

Nemanja Zvijer

Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu

prilog analizi filma na primeru *Bitke na Neretvi* Veljka Bulajića

57-58/2009

Tekst pruža sociološko čitanje filma na primjeru *Bitke na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića, analizirajući državnu ideologiju i vrijednosti koje zastupa taj film, odnosno jugoslavenski partizanski ratni spektakl kojega je taj film najistaknutiji reprezentant. Ideja da ideologija društva djeluje kroz filmske slike nije u ovom slučaju shvaćena samo teorijski ili uopćeno, u smislu indirektnog povezanosti konteksta i filmske produkcije, nego je posrijedi direktan utjecaj budući da je to povijesni film, odnosno film koji rekonstruira povijesna zbivanja tj. planski i organizirano predstavlja društvo u kojemu je film nastao preko predstavljanja njegove povijesti i povijesnih događaja. *Bitka na Neretvi* može se s pravom smatrati eklatantnim primjerom filmske prakse ratnog spektakla u kinematografiji socijalističke Jugoslavije. Analiza toga ratnog spektakla podijeljena je u tekstu koji slijedi na dvije cjeline: na ideološku apologiju socijalističke ideje i reprezentaciju (nametanje) poželjnih vrijednosnih obrazaca. U prvoj se promatra kako je filmska slika na specifičan način osmišljavala i inscenirala temeljne ideološke aspekte socijalizma, pri čemu se koristi tzv. ideološka analiza usmjerena na proučavanje načina na koje je tekst (u ovom slučaju filmski) kodiran, i to obje njezine vrste: denotativna, koja je usmjerena na opis onoga što se može vidjeti i čuti, i konotativna, usredotočena na tumačenje. Osim toga, ispituju se i "nefilmski faktori" ideološko-političke prirode koji su uvjetovali takvo koncipiranje slike, a također se razmatra funkcija ratnog spektakla iz perspektive vanjske politike. U drugoj cjelini pažnja je usmjerena na osnovne vrijednosne orijentacije i njihovo konstituiranje kroz filmski medij.

1. Uvod

Kada se filmski medij posmatra iz sociološke perspektive, jedna od stvari na koje se može obratiti pažnja jeste i povezanost između društva koje proizvodi filmove i društva koje je predstavljeno u filmovima (Jarvie, 1970: 132). Ovakva povezanost se čini nužnom, s obzirom na činjenicu da film nastaje u društvenim okvirima i da je kao takav neminovno izložen različitim socijalnim uticajima. U tom smislu, samo društvo na indirektan način može uticati na filmsku produkciju tako što će se dominantne tendencije prisutne u njemu, manje ili više (ne)svesno i (ne)namer-

no, prelamati kroz filmsku sliku. Međutim, predstavljanje društva u filmovima koji se proizvode u njegovim okvirima takođe može biti i plansko i organizovano. Za ovo postoje brojni načini, a jedan od njih je i upotreba istorije i istorijskih događaja, kako bi se pomoću prošlosti filmski konstituisala vizija poželjnog društva. Zbog toga, jedan od nivoa sociološke analize filma bi mogao biti i proučavanje odnosa filma i istorije, tj. načina na koji film pristupa istorijskim događajima u jednom savremenom kontekstu.

Uopštenije gledano, veza filma i istorije može se posmatrati i kao konstanta, u smislu da je posezanje za istorijskim temama i njihova obrada staro koliko i sam film (Ristović, 1995: 345), dok su istovremeno sami istorijski sadržaji permanentan izvor inspiracije za nove filmske inscenacije. Kada se posmatra odnos filma prema prošlosti, treba imati u vidu da sama prošlost ima dve strane: ontološku i eksplikativnu (Kuljić, 2006: 7). Prva podrazumeva istorijske činjenice koje su se stvarno dogodile, dok se druga strana odnosi na njihovo tumačenje. Upravo se u ovoj drugoj tački može uočiti značaj filma u sagledavanju prošlih događaja, s obzirom na to da sam film nudi sugestivnu, dinamičnu, vizuelnu predstavu prošlosti, za čije upoznavanje nije potrebno nikakvo predznanje (Ristović, 1995: 347). Dakle, pomoću filma se može sasvim legitimno graditi osobena verzija (tj. tumačenje) prošlosti koja može imati zavidan uticaj na svest onih koji ga "konzumiraju". U tom smislu, film se da posmatrati kao sredstvo pomoću kojeg prošli događaji dobijaju odgovarajući smisao. Kada se filmski medij posmatra iz ove perspektive, treba imati u vidu dve stvari. Kao prvo, tu je sama filmska slika pomoću koje se učitava smisao određenim prošlim događajima, koja kao takva, može biti sama za sebe predmet analize i koja je zapravo primarni manifestni aspekt filmskog medija.

Međutim, ako bi se ostalo samo na nivou posmatranja

* Tekst donosimo u srpskom izvorniku. (Nap. ur.)

("čitanja") slike, analiza bi bila nepotpuna. Zbog toga je neophodno u što većoj meri osvetliti i sve one uticaje koji determinišu nastanak određenog filma, a koje bismo, po ugledu na Karla Mannheima, mogli nazvati "nefilmskim uticajima". Baveći se definicijom sociologije saznanja, Mannheim naglašava da je njen primaran cilj proučavanje značaja vanteorijskih faktora koji uslovljavaju znanje (Mannheim, 1978: 259). Pored toga, on navodi i da je sama sociologija saznanja usko povezana sa učenjem o ideologiji, gde se pod ovim drugim podrazumeva razobličavanje manje ili više svesnih laži i prikrivanja interesnih grupa u društvu, a posebno političkih partija (ibid., 260).

Posmatrajući film iz ove perspektive, čini se veoma važnim osvetliti faktore koji u znatnoj meri uslovljavaju nastanak, tj. pojavu nekog filma i/ili utiču i oblikuju njegovo stvaranje, a koji bi se, uslovno rečeno, mogli nazvati nefilmskim. U tu kategoriju se mogu svrstati različiti uticaji, ali se čini da su za sociologiju najzanimljiviji oni ideološkog karaktera, koji su kao takvi povezani sa interesima različitih grupa, a posebno, kako Mannheim naglašava, političkih partija. Imajući to sve u vidu, čini se vrlo zanimljivim ispitati pomenutu problematiku na primeru ratnih spektakla u socijalističkoj Jugoslaviji. Ta zemlja, sa monolitnim ideološkim profilom, imala je vrlo zavidnu produkciju ovakve vrste, a sami ratni spektakli su bili veoma važan segment celokupne jugoslovenske kinematografije. Istovremeno, ti filmovi su predstavljali i vrlo važne "kockice" u ideološkom mozaiku zemlje.

2. Analiza ratnog spektakla

Film Veljka Bulajića *Bitka na Neretvi* (1969) može se s pravom smatrati eklatantnim primerom filmske prakse ratnog spektakla u kinematografiji socijalističke Jugoslavije. Analiza ovog ratnog spektakla podeljena je na dve celine: ideološku apologiju socijalističke ideje i reprezentaciju (nametanje) poželjnih vrednosnih obrazaca. U prvoj se posmatra kako je filmska slika na jedan specifičan način osmišljavala i inscenirala bazične ideološke aspekte socijalizma. U tom smislu, koristiće se tzv. ideološka analiza, koja je usmerena na proučavanje načina na koje je

određeni tekst (u ovom slučaju filmski) kodiran, i to obe njene vrste: denotativna, koja je prevashodno usmerena na opis onoga što se može videti i čuti, i konotativna, koja je usredsređena na tumačenje (McQueen, 2000). Pored toga, ispituju se i "nefilmski faktori" ideološko-političke prirode koji su najviše uslovljavali baš takvo koncipiranje slike, a takođe će se razmatrati i funkcija ratnog spektakla iz perspektive spoljne politike. U drugoj celini pažnja je usmerena na osnovne vrednosne orijentacije i njihovo konstituisanje kroz filmski medij.

2.1. Ideološka apologija socijalističke ideje

2.1.1. Filmska slika rata

Drugi svetski rat je bio prekretnica za jugoslovenske komuniste. Taj događaj im je omogućio konstituisanje države prema sopstvenim načelima kao i višedecenijsko održavanje na vlasti. Samim tim, sukob je imao i poseban status u kolektivnom sećanju, a zbog svoje specifične prirode najčešće se postavljao kao prvi bedem u odbrani same socijalističke ideje. Ovakav osoben položaj Drugog svetskog rata ujedno je bio i neiscrpan izvor inspiracije u mnogim sferama umetničkog izražavanja, a posebno u sferi kinematografije. U tom smislu, epske razmere Drugog svetskog rata, kao jednog od najvažnijih događaja socijalističke historiografije, najbolje je odražavao ratni spektakl. Jedan od najspektakularnijih filmova ove vrste bio je upravo film *Bitka na Neretvi*¹; iako je u njemu naglasak na jednoj izolovanoj bici, ona je prikazana vrlo "raskošno", pa kao takva može zapravo predstavljati i čitav Drugi svetski rat u svojoj njegovoj monumentalnosti. Važnost te bitke potvrđena je već na samom početku filma kada je, kao najavna špica, prikazana Titova poruka:

Na Neretvi u okupiranoj Evropi vodili smo jednu od najslavnijih i najhumanijih bitaka – bitku za ranjenike. Tu se rešavala sudbina revolucije, tu je pobijedilo bratstvo i jedinstvo naših naroda.

Poruka eksplicitno naglašava značaj bitke u jednom širem

¹ Film je ekranizacija stvarne bitke, u jugoslovenskoj komunističkoj historiografiji poznate kao Četvrta neprijateljska ofanziva ili Bitka za ranjenike (šifrovano ime u nemačkoj komandi je bilo *Weiss*), koja je predstavljala niz operacija nemačke, italijanske, ustaške i četničke vojske

početkom 1943. godine na teritoriji današnje Bosne i Hercegovine, sa ciljem razbijanja partizanskih snaga na Balkanu, značajnom vojno-strateškom području za Nemačku.

kontekstu i praktično olakšava njeno poistovećivanje sa Drugim svetskim ratom u celini. Pored ovoga, spektakularnost prikazivanja samog rata u ovom filmu može se pratiti na nekoliko nivoa. Tu su, kao prvo, masovne scene borbe, kako samih ljudi (neprijateljskih strana) "prsa u prsa", tako i sukobi mehanizacija (na jednoj strani su nemačke mahom tenkovske divizije, a na drugoj partizanska artiljerija). Dekor ovih scena, pored mnoštva statista (oko 7000), u velikoj meri čine i pirotehnički efekti, eksplozije koje slikom i zvukom zaokružuju potpunije predstavljanje rata.² Takođe, sve ove scene su snimane uglavnom u totalu, što je još više doprinosilo spektakularnosti.³

Kad je sama borba u pitanju, posebno su upečatljive i scene avionskog bombardovanja, kada se u kadru vidi samo pet-šest nemačkih aviona koji se uz zlokoban zvuk motora obrušavaju na svoje žrtve. Ove scene sa avionima su delovale posebno impresivno prilikom snimanja iz ekstremnog gornjeg rakursa, kada gledalac posmatra akciju aviona iz ptičje perspektive. Snimcima iz vazduha naglašavana je veličina bitke, a na taj način, neposredno, i njen značaj. Monumentalnost rata, međutim, nije predstavljena samo posredstvom dinamike sukoba, već se mogla percipirati i kroz masovna kretanja velikog broja ljudi, pre svega partizana sa ranjenicima i civilima. Nepregledne kolone, često bez početka i kraja, i ponekad rasute po brdskim predelima, na jedan indirektan način ocrtavale su svojom brojnošću veličinu samog sukoba. Ovakav vizuelni tretman rata u znatnoj meri je doprineo njegovoj sakralizaciji, jer je u svojoj osnovi ovaplotio mitski sukob Davida i Golijata, sa nedvosmisleno manihejskom podelom strana. Kinematografska glorifikacija borbe i rata nije bila previše neobična, jer je NOB bila "središnji utemeljiteljski mit na kojem je izgrađena nova posleratna vlada koju je predvodio Tito" (Goulding, 2004: 12). Na ovaj način NOB se može posmatrati i u sklopu kosmogonijskih mitova, kao uzvišeni događaj koji je označavao simbolički početak političke odiseje jednog ideološkog sistema. Samim tim, pobedom u ratu, u jednom širem smislu, pravdao se i sam socijalistički poredak, pa je zbog toga

bilo neophodno prema samoj borbi, i njenim tekovinama, odnositi se gotovo kao prema nečemu svetom. Zbog svega toga, apoteoza rata u filmskom spektaklu činila se sastavnim delom zvanične ideološke matrice.

2.1.2. Prikazivanje neprijatelja

Naredni bitan aspekt socijalističke ideologije, čija je živopisna ikonografija obeležila jugoslovenske ratne spektakle, jeste slika neprijatelja. Suzanne Buck-Morss pridaje veliku važnost konceptu neprijatelja u okviru jednog ideološkog sistema naglašavajući da je definisanje neprijatelja istovremeno i definisanje kolektiva (Buck-Morss, 2005: 12). Ovo, između ostalog, može značiti i to da sve (loše) što neprijatelj jeste, *mi* (kao kolektiv) zapravo nismo. Na ovaj način sam kolektiv iskrsava kao sušta suprotnost neprijatelju i samim tim kao nosilac ispravnih i pozitivnih načela. U filmu *Bitka na Neretvi* koncept neprijatelja je višeslojno obuhvaćen. Neprijatelj, kao takav, jeste generalno loš, ali je prisutno određeno nijansiranje. Pa tako, Nemci su mahom prikazani kroz kabinetske sastanke, gde se najviše isticao general Loring (Curd Jürgens), kao i kroz upečatljivo delovanje avijacije i tenkovskih jedinica. Ovakav vid "dehumanizacije kroz mehanizaciju" nije potpun jer su prikazani i vojnici, ali uglavnom uglađen oficirski kadar, čiji je noseći lik bio pukovnik Krencer (Hardy Krüger). Relativno "blaga" slika Nemaca upotpunjena je, sa druge strane, i negativnim aspektima. Pri samom početku filma u nemačkom štabu se govori da se ratuje protiv partizana, civila i dece, a posebno se naglašava firerova direktiva: "Hitler je naredio: bez milosti! Ne hvatajte zarobljenike."

Ovo isticanje Hitlerovog naređenja pokazuje brutalnost kako nemačke vojne mašinerije tako i samog Hitlera. Pored toga, već pominjana, nemačka avijacija se u jednoj sceni bombardovanja obrušila na školu u kojoj su deca učila, a bombardovanja nije bila pošteđena ni bolnica sa ranjenicima. Sve ove scene su trebale da pokažu beskrupuloznost neprijatelja koji u svom ratničkom piru nije imao obzira ni prema kome.

Sledeći na listi partizanskih neprijatelja u *Bitki na Neretvi*

² Prema izvorima bilo je ukupno oko 12 000 eksplozija sa 10 000 kilograma eksploziva ("Najveći poduhvat u prvom veku filma: *Neretva*", *Vreme*, br. 469, 1. januar 2000).

³ Bogdan Tirnanić (2000) smatra da je Bulajić bio majstor tzv. dubin-

skog kadra, što mu je omogućilo da u ratnim spektaklima organizuje nevidene masovne scene na velikom prostoru, uspevajući da ostvari vizuelni sklad između prednjeg plana, u kome je po pravilu neka svetska filmska zvezda, i udaljenih rubova scene po kojima se kreću nepregledne kolone, tenkovi i ostala gvožđurja.

jesu Italijani. Prikazivanje Italijana je u odnosu na Nemce bilo još "blaže", gotovo neutralno. Dva noseća lika na italijanskoj strani bili su general Moreli (Anthony Dawson) i kapetan Riva (Franco Nero). Prvi, nakon hvatanja i zarobljavanja od stane partizana, sa indignacijom odbija da pomaže u nošenju ranjenika, što je, kako je pokazano u filmu, bilo jedno od zaduženja ratnih zarobljenika,⁴ izvršavajući samoubistvo. Ovaj čin je u sam lik unosio znatnu dozu ponosa, ali i sujete, a to se opet moglo protumačiti kao karakteristično za italijanski oficirski kadar. Drugi bitan lik jeste kapetan Riva, čija je rola nešto kompleksnije dramaturški strukturirana. U filmu, Riva neposredno po dolasku na front sa izvesnom nelagodnom govori kako je partizanima taj rat presudan, a kako su oni (Italijani) zapravo tuđinci. Ovo, u određenoj meri, nagoveštava njegovu nesigurnost u pogledu svrsishodnosti ratne akcije italijanske vojske, ali i strah od eventualnog neuspeha.⁵ Unutrašnji lomovi u ovom liku najbolje se vide kada on nakon zarobljavanja odlučuje da pristupi partizanima kako bi se borio za "Italiju bez fašizma". Nevena Daković ovo naziva "moralnom katarzom", koja je zapravo predstavljala ustupak stranim koproducentima (Italijanima), ali je oličavala i želju za plasmanom filma na svetsko tržište (Daković, 2000: 26). Pragmatičan stav jugoslovenskih filmadžija pokazuje izvesnu dozu fleksibilnosti, stavljajući na prvo mesto "interese filma", umesto da sam film podređuju višim (državnim) interesima. Pored toga, postupak italijanskog kapetana može se tumačiti i u jednom širem kontekstu antifašističkog svetonazora, koji je u periodu realizacije i distribucije filma bio jedan od dominantnijih evropskih diskursa, pošto pokazuje da je italijanski vojnik konačno shvatio koja je glavna stvar

protiv koje se treba boriti. Takođe, treba dodati i da se radilo o istorijskim činjenicama, jer je jedan broj zarobljenih Italijana zaista pristupio partizanima boreći se protiv fašizma, a ova pojava je uzela maha naročito posle kapitulacije Italije 8. septembra 1943.⁶

Kako se Nemci i Italijani mogu svrstati u kategoriju stranih okupatora, tako se u skladu sa domaćom oslobodilačkom političkom kulturom druge dve komplementarne grupacije u *Bitki na Neretvi*, ustaše i četnici, mogu obuhvatiti kategorijom "domaćih izdajnika". Što se tiče ustaša, njima je u filmu posvećeno, kako se čini, najmanje pažnje. Oni su u posebno negativnom kontekstu prikazani u svega nekoliko scena (ukupnog trajanja oko pola minuta), a najupečatljivija je ona koja pokazuje jednu ženu koja je obešena i u samrtnom ropcu vrišti, a iz *off*-a se čuje divljački smeh dok prolazi kolona ustaša pored kojih na putu u daljini vise obešeni i drugi ljudi. Iako ovo u znatnoj meri pokazuje veću brutalnost ustaša, u odnosu na prethodno pomenute Nemce, a posebno Italijane, njihovo pojavljivanje u filmu je daleko manje (postoji još jedna scena direktnog sukoba sa partizanima).⁷ Možda je u celom filmu najveći kontrast u pogledu prisustva/neprisustva na filmskom platnu upravo između ustaša i četnika, jer ovi potonji imaju znatno veću "minutažu".

Prikazivanje četnika je nešto specifičnije u odnosu na druge neprijatelje u *Bitki na Neretvi*, s obzirom na to da su uglavnom oslikani kao nekakva bradata čudovišta. Među njima, posebno se izdvajaju likovi političara, koga glumi Orson Welles, i komandanta (Dušan Bulajić) sa dugom kosom (ali bez brade!) koji u čitavoj toj skupini izgleda dosta nadrealno. Prvo značajnije pojavljivanje četnika u filmu jeste scena u kojoj Welles drži govor svojim sabor-

4 Transport ranjenika tokom same bitke je, zaista, obezbeđivalo i nekoliko stotina italijanskih zarobljenika (Petranović, 1988: 244).

5 Zanimljivo je da se na sličan način i u literaturi daje psihološka slika italijanskih vojnika, gde se ističe da je neophodnost ili uzaludnost rata svakome od njih drugačije izgledala, kao i osećanje nepripadnosti u odnosu na narode i države koje su okupirali, na čijoj zemlji su se nalazili i koje su, ustvari, doživljavali u kulturnom smislu sebi dalekima (Bianchini, 1993). Ovakav navod u znatnoj meri neutralizuje, pa i relativizuje imperijalističke akcije tadašnje fašističke Italije, i na neki način prekraja istorijske činjenice. Ne bi trebalo gubiti iz vida da je fašizam, kako na unutrašnjem tako i na spoljnom planu, imao uglavnom isto zločinačko lice, bez obzira na državne okvire u kojima je egzistirao, a fašistička Italija svakako nije bila izuzetak od ovog pravila.

6 Čitava italijanska divizija Garibaldi je delovala pod komandom i u okviru partizanske vojske (Bianchini, 1993).

7 Zanimljivo je pomenuti debatu koja se vodila u *Večernjem Listu*, povodom emitovanja *Bitke na Neretvi* na Hrvatskoj radioteleviziji, gde se jedan gledalac oštro kritički osvrnuo na verziju pomenutog filma naglašavajući da je ona "iskasapljena" cenzorskom rukom, što se odnosilo na brisanje scena sa ustašama u prizorima egzekucije. Uredništvo HRT-a je negiralo ove optužbe, a oglosio se i sam Veljko Bulajić koji je naglasio da postoji nekoliko verzija *Bitke na Neretvi* koje su sve manje-više legitimne. DVD verzija filma koja je analizirana u ovom radu je, kako se čini, upravo ta, namenjena hrvatskom tržištu, pošto su sponzori istaknuli na početku filma hrvatske novine: *Novi list*, *Glas Istre*, *Karlovački list*, *Glas Slavonije*, *Zadarski list* (ovu tvrdnju u određenoj meri potvrđuje i tretman neprijatelja, s obzirom na to da su ustaše zaista gotovo uzgred pomenute). Pomenuta debata može ukazivati i na to da je film podložan ideološkoj instrumentalizaciji, ne samo u procesu produkcije ili u gotovoj formi, već i u svojoj perspektivi, u zavisnosti od potreba centara političke moći.

cima o tome kako je neophodno uništiti partizane, posle kojeg oni divlje kliču i vade sablje i mačeve (bar tako izgleda) i vitlaju njima. Četnici su u toj sceni okupljeni pored nekakvog verskog objekta (nije najjasnije da li je to crkva ili manastir), što bi eventualno trebalo da ukaže na njihovu bliskost sa klerom.

Takođe, u filmu je eksplicitno prikazana i direktna saradnja između Nemaca i četnika. Prisustvo četnika ogleda se i u scenama njihovog direktnog sukoba sa partizanima pri kraju filma (što predstavlja i neku vrstu kulminacije), a ta borba je možda i najduže prikazana u celom filmu. Pre ove odlučujuće bitke četnici pevaju njihovu čuvenu *Sprem'te se sprem'te četnici*, dok istovremeno neljudski urlaju. Inače, buka koju četnici prave svojim glasovima verovatno je trebalo da pokaže zaostalost, divljaštvo, ne-civilizovanost, kao njihove glavne osobine. U konačnom obračunu sa partizanima dve scene posebno ukazuju na njihovu brutalnost. Prva je kada pomenuti četnički komandant sa izrazitim ushićenjem puca na partizansku bolničarku koja je pomagala ranjenom saborcu (i ubija je), a druga je kada četnik kolje ranjenog partizana. Na kraju, četnici gube bitku, što zbog unutrašnjih nesuglasica (dolazi do sukoba između političara i komandanta u kome drugi ubija prvog), što zbog snage i istrajnosti partizana.

Sve u svemu, može se zaključiti da je slika neprijatelja u filmu *Bitka na Neretvi* višeslojna. Sa jedne strane tu su gotovo neutralni Italijani i nešto lošiji Nemci, a sa druge brutalne ustaše i gotovo demonski zli četnici. Ovakvo relativno različito tretiranje i gradiranje neprijatelja možda bi se moglo razumeti ako se ima u vidu konstatacija Suzanne Buck-Morss da postoje dva tipa neprijatelja: jedan normalan, bezbedan neprijatelj koji se ponaša kao neprijatelj na vlastitom imaginarnom terenu, a drugi je apsolutni neprijatelj koji predstavlja pretnju kolektivu pre svega u ontološkom smislu (a ne toliko u fizičkom), zato što dovodi u pitanje samu zamisao na osnovu koje je formiran identitet kolektiva. Apsolutni neprijatelj postaje simbol apsolutnog zla (Buck-Morss, 2005: 46-47). U tom smislu četnici i jesu simbol apsolutnog zla (a kao takvi

su i prikazani), jer su u, uslovno rečeno, ideološko-ontološkom smislu bili apsolutna suprotnost (a samim tim i apsolutni neprijatelj) jugoslovenskih komunista. Italijani, Nemci, pa i ustaše kao nemački satelit, nisu dovodili u pitanje identitet socijalističkog kolektiva kao takvog (oni su eventualno dovodili u pitanje njegovu ideološko-političku egzistenciju), dok su četnici, kao zastupnici monarhijskog kapitalizma, bili upravo na suprotnoj strani ideološko-identitetske osi, direktno ugrožavajući socijalistički republikanizam. Čini se da je to jedan od razloga zbog koga je njihova demonizacija morala biti (a i bila je) izrazitija nego demonizacija ostalih neprijatelja.

Pored ove simboličke ravni, na sliku četnika u filmu zasigurno je, u određenoj meri, uticalo i to što je tokom same bitke na Neretvi, Vrhovni štab partizanske vojske smatrao da je četnička koncentracija na levoj obali reke bila glavna opasnost i da je protiv nje trebalo upraviti glavni udar, da bi već krajem marta 1943. vrhovni komandant NOVJ kao najvažniji zadatak isticao uništavanje četnika, naređujući jedinicama u Bosni da se ne sukobljavaju sa Nemcima (Petranović, 1983: 245-246). Dakle, "najznačajniji neprijatelj" u konkretnoj bici⁸ dobio je ujedno i najveću minutažu (sa kojom je išao i najnegativniji tretman) u filmskoj obradi. Ovome treba dodati i to da je, prema pojedinim autorima, četnička kolaboracija sa silama Osovine dostigla svoju kulminaciju za vreme bitke na Neretvi (Tomasevich, 1979: 210), što je takođe moglo uticati na filmsku diskreditaciju četnika. Sem toga, treba imati u vidu i zvaničnu partijsku direktivu prema kojoj se insistiralo na kritici nacionalizma, pre svega u sopstvenim redovima,⁹ a činjenica da su četničke formacije na Neretvi bile sastavljene prvenstveno od Crnogoraca i Hercegovaca (Petranović, 1983: 424), može donekle objasniti autorov¹⁰ filmski tretman neprijatelja.

2.1.3. Slika Tita i partije

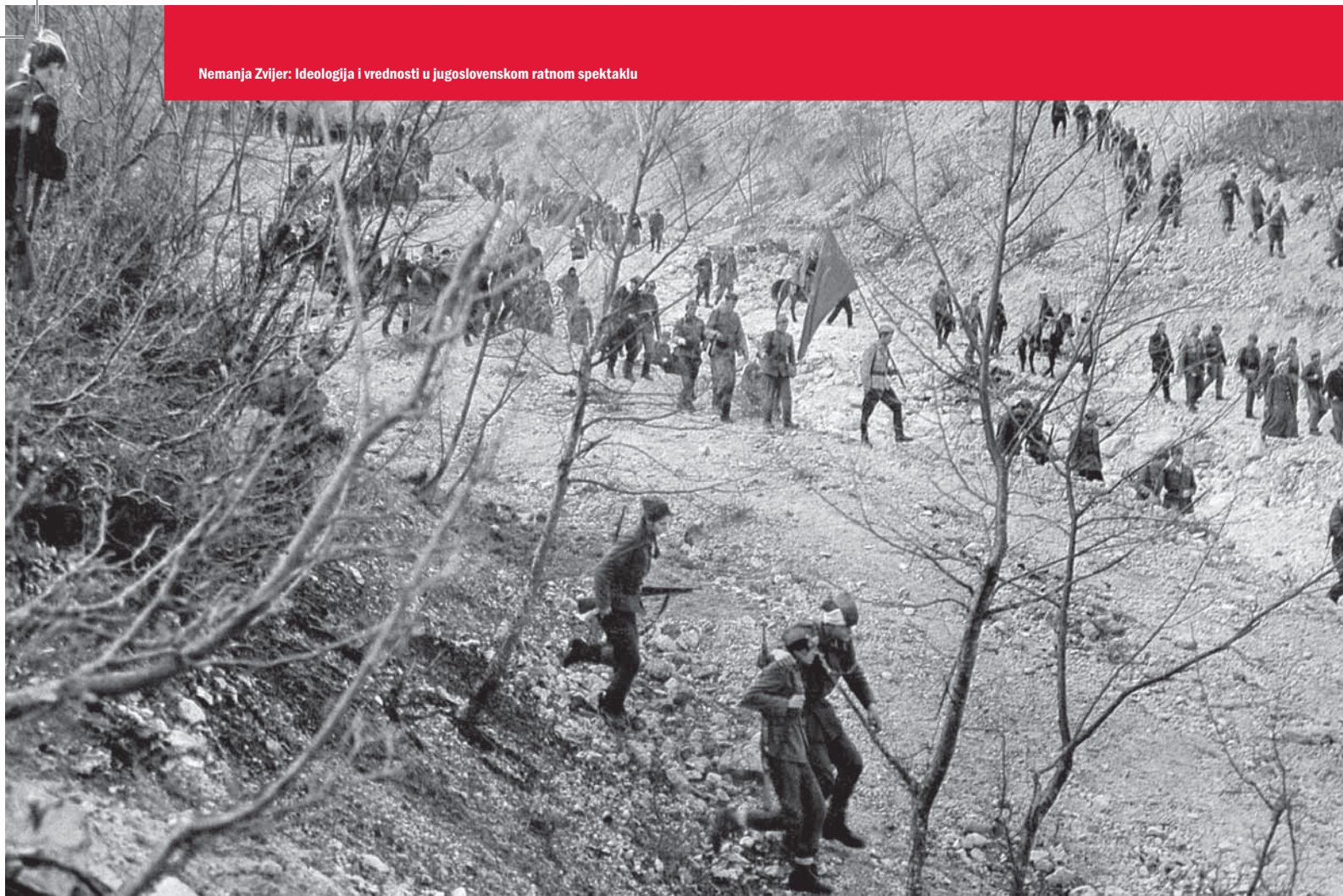
Pored koncepta neprijatelja, u odnosu na koga se gradio vlastiti ideološki identitet, treba istaći i tri bitna stuba samog režima. To su bili Tito, partija i vojska. Kada je u pitanju partija, ono što prvo pada u oči jeste činjenica da

⁸ Tito je tokom bitke na Neretvi u pismu 1. bosanskom korpusu naglasio da su četnici privremeno glavni neprijatelj (Tomasevich, 1979: 225).

⁹ U rezoluciji Devetog kongresa (1969) decidirano se kaže da će "borba protiv nacionalizma biti utoliko efikasnija ukoliko smo jedinstveniji u

njoj, ukoliko je svako vodi prvenstveno u sopstvenoj nacionalnoj sredini" (cit. prema *Jedanaest kongresa*, 1978).

¹⁰ Veljko Bulajić može se, uslovno rečeno, u periodu realizacije i distribucije filma okarakterisati kao crnogorski komunista.



se u celom filmu *Bitka na Neretvi* ona nigde ne spominje. Potpuno izostavljanje Komunističke partije možda bi se moglo, između ostalog, protumačiti i ambicijama tvorca filma da sam film bude dobar izvozni artikal. Naime, na inostranom tržištu (posebno zapadnom) previše često pominjanje KP-a moglo je izazvati otklon kod distributera, cenzora, a i publike, i sam film smestiti u domen političke (tj. komunističke) propagande. Ovako, izvesna neutralizacija ideološkog karaktera borbe, postignuta je jednim delom upravo u izopštavanju onih sadržaja koji bi imali direktne veze sa komunizmom. U tom smislu, partija, kao glavni organizator borbe protiv okupatora sa svojim vrlo jasnim ideološkim karakteristikama, bila je

direktno istisnuta sa filma¹¹, a kao njeni supstituti upotrebljeni su Vrhovni štab (koji je kao vojna organizacija imao relativno neutralnu konotaciju), zatim, crvene petokrake na kapama¹², kao i sam Josip Broz Tito. Što se tiče Tita, takođe je uočljivo njegovo eksplicitno nepojavljivanje u filmu (niko ga ne glumi, niti se koriste dokumentarni snimci). Titova filmska egzistencija se pre svega ogledala u njegovim naređenjima, što je posebno oslikavala scena u kojoj se njegova poruka, neko vreme uz muklu tišinu kružeći od jednog do drugog vojnika (verovatno zbog pojačavanja dramskog efekta), na kraju prikazala u krupnom planu:

11 Ovakvo filmsko oslikavanje partije bilo je u direktnoj suprotnosti sa stvarnim značajem koji joj je pridavan u okviru partizanske vojske, što se možda najbolje može videti u pismu koje je Tito uputio Pokrajinskom komitetu Makedonije 16. I. 1943. godine, u kojem se vrlo eksplicitno naglašava potreba stvaranja partijskih organizacija u vojsci čiji se zadatak, između ostalog, sastojao u kontroli, nadzoru, propagandnoj delatnosti i održavanju adekvatnog moralno-političkog stanja (Tito, 1949: 208-210). Važnost partije ogledala se i u činjenici da su sve veće vojne

jedinice imale svoje političke komesare, koji su zapravo bili delegati partije u vojsci.

12 Premda se ovaj simbol i njegova značenja mogu analizirati u zasebnom radu, na ovom mestu će se samo napomenuti da je pored određivanja ideološke (komunističke) orijentacije same vojske (Dimitrijević, 2007), pomenuti simbol imao i širu ulogu jakog integrativnog sredstva sa snažnim identifikacionim predispozicijama.

Prozor noćas mora pasti

Tito

Ovo može ukazivati na dve stvari. Prva, koja je bitnija, jeste veličina i snaga Titovog autoriteta, čije se naredbe, ma koliko izgledale nemoguće i teško izvodljive bez pogovora slušaju (u samom filmu ova naredba je delovala gotovo kao nemoguća misija). Druga stvar, koja nije direktno povezana sa Titovom ličnošću, jeste dramatičnost same situacije, odnosno, neizvesnost i teškoće događaja koji slede kao i gotovo neljudska težina misije koja stoji pred partizanima i samim tim veličina iskušenja koje ih čeka. Ovde se, između ostalog, vidi da je sam Tito u gotovo bezizlaznoj situaciji bio spreman na sve, a da su mu partizani bili do kraja odani. Istovremeno, na ovaj način je izbegnuto "uvođenje" slike lica koje rukovodi bitkom (Ljubojev, 1995: 276), što se opet može protumačiti kao pokušaj tvorca filma da oružanu borbu prikažu u što većoj meri narodnom, bez posebnog isticanja čak i ključnih aktera.

Pored toga, direktno neprikazivanje Tita u određenoj meri se može protumačiti i kao sakralizacija njegovog lika, s obzirom na to da je njegovo prisustvo kao ujedinjuća materijalizacija dela i duha kroz poruke, govore, priče, letke (Daković, 2000: 28). Na taj način se konstituiše ideja o Titu kao nenametljivoj, ali sveprisutnoj sili koja vodi narod u oružanoj borbi protiv okupatora. Nepojavljivanje Tita se takođe može posmatrati i iz jedne kvazi-religiozne perspektive, kao Svemogućí, Primarni Pokretač čija se povijesna uloga u udvorničkoj lirici teološki upoređivala sa Svjetlošću i Vječnošću (Pavičić, 2007).

Premda je ovakva argumentacija u izvesnoj meri diskutabilna, pošto je jugoslovenski socijalizam važio za racionalno-birokratski tip vladavine, ne bi je trebalo ni u potpunosti zanemariti, jer je u socijalizmu harizma razuma (racionalistička ideologija, partijski demokratski centralizam i izabrani vođa) sapostojala sa različitim oblicima iracionalne harizmatizacije (Kuljić, 1998: 302). Doživljavanje Tita kao božanstva bilo je posebno rasprostranjeno kod neprosvećenih delova stanovništva Jugoslavije, kojima je on na neki način bio "surogat boga" (Kuljić, 1998: 292). Kada se govori o Titu, takođe treba istaći i lik

partizanskog komandanta Stoleta (Velimir Bata Živojinović), kao hrabrog, pravednog i nepokolebljivog vođe, koji se u izvesnom smislu može posmatrati i kao Titov alter ego. Dakle, konstituisanje slike Tita u *Bitki na Neretvi* bilo je zapravo bez njegovih fizičkih manifestacija, već samo u čisto narativnoj formi koja se odnosila na njegovo učestalo pominjanje i na korišćenje različitih asocijacija u vezi sa njegovom ličnošću. Razlog tome, pored prethodno pomenutih, mogao bi biti i u činjenici da je, i pored značajnog ugleda na svetskoj političkoj sceni, Tito ipak bio komunistički vođa, o čemu se moralo voditi računa ako se imala u vidu veća distribucija filma. Na kraju treba pomenuti i izjavu samog Veljka Bulajića koji je u jednom intervjuu rekao da je na sastanku sa Titom, pre kojeg je ovaj pročitao scenario *Bitke na Neretvi*, objasnio maršalu da bi pojava njegovog lika smetala filmu kao umetničkom delu, i da bi se u tom slučaju mislilo da se *Bitka na Neretvi* snima samo zbog njega, sa čime se Tito složio i obećao podršku tokom snimanja.¹³

2.1.4. Prikazivanje partizana

Premda se čini da su za "filmovanje" Tita morali biti pravljene određeni kompromisi u smislu nepreterivanja sa pozitivnim konotacijama, za treći stub režima, vojsku, to nije bio slučaj. Sve masovne scene borbe između partizana i njihovih neprijatelja pokazuju zavidan nivo požrtvovanja i hrabrosti prvih. Treba, takođe, naglasiti i njihovu upornost i istrajnost pred brojnijim i bolje naoružanim neprijateljem. Ovo posebno upečatljivo pokazuju scene u kojima, iako snažno pritisnuti moćnijim neprijateljem, partizani odvažno poručuju: "Odstupanja nema!" Tu je takođe i artiljerac Martin koji, i pored naredbe Vrhovnog štaba, ljutito odbija da se povuče, a i kad to učini izgleda kao da mu taj čin izuzetno teško pada. Ovakav vizuelni tretman je razumljiv, pogotovo ako se ima u vidu da je vojska bila jedan od glavnih logističkih saradnika na snimanju filma. Isto tako, treba imati u vidu da je u socijalističkoj Jugoslaviji vojska kao institucija uživala vrlo visok ugled, pa stoga nije bilo uputno takvu reputaciju na bilo koji način dovoditi u pitanje (pogotovo ako je film pretendovao da stigne do šireg auditorijuma).

Međutim, čini se da u *Bitki na Neretvi* u prvom planu ni-

13 "Bitka na Neretvi neponovljiv je film hrvatske kinematografije" (intervju sa Veljkom Bulajićem), *Novi List*, 5. VI. 2005.

je bila apoteoza vojske, već njena humanizacija. Naime, u filmu je jasno naglašeno da partizani sa sobom vode četiri hiljade ranjenika, što im dodatno komplikuje ionako tešku situaciju. Usled toga, u partizanskom taboru nastaje moralna dilema da li treba povesti ili ostaviti ranjenike, gde su jedni zagovarali da se ranjenici ostave, jer oni mogu ugroziti revoluciju (to su bili pravoverni revolucionari), dok su drugi bili za to da se ranjenici povedu uprkos svemu. Posle kraće rasprave, gde je svako izneo svoje argumente, preovladala je druga struja, što je zapravo trebalo da pokaže koliko je vojska bila duboko humana jer su joj životi ranjenika ipak bili na prvom mestu. U jednom širem smislu, ova rasprava oko ranjenika se može posmatrati i kao svojevrsan filmski omaž kritičnoj 1948. godini. Naime, struja koja je zagovarala da se ranjenici ostave može se posmatrati kao ortodoksno stalinistička, dok su njihovi protivnici zapravo zagovornici humanije solucije, pa samim tim i oličenje socijalizma sa ljudskim likom.

Pored toga što je vojska snažno humanizovana i moralizovana pokazivanjem njene brige za ranjenike, može se takođe naslutiti i znatna doza demokratičnosti i pravednosti. To se posebno vidi prilikom rasprave oko ranjenika, gde konačnu odluku ne donosi jedan čovek, već se do nje dolazi kroz debatu, kao i u slučaju već pomenutog italijanskog kapetana koga partizani prvo primaju u svoje redove, a zatim mu opraštaju odbijanje direktnog naređenja (kada je odbio da puca na sunarodnike). Još izraženo je naglašavanje pravičnosti partizanske vojske bilo je u sceni kada jednog partizana (Boris Dvornik) ražaluju i prete mu vojnim sudom zato što je pucao u zarobljene četnike koji su mu prethodno, u borbi, ubili najboljeg prijatelja i kuma.¹⁴

Kada se posmatra filmsko prikazivanje vojske, takođe je zanimljiva i figura Vladimira Nazora, kroz čije se pojavljivanje na jedan indirektan način unosila doza duhovnosti u partizanski oslobodilački pokret. To je posebno vidljivo u sceni kada mladi partizan Žika negoduje zato što mora da nosi Nazorove knjige, a njegov komandant ga strogo opominje da: "narod koji nema svoj jezik i svoje pesnike ne može steći slobodu". Scene između Nazora

i Žike takođe mogu pokazati i jedan specifičan obrazac klasnog strukturisanja, jer oslikavaju saradnju inteligencije i seljaka, čime se zapravo konstituiše jedan nadklasni okvir, u smislu prevazilaženja klasnih barijera u pravcu besklasnog društva, što je bila jedna od teorijskih vizija socijalističke ideologije.

2.1.5. Martirološki obrazac

Negovanje i potenciranje boračkog učinka partizanske vojske podrazumevalo je slavljenje revolucionarne i ratničke prošlosti, monumentalizujući kolektiv kroz prizmu pobjednika. Međutim, veličanje revolucionarnih tekovina pored isticanja prvoboraca nosi sa sobom i veličanje žrtvi koje su pale u njenu čast. U tom smislu, martirološki obrazac, koji je bitan segment u svakom ideološkom sistemu, uglavnom se odnosi na centriranje sećanja oko žrtava, isticanje neuporedivosti žrtve vlastite grupe, emocionalizovanje žrtava, potraživanje različitih oblika nadoknade, prebacivanje odgovornosti za vlastitu žrtvu na druge (Kuljić, 2006: 288-289). U *Bitki na Neretvi* najveće žrtve su ranjenici. Naglašavanje njihove drame i nezavidnog, egzistencijalno ugroženog položaja, vrlo je izraženo i ono zapravo čini okosnicu fabule samog filma. Kroz patnju ranjenika, koja je eksplicitno naglašena, i čija je sudbina kao takva neuporediva sa bilo kojom drugom, na neki način se konstituiše i monopol na žrtvu.¹⁵ Ovaj monopol, pored ranjenika, čini i prikazivanje bolesnih od tifusa, koji kroz svoje "halucinatorne izlete" sa jedne strane oslikavaju beznađe u kojem se svi nalaze, a sa druge emocionalizuju veličinu žrtve koju podnose. Ranjenici i tifusari se zajedno mogu posmatrati kao jedna simbolička celina koja oličava patnju, bol i nesreću kroz koju je morao da prođe jedan narod da bi stekao svoju slobodu. Martirološki obrazac nije oličen samo u opštoj patnji ranjenika i tifusara, već je prošaran i ličnim istorijama stradanja kao što su one oličene u duševnom bolesniku sa metkom u glavi (Fabijan Šovagović), ili u bolničarkama Danici (Sylva Koscina) i Nadi (Milena Dravić). Zanimljivo je, takođe, kako je oslikan doprinos ranjenika borbi. Naime, njihov angažman je u tom slučaju bio u pružanju moralne podrške svojim boricima. U situaci-

¹⁴ Ovaj "incident" u partizanskim redovima u filmu je prikazan kao izolovan slučaj koji se vrlo strogo tretirao, što je, kako se čini, bilo u suprotnosti sa događanjima kod Bleiburga na kraju rata.

¹⁵ Ovakav filmski tretman ranjenika se u jednom širem smislu uklapa u tzv. kult ranjenika koji je imao korene istorijsko-tradicionalnog karaktera i one posebne, specifične za NOB (Petranović, 1988: 246).

ji snažnog neprijateljskog napada, kada se činilo da će pokleknuti, partizani zahtevaju: "Daj pjesmu! Ranjenici, pjesmu!" i svi počinju gromko i ponosno da pevaju usred bitke. Neprijatelj ne može da veruje svojim ušima, a samo pevanje kao da je ukomponovano sa gruvanjem artiljerije, dok osokoljeni partizani zadaju kontraudarac neprijatelju koji je "pobeđen snagom protivnikovog oružja koju dotad nije spoznao" (Čolić, 1984: 252). I sami partizani su se u potpunosti uklapali u žrtveni obrazac, s obzirom na to da je prikazivano i njihovo pojedinačno stradanje, koje je uglavnom bilo herojsko i melodramatično, u smislu da su ginuli nepokolebljivo u borbi i da su im poslednje reči koje su izgovarali u samrtnom ropcu na rukama svojih saboraca uvek bile pompezne i u znatnoj meri patetične (upućivanje poslednjih pozdrava dragim osobama, neostvarene želje i sl.). Ovakva "pompezna smrt" bila je rezervisana isključivo za partizane, dok je stradanje njihovih neprijatelja prisutno, ali neupadljivo i nenaglašeno, što zapravo govori da su svi žrtve, ali se zna ko su najveće. Govori junaka u "umirućim scenama" predstavljaju tzv. *raising speech*, odnosno govor upečatljivih fraza, sonornih sentencija i ideja, koji treba da objasni potrebe i ciljeve žrtvi, te da običnog čoveka motiviše za isto, budeći u njemu svest o sopstvenoj izuzetnosti (Daković, 2000: 27).

2.1.6. Ideološki koncept "socijalističkog jugoslovenstva"

Naredna bitna komponenta socijalističke ideologije, koja je za razliku od prethodno pomenutih karakterističnih za većinu ideoloških sistema, bila osobena jedino socijalizmu na Balkanu, jeste koncept jugoslovenstva. Treba istaći da taj koncept nije bio inherentan socijalističkom sistemu kao takvom, jer se javio znatno ranije, ali ga je duboko prožimao zauzimajući značajno mesto u okviru ideološkog aparata. U filmu *Bitka na Neretvi* koncept jugoslovenstva se nigde eksplicitno ne pominje, ali je zato indirektno oličen pre svega u multinacionalnoj partizanskoj vojsci koja se može posmatrati i kao Jugoslavija u malom. Pored toga, pominje se i jedan od najbitnijih "sastojaka" jugoslovenstva, a to je ideja *bratstva i jedinstva*. Ova ideja, imanentna isključivo socijalističkom jugoslovenstvu, u filmu je već na samom njegovom početku snažno naglašena, kada se u Titovoj poruci ističe da je u toj bici "pobijedilo bratstvo i jedinstvo naših naroda". Na ovaj način se ideja bratstva i jedinstva postavlja kao je-

dan od ključnih faktora koji su doprineli ne samo pobjedi u toj jednoj bici, već i u čitavom ratu. Pored toga, treba pomenuti i scenu na početku filma u kojoj jedan partizan (Boris Dvornik) čita proglas kojim se obraća "braći, narodima Jugoslavije, Srbima, Makedoncima, Hrvatima, Slovencima, Crnogorcima i Muslimanima". Ovakvo obraćanje različitim narodima ih je tretiralo kao jednake (tj. kao bratske), što je zapravo i bila jedna od funkcija bratstva i jedinstva, koje je u suštini podrazumevalo političku, ekonomsku i svaku drugu ravnopravnost različitih naroda i nacija na tlu socijalističke Jugoslavije.

2.1.7. Kolektiv vs. pojedinac

Pored jugoslovenstva, koji je bio tipičan za "domaći socijalizam", koncept kolektivism je bio jedna od glavnih odrednica i drugih socijalističkih sistema. Njegova apsolutna suprotnost, individualizam, bio je jedan od idejnih oslonaca zapadno-liberalnog kapitalizma i njegovo strukturiranje na filmskom platnu podrazumevalo je jednog glavnog junaka koji uglavnom sam rešava stvar braneći i spasavajući, najčešće "demokratski svet", od različitih uzurpatora, i koji kao takav izrasta u individualnog heroja, ujedno predstavljajući sam temelj na kome sistem počiva. Za razliku od toga, kod kolektivism ne postoji pojedinac kao zaseban i nečim istaknut delatnik, već je on samo jedan od "zupčanika" u "mašini". Takvo građenje kolektiviteta prisutno je i u *Bitki na Neretvi*, a najbolje je reprezentovano kroz partizansku vojsku. Među njima ne postoji jedan heroj koji se svojom hrabrošću, snagom, pameću i sl. ističe iznad drugih i koji je u bilo kom drugom pogledu superiorniji od ostalih (kao što bi, na primer, bio arhetipski ratnik oličen u holivudskom liku Ramba koji simbolizuje "čoveka-armiju"). Postoje manje ili više markantni pojedinci (miner Vlado, tobdžija Martin, Stole i dr.), ali oni nikada sami ne razrešavaju konfliktnu situaciju, niti se u bilo kom pogledu izdižu iznad ostalih, već delaju zajedno sa drugima, u sklopu kolektiva. Zbog toga, Milan Ranković sa pravom ističe da je kolektivna sudbina glavni junak Bulajićevih najboljih filmova (Ranković, 1970: 40). Partizani, dakle predstavljaju, tim bez istaknutih individua koji svojom zajedničkom akcijom otvara put ka pobjedi. To dalje može implicirati da je kolektiv uvek i u svakoj situaciji dominantniji od pojedinca i da kao takav treba da predstavlja okosnicu samog sistema.

2.1.8. Analiza nefilmskih faktora

Prethodno prikazana analiza načina na koji je filmska slika osmišljavala neke od glavnih ideoloških aspekata socijalističkog jugoslovenstva, jeste samo jedna strana medalje prilikom sociološkog proučavanja značaja i uloge filmskog spektakla u socijalizmu. Druga podjednako bitna stvar jeste i sagledavanje onih tzv. nefilmskih faktora koji su uticali na to da filmska slika bude konstituisana na način koji je prethodno opisan. Ovde se prvenstveno imaju u vidu faktori ideološko-političke prirode koji su uticali na sam tok filmske produkcije. Jedan od takvih faktora je i uloga samog režima. Pojedini autori smatraju da je Bulajić uspeo da obezbedi naklonost političkog vrha za svoj film i naglašenu Brozovu zainteresovanost (Ljubojev, 1995: 275). Ovo je potvrdio i sam autor ističući da mu je Tito dao blagoslov i da je, za razliku od njegovog ranijeg filma *Kozara* (1962), koji je imao ograničen budžet, *Bitka na Neretvi* dobila neograničena sredstva.¹⁶ Ova činjenica koja se tiče "finansiranja bez ograničenja" je prilično važna, jer govori da je sama država snimanje filma shvatila kao jedan viši, državni interes. Na taj način, investiranje u film je bilo neka vrsta obaveze, što se može videti i u činjenici da je film sponzoriralo 58 ondašnjih jugoslovenskih preduzeća (koja su, naravno, bila u državnom vlasništvu), svako sa po 20 ondašnjih miliona dinara (časopis *Variety* je procenio da je film ukupno koštao 12 miliona dolara).¹⁷ Pored toga, vojska, kao jedna od glavnih institucija države, davala je više nego izdašnu logističku podršku.¹⁸ Kada se sve ovo ima u vidu, čini se da je *Bitka na Neretvi* bila neka vrsta zvaničnog filmskog projekta iza koga je stajala sama država.

Interes koji je država mogla imati u realizaciji i distribuciji filma može se sagledati i u nekoliko drugih stvari. Već je pomenuto koliki je značaj Drugi svetski rat imao za jugoslovenske komuniste (rat je uopšte simbol slavne i monumentalne prošlosti), i u stvarnom i u simboličkom smislu, pa stoga njegova apoteoza i sakralizacija, i kroz filmski medij, ne iznenađuje. Pored toga, od veštine insceniranja herojskog i žrtvenog učinka zavisi integrativ-

ni učinak prošlosti (Kuljić, 2006: 304). Upotreba istorijskih događaja u društveno-integrativnom smislu, kao i za legitimizaciju tekućih političkih postupaka, nije bila svojstvena jugoslovenskom socijalističkom režimu kao takvom, ali on svakako nije bio imun na ovu pojavu, što pokazuje i film *Bitka na Neretvi*. Takođe treba naglasiti i indoktrinarnu funkciju ovog i sličnih filmova (Milutin Čolić ga eufemistički naziva *pedagoškim štivom*), s obzirom na činjenicu da su vrlo često bile praktikovane kolektivne đačke i vojne projekcije¹⁹, putem kojih se mladima i onim malo starijim na jedan indirektan način, kroz zabavne sadržaje kao što je film, sugerisalo kako na prošlost treba gledati.

Značaj *Bitke na Neretvi* za sam režim bio je, kako se čini, znatno veći, ako se ovaj filmski spektakl sagleda iz perspektive spoljne politike. Spoljnopolitički kurs socijalističke Jugoslavije bio je građen na načelima ekvidistance (Kuljić, 1998: 275), što je podrazumevalo neuplitanje u blokovsku podelu i podjednako održavanje diplomatskih veza i sa jednom i sa drugom stranom. Ovo se konkretno odnosilo kako na odupiranje sovjetskoj ingerenciji, tako i na distancu prema Zapadu, uz istovremeno oslanjanje na pokret nesvrstanih. Spoljna politika je vešto balansirala između Istoka i Zapada štiteći nezavistan položaj (Kuljić, 1998: 242), a u filmu je to najeksplicitnije oličeno u sceni na samom kraju, kada Yul Brynner (tada etablirana holivudska zvezda) i Sergej Bondarčuk (jedan od značajnijih sovjetskih glumaca i režisera) razgovaraju o tome kako će obojica biti najsrećniji kada rata više ne bude bilo. Ova scena je takođe, na određen način, odražavala i Titova mirmodopska stremljenja, koja su bila važan aspekt celokupne spoljne politike. Pored ovoga, "spoljnopolitička strana" filma ogledala se i u angažovanju većeg broja stranih glumaca. U ovom segmentu je takođe pokazan izvestan balans, u smislu da je bilo glumaca sa obe strane "gvozdene zavese". Najviše ima Nemaca i Italijana, što je i razumljivo, jer je u pitanju međunarodna koprodukcija sa težištem na italijansko-nemačkoj osovinu,²⁰ ali su bili

¹⁶ Iz razgovora sa Veljkom Bulajićem u emisiji *U ogledalu*, emitovanoj 29. III. 2007. godine na RTCG.

¹⁷ URL: www.vjesnik.hr/Pdf/2001%5C01%5C21%5C25A25.PDF

¹⁸ Podrška vojske je bila u svakom pogledu impozantna, a sastojala se i u šest hiljada vojnika tadašnje JNA, 75 oklopnih vozila, 22 aviona, 5000 pušaka, 380 mitraljeza, 2000 artiljerijskih bojnih granata i 110 avion-

skih betonskih bombi ("Najveći poduhvat u prvom veku filma: *Neretva*", *Vreme*, br. 469, 1. I. 2000).

¹⁹ Bogdan Tirnanić (2000), sa izvesnom dozom suvise ironije, navodi da je gledanje *Neretve* bilo obavezno za sve škole i garnizone na tlu Jugoslavije.

²⁰ U produkciranju *Bitke na Neretvi* pored jugoslovenskih učestvovali

prisutni i vodeći holivudski glumci (Welles, Brynner), kao i poznata imena sovjetske kinematografije (Bondarčuk, Oleg Vidov).

Upravo u ovom međunarodnom glumačkom odabiru i koprodukcijskom aranžmanu mogu se očitati i ambicije i očekivanja političkog vrha u pogledu predstavljanja zemlje, kao i podizanja njenog ugleda u svetu. Ovakav stav ne izgleda nerealan, pogotovo kada se ima u vidu da je film izvezen u preko 80 zemalja. Na taj način, "filmski marketing" koji se temeljio na humanoj i hrabroj borbi jugoslovenskih partizana, a koje su, između ostalih predstavljale i vodeće svetske filmske zvezde tog vremena, delovao je kao vrlo pogodno sredstvo koje se bez većih problema uklapalo u jedan širi spoljnopolički diskurs. Na ovaj način, u simboličkom smislu, gradio se specifičan imidž socijalističke Jugoslavije, čija je glavna osobenost verovatno trebala da bude, uslovno rečeno, nad-hladno-ratovska orijentacija.

2.2. Reprezentovanje (nametanje) poželjnih vrednosti

Uspostavljanje socijalističkog uređenja nakon Drugog svetskog rata podrazumevalo je korenite promene društvenog sistema, s obzirom na to da je ovaj poredak zamenio dijametralno suprotni monarhijski kapitalizam. Etabliranje novog društveno-političkog uređenja nosilo je sa sobom i konstituisanje novog sistema vrednosnih orijentacija. Specifičnost novoformiranih uslova u nacionalnom pogledu, podrazumevalo je da određene vrednosne orijentacije budu posebno negovane i potencirane. Film je za te svrhe bio više nego idealno sredstvo, jer su se korišćenjem ovog medija na jedan indirektan način, vrlo sugestivno i uverljivo, mogle plasirati one vrednosti koje su u određenom trenutku bile najpoželjnije. Jedna od njih bila je i multietničnost. Kada se ima u vidu da multietničnost u najširem smislu podrazumeva miroljubivu koegzistenciju (toleranciju, uvažavanje) različitih etničkih grupa na određenom prostoru, trebalo bi da bude

jasno koliki je bio njen značaj za jednu tako etnički heterogenu zajednicu kakva je bila socijalistička Jugoslavija. Ratni film, a osobito ratni spektakl kakav je bio *Bitka na Neretvi*, pružao je idealne mogućnosti za jaku afirmaciju koncepta multietničnosti.

U pomenutom filmu multietničnost je najizraženija prilikom prikazivanja partizanske vojske, koja je bila izrazito raznolikog sastava, u smislu da su u podjednako meri bili zastupljeni svi narodi i narodnosti na prostoru Jugoslavije. Svi oni su bili oličeni u nekoliko ključnih likova koji u filmu čine okosnicu same vojske. Pa tako, tu je Slovenac Martin (Sergej Bondarčuk), zatim Hrvat Stipe (Boris Dvornik), pa Srbin Novak (Ljubiša Samardžić), kao i nacionalno nedefinisani Ivan (Lojze Rozman), Nikola (Oleg Vidov), Danica (Sylva Koscina), Vlado (Yul Brynner). Prikazivanje vojske koja je bila etnički mešovita i kao takva uspeła da savlada brojnijeg i jačeg neprijatelja, u jednom širem smislu je moglo (i trebalo!) da znači da merilo uspeha nije u etničkom opredeljenju nego u uspešnoj saradnji, koja se može ostvarivati i u miru, bez obzira na etnicitet. Partizani se kao takvi mogu shvatiti i kao negacija samog etniciteta, jer se u njihovom slučaju potencira heterogenost etniciteta kao takvog, čime se on u isto vreme kao homogen entitet razbija, s obzirom na to da ni u kom pogledu nije naglašena njegova važnost ili funkcionalnost. Međutim, odnos prikazivanja partizana i multietničnosti nije bio jednosmeran, u smislu da je prvi oličavao drugog, već je i multietničnost bila usmerena i u pravcu glorifikacije same vojske, na taj način što je stvarala "vrhovnog, kolektivnog, nezaobilaznog junaka – narodnu vojsku – sačinjenu od naroda da štiti i oslobodi narod" (Daković, 2000: 28). Pored toga, partizanska multietničnost je, čini se, bila i jedan od značajnih lajtmotiva filma, putem koje se jasno ukazivalo da samo saradnja i zajednički rad svih etničkih grupacija na prostoru Jugoslavije mogu doneti uspeh i prosperitet.²¹

Pored multietničnosti, njoj bliska i gotovo podjednako

i partneri iz Italije, Nemačke i Velike Britanije, kao i iz SAD-a. Ovakav koprodukcijski angažman u određenoj meri pokazuje i politički rejting same zemlje, koja je, bez obzira na svoje ideološko zaleđe, bila ravnopravan partner sa onim zemljama sa kojima nije delila iste ideološke sklonosti.

21 Premda može delovati da je multietničnost partizanske vojske bila filmski romantizovana, pa i mitologizovana, na osnovu istoriografskih izvora može se zaključiti da su partizani bili zaista etnički heterogeni. Prema pisanju pojedinih autora (Petranović, 1988: 244, 245, 249; Đilas, 1990: 232, 238, 239, 240; Leković, 1985: 59, 60, 65) može se

zaključiti da su tokom bitke na Neretvi bila prisutna dva korpusa (I. hrvatski i I. bosanski) i četiri divizije (I. i II. proleterska, III. udarna i IX. dalmatinska), pri čemu se samo IX. dalmatinska divizija i I. bosanski korpus mogu posmatrati kao etnički homogeniji (bosanski korpus se sastojao od krajiških divizija, IV. i V, za koje bi se moglo reći da su bile pretežno srpske, dok je dalmatinska divizija bila sastavljena od Hrvata). Prvi hrvatski korpus je bio sa pretežno srpskim sastavom (Ivetić, 1995: 156), mada se za VI. ličku diviziju, koja je ulazila u sastav ovog korpusa, navodi da je bila izrazito multietnična ("Jubilej Šeste ličke divizije", Po-

važna vrednosna orijentacija jeste nacionalna jednakost i ravnopravnost, koja se mahom odnosila na što izrazitije nivelisanje razlika među različitim nacijama.²² Afirmisanje ove vrednosne orijentacije delimično je bilo obuhvaćeno i u okviru ideje bratstva i jedinstva, ali s obzirom na to da je njeno usvajanje bilo posebno važno za opstanak i relativno normalno funkcionisanje države, nije se propuštala prilika da se ona u svakom pogodnom slučaju naglasi i istakne. Jedan takav, i više nego pogodan slučaj, bio je ratni film. U *Bitki na Neretvi* nacionalna jednakost je, slično kao i multietničnost, bila najeksplicitnije prikazana preko partizana i njihove borbe. Ono što je u tom pogledu lako uočljivo jeste da se u partizanskim redovima ne vidi bilo kakva podvojenost niti diferenciranost prema nacionalnim kriterijumima. Sve nacionalnosti u partizanskoj vojsci imaju podjednak tretman u smislu da se nijedna posebno ne ističe, ni kad je u pitanju hrabrost, ni požrtvovanost, niti bilo koja druga herojska aktivnost. Zapravo, njihova nacionalnost nije ni na koji drugi način naznačena, sem preko govora, odnosno dijalekta.

Blisko je povezano sa prethodne dve vrednosne orijentacije i balansiranje boračkog učinka jugoslovenskih nacija, kao i balansiranje u glumačkom sastavu. Prvo je podrazumevalo prikazivanje pripadnika svih nacija kao ravnopravnih učesnika u oružanom ustanku. U filmu *Bitka na Neretvi*, to se vrlo lako uočava, jer sve nacije imaju svoje predstavnike i svi oni su, kako je prikazano, izneli podjednak teret borbe. Ovakvi načini filmskog uravnotežavanja boračkog učinka pojedinih nacija praćeni su i balansiranjem u glumačkom sastavu. Ovo je podrazumevalo učešće glumaca iz svih republika koje su činile socijalističku Jugoslaviju, a na filmu se reprezentovalo opet preko partizanske vojske, koja je po svom karakteru bila izrazito multietnička, što je i vrlo eksplicitno prikazano preko likova različitih nacionalnosti koji su bili u njenom sastavu. Pored ovog, uravnotežavanja u glumačkom sastavu odnosila su se i na nepoklapanje između prave nacionalnosti glumaca i one koje predstavljaju u filmovima. Pa tako u *Bitki na Neretvi* srpskog partizana Vuka, koji gine na samom početku filma na rukama svog rođenog brata

Novaka, glumi slovenački glumac Radko Polič. Još jedan slovenački glumac, Lojze Rozman, glumi komandanta brigade Ivana, koji se može posmatrati i kao neka vrsta nadnacionalnog lika, pošto njegova nacionalnost nije ni u kom pogledu jasno filmski izgrađena (jedina upadljiva činjenica je da govori ijekavicom).

Takođe, treba spomenuti i makedonskog glumca Koleta Angelovskog koji glumi mladog srpskog partizana Žiku. Ovakvo mešanje između stvarnih i filmskih nacionalnosti možda se može posmatrati i kao relativizacija, pa u određenom smislu i neutralizacija nacionalnog, a samim tim i kao jedan od načina da se u jednom širem smislu umanji značaj etničkog aspekta. Pored toga, "naknadnim saobražavanjem sloganu bratstva i jedinstva, plejada glumaca se specijalizovala za populističke tipove multinacionalne II Jugoslavije" (Daković, 2000: 28), što bi dalje moglo da implicira i činjenicu da se na taj način putem filma konstituisao "novi čovek socijalizma", heroj i drug, u potpunosti oslobođen nacionalnih stega i nazora.

3. Zaključna razmatranja

Analizom ratnog spektakla kakav je bio *Bitka na Neretvi* želelo se pre svega proniknuti u mehanizme ideološke instrumentalizacije samog filmskog medija. U tom smislu, prvi korak u analizi bio je uočavanje načina na koje je filmska slika inscenirala glavne ideološke potke socijalističkog režima. U skladu sa tim, pokazan je način na koji je predstavljen rat u jednom monumentalnom kodu, kao krucijalni istorijski događaj legitimizacije režima i njegov "nulti čas". Pored toga, možda i najveća pažnja bila je posvećena slici neprijatelja kao bitne odrednice u konstituisanju sopstvenog ideološkog identiteta, gde je unutrašnji neprijatelj prikazan u mnogo lošijem svetlu nego strani. Kao apsolutna suprotnost neprijatelju prikazani su, naravno, partizani, koji su se ujedno isticali i kao simbol jugoslovenstva, odnosno bratstva i jedinstva.

Pored analize slike razmatrani su i nefilmski uticaji na film, pri čemu treba pomenuti politički vrh zemlje, čiji se uticaj više ogledao u odobravanju gotovo neverovatnih sredstava za njegovu realizaciju, nego u direktnom uti-

litika, 26. XI. 2007, str. 8). Za ostale tri divizije, prema sastavu brigada koje su u njih ulazile (III. sandžačka, III. krajiška, I. i II. dalmatinska, V. crnogorska, X. hercegovačka), može se zaključiti da su bile takođe etnički raznolike. Ovome bi se moglo dodati i Titovo naređenje prilikom osnivanja I. proleterske brigade, da u njen sastav ulaze sve narodnosti

Jugoslavije (Tito, 1949: 83), što je najverovatnije bio obrazac koji se težio primeniti na većinu partizanskih jedinica.

²² Ova vrednosna orijentacija se treba pre svega shvatiti kao suprotnost nacionalističkoj orijentaciji.

caju na sam tok pravljenja filma. Ovo je verovatno bila i posledica obazrivosti ekipe koja je realizovala film, čiji postupci i način pristupa tematici nije stvarao potrebu direktne političke intervencije. Kada se ovo kaže, trebalo bi se imati u vidu i mišljenje Stuarta Halla koji smatra da se televizijske poruke kodiraju (proizvode), a zatim dekodiraju (shvataju) prema tri glavne kategorije: dominantno (vladajuća ideologija se ni u kom pogledu ne dovodi u pitanje), dogovorno (pojedini činioци dominantne ideologije mogu biti dovedeni u pitanje, kao i zvanične ili državne pozicije) i suprotstavljeno (u potpunosti je kritičko) (Hall, 2008). Dakle, *Bitka na Neretvi* je potpuno u “dominantnom kodu”. Samim tim, “dominantno kodiranje” *Neretve* nije iziskivalo nikakvo značajnije uplitanje političkih faktora, što naravno ne znači, kao što je i pokazano, da je film bio lišen ideologije. Čak naprotiv, za *Bitku na Neretvi* bi se moglo reći da je predstavljala jedno čvrsto i koherentno ideološko delo, u koje su se izvršno uklapali i određeni nad-ideološki segmenti. Ovde se pre svega misli na multietničnost i nacionalnu jednakost, koje su kao veoma bitne vrednosne orijentacije, najčešće filmski prikazivane preko partizanske vojske, a koje su

opet bile deo jednog šireg, uslovno rečeno, prosvetiteljskog diskursa, pa je samim tim, njihova funkcija bila mahom humanistička.²³

Sledeći bitan aspekt ovog filma je njegova “spoljnopolitička uloga”. Politički marketing koji je film odradio na planu spoljne politike deluje vrlo impozantno, a pre svega se ogledao u promociji zemlje, njene politike i vrednostima koje je negovala. Sve ovo su uspešno plasirali strani glumci, koji su, može se opravdano pretpostaviti, bili idealan mamac za publiku na domaćem i stranim tržištima. Zapravo, kada se ima u vidu svetska popularnost glumaca koji se pojavljuju u filmu, zatim veličina koprodukcijuskog aranžmana (sam Bulajić navodi da je u to doba *Bitka na Neretvi* bila najveći evropski film u produkcijском smislu²⁴), kao i sredstva uložena u njega, može se steći utisak da je film i bio prevashodno pravljen za plasman u inostranstvo, pa tek onda za domaću publiku. Pored funkcije marketinškog sredstva, film je na jedan indirektan način verovatno bio i ogledalo misionarskog položaja Jugoslavije i njene težnje za samostalnim i nezavisnim putem kako na planu spoljne, tako i na planu unutrašnje politike.

Literatura

Buck-Morss, Suzanne, 2005, *Svet snova i katastrofa*, Beograd: Beogradski krug

Bianchini, Stefano, 1993, “Italija i Jugoslavija u kandžama rata. Italijani partizani, Italijani zarobljenici i problem nacionalnog iskupljenja 1943-1945.”, *Filozofija i društvo*, br. IV, URL: <http://147.91.230.48/ift/izdanja/casopisi/ift/IV/D1/document>

Čolić, Milutin, 1984, *Jugoslovenski ratni film I i II*, Beograd: Institut za film, Titovo Užice: Vesti

Daković, Nevena, 2000, “Kliše ratnog filma ili ratni film kao kliše”, u: *Izazov ratnog filma*, Kraljevo: Kulturni centar, Festival filmskog scenarija – Vrnjačka Banja, City centre – Kraljevo

Dimitrijević, Bojan B., *Armija i jugoslovenski identitet 1945-1992. godine*, URL: <http://www.cpi.hr/download/links/hr/7898.pdf>, posećeno novembra 2007.

Đilas, Milovan, 1990, *Revolucionarni rat*. Beograd: IK Književne novine

Goulding, Daniel J., 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945 – 2001: oslobođeni film*, Zagreb: V. B. Z.

Hall, Stuart, 2003 [1973], “Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu”, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 36, str. 169-174. URL:

23 Ovde naravno ne bi trebalo preterivati, jer treba imati u vidu da je komunistička nomenklatura u znatnoj meri instrumentalizovala pomenute koncepte zarad sopstvenog održanja na vlasti. Ovo možda može biti i jedan od razloga naglog rastakanja ovih vrednosti nakon gotovo poluvekovne egzistencije.

24 “*Bitka na Neretvi* neponovljiv je film hrvatske kinematografije” (intervju sa Veljkom Bulajićem), *Novi List*, 5. VI. 2005. Iako ova Bulajićeva tvrdnja može delovati malo preterano, kada se uzmu u obzir partneri u produkciji, veliki broj stranih glumaca i novčana sredstva koja su u njega uložena, čini se da ovaj film i u tadašnjim evropskim razmerama zaista može figurirati kao izuzetno veliki koprodukcijски projekat.

<http://dzs.ffzg.hr/text/hall.htm>, posećeno januara 2008.

Ivetić, Velimir, 1995, "Srbi u antifašističkoj borbi na područjima Nezavisne države Hrvatske", *Vojno-istorijski glasnik*, br. 1, str. 149-175

Jarvie, I. C., 1970, *Towards A Sociology Of The Cinema*, London: Routledge and Kegan Paul

Jedanaest kongresa 1919 – 1978., Beograd: NIGP "Privredni pregled", 1978

Kuljić, Todor, 2006, *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja štampa

Kuljić, Todor, 1998, *Tito*, Beograd: Institut za političke studije

Kuzmanović, Bora, 1994, "Autoritarnost", u: Lazić, M. (ur), *Razaranje društva*, Beograd: Filip Višnjić

Lazić, Mladen i Cvejić, Slobodan, 2004, "Promene društvene strukture u Srbiji: slučaj blokirane post-socijalističke transformacije", u:

Milić, A. (prir.), *Društvena transformacija i strategije društvenih grupa: svakodnevnica Srbije na početku trećeg milenijuma*, Beograd: ISI FF

Leković, Mišo, 1985, *Martovski pregovori 1943*, Beograd: Narodna knjiga

Ljubojev, Petar, 1995, *Evropski film i društveno nasilje: svet minulog kolektivizma*, Novi Sad – Beograd: Matica srpska – YU Film
Danas – Prosveta

Mannheim, Karl, 1978, *Ideologija i utopija*, Beograd: Nolit

McQueen, David, 2000, *Televizija*. Beograd: Clio

Pavičić, Jurica, "Bitka na Neretvi", URL: <http://www.popcorn.hr/recenzije/view/114/>, posećeno avgusta 2007.

Petranović, Branko, 1988, *Istorija Jugoslavije 1918-1988 II*. Beograd: Nolit

Petranović, Branko, 1983, *Revolucija i kontrarevolucija u Jugoslaviji (1941-1945) I*, Beograd: Rad

Ranković, Milan, 1970, *Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom igranom filmu*. Beograd: Institut za film

Ristović, Milan, 1995, "Film između istorijskog izvora i tradicije", *Godišnjak za društvenu istoriju*, II/3, str. 344-351

Tirnanić, Bogdan, 2000, "Tajna istorija jugo filma", *Profil*, br. 29, URL: <http://www.profil.co.yu/prikazitekst.asp?Tekst=62>

Tito, Josip Broz, 1949, *Stvaranje i razvoj jugoslovenske armije*, Beograd: Glavna politička uprava JA

Tomasevich, Jozo, 1979, *Četnici u Drugom svjetskom ratu 1941–1945*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber