

УДК 316.75:791.222(497.1) „194/198“
791.222:305(497.1) „194/198“

Мр Немања ЗВИЈЕР
Филозофски факултет, Београд

КЛАСНИ И РОДНИ ОБРАСЦИ У ЈУГОСЛОВЕНСКИМ РАТНИМ СПЕКТАКЛИМА¹

АПСТРАКТ: *Рад се бави анализом начина на које су класни и родни обрасци конструисани у ратним спектаклима социјалистичке Југославије. Изабрани су пре свега они филмови који су екранизовали непријатељске офанзиве (тзв. „филмоване офанзиве“), јер су, историјски посматрано, ове офанзиве у реалном, а можда још више у симболичком смислу заузимале значајно место у оквиру званичног идеолошког дискурса југословенских комуниста. Са друге стране, сами ратни спектакли и офанзиве које су инсценирали били су веома важан, мада често потцењен сегмент југословенске кинематографије. У раду ће се посебно указати на доследност филмске конструкције ових образаца како спрам званичне идеологије тако и спрам тадашње реалности у којој су филмови настали, али и оне историјске ка којој су реферирали.*

Кључне речи: *класни и родни обрасци, „филмоване офанзиве“, социјалистичка Југославија, идеологија, политика*

Увод

Проучавање повезаности филма и идеологије (а у складу са тим, у једном ширем смислу и присуство идеологије у самој популарној култури) може се посматрати и на примеру филмске конструкције одређених идео-

¹ Чланак представља један мањи део магистарске тезе *Идеологија слике: играни филм у функцији идеолошког текста*, одбрањене 4. 6. 2009. године на Филозофском факултету у Београду.

лошких начела. Као посебно погодан пример за посматрање поменуте проблематике чине се ратни спектакли снимани у социјалистичкој Југославији, и то из неколико разлога. Као прво, сами ратни филмови (много познатији под називом партизански) били су не само једна врста заштитног знака кинематографије ове земље већ су имали и један знатно шири значај. Историчар Предраг Ј. Марковић, чини се с правом, примећује да је мало шта било тако специфично за културу бивше Југославије као што су то били партизански филмови (Марковић, 2007: 47). Осим ових, условно речено, културолошких импликација, треба имати у виду и то да је партизанске филмове финансирала држава (као уосталом и све друге филмове), али како су се бавили догађајем који је за ту државу био од изузетно великог значаја,² може се закључити да је и интерес државе за њихову реализацију био знатно израженији него у случају других филмских остварења. Самим тим уплив идеологије у овим остварењима је био интензивнији.

Може се рећи да је посебно јаке идеолошке конотације имала једна релативно особена и посебно упечатљива врста партизанских филмова. Реч је тзв. „филмованим офанзивама“, које су углавном биле у форми ратних спектакала, а међу које спадају *Козара* (1962), *Десант на Дрвар* (1963), *Битка на Неретви* (1969), *Сутјеска* (1973), *Ужичка република* (1974), *Пад Италије* (1981) и *Игмански марш* (1983). Идеолошки значај, али можда још више и симболика филмованих офанзива упакованих у ратне спектакле може се огледати и у чињеници да су офанзиве непријатеља против партизанске војске у реалном,³ али исто тако и у симболичком смислу, заузимале

² Може се рећи да је Други светски рат био прекретница за југословенске комунисте, јер им је, између осталог, омогућио самостално конституисање државе према сопственим начелима и вишедеценијско одржавање на власти. Самим тим, сукоб је имао и посебан статус како у колективном тако и у службеном поретку сећања. У званичним документима КПЈ и СКЈ Други светски рат је пре свега поиман као социјалистичка револуција, чиме се посредно наглашава управо његов прекретнички карактер, а у крајњој инстанци и поистовећивање са Октобарском револуцијом. Велики значај Другог светског рата може се потражити и у чињеници да је НОБ била „средишњи утемељитељски мит на којем је изграђена нова послератна влада коју је предводио Тито“ (Goulding, 2004: 12). На овај начин НОБ се може посматрати и у склопу космогонијских митова, као узвишени догађај који је означавао симболички, али и стварни почетак политичке егзистенције једне државе. Због свега тога, није претерано рећи да су филмови о Другом светском рату били опсесивна тема југословенске послератне кинематографије (Марковић, 2007: 45).

³ Хронолошки и врло упрошћено посматрано офанзиве су ишле следећим редом: прва је била у другој половини 1941. године када је војска Вермахта (Wehrmacht) угушила устанак у западној Србији и запосела до тада слободну партизанску територију око града Ужица; следећа офанзива је била почетком 1942. године и предузела ју је војска Сила осовине ради уништења партизанских снага у источној Босни (у оквиру ове офанзиве Прва пролетерска бригада је извела чувени Игмански марш); трећа офанзива је била у пролеће исте године са циљем уништења партизана на граници Босне и Херцеговине и Црне Горе (ова офанзива је још називана и битка на Козари); четврта офанзива (позната као битка на Неретви) одиграла се почетком 1943. године, а циљ је био уништење партизанских

значајно место у оквиру званичног идеолошког дискурса југословенских комуниста. Нарација о „седам непријатељских офанзива“ била је важно место сећања и кључни сегмент на којем се градио идеолошки монопол, али је такође била и значајно средство којим се у великој мери редуковала комплексност светског сукоба на територији Југославије. Са друге стране, сами ратни спектакли и офанзиве које су инсценирали били су веома важан део југословенске кинематографије, а истовремено су били и изузетно битна „коцкица“ у идеолошком мозаику земље.

У раду ће се, дакле, кроз седам филмованих офанзива пратити начини на које су оне својом филмском сликом осмишљавале два битна аспекта комунистичке идеологије – класне и родне обрасце. Кроз анализу поменутих сегмената, рад ће у једном ширем смислу представљати и прилог проучавању повезаности филма и идеологије, и маркирање одређених образаца визуелне идеологизације, као и идеологизације саме популарне културе у социјализму.

Класни монопол без филмске рефлексije

Монополизација различитих аспеката друштвено-политичке стварности представља готово уобичајену ствар за већину идеолошких система. Социјалистичка Југославија није била изузетак од овог правила, но с обзиром на идеолошки карактер поједини аспекти су у овом процесу имали одређену врсту предности. Овде се заправо има у виду чињеница да је сам идеолошки апарат садржавао једну врсту класног монопола, који би се пре свега односио на истицање и потенцирање класног питања у односу на нека друга (национално,⁴ родно, религијско и сл.).⁵ Важност овог питања потврђује и чињеница да је непосредно по освајању власти комунистички режим у Југославији укинуо приватно власништво над средствима за производњу,

снага у источној Босни и Хрватској, као и укидање партизанске територије под називом „Бихаћка република“; пета офанзива (битка на Сутјесци) била је у касно пролеће исте године и представљала је покушај уклањања партизанских снага на граници БиХ и Црне горе; шеста офанзива се односила на серију операција које су немачке снаге извршиле од септембра 1943. до почетка 1944. године да би од партизанских снага повратиле територију ослобођену након капитулације Италије; и последња, седма офанзива је била средином 1944. године када су немачке снаге покушале падобранским десантом да ухвате и ликвидирају партизанског врховног команданта Ј. Б. Тита, због чега је та офанзива још називана и десант на Дрвар.

⁴ Национално питање је у социјалистичкој Југославији било, условно речено, „питање над питањима“, пре свега због мултинационалног карактера земље, али начелно посматрано, класно питање је било изнад свих.

⁵ Може се рећи да је Титова визија социјализма и Југославије почивала на два стуба, од којих је један „марксистички интернационализам и превласт класне компоненте над сваком другом, па и националном“ (цит. према Јовић, 2007: 75).

што је била мера којом су се хтеле укинути класне противречности, и у једној крајњој консеквенци створити бескласно друштво. Поред овога, класни монопол би се могао односити и на посебан положај који је уживала радничка класа, у односу на друге статусне групације.⁶ Поменута посебност је проистацала из опште марксистичке теорије по којој је радничка класа носилац револуционарне промене и као таква има посебну улогу и историјску мисију. Ово начело конкретизовано је и у идеологији југословенских комуниста, а то се може уочити у самом програму СКЈ, у коме је радничка класа означена као „основна снага социјалистичког друштва“ и као „објективни и основни носилац општечовечанског интереса и прогреса“.⁷ Поред ове декларативне равни, може се рећи да се комунистички режим у Југославији, у већој или мањој мери, заиста трудио да изгради релативно широко упориште у што распрострањенијој радничкој класи. Овакав став може потврдити и непрекидни пораст броја радника друштвеног сектора, којих је 1948. године у активном становништву било 19,6%, а 1981. године чак 59,2% (цит. према Миладиновић, 2003: 47).

Рапидан раст броја радника није био само последица „идеолошке љубави“ југословенских комуниста према њима већ и реална потреба самог система, који је након Другог светског рата био у великој мери девастиран. Ситуација није била много боља ни пре овог сукоба, јер је поменути систем и тада био на релативно ниском степену друштвено-економског развоја, пре свега у односу на остале европске земље. Самим тим, комунистичка политичка елита је као императив одредила што брже превазилажење неповољних друштвених околности, а према британском историчару Ерику Хобсбауму (Eric Hobsbawm) „најочигледнији познати начин да се то постигне био је комбинација тоталне офанзиве против културне заосталости озлоглашено 'мрачних' наука, неписмених и сујеверних маса са једном тоталном кампањом за технолошку модернизацију и индустријску револуцију“ (Хобсбаум, 2002: 285).⁸ Поред тога, треба рећи да се социјализам у првим годинама изграђивао пре свега рукама, па је због тога ударнички рад и био толико потенциран.⁹ Из овакве ситуације је даље произашла једна врло специфична слика радника, чија је главна карактеристика била,

⁶ Чини се да ова „изузетност“ радничке класе у југословенском социјализму посебно добија на тежини ако се погледа положај тих истих радника неколико деценија касније, рецимо, у освит трећег миленијума.

⁷ Програм СКЈ, у: *Конгреси наше партије*. Београд, НИП „Младост“, без године издања.

⁸ Хобсбаум је овде имао у виду случај СССР-а, али се то у потпуности може односити и на Југославију.

⁹ Наравно, не треба изоставити ни идеолошку конкуренцију, које је у социјалистичким режимима била оличена у максими „стићи и престићи Запад“, а интензивна индустријализација неразвијених и заосталих аграрних подручја била је један од начина да се у одређеној мери то и оствари.

како је то приметила америчка теоретичарка Сузан Бак-Морс (Susan Buck-Morss), да су предствљани као надљуди (Бак-Морс: 2005, 143). Овакве представе су своју визуализацију доживљавале на различитим, углавном пропагандним сликама, постерима, скулптурама и споменицима, где су радници-ударници махом приказивани или у изузетно великим пропорцијама или као невероватно снажни и развијени. Такав начин репрезентовања обичних радника могао би се евентуално окарактерисати као стварање неке врсте „култа рада“, који би укључивао још и то да су ударнички рад и прекорачивање постојећих радних норми, без обзира на исцрпљеност или физички бол, били изузетно цењени и слављени.¹⁰ Познат је случај рудара из СССР-а Алексеја Стаханова, који је у великој мери прекорачио научно утврђену брзину рада и на тај начин постао симбол ударничких бригада. По њему су се бригаде радника ударника често називале „стахановци“. У социјалистичкој Југославији је такође један рудар, Алија Сиротановић, постао национални херој прекорачивши радну норму, што је утицало на то да се чак једно време његов лик налазио на новчаници.

Фабрике радницима...

Из наведеног се може сасвим слободно рећи да је „фотографија хероја рада, рудара - ударника, постала (...) визуелна матрица и нова икона масовне комунистичке културе“ (Тодић, 2006: 62). Даље би у складу са том логиком следило да и слика радника у ратним филмовима, а посебно у филмованим офанзивама (као специјалним репрезентима партизанских филмова уопште) буде донекле разрађенија и диференциранија и да се на изванредан начин подвуче и њихова улога у револуцији. Међутим, приказивање радника у овим филмским остварењима није уопште било одраз оне ситуације која је описана у претходним редовима. Заправо, они се ни на који начин не помињу нити је у било којој форми назначено њихово присуство у филмовима. Једини изузетак од овог правила јесте филм *Ужичка република*, пре свега због тога што је у том остварењу наглашено и јасно показано да су партизани у великој мери били радници, односно партизани су у том филму и били представљени пре свега као радници. Уз то, ово остварење се у извесном смислу може посматрати и као посвета Радничким батаљону, који је готово цео изгинуо борећи се са Немцима на Кадињачи (брдо изнад

¹⁰ Чини се да је поменути култ рада био врло велики помак у политичкој култури балканског поднебља, јер се уместо дотадашњих, вишевековних, слављења и узношења ратника, као ултимативних хероја, матрица хероизма померила ка раднику, човеку који је радио (и од тог рада живео), а не раговао (и за [од] раг[а] живео). Иако радници својом харизмом (па и митагошком ауром) ипак нису могли у потпуности парирати (партизанским) ратницима, бар је за један историјски тренутак постојала алтернатива једном од најдуготрајнијих и најтрајнијих балканских стереотипа.

Ужица) и држећи одступницу Врховном штабу.¹¹ У филму, два главна лика међу „партизанским радницима“ били су мајстор Тоза (Мија Алексић) и пекар Пера (Петре Прличко). Кроз њих се гради специфична слика радника као веома пожртвованих, посвећених и брижних људи. Оба лика се труде да, колико год могу, помогну партизанима, што посебно показује сцена у којој мајстор Тоза покушава да по сваку цену поправи турбину коју је непријатељ покварио. Ту је такође и сцена у којој пекар Пера склања хлеб од народа, да би га касније поделио гладној деци. Овакви брижни поступци оличени су и у сценама које показују како оба радника имају по једног шегрта којег савесно уче послу и којег уједно третирају као сина. Посвећеност радничке класе партизанској борби такође је снажно наглашена, што илуструју кадрови њиховог оружаног отпора, као и одлучност и беспоговорност одласка у борбу упркос свему (рецимо старости). Слика радника у овом филму није била митологизована као у неким другим визуелним сферама (у смислу да су приказани као надљуди или као „рамбо машине за убијање“ из холивудске кухиње), већ је пре свега била центрирана око позитивних људских особина које су поседовали (међу којима је посебно интересантна она која се тиче хумора, која их је, како бар изгледа, чинила још више „људским“), као и око велике улоге коју су имали у офанзиви коју је филм екранизовао.

...ЗЕМЉА СЕЉАЦИМА

Класни обрасци у филмованим офанзивама нису се огледали само у репрезентовању радничке класе (или у овом случају, нерепрезентовању) већ и у приказивању неких других слојних групација. Једна од таквих, која је по идеолошкој дефиницији била у класном савезу са радницима, јесу сељаци (овај савез симболички је био оличен и у социјалистичком грбу – укрштени срп и чекић). Овде је важно нагласити да су у поменути савез улазили искључиво сиромашни сељаци, док су они богатији били означени као кулаци

¹¹ Поједина новија историографска истраживања показују да је у бици на Кадињачи готово цео Раднички батаљон жртвован без веће потребе, јер су Немци свакако надирали и из другог правца, а отпор који су пружиле партизанске јединице у Ужицу није био већег интензитета нити је нешто дуже задржао Немце, а при том су немачки губици били минорни (Николић, 2007: 131). Ова последња констатација је занимљива, јер показује значајну неконзистентност између филма и стварног догађаја, пошто је у филму јасно показано да су Немци приликом сукоба на брду гинули у веома великом броју, док документи немачког Рајха говоре о два убијена и два рањена Немца (цит. према Николић, 2007: 131). Премда и податке немачке команде треба узимати са извесном резервом, пошто постоји оправдана вероватноћа да ни они нису увек давали тачне извештаје, остаје уверење да Немци ипак нису превише смањивали своје губитке. „Деконструкција“ Кадињаче (као изузетно важног места сећања комунистичког идеолошког апарата) у посткомунистичкој епохи може се посматрати и као једна врста контрареакције на превелико узношење таквог (и сличних) догађаја током комунистичке владавине, али такође и као последица промене епохалне свести и заокрета ка оним вредностима које су биле ван тадашњих видокруга.

и сматрани класним непријатељима, а непосредно после рата били су први на удару нових мера колективизације и национализације приватне својине.¹² Може се запазити да је у анализираним филмовима приказивана углавном прва група сељака,¹³ што је условило и једну, може се рећи једнострану филмску слику овог друштвеног слоја. Та слика сељака у филмованим офанзивама углавном је била позитивна, у смислу да су приказивани као сиромашни, поштени, добри и понекад мало наивни људи, који су здушно прихватили партизански покрет отпора (а самим тим и идеологију), и безрезервно стали на страну будућих победника. Овакав филмски третман у неколико филмова је отелотворио глумац Љубиша Самарцић, тумачећи улоге различитих, а ипак готово увек истих сељака. Па тако, у *Козари* он је Митар,¹⁴ у *Бици на Неретви* је Новак, у основи увек простодушан, али зато врло храбар и одлучан у борби против непријатеља, што је у оба филма и „награђено“ врло театралном смрћу, која је обично била резервисана само за најистакнутије филмске борце. Слично је и у *Сутјесци* где глуми сељака Станојла и заједно са Николом Ангеловским (који такође глуми сељака) обликује једну полукомичну слику сељачког двојца (у свакој сцени се расправљају), који крши директно Титово наређење, али због тога не бива кажњен него награђен, јер је тај њихов поступак у крајњој консеквенци имао врло позитиван исход. Полукомичан приказ сељака присутан је и у филму *Десант на Дрвар*, и то у једној сцени у којој се сељак расправља са командантом подручја око соли, при чему убеђује команданта да му да

¹² Имућнији сељаци су званично третирани као богаташи, кулаци, капиталистички елементи, експлоататори сиромашних сељака, експоненти капитализма и класни и политички противници и непријатељи социјалистичког поретка. Из тих разлога их је социјалистичка власт у периоду 1945–1956. године подвргла грубом изабљивању, разрађеном систему притисака и присиле, дискриминацији, бојкоту, репресалијама, онемогућавању да широм примененом савремених агротехничких мера и модерне механизације унапређују производњу на властитим газдинствима, обесправљености и друштвеној деградацији (Миличић, 2004: 149). Овде је можда занимљиво приметити да је, упркос чињеници што су богатији сељаци били сматрани класним непријатељима, у филмованим офанзивама изостала њихова евентуална критика, посебно због тога што су се у овим филмовима могла видети општа места комунистичке идеологије, а критика кулака је свакако била једно од таквих. Једно од објашњења може бити и релативна неактуелност сељачког питања у периодима када су поменути филмови снимани, јер је ово питање било на дневном реду током прве декаде комунистичког освајања власти, када је „цијела прва послеријатна деценија социјалистичког раздобља протекла (...) у знаку неуспјешних трагања и лутања револуционарне власти за изналажењем узорне и универзалне концепције уређења аграрних односа и општег препорода и процвата руралне средине, растерећене бремена социјалних брига“ (Миличић, 2004: 139).

¹³ Овде треба додати да поред тога што су кулаци били класни непријатељи, њихово одсуство са филмског платна се може можда објаснити и чињеницом да се на тај начин желела направити дистанца у односу на искуство СССР-а.

¹⁴ Други „врло важан“ сељак у *Козари* јесте Шорга (Велимир Бата Живјиновић), који је имао једну врло упечатљиву сцену у којој, заједно са дететом у земуници, големом руком блокира жичану сајлу којом су Немци испитивали терен. Ова сцена, пред интензивног емоционалног набоја, показује и пожртвованост али и хероизам обичног сељака.

со, иако овај отворено сумња да сељак већ има довољно. На крају сељак ипак добија со, а кроз шалу говори да је спреман да се жали и другу Титу ако треба. Овакав, крајње лежеран однос и комично препуцавање између сељака и партизанске команде тешко да је било реално остварљиво у условима перманентне опасности од непријатеља. Са друге стране, више је вероватно да описане сцене нису имале тенденцију да буду огледало тадашње стварности, већ да кроз један, условно речено, хумористички дискурс покажу да су партизани били пре свега обични људи, али и да су показивали велику бригу како за оне који су им се приклонили тако и за оне незаштићене и сиромашне слојеве становништва о којима није имао ко да брине.

Нешто другачија слика сељака присутна је у *Паду Италије*. За овај филм се може рећи да је понудио један критички осврт на сељаштво и сељачки менталитет. Ово је најупечатљивије показано у сценама када сељаци брутално пљачкају кућу локалног буржуја (Велимир Бата Живојиновић), кога су претходно готово линчовали. У кадровима који се нижу може се видети како разуларени и подивљали сељаци, бели од брашна које су покушали да развуку, демолирају кућу и као у неком екстатичком трансу скачу по њој. Такође, прилично дивљаштво сељака се може видети и у сценама у којима они врло брутално убијају италијанске војнике након сазнања о капитулацији Италије, „из мрачних дубина тога народа буди се спонтани, атавистички гнев, освета дивља, те гледамо како се виле и чакље забадају у тела Италијана и осталих непријатеља“ (Чолић, 1984: 262). Уз све ово, сељаци су у филму још приказани и као врло затворени и сујеверни у својим веровањима, што се може протумачити као њихова склоност ка примитивизму и заосталости. Поред другачијег третмана сељака, за овај филм је карактеристично и једно сасвим нетипично представљање партизана и њихових емоционалних веза. У свим осталим анализираним филмовима, партизани, ако су и били са неким у емоционалној вези, то су биле искључиво партизанке,¹⁵ док се у *Паду Италије* партизански командант прво заљубљује, а потом и венчава са кћерком локалног буржуја.¹⁶ Ово је било у директној

¹⁵ Филмска теоретичарка Невена Даковић сматра да су традиционални љубавни пар докторка/болничарка и командант комесар или митраљезац (Даковић, 2000: 27).

¹⁶ Поједини аутори сматрају да је ово венчање симболичан брак између комуниста и буржоазије (и да би у том смислу требало да сугерише критику појаве под називом „црвена буржоазија“) и да заједно са сценама дивљања сељака (које би, опет, требало да сугеришу да је линија између револуције и крађе на ситно релативна) представља имплицитну критику југословенског система (Rohringer, 2006: 187). Иако се чини да је тврдња о имплицитној критици југословенског система мало прејака (пре би се могло говорити о критици појединих појава и тенденција у оквиру тог система), остаје уверење да се поменуте сцене могу сагледати као критички оквир за одређене појаве које су биле присутне након комунистичког освајања власти (отимање имовине од идеолошких непријатеља, различити облици револуционарне и народне „правде“, реваншизам и сл.), као и у годинама њеног снажног етаблирања (богаћење владајуће номенклатуре и њен отклон од почетних идеолошких премиса).

супротности са класним кодексима који су, између осталог, били пропагирани и кроз филмове. У комунистичкој идеологији буржоазија је била један од главних класних непријатеља, па је на сваку везу са њом гледано са пуно нетрпељивости. Овакав став је донекле разрађен и у поменутом филму, јер партизанског команданта на крају стрељају сами партизани, а као један од највећих грехова био му је узет управо тај што се оженио буржујком.

Повезаност различитих класних групација у филмованим офанзивама имала је и нешто другачије облике. Они су се пре свега огледали у сарадњи и, да кажемо, хармонији између различитих слојних групација. У филму *Козара* је то оличено у више него другарском односу између песника (Милан Милошевић) и, рекло би се, обичног човека из народа, партизана Јоје, који су у својим заједничким акцијама против непријатеља превазилазили оне класне баријере које би евентуално постојале у неким другим условима. У том смислу ове сцене могу индиректно сугерисати да је партизански покрет, као и идеологија коју је носио, био изразито еманципаторског карактера, посебно кад су били у питању одређени класни оквири. Сличан концепт, који је суптилно показивао да партизанска војска утире пут ка превазилажењу класних баријера, примењен је и у филму *Битка на Неретви*, у сценама које приказују дијалог између позантог песника и писца Владимира Назора (Хајрудин Хаџикарић) и обичног војника Жике (Никола Ангеловски). После почетног неслагања ова два лика се кроз наставак филма зближавају, осликавајући на тај начин сарадњу интелигенције и сељака. Ово даље може сугерисати да је у питању специфичан образац класног структурисања, који се у крајњој консеквенци може сагледати као кретање у правцу бескласног друштва.

Слика другарице између младе партизанке и болничарке

Веома велика важност класног питања у идеологији југословенских комуниста индиректно је била исказана и кроз убеђење да су и многа друга питања само део класног и да ће се његовим решењем и та друга питања аутоматски решити. Једно од таквих било је и женско питање.¹⁷ Премда је комунистичка идеологија донела знатну еманципацију женама,¹⁸ чини се да

¹⁷ Од почетка свог деловања комунисти су пошли од једноставног схватања да ће ослобођење жена бити логична последица класног ослобођења, па су и сами женски одбори у оквиру КП (као што је био *Секретаријат жена социјалиста*, који је основан 1919. године) били (али и дуго времена остали) на позицијама да је женско питање класно (Божиновић, 2008).

¹⁸ Важно је нагласити да је, у односу на законе који су важили пре Другог светског рата, социјалистичка власт својим уставним и другим правним актима учинила помак у елиминасању дискриминације и неједнаког правног положаја жене и мушкарца, ослободила је законских ограничења и у многим областима допринела превладавању затечене обесправљености жене. Задобијена права која су у Србији и СФРЈ формално правно гарантована

је управо претходно поменута субординација њиховог питања била један од реалнијих показатеља стања ствари „на терену“. Ово се посебно односи на ратни период, и на чињеницу да је у партизанској војсци постојала знатна диспропорција између онога како је било и онога како се приказивало да јесте. Барбара Н. Визингер (B. N. Wiesinger) наводи да је званична комунистичка интерпретација женског учествовања у рату пре била покушај измишљања традиције (у хобсбаумовском смислу) него осликавање историјске реалности (Wiesinger). Поменута ауторка аргументовано осликава историјску ратну реалност у категоријама дискриминације жена, што се огледало у неколико видова. Као прво жене су готово по аутоматизму слате у болничко особље, што је у суштини била и реална партизанска потреба, али и поред тога, као и уз чињеницу да су врло често радиле у изузетно тешким условима, оне су биле врло лоше третиране и дискриминисане (Wiesinger). Поред овога, женама је такође у великом броју случајева онемогућавано да у борби суделују са оружјем, као њихови ратни другови. Иако је врх Комунистичке партије пропагирао да жене треба да буду равноправни борци, заједно са мушкарцима, многи високи партијски функционери се са овим нису слагали и такве покушаје су у великој мери опструисали (Wiesinger). Уз ово, тежњи жена да равноправно учествују у борби нису ишле на руку ни реалне историјске околности које су се односиле на јачање и омасовљавање партизанског покрета у целини (може се претпоставити да је врх партије резонувао да није било потребе да и жене буду укључене у војску када је у њој већ било довољно мушкараца).

Описано неслагање између идеализоване слике жене коју је нудила комунистичка идеологија и оне која је била присутна у стварности рефлектовало се у знатној мери и на анализирану филмску продукцију, посебно на филмове из шездесетих година, хронолошки посматрано. У филму *Козара* се, тако, издвајају два женска лика, сељанчица Миља (Милена Дравић) и партизанка Злата (Тамара Милетић). Њихово присуство на платну, временски посматрано, није било посебно изражено нити превише упечатљиво, посебно кад је у питању лик партизанке Злате, јер је већ у првој половини филма убијају. Лик сељанчице Миље је за нијансу комплексније структуриран, пошто се у њему може сагледати уједно и жртвена (Немци је силују) и еманципаторска компонента партизанске борбе (у једној сцени при крају филма, она Немцима отворено признаје да је комунисткиња, што се може посматрати и као нека врста просвећења, након чега је ови стрељају). У наредном филму, *Десант на Дрвар*, жене су још мање заступљене. Једини женски лик вредан помена је сестра главног јунака (Марија Лојк),

женама јесу право на школовање и образовање под једнаким условима, право на рад и једнаку плату за исти рад, активно и пасивно бирачко право, плаћено одсуство после порођаја, социјално осигурање, право на развод и побачај и друго (Гудац-Додић, 2007: 169).

што јој је била једна од битнијих функција у самом филму. Осим тога, још је наговештено и да је болничарка. Следеће остварење је донело нешто диференциранију слику жена од претходног. Окосницу „женске екипе“ у филму *Битка на Неретви* чине болничарка Нада (Милена Дравић), затим Даница (Sylva Koscina), која је негде између болничарке и ратнице, и једна диверзанткиња (Шпела Розин). У овом филму, дакле, жене нису сведене на „болничка помагала“ нити на пасивне и случајне учеснике борбе. Болничарка Нада је толико посвећена болесницима да на крају и сама оболева од тифуса, док је Даница храбра партизанка која је по потреби и болничарка, а заједно са диверзанткињом женској страни у партизанима даје једну врло изражену акциону компоненту (што је до тада свакако била реткост). *Сутјеска* је наредна филмована офанзива која није донела превише новог концепту женског лика у партизанима. Ту је, наравно, неизбежна болничарка, оличена у лику Вере (Милена Дравић), која је овог пута унапредовала до статуса доктора (у *Бици на Неретви* доктор је мушкарац, док су жене искључиво болничко особље). Лик Вере такође садржи и врло снажне мартиролошке конотације, јер поред њене бриге за рањенике она сама бива рањена и доцније подвргнута ампутацији руке без анестезије. Уз њу, ту је и болничарка (Неда Арнерић), чији је лик врло „блед“ и о коме се не може сазнати ништа посебно, осим да је врло млада. Поред њих две, треба поменути и лик жене у црном (Ирене Папас), која у одређеном смислу може представљати противтежу познатом „партизанском оптимизму“ (у пар сцена има врло песимистичке мисли и лоше слутње) и на тај начин умањивати елементе кича који су у њему били присутни. Осим тога, овај лик репрезентује и једну доста важну фигуру, врло карактеристичну за политичку културу југословенских комуниста, а то је мајка палог борца. Према фигури мајке није била толико потенцирана у комунистичкој идеологији,¹⁹ јер је жена била пре свега другарица, мајка палог борца је, чини се,

¹⁹ У литератури се такође може наћи и становиште да су међу митовима о женском хероју у комунизму два посебно важна – мит о мајци и мит о женском хероју рада (Тодић, 2006: 68). Када је у питању слика жене-мајке, чини се да је такав концепт много карактеристичнији за нацистичку идеологију, која је фаворизовала улогу мајке сматрајући да је то „природно својство“ жене, него што је таква слика одговарала пожељној визији жене у комунизму. Што се тиче жене-ударнице, идеализоване представе о њој су свакако биле присутне у комунистичкој иконографији и у великој мери су грађене по узору на мушке хероје рада, што је уједно био и један од специфичних видова социјалистичког егалитаризма. Оваква ситуација је била посебно карактеристична у првим годинама после ослобођења, када је у штампи фаворизован идеал снажне жене, борца, другарице, која ванредним залагањем пребацује све радне норме, постаје ударница и херој рада (Гудац-Додић, 2007: 200). Међутим, отварање према Западу и одређена либерализација земље, посебно у култури, утицала је и на окретање доминантне слике жене ка америчком идеалу, који је, начелно гледано, фаворизовао жену-даму. Овакве промене у свакодневици условиле су и дискретно појављивање другачијег тренда, који наглашава посебност жене, њену женственост, поклапа се са појавом специјализоване женске стране и женске рубрике у листу *Политика*

уживала посебан статус. Ово је проистицало из једноставне чињенице да је њено дете погинуло зарад остваривања тековина револуције, и самим тим је њена жртва неупоредива са било којом другом, јер је давање живота своје деце за револуцију био врхунац жртвовања.

Мајка палог борца присутна је и у *Ужичкој републици* (Ружица Сокић) и сцене које описују њено сазнање о смрти детета, као и сусрет са његовим беживотним телом, имају посебну емотивну тежину, много израженију него у „стандардним“ филмским погибијама. Овај филм је донео и нешто разрађенију слику женских ликова. Главни женски лик је професорка историје Нада (Божидарка Фрајт), коју су због њених политичких ставова истерали из школе. За њу би се могло рећи да у потпуности оличава ставове о родној равноправности које је комунистичка идеологија званично пропагирала. Неколико сцена снажно потврђује ову тврдњу, а једна од њих је већ на почетку филма, када она у разговору са партизанским комесаром говори како се жене „чуде да и њих неко нешто пита“. Још интензивније пропагирање егалитаризма може се видети у сцени у којој јој партизански комадант Лука (Аљоша Вучковић) изјављује своје симпатије и наклоност, а она му оштро одговара: „Командире, ја сам борац и очекујем од свих вас овде да ме тако гледате“. На овај начин јасно је стављено до знања да су и жене равноправни борци, а сама изјава има и додатну тежину, јер је дошла од жене која је то изрекла врло сугестивно и готово ауторитативно. Поменути женски лик је такође био запажен и у сцени у којој држи говор другим женама о потреби борбе против окупатора и о правом лицу четника, након чега је ови нападају и убијају. Други битан женски лик у *Ужичкој републици* јесте сељанчица Јелена (Неда Арнерић), јер се у самом филму може врло јасно видети развој тог лика. Наиме, она у партизане ступа сасвим случајно, заједно са својим братом, и ту је приказана као неука и врло затворена сеоска девојка. Међутим, већ у следећој сцени у којој се она појављује сазнајемо да је у женском партизанском интернату и да учи за болничарку, а већ у наредној је „главна звезда“ на партизанској приредби (имала је соло изведбу). Свака следећа сцена са њом доноси, условно речено, напредак у изградњи њене филмске личности, при чему је посебно упечатљива сцена у којој она узима митраљез од рањеног партизана (уз опаску како не зна да пуца) и отвара ватру на четнике, убијајући их са изузетном лакоћом. У последњој сцени у којој се појављује, она је потпуно самосвесна партизанка са пушком на рамену. На овај начин сасвим је јасно показана еволуција лика (од потпуно неуке сељанчице до просвећене партизанке и храбре ратнице), што даље може врло снажно сугерисати о емаципаторском карактеру ре-

почетком 1952. године, а култ лепоте, култура одевања и модне актуелности, одбачене после рата, поново оживљавају и постају наговештај другачијег стила живота (Гудац-Додић, 2007: 201).

волуције и целокупног партизанског покрета, а самим тим и комунистичке идеологије.

Премда је оваква, вишедимензионална слика жене-партизанке била реткост у филмованим офанзивама, нешто другачији приступ женским ликовима се може наћи и у *Паду Италије*. У овом филму се могу маркирати три битна женска лика: промискуитетна партизанка Красна (Снежана Савић), буржујска кћи Вероника (Ена Беговић) и милитантна партизанка Божица (Горица Поповић).²⁰ Док се за прву може рећи да је традиционално оличење женске неморалности јер, како је у једној сцени у филму речено, пати од „болести према мушкарцима“, а уз то је и издала партизански покрет Италијанима, дотле је друга нека врста „забрањеног воћа“, јер се партизански командант заљубљује у њу иако не би смео, с обзиром на драстичне класне разлике. Последњи, и никако најмање важан лик је Божица, правоверна партизанка која, иако не може у потпуности да сакрије своја осећања према партизанском команданту Даворину, остаје верна револуцији и њеним начелима, што је показано у сценама при крају филма када она практично командује стрељачким водом који је извршио егзекуцију над анатемисаним партизанским командантом.²¹

За представу жене у филмованим офанзивама се може рећи да је у највећој мери била саображена „идеализованој слици партизанске болничарке“ (Wiesinger), јер је фигура болничарке била присутна у готово сваком филму, док је жена-ратница било у само неколико (у *Игманском маршу* се, на пример, може врло кратко видети како једна партизанка, након погибије свог друга, узима његово оружје и пуца на непријатеља), при чему њихови филмски портрети нису били превише развијани. Поред тога још једна генерална карактеристика болничарки јесте и стереотипно реферирање ка

²⁰ Овај атрибут је посебно истакнут у сцени у којој је она, приликом одржавања сеоске феште, запуцала на једног црнокошуљаша који је постао агресиван током плесања са њом, чиме је уједно проузроковала већи сукоб. Описана реакција може говорити и о несубмисивности партизанки, као и о њиховој одлучности да се по сваку цену одупру онима који их на било који начин угрожавају.

²¹ Знатно другачију слику овог женског лика дао је Милутин Чолић, који сматра да је партизанка Божица заправо лицемер, пошто грубо крши етику својих идеолошких принципа јер једно проповеда а друго чини (Чолић, 1984: 263). Премда запажање филмског критичара није најјасније (али уз уважавање његових ставова, као и чињенице да је полисемичност у тумачењу, посебно филмских слика, сасвим легитимна), ипак остаје утисак да је структурирање ликова партизанке и буржујке било такво да се симпатије много лакше могу остварити ка другом него ка првом лику. Избегавајући сваки покушај тумачења намера аутора филма око тога како је желео да филмски портретише два женска лика, остаје уверење да је допадљива слика буржујке (тј. у потпуности некритичка, из перспективе званичне идеологије) у знатној мери била последица друштвено-политичких околности у којима је филм настао, као и чињенице да је општа друштвена клима у земљи била знатно мање ригидна него ранијих година, у којима би такав портрет „класног непријатеља“ био тешко замислив.

њиховој „несебичности, храбрости и херојској смрти“ (Wiesinger), што је постало и нека врста филмског обрасца, јер је у филмованим офанзива показано како болничарке херојски гину. Разлози за овакав филмски третман могу бити различити, а један од њих би могао лежати и у патријархалним друштвеним обрасцима балканског поднебља. Барбара Визингер, у том смислу, наводи да је занемаривање женског доприноса у рату (и самим тим његово стереотипно филмско приказивање) генерално карактеристично за друштва у којима доминирају мушкарци. Стога је било врло тешко концептуализовати чињеницу да се хиљаде жена стварно борило у рату²² у терминима традиционалних наратива који дефинишу рат као искључиво мушку делатност. Поред тога, може се претпоставити да су на филмску представу жена у знатној мери утицале и одређене друштвене тенденције. Као једна од таквих може се навести и укидање *Антифашистичког фронта жена* (АФЖ)²³ 1953. године, уз замерку да се сувише бавио политичким радом, и оснивање *Савеза женских друштава* (уместо њега), са задацима редукованим на просвећивање сеоске жене, што је био почетак краја самоорганизованог женског рада на постављању својих властитих проблема и властитог тражења путева за њихово решавање, као и пут постепеног враћања жена домаћинству и напуштања политичке активности (Божиновић, 2008). Дакле, слика жене у филмованим офанзивама је у великој мери остала заробљеник како једног ширег патријархалног обрасца на Балкану тако и оног ужег идеолошког оквира који је наметнуто тада владајући политички естаблишмент.

Закључак

На самом крају може се закључити да су класни и родни обрасци у филмованим офанзивама имали нешто специфичније форме филмског конструисања. Ово се посебно односи на прву групу образаца, јер визуелни третман радничке класе није био у сагласности са званичном идеологијом, пошто је овај кључни колективни субјекат био потпуно ненаглашен у готово свим филмовима. Овде остаје питање зашто је тако важан сегмент

²² Према званичним подацима, у Народноослободилачкој војсци Југославије је служило око 100.000 жена, било као болничарке или као ратнице, а поједини извори говоре да је удео жена у неким јединицама износио и преко 20 процената (цит. према Wiesinger). Када се ово има у виду, може се рећи да је филмска слика жена у великој мери одударала од реалних чињеница, јер су „филмске партизанке“ биле присутне у готово занемарљивом броју.

²³ АФЖ је основан 1942. године са циљем да мобилише жене ради помагања јединицама Народноослободилачке војске Југославије, ради помоћи органима власти у организовању позадине, ради учешћа у оружаним и диверзантским акцијама, за бригу о деци, за развијање братства и јединства међу женама. Посебан задатак био је културно-просветно уздицање жена (Божиновић, 2008).

идеолошке матрице југословенских комуниста остао без свог разрађенијег одраза у анализираним филмовима? Отуда и питање да ли се ово може сматрати случајем идеологизације путем филмске слике или не? Можда у одређеном смислу и јесте, али пре свега кад су били приказивали идилични међукласни односи, где је сама међукласна солидарност потенцирана у већини филмских остварења. Исто тако, чини се да је утицај идеологије био изразитији и приликом филмског идеализовања сиромашног сељаштва.

Са друге стране, идеологизација је била релативно потпуна и када су у питању родни обрасци, јер је њихова филмска конструкција била сасвим у складу са званичном идеологијом. То значи да је приказивање жена пре свега било центрирано око модела који је подразумевао херојску и пожртвовану медицинску сестру. Иако је током Другог светског рата у партизанској војсци учествовао велики број жена, не само као болничарки већ и као ратница, те чињенице нису нашле свој одраз у анализираним филмовима. Ово је у знатној мери било последица патријархалног бремена балканског поднебља, коме се југословенски комунисти нису могли (или нису хтели) одупрети.

Литература

- Бак-Морс, Сузан, *Свет снова и катастрофа*, Београд, Београдски круг, 2005.
- Божиновић, Неда, *Неколико основних података о женском покрету у Југославији*, URL: http://www.womenngo.org.yu/content/blogcategory/28/61/#zena_i_drustvo, посећено септембра 2008.
- Goulding, Daniel J., *Југославенско филмско искуство 1945–2001: ослобођени филм*, Загреб, В. Б. З. 2004.
- Гудац-Додић, Вера, „Колективизација у Југославији: узроци и последице“, *Истраживања*, бр. 19, 2008, 145–154.
- Даковић, Невена, „Клишеи ратног филма или ратни филм као клише“, у: група аутора, *Изазов ратног филма*, Краљево, Културни центар, Врњачка Бања, Фестивал филмског сценарија; Краљево, City centre, 2000.
- Јовић, Дејан, „Хрватска у социјалистичкој Југославији“, *Реч*, бр. 75/21, 61–98, 2007.
- Марковић, Предраг Ј., *Трајност и промена*, Београд, Службени гласник, 2007.
- Миладиновић, Слободан, „Обрасци формирања и репродукције владајућих елита у бившој Југославији и вертикална покретљивост“, *Социологија*, вол. XLV, бр. 1, 33–60, 2003.

- Миличић, Будимир, „Историографска анализа правне регулативе о дјелимичној национализацији земљишта сељака у Југославији 1953–1956. године“, *Прилози*, бр. 33, 135–184, 2004.
- Николић, Коста, „О феномену научне регресије у савременој српској историографији и публицистици. Пример Другог светског рата“, *Историја 20. века*, бр. 2, 125–138, 2007.
- Rohringer, Margit, „Pad Italije / The Fall of Italy“, у: Iordanova, Dina (ed). *The Cinema of The Balkans*, London, Wallflower Press, 2006.
- Тодић, Миланка, *Фотографија и пропаганда 1945–1958*, Бања Лука, Ју Књижевна задруга, Панчево, Хеликон, 2006.
- Хобсбаум, Ерик, *Доба екстрема*, Београд, Дерета, 2002.
- Чолић, Милутин, *Југословенски ратни филм I и II*, Београд, Институт за филм, Титово Ужице, Вести, 1984.
- Wiesinger, Barbara N. *The „right to fight“? Women Partisans in the Yugoslav National Liberation Army, 1941–1945*, (manuscript).

Summary

Nemanja Zvijer

Class and Gender Patterns in Yugoslav War Epics

Key words: *Class and gender patterns, „the filmic offensives“, socialist Yugoslavia, ideology, politics*

The paper work is dealing with the ways of film's construction class and gender patterns in war epics of socialistic Yugoslavia. The exact subjects of analysis are only those films which were showing „the enemy offensives“ (the seven military operations of German army (Wehrmacht) and its allies against Yugoslav partisans during the World War Two). Those offensives were very significant (in real and symbolic sense) for ideological discourse of Yugoslav communists. On the other hand, films which were depicting those offensives were important (but often underestimated) segment of ex-Yugoslav cinematography. At the end, the film construction of those patterns (class and gender) will be compared with the official ideology, as well as with the social context in that are analyzed films were made, and with historical facts to which were those films referring.