreči pa samim tim i modernu umetnost (Jeremić 1970). Iz ranije navedenog “nerazumevanja” moderne umetnosti od strane uglednog profesora i člana političke nomenklature vidi se da je pozivanje na laičku poziciju “zdravog razuma” zapravo skrivanje negacije moderne umetnosti sa pozicija socrealizma i “teorije odraza”. Taj model se može prepoznati i u filmu, gde se scenarista sakriva iza “seljaka i neznalica”, koji su, bez obzira na svoju neobrazovanost, dovoljno promućurni da prepoznaju obmanu. Ipak, pozicija scenariste nije u potpunosti negatorska, jer je slikareva poetika za prve dve slike napisana u maniru jednog mogućeg tumačenja modernog slikarstva, mada je ono, pored slikarevog tumačenja, i dalje neprihvatljivo za laičko oko. Umesto čvrste ideološke odbrane socrealizma, poruka filma je daleko bliža opštim mestima bezbedne satire tog doba. Humoreske u listu *Politika*, emisija Radio Beograda *Veselo veče* ili prve te-

¹⁶ Radivoje Kepa Davidović je predratni komunist i robijaš. Posle dvanaest godina robije oslobođen je 1943. godine partizanskim napadom na zatvor Lepoglava. Posle rata bio je profesor po pozivu Ekonomskog fakulteta u Beogradu i osnivač i upravnik Instituta za međunarodnu politiku i privredu.

levizijske humorističke serije Radivoja Lole Đukića svoje “oštro” satirično pero upućivale su direktorima i blagajnicima, meteorolozima i slikarima, stanarima zajedničkih stanova, GG preduzećima, nižim šefovima u preduzećima i ustanovama, grupama koje su sigurna i bezopasna meta. Satira nije ciljala na partiju, policiju, vojsku, luksuz i raskoš komunističkih vođa, ili kult vođe, već na grupe koje ne mogu da “uzvrate udarac” ili su već na meti nekog napada sa samog vrha, napada koji služi ideološkoj čistoti marksizma-lenjinizma ili pokazivanju narodu da vrh brine i radi. Sa druge strane, ismevanje moderne umetnosti ima i siguran pogodak u velikoj laičkoj populaciji kojoj je i namenjena “filmska humoreska”. Toj populaciji, zapravo, nikada nije ponuđeno čestito edukativno razjašnjenje šta je moderna umetnost, koja je, tako, po logici stvari, ostala “elitna” i dovoljno različita da bude omražena kao strana i nepoznata tvorevina.

Zaključak

Analiza različitih značenja sadržanih u filmu *Drug predsednik – centarfor* je pokazala da film jeste laka komedija, ali da se ispod opisa života u srpskoj varoši šeste decenije dvadesetog veka krije “ozbiljna ideološka poenta”, mada to nije “socijalizam sa ljudskim likom”. Osnov ideološke poruke filma je da socijalistička transformacija društva vodi ka njegovoj modernizaciji. Ta transformacija ima određenih nedostataka koji mogu biti u ekonomskoj sferi (investicioni voluntarizam) ili kulturnoj sferi (neobuzdani modernizam u slikarstvu), ali modernizacija svakodnevnog života donosi neumitan napredak (poljoprivreda, transport, odevanje). Uspešno novo socijalističko društvo napreduje i stoga stvara svoju „tradiciju“ koja može biti predimenzionirana i zato podložna podsmehu. Istovremeno, na filmu nova vlast funkcioniše u harmoniji sa društvom, bez obzira na to koliko je život u vremenu posle Drugog svetskog rata govorio drugačije.

Literatura

- Banić Grubišić, Ana. 2012. Obrok dana posle sutra. Predstave o hrani i ishrani u post-apokaliptičnim filmovima. *Etnoantropološki problemi* 1 (7): 185–212.
- Banić Grubišić, Ana. 2015. Ljubav u doba postapokalipse – načini zamišljanja ljubavi nakon kraja sveta. *Etnoantropološki problemi* 1 (10): 55–74.
- Belić, Dragan. 1986. Predgovor u Denić, Miomir. 1986. *Moji filmski poslovi*. Beograd: Institut za film.
- Bulatović Vib, Vlada. 1963. Mihailo Habul ili talenat koji se potvrđivao iz nedelje u nedelju u Habul, Mihailo. 1963. *Humoreske*. Beograd: Sedma sila.
- Daković, Nevena. 2006. Pojmovnik teorije filma u Omon, Žak i drugi. 2006. *Estetika filma*. Beograd: Clio.
- Denić, Miomir. 1986. *Moji filmski poslovi*. Beograd: Institut za film.
- Gavrik, Vlastimir. Pogovor u Denić, Miomir. 1986. *Moji filmski poslovi*. Beograd: Institut za film.

- Habul, Mihailo. 1963. *Humoreske*. Beograd: Sedma sila.
- Hobsbawn, Eric. 2006. Izmišljanje tradicije u Brkljačić, Maja i Prlenda, Sandra (prir.). 2006. *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Hobsbom, Erik i Rejndžer, Terens (ur.). 2011. *Izmišljanje tradicije*. Beograd: XX vek. Hrvatska enciklopedija. Dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/>. Stranici pristupljeno 4.9.15.
- Ilić, Vladimira. 2013. Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od terorista u filmovima *Opsada* i *Predaja*. *Antropologija* 3 (13): 143–162.
- Ilić, Vladimira. 2014a. Strah od stranaca kao prevencija opasnosti: primer filma *Taken* (2008). *Antropologija* 1 (14): 33–47.
- Ilić, Vladimira. 2014b. Uzajamno perpetuiranje straha od nasilja i industrije obezbeđenja: primer filmskih narativa i elektronskih bezbednosnih sistema za domaćinstvo. *Etnoantropološki problemi* 1 (9): 105–126.
- Jeremić, Dragan. 1970. *Doba antiugetnosti*. Beograd: Kultura.
- Kovačević, Ivan. 2001. *Semiologija mita i rituala III – Politika*. Beograd: Etnološka biblioteka SGC.
- Kovačević, Ivan i Ribić, Vladimir. 2014a. Crvena zora – finalna epizoda hladnog rata. *Etnoantropološki problemi* 4 (9): 901–913.
- Kovačević, Ivan i Ribić, Vladimir. 2014b. “Rusi dolaze, Rusi dolaze” – apologija detanta. *Etnoantropološki problemi* 2 (9): 335–349.
- Круљац, Весна. 2015. *Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века*. Докторска дисертација у рукопису.
- Kuljić, Todor (s.a.). Izmišljanje prošlosti na Zapadnom Balkanu. Dostupno na: <https://www.scribd.com/doc/142645155>. Stranici pristupljeno 9.9.15.
- Merenik, Lidija. 2010. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija.
- Николић, Коста. 2006. Тито говори шта народ мисли. Култ Јосипа Броза 1944–1949. Београд: Институт за савремену историју и Службени лист Србије.
- Nikolić, Kosta. 2011. „I posle Tita – Tito“. Održavanje i rušenje Titovog kulta u Srbiji 1980–1990. u Manojlović Pintar, Olga (ur.). 2011. *Tito – viđenja i tumačenja*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije i Arhiv Jugoslavije.
- Omon, Žak i drugi. 2006. *Estetika filma*. Beograd: Clío.
- Раковић, Александар. 2011. Рокенрол у Југославији 1956–1968. Београд: Архипелаг.
- Slijepčević-Ljesov, Dušanka. 2013. *Anđelka Slijepčević: Život i delo*. Beograd: izdanje autora.
- Велисављевић, Иван. 2010. Филмови Жоржа Скригина: Социјализам са људским ликом. *Руски алманах*. 15.
- Volk, Petar. 1986. *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film; Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Vučetić, Radina. 2010. Amerikanizacija jugoslovenske filmske svakodnevice šezdesetih godina 20. veka. *Godišnjak za društvenu istoriju* 1 (17): 39–65.
- Zupan, Zdravko (s.a.). Strip u Srbiji 1955–1972. Dostupno na: http://www.rastko.rs/strip/1/strip-u-srbiji-1955-1972/index_1.html. Stranici pristupljeno 1.9.15.
- Zvijer, Nemanja. 2011. *Ideologija filmske slike*. Beograd: Filozofski fakultet.
- Živković, Dragiša (ur.). 1986. *Rečnik književnih pojmova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost i Nolit.

Ivan Kovačević

Department of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, Belgrade

Football and Film: Comrade President – Center-Forward

The paper is the first in the planned series of texts on football in films and TV programmes in Yugoslavia (Serbia and Croatia). The film *Comrade President – Center-Forward* (1960, directed by Žorž Skrigin), labelled as the genre of “film humoresque”, presents a ramifying and intertwined story about a small provincial town. The narrative is structured around a celebration of the agricultural cooperative and an important football match played by the local team. Through these two narrative lines the film speaks about the invention of traditions, modernization and industrialization, clothes, arts, popular music, and the elements of romantic comedy and the events surrounding the football match present the media through which the messages are conveyed about the phenomena in a small Serbian town and wider, in the society of the 1950s.

Keywords: anthropology, football, film, Serbian small town, 1950s, inventing traditions, modern art, clothes and fashion, church

Le football et le film: Camarade president – avant-centre

Cet article présente le premier des textes sur le football dans les films et dans les séries télévisées en Yougoslavie (Serbie et Croatie). Le film *Camarade president – avant-centre* (*Drug pretsednik – centarfor*) de 1960, réalisé par Žorž Skrigin, est génériquement défini comme „film humoristique“ dont l’histoire sur une petite ville de province, contient des méandres et des enchevêtrements. Ce sont la célébration de l’anniversaire de la coopérative agricole et l’important match de football joué par l’équipe locale qui sont au centre de l’histoire. À travers ces deux fils narratifs le film parle de l’invention de la tradition, de la modernisation et de l’industrialisation, des vêtements, de l’art, de la musique populaire, et les éléments de la comédie d’amour puis l’histoire du match de football sont les médias par lesquels sont communiqués et évalués les phénomènes dans la bourgade serbe et plus généralement, dans la société des années 50 du vingtième siècle.

Mots clés: anthropologie, football, film, bourgade serbe, années 1950, invention de la tradition, art moderne, vêtements, église

Primljeno / Received: 01. 07. 2015.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 08. 09. 2015.